

## РЕЦЕНЗІЇ

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.17\\*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.093.17*)

УДК 791.3:7.01:930.25

## “ARS MEDIALE” ЯК ПЛАТФОРМА ОСМИСЛЕННЯ АРХІВНОГО ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КІНО

Є. П. Ворожейкін

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ,  
Україна

[y.vorozheikin@kubg.edu.ua](mailto:y.vorozheikin@kubg.edu.ua)

Y. Vorozheikin

Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0001-7320-562X>

### “Ars Mediale” як платформа осмислення архівного та експериментального кіно

Є. П. Ворожейкін. “Ars Mediale” як платформа осмислення архівного та експериментального кіно // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Щербаня. Харків : ХДАК, 2026. Вип. 93. С. 157–164. Рецензія на Форум експериментального кіно “Ars Mediale”, що відбувся 19–21 грудня 2025 року в Києві.*

### “Ars Mediale” as a platform for comprehension on archival and experimental Cinema

Y. Vorozheikin. “Ars Mediale” as a platform for comprehension on archival and experimental Cinema // *Culture of Ukraine: coll. of scientific papers / Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture; under general editorship of A. Shcherban. Kharkiv: KhSAC, 2026. Vol. 93. P. 157–164. Review of the “Ars Mediale” Experimental Film Forum, held December 19–21, 2025, in Kyiv.*

Останнім часом експериментальне кіно помітно активізувалося в українському культурному просторі. Про це свідчить кілька подій, що відбулися наприкінці 2025 — на початку 2026 рр.: ретроспектива «Ранній американський кіноавангард: Майя Дерен та інші» в Національному центрі Олександра Довженка (4–18 грудня 2025 р.) (*Ранній американський кіноавангард. Майя Дерен та інші | Ретроспектива. Програма, 2025*), перший Форум експериментального кіно “Ars Mediale” (19–21 грудня 2025 р.) (*Arsmediale, б.д.*) та програма “Kino Tagen”, присвячена німецько-українському культурному діалогу й

експериментальним формам документального та архівного кіно (16–18 січня 2026 р.) (*Kino\_tagen, б.д.*).

Раніше окремі приклади експериментальних фільмів в Україні можна було побачити на кінофестивалях чи мистецьких експозиціях у галереях чи музеях, що значною мірою пов’язано з інтересом до цього формату та його специфікою. Відтак поява одразу кількох подій, присвячених експериментальному кіно, які відбулися майже одночасно, може свідчити, що відбулося поступове зростання інтересу до альтернативних кіномов чи/та актуалізація експериментальних художніх стратегій у сучасних історико-культурних реаліях. Останнє припущення видається особливо переконливим. Експериментальне кіно часто працює з переосмисленням історичної пам’яті, архівних матеріалів та принципами репрезентації минулого. Також сучасні міжнародні тенденції у сфері експериментального кіно приділяють значну увагу деколоніальним практикам, а саме такі аспекти особливо актуальні для України в період повномасштабної війни. Можливо, саме міждисциплінарні художні експерименти можуть стати ефективним інструментом критичного осмислення історичного минулого, пов’язаного з політикою радянської влади.

Попри значущість усіх вищезазначених подій, предметом цього аналізу є Форум експериментального кіно “Ars Mediale”, оскільки він став

\* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

першою платформою для комплексної презентації та осмислення експериментального й архівного кіно в українському культурному просторі. Визначальним чинником функціонування форуму стало те, що кожний показ поєднувався з публічним обговоренням за участі кураторів, кінематографістів, глядачів та, у деяких випадках, запрошених експертів. Крізь призму триденного форуму цей текст аналізує головні програмні блоки, їхні художні та концептуальні засади.

Хоча всі з вищезазначених подій заслуговують на увагу, ця рецензія буде зосереджена на аналізі «Форуму експериментального кіно "Ars Mediale"», оскільки саме він став першою платформою для показу та критичного осмислення експериментального та архівного кіно в українському культурному просторі. Важливим у цьому контексті було те, що кожний показ поєднувався з обговоренням побаченого разом із кінематографістами, кураторами, глядачами, а в деяких випадках також із запрошеними експертами.

