

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Факультет аудіовізуального мистецтва

Кафедра телебачення

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПЕРЕСУНЬКО ТЕТЯНА  
ОЛЕКСАНДРІВНА**

**«ОСОБЛИВОСТІ ТА ПРОБЛЕМАТИКА РОЗВИТКУ  
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО ВІД ПЕРШОЇ ОСОБИ ПІД ЧАС  
ВОЄННОГО СТАНУ »**

Кваліфікаційна робота на здобуття

другого рівня вищої освіти (магістр)

за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Кваліфікаційна робота містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають  
посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ Т.Пересунько

**Науковий керівник:**

Старший викладач, кандидат  
філософських наук старший викладач кафедри  
телебачення Харківської державної академії  
культури  
Коновалов Дмитро Олександрович

Харків, 2022

## ЗМІСТ

|   |          |
|---|----------|
| <b>ВСТУП</b>  | <b>3</b> |
| <b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> | <b>6</b> |
| 1.1. Історіографія проблеми;                                | 6        |
| 1.2. Джерельна база дослідження; (сучасні док фільми)       | 8        |
| 1.3. Наукова гіпотеза і методологічні основи дослідження    | 14       |

### **РОЗДІЛ 2. Еволюція документального кіно під час війни**

|   |    |
|---|----|
| 2.1. Документальне кіно Першої світової війни                 | 27 |
| 2.2. Документальне кіно Другої світової війни                 | 32 |
| 2.3. Документальний фільм СРСР про війну Другої світової      | 41 |
| 2.4. Документальний фільм В'єтнамської війни                  |    |
| 2.5. Сучасний документальний фільм про війну в Іраку та Сирії |    |
| 2.6. Документальний фільм про війну сучасної України          |    |
| Висновки до розділу 2   | 52 |

### **РОЗДІЛ 3. ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ ВІД ПЕРШОЇ ОСОБИ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ. ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ**

|  |  |
|--|--|
| 3.1. Критерії документального фільму.  |  |
| 3.2. Документальний фільм від першої особи як трансформація Homevideo  |  |
| 3.3. Закадровий текст фільму – як безпосередня емоційна реакція. Трансформація ролі і задач закадрового тексту у військовому кіно. |  |
| 3.4. Характерний стиль зйомки - « суб'єктивна камера» .Зйомка одним кадром   |  |
| 3.5. Особливості монтажу документального фільму від першої особи   |  |
| 3.6. Документальний фільм від першої особи як спосіб рефлексії   |  |
| 3.7. Аналіз зйомок з мобільних телефонів під час воєнного стану як фіксація злочинів проти нації                                   |  |
| Висновки до розділу 3  |  |

|                                   |           |
|-----------------------------------|-----------|
| <b>ВИСНОВКИ</b>                   | <b>66</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> | <b>71</b> |

## ВСТУП

### Обґрунтування вибору теми дослідження.

Як можна зняти щось таке величезне, як масштабна війна, і візуалізувати таке величезне, як досвід бою, емоційний стан постраждалих від війни, зафіксувати реальність і не перетворити це на пропагандийський фільм, який буде підміняти реальність задля видовищності?

Війна — особливо у двадцятому столітті та за його межами — кидає виклик звичайним способам бачення та розповідання історій з її новими технологіями сприйняття, величезним розмахом, масовими смертями та руйнуваннями колосальних масштабів.

Навіть після війни такі страшні події продовжують функціонувати у свідомості як психологічна травма для людей, які їх пережили. Це означає, що їх не можна просто забути та знищити з розуму, але їх також неможливо адекватно запам'ятати; тобто чітко та недвозначно визначено їхнє значення. Ці страшні події не піддаються традиційній історії. Протягом останніх семидесяти п'яти років світова культура за допомогою різних засобів і засобів масової інформації намагалася створити чіткий і недвозначний образ Другої світової війни, щоб **змінити травматичну подію на основоположну подію** для певного наративу національної долі.

Кінематограф був головним інструментом у репетиції конкретних наративів війни, які стверджують раніше встановлені ідеологічні міфнації: Батьківщина-мати, необхідність боротьби за свободу, моральна справедливість, неминуча перемога, військова міць та відчуття єдності коли вся нація працює разом.

Проте, війна не завжди була наділена такою ясністю сенсу. Націоналістичні та тріумфалістичні наративи вимагають багато повторень, щоб подолати травму, що лежить в їх витоках. Щоб перетворити одні з найбільш руйнівних і смертоносних подій в історії людства на «хорошу війну», знадобилося повне переписування війни.

Якщо ми звернемося до документального кінематографу того часу, образ Другої світової війни має образ «хорошої війни» і цей наратив чітко

продемонстрований у документальних військових фільмах того періоду. Тобто ці фільми не демонструють жахи війни, а констатують великий подвиг потрібний задля блага нації. Таке прагнення кінематографа розповісти історію про війну створювало пропагандийський наратив фільмів того періоду. Ці фільми зазвичай ігнорують показ реальності та пережитий досвід безпосередніх учасників подій. Так для історика, літературознавця та ветерана Другої світової війни Пола Фассела, який брав участь у війні як піхотинець, Друга світова війна була «невимовно жорстокою та божевільною». Але така думка рідко знаходила вираження за межами кількох історій і романів. Ця неоднозначність образу війни завжди привертала увагу кінематографа до цієї теми. Режисери документалісти створювали свої фільми-повідомлення для глядачів. Ці неоднорідні повідомлення сходилися в тілі глядача, захопленого як видовищем фантазії, так і внутрішнім відчуттям того, що таке війна «насправді».

У сучасному світі, завдяки технічній революції, коли у кожному телефоні є функція фото-відео зйомки, кожен охочий може знімати та монтувати - створити свою історію. **Розвиток кіно від першої особи під час воєнного стану** допомагає самим учасникам подій зафіксувати свій опосередкований досвід, що дозволяє розповісти суб'єктивну історію з місця події, дозволяє їм бути почутими та заочно доєднатися до створення фільму.

Все вищеописане у свою чергу спонукає нас до **гіпотези: документальний фільм створений методом зйомок від першої особи є більш правдивим засобом задокументувати реальність.**

Основною метою у діяльності режисера документального фільму є вміння розповісти історію життєвого досвіду, створити хроніку тієї епохи або події. В наш час, в епоху коли індивідуалізм переважає над колективізацією, на першому плані дуже актуальна особиста історія життя, або актуальні глобальні проблеми суспільства від лиця героя який перебуває у цих обставинах.

*Така тема є актуальною* , особливо під час Українсько-Російської війни (починаючи з 2014р). Але на жаль ця тема не є достатньо дослідженою в умовах стрімко розвиваючогося технічного прогресу, який у свою чергу впливає на зміну аудіовізуального стилю мовлення та формату передачі інформації (від автора до глядача). Новаторство моєї роботи полягає в тому, що я звертаюся не лише до теоретиків практиків сучасного документального кінематографу.

*Мета дипломної роботи* – дослідити роль документального фільму від першої особи під час війни як найбільш об'єктивного засобу створення фільму про війну, його передумови , переваги та недоліки;

*Завдання дипломного дослідження:*

- Розглянути етапи формування військової документалістики у кінематографі;
- системно обґрунтувати концепт “кіно від першої особи”, та «хороша війна»;
- виокремити та охарактеризувати пропагандистське військове кіно часів Другої світової війни;
- проаналізувати еволюцію військового документального фільму;
- Розглянути сучасні приклади військового документального фільму

*Об'єктом дослідження – є документальний кінематограф періодів воєнного стану.*

*Предметом дослідження – є художні та комунікативні властивості документального фільму від першої особи зняті в період воєнного стану.*

*Хронологічні межі дослідження – хронологія аналізованої проблематики починається з перших військових документальних фільмів від 1-ї світової війни до сьогодні (Українсько-Російська війна) - ХХ-ХХІ ст.*

*Наукові методи. У роботі використано методи дослідження, які включають в собі екскурс основними етапами історії розвитку документального кіно, задля визначення витоків військової документалістики і тенденцій розвитку документального кіно, що використовуються в нашій науковій роботі: методи дедукції та індукції, абстрагування, синтезу та порівняння, а також порівняльно-історичний, емпіричний.*

*Теоретичною основою наукової роботи стали розробки наступних авторів: М. Рабігер, Т. Еліссон, Г.С. Прожико, Б. Ніколлас, С. О. Буранок.,*

*Кен Бернс, Пічел Ірвінг, Лассуел Гарольд, Ден Форд, Алфьорова З. , Марі Тереза Журно, Фредерік Вассер, Горпинич Г., Печочник Т., Кононенко В., Легіреська А., Міроненко Т., Балга М., Борт Р., А. Ліс, Стеін Ж. , Lemercier F., Манський В., Міщенко М. М, Ленс Б., О. Довженко.*

*Наукова новизна досліджуваного матеріалу:*

- системно обґрунтовано концепт «документальний фільм від першої особи »;
- розглянуто етапи формування військової документалістики у сучасному аудіовізуальному кіномистецтві;
- досліджено роль документалістики від першої особи в розвитку сучасного документального кінематографу;
- проаналізовані методи та підходи у створенні документального фільму під час війни.

*Практичне значення дипломного дослідження. Головні положення магістерського дослідження, висновки та рекомендації відповідають на питання, викликані особливостями розвитку військової документалістики у*



сучасному аудіовізуальному мистецтві. Матеріали дослідження створюють подальше підґрунтя для майбутніх наукових досліджень з питань документального кіно періода воєнного стану і можуть бути використані у навчальному процесі під час підготовки навчально-методичних посібників та при підготовці загальних або спеціальних курсів з циклу фахових дисциплін спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво».

*Апробація результатів магістерської роботи.* Основні теоретичні положення і висновки магістерського дослідження викладено і апробовано на всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культурологія та інформаційне суспільство ХХІ століття» (19-20 травня 2022 року). Текст роботи, її основні наукові положення і висновки обговорено на засіданнях кафедри телебачення Харківської державної академії культури.

*Структура* дипломної роботи зумовлена метою та завданнями дослідження і складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел.

## **РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У цьому розділі ми розглянемо етапи формування військової документалістики у кінематографі. Роль війни у розвитку кінематографу та сторону реалізму. Розберемось з джерельною базаю та методологією дослідження.

### **1.1 Історіографія проблеми.(ВІЙСЬКОВІ ДОКУМЕНТАЛІСТИЧНІ ФІЛЬМИ ТА ДИСКУРС РЕАЛІЗМУ)**

Історики зазначають, що без початку війни наприкінці дев'ятнадцятого століття кіно, як популярна розвага, могло б відійти на другий план. Але захоплюючі — і головним чином поставлені та відтворені — зворушливі зображення військових навчань, парадів, тренувань, рейдів і нападів відновили молоде медіа.

Перша світова війна також сприяла зміцненню кіно як домінуючої глобальної сили. До війни європейські фільми заповнили американських дистриб'юторів, але після спустошення європейських економік і кіноіндустрії під час війни саме американське кіно взяло на себе роль провідного кіновиробника та дистриб'ютора на світових ринках.

Друга світова війна істотно розширює зв'язки між війною, кіно і державою. Усі великі держави у війні вдосконалювали використання фільму в пропагандистських цілях. Якомога більшу частину війни було записано за допомогою кінематографічної технології для різноманітних цілей — спостереження за ворогом, розвідка, навчання, новини, розваги, виховання, мораль, а також більш аморфні мотиви, такі як потомство, історія та візуальні докази.

1940-і роки стали свідками одного з найважливіших документальних рухів в історії. Мільйони військовослужбовців і громадян країн-союзників і не тільки переглянули фільми, дізнаючись про причини,

наслідки та хід війни, а також про те що стоїть за війною - захищаємі цінності, ідеології та історії. Ці фільми не лише надавали новини та інформацію, вони також привернули увагу громадськості до можливостей запису історії, як це відбувалося, і потенціалу неігрового кіно для впливу на світову політику. Документальне кіно стало настільки помітним в екранній культурі під час війни, що багато сучасних критиків передбачали, що практики документального кіно у воєнний час переростуть у мирний час у важливу культурну форму, ці передбачення, які так і не збулися, або, принаймні, не в тій формі, яку вони очікували.

Проте Друга світова війна представляє особливу ситуацію широкого залучення та інтересу до неігрових форм кіно — від кінохроніки та бойових репортажів до навчальних фільмів і фільмів про людське життя — у момент, коли технології та методи документального кіно докорінно змінювалися.

Документальні фільми, зняті збройними силами США під час Другої світової війни, представляють історикам і кінокритикам своєрідний гібрид режимів оповіді та наукової літератури, змішуючи голлівудську стилістику з кінематографією на полі бою та відвертою пропагандою з репортажами без прикрас. Ці документальні фільми, здебільшого створені голлівудськими режисерами та техніками, які тимчасово залишили кіноіндустрію, щоб приєднатися до армії, відрізняються тональністю, якістю, структурою та стилем від американських документальних фільмів, які їм передували та слідували за ними. Хоча багато з цих фільмів містять атрибути, очікувані від документальних фільмів того часу — розповідь «голосу Бога», кадри бойових дій, методи переконливості прямого звернення — вони також кидають виклик нашим припущенням щодо документалістики, покладаючись на такі практики, як інсценування та спецефекти. Як результат, довготривалі документальні фільми знову привернули увагу в Америці, хоча частково це сталося завдяки новій технології: наявності 16-міліметрових камер і портативних магнітофонів.

