

27 вересня 2025 року в м. Києві (Україна), у рамках святкування сторіччя Міжнародної федерації кінопреси відбувся міжнародний круглий стіл до ювілею "ФІПРЕСІ – 100 років кінокритики в часи війни: українська оптика". Організували його національне відділення ФІПРЕСІ, кафедра кінознавства КНУТКІТ імені І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО, Спілка кінокритиків України та Одеський міжнародний кінофестиваль.

Модератор **Алік Шпилюк**, національний координатор ФІПРЕСІ, член Ради з державної підтримки кінематографії, програмний консультант Одеського МКФ, у вступному слові зазначив: «Цей круглий стіл — частина ювілейних заходів, які відбуваються на багатьох кінофестивалях світу, що присвячені ювілею ФІПРЕСІ. Недивно, що він організований на Одеському МКФ, адже саме цей фестиваль був стартовим майданчиком для формування української національної секції ФІПРЕСІ. Нагадаємо, що Одеський МКФ засновано 2010-го року і тоді ж виникла потреба як в організації на ньому діяльності журі ФІПРЕСІ, так і повноцінного прийняття України до лав цієї міжнародної федерації. Отже, до складу міжнародного журі другого ОМКФ (2011-го року) було запрошено Генерального секретаря ФІПРЕСІ Клауса Едера, який зустрівся під час фестивалю з багатьма представниками української кінокритичної спільноти та поцінував мистецький та організаційний рівень ОМКФ. Безпосередніми результатами цього візиту стало офіційне включення Української гільдії кінокритиків Національної спілки кінематографістів України (яку на той час очолював і до нині очолює Сергій Тримбач) в якості національної секції ФІПРЕСІ, а також особливий статус майбутніх журі ФІПРЕСІ на ОМКФ. Йдеться про підтримку українського кінематографа – приз ФІПРЕСІ на ОМКФ вручається саме фільму з національної української конкурсної програми. Показово, що серед доповідачів нашого круглого столу є й представники цього річного, а також — минулорічних журі».

Далі Шпилюк оприлюднив офіційне ювілейне звернення керівництва ФІПРЕСІ: «2025 рік — особлива дата для ФІПРЕСІ. Цього року ми святкуємо 100-річчя нашої улюбленої федерації. Сто років тому кіножурналісти з Парижа та Брюсселя заснували Професійну асоціацію кінопреси. Невдовзі після цього бельгійські журналісти проявили ініціативу у встановленні контактів з іншими журналістами в інших країнах. Сьогодні, через сто років, ФІПРЕСІ пишається тим, що об'єднує колег з понад 80 країн світу, захищає свободу та етику кінокритики та заохочує обмін ідеями та досвідом, створюючи таким чином, поза будь-якими ідеологічними та політичними відмінностями, нову основу для постійного діалогу.

Зустрічаючи нове сторіччя, ФІПРЕСІ також переживає фундаментальні зміни. 1 січня 2025 року Клаус Едер, відомий і улюблений багатьма, пішов у відставку з посади генерального секретаря, яку він обіймав 38 років. Коли він обійняв цю посаду, ФІПРЕСІ створила своє журі на 12 міжнародних фестивалях. Сьогодні наша федерація має своїх представників на понад 80 фестивалях по всьому світу, і це число постійно зростає. Відкриваючи нові напрямки, ми розширюємо можливості для колег у різних частинах світу, і найголовніше, продовжуємо діалог через перегляд чудового кіно.

Звичайно, перехідний період, який переживає ФІПРЕСІ, змушує нас замислитися над значенням кінокритики в сучасному світі, адже багато що змінилося з моменту вручення першої премії кінокритиків на 1-му Каннському кінофестивалі в 1946 році; сучасність ставить нові виклики, але й відкриває нові можливості. Ми дивимося в майбутнє з готовністю до трансформації та, спираючись на міцний фундамент, закладений нашими попередниками, ми впевнені, що дух, з яким вони створили ФІПРЕСІ, не лише збережеться, а й зростатиме, і ми раді вітати більше колег і більше фестивалів у нашій мережі, яка, як завжди наголошував Клаус Едер, є не просто союзом, а родиною».

