

ВНЗ «Український католицький університет»

Факультет суспільних наук

Кафедра журналістики

Пояснювальна записка
до магістерського проекту

освітньо-кваліфікаційний рівень – магістр

**на тему ««Молитвою і працею»:
документальний короткометражний фільм»**

Виконала:
студентка 6 курсу, групи СЖУ 17/М
галузі знань
06 «Журналістика»
спеціальності
061 «Журналістика»
Горбань Д.П.

Керівник – Бабенко В.В.
Асистент – Ощудляк О.І

Рецензент – Балинський І.О.

Львів – 2019 року

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. ТЕМАТИЧНО-ЖАНРОВА ПАНОРАМА СУЧАСНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО: НАЦІОНАЛЬНИЙ ДОСВІД.....	7
1.1. Тема і жанр як відображення особистості українських режисерів.....	7
1.2. Візуальна антропологія в документальному кіно.....	11
1.3. Приватне в документальному кіно.....	17
Розділ 2. КОРОТКОМЕТРАЖНИЙ ФІЛЬМ: МАЙСТЕРНЯ ДОКУМЕНТАЛІСТА.....	21
2.1 Вибір теми та робота з героєм.....	21
2.2 Спостереження як метод.....	25
2.3 Монтаж та структурування.....	29
ВИСНОВКИ.....	36
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	39
ДОДАТКИ.....	45
<i>Додаток А. Сценарний план до короткометражного фільму.....</i>	<i>45</i>

ВСТУП

Актуальність теми. Документальне кіно в Україні розпочало стрімкий розвиток під час Революції гідності і активно продовжує розвиватися. У 2018 році на головному фестивалі документального кіно про права людини «Docudays.UA» запровадили окремий конкурс національних повнометражних фільмів, дедалі більша кількість українських фільмів перемагають у міжнародних фестивалях. Документалістика відходить від традиційного телевізійно-публіцистичного формату і з'являється попит на «живе кіно». Якщо у 2014-2015 роках переважали теми Майдану, а згодом - війни на Донбасі, то зараз документалісти рефлексують на особисті і суспільно-соціальні теми, а суспільно-політичні проблеми стають радше контекстом, аніж основним фокусом історій.

Цінною теоретично-методологічною базою стали дослідження Олени Москаленко-Висоцької, Марини Міщенко, Майкла Рабігера, Сергія Муратова, Катерини Шершньової, Вадима Скуратівського, Лариси Брюховецької, Герца Франка.

Серед знакових документалістів, які сформували свій авторський стиль, є Олександр Коваль, Віктор Шкурін, Юрій Терещенко, Сергій Буковський. Варто зазначити, що крім цих впізнаваних майстрів, розвинулась нова хвиля документалістів, які розкривають сучасні теми та використовують різні форми для вираження авторського стилю. Серед них: Роман Бондарчук, Надія Парфан, Валентин Васянович, Вадим Ільков, Аліна Горлова, Пьотр Армяновський, Олександр Течинський та інші режисери, які творять нові дискурси та контексти. Тематичні напрямки документальних стилів урізноманітнюються від суспільно-соціальних фокусів до інтимних портретів. Водночас, фільмів, які б розкривали та спостерігали за життям священників, з неформальним поглядом на персону священника і на контекст середовища - залишаються в творчій меншості. В 2019 році вийшов документальний фільм телевізійного формату «Канонічні» Сакена Аймурзаєва, який висвітлює тему Томосу та проблем навколо нього.

Альтернативний погляд на священнослужителів пропонує Надія Парфан у короткометражному фільмі «Екзарх» та Богдан Кутєпов у документальному репортажі «Два капелани», в яких розкривається особистості священників. Ярема Малащук та Роман Хімей створили фільм-спостереження «Зарваниця» про паломництво, у якому також розкривається не релігійне значення паломництва, а те, як його переживає кожна людина.

Актуальність роботи полягає у потребі описати індивідуальну авторську майстерню під час роботи над короткометражним фільмом «В ім'я отця і сина», визначити головні етапи створення документальної стрічки, окреслити особливості роботи з героєм.

Мета роботи – з'ясувати особливості роботи автора та етапи структурування документального фільму, наблизивши глядача до героїв фільму «В ім'я отця, і сина».

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- опрацювати спеціалізовану літературу до розкриття теми;
- простежити сучасні стильові тенденції документального фільму;
- звернути увагу на піджанри документалістики;
- визначити особливості роботи режисера-документаліста;
- окреслити головні етапи втілення документального фільму;
- показати специфіку авторської майстерні на власному доробку.

Об'єкт дослідження – короткометражний документальний фільм «В ім'я отця, і сина». **Предмет** дослідження – аудіовізуальні засоби авторського документального фільму.

Джерельною базою для дослідження стали інтерв'ю українських режисерів про сучасні тенденції документалістики, сучасні українські документальні фільми, які працюють з приватними темами та культурною антропологією. З приватними темами серед сучасних документалістів в Україні працював Вадим Ілько. Фільм «Тато – мамин брат» – це сімейний портрет, де богемний співак та художник стає батьком своєї п'ятирічної племінниці, коли

психічне здоров'я його сестри погіршується. Російські документалістики Зося Родкевич та Євгенія Останіна зняли фільм «Біла мама», героїня якої намагається виховати сина з психічними розладами, маючи шестеро дітей. Старші діти героїні розуміють, що усиновлення пов'язане із труднощами, і бояться, що місця, часу і любові бракуватиме на всіх. Цей фільм – епічне споглядання битви за любов та оспівування материнства. Фільм «Присмерк» Валентина Васяновича розповідає про рутинне життя старої матері і її сина в селі, де вони намагаються хапатися за життя всіма способами. Із взаємодією локального контексту, зокрема Гуцульщини, та людини працювали такі українські режисери, як Остап Костюк, який зняв фільм «Жива ватра», Максим Руденко «Портрет на тлі гір», а також Дмитро Сухолиткий-Собчук працював з темою традицій у фільмі «Красна Маланка».

Методи дослідження. Відповідно до поставлених завдань використано такі методи наукового дослідження:

– *теоретичні*: описовий метод допоміг сформуванню теоретичну базу та систематизувати інформацію про сучасні тенденції в документальному кіно; окреслити тематичні напрямки та методи в українській документалістиці.

– *теоретико-емпіричні*: індукції – для перенесення отриманих результатів дослідження в реальну площину створення власного творчого проекту;

– *емпіричні*: спостереження – допомагає без особистого втручання розкрити героя, *аналіз* допоміг визначити конкретні методи в роботі над документальним фільмом.

Новизна. Фільм деконструє стереотипне сприйняття священика. Власний творчий доробок ґрунтується на висвітленні релігійної теми, яка стає контекстом, а головною метою є розкрити внутрішній світ героїв, а також спостерігати за їхнім життям у незвичних та побутових проявах. У фільмі проілюстровано різдвяні ритуали. Зазвичай, ритуали пов'язані з культурними традиціями показують поверхнево, без заглиблення чи виокремлення окремих персонажів, які могли би транслювати ці ж традиції. Ці ритуали виражені не у формі етнографічно кіно, а навпаки – ритуали протікають через головних героїв.

Відтак вони стають частиною загальної драматургії фільму, а не лише спостереженням за процесом. У фільмі два головні герої – батько-священик та юний син-бунтар, який шукає та формує свою ідентичність. У їхній сім'ї нещодавно народились діти, хоч священник має вже двох дорослих дітей. Цей момент додає нову реальність до повсякдення героїв, географічний та культурний контекст Гуцульщини також формує їхнє світовідчуття.

Теоретичне значення проекту – результати досліджень та аналіз знімального досвіду можна упорядкувати та використати у навчальній практиці курсу «Відеоформати». **Практичне значення** проекту – дослідження, аналіз та перегляд українських документальних стрічок, наукових монографій та інтерв'ю режисерів є корисними для роботи над власним фільмом на різних етапах виробництва.

Структура роботи. В першому розділі «Тематично-жанровий зріз сучасного українського документального кіно» описано та проаналізовано дискурс українського документального кіно за останні роки. А також досліджено фокус культурної антропології та інтимності в документалістиці. Другий розділ – «В ім'я отця і сина»: майстерня документаліста, присвячений повному циклу виробництва авторського документального фільму.

РОЗДІЛ 1.
ТЕМАТИЧНО-ЖАНРОВА ПАНОРАМА СУЧАСНОГО
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО: НАЦІОНАЛЬНИЙ ДОСВІД

1.1 Жанр як відображення авторського погляду українських
режисерів

Документальне кіно стало одним із видів мистецтва та візуальної культури, яка несе не лише естетичну і художню цінність, а й правдивість. Документальне кіно є не лише шматочком реальності, але це також суб'єктивне сприйняття автором цієї реальності та творча інтерпретація. В епоху постправди та великої кількості інформації, документальне кіно є тим продуктом, якому довіряють. Глядач переживає глибокий момент ідентифікації та емпатії, він рефлексує, відчуває та переживає фільм. І перевагою документального фільму над художнім є в тому, що ці процеси сприйняття є прямими, без відчуття штучності побаченого, адже в основі документального кіно є факт і документ. Це означає, що процес сприйняття включає уявлення про те, як знімають і створюють документальний фільм і також про досвід, який пережив режисер і передав його глядачу.

Документалістика хоч і демонструє реальність та історичну основу, та водночас важливе місце в ній займає філософська інтерпретація дійсності. Про це свідчить досвід появи жанру – документальної драми, де поруч з реконструкцією подій подаються спроби осягнення сенсу буття та інтерпретації тієї чи іншої події. Сьогодні пріоритети українського документального кіно зосереджені в реалізації інформативної, аксіологічної, соціологізуючої функції. Зокрема Тетяна Кривошея зазначає, що йдеться насамперед про формування інформаційних потоків, скерованих на формування національної ідентичності, невирішених соціальних проблем, духовних аспектів буття українців [16]. Дискурс сучасної української документалістики складається з декількох наскрізних тем, які присутні прямо чи контекстуально в документальних стрічках.