Крім того, тенденція до документальних фільмів про бойові дії Другої світової війни включати інсценований, відтворений та відтворений матеріал ускладнила спроби класифікувати ці фільми в рамках неігрового кіно. Досліджуючи, як один бойовий звіт складався здебільшого з постановочних відтворень історичних подій, історик Джеймс М. Скіннер, наприклад, відкидає ярлик документального, нарікаючи на те, що «абсолютно фальшиві образи перейшли в колективну свідомість як автентичні звіти про події».

Інші критики обговорювали відкритість інсценізації, виправдовуючи вибір режисерів з точки зору артистизму чи авторства, а не претензії документалістики на реальність. Цей останній імпульс є наслідком типів фільмів, які найчастіше вибирають для представлення документальних фільмів про бойові дії Другої світової війни — як правило, тих, які приписують відомим голлівудським режисерам, таким як Вільям Вайлер,

Джон Г'юстон, Френк Капра чи Джон Форд, замість омнібусних фільмів, координованих анонімними особами, які працюють у різних родах військ. Замість того, щоб викривати практику інсценізації з метою дискредитації фільмів, у яких вона використовується, у цьому розділі досліджується реконструкція у військових документальних фільмах, визнаючи при цьому переважання драматизації та відтворення в усіх формах нехудожнього кіновиробництва до та під час Другої світової війни.

Під час Другої світової війни кінематограф взяв на себе грандіозне завдання візуального осмислення війни як для збройних сил на полі бою, так і для тих, хто знаходиться в тилу. Зокрема, нові естетичні прийоми «Битви за Мідвей» (реж. Джон Форд) — її вражаючі моменти хаотичних рухів ручної камери та фільм, що вискакує із зірочок у відповідь на вибухи — породили специфічні коди реалізму, які посилюють у глядачів відчуття сторонньої участі в дії. Техніки, які популяризували бойові фотографії під час Другої світової війни, як-от портативна кінозйомка та зйомка від першої особи, продовжують впливати на наші очікування щодо того, як виглядає сучасна війна. Але ці прийоми мали не тільки естетичні наслідки; вони також продемонстрували мінливе відчуття того, як фільми можуть кінематографічно реконструювати історію.

Протягом усієї війни документальні фільми військового виробництва демонстрували конфлікт між бажанням надати всезнаючий огляд події та фрагментованим, індивідуальним поглядом на історію. У своєму складному обговоренні точок зору ці фільми запровадили нові стилі для представлення бою, часто відступаючи як від голлівудських, так і від документальних конвенцій, і, отже, вони модифікували існуючі моделі візуальної історіографії та започаткували нові.

Розглядаючи дискурс навколо практики неігрового кіно в цей період, у цьому розділі зроблено спробу відновити те, що означав термін «документальний фільм» на початку та в середині 1940-х років. Ідея про те, що практика документального кіно може створювати записи подій, як вони відбувалися, мала потужний вплив на те, як ми сприймаємо обмеження та межі документального кіно як практики та об'єкта.

В американському контексті війна являє собою значне розширення Корпусу зв'язку поза його звичайною функцією захисту комунікаційних можливостей військових (через радіо тощо). Зображувальна служба армії (а також подібні служби у ВМС США, морській піхоті та інших підрозділах) наглядала за підготовкою та відправленням сотень фото- та кінофотографів на передову на всіх фронтах війни. У той час як кіноматеріали, зняті цими діючими військовослужбовцями, використовувалися для кінохроніки та фільмів про військову підготовку та розвідку, уряд США також намагався наглядати за створенням художніх фільмів, створених Голлівудом. Управління військової інформації надіслало своїх представників, щоб вплинути на кіноіндустрію для створення фільмів, які «допомогли б виграти війну»,

представляючи Америку та її союзників у найкращому вигляді. Під час війни американці вдома ходили в кіно частіше, ніж будь-коли раніше, що зробило роки війни величезним фінансовим благом для Голлівуду.

Друга світова війна також привела до інновацій у кінематографічних технологіях, завдяки великій кількості легких ручних 35- та 16-міліметрових плівкових камер, таких як Bell & Howell Eyemo та Filmo. Доступність кадрів, знятих у зоні бойових дій, змінила естетику зображення війни.

У той час як В'єтнамська війна була відома як «війна у вітальні» через її повсюдну присутність на мережевому телебаченні Друга світова війна є рівнем кінематографічної війни досконалість. Бойові кадри з війни здаються практично невичерпними, вони з'являються в документальних фільмах, телевізійних шоу, художніх фільмах, відеоіграх тощо.

## 1.2. Джерельна База

Магістерська робота спирається на широке коло джерел. За фізичними ознаками їх можна поділити на інтернет-джерела, власний опосередкований досвід та опубліковані матеріали.

Виходячи з того, що напрямок військової документалістики зародився на початку першої світової війни, було використано багато архівних джерел з мережі Інтернет. Аналізувалися фільми періоду другої світової війни створених американськими та вітчизняними режиссерами та загалом документальні фільми створені під час військових дій. Сучасні фільми, які стали зразками військової документалістики від першої особи, також виступили джерелами для аналізу засобів і прийомів новітнього напрямку».

Використання комплексу джерел дозволяє достовірно, всебічно і неупереджено реалізувати поставлену мету і завдання магістерської роботи. Джерела зазначеної проблеми можна позначити як наукові праці культурологічного та загально-мистецтвознавчого характеру, які пов'язані з дослідженням історії аудіовізуального мистецтва й сучасного становлення

напрямку військової документалістики: книга Г.С Прожико «Екран світової документалістики. Нариси становлення мови зарубіжного документального кіно», книга М. Рабігера «Режисура документального кіно», дисертація Т. Еліссон «Екранний бій. Відтворення другої світової війни в американському фільмі і ЗМІ», стаття Е. А. Девлікамови «Документальний фільм концепція жанру», також звернулися до рецензійних робіт теоретика і кінокритика Білла Ніколса. Джерела для вивчення представляють і відібрані нами інтерв'ю й публікації експертів напрямку військової документалістики : режисера-документаліста Кена Бернса, режисера Романа Любого, режисера Аліси Коваленко. Серед інтернет-джерел, до яких звернено у магістерській роботі таких як інтернет-ЗМІ, так й інтернет-платформ, які сьогодні працюють з авторськими документальними фільмами. А саме: Cineuropa, Newsweek, Рельное Время.Настоящее кино. У магістерській роботі звернено до багатьох документальних фільмів, зокрема, кращі документальні фільми періодів війн. Такі як: « 7 грудня» реж. Гр. Толланд, «Битва за Мідвей» реж. Дж. Форд, « Сан-П'єтро» реж Дж. Хьюстон, « Битва за нашу радянську Україну» реж О. Довженко, «В'єтнам» реж. Кен Бернс, « А ночі вже більше не буде» реж.Е. Вебер, « Warnote» Р. Любий, « Аліса в Країні війни» реж. Аліси Коваленко. Завдяки такому методу ми змогли встановити особливості, роль та простежити трансформацію військового документального кіно в сучасному аудіовізуальному мистецтві.

**1.3. Наукова гіпотеза і методологічні основи дослідження**  
Поставлені мета та завдання цієї праці визначили вибір та застосування положень й методів вивчення . Сучасна методологія базується на суцільній теорії наукового пізнання, на здобутках досвіду і виступає як синтез теорії і практики наукового дослідження. Методологічним інструментарієм для аналізу особливостей і тенденцій розвитку військової документалістики в сучасному аудіовізуальному мистецтві були підібрані критерії і засоби двох наукових типів:

- загальнонаукові;
- спеціальні (конкретнонаукові).

Так, діалектичний метод дозволив у нашій роботі пояснити причинно-наслідкові зв'язки появи напрямку військового документального кіно, який призвів до розвитку знімальної техніки, що дозволило документалістам вільніше втілювати свої задуми, та в потребі створювати військове документальне кіно не тільки у форматі пропагандистський фільмів а як виду авторських документальних фільмів.

Використаний нами міждисциплінарний підхід об'єднує культурологічну та історичні науки, адже у цьому аналізі простежується звернення до історії, як елементу встановлення характерних ознак і етапу розвитку військового документального кіно. Тож природньо, що нами було задіяно історико-генетичний підхід, а також історичні методи.

Системний підхід дозволив відпрацювати структуру нашого дослідження, яка полягає у зверненні до історії документального кінематографу, встановлення етимології поняття «військове документальне кіно», яку ми розглянули пропрацювавши ідею, в якій простежуються особливості розвитку і розкрито процес виробництва фільмів даного напрямку. У цьому нам допоміг і термінологічний підхід, адже у дослідженні довелося встановлювати правильне значення поняття « документальне кіно від першої особи».

Функціональний підхід розкрито під час аналізу впливу військового документального кіно на суспільство. Аксиологічний підхід ми застосували під час аналізу стрічок які були створенні у сучасності.

Під час роботи з рецензіями та іншими публікаціями ЗМІ дуже ефективним був інформаційний підхід, завдяки якому було виокремлено важливу інформацію, яка набула впливу на розвиток документального кіно від першої особи і виступає формуючою та важливою ланкою у цьому процесі.

Інноваційний метод задіяний у цій роботі, оскільки документальне кіно від першої особи вміщує багато інноваційних підходів таких як використання сучасної знімальної техніки та діяльність через всесвітню мережу Інтернет.

Метод моделювання допоміг у визначенні конструктивних складових документального кіно від першої особи і характеристиці його особливостей. У результаті, було вибудовано концепцію професійних методів для режисерів у цьому напрямку та визначили критерії сучасного документального кіно.

Також для нашої роботи були застосовані теоретичний, історико-біографічний та емпіричний методи дослідження.

Теоретичний метод дозволив проаналізувати історію документального кіно, дослідити досвід видатних режисерів кіно і теоретиків, змістовно підійти до завдання охарактеризувати сучасний напрямок документальне кіно від першої особи під час воєнного стану в аудіовізуальному мистецтві, а також побудувати правильний підхід до реалізації задуму в даній галузі, використавши досвід минулих років становлення документального кінематографу.

Формування документального кіно від першої особи стає можливим завдяки особистостям. Тож історико-біографічний метод відіграє важливу роль в розкритті значущості кіностворення авторами.

Отже, методи дослідження, що представлені у цій праці дозволяють досить повно, всебічно проаналізувати найголовніші тенденції і закономірності формування напрямку документальне кіно від першої особи, а також розглянути особливості його розвитку в сучасному аудіовізуальному мистецтві.

Таким чином, певні напрацювання попередників, які містяться в проаналізованій літературі, вивченні різних джерел та застосовані підходи й методи дослідження дозволяють розкрити тему цієї роботи у повному обсязі.

Внаслідок цього висунута наукова гіпотеза, що документальне кіно під час війни в історії кіно є актуальною темою для вивчення. Цей напрямок є визнаним у світі, як експертами, так і глядачами. Він має новаторські підходи у створенні документального кіно від першої особи та стає все більш важливим та цікавим для глядача. Дослідження онтології цього явища і складання нами теоретично-наукової бази цього кіномистецького виду є



фундаментальним завданням для науковців. Тому і потребує використання багатьох методів та підходів, які і використані у цій дослідницькій праці.

## **РОЗДІЛ 2 Еволюція документального кіно під час війни**

У цьому розділі ми розглянемо як еволюціонувала військова документалістика від Першої світової до нашого часу (українсько-Російська війна). Виконаємо такі завдання дослідження: обґрунтувати концепт «хороша війна»; відокремити та охарактеризувати пропагандистське кіно часів Другої світової; Розглянемо сучасні приклади військової документалістики;

Дамо відповідь на питання – чи взагалі можливий «правдивий» документальний фільм про війну? Відповідь на це питання допоможе нам у підтвердженні гіпотези «документальний фільм створений методом зйомок від першої особи є більш правдивим засобом зафіксувати реальність».

### **2.1 Документальне кіно Першої світової війни**

Кіноіндустрія та армія розвивалися поряд одна з одною протягом двадцятого та двадцять першого століть. Кіно з самого початку свого існування взяло на себе завдання візуалізації війни.

Режисери відтворювали сцени бойових дій за допомогою мініатюрних моделей ще з перших фільмів про війну. Для свого фільму 1898 року «Битва в затоці Сантьяго» Дж. Стюарт Блектон і Альберт Е. Сміт з Vitagraph грубо реконструювали битву за допомогою вирізаних фотографій лінійних кораблів, що плавають на шматках дерева в мілководному резервуарі. Плями порошу створювали незначні вибухи, а сигаретний дим додавав туману. Відтворення бойових дій були широко поширені в нехудожніх фільмах і кінохроніці під час Першої світової війни та після неї. Технічні обмеження означали, що кадри бойових дій, зроблені під час реальних битв, були дуже рідкісними. Важкі, громіздкі камери вимагали штативів та іншого обладнання, що робило подорожі з цим громіздким пристроєм складним і дорогим. Операторів, як правило, не допускали до фронту; навіть якщо вони могли наблизитися до події, їхні великі камери часто приймали за зброю, що робило їх помітними цілями для ворога. Зйомки могли тривати лише за умови відповідних умов освітлення та місцевості, а кінематографістам довелося б завчасно налаштувати камери та обладнання. Зважаючи на ці обмеження,

зрозуміло, що відтворення було кращим, особливо коли реальні кадри бойових дій були розмитими, далеко від подій.