Захід став майданчиком для оприлюднення ґрунтовної історичної розвідки. Одним із ключових спікерів події був Сергій Тримбач із доповіддю "Українська кінокритика: сто літ усамітнених рефлексій, або Народити своє кіно і померти". Сергій Васильович — відомий кінознавець, історик кіно, дослідник творчості Олександра Довженка, Голова Національної спілки кінематографістів України (2009—2017). В його доповіді йшлося передусім про феномен журналу «Кіно», що видавався в Україні з 1925 по 1933 рік, а також про циклічну драму українських рефлексій про кіно. **[виправлено смислову помилку]**

Прологом до висвітлення теми стало оприлюднення маловідомих аспектів кінематографічного життя в СРСР та за часів відновленої української державності — через призму особистих спогадів та історичних паралелей. У фокусі — окреслення однієї з фундаментальних потреб української культури — необхідність власного, незалежного бачення світового та українського кіно. Прикладом став перший досвід роботи Сергія Тримбача у роботі журі ФІПРЕСІ у Локарно в 1991 році та знакова зустріч із селектором Берлінського міжнародного кінофестивалю Гансом Шлегелем. Німецький кінознавець, який був добре обізнаним із станом справ у пострадянських країнах, означив (це був 1993 рік) ключову тезу: «Українці звикли бачити світовий кінематограф через оптику московського центру». Натомість Шлегель вважав, що для українців настав час дивитися на світ «власними, українськими очима». Бо впродовж радянського періоду (за винятком часів видання журналу «Кіно»), Україна, здебільшого, не делегувала кіножурналістів за кордон для участі та ознайомлення з кіно подіями (передусім фестивальними), і будь-яку інформацію щодо світових кінопроцесів фільтрував імперський московський центр.

Перші кіножурнали з'явилися ще за часів Російській імперії, вони були несистемними і не мали відчутного впливу на кінопроцес. В Україні попередником журналу «Кіно» вважається видання «Екран», яке побачило світ лише один раз у 1923-му; воно не мало успіху (через проблеми з фінансуванням). Ясна річ, існували й інші журнали до появи «Кіно» (як до прикладу, одеський часопис «Силуети» (1922-1925) чи «Театр, клуб, кіно» (1927–28). Та визначну роль на видання про кіно випало саме на «Кіно». Адже вирішальним для формування української кіножурналістики було заснування Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ), центрального органу управління національною кіноіндустрією, у 1922 році. Україна дістала певну

культурницьку автономію (до 1930 року), і за цих вісім років було спровоковано появу цілого покоління вітчизняних інтелектуалів, чий спадок досі є актуальним. Це призвело до сплеску теоретичної думки. Її досягання задокументував журнал «Кіно», заснований у 1925 році, ставши центральним друкованим органом часів Українського ренесансу.

Біля редакційного керма стояли зовсім молоді люди. Скажімо, поетові і сценаристу Миколі Бажану на той час було лише 24 роки, іншим не набагато більше. І це були лідери свого покоління, літератори, критики, графіки, дизайнери. Серед останніх Володимир Татлін, Костянтин Болотов, Микола Івасюк, Фотій Красицький... Саме їм ми завдячуємо явищу українського кіноплакату, «Кіно» усіляко просував цей тренд, сам журнал спродукував неперевершений стандарт у дизайні та верстці, яка мала за взірць стилістику конструктивізму. Журнал, без перебільшень, був сам по собі модою. У редакторському відділі працювали письменники Дмитро Бузько, Григорій Косинка, Гео Шкурупій, Леонід Могилевський (режисер та водночас першокласний автор рубрики і згодом ініціатор періодичного кіножурналу «Кінотиждень» та першого українського кіноархіву).

Важливо сказати і про міжнародну комунікацію видання. ВУФКУ активно працювало на міжнародному ринку, встановило комерційні зв'язки з провідними європейськими виробниками кінообладнання, експортувало українське кіно чи не на всі континенти, співпрацювало з зарубіжними митцями. З-за кордону для видання писав режисер-авангардист Ежен Деслав, чий «Електричні ночі» та «Марш машин» вважаються класикою французького кіноавангарду, та канадський іммігрант Мирослав Ірчан. Завдяки зусиллям часопису, українські кінематографісти та кіноглядачі оперативно дізнавалися про те, хто, що, та як знімає не лише в Одесі, Києві чи Москві, а й у Берліні та Парижі, Лондоні та Лос-Анджелесі, і навіть у Токіо.