На основному фестивалі документального кіно Docudays.UA останніми роками в рамках різних конкурсів з'являються стрічки про Революцію Гідності та війну. Під час Революції гідності сформувалось об'єднання документалістів Babylon'13, куди входять різноманітні українські режисер(к)и, оператор(к)и, кінознав(и)ці тощо. Разом вони створили майстерню документального кіно про події на Майдані [12]. Митці стверджують, що миттєво зреагувавши на події в Україні, почали їх задокументовувати через призму режисерської рефлексії [8]. Вони створили фільми з незаангажованим поглядом українських режисерів-сучасників. Тематика їхніх стрічок складається з подій Революції Гідності, Анексії Криму, військових дій на Донбасі. Найвідомішим документальним проектом про Революцію Гідності став спільний проект каналу «1+1» та Вавилон'13 «Зима, що нас змінила» – цикл документальних фільмів. А в останньому фільмі режисерів Юлії Шашкової, Ярослава Пілунського та Юрія Грузінова йдеться про історію Першої сотні Майдану, яка подолала внутрішнього ворога та перейшла на фронт, щоб боротися з зовнішнім ворогом. Ігор Грабович зараховує цю стрічку до новітньої класики, яка закладає основи подальшого розвитку українського кіно. Він стверджує, що перед глядачами представлена хроніка подій нової країни, що цілком невіддільна від її сутності. А в наративі фільму немає ніякої пропаганди, саме тільки життя [10].

Варто додати, що стрічки національного конкурсу Docudays.UA у 2018 були сфокусовані навколо Майдану та війни. Умовно їх можна зібрати у такі підтеми: Євромайдан як точка відліку – сюди увійшли фільми «Майже 10 тисяч виборців» Уляни Осовської і вище згаданий фільм «Перша сотня». Тема Євромайдану не зникає повністю з екранів, а стає своєрідною відправною точкою, з якої починаються зміни в житті героїв, але не в суспільстві загалом [23].

Спостерігав Революцію Гідності також і Сергій Лозниця, створивши фільм «Майдан», який розповідає про події майдану формі спостереження із загальними планами та зображенням мас людей замість конкретних героїв [22].

Також важливою темою є війна та реабілітація учасників АТО, зокрема режисерки фокусуються на жіночому обличчі війни. Фільм Аліни Горлової «Явних проявів немає» розповідає про медсестру, яка повернулася з війни, переживає ПТСР та намагається повернутись до звичайного життя. Цей фільм отримав 4 нагороди в Україні і був відзначений спеціальною нагородою на міжнародному фестивалі документального кіно «DOK Leipzig» за видатну східноєвропейську картину[33]. До важливих фільмів про жінку на війні можна віднести кіноальманах «Невидимий батальйон» про жінок на війні режисерок Ірини Цілик, Аліни Горлової та Каті Ліщинської, фільм «Вона та війна» Марії Кодакової, який розповідає про життя трьох жінок, які пройшли військову службу та інші.

Також важливими стрічками про війну є фільми Леоніда Кантера «Міф» та «Добровольці Божої чоти», в яких війну герої переживають в реальному часі і вона є одним з головних персонажів.

Напротивагу у фільмі Пьотра Армяновського «Гірчиця в садах» війна присутня контекстуально, адже фільм – це особиста історія уродженки Донбасу, яка приїжджає в будинок бабусі у прифронтовій зоні.

Тема війни залишатиметься дискусійною і потребуватиме рефлексій у художній документальній формі. Важливо зазначити, що автори фільмів намагаються передати тему через конкретних людей-героїв, щоб максимально емоційно та інтимно достукатись до глядача, і водночас зберегти людяність.

Вияв окремих регіонів, місцевої культури та її вплив на життя людей поступово знаходить місце в сучасній українській документалістиці. Завдяки таким кінострічкам можна дізнатися про локальні українські досвіди людей, які живуть в певному середовищі і їхню взаємодію, яка часто має соціальний ґрунт. У документальному фільмі «Жива ватра» режисера Остапа Костюка висвітлює життя трьох поколінь вівчарів на полонині влітку і привертає увагу до проблеми занепаду вівчарського ремесла у Карпатах. Крім того, фільм знайомить із культурою Гуцульщини. За формулюванням режисера існує певний історичний код людини, завдяки якому формується її культура [31]. На противагу, тему

херсонського регіону інтерпретує фільм Романа Бондарчука «Українські шерифи». Фільм розповідає про село Збур'ївку та його жителів, які намагалися боротися з корупцією своїми силами. Режисер стверджує, що через події та моменти в житті громади змінилось його ставлення до тієї реальності, як до чогось, що можна виправити. У режисера з'явився дослідницький інтерес і щезло відчуття, що там щось не так і треба втрутитись [1].

Цей фільм не намагається прикрасити дійсність, а навпаки відкриває реальність, яка нам недоступна, розкриває соціальні взаємозв'язки на Херсонщині. Фільм Олександра Течинського «Дельта» також розповідає про життя людей у місті Вилкове на Дунаї, яке функціонує навколо риболовлі та збору очерету. «Дельта» стає в ряд з фільмами, які врешті-решт починають чесну розмову про українське провінційне місто, яке схоже на село. Жодних садків вишневих коло хат, тільки справжня реальність без прикрашання дійсності. Кінокритикиня Дарія Бадьор стверджує, що кінематографічну розмову про українську реальність ведуть, що цікаво, з додаванням поезії, відмову від якої проголошували як одну з рушійних сил розвитку нового українського кіно[2].

На відміну від поетики локальних контекстів, у тематиці документальних фільмів присутнє також звернення до інтимних та приватних історій-спостережень.

Одним із найновіших і знакових фестивальних хітів є «Тато – мамин брат» режисера Вадима Ількова. Це інтимне спостереження про київського художника і співака, у якого складне сімейне життя. Світова прем'єра фільму відбулась на фестивалі в Європі *Visions du reel*, де його відзначили нагородою за найбільшу інноваційність у конкурсі повнометражних фільмів. Програмна директорка Дар'я Бассель каже, що нині Україна всюди на Заході відома війною, конфліктом із Росією. Але хотілось би більше універсальних історій про нашу повсякденність, яка є дуже різною, в якій героїзм може проявлятись у зовсім незвичних формах[13].

Історію про складні життєві обставини юною футболістки Аліни зняла українська режисерка Аліса Коваленко. Головна героїня має зробити вибір між

сім'єю і спортом. Ця документальна стрічка також є відвертою та інтимною історією про універсальну філософську проблему – проблему вибору. Стрічки, які працюють з повсякденністю, мають більшу ймовірність бути зрозумілими широкій аудиторії. Тим більше коли форма нагадує ігровий фільм.

Фільм Сергія Буковського «Головна роль» про приватну історію його мами, яка була акторкою і зіграла лише одну головну роль у своїй кар'єрі. Фільм ніби існує поза контекстом сучасності і драматичних подій, але це не є спробою втекти чи ігнорувати те, що зараз відбувається. Радше захистити рідну людину, запам'ятати та зафіксувати її відвертість, з гумором розповісти сімейну історію [24].

Те, що фільми отримали чимало нагород на міжнародних та українських фестивалях документального кіно, свідчить про активний розвиток українського документального кіно. Фестивалі дають поштовх розвиватися і відкривають імена українських режисерів для світової та української глядацької аудиторії, адже частіше документальні фільми виходять в український прокат.

1.2 Візуальна антропологія в документальному кіно

Одним із основних об'єктів документального кіно є людина та її життєвий та культурний досвід. Тому у документальному кінематографі режисери часто досліджують “екзотичні” та невідомі культури, щоб глибше зрозуміти людину та розширити культурне різноманіття. В цьому ключі важливо згадати про антропологію, яка вивчає людину та її існування в контексті природи і суспільства. Вона також аналізує людський досвід з різних сторін. Зосереджуємо увагу на візуальній антропології, оскільки фіксуємо камерою, те що досліджуємо.

Дослідниця Тетяна Кривошея стверджує, що візуальною антропологією можна вважати симбіоз фото- та відеоматеріалів, які створюють певне знання про певну культуру чи культури. Джерелом антропологічного кіно є документалістика, яка фіксує та демонструє певні об'єкти, ритуали, ситуації та

феномени. Дослідниця зазначає, що у визначенні сенсу візуальної антропології дві протилежні тенденції: одні вважають, що антропологічне кіно – це етнографічно окреслені стрічки про життя «екзотичних» культур. Інші вважають, що це є кінотекст, знятий самим антропологом або в тісному тандемі з режисером. Результат такого тандему має доповнити традиційні для наукового дослідження знаково-вербальні тексти їх аудіо-візуальною фіксацією [16].

Ольга Грабовська виділяє основну драматургію того, як візуальна антропологія співвідноситься з кіно. Вона зазначає, що етнографічний матеріал – це не єдине, що може запропонувати візуальна антропологія. Цей матеріал не може безпристрасно транслювати хроніку життя народів. Тому, коли мова йде про візуальну антропологію та кіно, героєм стає камера і її стосунки з дійсністю. Важливо не те, що показує камера, а як вона це робить. Тому кіно не лише включає в себе людей та їхнє життя, але й осмислює їхній досвід [11]. В українській документалістиці режисери використовують методи візуальної антропології не лише для прямого спостереження за певними ритуалами чи традиціями, вони також використовують її як одну з можливостей для розкриття головного героя.

Найближчим за формою до антропологічного кіно є короткометражний документальний фільм «Понад Стіксом» Марії Стоянової досліджує ритуал поминок над гробами в провідну неділю, коли люди згадують своїх родичів, кропляться святою водою і святкують життя. В цьому фільмі зображений ритуал, який є головним героєм. Люди тут є лише проміжним матеріалом, оскільки ритуал сам по собі існує довше, ніж ті, хто потрапив в об'єктив. Також тут головну роль грає камера і те, що вона показує глядачу. Камера є спостерігачем, і вона дозволяє глядачу самому зробити оцінку чи судження про цей ритуал. Власне тому режисерка акцентує на процесі ритуалу, аніж на особистісних переживаннях героїв. Тут радше зображено загальний портрет учасників цього ритуалу-традиції. Ритуал провідної неділі режисерка інтерпретує як екзотичний, хоча учасниками цього ритуалу є звичайні люди і для них цей ритуал є більш звичним, ніж, можливо, для самої режисерки.

Схожий за своєю формою та контентом є фільм «Красна Маланка» Дмитра Сухолиткого-Собчука про ритуал Маланки на Буковині навпаки розкриває цю традицію через конкретних героїв. Проте, цей фільм є більш публіцистичним, оскільки герої пояснюють різні нюанси ритуалу і те, як його переживали давніше, коли він був під заборною. Тут люди не є проміжними, вони грають важливу роль, олюднюючи цю традицію. І варто додати, що у фільмі є сюжет, який складається з двох напрямків: наратив про історію маланки та її сучасне втілення, яке розкривається через особисту драму одного з головних героїв. Режисер поєднує пряме спостереження ритуалу, коли він і віддаляється і наближається до героїв. А також він використовує метод «talking heads» для того, щоб пояснити історію святкування Маланки в селі та контекст. Тобто тут важливий процес, але він розкритий через певних людей, яким можна співпереживати. Близькість до героя розкриває різні драматичні ситуації, які він переживає, наприклад коли син переконує батька в тому, що йому варто брати участь в Маланці. І він її згодом організовує. Тобто фільм складається також зі спостережень за діями героїв. Однією із яскравих сцен є сцена, маленький хлопчик спостерігає за тим, як ріжуть свиню. Ця сцена є не лише документальною, вона несе певну естетичну та символічну цінність і те, як умовно можна сприймати культуру та традиції свого регіону.