Перша світова війна також сприяла зміцненню кіно як домінуючої глобальної сили. До війни європейські фільми заповнили американських дистриб'юторів, але після спустошення європейських економік і кіноіндустрії під час війни саме американське кіно взяло на себе роль провідного кіновиробника та дистриб'ютора на світових ринках.

## **2.2 Документальне кіно Другої світової війни**

Друга світова війна являє собою перший випадок, коли великі світові держави повністю сприйняли кіно як важливу частину ведення війни, особливо в Америці, яка відставала як від Німеччини, так і від Великої Британії у спонсорванні та виробництві офіційної кінематографічної пропаганди. Різні військові підрозділи взялися за виробництво власних фільмів, і для цього вони звернулися до свого національного ресурсу — Голлівуду. Військові успішно завербували або повернули в уніформу голлівудських кінорежисерів, таких як Джон Форд, Джон Х'юстон, Вільям Вайлер, Френк Капра, Джордж К'юкор і Джордж Стівенс, а також багатьох інших техніків і відомих акторів. Замість того, щоб звертатися до митців американського документалістичного напрямку, таких як Паре Лоренц, Йоріс Івенс і Роберт Флаерті, американські військові поклалися на голлівудських художніх режисерів, які виступали в якості радників та інструкторів і отримували замовлення на створення фільмів для військових. Це відбувалося тому що поняття «документальний фільм» того періоду було іншим. Документальний фільм у той час – це фільм знятий за допомогою метода відтворення, реконструкції подій, який мав на меті перш за все донести до глядача соціальну мету або повідомлення – тобто документальний фільм того часу це пропагандистський фільм. І такий спосіб творення був вибраний не через відсутність мобільної знімальної техніки, а і через глобальні задачі ,які мав виконувати військовий документальний фільм того часу.

Але я хочу показати трансформацію смислів документального фільму на прикладі фільму Грега Толанда – «7 грудня»(1943 р.) і «Битва за Мідуей»(1942р) реж. Джона Форда. Ці два проекти вів Джон Форд, але головне те що ці два фільми створені в один період – обидва документальні, але зняті зовсім по різному. І це відбувалося тому що за різних обставин поняття «документальний фільм» мало різні особливості і сенси.

Документальний фільм «7 грудня», який відтворив атаку на Перл-Гарбор на студійних майданчиках. Яскравий приклад злиття голлівудських наративів і військових документальних фільмів, 7 грудня часто розглядається як аномалія в документальних фільмах про Другу світову війну через його залежність від реконструкцій і спецефектів. Проте ці прийоми, хоч і більш виражені в цьому фільмі, лише

демонструють поширеність інсценізації та відтворення в документальних фільмах 1940-х років. Більш доречним тут є представлення 7 грудня недавньої історії як такої, що може бути остаточно зафіксована, візуалізована в її повноті та розміщена в обнадійливому наративі триумфу.

7 грудня розпочався як проєкт Джона Форда та його філії FieldPhotographicBranch, групи голлівудської еліти — письменників, продюсерів, операторів, акторів та інших, — яких Форд неофіційно залучив до ВМС США. Під егідою Вільяма Дж. «Дикий Білл»

Донован, голова Управління стратегічних служб (OSS, попередник ЦРУ), ця група протягом усієї війни створювала розвідувальні та документальні фільми. «7 грудня» Форд передав керівництво учаснику FieldPhoto та режисеру-початківцю Греггу Толанду, новаторському оператору «Громадянина Кейна» (Орсон Уеллс, 1941). Однак його плани щодо того, що тоді називалося «Історія Перл-Гарбора: Епопея в американській історії», були набагато грандіознішими, ніж коротка кінохроніка про військову безпеку. Толанд і його команда написали довгий сценарій, найняли відомих акторів, влаштували складні спецефекти та масштабні реконструкції та зняли майже повнометражний фільм.

Фільм Толанда починається і закінчується великими сценаріями, в яких знайомі актори грають американських архетипів. Не було титрів, які б ідентифікували акторів та їхні ролі, але багато з них були б впізнавані глядачами. Крім того, стиль фільму суттєво не відрізняється від типового голлівудського фантастичного фільму. «7 грудня» жодним чином не намагається «обдурити» аудиторію, змусити її подумати, що це були «реальні» події, зафіксовані камерою з перших рук. У першій третині фільму дядько Сем (Волтер Г'юстон) бореться зі своїм сумлінням: «Mr. C» (Гаррі Девенпорт), над величезною кількістю японських громадян, які проживають на Гавайських островах

Острови, багато з яких пізніше зображені як шпигуни злодійського японського генерального консула. Толанд малює зловісний портрет островів за допомогою монтажів японських культурних центрів, шахрайських японських диверсантів, які маскуються під шоферів чи садівників, і «інтерв'ю» із синтоїстським священиком, який підтверджує, що японці поклоняються своєму імператору як богу. Друга частина фільму відтворює атаку на Перл-Харбор, використовуючи масштабні реконструкції, мініатюрні моделі, практичні спецефекти та невелику кількість кадрів кінохроніки. Після того, як наступаючі японці нарешті «відбиті», у фільмі вшановують полеглих солдатів, показують емоційну похоронну службу та вихваляють зусилля тих, хто ремонтує кораблі, пошкоджені під час атак. Останній розділ складається з розмови між двома мертвими солдатами, які гуляють кладовищем: Дана Ендрюс у ролі анонічного молодого моряка, який загинув у Перл-Харборі, і Пол Герст у ролі цинічного солдата, який загинув на Марні. Ветеран Великої війни понуро міркує про марність нескінченної війни та боїться повернення до ізоляціонізму.

Коли керівникам студії та військовим чиновникам нарешті показали фільм, вони знайшли багато в ньому небажаного. Проте, мабуть, театральні інсценізації та складні спецефекти, що відтворюють битву, не викликали суперечок. Навпаки, адмірал Гарольд Старк, керівник військово-морських операцій у Перл-Харборі, заперечив проти того, як флот був представлений у фільмі: «Картина залишає чітке враження, що флот не був на роботі, і це неправда». Джуліан Джонсон, керівник відділу виробництва TwentiethCentury-Fox, де була знята більша частина фільму, сказав: «Це найпотужніший американський фільм про війну, який я коли-небудь бачив», але він стверджував, що кінцева сцена, повернення до питання про ізоляціоністське минуле Америки та тупикові жахи Першої світової війни, був «поганим антикульмінаційним моментом». Лише одна відповідь, здавалося, заперечувала проти того, що фільм використовує драматичні відтворення та сценарні алегорії про дядька Сема. Лоуелл Меллетт, керівник Бюро кінофільмів Управління військової інформації, скаржився на участь уряду у виробництві того, що для нього було явно вигаданим фільмом. Його заперечення не було естетичним і навіть не моральним, а скоріше стосувалося комерції. Створюючи напіввигадану версію американської історії, військові наступали навшпиньки Голлівуду, створюючи нечесну конкуренцію за очі та вуха, не кажучи вже про долари, американської громадськості.

Військово-морські сили, стурбовані тим, що ці голлівудські грандіозні особи створюють під егідою урядової розвідки, конфіскували фільм Толанда. Через рік після його конфіскації Джон Форд отримав копію фільму та разом із редактором FieldPhoto Робертом Перрішем скоротив його до тридцяти чотирьох хвилин, вилучивши найбільш політично суперечливі частини — сцени з дядьком Семом і містером С. і розмову між двома загиблими солдатами, вносячи редакційні зміни, щоб підкреслити успіх американської відповіді. Переважна більшість батальних сцен як у повнометражній, так і в скороченій версіях є реконструкціями, створеними шляхом масштабних реконструкцій із залученням як персоналу Перл-Харбора, так і акторів у костюмах, а також значних спецефектів під наглядом Рея Келлога, який створював спецефекти для десятків голлівудських фільмів у 1950-х роках.

Спеціальні та візуальні ефекти, використані у «7 грудня», включають оптичні знімки процесу, практичні ефекти, такі як вибухи та симуляція стрілянини, а також значну роботу з мініатюрами, включаючи моделі літаків, які пересуваються на дротах і оснащені вибухівкою, і детальне відтворення у масштабі військових кораблів, які наповнюють величезний резервуар для води.

Ці відтворені сцени містять те, що неможливо було зафіксувати на фрагментарному кадрі, знятому в день нападу: зображення японських літаків, коли вони наближалися до островів, сцени руйнування на всіх основних аеродромах і кораблях і, можливо, найголовніше - крупний план американських солдатів і матросів, які дають відсіч і (поводяться так, як вони) були поранені та вбиті. Відтворені сцени «заповнюють» те, що не було і не могло бути записано на плівці під час битви, але також

формують події, щоб підкреслити певні елементи, такі як відважна спроба захистити острови. Замість того, щоб імітувати відеозйомку бойових дій із рук, відтворення представляють ці події у стилі, набагато звичному для глядачів, дотримуючись традицій бойовиків і бойових сцен у голлівудському наративному кіно.

Фільм «7 грудня» випускається виключно військовими, особливо після того, як він уже викачав деякі з найкращих талантів Голлівуду. І, враховуючи масштабність інсценувань, інсценізації та спецефектів, а також те, як мало реальних кадрів було використано у фільмі, також легко зрозуміти, чому фільм був маргіналізований у документальних практиках того періоду. Реконструкція подій у фільмі спонукала деяких критиків засудити фільм або відмовити йому в документальному статусі. Однак фільм був задуманий його творцями та сприйнятий глядачами як документальний фільм, і він отримав печатку схвалення Академії кінематографічних мистецтв і науки як лауреат премії Оскар у 1944 році за найкращий короткометражний документальний фільм. «7 грудня» може виглядати більше як художній фільм, ніж як документальний фільм, і певною мірою в цьому завдяки голлівудським кадрам, які його створили. Але припущення, що документальний фільм повинен мати інший стиль, повинен забезпечувати історичні сліди подій, або повинен використовувати лише неценарний, спонтанний матеріал, не тільки зменшує різноманітність документальної практики, але й неправильно уявляє, як документальний фільм визначався та створювався в той період. Але далі на прикладі інших документальних фільмів про Другу світову війну ми побачимо як вони з'являлися нові техніки та стилі, але режисери все ще практикували постановку і реконструкцію. Незважаючи на участь у фільмі «7 грудня» — фільмі, який часто сприймали як вершину вигадки — наступний великий фільм Джона Форда, вісімнадцятихвилинний бойовий звіт «Битва за Мідвей», породив нову естетику документальних фільмів про бойові дії, стиль, який підкреслював нездатність створити глянцевиий голлівудський продукт як доказ його автентичності. Хоча у фільмі Форда немає явних реконструкцій, це, тим не менш, не доводить, що документалісти чи глядачі вважали техніку реконструкції «7 грудня» неприйнятною для неігрових фільмів. Навпаки, дослідження сприйняття «Битви за Мідвей» показує, що багато хто скаржився на втрату зв'язності, вичерпності та традиційного наративу, який забезпечує такий фільм у голлівудському стилі, як «7 грудня».

«Битва за Мідвей» був знятий в основному під час повітряного нальоту на атол Мідвей під час триденної морської битви, переломного моменту у війні Америки проти Японії. Фільм відходить від тогочасної документальної практики, висуваючи на передній план відсутність полірування та неспроможність надати повний і звичайний опис битви. Відхід від традиційної документальної естетики можна знайти насамперед у візуальних ефектах фільмів. Здавалося б, реакція на вибух полягає в тому, що камера сильно тремтить, так сильно, що стрічка плівки зміщується з доріжки, зрушуючи її з положення та оголюючи

лінію кадру. Таке радикально різке зображення з'являється тричі під час бойових дій у фільмі. На інших зображеннях відображаються «помилки» в граматиці та умовності фільму, як-от розмитий фокус, скошені кути, помітні відблиски в об'єктиві, надмірна експозиція або незграбна композиція. Одна відома сцена показує групу солдатів, які піднімають американський прапор, поки навколо них точиться бій. Дальній знімок флагштока перетриманий і під невеликим кутом. Великий відблиск об'єктива частково закриває прапор великим планом, оскільки оповідач зайво зауважує: «Так, це справді сталося».

Розповідь Форда про зйомки «Битви за Мідвей» має тенденцію перебільшувати його браваду в самотужки зйомках фільму навіть після поранення шрапнеллю, що згодом принесло йому Пурпурне серце. Форд хвалився Пітеру Богдановичу: «Я все це зробив — у нас була лише одна камера». Насправді Форду допомагав товариш фотографа Джек Маккензі-молодший, колишній оператор РКО, а деякі морські та повітряні кадри, включені у фільм, були зняті лейтенантом ВМС США Кеннетом М. Піром. Форд вказує на візуальну якість і стиль фільму як докази його автентичності: «Я знімав фільм і продовжував змінювати кінобабини та запихати їх у свої кишені. Зображення сильно стрибає, тому що гранати вибухали прямо біля мене. Відтоді вони роблять це навмисне, трясуть камеру під час зйомок військових сцен. Для мене це було автентично, тому що снаряди розривалися біля моїх ніг».