То був час побудови модерної української держави, передусім за рахунок ресурсів культури, традиційної і модерної. Вістря кінокритичних текстів було спрямовано на боротьбу з архаїчними уявленнями про українство. Сергій Тримбач нагадав, що критики прагнули «побудови модерної української держави», і підтримували будь-яку нехоть до патріархальних, архаїчних поглядів, які, раз по раз, виявляли себе у тому чи іншому фільмі. То був час радикальних естетичних та ідеологічних пошуків.

Однак добу високого інтелекту та творчої автономії було брутально зупинено діями новітньої більшовицької імперії. Журнал «Кіно» припинив своє існування у 1933 році. 1933-й — рік Голодомору, початок великого терору та знищення залишків культурної автономії. Закриття журналу збіглося в часі з ліквідацією автономного управління кінематографом, центр якого було повністю переведено до Москви. Навіть лідер українського кінопроцесу кінорежисер Довженко на певний час змушений був переїхати до Москви, було зроблено усе можливе задля того, аби він прийняв це рішення.

Отже, 1933 рік ознаменував кінець не тільки журналу, а й цілого періоду незалежної кінорефлексії та модерного проекту. Це час, коли державні чиновники в СРСР, як і пізніше, в пострадянській Україні, розуміли: голос критики, справжньої

критики, є гарантією осмислення власного культурного поступу, формування модерної нації. І ця рефлексія була небажаною, адже вона підривала ідеологічні та управлінські інституції, покликані стверджувати дію імперських наративів, подавати сам образ України і українців у бажаний для московського центру транскрипції.

Парадоксально, але подібні процеси мали продовження у перші роки Української Незалежності на початку 1990-х років. Вже 1993 рік став «знаковим», коли припинило існування єдиний масове кіновидання, журнал «Новини кіноекрану» (який на піку популярності, у роки Перебудови 1985-87 років, досягав тиражу близько 800 тисяч примірників), було ліквідовано тодішній орган державного управління — Держкінофонд і мінімалізовано державну підтримку кіно. Виглядало так, що процес нищення кіноіндустрії збігався, у часі і просторі, з ліквідацією кінопреси. На тлі розмов про наслідування практики Голівуду та відмови держави від фінансування, український кінематограф почав фактично знищуватись.

На протидію цій державній байдужості та витворюваного штучного вакууму, народжується нова кінопреса. Тримбач підкреслив, що критика спрацювала тоді як своєрідний захисний механізм. У 1995 році кінознавиця Лариса Брюховецька засновує журнал «Кіно-Театр», що існує й донині як продукт, започаткований у Києво-Могилянській академії. У 1997-му з'являється часопис «КІНО-КОЛО», заснований кінознавцями Володимиром Войтенком та Ольгою Калугою та підтриманий міжнародним фондом «Відродження», а згодом і Олександром Роднянським, очолюваним ним телевізійним каналом «1+1».

Тримбач наголосив, що поява цих видань була «по суті справи [реакцією] на те, що держава відмовляється від кіно, від підтримки кіно». Особливо значущим був вплив «КІНО-КОЛА», який, на думку лектора, «об'єднавши навколо себе людей творчих, креативних, молодих», став рушієм нового кінематографічного покоління, продукуванням нових кіноідей. Тут простежується пряма паралель із французькими кінокритиками Cahiers du Cinéma 1950-х років. Подібно до того, як молоді французи, переглядаючи американський кінематограф, відкривали Альфреда Хічкока як автора і згодом самі йшли в режисуру, українські кінокритики, що згуртувались навколо «КІНО-КОЛА», стали каталізаторами нового українського кіно.

Їхня критика, що часто виходила за рамки звичного, спровокувала виклик старшому поколінню. З'явилися фільми, продюзовані на нових естетичних та етичних платформах, фільми, які незрідка дражливо сприймалися людьми старших поколінь. Це яскраво проявилось у скандальній реакції публіки на показ фільму «Плем'я» в Будинку кіно — під час сеансу були вигуки на кшталт «Ганьба!», а одна глядачка розкритикувала фільм за оголене тіло жінки зі словами «як би на це подивився сьогодні Олександр Довженко?». Ймовірно вона не знала, що у «Землі» Довженка оголене тіло було показане майже за 90 років до виходу «Племені», як і заборонене згодом до показу широкому загалу.