У перший день форуму відбулася ретроспектива фільму Дзиги Вертова «Одинадцятий» (1928), присвяченого періоду індустріалізації, зведення Дніпровської ГЕС та інших промислових гігантів (Вертов, 1928). Вибір цього твору для відкриття форуму є закономірним, адже саме Дзига Вертов є одним із найяскравіших представників українського кінематографу, який активно використовував художні експерименти у своїй творчій практиці (Рис. 1).

Показ фільму «Одинадцятий» заклав основу вектора всього форуму — звернення до історичного спадку, який тісно пов'язаний з ідеологією та колоніальними наративами. В «Одинадцятому» показується зведення Дніпрогесу біля Запоріжжя, будівництво якого потребувало затоплення давніх дніпровських порогів (Кодацького, Ненаситця, Вільного та навколишніх сіл), а також електрифікацію Наддніпрянщини.

Слід підкреслити, що змістова основа та художні експерименти тісно переплітаються у фільмі Дзиги Вертова. В «Одинадцятому» активно використовується мультиекспозиція — накладення кількох зображень у межах одного кадру. Цей прийом слугує для різних цілей: поєднання процесів роботи (наприклад, розбивання робітниками кам'яних брил та руху вантажних вагонів), створення динаміки через показ механічних елементів із різних ракурсів (наприклад, роботу двигуна), поєднання історичних періодів (архівних розкопок та роботи станції), а також в якості метафори затоплення сіл для будівлі станції (кадри із селом поєднуються із кадрами річкових хвиль).

Перед показом фільму кінознавиця «Довженко-Центру» Альона Пензій розповіла про особливості створення стрічки, а після перегляду відбулося обговорення художніх рішень режисера та ідеологічних аспектів фільму.

У ході дискусії було звернено увагу на амбівалентність стрічки. З одного боку, фільм підпорядковується радянському пропагандистському



Рис. 1. Кадр із фільму Дзиги Вертова «Одинадцятий» (1928).  
Джерело: DTF Magazine. Тут і далі — використано з науковою метою.

дискурсу індустріалізації, але, з іншого, — окремі монтажні рішення, зокрема метафора затоплення сіл та зіставлення історичних періодів, можуть бути прочитані як прихована критика радикальних наслідків політики індустріалізації. У цьому контексті показ «Одинадцятого» є важливим нагадуванням про необхідність критичного перегляду української кінематографічної спадщини, наприклад, тих фільмів, що створювалися в період радянської влади.

Другий день форуму був розпочатий програмою «(Пере)осмислюючи дослідження в кіноетнографії та за її допомогою», яку презентував професор аудіовізуальної антропології й засновник дослідницької групи «Альтернативні форми оповіді в аудіовізуальній антропології» Лоран ван Ланкер. Представлені роботи — «Немає зображень» (2015) Міґеля Луїша Переша Антуніша душ Сентуша, «Сіна» (2017) Луції Вркіч та «Повна гармонія» (2024) Сабах Джаллул — продемонстрували стратегії, спрямовані на деколонізацію відео. Автори реалізували це переважно за допомогою роботи зі звуковою складовою.

Звук у фільмах часто є важливим елементом для передання ідеї та емоцій. Традиційно музика доповнює відео, а закадровий голос інтерпретує й пояснює, що та як потрібно сприймати. Подібна специфіка особливо актуальна для пропагандистських фільмів, але також застосовується до етнографічних, адже закадровий голос у них є традиційним засобом етнографа як «голос Бога». Для деконструкції цієї парадигми режисер фільму «Немає зображень» замінює зображення чорним екраном, перетворюючи звук на головне джерело оповіді. Це змушує глядачів зосередитися на акустичному досвіді та рефлексувати над тим, хто веде розповідь, про що та для чого.