Не дивлячись на його пізніші коментарі, не здається, що Форд із самого початку мав намір створити новий стиль або що він відкинув виробничу стратегію фільму «7 грудня». Перед початком зйомок битви Форд сказав Маккензі: «Знімай обличчя. Пізніше ми завжди можемо підробити кадри бойових дій». Навіть після того, як відзнятий матеріал був розроблений і чорнова версія була завершена, команда Форда подумала про додавання відтворених спецефектів. У листі до Форда, описуючи реакцію керівників студії на чорнову версію, військово-морський аташе Ей Джей Болтон написав, що Гаррі Кон, президент ColumbiaPictures, «був дуже засмучений тим, що у вас немає мініатюр ... авіакатастроф. Ми з Бобом [Перрішем] думали, що ми могли б скоротити кілька, але вирішили не робити цього, поки не проконсультуємося з вами». Як сказав біограф Форда Скотт Ейман, «Форд мудро вирішив зберегти фільм повністю автентичним; жодних студійних відтворень, жодних мініатюр».

Але інші частини фільму «Битва за Мідвей» більше наслідували голлівудський стиль. Фактично, побачивши фільм Форда, Грегг Толанд і продюсер Сем Енгель були обурені тим, що Форд «викрав» деякі сцени з «7 грудня», такі як зображення батьків удома та поховання в морі, що супроводжувалося піснею «Моя країна, це з тобою».

Критики, однак, схильні хвалити реалістичний стиль фільму, демонструючи одержимість «фактами». «Вашингтон Пост» зазначив: «Битва за Мідвей, безсумнівно, знаменує собою початок нової епохи у військових картинах», а «Нью-Йорк Таймс» уточнила: «На вісімнадцять хвилюючих і суворо реалістичних хвилин глядач занурюється на лінію

фронту серед грому вибухаючих бомб, сердитого скиглення винищувачів, що ведуть бій, і невпинного гавкоту зенітних гармат на борту надводних кораблів».

Моментом, який найбільше коментували, було зображення (або, насправді, кілька зображень), на якому кінострічка виривається зі своїх зірочок через вибух поблизу. Ці зображення були сприйняті як доказ того, що фільм був абсолютно достовірним.

Проте інші рецензенти, здається, скаржилися на відсутність умовностей, знайомих їм в інших «воєнних картинах», їхня термінологія вже стирає різницю між художніми та документальними фільмами про війну. Хоча Кроутер дав високу оцінку «Битві за Мідвей», він описав фільм як «багато випадкових кадрів», які режисери змогли врятувати завдяки «чистій майстерності в створенні фільму та художньому використанні звукової доріжки». Редакційна стаття у *WashingtonPost* висловила думку: «Це не дає і, звичайно, не могло, незважаючи на вмілий монтаж, дати більше, ніж плутане уявлення про фактичний розвиток битви...». Хоча редакційна стаття хвалить автентичність фільму, вона зауважує, що фільму бракує «безперервності та повноти», які традиційно мали б бути забезпечені, як у «7 грудня», озвучкою, назвами, інсценізаціями чи мініатюрами. Лист до редактора, надрукований у *New York Times*, виступав проти фільму; глядач хотів «ілюстрованого опису, а не нібито кінофільму битви», і він запропонував додати лише ті звичайні елементи, яких не вистачає у фільмі, такі як «використання «бібліотечних» кадрів, анімованих карт і мініатюр, щоб заповнити прогалини у фільмі, знятому в події.

Незважаючи на те, що «Битва за Мідвей» започаткувала новий стиль представлення бою — естетику, яка пов'язувала реалізм із серією невідшліфованих технік камери, які означають, що «це справді сталося», — це не обов'язково змінило погляди публіки на документалістику, яка підкреслювала соціальне повідомлення або політична функція фільму над використанням «фактичного», якщо використовувати терміни Грірсона. Навіть ті критики, які високо оцінювали реалістичність «Битви за Мідвей», зазвичай закінчували свої зауваження схваленням послання фільму та його ефективності в забезпеченні мотивації, натхнення та зобов'язання продовжувати підтримувати військові зусилля.

Але як би то не було, «Битва за Мідвей» демонструє, що фільм дійсно зробив щось нове, що вплине на те, як публіка сприймає роль кіно у війні. і можливості запису подій, коли вони відбувалися. У цьому фільмі ми бачимо зачатки нового стилю представлення бою. Здається, цей стиль гарантує автентичність, оскільки тремтяча камера, неправильні ракурси та «помилки» в композиції та експозиції передбачають зв'язок між камерою та дією, що відбувається навколо неї. Порушуючи відшліфований, професійний, «невидимий» стиль класичного голлівудського кіно, «Битва за Мідвей» привертає увагу до різких візуальних ефектів і неявної присутності оператора, інформування глядача про виробництво зображень — усвідомлення, підсилене популярною пресою, яка вихваляє героїзм голлівудських режисерів-знаменитостей, таких як Форд, які мужньо витримали небезпеки битви,

щоб повернути «автентичні» картини дії. Автентичність, яку надає цей стиль, зрештою, походить від його невдачі — створити професійний, «невидимий» стиль і забезпечити всезнаючий погляд на битву, наданий «7 грудня». Ми бачимо тут початок запалу до відзнятих «фактів», але нові методи, показані у «Битві за Мідвей», не є гарантією об'єктивності та негайності; скоріше, вони є компонентами стилю, який привносить інтенсивність і візуальний інтерес до матеріалу та сприяє залученню глядача до досвіду бою.

Одним із найвидатніших фільмів, де використано ці нові коди бойового реалізму, є відомий документальний фільм Джона Г'юстона «Сан-П'єтро». Після виходу в прокат у 1945 році фільм був визнаний «похмурих і захоплюючим документом» його хвалили за точне відображення досвіду бойовиків. Один рецензент написав: «Ця картина наближає глядачів до похмурих реалій піхотних дій ближче, ніж будь-яка інша». Слава Сан-П'єтро тільки зростала протягом наступних десятиліть. Значна частина похвали прийшла через сприймання його автентичності як ретельного запису однієї битви, його зображення досвіду бою, а не просто стратегічних маневрів і абстракцій, і те, що вважалося «антивоєнною» позицією під виглядом пропагандистського фільму військового часу.

У статті *New York Times* у 2000 році режисер Мідж Маккензі пише:

*«Битва при Сан-П'єтро»* стоїть окремо в історії документального кіно. Представляючи битву в долині Лірі як дорогу триваючу кампанію, а не в ретроспективі як стратегічну перемогу, це єдиний повний запис піхотної битви». Багато в чому репутація фільму, здається, була створена коментарями Г'юстона про історію його виробництва та сприйняття його армією. Х'юстон стверджує, що зняв фільм особисто з групою армійських фотографів під час справжнього бою, кидаючи виклик кулям, артилерійському вогню та снарядам, щоб зблизька відобразити досвід бою. Подібно до прикладу Базена з командиром Богартом, який бере участь у місії, Г'юстон наслідував приклад Джона Форда, підкреслюючи свій особистий досвід і таким чином зближуючи Голлівуд і війну. Він також розповідав, що військове керівництво виступало проти його фільму, погрожуючи заборонити його.

*«Сан-П'єтро»* здається, підтримує версію подій Х'юстона через його стиль, який, здається, показує докази бойових умов навколо зйомки. Наприклад, у багатьох кадрах бойових дій використовуються швидкі повороти, які хаотично коливаються відкритим небом і землею, ніби реагуючи на вибух, показуючи різкі кадри неба або розмиті пейзажі в русі. Ці кадри поєднуються із зображеннями вибухів. Показово, що в кадрі з вибухом часто з'являються солдати, що додає безперервності та відчуття неминучої небезпеки. Схоже, один американський солдат був застрелений і, можливо, убитий перед камерою. На далекому кадрі солдат рухається на пагорб спиною до камери; раптом він падає на землю без будь-якої голлівудської театралізації, наприклад, симуляції смерті «7 грудня». Інші кадри демонструють шорсткість, що означає аматорську якість, позбавлену досконалості професійної студійної



кінематографії. Більшість бойових кадрів здається зробленими з рук, з надзвичайно різкими рухами камери та відносно низьким кутом, ніби солдат-оператор знімає, рухаючись, падаючи на землю або визируючи з лисячої нори. Багато знімків трохи розфокусовані, а сцени бою в оливковому гаю закриті гілками прямо перед камерою, наближаючи вигляд солдата, який ховається від бойового вогню. Використовуючи подібні суб'єктивні прийоми, фільм поміщає глядача в бойові черевики одного з американських солдатів, зокрема оператора, який, здається, ухиляється від вогню ворога. Бракує досконалості професійної студійної кінематографії. Більшість бойових кадрів здається зробленими з рук, з надзвичайно різкими рухами камери та відносно низьким кутом, ніби солдат-оператор знімає, рухаючись, падаючи на землю або визируючи з лисячої нори.

На останньому зображенні фільму є застереження: «Усі сцени на цьому знімку були зняті в радіусі ворожої стрілецької зброї чи артилерії. Для цілей продовження деякі з цих сцен були зняті до і після справжньої битви при Сан-П'єтро». Однак погляд на історію виробництва доводить, що більшість, якщо не всі, сцени були поставлені, часто через кілька місяців після битви або в інших частинах Італії. Записи Національного архіву про відеоматеріали, зняті командою Г'юстона, демонструють не тільки те, що більшість кадрів було знято протягом тижнів або місяців після битви в різних місцях Італії, але й те, що більшість цих сцен були поставлені або відтворені для фільму.

Гордон Фрай і Сем Тішлер, двоє військових операторів, які були призначені до знімальної групи Г'юстона в Італії, підтверджують, що Х'юстон зняв значну частину бойових сцен далеко від лінії фронту, включаючи всі сцени чоловіків, які кидають гранати, бої в Оліве. гаях і на горі Саммукро, а також драматичні (і кінематографічні) вибухи снарядів з білого фосфору. Непостійний помах був наслідком того, що Г'юстон вдарив їх камери рукою, а не наслідком самих (встановлених) вибухів. Один знімок, який нібито показував мертвого німецького солдата в лисячій норі, а американські війська рухалися на задньому плані, насправді зображував живого американського солдата, який вдавав себе мертвим у німецькій формі. Деякі сцени, хоч і зняті «на місці», були використані зовсім поза оригінальним контекстом їх створення.

Історик бойової фотографії Пітер Масловскі показав, наприклад, що «сцена мертвої жінки, яку викопують з-під уламків після того, як нібито вибухнула німецька міна-пастка в Сан-П'єтро, насправді була зроблена в Каяццо після того, як американські літаки випадково розбомбили його, поранивши Смажити і вбивати багато мирних жителів». Як пояснив Масловський, виходячи з його інтерв'ю з операторами, які брали участь у бою, рельєф місцевості, погода та інші умови самого бою не сприяли зйомці. Для отримання драматичних і захоплюючих сцен бою, яких бажав військовий зв'язок, їх довелося розмістити подалі від лінії фронту. Командир одного з полків, який надав «акторів» для фільму Г'юстона, писав: «Ви просто не можете зафільмувати деякі з цих сцен у реальному

бою й залишитися живими, щоб принести плівку в лабораторію. Власне кажучи, ви не доживете навіть до того, щоб їх зняти».

В інтерв'ю та своїй автобіографії «Відкрита книга» Джон Г'юстон відверто розповів про історію виробництва деяких інших документальних фільмів, над якими він працював під час війни. Він зізнається, що під час роботи над британською копродукцією *Tunisian Victory* (1944) для Френка «Підрозділу Капра», майже всі американські кадри були виготовлені в пустелі Мохаве та Орlando, штат Флорида, після того, як справжні кадри були втрачені на затонулому кораблі. У своїй автобіографії Г'юстон відкидає відтворення як «сміття», але він, швидше за все, знав, що більша частина «Пустелі *Перемога*» (1943), успішний британський документальний фільм, який вони намагалися наслідувати, також був поставлений. Г'юстон також відверто розповідає про свій перший військовий документальний фільм «Звіт з Алеутів» (1943), який нібито записує конкретних бомбардувань, під час яких всі повертаються неушкодженими. Г'юстон називає фільм «заплямованим», оскільки в ньому об'єднано кадри кількох рейдів, у переважній більшості з яких були великі втрати.

Однак у всіх інтерв'ю та розповідях про зйомки «Сан-П'єтро» Г'юстон стверджує, що він особисто знімав більшу частину кадрів разом із військами під вогнем, коли вони боролися за контроль над селом.

Чому для Г'юстона було так важливо наполягати на абсолютній автентичності Сан-П'єтро? Це, звичайно, частково пов'язано з його репутацією, навіть у той час, як запису досвіду солдата. Стиль фільму — тремтяча операторська робота, хаотичні рухи, розмитий фокус, надзвичайно низькі та скошені ракурси — імітує Битву за Мідвей, але естетику ще далі, оскільки більшість фільму складається з кадрів бойових дій. Рухи камери ще більше перебільшені, відчуття суб'єктивності камери ще більше підкреслене. У цьому кінематографічному стилі є обіцянка автентичності. Коментарі Х'юстона, здається, свідчать про те, що оскільки попередні фільми знімалися як голлівудські вигадки, їхня пропагандистська цінність була записана на їх поверхні; таким чином можна визнати їх статус відтворених вигадок. Але стиль «Сан-П'єтро» порушує голлівудську норму, використовуючи свідомо видимий стиль, який привертає увагу до дій оператора, коли він, здається, реагує на події навколо себе. Визнати, що цей стиль є свідомим вибором, а не зумовленим ситуацією зйомок, означає виявити вплив стилю на реалізм, демонструючи цинізм щодо здатності камери фіксувати події.