Загалом, на рубежі 90-х і «нульових», з'явилося нове покоління українських

критиків, тим самим вплинувши і на позиції критиків старшого покоління. Однак все це не завадило ліквідації журналу «КІНО-КОЛО» 2008 року, з фінансових причин.

Сергій Тримбач провів ще одну цікаву паралель із дискусією щодо поетики фільмів Українського Поетичного кіно («Тіні забутих предків», «Камінний хрест» та інші) у 1970-х роках. Московський критик Михайло Блейман визначив цей напрямок в кіно як «архаїчний», той, що згубно впливає на прагнення кіно говорити мовою сучасності. У відповідь критик Іван Дзюба написав свою статтю (не оприлюднену тоді, на початку 1970-х), обстоючи радикальні новації Сергія Параджанова та його однодумців. Традиція захисту цінностей національної культури, підтримання інновацій щодо кіно мови, якої тримався журнал «Кіно» ще у 1920-ті роки.

Сергій Тримбач висловив жаль з приводу малого числа діючих кінознавців у порівнянні з літературознавцями чи мистецтвознавцями та підкреслив важливість інституцій, які сьогодні захищають та розвивають сферу екранних мистецтв. Серед них — Довженко-Центр, державний кіноархів, який, попри спроби некомпетентного попереднього керівництва Держкіно його ліквідувати, вистояв. Цей факт ще раз підкреслює взаємодію кінокритики, кінознавства, архівування та національної пам'яті. На завершення лектор закликав до виховання нових поколінь кінокритиків і кінознавців, адже лише власна рефлексія, народжена критичною думкою, може забезпечити безперервність українського кінопроцесу. Меседж чіткий: *незалежна кінокритика є не просто оглядом, а життєво необхідним елементом будівництва національної культури, котра, як показує історія журналу «Кіно», завжди була мішенню для імперських та авторитарних систем.*

Кирило Коломієць, студент-кінознавець 2 курсу додав, що журнал «Кіно» — одне з небагатьох видань у світі, яке схвально відгукнулось на фільм Бастера Кітона «Потяг — Генерал». У Сполучених Штатах на момент появи кінострічки, її критика була різнополярною. Автор рецензії на фільм Марія Романовська зробила те, до чого світова критика дійде через три десятиліття — порушила питання щодо реальної ролі (місця) Кітона в кіно та нерозуміння американської критики робіт майстра. Як же напрочуд влучно, адже сам Кітон неодноразово казав, що вважає «Генерала» своєю найулюбленішою роботою.

Про роль ФІПРЕСІ в українському кінопроцесі говорила **Людмила Новікова**, кінознавиця, завідувачка кафедри продюсерства КНУТКіТ імені І. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства, членкиня Національної спілки кінематографістів України, Спілки кінокритиків України, ФІПРЕСІ. Вона наголосила на тому, що як кожен із нас може долучитися до роботи ФІПРЕСІ, ставши співавтором історії світового кіно, оскільки кінокритики, спільно з кінофестивальною мережею, не лише висвітлюють кінопроцес, але й впливають на його. Кінокритики від початку стояли біля витоків фестивальних рухів — як програмні директори, арт-директори, члени журі.

Коли говорити про українських критиків, то саме завдяки їм формувалося бачення українського кінопроцесу і на батьківщині, і на міжнародній арені. У ХХ столітті лише

поодинокі українські імена потрапляли на сторінки міжнародної преси. Найяскравішим прикладом став Олександр Довженко: коли його «Земля», ще на першому Венеційському кінофестивалі, відкрила Україну світу. Наступним проривом стала Кіра Муратова, чий фільм «Довгі проводи» у 1987 року отримав відзнаку ФІПРЕСІ в Локарно. Це стало фактично її «квитком» у світове кіно, адже вже за кілька років потому Муратову визнавали на Берлінському кінофестивалі, а у 1994-му її вшанували премією за кінокар'єру. Така динаміка — усього сім років — є винятково швидкою для історії кіно. Сьогодні акцентувати варто на тому, що українське кіно, переважно, сильне авторськими голосами. Авторське кіно має дуже специфічну аудиторію. Ту аудиторію, яка багато в чому керується у своїх уподобаннях рекомендаціями від кінокритиків.