У «Сіна» Луції Вркіч також експериментує з поєднанням відео та аудіо. Оскільки у фільмі використовується множинність відеоджерел для показу героя із різних сторін, більшість аудіо не йде разом із відео як єдине джерело, а є закадровим коментарем головного героя. Специфіка підходу Вркіч полягає в тому, що вона часто поєднує протилежні за змістом звукові та

відеоджерела, що створює певну дискусію між ними.

«Повна гармонія» Сабах Джаллул працює з found footage, які в більшості випадків не містять аудіо, тому закадровий наратив стає природним для такого типу взаємодії із матеріалом. Проте закадровий голос тут працює як критичне переосмислення для підриву домінантних смислів, які наявні у відео.

Після показу відбулося обговорення з куратором та режисерами, у якому значну увагу звернуто на різноманітні стратегії роботи з аудіо, які дозволяють не лише коментувати колоніальне зображення, а й створювати простір для самостійної інтерпретації глядачем. Зокрема, була згадана концепція «аудіовізуального контрапункту» Мішеля Чіона (Chion, 1994, с. 36), яка описує процес, коли звукова доріжка вступає в дисонанс із відео та тим самим деконструє першопочатковий наратив, закладений у зображення. Лоран ван Ланкер звернув увагу на «третьій шлях»: звукова доріжка не дублює значення відео, але й не вступає в пряме протиставлення, створюючи простір для самостійної інтерпретації глядачем (Рис. 2).

Міжнародний блок форуму продовжила програма «Зустрінемося на дні озера» від Berlinale Forum Expanded, куратором якої був Ульріх Цімонс. У фільмі «Ярокамена» (2022) Андреса Хурадо Херардо Суече веде розповідь про свого предка Ярокамени, який очолював захист від звірств, різанини та згвалтувань, що відбувалися в регіоні під час видобутку каучуку. Ця історія була заборонена традиційною владою у зв'язку з її потенціалом залучення молоді до повстання та стимулювання до звернення до чаклунства.

Візуально фільм знято у форматі кола, який нагадує погляд у технологічний апарат наглядку (підзорну трубу чи телескоп). Цей аспект поєднується із показом нефункціональних антен та інших технологічних руїн для розповіді про техноколонізацію й експлуатацію, яка є її складовою. Фільм трансформує наратив для протистояння ситуації, коли корінні культури не мають здатності формувати автономну стратегію протидії просуванню експлуататорських та колонізаторських кампаній.



Рис. 2. Обговорення після показу програми «(Пере)осмислюючи дослідження в кіноетнографії та за її допомогою». Джерело: Ars Mediale.

Інший фільм цієї програми, «Обхідні шляхи: говорячи про монстрів» (2024) Денізи Шимшек, розповідає про регіон навколо озера Ван (сучасної Туреччини), у якому відбувалися етнічні чистки вірмен та курдів. Розповідь у фільмі подається через міфічний образ чудовиська з озера. Його голос відтворюється у фільмі за допомогою спеціальних мікрофонів, які дозволили записати «голос» землі та озера. Голос режисерки теж присутній, але не в аудіоформаті, а через переписку із субтитрами на екрані (подібно до формату переписки в чаті). Її присутність надає історії особистий характер. Під кінець фільму з'являється голос одного з мешканців цього регіону, проте режисерка спеціально знімає його в темряві, щоб цю людину не було видно. Мешканець розповідає про реальну історію, свідком якої він став та яка дуже переплітається з міфом. Таким чином, на фоні абстрактних зображень відбувається розповідь на перехресті міфологічної, особистої та політичної сфер.

«Мун О» (2022) Максима Жан-Батіста був створений на основі кадрів телевізійного репортажу про прем'єру фільму Алена Маліна «Жан Гальмо, авантюрист» (1990), біографічного фільму, насиченого кліше та колоніальними образами тріумфального завоювання. Фільм Жана-Батіста походить із сімейного відео, оскільки його батько був статистом у фільмі «Жан Гальмо,

авантюрист» і з'явився в телевізійному сегменті прем'єри. Карнавал на початку фільму був частиною святкування прем'єри та організований акторами/статистами, які були частиною місцевої гайанської діаспори, а також французькою знімальною групою. Святкування являли собою своєрідне протиріччя: з одного боку, вони справді виникли з гайанської діаспорної спільноти та виражали дух спільноти. З іншого, прем'єра змістила карнавал від його коріння в карибських практиках з певними соціальними, релігійними та політичними функціями, зробивши його зручним рекламним інструментом для постановки фільму.