Тому на прикладі фільмів «Понад Стіксом» та «Красна Маланка» естетику антропологічного кіно можна визначити як спробу відтворення культурного дискурсу в «оболонці» відео- та аудіоповідомлення. Отже, можна стверджувати, що тут працює ідея Ролана Барта про письмо вголос, яка представлена у його праці «Задоволення від тексту»). Кінематографіст, який знімає антропологічний фільм, наближається до людини на таку близьку відстань, що дозволяє відчутти «дихання, тріщинки, м'яку нерівність людських губ, саму присутність людського обличчя, у всій його матеріальності, тілесності» [6. с. 518].

Ідею Ролана Барта про близьку відстань кінематографіста до людини транслюють фільми «Дельта» Олександра Течинського, «Жива ватра» Остапа Костюка та «Заповідник Асканія» Андрія Литвиненка. Режисери цих фільмів

справді дуже близько взаємодіють з героями своїх фільмів завдяки великій кількості проведеного з ними часу, фіксують глибину героїв та середовища, в якому герої існують.

У цих трьох фільмах важливо прослідкувати момент, коли сама фіксована реальність і буденність через камеру перетворюється на ритуал, оскільки виділено певні фрагменти життя, які стають знаковими, хоч вони далі можуть циклічно повторюватись у житті героїв.

Візьмемо до уваги фільм «Дельта» режисера Олександра Течинського. Фільм розповідає про життя чоловіків у містечку Вилкове в Одеській області, як вони виживають, збираючи та продаючи очерет. Але режисер досліджує не лише ремесло, а також внутрішній стан героїв та деякі їхні ритуали. І цей симбіоз суворих обставин українського села і великої кількості води, туману та очерету створює межовий стан деякого абсурду та поетики, які складаються із туманних і не тільки пейзажів, різання кози, похорону на човні чи запалювання лампадок. Тут важливо розуміти, що візуальна антропологія виявляється прямо, оскільки режисер документує героїв у їхній реальності, але це кіно не можливо назвати антропологічним. Воно лише включає деякі його елементи, оскільки тут не зображено яскраві ритуали чи традиції. В певній мірі вони тут є, оскільки змінюються пори року, але тут ритуалом виступає ремесло героїв, яке пов'язане з природними умовами їхнього існування. І також завдяки великій кількості часу, які провів режисер з героями, ми можемо спостерігати психологічний вимір героя, що наближає його до нас, як до глядача.

Втім, фільм «Заповідник Асканія» Андрія Литвиненка також включає елементи візуальної антропології, але він більше репрезентує особисті режисера та його інтерпретацію дійсності у монтажі та деяких елементів кіно, як наприклад окремий кліп, де читають реп. Фільм розповідає як про тварин, які живуть у заповіднику «Асканія Нова», так і про людей, які його доглядають. Хоч працівники переживають нелегкі часи, живучи в складних умовах, наратив фільму є легким. Він не викликає спеціального жалю до героїв, а, навпаки, через легкість оповіді, глядач сам співпереживає героям. І важливо, що в цьому фільмі

можна розглядати взаємодію людини та тварини, і їхню окремішність. У цьому фільмі культурним та природним контекстом є територія заповідника, який впливає на життя героїв.

Найбільш вдалим симбіозом візуальної антропології, документалістики та художності є фільм «Жива ватра» Остапа Костюка, який розповідає про життя вівчарів у Карпатах і загалом піднімає проблему вівчарства. Цей фільм є яскравим прикладом візуальної антропології у різних її виявах, оскільки він не лише занурюється в життя вівчарів, а й охоплює три покоління, які пов'язані з вівчарством. Спостерігаємо життя цих людей впродовж всіх пір року, а відтак і всі гуцульські ритуали та традиції: від великоднього «гріти діда» до коляди. Але навіть не це головне, а те, що режисер любить своїх героїв, ця любов відчувається у кожному кадрі, слові чи пісні. Режисер дослідив та вловив глибину героїв, яка проявляється у певних словах, діях та емоційних переживань. Тобто, тут немає поверхневого погляду як на своїх героїв, так і на самі традиції та ремесла. Таким чином він створює своєрідний наратив великої мрії вівчарства і водночас біди, і цей наратив перегукується з магічним реалізмом «Ста років самотності» і з візуальною поетикою «Тіней забутих предків».

Тому Оксана Пушонкова вважає, що поетика повсякденності будується на зміні візуальних планів та ракурсів. В культурі повсякденності смисли стають знаками, а форми видовищними [26]. Тому повсякденність естетизують, власне життя перетворюють в естетичний проект.

Якісна антропологія за визначенням Ольги Грабовської не описує все, а глибоко досліджує якусь техніку, процес чи ритуал. А ритуали мають бути драматичними, оскільки їх творять люди, які хотіли бачити їх цікавими і захопливими. І передати драматизм ритуалу словами неможливо, це можна зробити лише візуально. В цьому суть візуальної антропології.

Кіно, а особливо документальне, також є одним із каналів культурної пам'яті. Сила впливу кіно, - як стверджував Юрій Лотман, - в різноманітності інформації, яка складно побудована та організована і гранично сконцентрована. І яку розуміють, в широкому сенсі, як сукупність різноманітних інтелектуальних

та емоційний структур, що передаються глядачу та впливають на нього - від заповнення комірок пам'яті до перебудови структури його особистості[17].

Одним із цікавих прикладів сучасного українського кіно, яке є каналом культурної пам'яті і експериментом у поєднанні різних видів візуальної антропології є фільм «Портрет на тлі гір» режисера Максима Руденка про занурення в життя села Криворівня. Завдяки старим фотографіям місцевої жінки-мисткині режисер продовжує життя цих фотографій, а саме знімає тих же людей, і ритуали та традиції села. Оскільки ця жінка, так би мовити документувала портрети людей та процесів, які відбувалися навколо неї. Цей фільм включає в себе дві лінії візуальної антропології, оскільки в ньому присутні і старі фотографії жінки, і теперішні відео-нариси режисера, які складають певне уявлення про цей регіон, втрачаючи ознаки часу. І є джерелом культурної пам'яті регіону.

Всі згадані фільми так чи інакше несуть культурний та природний код певного регіону, формуючи символи певних ритуалів, незважаючи на те, чи зафіксована реальність є буденною чи екзотичною, тобто відображенням певної традиції. Фільми – це свідчення певного людського досвіду і переживання, коріння частково закріплене від фізичного та природного середовища, яке в собі несе культурну пам'ять. І тому такі фільми важливі для збереження людського досвіду в певних природних та культурних середовищах, які залежать від людини.

1.3. Приватне в документальному кіно

Часто приватні теми межують із жанром фільму-портрету, який є найпоширенішим серед кіно. Розвиток вчинків героя, його міркувань та почуттів складає є екранним портретом. В цьому жанрі найскладніший етап - пошук підходу до людини, яка може бути героєм фільму. Режисери діють за двома принципами: одні тримають дистанцію з героєм і уникають близьких. Таку позицію відстоює російська режисерка Марина Разбежкіна [35]. Олена Москаленко Висоцька стверджує, що український видатний документаліст Олександр Коваль надавав перевагу близькому психологічному контакту [19]. Серед режисерів існує також думка, що сам автор є героєм фільму портрету. Так вважає Олександр Роднянський: « У «кінопортретах», особливо того часу, я часто бачив автора, і дуже рідко – героя... Головний герой будь-якого документального фільму – його автор» [19].

Польський режисер-документаліст Павел Лозінський зазначив, що працювати з людьми у документальному кіно, це як працювати під мікроскопом [38]. Межа інтимності та приватності у документальному кіно є дискусійною темою для режисерів, тому що саме вони визначають межі інтимності. Сергій Буковський вважає, що у кожного режисера є своя межа, залежно що нею вважати. «Все залежить, на мій погляд, яку відповідальність ти готовий звалити на себе. Чи перетворишся ти в циніка і яструба, як герой Кшиштофа Кесльовського з фільму «Кінолюбитель», – це вже справа твоєї совісті, снів і спокою» [24].

Українські документалісти почали звертатися до приватних історій, які пов'язані з їхніми родинами або ж вони тісно контактують зі своїм документальним героєм, який спочатку був чужим. Намір знімати документальне кіно про інтимні приватні історії з'являється так само, як будь-яка інша тема. У випадку української документалістики прихід до цього жанру є можливістю чи бажанням відійти від теми війни чи соціально дражливих тем.

Жанр портрету та інтимних історій дуже часто перетинаються, адже це пов'язано передовсім з психологією людини та її стосунків. Але також цей метод застосовують для різноманітних тем, адже він працює на те, щоб глядач перейнявся та співпереживав документальному герою.

Серед знакових інтимних документальних фільмів можна виділити «Головну роль» Сергія Буковського, «Присмерк» Валентина Васяновича, «Тато – мамин брат» Вадима Ількова та «Домашні ігри» Аліси Коваленко. Основною рисою цих фільмів є те, що вони є спробою дослідити психологічний стан документального героя і як він взаємодіє з навколишньою реальністю. Такі фільми колекціонують людський досвід повсякденності, яка на екрані стає кінематографічною. Режисери своїми фільмами не намагаються розчулити глядача важкою ситуацією героїв, вони показують як живуть герої зі своїми проблемами і як їх вирішують чи не вирішують. Зокрема це стосується фільмів «Тато – мамин брат» та «Домашні ігри».

Прем'єра фільму «Тато – мамин брат» Вадима Ількова відбулася в квітні 2018 року на одному з найкращих фестивалів документального кіно в Європі *Visions du réel*, де фільм отримав нагороду як найбільш інноваційна стрічка. Фільм розповідає особисту історію київського художника і співака, складне сімейне життя. Він доглядає свою племінницю, мама якої хворіє на психічні недуги. Головний герой балансує між своїм божемним життям та вихованням племінниці. Його героїзм проявляється у цілком незвичних, але універсальних формах. Адже у фіналі фільму він оформляє опікунство над племінницею та своєю сестрою. Режисер використовує метод близького спостереження і у кадрі не розмовляє з героями, але дії персонажів та їхній внутрішній стан яскравіше проявляється. Форма цього фільму схожа на форму ігрового кіно. Автор не використовує «talking heads» і закадровий голос.