Вже у сучасні часи особливу роль у міжнародному визнанні українських кіномитців відіграв Одеський міжнародний кінофестиваль. Саме там ФІПРЕСІ відзначило Валентина Васяновича за повнометражний фільм «Креденс» (2013), після чого його кар'єра набрала європейського масштабу. Це підтверджує просту закономірність: рекомендації та нагороди критиків здатні визначати подальший творчий шлях режисера.

Так і фестивальні ретроспективи, які формують критики, здатні створити «улюбленців фестивалю» — митців, чії фільми стають об'єктом міжнародної уваги. Адже фестивалі — це не лише покази, а й преса, де працюють тисячі журналістів. Навіть якщо десята частина з них напише про фільм, резонанс вже буде відчутний у багатьох країнах. Таким чином, міжнародне визнання режисерів значною мірою формується саме завдяки кінокритиці. Премії ФІПРЕСІ, статті, ретроспективи та робота в журі впливають на кар'єру кіномитців не менше, ніж «золоті пальмові гілки» чи інші фестивальні нагороди.

Окрема тема дискусії — діяльність Міжнародної федерації кінопреси. З ХХ століття кінопроцес став настільки розгалуженим, що для того, щоб писати історію світового кіно, треба знати практично, як розвивається кіноіндустрія в різних країнах. Сьогодні ФІПРЕСІ не лише формує журі, а й бере участь у створенні найактуальніших видань. Так, у 2016 році побачило світ видання «Кіно. Всесвітня історія», підготовлена редактором Філіпом Кемпом та п'ятдесятьма критиками з різних країн світу. Серед них були й українці, які регулярно працюють на міжнародних фестивалях. Так українські критики, працюючи пліч-о-пліч із колегами з усього світу, стають також творцями [виправлено смислову помилку] історії сучасного кінематографа.

Володимир Войтенко, головний редактор часопису та portalу «КІНО-КОЛО», засновник Спільки кінокритиків України, член Національної спільки кінематографістів України, Української кіноакадемії поділився міркуваннями про сучасний стан українського кінознавства та виклики професії. Промовець констатував поступовий занепад друкованих видань про кіно, зникнення культового радянського журналу «Новини кіноекрану», щомісячного ілюстрованого критично-публіцистичного видання, яке друкувалось з 1961 по 1993 рік в Україні. Журнал був розрахований на масового україномовного читача, мав наклад до 800 тисяч примірників. Тепер друковані видання не отримують підтримки та фінансування, а спроби відновлення, зокрема журналу

«KINO-КОЛО», відбуваються майже ентузіастично, «без грошей, але заради слави».

Часопис «KINO-КОЛО» існує з 1997 року, його головний редактор — Володимир Войтенко, протягом 1997-2008 років. У 2022 році видання часопису було поновлено. За понад 25 років існування випущено понад 40 друкованих чисел. Видання не лише висвітлює кінопроцеси, а й формує їх, залучаючи понад 150 авторів — провідних критиків, науковців і практиків кіно. Сам Войтенко неодноразово підкреслював, що «KINO-КОЛО» — це не просто медіа, а «коло експертної думки», що прагне створити глибоку аналітичну традицію в українському кіно.

Попри відсутність стабільного фінансування та нерегулярний випуск, журнал має вплив: окремі номери ставали джерелами для академічних курсів, а сумарний онлайн-трафік на пов'язаних публікаціях у партнерських медіа перевищив 100 тисяч переглядів за останні п'ять років. За словами Володимира, глядач — ключова фігура кінематографу, але саме критика дозволяє осмислити побачене глибше: «Кожен глядач - критик, але професійна критика має інструменти аналізу. І вона потрібна, аби виховувати кіноаудиторію».