Стилістичний ефект «Сан-П'єтро», здається, є маркером автентичності зображення, свідченням на поверхні та всередині стилю фільму, що він був знятий під час бою. Але тепер ми знаємо, що ці події були зрежисовані, а ці ефекти створені. Чи це скасовує або суперечить їхній заяві про те, що вони є записами війни? Те, як глядачі визначають відповідь на це запитання, залежить як від культурних впливів — їхніх очікувань щодо функцій кіно та його зв'язку з історією — так і від їхніх

знань про те, як функціонують кінотехнології. Таким чином, екстрафільмові дискурси, такі як критичний прийом, реклама та застереження чи оголошення, прикріплені до початку або кінця фільму, є вирішальними для контекстуалізації того, як ці фільми мали бути прочитані, і як вони здобули особливу довіру серед аудиторії. Зрештою, ці невідшліфовані стилістичні ефекти стали сприйматися як коди реалізму, для екранного досвіду, який імітує справжній досвід солдатів на полі бою. Як буде показано в наступних розділах, ця концепція цього стилю — як способу створення вторинного досвіду, а не як доказу реальних подій — мала найбільший вплив на подальший розвиток естетики військового кіно.

Американські військові документальні фільми, про які йшлося вище, використовують два різні стилі реалізму, щоб показати історію, як вона творилася. Перший стиль, представлений 7 грудня, наслідує Голлівуд у його виробничих цінностях, підвищеній акторській грі, всезнаючій точці зору, використанні спецефектів і класичному монтажі. Другий стиль, найбільш ефективно проілюстрований Сан-П'єтро, відкидає голлівудський лак і натомість представляє хаотичну, непередбачувану природу бойової фотографії. Присутні лише фрагментарні зображення події; таким чином, причинно-наслідковий ланцюг редагування безперервності мінімізується, якщо не відхиляється. Замість дотримання «професіоналізму», який схвалює як Голлівуд, так і практика кінохроніки, цей стиль замінює стабільну, зосереджену на штативі операторську роботу мобільним, хитким портативним кінематографом. Інші форми пошкодженого або недосконалого відеоматеріалу, як-от зображення з розмитим фокусом, косими кутами, надмірною або недотриманою, відблисками об'єктива чи незбалансованою композицією, не відхиляються, а натомість виводяться на передній план як очевидний доказ присутності камери в зоні бойових дій. Таким чином, ці недосконалі зображення вважаються більш автентичними, ніж попередня модель; вони виглядають як «факти», докази того, що «це дійсно сталося».

Замість всезнаючої перспективи, точка зору «Сан-П'єтро» та тих фільмів, які дотримуються того самого стилю, мають тенденцію до персоналізації. Здається, що непостійна операторська робота відображає перспективу та рух оператора; таким чином, він дає індивідуальний, окремий погляд на події. Фільми, які підтримують цей фрагментований стиль, дають глядачеві інший вид історичного доступу до зображень на екрані. На відміну від стилю 7 грудня та голлівудських фантастичних фільмів, які мали на меті дати глядачеві цілісне, повне та загальне уявлення про подію та тримати його в курсі через збалансований і безперервний потік сюжетної інформації, стиль Сан-П'єтро та Битва за Мідвей представляє обмежену інформацію, як правило, лише через одну перспективу або переміщення між кількома, окремі перспективи, які не складаються в цілісне, завершене уявлення.

Проте обидва стилі, які описані вище — зв'язковий і фрагментарний —

використовувалися з інсценованими кадрами, заснованими на реальних подіях, але не записаними під час їх історичного розгортання. Обидва набори технік доступні як для документального, так і для художнього кіно. Проте грубі прийоми фрагментарного стилю часто сприймаються як підтвердження доказовості фільму. Тобто такі ознаки непрофесіоналізму, як хитка камера та розмитий фокус, здається, доводять, що камера діє як об'єктивний свідок подій, транскрибуючи дії та об'єкти перед нею у візуальний запис. Історія виробництва «San Pietro», зокрема, демонструє помилковість цього припущення.

Дослідження історії відпочинку в документальних фільмах спонукає нас кинути виклик визначенням, які трактують документальне та оповідне кіно як взаємовиключні та протилежні категорії. З їхньою довгою історією інсценувань і відтворень, документальні фільми не можуть бути визначені просто їх стилістичними практиками, їх використанням історичного матеріалу, їхньою виробничою цінністю або привілейованим індексним співвідношенням між кадрами фільму та подією, яку він відображає. Замість того, щоб використовувати традицію інсценізації, щоб ігнорувати певні фільми чи відкидати їх від центрального позиціонування в документалістиці, ми повинні розглядати інсценізацію як центральний компонент усіх фільмів, які намагаються драматизувати історію. Незважаючи на те, що всі три фільми, розглянуті вище, використовували трохи (або більше) відтвореного та відтвореного матеріалу,

Тоді на кону стоїть не те, чи є їхні кадри «справжніми», а те, яку історію вони розповідають. Важливий перехід, який стався між постановкою 7 грудня 1941 року та постановкою Сан-П'єтро 1944 року, полягав не у відмові від інсценізації, реконструкції чи спецефектів заради більш суворого й «автентичного» реалізму, а в підтримці моделі історії, яка наголошує на обмеженому і персоналізованому, а не всезнаючому перспективі. Ця модель применшує загальний погляд на історію, впевнену розповідь про подію, яку можна зрозуміти в контексті та раціонально сприймати. Натомість, імітуючи оптичну точку зору солдата, він наголошує на досвіді окремого солдата, який протистоїть надзвичайно насильницькій ситуації, не знаючи ширшого плану, у якому він бере участь. Траєкторія цього стилю, і ця версія історіографії веде до хиткої ручної кінематографії Saving Private Ryan (Стівен Спілберг, 1998) і перспективи відеоігор від першої особи, як-от серії Medal of Honor (Electronic Arts, 1999-2007). Певною мірою цей перехід можна вважати позитивним відходом від великих наративів і фальшивих запевнень тоталізованої історії. Проте, прославляючи особистий та особливий досвід звичайного військовослужбовця, ці тексти ігнорують ширший масштаб війни, долю ворога чи тяжке становище невинних жертв, а також значення цих подій для більшої історії двадцятого століття. . Хоча наголос на досвіді солдата здається аполітичним — мінімізація більших питань стратегії та звинувачення на користь особистого та індивідуального.

Приймаючи реалізм індивідуального досвіду та відкидаючи реалізм невидимого, всезнаючого стилю, у військовому документальному фільмі з'являється нове відображення історії, що веде до нового стилю «автентичності», але не до відмови від інсценізації та відтворення подій. Хоча «7 грудня», «Битва за Мідвей» або «Сан-П'єтро», ці фільми, безсумнівно, підтверджують спостереження про зміну документального стилю військового часу.

Поява неприкрашених прийомів бойової фотографії — розмитий фокус, тремтлива кінематографічна зйомка тощо — демонструє зміну кінематографічних стилів через велику кількість камер у театрах бойових дій. Звідси можна зробити висновок, що теорія Дзиги Вертова про кінооко починає підтверджуватися в такому сенсі, якого не передбачав навіть радянський теоретик.

Використання інсценізації та реконструкції, включно з відтворенням певних фотографічних прийомів на полі бою, як-от тремтіння камери та розмитість фокусу, не доводить, що ці фільми є незаконними документальними. Натомість такі фільми, як «Сан-П'єтро», демонструють складні переговори між різними моделями розповіді та показу правди. Хоча в «Битві за Мідвей» та інших фільмах міг з'явитися грубий стиль бойового реалізму, кінематографістам під час Другої світової війни не вдалося — і не вдалося — відмовитися від відтворення подій і прийняти «об'єктивне» кіно. Якби це було можливо, це все одно було б небажаним для тих, хто прагнув «задокументувати» війну.

### **2.3 Документальний фільм СРСР про війну Другої світової.**

На території СРСР також створювалися документальні військові фільми. Величезний внесок у розвиток кіномистецтва, а саме документалістики було зроблено у військові роки майстрами ігрового кіно. Картини, поставлені О. Довженком, Ю. Солнцевою, Я. Авдеєнком, Ю. Райзманом, І. Хейфіцем, С. Юткевичем збагатили екрани та простежили авторське начало, що видається не менш важливим для даного жанру. Особливо яскраво авторський початок проявляється у фільмах, поставлених Довженком, наприклад, у «Битва за нашу радянську Україну» (1943). «Битва за нашу Радянську Україну» — радянський повнометражний документальний фільм про події осені 1943 року на південних фронтах Великої Вітчизняної війни. Крім зйомок радянських операторів, у стрічку включені кадри німецької кінохроніки. Велику роль грає у картині дикторський текст, повний патетики, гніву, ніжності та сарказму. Текст і зображення, що звучать як два самостійні голоси, повідомляють фільму особливу глибину, поліфонічність. Фільм, звісно, пропагандистський. По-перше, він розповідає про події першої половини 1943 року, що відбулися на Українській землі. Про ратні подвиги українських солдатів і партизанів, слези та біди жителів міст і сіл. По-

друге, кінострічка спрямована на підтримку духу радянського солдата, якому треба вигнати фашистських загарбників із рідної землі.

Унікальність картини у постановочному та технічному планах, бо глядач уперше почув «живі голоси» бійців, мешканців зруйнованих сіл, очевидців кривавих діянь. Адже записати звук якраз для хроніки вимагало від звукорежисера не менших зусиль і пильності, ніж від оператора. До того ж глядачі побачили перед собою не лише голу хроніку, а й «живі обличчя» з їхньою мімікою, емоціями.

«Ми працювали з Юлією (Юлія Іполитівна Солнцева), цей фільм більший для всього світу, менший для наших глядачів» — напише пізніше у власному щоденнику Олександр Петрович. Звісно, Довженко думав про те, як підняти дух радянських громадян. Але вони вже достатньо знали про війну і були мотивовані.

Картина мала великий успіх не тільки в нашій країні, але у всіх країнах-союзниках, особливо в Канаді та США, всього його демонстрували у 27 країнах.

У фільмі є не лише хроніка з кадрами безлічі жертв та масовими битвами. Автор фільму знайомить глядача і з тією Україною, якою вона була до війни — квітучою, радісною і живою. Тим самим Довженко дає глядачеві порівняти, так скажімо, дві України — до війни та під час неї. Також даючи зрозуміти, що саме такою яскравою та квітучою він бачить свою Батьківщину після війни. Тим самим закликаючи людей виборювати своє спільне щастя.

## 2.4. Документальний фільм В'єтнамської війни

Протягом усіх війн документальні фільми військового виробництва демонстрували конфлікт між бажанням надати всезнаючий огляд події та фрагментованим, індивідуальним поглядом на історію.

Але якщо у другій світовій війні було зрозуміло хто ворог а хто «хороші». То як же показало документальне кіно події В'єтнамської війни, Іраку, Афганістану та Сирії?

У відображенні мистецькими засобами буднів «війни незначимої» завжди знайдеться чимало складнощів психологічного та іншого характеру, хоча образ солдата, який воював у локальному конфлікті, заслуговує на особливу уваги та спеціального втілення просто в силу більшої трагічності. Учасник «великої війни» з самого спочатку сприймається як втілення загального героїзму і на фронті, і в тилу, як символ довгоочікуваної перемоги. Військовий, який повернувся з «гарячої точки» дістається найчастіше байдужість оточуючих, а часом і осуд.

Американське суспільство пережило щось подібне в 1970-х роках, коли

прикро за поразкув Індокитаї знаходила втілення в найнеординарніших формах, аж до масового жбурляння бойових нагород до стін Капітолію. На прикладі кінематографа можна простежити, як принижена національну самосвідомість може трансформуватися у щось протилежне. Майже через 50 років після закінчення війни американці, разом з ветеранами В'єтнаму, досі намагаються пояснити, як вони вплуталися в цю катастрофічну та, зрештою, безглузду війну.