За схожим методом працювала Аліса Коваленко над фільмом «Домашні ігри». Цей фільм також відвідав близько тридцяти фестивалів по цілому світу, отримав призи на російському фестивалі «Артдокфест» та на іракському «Duhok IFF». Проект виявився успішним, адже він був у програмі «Best of fest» на

міжнародному фестивалі в Амстердамі IDFA. Ця історія є універсальною і зрозумілою для людей з різним бек-граундом. Це об'ємний та емоційний портрет дівчини у складній ситуації. Фільм розповідає про дівчину з бідної київської сім'ї, яка намагається пробитись у світ через футбол. Але в сім'ї помирає мама і, окрім того, вони живуть з батьком-п'яницею. Головна героїня також перебуває на межі вибору: грати у футбол чи доглядати своїх молодших брата і сестру. «Я намагалась побудувати фільм як ігровий. У мене була ситуація, яка давала можливість це зробити. Була позиція, де герой виявився в дуже складних обставинах, намагався з них вирулити і далі йшов ввєрх» [4].

Досить часто такі фільми режисери знімають без допомоги знімальної групи, аби не порушити інтимність. Так, наприклад було з фільмом «Тато – мамин брат» Вадима Ількова. Режисеру важливо, щоб сам процес знімання не став важливішим ні те, що відбувається перед камерою. Він стверджує: якщо до героя приходять багато технічно оснащених людей, то вони займають своєю енергією багато простору, і героям цього простору залишається менше [3]. Бути близьким до героя та вливатися в його приватне життя стає технічно простіше, адже камера сьогодні є легкою і завдяки цьому можна злитися з реальністю героя. Бути близьким до героя та вливатися в його приватне життя стає технічно простіше, адже камера сьогодні є легкою і завдяки цьому можна злитися з реальністю героя. Павел Лозінський також говорить про можливість бути прозорим [38].

Те, що сучасні документальні фільми на приватні теми завойовують фестивалі і загалом з'являються, свідчить про те, що як і документалістам, так і глядачам, зараз на часі досліджувати та відкривати людський досвід і переживання. Фільми фіксують знову ж таки буденну реальність, певні життєві проблеми, з якими стикається практично кожен. В цьому випадку такі фільми можуть говорити універсальною мовою до всіх, мовою життєвого досвіду, адже люди схожі у вчинках та в здатності переживати та співпереживати. Якщо документальний фільм може викликати момент співпереживання, то це вдалий фільм. Фільми-портрети мають є чи не найбільше шансів ефекту

співпереживання та емоційної близькості з глядачем, адже у кадрі не далекі «екзотичні» ритуали чи соціально-гострі ситуації, тут – ситуації та досвіди повсякденності, з якими стикаються більша кількість людей.

Висновки до розділу

Революція Гідності дала поштовх до стрімкого розвитку української документалістики. Так, з'явилися і велика кількість нових фільмів, так і нових режисерів. Українські документальні стрічки почали вигравати на міжнародних фестивалях, що означає зацікавленість міжнародних партнерів та аудиторії. Тематика, якої торкаються українські режисери різноманітна: від тем майдану до інтимних сімейних портретів. Це означає, що українські документалісти не лише рефлексують на тему майдану, війни та наслідками, які пов'язані з цими темами: птср чи переосмислення покинутих територій Донбасу. Але й намагаються дослідити середовище, в якому вони перебувають безпосередньо, локальні культури та сімейні проблеми.

Важливо, що більшість цих історій показано через портретні спостереження за окремими героями, що дає в сукупності загальний портрет людини та місця. Такі стрічки є цінними, адже фіксують українську буденну культуру і культуру, пов'язану з певними традиціями та ремеслами. Важливо, що більшість режисерів вибирають методи невтручання і прямого спостереження за героями, які відбувалися на різних рівнях, зокрема розкриття героя на рівні почуттів, висвітлення певних граней характеру героя та його осмислення й інтерпретація. Такі методи дозволяють наблизити глядача до героїв, тому ці фільми викликають емпатію та співпереживання.

Останні роки можна вважати новою хвилею українського документального кіно, з новими жанрами і темами, але ще поки рано виокремлювати їх в категорію «нова українська хвиля документального кіно», адже самі режисери ще в пошуку мови кіно, яка б визначала цю хвилю.

РОЗДІЛ 2

«В ІМ'Я ОТЦЯ І СИНА»: МАЙСТЕРНЯ ДОКУМЕНТАЛІСТА

2.1 Вибір теми та робота з героєм

Важливість документалістики в тому, що вона глибинно фільмує реальність. Документальний підхід фіксації життя розкриває взаємини не лише на міжособистісному рівні, а також і на культурному, розкриваючи проблему у різних площинах.

Теми для документальних фільмів різноманітні і шукають їх в реальному житті та у всьому, що оточує щодня, а також в новинах та соціальних мережах. Майкл Рабігер у своїй праці «Режисура документального екрану» зазначає, що у кожного режисера є свої теми. Вони можуть бути особистими, а мудра і професійна робота над ними забезпечує поле для праці впродовж цілого життя. Він має на увазі не автобіографію, а теми, які зрощені з життєвим досвідом і з якими можна експериментувати [28]. Режисер радить документалістам вести щоденник, в якому потрібно записувати все, що вас вразило; звернутися до історії чи інтерпретувати міфи. Джерелом тем він також вважає сімейні історії чи історії дитинства. Російська документалістка Олена Полуніна стверджує, що іноді тема може виникнути через збіг обставин [30]. Український режисер Сергій Буковський зазначає, що типова хвороба документалістів-початківців – це знімання свого внутрішнього світу, коли вони намагаються розповісти все, що відчувають [20].

Обираючи тему, я відштовхувалась від того, що насправді цікавить мене. Адже поки режисер переймається певною проблемою, не важливо чи стосується вона соціальних процесів чи загально людських проблем, доти він буде перейматися самим фільмом.

Тема документального фільму – місія священника та реальність, яка його оточує. Це те, що на поверхні, тематичне обрамлення глибшої ідеї. Втім, якщо говорити про філософський вимір того, що турбує – це момент усвідомлення, ким є людина і процес самоусвідомлення у простих діях. Тобто, це пошук своєї ідентичності та місії, пошуку своїх меж. У цьому вимірі мені близька творчість

Інгмара Бергмана, який за влучними словами Віталія Перкуна, часто запитує себе та глядачів: де межа точки неповернення, чи, перетинаючи цю межу, ми маємо право на прощення, на зрозуміння? Де межа нашого щастя і щастя іншої людини [25]? На творчість режисера також вплинули його стосунки з батьком-пастором, що завжди можна побачити у його фільмах. Про це також можна довідатись із автобіографії «Laterna Magica».

Я звернулася до теми священництва, тому що це одне з небагатьох покликань людини, яке дається не всім. Досить довгий період для мене священник асоціювався виключно з будівлею церкви і людиною, яка веде Богослужіння, носить ризи і яку згадують у скандалах. Окрім того, в мережі можна знайти онлайн-проповіді, інтерв'ю зі священниками про їхню роботу. Але мені здається, що покликання священника виявляється не лише в храмі чи соціальних активностях, але у побутовому житті, і в цьому випадку навіть більше. Для мене передовсім йшлося відкрити та показати священника як людину, яка живе умовно через дорогу від будинку, і самій собі зрозуміти, що це за люди, в якій реальності живуть і як взаємодіють з нею.

У виборі героя я керувалась тим, що це має бути проста невідома чи маловідома людина. Так як одним з основних етапів роботи над документальним фільмом є попереднє дослідження, то я спершу прочитала спеціальний проект «Духівники твого міста» в інтернет-виданні «Твоє місто», згодом читала книжку «Звичайні незвичайні священники» від видавництва Discursus і вирішила обрати священника о. Івана Рибарука з с. Криворівня в Карпатах. Режисерка Марина Разбешкіна вважає, що найважче – коли герой традиційний, тобто бабуся чи безхатченко. Для неї це є складні герої, тому дуже важливо поглянути на героя чи знайти героя незалежного від соціальної категорії, в якій він існує. Потрібно поглянути на них по-іншому [14].

Було кілька причин обрати саме цього героя: по-перше, отець є нетиповим представником з церковної спільноти, оскільки опікується спільнотою своєю селі. По-друге, він проживає у с. Криворівня в Карпатах. Ландшафт впливає на природу людини, її поведінку, міміку, жести та мову. Варто зазначити, що

священик у селі Криворівня завжди з людьми, він проводить всі таїнства незалежно від місця: церква чи хата у високогір'ях. По-третє, отець у зрілому віці став батьком двійнят і це стає новою умовою життя. Тож тут у фільмі можемо спостерігати людину на межі покликання бути священиком та батьком.

Важливим та невід'ємним фактором є гуцульська культура, яку неможливо відділити від жителів цього регіону. Йдеться не лише про творчість, але й про штиб життя, мову тощо. Часто ми бачимо красиву екзотизовану картинку локальної спільноти, але насправді нічого не знаємо про самих людей. Одне з найважливіших традицій на Гуцульщині є коляда. Часто люди, тим паче туристи сприймають це дійство як екзотику і видовище. Але вони не знають людей, які колядують. Німецький режисер Вернер Герцог стверджує, що в його фільмах стільки антропології, скільки в музиці Джезуальдо чи картинах Каспара Давида Фрідріха. Їхній стосунок до антропології – це намагання осмислити людську долю в цей час і на цій планеті. Тому режисер наголошує, що не знімає небо чи дерева, а працює з людьми, бо його цікавить їхнє життя в різних культурах [15].

Під час роботи, я відкрила для героя не лише як отця, але як батька і як мешканця села. А його сина – не лише бунтівника, а й хлопця, який поважає свою культуру та традиції. Великою перевагою, як на мене, було те, що з цією людиною я була знайома до знімання. Втім під час зустрічей я зрозуміла, що варто додати ще одного героя – його сина Павла, який навчається в Києві. Мені було цікаво за ним спостерігати, тому що він – інтелектуальний хлопець і має свої переконання. Він стає антагоністом до батька, що створює конфронтацію бунтарства до зрілості. Він став цікавим персонажем, адже є доволі нетиповим представником локальної спільноти. Син Павло, попри навчання в Києві, не відхрещується від своєї локальної ідентичності. Зокрема, традиція коляди для нього є важливою. Ці герої підштовхнули створити портрети двох чоловіків, які є гуцулами і які у різний спосіб переживають своє життя. Отже, тема фільму видозмінювалась і врешті деконструкція образу отця видозмінилась на портрети двох чоловіків: один на злеті свого життя, інший – здолав його вершини. В

кожного з них є свої переконання, оточення, побут, життя. Їхня особливість – представляють локальну спільноту гуцулів.