Войтенко визнає, що частина фільмів, які стають касовими й успішними у світі, в Україні сприймаються як нудні чи складні. Оповідач згадав приклад фільму «Плем'я» (2014) Мирослава Слабошпицького — стрічки, яка розділила глядачів. Фільм, свого часу, став гучною подією на міжнародній арені. Знята без слів і субтитрів, лише мовою жестів, стрічка отримала три нагороди в програмі «Тиждень критики» Каннського кінофестивалю, а також понад 40 міжнародних відзнак. За кордоном фільм сприймали як прорив у кіномові, в Україні ж реакція була змішаною: для одних — це шедевр авторського кіно, для інших — надмірно складна й відсторонена робота. Така полярність свідчить про нестачу культури глядацького осмислення, яку має формувати критика.

Варто нагадати, що Войтенко — не лише критик і редактор, а й один із найактивніших модераторів українського кінопроцесу. Він був ініціатором створення Співки кінокритиків України (СКУ), яка стала засновником національної Премії кінокритиків «Кіноколо» — щорічної української премії, що має на меті визначити досягнення українського кінематографа та діячів кіноіндустрії. Був ведучим програми «Аргумент-кіно» на телеканалі Канал 1+1 (1998–2019), а нині — є ініціатором та учасником численних фестивальних журі та дискусійних платформ. Упродовж років він модерував і редагував десятки каталогів, аналітичних оглядів, довідників із сучасного українського кіно.

Олександр Гусєв, кінокритик, заступник голови Правління Співки кінокритиків України, член Національної співки кінематографістів України, Української кіноакадемії, ФІПРЕСІ, підхопив думку Людмили Новікової, що гарний кінокритик подібний до гарного кінофестивалю. І кінофестивалі, і кінокритики проводять майстер-класи для глядачів і кінематографістів. Глядачів вони вчать, як дивитися кіно, а кінематографістів вчать (як ми сподіваємося, може, не даремно) як його знімати.

Подібно до кінофестивалів, кінокритика структурує кінопроцес, направляє

безперервний, невичерпний потік кінофільмів у русла глядацької уваги. Один український кінематографіст, дуже талановитий, якось сказав, що йому непотрібні ніякі фестивалі, вочевидь, і кінокритики на його думку йому не потрібні, оскільки свої стрічки, які він робить досить невеликим коштом, затим викладає у мережу, а отже глядачі і без фестивалів мають до них доступ. Але Гусєв, впевнений, що переважна більшість шанувальників кіно, знайома із творчістю цього кінематографіста, дивилися його картини саме завдяки фестивалям. Якщо ж хтось і відшукував їх на Ютубі, то тільки тому, що почув про їхні фестивальні звершення.

Звісно ж, новий фільм цього режисера представлений у програмі ОМКФ. Напевно, у такі грізні, фатальні для країни часи кінокритики і фестивальні відбірники з особливою чуйністю мають відшукувати баланс між національним і універсальним, відображати драматичну вітчизняну сучасність та при цьому не потурати уявленням про те, ніби ми знаходимося в унікальній ситуації, в яку ніколи не потрапляли інші країни. У цьому сенсі гарно збалансованою видається програма Одеського кінофестивалю, багато фільмів якої напрочуд виразно відображають реальність російсько-української війни, при цьому в ній достатньо і перлин світового кіно. Справою кінокритиків є зокрема донести, чим ці останні, зняті в інших кутках планети, в зовсім інших умовах фільми, при всій своїй культурній, соціально-політичній своєрідності, можуть бути цікавими для аудиторії тут і зараз. Тим більше, що значна частина іноземних стрічок по суті відображає у інших історичних, географічних координатах болісно знайомі нам явища. Вірджинія Вульф сказала: «Те, що не описано, не відбулося». У наш час не тільки аналітичний опис, але й навіть просте називання, що також є функцією кінокритики, набуває особливої важливості через медійну глухоту до по-справжньому значних культурних подій.

Олександр сказав, що погоджується з Сергієм Тримбачем щодо голосів, що все частіше звучать із приводу Довженко та інших українських митців, які, з точки зору, наших добродішних сучасників поводити себе ‘якось не так’.

Кінокритика має долучатись до всіх цих декомунізаційних, деколонізаційних процесів, демонструючи, що справжня деколонізація — це не відкидання, не заборона, а переосмислення та привласнення, включення, з відповідними заувагами, надбань нашого мистецтва, навіть створених під егідою ворожої нам ідеології, у скарбницю нашої культури.