Режисер використовує цитати з антиколоніальних текстів філософа Франца Фанона, а також сповільнення та повторне відтворення фрагментів, фактично метод, який Лора Малві описує як відкладене кіно (Mulvey, 2006, p. 186), для того, щоб показати те, про що фільм мимоволі свідчить та що він приховує. В одному з моментів стрічки ці візуальні деформації призводять до різкого контрасту при поєднанні з піснею «Mouvement d'avion», яка була вступним саундтреком до фільму «Жан Гальмо, авантюрист». Незважаючи на своє початкове завдання, композиція зовсім не підсилює колоніальний наратив, а навпаки — через модифікації кадрів із прем'єри створює ретроактивний виклик колоніальній пам'яті (Рис. 3).

Окремим сегментом другого дня була програма «Все це поки ще існує», підготовлена Микитою Білим у співпраці з Центром міської історії. У її межах був показаний феномен кіноаматорства в Україні на прикладі фільмів Ореста Бачмаги, знятих ним упродовж 1970–1980-х рр. Експериментальне кіно та кіноаматорство мають спільні особливості, адже часто залишаються маргінальними й недооціненими в загальній системі кіноіндустрії. Такі фільми часто фіксують події та явища, які залишаються поза увагою офіційного кінематографу, проте мають культурно-історичну цінність. Аматорські фільми є своєрідним архівом, який дозволяє побачити історію через призму індивідуального досвіду. Зокрема, у фільмах Бачмаги можна виділити акцент на інтересі до природи та екологічної свідомості. Також унікальність особи Бачмаги полягає в тому, що він прагнув творчої незалежності навіть у контексті технічних засобів, тому самостійно розробив для себе камеру. Дослідження таких матеріалів є важливим, оскільки вони дають змогу дізнатися про неінституційні кінопрактики в Україні другої половини ХХ ст., інформація про які майже відсутня.

Третій день форуму відкрився програмою Олександри Набієвої «Світло, що падає на залюднений степ...», яка представила сучасні українські експериментальні фільми, які досліджують теми травми й пам'яті та працюють у різних форматах: танцювальний фільм-перформанс; лялькова стоп-моушн-анімація, поєднана з реальними кадрами й історичними світлинами; а також found footage та симуляція ігрового простору.

*Salt Salome* (2025) Анни Зацірінної працює з темою особистої та колективної пам'яті. Родинний артефакт — весільне мереживо та танець серед ландшафтів Алмати є рефлексивним поверненням до пам'яті про масові депортації народів до Казахстану.

«Лемберг-машина» (2023) Дани Кавеліної звертається до переплетення доль українців, євреїв та поляків у Львові в період Другої світової війни. Складні історії розповідаються через лялькову анімацію, яка слугує фантазмичному зануренню в минуле, що краще підходить до цієї

теми, ніж хронікально-документальний стиль. Навіть у тій сцені, де є зйомка реальної людини (винахідника диво-машини, що дозволяє подорожувати в минуле), через маску та розформованість частин тіла вона стає теж подібною до ляльки. Особливу роль у відео відіграє звук, а саме пісні, які належать відповідним етнічностям. Вони надають твору певної поетичності та дозволяють краще відчувати трагічність чи особливість ситуації в моменти, які складно передати наративно.