Для мене основною перепоною стало те, що з цими героями я знайома давніше і мені було складно і некомфортно провокувати їх на конфліктні теми, щоби не зіпсувати стосунки з ними і не зашкодити їхнім власним сімейним взаєминам. Тим не менш, відсутність конфлікту мотивувала змінити точку зору щодо своїх героїв. Адже важливо не лише те, чи у них конфліктні стосунки, а те, як вони транслюють свою культуру та локальну ідентичність для глядачів та власне режисера.

В роботі з героями важливими є комунікація та поведінка. До прикладу Марина Разбежкіна ніколи не просить героя зробити щось спеціально для фільму, втім інколи може їх провокувати. Так, одним із принципів роботи документаліста є прогноз і очікування певної ситуації [30]. Наприклад, режисер Остап Костюк знімав фільм «Жива ватра» чотири роки, щоб глибше проникнути в життя героїв. Бо не завжди герой впускає режисера у свій світ. Зі своїм героєм о. Іваном я була знайома до знімання. Це забезпечило довіру до мене, і я проводила багато часу в них удома. Коли нічого не відбувалось, то я допомагала у догляді за дітьми. Камера в мене завжди була зі собою, щоб раптом нічого не пропустити. Втім російський документаліст Сергій Дворцевой вважає, що не буває такого: відразу знімати, тобто деякі документалісти вважають, що головне – це моментально зафіксувати ситуацію [30]. Коли режисер приїжджає до героя і не бачить нічого, то він просто живе і спостерігає. Але окрім цього, для того щоб герой відкрився і став відвертим, потрібно самому бути відвертим з ним, довіряти йому. І для цього потрібен час. Мені здається, що один з моїх героїв, а саме син отця у фільмі є доволі закритим майже до кінця фільму. Причиною цього, є те, що є деякі дії чи речі, які він не хоче виносити на загальне. Особистою проблемою, яка стосується мене як документаліста, було те, що я на початку сприймала героя не таким який він є, а таким як я його собі уявляла. Насправді це обмежує бачення та відчуття героя. Але не зважаючи на свою проблему, я від

самого початку хотіла знімати про своїх героїв, як каже Марина Разбежкіна, я відчувала пристрасть до них, фактично любовну [30].

Отже, щоб знайти цікавого героя потрібно уважно спостерігати за всім, що відбувається. Іноді герой може вільно себе почувати перед камерою, а іноді – ні. Для цього потрібно дати йому час і завоювати довіру. Іноді потрібно відкладати камеру і жити з героями, аби їх зрозуміти, адже взаємна відкритість між героєм і документалістом дозволяє відкрити глибину та інші пласти особистості.

2.2 Спостереження як метод

В У книзі «Режисура документального кіно» режисер Майкл Рабігер наголошує, що документальний фільм не завжди може стати чимось більшим, ніж звичайним ілюструванням життя. «Внутрішня логіка таких стрічок диктується не визначеним задумом, а вільними асоціативними зв'язками», – пише Майкл Рабігер [27].

Тому детально прописати сценарій для документального фільму неможливо, адже об'єкт документальних фільмів - життя: яке не завжди піддається плануванню. Тому сценарій неігрових фільмів більше схожий на сценарний план: чітко сформулювала ідея, тема, конфлікт, головні епізоди та герої. Режисеру потрібно бути гнучким та уважним, тобто він має орієнтуватись на сценарний план і задум, але бути сміливим його змінювати. Щоб фільм не став банальним показом життя, потрібно шукати метафори та символи, які його наситять. Документалістика різноманітна за творчими прийомами. Відпрацьовані декілька методів для втілення документального кіно, все залежить від задуму та ідеї автора. Наприклад, це може бути «talking heads» чи інсценізація подій. Втім, більшість режисерів намагається зафіксувати людей в їхньому

рутинному житті. Майкл Рабігер вважає, що таким чином режисери ускладнюють собі роботу. Автори вдаються до фіксації буденності, бо це допомагає уникнути словесних потоків. А з іншої сторони буденність виявляє дії героїв, яким ми довіряємо більше, ніж словами. І ці дії більше розкривають героя, ніж слова [28].

Документальні фільми – це спостереження: коли документаліст фіксує на камеру все, що відбувається. Спостереження як форма і як метод ділиться на два основні напрямки: сінема веріте і пряме кіно. Сінема веріте – це кіно, в якому режисер усвідомлює свою залученість до реальності героя, і тому він може втручатися і спрямовувати події: провокувати, моделювати ситуації, розмовляти для створення конфлікту, маніпулювати тощо. Для документалістів, які працюють в цьому жанрі, роблять так, щоб герой звик до камери. Пряме кіно чи кіноспостереження, яке часто називають методом «мухи на стіні», коли камера проникає в життя глибоко і незаметно, наскільки можливо, з метою прямого доступу до людей. В такому жанрі режисери створюють відчуття спостереження життя в реальному часі.

У фільмі використано метод прямого спостереження, тому що було важливо дослідити і зрозуміти героїв, таким яке воно є. Я не була певна, що провокація чи моделювання ситуації були б доречні, оскільки вони могли нашкодити стосункам з героєм. В моєму випадку так могло трапитись з сином Павлом, оскільки за характером хлопець дуже імпульсивний і від початку був закритим в розмовах на камеру. Для того, аби принаймні він звик до камери, пройшло кілька місяців. Інша проблема, що я особисто не проводила стільки часу, скільки могло б вистачити герою, щоб звикнути до камери за один знімальний період. Адже створюється відчуття, що герої начебто відкрились, але інтуїція і загальне відчуття підказує, що вони все таки не повністю відкриті. Тобто вони «пам'ятають» про камеру і не завжди відкриваються. В цьому випадку слушною є порада Сергія Буковського – не тиснути на людей, терпіти. Коли він знімав фільм «Живі» про трагедію Голодомору, то потрібно було спілкуватися з поважного віку людьми, які були дітьми в ті часи. Але перш ніж

ставити свої запитання, вони вислуховували і говорили з тими людьми про нагальні проблеми. Потрібно мати час, щоби поспілкуватися і побачити людину в різних проявах [20]. Але також важливо бути відвертим з героєм і не кожен може це зробити, тобто відкрити свою душу. Оскільки я людина, яка відносить себе більше до інтровертів, то мені було складно. Але я намагалась зробити зусилля і розповісти про себе теж секрети чи інтимні моменти з життя, щоб отримати довіру навзаєм. Так було із отцем, і з його сином Павлом. У намірах було бажання побудувати фільм на основі спостережень окремих епізодів з життя, тому їхня довіра і сприйняття мене не як чужої чи іншої людини були важливі.

У випадку з отцем, приблизно було відомо, що потрібно знімати, аби розкрити його особистість. Умовно, це дві теми: його сімейне життя і життя в громаді, роботу в самій церкві я не брала до уваги. Звичайно, що я не відкрила про священника нічого нового, адже рутини у всіх схожа, але водночас ця рутини є ниткою, яка об'єднує героя і глядача. Різниця у спостереженні дома і під час виконання його обов'язків відрізнялася, тому що вдома отець поведився менш природньо, ніж на роботі, оскільки дома я не настільки сильно зливалася з середовищем. Натомість, під час своїх обов'язків отець повністю розчинявся в справах.

З сином Павлом була ще більш критична ситуація, адже коли зйомки проходили в Києві, то спочатку ми бачились лише вдвох. На загал, це не дуже хороша ідея, коли так трапляється, тому що для героя подією є твоя присутність, а у фільмі-спостереженні це не доречно. А вже епізод, де хлопці пиляють дерева для сопілок, стався випадково і головною подією стало пиляння дерев, а моя присутність була вже невидимою. За сином я спостерігала і без камери, і таке часто траплялось, що камери не було в певні моменти, але вважаю, що це дало можливість краще зрозуміти героя. Бо завжди виникає питання, якщо я знімаю певний момент – наскільки він говорить чи розкриває героя. Найскладніше, це те, що в певний момент, ти сприймаєш його і героя по-одному, а вже під час монтажу – зовсім інакше. Інколи це перетворюється в постійну внутрішню

суперечку – що камера має знімати, а що – ні. Під час процесу я зрозуміла, наскільки важливо мати добре чуття ситуацій, адже ввімкнути вчасно камеру дуже важливо. Іноколи неможливо передбачити щось і якась подія стається тут-і-зараз і поки ти візьмеш камеру – магія зникає, момент вже втік. Але з іншого боку ти не можеш бути постійно включеним. Про це також говорить оператор Алішер Хамідходжаєв. Він каже, що документаліст повинен розуміти, коли йому потрібно знімати, це дослідницький процес. Потрібно чітко знати, коли ввімкнути апарат і як себе поводити при цьому: куди піти, яку підібрати крупність чи взагалі вийти з кімнати. Це потрібно прораховувати, але водночас не заважати, не робити його своїм рабом [30]. Тобто, також бути чуттєвим – бути в контакті людиною і простором, бо ситуація може піти не так, як ти передбачаєш. Тому в цьому недолік формату прямого спостереження.

Іншим важливим моментом є те, що іноді важко зрозуміти, коли потрібно зупинитися знімати, особливо якщо в тебе сценарій умовний. Режисер фільму «Тато – мамин брат» Вадим Ільков в якийсь момент зрозумів, до чого можуть призвести події, але боявся що історія не відбудеться, не буде того, заради чого він все знімає [3].

У випадку фільму «В ім'я отця і сина», глобально в родині нічого не відбувалось, але одним з наративів є прив'язаність до місця та пошук ідентичності, виявлене через повсякденні практики. Справа в тому, що один з героїв скоро закінчує університет і буде вчитися закордоном в США два роки. Оскільки гуцули дуже прив'язані до своєї місцевості, то сам факт від'їзду сина додає момент туги героя-сина за своїм краєм і туги батька за сином. Хоча він ще не поїхав нікуди, але підсвідомо ми це розуміємо, адже навіть сама відстань між Україною і США є великою і не завжди є змога пересікати океани і кордони, якщо дуже сумуєш. Наразі я зупинила знімати фільм, оскільки думаю, як можна розвинути лінію героя-сина і виокремити в інший фільм. Тому моя пауза вимушена.

Кожен метод може як працювати на користь фільму, так може і зовсім не розкривати. Тому важливо подумати про це ще перед процесом знімання і в разі

зміни обставин вчасно перелаштуватися. Не потрібно знімати все, але бути включеним в усі процеси, аби нічого не пропустити. І важливо зрозуміти, коли потрібно зупинитися.

2.3 Монтаж та структурування

Катерина Рибачук у своїй роботі зазначає, що Девід Бордвелл виділяє п'ять типів наративних режимів: режим класичного голлівудського наративу, режим наративу арт-кіно, режим наративу радянського кінематографу, параметричний режим та окремий режим наративу у Годара [29]. Звісно, така класифікація стосується радше художніх ігрових фільмів, але так як наратив присутній у різних мистецьких напрямках, то ця класифікація актуальна і для документального кіно.