Ігор Кромф, кінокритик, член Спілки кінокритиків України, ФІПРЕСІ розповів, як національна кінокритика стає елементом культурної пам’яті в українському кіно. Він означив, що німецький єгиптолог Ян Ассман розділяв пам’ять на комунікативну та культурну. Перша існує лише два-три покоління та використовує лише усну форму передачі. Тоді коли культурна пам’ять — це суспільне ставлення до різних аспектів існування людини, які формують поняття ідентичності. Культурна пам’ять може зберігатись в різних формах — від матеріальних артефактів до ритуальних практик та мати як інституційну так і низову форму збереження.

Кінокритика ж стає елементом збереження культурної пам'яті українців. Виконуючи в цьому просторі щонайменше три важливі функції:

- **Фіксація часу та простору.** Кінокритика документує появу та реакцію на фільми тут і зараз, таким чином рецензія стає формою відображення дійсності, яка в перспективі часу стає цінним архівним документом.
- **Осмислення та оцінка.** Кінокритика — як суб'єктивна форма висвітлення дійсності, окрім того що документує факти появи та реакції на фільми, завжди надає їм додану вартість, пояснюючи контекст існування даного фільму, його місце в національній та світовій кіноіндустрії, значення фільму для творчості конкретного режисера, пояснення культурних чи соціальних феноменів через призму фільму. Таким чином кінокритика — це форму пошуку ідентичності, що є важливою задачею саме культурною пам'яті.
- **Формування канону.** Кінокритика є основним медіумом формування національного кінематографічного канону. Саме кінокритика визначає найбільш знакові імена та роботи, створює термінологічну базу та формує поняття того, що таке національне кіно в тій чи іншій державі.

Ярослав Підгора-Гвяздовський, кінокритик, член НСКУ, Спілки кінокритиків України, Української кіноакадемії, ветеран, капітан запасу Збройних сил України зазначив, що кінокритика під час війни буде говорити непопулярні речі, актуальні зараз, в час найбільшого напруження, найбільшої відповідальності, коли ми всі знаходимося на межі життя і смерті. Схибити зараз – гірше, ніж в мирний час. Тому потрібно бути гранично чесним і вимогливим до себе, віддаючись своєму призначенню на благо інших. Бо критик – це не зірка, не публічна особа, не творець СВОГО іміджу і слави, він – не для СЕБЕ. Він – для ІНШИХ. Не ховаючись, він мусить виходити на барикади інформаційного світу, і заявляти свою думку і позицію. В силу власного естетичного рівня, в силу досвіду і знань, в силу здібностей розбирати, говорити і писати, без чого не можливо і відверто дивно займатися критикою, а тим паче кінокритикою, яка передбачає величезну залученість до мистецтва загалом і до кіномистецтва зокрема, де нерозривно поєднані образи і слова, візуальне і вербальне; де є вимога обізнаності, вимога дивитися багато і оперувати фільмами, кінотворами, знятими в різних часах і країнах, метрах і формах, жанрах і стилях.

Критик має виходити зі словом і думкою, маючи сміливість, присутню в тих, кому не все одно. Це – наступне з найважливішого. Не все одно. Не все одно, коли хтось пхає поперед себе власне его і нічого більше; вип'ячує свою гординю, не підкріплену смаком і творчістю; збиває бабки з наївного глядача, пошиваючи його в дурні саме своєю зухвалістю і твердженням, що можна все і відповідальності не існує, «нема ні Бога, ані чорта, тільки я». Перефразовуючи героя з одного відомого фільму 80-х років: «Коли у творця нема розуму, він – ненаситний». Ось тоді на сцену й мусить виступати кінокритик. Як борець і, водночас, асенізатор. Бо критик працює не сам для себе, він існує для

глядача. Це третя задача критика, його тріумфірат. Він мусить ставати глядацьким цензором, слугою смаку і цінності, відбірником зерна з-поміж полови, визначником, де гівно, а де – ні.