Документальний фільм Кена Бернса заперечує походження марного, катастрофічного конфлікту. Це стосується Кена Бернса та Лінн Новіка, режисерів «Війни у В'єтнамі», широко відомого 10-серійного 18-годинного епічного документального серіалу "В'єтнам"(2017р.). Бернс каже, що почав думати про повернення до війни у В'єтнамі кілька десятиліть тому, але вирішив, що національна психіка не готова до цього. Попередній великий серіал PBS про конфлікт 1983 року, заснований на знаменитій книзі ветерана в'єтнамського кореспондента Стенлі Карнова, який припускав, що війна була менш ніж почесною, спровокував гучну негативну реакцію правих. Тому він вирішив почекати. Тепер, каже Бернс, настав час поговорити — і подолати це. «Із знаннями приходить зцілення», — сказав він *Vanity Fair*. «Насіння роз'єднання, яке ми відчуваємо сьогодні, поляризація, відсутність громадянського дискурсу — все це зародилося у В'єтнамі», — сказав Бернс *The New York Times*. «Я не можу уявити кращого способу допомогти витягнути деякі паливні стрижні, які створюють цю радіоактивну атмосферу, ніж говорити про В'єтнам у спокійній манері». У той час як телевізійні критики хвилювалися та дивувалися кінематографічній майстерності серіалу, глибині дослідження (близько 80 інтерв'ю учасників з усіх боків), історичному розмаху та емоційній потужності, деякі ветерани та давні дослідники війни вже критикують серіал. нечітка трактування центрального питання війни в серіалі: чому ми взагалі втяглися? Хто думав, що це гарна ідея? Бернс прагне надати рівну вагу твердим, розбіжним поглядам усіх, але невдовзі він по пояс у великій історичній багнюці, блукаючи між конкуруючими теоріями, які затьмарюють першопричину війни, у якій загинули приблизно 429 000 солдатів США та союзників. 533 000 комуністичних військ і цивільних осіб між 1954 і 1975 роками. Багато оцінок значно перевищують ці цифри. Ще мільйони були поранені. Бернс і Новік знають усе це — справді, вони пояснюють поворот подій із дивовижною силою й запалом (за допомогою чудових і точних писань історика Джеффри Уорда). Але потім вони швидко відмовляються від того, що заклали, ставлячи в'єтнамську боротьбу в антиколоніальний контекст. «З огляду на другий епізод... війна була оформлена як громадянська війна, коли Сполучені Штати захищали вільно обраний демократичний уряд на півдні від комуністів, які вторглися з півночі», — зазначає в'єтнамознавець Томас Басс у різкому есе, яке циркулював тижнями як своєрідний антиістеблішментський самвидавпід хвилею попередньої похвали серіалу. «Американські хлопці борються з безбожним ворогом, якого Бернс показує як червону хвилю, що повзе по картах Південно-Східної Азії та решти світу». Якщо Бернс мав на увазі сардонічне використання

графіки часів холодної війни, Басс, автор високо оціненої книги про одного з головних шпигунів Північного В'єтнаму на півдні, втратив цей жест.

«Історичні кадри в першому епізоді... які заперечують таке бачення війни, або ігноруються, або неправильно розуміються», — написав Басс в *Mekong Review*, незалежному літературному щоквартальнику, заснованому в 2015 році. Справа в тому, що «переможені французькі сили перегрупувалися у південному В'єтнамі після 1954 року, коли полковник ВПС США та агент ЦРУ Едвард Ленсдейл почав працювати над піднесенням цієї колишньої колонії до статусу нації», — продовжує Басс. «США призначили Нго Дінх Дьєма автократичним правителем Південного В'єтнаму, допомогли йому знищити його ворогів і організували вибори, які Дієм вкрав, набравши 98,2% голосів». Уся ця історія майже випаровується в той момент у серії Бернса-Новіка, коли уряд США починає виправдовувати своє зростаюче військове втручання у В'єтнам, спочатку за президента Кеннеді, а потім Ліндона Джонсона. Вашингтонські політики (і перша хвиля американських репортерів у Південному В'єтнамі) перевизначають війну спрощено як боротьбу за свободу. Один із тих репортерів, покійний Девід Халберстам з *The New York Times*, пізніше сказав, що «вам справді слід було мати третій абзац у кожній статті, який мав би сказати: «Усе це лайно, і все це нічого не означає, тому що ми йдемо тими ж стопами, що й французи, і ми є бранцями їхнього досвіду».

На жаль, цього не судилося. І Бернс далі приховує такі факти меланхолійними історіями. У класичній манері, яку він продемонстрував у таких попередніх епічних фільмах, як «Громадянська війна», «Бейсбол», «Джаз» та багатьох інших широко улюблених документальних фільмах, майстер-документаліст переплітає свою в'єтнамську сагу з нитками окремих драм. Щоб розповісти історію «громадянської війни» у В'єтнамі, він вибрав Дуонг Ван Май, чарівну доньку високопоставленого в'єтнамського бюрократа, яка отримала освіту в США і отримала освіту у Франції. У 1950-х роках старша сестра Мей приєдналася до революції, а решта сім'ї втекла на південь. Зрештою Мей вийшла заміж за американця, який брав інтерв'ю у в'язнів В'єтконгу та перебіжчиків для корпорації RAND, великого підрядника ЦРУ та Пентагону.

«Війна розділила сім'ї, подібні до її, — пише Басс, — але антиколоніальні бійці, вишикувані проти симпатиків колонізаторів, не є громадянською війною». Бернс, вважає він, смертельно стирає відмінності. Френк Снепп, колишній офіцер ЦРУ у В'єтнамі, який згодом став відомим тележурналістом у Лос-Анджелесі, вважає таку критику несправедливою. «Це телебачення, а не книга», — каже він *Newsweek*.

Розібрати різницю між антиколоніальним повстанням і громадянською війною «досить легко пояснити в друкованому вигляді, але я не знаю, як це зробити в такому документальному фільмі». Снепп з'являється в серіалі, розповідаючи частину матеріалу зі своєї книги 1977 року «Пристойний інтервал, розповідь інсайдера про непристойний кінець



Сайгона» .Він вітає Бернса та Новіка за те, що вони дали глядачам «цілісне уявлення про війну» та «дійшли до багатьох глибших істин» про неї. «Як телевізійник, я глибоко в захваті від їхнього кінотовиробництва, балансу та блискучого переплетення найскладніших ниток» американського досвіду у В'єтнамі, — каже він. «Порівняти книгу про В'єтнам чи рецензію на друковану роботу чиєсь роботилегко, — каже він, — тому що ви можете ламати голову й сумніватися досхочу». Робити це у фільмі «вимагає рідкісної майстерності...» Так само Джозеф Геллоуей , відомий колишній репортер війни у В'єтнамі та автор ( Ми були солдатами колись... і молодими ), який також з'являється в серіалі, називає це «опданням історій у це найбільш інформативний і чудовий».

Але для Чака Сірсі, ветерана, який допомагав в'єтнамцям справлятися з протипіхотними мінами та бомбами США, які все ще вибухають у сільській місцевості, а також зі спадковими хворобами, спричиненими дефоліантом Agent Orange, кінорежисери здригаються щодо основних причин приреченого . Військові зусилля США виводять американців з гачка — і навіть гірше. «Для багатьох із нас, — писав він друзям, — ця відсутність «розрахунку» є причиною того, чому ми все ще маємо справу з наслідками невдалої політики США у В'єтнамі, яка триває й сьогодні», в Афганістані та інших місцях.

Впливові фігури в уряді Ханоя також глибоко незадоволені серіалом, настільки, що вони усунули чиновників у прес-операції міністерства закордонних справ, які допомагали режисерам організувати інтерв'ю, повідомили два незалежні джерела на умовах анонімності. Мерл Пріббенів, колишній офіцер ЦРУ, який вільно розмовляє в'єтнамською мовою і брав участь у роботі над серіалом, каже Newsweek , що офіційні особи були б «незадоволені» фільмом з кількох причин: опис комуністичних масових убивств південно-в'єтнамського цивільного населення в Хюе під час наступу Тет у 1968 році, свої розповіді з перших рук про «втому від війни, антивоєнні почуття та корупцію у воєнному Північному В'єтнамі», а також розповіді в'єтнамців про жорстоке «поводження з людьми на Півдні після перемоги [Ханоя] 1975 року».

«Партія та уряд справді ревниво захищають свій головний наратив війни», — каже Бен Вілкінсон , експерт із В'єтнаму, виконавчий директор Університету імені Фулбрайта.у Хошиміні, який також працював над фільмом. Справа не тільки в тому, що вони наполягають, що вели війну за «національне визволення та [проти] іноземної агресії та вторгнення зі Сполучених Штатів, а не громадянську війну, яка протистояла в'єтнамцям проти в'єтнамців», — каже він. Режим «прославляв велику перемогу та... жертви [солдатів]», не показуючи справжніх масштабів їхніх втрат на Півдні. Під час останніх показів у Ханой та Хошиміні, каже Вілкінсон, сцени «смерті та руйнування та трупів революційних солдатів... були для деяких в'єтнамських солдатів справді шокуючими». Вони ніколи раніше цього не бачили.

Подібним чином, викриття у фільмі гострих розбратів і отруйного суперництва

на верхівці ханойського режиму протягом війни стане несподіванкою для більшості американських і в'єтнамських глядачів. Хо Ші Міна, наприклад, у середині 1960-х років відкинули більш жорсткі партійні лідери, як показує серіал, незважаючи на те, що він залишався обличчям революції в Сполучених Штатах і в усьому світі. Так само і легендарний генерал Во Нгуєн Гіап, герой Дьєнб'єнфу. Їх усунення від керівництва було суворою таємницею. У фільмі показано, що «комуністичний уряд В'єтнаму не був монолітом, — каже Вілкінсон, — що в ньому була політика. Була політика всередині Ханой, в Комуністичній партії, і зараз є жорстока політика».

Незважаючи на те, що творці фільму та PBS витратили багато часу та коштів на створення в'єтнамомовної версії серіалу, ніхто не очікує, що влада в Ханой розголошить її. (Хоча вони дозволили доступ до в'єтнамської версії з субтитрами, каже представник компанії.) Одним із способів, чим ця робота відрізняється від інших документальних фільмів про війну, є кількість першоджерел, які на момент виходу фільму у прокат були ще живі. співвідношення зйомок 40 до 1 або 50 до 1 — в результаті вийшов 18-годинний готовий фільм із сотнями годин, які не використали. Цей документальний фільм не є енциклопедією війни.

Те, що режисер хотів зробити, це розповісти епічну історію з великою кількістю первинних, вторинних і третинних камео, і зробити це таким чином, щоб деякі історії, як-от історія військовополонених, заміняли всі історії військовополонених. Люди роблять багато есеїстичних заяв, і вони насправді нікуди не ведуть. Іноді суспільство каже, що В'єтнам — це негативна історія того, як розлучилися США та В'єтнам. Але це також може бути історія демократичного народу, який каже, що ми більше не хочемо цього робити. Ми можемо поглянути на цей момент історії, і, можливо, це феноменально красиве випробування... Це може бути випробуванням остаточної відданості принципам, на яких були вирошені люди.

## **2.5 Сучасний документальний фільм про війну в Іраку та Сирії**

З розвитком військових технологій розвивалася знімальна техніка та документальне кіно, з'явилися фільми зроблені з архівних раніше засекречених зйомок військових, знятих від першої особи. Після отримання можливості солдатами вести самостійні зйомки, такі як запис у приладі нічного бачення з моніторів військової техніки, також індивідуальних записувальних пристроїв типу екшн-камери Go-pro. Такі роботи в першу чергу намагалися донести, що означає війна і як її сприймає окрема людина, яка перебуває в події. Я вважаю що в основному кіно зайнялося місією показати глядачеві і дозволити йому відчувати що таке війна та як її сприймає окрема людина тому що загалом телебачення зайнялося показом подій з позиції всезнаючого огляду. Яскравий приклад такого фільму про події в Іраку Сирії та Афганістані — «А ночі вже більше не буде» (2020) - реж. Елеонор Вебер. Фільм змонтований із відеозаписів камер, встановлених у бойових літальних апаратах американських та французьких збройних сил в Афганістані, Іраку та Сирії... Що високотехнологічна оптика сучасної повітряної війни дозволяє побачити на землі? Як вибрати ціль? За якою сигнальною системою діяти? Що думають та відчують пілоти, коли скидають смертоносний снаряд?

Болюча емоційність найчастіше народжується як виклик безпристрасності. У фільмі французької режисерки Елеонори Вебер зухвало безпристрасно все: від лякаючої раціональності графічного зображення до приголомшливої лаконічності закадрового коментаря. Страх наповнює розум у момент, коли жах стає частиною побутової реальності. Що казати, коли реальність – стихія війни. Сюжет фільму переказу не потребує — його фактично немає, а сама стрічка складається завдяки своєму формальному рішенню. Фільм зітканий у жанрі *found footage* і є монтажом опублікованих у мережі відеозаписів камер з бортів бойових літаків американських і французьких збройних сил, які брали участь в атаках на міста Іраку, Афганістану та Сирії.

Картина стає формою суворого експерименту, провокуючи у того, хто дивиться рефлексивний механізм самозахисту. Глядач, позбавлений навіть найслабшої ілюзії контролю та дистанції, поміщається у простір шокуючої протиприродності та буденності людських трагедій. Однак за рахунок умовності образів зображення повністю позбавлене належного трагічного пафосу. Камера, що знімає місцевість, закріплена на шоломі у льотчика, тим самим транслюючи його широту бачення. У лінзах польового бінокля людина те саме, що фара машини. Ненадійність зору обертається причиною фатальних помилок, які повторюють Ремарка: «Мене можуть вбити — це справа випадку. Але те, що я залишаюся живим, це знову-таки справа випадку».

Для глядача спусковим гачком стає навіть не простір зображення, а роль, що виділяється персонально для кожного, хто сидить перед екраном.

Суб'єктивність зору, що не дає жодного перепочинку, породжує неминучий двовимірний зв'язок між сидячим у залі і тим, хто вже наступної секунди віддасть команду стріляти по меті. Примусовість, з якою режисер занурює глядача в нову для нього іпостась, можна порівняти з безкомпромісністю насильства, що відтворюється на екрані волею безликої машини. Або ж того, хто нею керує.