У фільмі «В ім'я отця і сина» використано класичний режим наративу з елементами, які притаманні авторському кіно. За Бордвеллом в класичному режимі нарації маємо зазвичай чітко промальованого головного персонажа-протагоніста, мотиви та способи дій якого зрозумілі глядачу. Протагоніст існує як головний провідник наративу, а також є тим персонажем з яким себе умовно ідентифікує глядач [29]. Так, у фільмі є два доволі чітких герої: протагоніст та антагоніст. Втім, ці два персонажі не є абсолютними протилежними героями, вони радше є паралельними героями. Сюжети героїв збудовані навколо подорожі. Якщо перший герой син Павло здійснює подорож з Києва до дому, то другий герой о. Іван мандрує протягом дня. Ця дорога стає метафорою всього фільму, оскільки герої мандрують весь час. Тому можна вважати, що метафора додає атмосфери та жанрового забарвлення «road-movie», бо глядач має можливість сісти з героями в потяг, в автомобіль чи йти пішки. Якщо говорити про характери персонажів, то тут глядач може здогадуватись, якими є герої завдяки їхнім діям та музичним супроводом.

За Бордвеллом, «нарративний режим арт-фільмів, маючи витoki з літературного модернізму, ставить питання до такого визначення реальності: закони світу можуть бути невідомі глядачеві, а психологія персонажів не завжди піддається вдалому аналізу. Тут нові естетичні конвенції намагаються захопити інші «реальності»...об'єктивні та суб'єктивні». Для арт-фільмів характерна поява символічного виміру фільму, який може бути розкритий через переживання персонажів, кожен з яких вже може представити свій кут зору і свою «реальність» [29]. Так, першу сцену фільму можна вважати притаманною до нарративу арт-фільму, тому що вона радше передає емоції двох хлопців, які вони переживають під час рубання дерев. Ця сцена нічого не пояснює, вона радше дає зрозуміти внутрішній світ героїв: бунтарський веселий дух. Так, як у нарративі арт-фільмів важливий символізм, то перша сцена також сигналізує про те, що дерево є одним із символів фільму, адже в кінці фільму є також сцена, де два головних герої саджають дерево. Тобто, ці сцени не мають прив'язки ні до чого самі по собі, і між ними можна будувати будь-які інші сцени.

Втілити різні форми нарративу допомагає монтаж. Монтаж фільму – це також режисерування фільму на наступному етапі після знімання. Режисер (за Майклом Рабігером) має розуміти можливості матеріалу на рівні образності. Зазвичай режисер монтажу – це окрема людина, яка не присутня під час знімального процесу, тому він включається в роботу з незалежним поглядом на матеріал і може допомогти режисеру, виявляючи можливості чи проблеми у матеріалі [27]. Часто роботу режисера монтажу недооцінюють, але інколи він може надати матеріалу форми та структури, які роблять матеріал фільмом. Це також має бути людина, яка добре відчуває твій матеріал і якій ти довіряєш. Так, режисер фільму «Портрет на тлі гір» Максим Руденко шукав режисера монтажу, який би зміг відчути кіномову, яка була б гармонійною і цілісною поряд з музичними темами та атмосферою у фільмі. Петро Цимбал, розумів локації «Живої ватри» і взявся до цієї справи. Максим розповідає, що йому потрібно було досягти того висловлювання, коли документальний матеріал змішується з електронікою і перетворюється в сни. Але цього не вдалось досягти традиційним

монтажем, і тоді він розповів Петру про роботу вірменського режисера Пелешяна, показував його фільми. Петро, за словами Максима, досвідчений режисер монтажу, радше поет монтажу, бо мислить цим мистецтвом на іншому рівні. Він зрозумів, що тут потрібен інший монтажний принцип, коли звуки складніше працюють зі склейками. Бо це не просто склейка двох кадрів, це монтаж в ще одному вимірі [9].

Втім досить часто режисери документальних фільмів монтують свій матеріал самотійно. Режисер фільму «Тато – мамин брат» самотійно монтував фільм. Він каже, що поки ти знімаєш фільм, то закохуєшся в героїв, а на монтажі деякі моменти здаються цікавими чи зворушливими, ти намагаєшся їх залишити [3]. Але інколи такі кадри можуть і не підсилювати історію. Про те, що монтаж напочатку може бути насильством над собою, також говорить режисер Георг Франк. Інколи приходиться позбавлятися кадру, навіть такого, що вартував великих зусиль, переживань [34]. Тому завжди потрібний погляд з боку.

Відзнятий матеріал монтувала сама і з допомогою консультанта. Насправді, коли в тебе немає детального сценарію чи сценарного плану, а ти орієнтуєшся лише на свої прогнози, то згодом при монтажі виникають питання, що вибрати для фільму. Одним із допоміжних інструментів було розшифрування відеоматеріалу та детальний опис того, що матеріал зображує. Це корисна, хоч і рутинна робота, оскільки я освіжила та описала текстом те, що в мене є. Це допомогло мені розробити монтажний сценарний план епізодів. Адже спочатку я монтувала інтуїтивно ті матеріали, які мені здавались важливими для розкриття героїв, використовуючи паралельний монтаж. Втім, після опису всього відзнятого матеріалу, я змінила паралельний монтаж на послідовний-хронологічний, який є більш зрозумілим для глядача і який увиразнює характери героїв, робить їх цілісними. Знову ж таки, для мене був виклик в організації матеріалу, оскільки конкретного сценарію в мене не було, і важко було абстрагуватися та поглянути свіжим поглядом на той матеріал, який є, тому що всі етапи виробництва фільму пройшли без сторонніх людей. Також я монтувала кожен кадр окремо і намагалась згодом з'єднати їх за допомогою

асоціацій чи образів. Втім, коли в виникла остаточна структура, то монтувати стало простіше, оскільки кристалізувалась метафора дороги, то навколо цієї фігури компілювалися епізоди.

Режисер монтажу Кутайба Бархамджі в межах Досу/Клас розповідає, що кінець і початок підібрати найлегше. Коли режисер монтує, він монтує за абстрактною структурою, тобто він не знає, як починається фільм, але він знає як він буде просуватися і який в нього ритм. Але кадри самі можуть мінятися. За словами режисера монтажу залежно від послідовності епізодів, кожен буде нести інше значення та розкривати ідею [7]. Тобто, іноді сцена, яка була всередині фільму, краще буде працювати в кінці. Ритм і час фільму є досить важливими складовими, тому під час монтажу я не підлаштовувалась під конкретний хронометраж фільму, бо мала страх того, що хронометраж забере вільне повітря у фільмі. Звичайно, що я орієнтувалась, але не обмежувала себе цим. З іншого боку, це дозволяє критичніше ставитись до матеріалу і вибирати найвдаліші моменти.

Також іншим викликом стало те, що на початку зйомок вимальовувалась структура паралельного монтажу історій, але після того як стало зрозуміло, що паралельний монтаж не працює, то вирішила взяти хронологічний послідовний монтаж. Він дав можливість створити цілісний портрет обох героїв. А також цей фільм отримав форму своєрідного road-movie, оскільки герої протягом фільму мандрують: отець мандрує в своєму селі впродовж дня, а його син – з Києва до Криворівні.

Однією з метафор є сон в прямому та образному значенні. В прямому значенні сон у фільмі фігурує у сценах, де будять одного з героїв і він говорить про свої сни. А образна форма сну виникає, коли маємо поруч епізод «Різдва», а після нього відразу епізод з гортанням альбом, що є ніби згадкою про це свято. Або ж після епізоду, де батько зникає в сніговій заметілі, то в наступній сцені син прямо говорить, що забув найважливіше – сон. Тому тут виникає ефект, що ніби він забув все, що відбувалось до цього моменту. Це також свідчить про те, що сон є невід'ємною частиною щоденних практик для героїв.

Важливо, щоб міжкадровий монтаж був максимально комфортним і непомітним для глядача. Тому я намагалась дотримуватись чергування крупності планів, що запропонував режисер Лев Кулешов.

Важливий елемент монтажу – деталь, яка може мати велике образне навантаження чи емоційну силу. Насправді, тут довелося працювати і думати над тим, що може бути деталлю. І в процесі зйомок мені було важко виокремити, які деталі характеризували обох героїв. В цьому я припустилась помилки, тому що на монтажі таких речей подекуди не вистачає. Причиною того була відсутність чіткого сценарію і те, що деякі головні меседжі народились під час монтажу, а не під час знімального процесу чи процесу творення авторського задуму.

Втім, відсутність великої деталей замінили довгі кадри, для того, щоб передати єдність часу і простору, в якій відбувається дія. Завдяки таким кадрам глядач емоційно прив'язується і стає залученим до фільму.

Важливою складовою монтажу є звук та музика. Зокрема у фільмі музику, можна вважати навіть окремим героєм, який задає атмосферу та інколи промовляє більше, ніж фрази чи навіть дії. Наприклад, є епізод, де хлопці співають гуцульські співанки і грають на сопілках. Тут мелодія і пісня відразу говорять про культурний контекст героїв, і додає об'єму до їхньої ідентичності. Або наприклад, син Павло співає: *«А я в горах можу жити, в чужині не можу. Бо в чужині не ті люди і не так си носє. На похилій цариночьці травичку не косє»*. Це свідчить про прив'язку до свого регіону і що Київ для героя є в деякій мірі чужим містом. А згодом цей уривок пісні працює емоційно глибше, тому що на нього працюють епізоди, де батько згадує про майбутнє навчання сина в Америці чи коли син говорить англійською своє ім'я. І хоч сама пісня вже не звучить, але завдяки чуттєвому досвіду ми розуміємо одну з драм героя-сина. Тому музика тут працює на атмосферу, яка з безтурботної переростає в драматичну. Або іншим важливим музичним вирішенням є момент, коли батько заколисує дитину, але роль колискової пісні стає церковна пісня. Звичайно, цей епізод був випадковим. Але у монтажі він був важливим для того, щоб показати як робота священника просочується в приватне життя.

Назва фільму допомагає увиразнити головну ідею та творчий задум автора. Спочатку для фільму було обрано назву «Словом і працею», але під час фіналізації останнього варіанту структури перша назва не розкривала головну ідею і виражала однобокий погляд. Власне, остаточна структура фільму підказала остаточну назву, оскільки зміцнює фільм метафорично. «В ім'я отця і сина» є частиною молитви. Ця назва промовляє до глядача про те, що будь-яка дорога і будь-яка дія є молитвою, не лише християнською, а загалом молитвою, як спосіб пошуку та уважному включенню у реальність. Ця назва характеризує як героїв і наратив та форму фільму, оскільки фільм став своєрідним потоком свідомості, даючи ґрунт для саморефлексій глядача.