Також слід згадати «див.також: набір стислих зображень і почуттів» (2023) (*fantastic little splash*). Цей проєкт представлений у форматі руху в просторі ігрового інтерфейсу, у якому показуються зображення із telegram-чатів та каналів, які фіксують «прильоти», завдані Росією по Україні. Такі фотографії є забороненими, оскільки можуть надавати ворогові важливу інформацію, тому більшість каналів заблюрює чи пікселізує її, унеможливаючи впізнання місць та наслідків руйнувань. Ці фотографії фактично стають абстрактними зображеннями, які не несуть інформації, а є лише емоційним фоном подій. *Fantastic little splash* досліджує специфіку цього досвіду війни — того, як українці стали залежними від скролінгу таких чатів та каналів, а також того, як самі чати й канали використовують ці зображення для привернення читачів (Рис. 4).

Далі в рамках третього дня була показана програма «Неприєднані наративи» від Sinema Transtopia (куратори: Гало Е. Рівера та Бетан Г'юз), яка логічно продовжила деколоніальну лінію форуму. У межах неї були показані фільми Камалі Альджафарі та Нненні Онуохи, які критично осмислюють питання пам'яті, її привласнення та реконструкції.

Улітку 1982 р. ізраїльська армія вторглася до Бейруту. Під час цього вона здійснила рейд на палестинський дослідницький центр та забрала весь його архів. Архів містив історичні документи Палестини, зокрема колекцію фотографій та відео. Документи використовувалися для вивчення та придушення палестинських рухів. «Фільм Фідай» (2024) Камалі Альджафарі ставить за мету створення контрнративу для



Рис. 3. Обговорення після показу програми «Зустрінемося на дні озера».  
Джерело: Ars Mediale.



Рис. 4. Обговорення після показу програми «Світло, що падає на залюднений степ...».  
Джерело: Ars Mediale.

повернення та відновлення забраних спогадів про палестинську історію.

Документальний фільм є нетрадиційним у своєму поєднанні різних часових ліній історій для формування власного архіву. Окрім концептуального підходу до використання монтажу, Альджафарі також маніпулює відео, виділяючи певні візуальні матеріали яскраво-червоним кольором та додаючи анімовані елементи цього ж кольору, які зокрема включають мотив рухомого полум'я й цензурованих позначок. Це художній

прийом позначає жорстокість зображень, а також процес привласнення, здійснений ізраїльською армією, зокрема через накладання підписів на архівні плівки для розслідувальних цілей.

Значну роль у фільмі відіграє звукова доріжка, яка поєднує дієгетичні звуки та спеціально написаний звуковий супровід, які разом з особливим монтажним підходом допомагають деконструувати значення показаних зображень. Також у якості аудіокоментаря Альджафарі

використовує текст палестинського автора Гасана Канафані, що додатково підсилює деконтекстуалізацію матеріалу як форму художнього та політичного визволення через процес порятунку саботованої пам'яті.

«Країна, що розвивається — Повернення» (2025) Нненні Онуохи переосмислює німецький фільм 1975 р. «Країна, що розвивається, Гана: життя в місті». Метою цього фільму було порівняти життя двох дітей — «багатої» та «бідної» — у столиці Аккрі, майже через 20 років після здобуття незалежності від британського правління. Переосмислення здійснюється через коментар тодішніх героїв фільму, які тепер є людьми похилого віку. Вони вперше дивляться історичний матеріал та діляться своїми думками. Завдяки часовій дистанції й відкриттю іншого погляду виникає багатшарова рефлексія щодо політики, початково закладеної у фільм, принципів репрезентації та формування пам'яті.

Завершив форум показ фільму Олександра Довженка «Визволення» (1939) — стрічка про радянську окупацію Західної України та Західної Білорусі у вересні 1939 р. Після показу відбулося обговорення цієї суперечливої спадщини режисера за участі кінознавиці Довженко-Центру Альони Пензій та Антона Лягуша,