Так, це невдячна робота. Адже кожний може виказати свій смак, свою позицію, свій бік правди, вважаючи, що з іншого боку – не правда. Так, це неоднозначна робота, коли помідори летять в тебе, якщо не летять в творців, чи-то пак «творців» (якими вони не є). Та попри все, кінокритик не мусить лестити, не мусить хвалити, хоча має на це право. Визначати вдалі прийоми, влучні моменти і нові знахідки, кадри та епізоди, думки і фрази – може, і це – бажано, чим допоможе глядачеві зрозуміти, йти на фільми чи ні (і, не обов'язково, дати зрозуміти творцю, що він на правильному шляху). Але казати творцеві, що він вправний, яскравий, визначальний – і це тоді, коли він таким не є – це абсолютно неприпустимо, це моветон, найбільший гріх для критика. І так само, гріх не бути критиком, коли ним бути треба.

Ось головна задача, його призначення, його *magnum opus*. Це те, заради чого він існує – казати, що не так. І тут – найбільше невдячності. Бо ж хто любить чути критику? Хто легко і щиро дасть комусь право бути над собою суддею, особливо, коли його не судять? Та й за що судити, за прояв людської творчої енергії, амбітних планів, польоту фантазії? Засуджувати – ні, та визначати, з обов'язковим поясненням, з розбором, деталізацією, на прикладі. Це все вписується в завдання кінокритика – бути критичним суто в значенні «виявлення свого судження», але з умінням розрізняти правильність шляху, як зрячий може вести сліпих саме через свою здібність бачити.

Кінокритик, член НСКУ, Спільки кінокритиків України та Української кіноакадемії **Олег Чорний** зосередився на тому, як у сучасних цифрових медіа й соціальних мережах спотворюється уявлення про історію українського кіно. Чорний зауважив: саме з дрібних вигадок і «байок» вибудовується викривлена пам'ять про українське кіно. Серед них легенди про особисте життя та роботу Леоніда Бикова, що не відповідають дійсності. Так само ширяться чутки й про кінорежисера Олексія Мішуріна, нібито запрошеного до Голлівуду, а «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова обростають фантастичними цифрами фестивальних нагород, документально підтверджена кількість яких значно менша. Українським класикам, таким як Олександр Довженко та Марко Донський у різних джерелах приписують вигадані міжнародні призи, включно з «Оскаром». За словами кінокритика, такі «аберації пам'яті» ще більш вдало вкорінюються в масовій свідомості у цифрову добу, коли користувачі поширюють неперевірену інформацію, не замислюючись над її правдивістю, а пошукові системи й штучний інтелект відтворюють ці помилки як достовірні. Він наголосив, що кінокритики не можуть повністю зупинити поширення міфів, але мають реагувати на них: писати про них, виправляти помилки та фіксувати факти, щоб зберігати справжню історію українського кіно.

Оксана Волошенюк, кінознавиця, голова правління Спільки кінокритиків України додала, що аберації пам'яті, на жаль, отримують владу і над професіоналами, бо на нещодавній виставці присвяченій Параджанову в шанованому музеї, можна було

спостерігти за експонат кавомолку, яку Параджанов буцім-то привіз із Італії в 1966, тоді як добре відомо, що він був "невийздний", а вперше побував за кордоном в 1990.

Огляд круглого столу підготували Кирило Коломієць, Поліна Мельничук, Наяна Мостова, Захар Стефаненко, студенти-кінознавці 2 курсу, в рамках вивчення дисципліни «Мультимедійна журналістика» (викладає ст. викладачка кафедри кінознавства Волошенюк Оксана Валеріївна).

Науковий керівник курсу — Братерська-Дронь Марина Тарасівна – доктор філософських наук, кандидат мистецтвознавства, професор, дійсний член академік УАН, заслужений працівник культури України, завідувач кафедри кінознавства.



Кінокритики Ярослав Підгора-Гвяздовський та
Олександр Гусєв



Учасники круглого столу: Марина Братерська-Дронь,
зав.кафедрою кінознавства; Єлизавета Сербіна,
зав.лабораторії кафедри кінознавства; Олег Зозуля,
ст.лаборант кафедри кінознавства та Людмила Новікова,
зав.кафедрою продюсента.



Ярослав Підгора-Гвяздовський, кінокритик



Володимир Войтенко, кінознавець



Сергій Тримбач, кінознавець



Алік Шпилюк, кінознавець