Висновки до розділу

Для того, щоб зробити глибокий і цікавий документальний фільм потрібно тримати міцний контакт з героєм, бути включеним в його історію, аби не пропустити важливого моменту. Звичайно, що конфлікт є одним з головних елементів драматургії. Але він не завжди має бути прямим конфліктом двох людей у кадрі. Тобто конфлікт можна виразити іншими способами, наприклад монтажем чи музикою.

Важливо пам'ятати, що кожен метод може працювати добре чи погано на ідею. Наприклад, метод «talking heads» чи метод прямого спостереження може спрацювати або ні, залежно від задуму. Також варто зауважити, що якщо ти працюєш сам у команді, то створити фільм за методом спостереження буде нелегко. Але допомогою тут можуть стати довірливі стосунки режисера з героєм. І варто зауважити, що все таким показати об'єктивну реальність неможливо, тому що навіть за методом мухи на стіні режисер все одно взаємодіє з простором, і навіть під час монтажу кожне склеювання чи обрізання кадру вже конструює іншу реальність. Після завершення монтажу цікаво спостерігати, як взаємопов'язуються сцени через деталі та фрази. Ще один цінний досвід, який я отримала із процесу - це не нашкодити героям, а також вміти перш за все

порозумітися і домовитись зі собою про те, що не можна боятись нічого, тому що страх може багато в чому перешкодити. А з іншого боку - зрозуміти етичні межі між тобою та героями. Але це все нічого не варто, якщо ти чітко не сформулював ідею. І тому важливо завжди пам'ятати і запитувати себе, чому ти це знімаєш і що хочеш сказати.

ВИСНОВКИ

У великих потоках інформації часто губиться справжність людського життя. Документальне кіно якраз і звертається до людського життя, намагається розгледіти його красу і потворність, а головне – справжність. Цей жанр дозволяє експериментувати з різними форматами і темами, які турбують не лише суспільство, але й самих документалістів. Тому все більше документальних фільмів з'являються в кіноіндустрії та в прокаті, на наймасштабнішому українському Docudays.ua створили окрему національну конкурсну програму. Фільми не лише переосмислюють події останніх років, таких як Революція Гідності чи війни, вони також торкаються інших тем, зокрема суспільно-соціальних та родинних. Це важливо, тому що документалісти намагаються розгледіти людину як особистість та контекст, в якому вони існують глибоко. У такий спосіб глядачі мають можливість рефлексувати та переосмислювати свій досвід та інші досвіди героїв зі стрічок. Тим не менш такі фільми завойовують увагу на міжнародних фестивалях, відкриваючи Україну не лише як країну, в якій триває війна.

Важливими творчими спробами є документальні фільми: «Українські шерифи» Романа Бондарчука про двох жителів села Стара Збур'ївка на Херсонщині, які взяли на себе функції охорони громадського порядку: рятують жінку від анаконди чи вселяють бездомного в порожню хату. Остап Костюк у «Живій ватрі» спостерігає історію вівчарства в Карпатах та досвіди різних поколінь людей, які ним займались, адже зараз це ремесло занепадає. Про Тумани та збирання очерету, про життя на човнах у місті Вилково промовляє фільм «Дельта» Олександра Течинського. Режисери цих та інших фільмів використовують елементи візуальної антропології, бо досліджують локальний культурний досвід людей, звертаючи на повсякденні ритуали. Вони не екзотизують ці регіони, а навпаки проявляють їхню справжність, а відтак красу. Важливість таких стрічок є в тому, що збільшується увага до локальних спільнот та їхнього трибу життя. Так, білі плями про ідентичність та культуру

наповнюються фарбами і знаннями. Більше того, у рамках децентралізації, фільми актуальні ще більше.

Іншим жанром, якого більше серед фільмів – це фільми-портрети родинних історій. Тобто, це не лише фільми про родичів режисерів, а загалом про сімейні стосунки людей, приватні історії, які несуть собі універсальні досвіди. Тобто такі, які практично кожен з нас проживає щодня. Вадим Ільков у фільмі «Тато – мамин брат» розповідає історію богемного художника, який починає опікуватись племінницею своєї хворої сестри, Аліса Коваленко у фільмі «Домашні ігри» розповідає історію про дівчину з бідної сім'ї, яка хоче стати професійною футболісткою. Сергій Буковський знімає «Головну роль» своєї матері. Звісно, не можна говорити, що це тенденція, але ці фільми є важливими, бо через них ми можемо зрозуміти щось про себе, про свою ідентичність, свої поведінкові патерни і досвіди. Водночас вони мають імерсивний ефект та більшу ймовірність викликати почуття емпатії та можливість зблизитися з героєм.

Для творчого процесу документаліста найбільшою складністю є пошук теми та героя, тому що всю сюжети все написані і розказані. І потрібно щоразу шукати нові ракурси для теми і героїв, про яких не розповідали. Тому основним джерелом пошуку є спостереження за новинами, людьми, навіть близькими родичами.

У фільмі «В ім'я отця і сина» я намагалась деконструювати шаблонний образ священика, який часто видається пласким та однобоким, тому що ми звикли їх бачити лише в одному місці – в церкві. В Карпатах в с. Криворівня священик є не лише парохом церкви, він приділяє увагу багатьом мешканцям села. Також він вдруге став батьком, що додало нових турбот у родині. А також розкрити іншого персонажа – сина отця, який є своєрідним альтер-его оця, дух молодості з минулого.

Для документаліста важливо знайти героя, в якого він закохається і для якого буде готовий сам відкритися, щоби герой також відкрив себе. Однак, це може вдатися не відразу. Герої фільму «В ім'я отця і сина» не зовсім хотіли

відкритися із самого початку на камеру, спочатку вони хотіли сподобатись та інколи користувались своєю харизматичністю. В цьому випадку потрібно було витратити часу, щоби вони забули про камеру.

Метод прямого спостереження дозволяє показати героїв такими як вони є, без конструювання авторської реальності у процесі знімання. Проте тут важливо, аби між героєм та документалістом була взаємна довіра. І головним ресурсом є час, якого потрібно чимало, щоби максимально заглибитись та зрозуміти особистість героїв. Проте, важливо пам'ятати, що документаліст не має ставати подією для героя, він має бути «мухою на стіні». Це не завжди може вдаватися. У роботі з методом спостереження не завжди легко скласти сценарій, тому часто документалісти створюють сценарний план і орієнтуються на місці, адже реальність важко спрогнозувати наперед. Сценарій вже вибудовують на тайм-лайні. В час постпродакшну можна помітити інші нюанси і змінювати ракурс історії, тут документалісти можуть конструювати реальність не лише під час зйомок, а й під час монтажу. Так у фільмі чітко вибудувався класичний наратив з елементами наративу арт-фільмів. Оскільки від класичного наративу маємо чітко зрозумілий сюжет навколо якого розгортаються події, але не маємо досконало прописаних героїв та від наративу авторського кіно маємо випадкові сцени, які не доповнюють сюжет, але працюють на атмосферу та емоційну прив'язку. Так, класичним наративом є дорога, пісні, випадкові сцени під час основних сюжетних епізодів. У фільмі я побудувала історію про батька та сина, які здійснюють подорож. Ці двоє героїв уособлюють бунтарство та спокій, але їх поєднує їхнє коріння.

Загалом, документальний фільм як і інший мистецький фільм є дзеркалом не лише героїв, але і віддзеркаленням самого автора. Адже ми всі завжди у пошуку чогось, що є загублено частиною нас самих.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадьйор Д. Роман Бондарчук: "Кіноіндустрія має бути готова до жанрового кіно. Знімати його зараз немає сенсу" [Електронний ресурс] / Д. Бадьйор, М. Степанська // Лівий Берег. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2016/09/14/345118_roman_bondarchuk_kinoindustriya_maie.html.
2. Бадьйор Д. Українське кіно в 2018: найкращі фільми року. [Електронний ресурс] / Дарія Бадьйор // Лівий Берег. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: https://ukr.lb.ua/culture/2018/12/28/416080_ukrainske_kino_2018_naykrashchi.html.
3. Бадьйор Д. Вадим Ильков: "Было бы круто снять документальное кино без разговоров". [Електронний ресурс] / Д. Бадьйор, М. Степанська // Лівий Берег. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2019/03/20/422403_vadim_ilkov_bilo_kruto_snyat.html.
4. Бадьйор Д. Алиса Коваленко: "Когда вместо школы кино – ноль, ты даже бунтовать против нее не можешь". [Електронний ресурс] / Д. Бадьйор, М. Степанська // Лівий Берег. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2019/03/25/422808_alisa_kovalenko_kogda_vmesto_shkoli.html.
5. Базен А. ЧТО ТАКОЕ КИНО? / Андре Базен. – Москва: Издательство "Искусство", 1972. – 324 с.
6. Барт Р. Удовольствие от текста / Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - М. Прогресс, 1989. - с. 462 - 518.
7. Бархамджі К. Зустріч з режисером монтажу Кутайбою Бархамджі [Електронний ресурс] / Кутайба Бархамджі // Досу/Клас – Режим доступу до ресурсу: <https://drive.google.com/file/d/1NPuDfrC4X8aZrL3I-NspqYO9eA9JdjsU/view?usp=sharing>.
8. Велика ідея. Проект BABYLON' 13 [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://biggggidea.com/project/390/>.

9. Горбань Д. "Портрет на тлі гір": Коли ти душею є вільний, то і тіло може літати [Електронний ресурс] / Діана Горбань // Лівий Берег. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2019/05/01/425558_portret_tli_gir_koli_ti_dusheyu_ie.html.

10. Грабович І. "Перша сотня" - жодної пропаганди, лише життя. Кіно дня. [Електронний ресурс] / Ігор Грабович // Укрінформ. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2666749-persa-sotna-zodnoi-propagandi-lise-zitta-kino-dna.html>.

11. Грабовская О. Между искусством и наукой: три документальных фильма для эстетов [Електронний ресурс] / Ольга Грабовская // Настоящее время. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.currenttime.tv/a/29350647.html>.

12. Григораш Т. #Babylon'13. Революція режисерів. [Електронний ресурс] / Тетяна Григораш // The Insider. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.theinsider.ua/lifestyle/babylon-13-revolyutsiya-rezhiseriv/>.

13. Зінченко Л. Дар'я Бассель: Цього року жоден великий міжнародний фестиваль не обійшовся без українського фільму [Електронний ресурс] / Лілія Зінченко // Детектор Медіа. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://detector.media/production/article/143666/2018-12-27-darya-bassel-tsogo-roku-zhoden-velikii-mizhnarodnii-festival-ne-obiishovsya-bez-ukrainskogo-filmu/>.