Голос наполягає: за камерою завжди хтось стоїть. Питання авторства зображення відпадає, як тільки приціл на екрані зупиняється на групі дітей, що грають з афганського села. Жах - перше, що підходить до горла у будь-кого, хто має тверезість розуму. Те, що передує цим кадрам, — свідомі правомірні вбивства, законність яких надійно забезпечує військовий стан, — лише посилює враження від очікуваного. Але трапляється феномен, який дарує чи не єдину можливість полегшено видихнути. Солдат, що наводить приціл, захоплюється дитячою грою, забуваючи про жорстокі правила своєї власної. Потенційний кат за одну секунду перетворюється на миролюбного спостерігача, відхиляючись від системи, що диктує лише придушення іншого. У той самий час камера, створена у тому, щоб служити інструментом масової розправи, стає лише фіксатором. Парадокс смислів закладено і в самому факті застосування камери як інструменту руйнування. Мимоволі згадується Харун Фароки та її «Картини миру та підписи війни» (1989), де автор зокрема міркує і природі фотографічного зображення, активно використовуваного під час бойових дій. Феномен фотографії або відеозапису спочатку полягає у здатності зберігати зображуване, а не в тому, щоб сприяти його руйнуванню. Проте механічна безпристрасність оборотна у будь-які сторони. У фільмі об'єктив існує в парі з бойовою зброєю і покійно слідує за рухами голови, що утворює єдиний згуртований організм.

"Ночі більше не буде" точно не претендує на антропологічне дослідження, та й людські силуети тут не більше ніж висвітлені фігурки на двоколірному екрані. Проте головна особа фільму - той, чий зір у спадкоємному порядку успадковується глядачем. Його воля і мислення впливає на долю наступної рухомої цятки на карті. Чи вважає він його за загрозу, чи подарує можливість зберегти собі життя.

На порозі фіналу чорно-білі кадри зненацька змінюються кольоровими. Закадровий коментар пояснює цей перехід технічними новаціями. Тепер камери, що наводять приціл, нічим не відрізняються від мобільного. Крім дистанції, спочатку не передбаченої у відносинах між автором документа та глядачем, знищується і дистанція між картинами війни та миру.

Кольорове зображення стає знаряддям не просто руйнації, але великої ілюзії. Ракурс зйомки більшу частину фільму зберігає кут зору з висоти літального апарату і лише в самому кінці, немов підігруючи уявній нормалізації того, що відбувається, спускається на рівень людського погляду. Трансляція монітора стає ідентична дійсності, який її бачить більшість населення. За одним винятком, що видає обман механічного зору. Голос повторює: там, де була війна, світ уже неможливий. Ілюзія програла у боротьбі за ідентичність. У просторі екрана ніколи більше не буде ночі. Тепер це царство вічного світлового дня під небом, посипаним мерехтінням зірок.

## **2.6. Документальний фільм про війну сучасної України**

А що із документальним кіно в Україні? Україна досить молода держава, а тому 2014 року з подій Майдану і року коли Російські війська тимчасово окупували Донецьку та Луганську області починають з'являтися фільми-рефлексії на війну – «Аліса в країні війни» «Земля блакитна ніби апельсин», «Холодний яр», «Явних проявів немає», «Warnote» та інші, усі ці фільми створені за принципом розповіді від конкретної точки зору на події війни – усі ці фільми мають на меті розповісти про те що відчували герої коли проживали свої історії? Хочеться поговорити і розібрати далі такі фільми про події війни в Україні – «Аліса в Країні війни», «Warnote» тому що фільм «Аліса в країні війни» особливий тим що це автобіографічний фільм у якому можна подивитися з позиції оповіді режисерки-героїні як події Майдана перетекли у війну в Луганську та Донецьку, а фільм «Warnote» це ільм змонтований лише із особистих зйомочних матеріалів військових, чимось схожий на Фільм «А ночі вже більше не буде», але це фільм не із архівів військових зйомок і в ньому немає позиції автора(режисера щодо війни). «War Note» складається з особистих відео з телефонів, відеокамер, фотоапаратів і GoPro українських солдатів і включає їх у цю сюрреалістичну подорож на лінію фронту війни з Росією. Фільм показує химерний світ, закони якого сильно відрізняються від тих, що ми знаємо. Все інакше, ніж у мирний час, поведінка, стосунки та гумор. Солдати прокидаються і засинають, радіють і плачуть, постійно є відчуття, що запис може обірватися будь-якої миті.

У цьому фільмі все ще є відчуття і бажання якомога швидше підійти в історії до показу її якомога ближче даючи глядачеві відчуття присутності у події. Незважаючи на те, що доступ є неперевершеним, але сприймати сам фільм із його нескінченним потоком хитких кадрів, які неминуче спричинять тисячі

головних болів. Але я думаю це також режисерська задумка - не тільки візуальною історією показати яка війна а і впливати на фізіологічне сприйняття людини - бо війна це нескінченний сюрреалістичний страшний сон який різко обривається перекидуючи глядача в інші обставини але якому немає кінця і краю, врешті решт якщо у сні ще можна прокинутися і видохнути, то на війні нажаль це не можливо. І все ж, незважаючи на те, що він досить виснажливий протягом 70 або близько того хвилин, коли він проникає, він б'є достатньо сильно.

Роман Любий віддає перевагу (і хто міг би його звинувачувати) моментам легковажності та якоїсь чистої безпосередності, які можна знайти серед чистого божевілья та незліченних спроб довгих, безперервних кадрів на полі бою. І ось сцена де солдат на гойдалці або грається з висловухим цуценям, який явно радий бачити, що хтось – насправді будь-хто – пробирається сюди. Також хтось повідомляє, що він знайшов трохи винограду, радісно посміхаючись, кажучи « війна може тривати, але обід має бути вчасно». Але як тільки ці досить приємні сцени починають брати верх, реальність знову вривається на повну швидкість. І це жахає розгойдуючи відчуття при перегляді фільму.

Режисер чудово справляється з монтажем усього цього у щось, що насправді надає цьому конфлікту якоїсь перекрученої ідентичності, оскільки завжди можна намагатися підтримувати свій настрій, але війна не жахлива і страшна і невдовзі якийсь скам'янілий малюк повідомляє своїй матері, що половину їхнього будинку рознесло. Тут є багато моментів, за якими важко спостерігати: страждання, страх, цілковите знищення багатьох будинків, на які вони натрапляють, їх уламки, що хрустять під їхніми черевиками. Знову ж таки, «Якщо я помру завтра, принаймні щось залишиться», — зауважує один герой фільму, але йому радять прикусити язика, поки не пізно, і поки екран знову не потемніє.

Фільм починається повільно, показуючи дуже розрізнені фрагменти життя під час війни проти російських військ. Але з часом кадри стають кращими та гострішими, а кульмінацією стає сцена обміну військовополоненими. Це напружене, драматичне кіно у якому чудовий та ясно показано те, яка насправді є війна. Не кажучи вже про ідеально влучний момент, коли війська в'їжджають у місто, несучи своїх мертвих. Те саме стосується «списку учасників» наприкінці, протверезного нагадування про те, що будь-хто може померти, а люди, які знімали ці сцени, не всі вийшли з цієї жахливої війни. Це навіть робить деякі попередні сцени кращими в ретроспективі.

фільм “Аліса в країні війни” це історія подорожі та особистий щоденник української дівчини-документаліста, яка стикається з проблемою вибору, так само, як і більшість громадян її країни, коли історичні події раптово вриваються в особисте життя.

Почнемо з авторського задуму режисера фільму, на мій погляд її задум був занурити глядача у самий вир подій війни на Донбасі та революції на Майдані, разом з героїнею. Та розкрити проблему вибору між особистим життям та кар'єрою(скоріше не кар'єрою, а бажанням бути у центрі подій).

Фільм починається з епізоду, схожий на короткометражний фільм. Який

знайомить з героїнею, яка вирушає разом з глядачем до майдану у центрі Києва. Там ми дізнаємось історію зустрічі з іншим персонажем фільму - хлопця Аліси на ім'я Стефан. Це ми дізнаємось завдяки закадровому теску. Взагалі на прикладі першого епізоду можна розібрати всю структуру екранного мовлення фільму:

- 1) Суб'єктивна камера від лиця режисерки/героїні;
- 2) об'єктивна камера зі сторони, яка демонструє нам емоції, там події вже як з виду спостерігача ;
- 3) закадровий текст. Ніби щоденник героїні який вона зачитує, який допомагає осмислити деталі фільму;
- 4) трохи пізніше ще й ТИТР використовується як елемент візуального мовлення;

Тож після закінчення першого епізоду ми розуміємо хто така героїня її життєву позицію, та знаємо хто її хлопець, та ким він працює(який в подальшому стане елементом конфлікту героїні).

Згодом ми бачимо початок конфлікту на Донбасі, коли місцеві жителі спляють український прапор. Потім розмову з українським військовим, під закадровий текст де ми дізнаємося що він помре через тиждень, такий прийом викладання інформації ніби готує глядача до наступних подій.

А саме взяття у полон Аліси. Перед цим ми бачимо кадри від першого лиця з обстрілами українських позицій, де Аліса разом військовими рятується від вибухів у ночі. Потім чорний екран, ТИТР в якому глядачу розповідають що Алісу взяли у полон. Далі на чорному фоні ніби у повній темряві але вже на закадровому тексті, нам розповідає режисерка як це проходило, неначе страшний сон. Закінчуючи розповідь вже об'єктивною камерою, де вона курить та розповідає своїй подрузі про полон. Це стає поворотною подією у сюжеті.

Після цього перед нами постає проблематика фільму - проблема вибору між особистим життям та кар'єрою, патріотичністю.

Нам розкривається сумісне життя Аліси зі Стефаном, та бачимо як Аліса рветься до місць бойових дій, бо вважає своїм обов'язком зафільмувати героїчність наших хлопців. Протиставлення цьому бажанню, авторка нам показує розмови зі своїм хлопцем Стефаном, який просить не брати на себе тягар за всю країну та не їхати у небезпечні місця. І так до кінця фільму Аліса йде на лінію фронту, потім повертається її вмовляють не їхати, її позиція призводить до конфліктів з хлопцем і все ж таки вона їде у ще небезпечніше місце, та й сама хоче стати солдатом. Фільм закінчується кадром де вона засинає у кімнаті під спів українських військових - що наче символізує її вибір.

## **Висновки до розділу 2 :**

Зазвичай всі кінематографісти намагалися перетворити війну у «хорошу війну», тим самим створюючи пропагандистське кіно, використовуючи такі художні прийоми - закадровий текст, музичний супровід, відтворення бойових дій методом реконструкції і т.д. Ідеологічний пріоритет ціпко тримав у своїх руках, маніпулюя глядачами. Хоча і були деякі випадки, коли режисер пробивався крізь

цю пропаганду, проте це було лише виключення із загальноприйнятих уявлень про документальний військовий фільм того часу.

Тому ми, користуючись тезою : « будь-який документальний фільм присвячений війні за своєю глибинною суттю є антивоєнним, приходимо до висновку щодопитання: «Чи можливий правдивий документальний фільм о війні?, - в часи Першої та Другої світової війни справжній документальний фільмне був можливим, тому що фільми о війні в цей період в тій або інший мірі пропагандийські, та не є «документом» тих подій. У свою чергу сучасні документальні фільми, які використовують стиль зйомки від першої особи знятими безпосередньо учасниками подій, незалежно від того хто знімає - військовий або навіть цивільна людина. – є більш об'єктивним, та іноваційним засобом задокументувати реальність.

Які характерні ознаки документальних фільмів від першої особи, та їх витоки ми проаналізуємо у наступному розділі.

### **РОЗДІЛ 3. ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ ВІД ПЕРШОЇ ОСОБИ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ. ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ**

У цьому розділі ми дослідимо витоки документального фільму від першої особи, його характерні ознаки та відповімо на питання: « чому саме зйомка від першої особи є об'єктивним засобом створити фільм?» На прикладі військових та цивільних записів, знятих під час війни або воєнного стану. Також проаналізуємо іншу функцію цих матеріалів знятих таким методом, як фіксація військових злочинів. Але спочатку розберемося які є бажані, але не обов'язкові критерії документального фільму, та проаналізуємо як трансформується «хоум відео» у документальний фільм від першої особи.

#### **3.1. Критерії документального фільму**

В наш час коли відео може знімати кожен, кожен має свою платформу для розміщення відео контенту повстає питання а що ж є документальним фільмом? Документальний фільм – це екранний продукт, який актуалізує,

- фотографує (зберігає), редагує та формує реальність, це продукт у якому розказана візуальною мовою певна історія та зафільмований шлях трансформації «героя». Але як і в кожному літературному творі є характерні особливості у документального фільма є свої основні критерії, які роблять екранний продукт саме фільмом, а не чимось іншим. Ось критерії документального фільму:
  - історія - з наявного відзнятого матеріалу складається проблемна розповідь яка донесена до глядача;
  - структура фільму - має не тільки відповідати загальновідомим причинно-наслідковим відносинам: вона також повинна становити сюжетну канву та водночас ідею фільму.
  - трансформація персонажу – шлях героя - у всіх успішно

побудованих кіноісторіях показується об'єкт у його розвитку. Навіть за умови, що проблеми, про які йдеться у фільмі, цікаві самі по собі, але якщо у ньому немає динаміки (емоційної, сюжетної чи динаміки розвитку характерів), цей фільм не можна буде визнати вдалим.