доктора філософії, академічного директора освітньої програми «Дослідження пам'яті та публічна історія». З одного боку, могло здатися, що цей фільм зовсім відхиляється від загальної програми форуму. Стрічка зовсім не є експериментальною в художньому плані, а створена в доволі традиційному хронікально-документальному форматі з послідовним показом подій та закадровим голосом, який пояснює те, що відбувається. Саме закадровий голос, текст до якого написав сам Довженко, виголошує пропагандистські наративи радянської влади, а музичний супровід підсилює закладені емоційні ефекти. Тобто, фільм виявляє протилежний вектор порівняно з більш відкритими та критичними стратегіями, які були представлені в межах інших програм форуму. Проте саме цей контраст робить фільм важливою частиною форуму. Попри різноманітність фільмів, ключовою темою «Ars Mediale» стала деколонізація, навіть у тих випадках, коли вона прямо не була заявлена. Фільм «Визволення» показує, чому така практика художніх експериментів із переосмисленням пропагандистських наративів є актуальною, зокрема для України. До таких фільмів, як «Визволення», варто застосовувати критичні методики, які представлені на форумі. Тому сподіваємося, що в подальшому українські кінематографісти



Рис. 5. Кадр із фільму Олександра Довженка «Визволення» (1939).  
Джерело: ARTSLOOKER.

звернуться до таких фільмів для деколонізації аудіовізуальної культурної спадщини (Рис. 5).

Підсумовуючи, зазначимо, що форум “Ars Mediale” показав потенціал експериментального кіно як важливого компонента сучасного культурного дискурсу та дієвого інструменту критичного осмислення історії. Форум став не лише

майданчиком для показів, а й простором для діалогу й обговорення експериментів у сфері кіно та підходів до критичного осмислення архівних матеріалів. Тому висловлюємо сподівання, що “Ars Mediale” в майбутньому стане щорічною подією.

### Список посилань

- Вертов, Дзига. (Режисер). (1928). *Одинадцятий*. [Фільм]. Київська кінофабрика ВУФКУ; Довженко-Центр. Онлайн. <https://online.dovzhenkocentre.org/films/odynadczyatyj/>
- Ранній американський кіноавангард. Майя Дерен та інші | Ретроспектива. Програма*. (2025, 1 грудня). Довженко-Центр. <https://dovzhenkocentre.org/ranniy-amerykanskyu-kinoavanhhard-mayu-a-deren-ta-inshi-retrospektyva-prohrama/>
- Arsmediale. [@arsmediale]. (б.д.). *arsmediale* [Instagram профіль]. Instagram. Відновлено Березень 8, 2026, з <https://www.instagram.com/arsmediale/>
- Chion, M., (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- Kino\_tagen. [@kino\_tagen]. (б.д.). *Kino\_tagen* [Instagram профіль]. Instagram. Відновлено Березень 8, 2026, з [https://www.instagram.com/kino\\_tagen/](https://www.instagram.com/kino_tagen/)
- Mulvey, L., (2006). *Death 24 X a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books.

### References

- Vertov, Dzyga. (Director). (1928). *The Eleventh*. [Film]. Kyiv Film Studio VUFKU; Dovzhenko Center. Online. <https://online.dovzhenkocentre.org/films/odynadczyatyj/>. [In Ukrainian].
- Early American Avant-Garde Cinema. Maya Deren and Others | Retrospective. Program*. (2025, December 1). Dovzhenko Center. <https://dovzhenkocentre.org/ranniy-amerykanskyu-kinoavanhhard-mayu-a-deren-ta-inshi-retrospektyva-prohrama/>. [In Ukrainian].
- Arsmediale. [@arsmediale]. (б.д.). *arsmediale* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved March 8, 2026, з <https://www.instagram.com/arsmediale/>. [In Ukrainian].
- Chion, M., (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press. [In English].
- Kino\_tagen. [@kino\_tagen]. (б.д.). *Kino\_tagen* [Instagram profile]. Instagram. Retrieved March 8, 2026, з [https://www.instagram.com/kino\\_tagen/](https://www.instagram.com/kino_tagen/). [In Ukrainian].
- Mulvey, L., (2006). *Death 24 X a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books. [In English].

Отримано: 27.02.2026  
Прийнято до друку: 19.03.2026

#### Є. П. Ворожейкін

кандидат філософських наук, доцент кафедри інформаційних комунікацій, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

#### Y. Vorozheikin

Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Department of Information Communications, Borys Hrinchenko Kyiv Metropolitan University, Kyiv, Ukraine