14. Королев А. "Людам сегодня совершенно все равно". Документалист Марина Разбежкина об умении ухватить настоящее [Електронний ресурс] / Андрей Королев // Настоящее время. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.currenttime.tv/a/28963360.html>.

15. Коронный О. Энциклопедия Вернера Херцога [Електронний ресурс] / Олег Коронный // Arzamas.Academy. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://arzamas.academy/mag/373-herzog>.

16. Кривошея Т. Візуальна антропологія в системі культурологічного знання / Т. Кривошея. // Гілея: науковий вісник. – 2013. – С. С. 508–513. . – Режим доступу до ресурсу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2013_72_98

17. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. / Юрий Лотман. – Таллин: Ээсти раамат, 1973.

18. Міщенко М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням [Електронний ресурс] / М. Міщенко – Режим доступу до ресурсу: <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Articles/etic/Mishhenko-M.M.-Dokumentalnyj-kinematograf-Ukrayiny.pdf>.

19. Москаленко-Висоцька О. Фільм-портрет в українській кінодокументалістиці / Олена Москаленко-Висоцька. // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. – 2018. – №38. – Режим доступу: <http://arts-series-кnukim.pp.ua/article/view/141734/139135>

20. Москалюк К. Сергій Буковський: «Головна проблема документального кіно — це стосунки з героями» [Електронний ресурс] / Катерина Москалюк // MediaSapiens. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://ms.detector.media/tv_radio/1411981046/sergiy_bukovskiy_golovna_problema_dokumentalnogo_kino_tse_stosunki_z_geroyami/.

21. Муратов С. Пристрастная камера / Сергей Муратов., 2004. – 114 с.

22. Ославська С. Майдан: Середнє арифметичне [Електронний ресурс] / Світлана Ославська // ZBRUC. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <https://zbruc.eu/node/25276>.

23. Пензій А. Життя, смерть та інші неприємності: український док на Docudays UA. [Електронний ресурс] / Альона Пензій // Лівий Берег. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2018/04/03/394316_zhittya_smert_inshi_nepriemnosti.html.

24. Пензій А. Сергей Буковский: "Превратишься ли ты в циника, как герой Кесльёвского, – это уже дело твоей совести, снов и покоя" [Електронний ресурс] / А. Пензій, Д. Бадьор // Лівий Берег. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2017/04/14/363945_serгей_bukovskiy_prevratishsya_li.html.

25. Перкун В. Ингмар Бергман. Кіно, якого вже не буде [Електронний ресурс] / Віталій Перкун // Дзеркало Тижня. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: https://dt.ua/ART/ingmar-bergman-kino-yakogo-vzhe-ne-bude-283540_.html.
26. Пушонкова О. Актуальні проблеми досліджень візуальної антропології / Оксана Пушонкова. // Сучасне мистецтво. – 2009. – №6. – С. С. 300–305. – Режим доступу до ресурсу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2009_6_30
27. Рабигер М. Режиссура документального кіно / Майкл Рабигер. – Москва: ГИТР, 2006. – 543 с.
28. Рабигер М. Режиссура документального екрана / Майкл Рабигер. – Москва, 1999. – 41 с.
29. Рибачук К. Трансформація нарративних технік від класичного кіно до цифрових трансмедіальних проєктів / Рибачук Катерина – Київ, 2017. – 97 с.
30. «Синема верите». Документальное кино в переломный год // Colta.ru и Фонд имени Генриха Бёлля, 2014 – С. 93
31. Сліпченко Ю. “Жива ватра”: Україна поза війною [Електронний ресурс] / Юлія Сліпченко // Розмова. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://rozmova.wordpress.com/2015/03/21/zyva-vatra/>.
32. Тримбач С. «Кіно народжене Україною». Альбом антології українського кіно / С. В. Тримбач. – К.: Техніка, 2016. – 384с. : іл.
33. Український фільм відзначено на Міжнародному кінофестивалі документального кіно «DOK Leipzig» [Електронний ресурс] // Державне агенство з питань кіно. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/1739/ukrayinskiy-film-vidznacheno-na-mizhnarodnomu-kinofestivali-dokumentalnogo-kino-dok-leipzig.html>.
34. Франк Г. Карта Птолемея. Записки документаліста / Георг Франк. – Москва: "Искусство", 1975. – 230 с.
35. Шавловский К. Эффект попутчика [Електронний ресурс] / Костянтин Шавловский // Сеанс. Чапаев. – 2007. – Режим доступу до ресурсу: <https://chapaev.media/articles/3581>.

36. Шершньова К. Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва / Катерина Шершньова. // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – 2014. – №15. – С. 112–121. – Режим доступу до ресурсу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_17

37. Эйзенштейн С. Монтаж / Сергей Эйзенштейн., 1998. – 193 с.

Відеоматеріали

38. DOCU/КЛАС: Розмова Сергія Буковського та Павла Лозінського. Docudays UA. – Режим доступу до ст. : https://www.youtube.com/watch?v=Mfvv7MgDy_Y

39. Алферов А. Історія документального кіно: 120 років історії за 60 хвилин. Лекція. Docudays UA. – Режим доступу до ст. : https://www.youtube.com/watch?time_continue=8&v=VDbi4r98Qhw

40. Фестивальний рух, Революція Гідності та Каннські тріумфи. Лекція. WiseCow. – Режим доступу до ст. : <https://www.youtube.com/watch?v=amm9WWdQ8fk>

Фільми

41. Лозінський П. Ojciec i syn / – Режим доступу до ст. : <https://ninateka.pl/film/ojciec-i-syn-pawel-lozinski>

42. Сухолиткий-Собчук Д. Красна Маланка / – Режим доступу до ст.: <https://www.youtube.com/watch?v=4V5sljtkJ8>

43. Ільков В. Тато-мамин брат / трейлер/ – Режим доступу до ст.: https://www.youtube.com/watch?v=pDZYEh_sdRA

44. Течинський О. Дельта / трейлер / – Режим доступу до ст.: <https://www.youtube.com/watch?v=y93vP3wRNbo>

45. Коваленко А. Домашні ігри / трейлер / – Режим доступу до ст.: <https://www.youtube.com/watch?v=q7OJHKuPd04>

46. Руденко М. Портрет на тлі гір / трейлер / – Режим доступу до ст.: <https://www.youtube.com/watch?v=c4T8XgtXeBo>

47. Костюк О. Жива ватра / трейлер / – Режим доступу до ст.:
<https://www.youtube.com/watch?v=Mt9UfDFtqXY>
48. Бондарчук Р. Українські шерифи / трейлер / – Режим доступу до ст.:
<https://www.youtube.com/watch?v=u81rnJG6ym4>
49. Литвиненко А. Заповідник Асканія / трейлер / – Режим доступу до ст.:
<https://www.youtube.com/watch?v=af29YJanfds>
50. Стоянова М. Понад Стіксом.

ДОДАТКИ

Додаток А

Сценарний план короткометражного фільму «В ім'я отця і сина»

1. **Тема:** короткометражний документальний фільм-портрет двох чоловіків: один на злеті свого життя, інший – здолав його вершини. В кожного з них є свої переконання, оточення, побут, життя. Їхня особливість – представляють локальну спільноту гуцулів.
2. **Ідея:** важливість взаємовпливи культурного та природнього середовища на людину та як триває пошук власної ідентичності.

3. Основні епізоди:

Лінія 1: Павло

Епізод 1.

Рубання гілки для сопілки

Епізод 2.

Туга за домом.

Епізод 3.

Дорога до дому.

Епізод 4.

В очікуванні коляди

Епізод 5.

Дорога до коляди

Епізод 6.

Остання Коляда

Епізод 7

Гортання спогадів

Епізод 8

Останнє Купання в річці на Йордана

Епізод 9

Прощання з колядниками

Епізод 10

Роздуми про час

Лінія 2: Іван

Епізод 11

Збирання по справах

Епізод 12

Сповідь дідуся

Епізод 13

Проповідь на радіо

Епізод 14

Причастя в школі

Епізод 15

Дорога додому і розмова про дітей головного героя

Епізод 16

Яблуко від яблуні недалеко падає: прогулянка з дітьми

Епізод 17

Колискова молитва

Епізод 18

Долання гори

Епізод 19

Свята Коляда

Епізод 20

Природня стихія

Епізод 21

Коляда в закутку

Епізод 22

Стихія

Лінія 3: воз'єднання

Епізод 23

Святий обід

Епізод 24

Святі спогади

4. Теми епізодів.

Лінія 1: Павло

Епізод 1.

Рубання гілок для сопілок

Тема: знайомство з першим героєм та його характером

Епізод 2.

Туга за домом.

Тема: емоційна емпатія до героя, який сумує за домівкою

Епізод 3.

Дорога до дому.

Тема: розуміння того, що дорога додому довга

Епізод 4.

В очікуванні коляди

Тема: Переривання сну героя. Все, що відбувалося до цього епізоду умовно перетворилось у сон.

Епізод 5.

Дорога до коляди

Тема: Знайомимося з духом коляди з нетрадиційним підходом.

Епізод 6.

Остання Коляда

Тема: Зображення героя через призму ритуалу коляди

Епізод 7

Гортання спогадів

Тема: герой розповідає про одне з англійських слів, яке він вивчив у дитинстві

Епізод 8

Останнє Купання в річці на Йордана

Тема: продовження традиції через призму героя. Тут дізнаємося, що він приїжджатиме задля цього ритуалу.

Епізод 9

Прощання з колядниками

Тема: Прощання зі святом як таким.

Епізод 10

Роздуми про час

Тема: розкриваємо героя з філософської точки.

Лінія 2: Іван

Епізод 11

Збирання по справах

Тема: перше знайомство з героєм

Епізод 12

Сповідь дідуся

Тема: обов'язки отця

Епізод 13

Проповідь на радіо

Тема: обов'язки отця

Епізод 14

Причастя в школі

Тема: обов'язки отця

Епізод 15

Дорога і розмова про дітей головного героя

Тема: дізнаємося, що герой став батьком

Епізод 16

Яблуко від яблуні недалеко падає: прогулянка з дітьми

Тема: час з дітьми

Епізод 17

Колискова молитва

Тема: як молитва стає колисковою

Епізод 18

Долання гори

Тема: попри важкі умови долаємо підйоми

Епізод 19

Свята Коляда

Тема: ритуал коляди через призму героя

Епізод 20

Коляда в закутку

Тема: отець дійшов до хати, яка далеко в горах, щоб її посвятити.

Епізод 22

Стихія

Тема: споглядання стихії

Лінія 3: воз'єднання

Епізод 23

Святий обід

Тема: сімейна атмосфера за столом.

Епізод 24

Святі спогади

Тема: Згадують разом про молодість