Головне розуміти що фільм завжди створений не просто так. Тому далі розглянемо функції які виконує документальне кіно:

- Розкривати чи зберігати. Документальний фільм розкриває якусь тему або проблему дозволяє зрозуміти її. Документальний фільм може зберігати у собі важливу інформацію, данні про історичні події тощо;
- Переконувати чи просувати. Документальний фільм може переконувати глядача щодо розглядаємої проблеми наглядно показуючи певний приклад. Документальний фільм у собі може просувати певні наративи;
- Аналізувати, досліджувати, розслідувати;
- Рефлексувати; Документальний фільм допомагає відрефлексувати, отримавши опосередкований досвід;
- Висловлювати;

Новаторство з самого початку властиве документалістиці. Ще на початку ХХ ст. документальний фільм став оплотом свободи для кіно, оскільки він надав великі можливості для режисерських експериментів, нового використання екрану як засобу спілкування з аудиторією. Г.С. Прожико пише: «Починаючи від братів Люм'єр, екран насамперед прагнув відтворити відомий світ дійсності. Категорії «правди», «достовірності» були головними положеннями в теоретичному осмисленні та критеріях реальної практики всіх екранних форм освоєння світу». Концепції, такі як об'єктивна істина та фактична реальність, піддавалися радикальному сумніву, в той час як інші, такі як відносність, множинність та суб'єктивність, стали єдиними принципами, за допомогою яких можна було б наблизити реальність світу.

На відміну від наративних фільмів, вважається, що документальне кіно має справу з фактами, а не з вигадкою, працює на основі зображень, записаних з історичної реальності, і уникає штучних декорацій, сценарних діалогів і використання акторів. Часто документальний ідеал дублює найекстремальнішу формулу прямого кіно: об'єктивність, відсутність повторних інсценувань, спостереження без втручання, записи випадкових подій, як вони відбувалися перед камерою. Цей ідеал впливає як із надмірного наголосу на цьому моменті документальної історії, натхненного правдивістю, так і з визначень документалістики, які вимагають для неї привілейованого відношення до історичного світу, який вона нібито представляє. Ключем до цих визначень є дискусія про «індексальність» фільму, яка описує його статус як аналогового носія, здатного створювати прями враження від подій та об'єктів, які з'являються перед об'єктивом камери. Білл Ніколс, наприклад, говорить



про «індексний зв'язок між тим, що сталося перед камерою, та його історичним референтом». Для Ніколса індексність фільму створює відчуття автентичності, яке глядачі надають документальному фільму. Хоча і художні, і документальні фільми покладаються на індексні зображення, зазвичай розуміється, що різниця стосується референту для цих зображень, тобто документальні фільми стосуються історичної дійсності; художні фільми відносяться до сфабрикованої реальності. Як стверджує Майкл Ренов, «на рівні знака різний історичний статус референту відрізняє документальний фільм від його художнього аналога, а не формальні відносини між означником, означуваним і референтом». Референт документалістики – це «шматочок світу, вирваний із повсякденного контексту», а не штучна реальність, створена для уявного екранного світу.

Білл Ніколас у своїй книзі «Вступ до документального фільму» зазначає, що

загалом документальні фільми та відеофільми розповідають про історичний світ

способами, призначеними для того, щоб підштовхнути або переконати нас у чомусь. Вони мають тенденцію акцентувати нашу увагу на тих аспектах, які потрапляють до загальних категорій соціальних практик та інституційно-опосередкованих відносин: сімейне життя, сексуальна орієнтація, соціальний конфлікт, війна, національність, етнічна приналежність, історія тощо». . Таким чином, документальний фільм, який розглядає ці проблеми з певної точки зору,

є одним із способів побачити і оцінити подію, стати голосом на арені соціальних дебатів та суперечок, ідеологічної ареною, яка встановлює нашу

відданість чи усунення від домінуючої практики. Це призводить до безперервного розвитку документального кіно як жанру і дає нам можливість припустити, що теорія документального фільму на цьому етапі ще не має чіткої концепції у аспекті жанрової класифікації. Розглянемо деякі тенденції у розвитку цієї теорії.

Білл Ніколас у своїй книжці «Вступ до документального фільму» зазначає, що

документальні фільми та відеофільми розповідають про історичний світ способами, призначеними для того, щоб підштовхнути чи переконати нас у чомусь. Вони мають тенденцію акцентувати наше увагу на тих аспектах, які потрапляють до загальних категорій соціальних практик та інституційно-опосередкованих відносин: сімейна життя, сексуальна орієнтація, соціальний конфлікт, війна, національність, етнічна приналежність, історія тощо». . Таким чином, документальний фільм, який розглядає ці проблеми з певної точки зору,

є одним із способів побачити і оцінити подію, стати голосом на арені соціальних дебатів та суперечок, ідеологічної ареною, яка встановлює нашу

відданість чи усунення від домінуючої практики. Це призводить до неперервного розвитку документального кіно як жанру і дає нам можливість припустити,

що теорія документального фільму на цьому етапі ще не має чіткої концепції

в аспекті жанрової класифікації. Розглянемо види та ознаки документального кіно:

- **Поетичне кіно** - поетично скомпановані фрагменти навколишнього світу.(образне). Приклад фільм: «Дощ» реж. Йорис Івенс;
- **Репортажне** (пряме Directcinema або спостерігаюче кіно) .Камера вривається в життя настільки глибоко та непомітно на скільки це можливо та має на меті те, щоб отримати прямий доступ до людей. Фільм-приклад: «Життя зненацька» (1924 р.) реж. Дзига Вертов;
- **Рефлексивне** (цей підхід робить зйомки частиною фільму, авторський досвід режисера може стати центральною темою фільму. І спостереження і каталітичні методи можуть бути застосовані на етапі розробки фільму). Це автопортрет, історія та розгляд питань. Фільм-приклад: реж. Пітер Меттлер «Азартні ігри, боги та ЛСД» 2002 р.;
- **Учасницьке**. Матеріал, який зняв персонаж стає матеріалом фільму(соц мережі, інстаграмм). Коли в творчому процесі зйомок фільма беруть участь персонажі. Використовується форма бесіди та взаємодії з учасниками . Також включаючи архівні кадри для більшої правдоподібності. Фільм-приклад: «Whereufrom» реж. Дмитро Лавриненко 2018 р.;
- **Перформативне** описує людські проблеми не в абстрактній знеособленій манері або в західній філософській традиції, а надає вагу, представляючи їх суб'єктивно як контретні та виявлені, засновані на специфіку особистого досвіду, у традиціях поезії літератури та риторики. Коли виразними засобами є інше мистецтво (вистава, концерт)
- **Освітнє** - розяснююче кіно;
- **Докумадрама**. Фільм побудований методом реконструкції подій ( все вже сталося раніше). Розмова зі свідками подіями ілюструється ігровим методом.
- **Cinemaverite** .Термін, що означає метод зйомок документального кіно, заснований на розгорнутих інтерв'ю та спостереженні за реальними або штучно спровокованими ситуаціями. Фільм-приклад: «Я негр»
- **Кіноправда** – каталітичне кіно (є якийсь кадр який провокує (каталізатор) Наприклад: дівчина вдає що беремена і в неї почалися сутички прямо на зупинці). Працюючи над фільмом у цьому жанрі режисер усвідомлює що його присутність, є частиною реальності для героя і тому дозволяє собі втручатися та спрямовувати персонажів.

- **Компеляция фильм ессе.** В фільмах цього виду створюється інтерпритація подій. Фільм-приклад: « Warnote» реж. Роман Любий;
- **Спільний.** Документальний фільм можна вважати протилежністю спостережному – режисер виступає як активний учасник фільму, що з'являється у кадрі та взаємодіє з предметом.
- **Вистава.** Ми використовуємо категорію «продуктивність» для позначення запису драматичної вистави (наприклад, концерт чи спектакль).
- **Опитування, або фільм-інтерв'ю,** – це запис розмови, обговорення чи інтерв'ю з однієї чи кількох тем. У цьому жанрі інформація глядачеві доставляється безпосередньо через промову інтерв'юера, а чи не за допомогою музики, драми чи танцю. Перший фільм-опитування: "Хроніка одного літа", 1961, реж. Руш, Морен
- **Інсценування** відтворює подію з використанням акторів – у спробі дати можливість глядачеві бути «учасником» події або уявити себе історичним персонажем. Даний жанр вимагає окремих досліджень та обговорень, чи це справді документальний фільм, адже в ньому використовуються художні прийоми, що стосуються інших жанрів кіно.

**Змішаний** – документальні фільми, які використовують комбінацію режимів чи жанрів. Деякі документальні фільми призначені для того, щоб показати нам різноманітність сучасного світу. Вони аналізують проблеми та пропонують їх вирішення. Інші документальні фільми пропонують нам повніше зрозуміти аспекти світу. Вони спостерігають, описують чи поетично закликають стати учасником сюжетів, приміряти він те, що відбувається, прагнуть збагатити наше розуміння світу.

Різні способи уявлення світу сприяють формуванню різних нових жанрів, які дають можливість глядачеві розширити своє уявлення про світ. На жанрову класифікацію документального кіно безпосередньо впливає не лише історичний та еволюційний розвиток людства, а й особистість самого автора та світосприйняття глядача.

### **3.2 Документальний фільм від першої особи як трансформація хоум відео**

Термін (Home video) — це попередньо записані відеоматеріали створені підручними пристроями і передбачені для родинного кола. Домашнє відео та такі зйомки дають певну інтимність та близький доступ до персонажа. Коли ми бачимо його знятим у його «природніх» умовах життя – це дозволяє персонажу документального фільму бути природнім та легше переносити

стресс пов'язаний із довгими зйомками методом спостереження, дозволяє максимально наблизитися до персонажів на відміну від великої професійної зйомочної групи (режисер, оператор, звукорежиссер) це буде з психологічної точки комфортніше коли людина сама знімає свою родину у важливий момент. Це буде природніше і правдивіше. Із цього можна сказати що homevideo вже має певні характерні стилістичні особливості. Передивляючись таке відео не виникає питань щодо «нещирості» моменту, такі матеріали майже завжди дають глядачеві відчуття близького знайомства із героєм, дозволяють побачити інтимні моменти із життя. Алеу такого методу є нюанс - коли людина сама себе знімає або своє оточення загалом вона намагається показати себе у вигідному світлі зі своєї суб'єктивної позиції без погляду на себе зі сторони, тобто людина може несвідомо знімати лише одну прийнятну для неї частину себе або свого життя. Такий підхід може не дати об'єктивного вигляду Всесвіту персонажа документального фільму. Також треба зазначити що homevideo може бути просто хронікою сім'ї. Першочергово ці матеріали не знімалися для документального фільму а були створені для домашнього перегляду. Через це може страждати якість кадрів. Їх художня виразність композиція, звук, та осмисленість під час зйомок.

Тому, перед режиссером стоїть непроста задача перетворити домашню зйомку у документальний фільм, виправити стилістику. В цьому йому допомагають виразні засоби у монтажі, драматургія та розробка структури фільму, яка буде занурювати глядача у історію, стан героя, та атмосферу світу в якому живе персонаж, передавати його емоції.

### **3.3 Закадровий текст фільму – як безпосередня емоційна реакція. Трансформація ролі і задач закадрового тексту у військовому кіно.**

Пишем як було раніше що не було синхрону і т.д що все було більш художнім. Потім теперешній час. Розповідаємо про методи запису закадрового (синхрон з події) розповідаючий відео блог, художня лірика (як поетичне док кіно)

У кіно звук є повноправним партнером зображення. Професійні режисери повною мірою надають уваги тому, як під час зйомки буде записано звук. Але у документальних військових фільмах періода першої, другої світової війни не було змоги записувати синхроно звук разом із зображенням. Це зумовлено було технічними обмеженнями знімального обладнання – у 1924 р з'явилися 18мм плівки та ручні камери, але у них не було можливості ще записувати звук разом з зображенням. Тому часто звуковим супроводом у фільмах того часу виступав оркестр чи знімалися кадри зняті методом реконструкції (у павільйонах із можливістю записати та відтворити звук вибухів, діалогів між акторами) як приклад фільм «7 грудня» реж. Толанда. Так

само не менш важливу роль у донесенні інформації грав закадровий текст, він міг нести як оповідальну функцію, так і пропагандиську, функцію коментатора, наприклад, фільм О. Довженка «Битва за нашу радянську Україну». У ній голос диктора не неупереджений оповідач – цей голос має чітку позицію, яку яскраво доносить до глядача розповідаючи та коментуючи події які відбуваються у фільмі. Він всіляко грубими епітетами називає ворога засуджуючи його дії та прославляє народ і його вождя Сталіна. Документальне військове кіно того часу через ці художні особливості, продиктовані технічними обмеженнями створювали дуже зрозумілий образ війни для глядача того часу – що народ повинен згуртуватися та вигнати ворога зі своєї землі.

Але з часом техніка розвинулася і з'явилася можливість записувати синхрон(відео і звук) із місць подій, брати інтерв'ю. А з доступністю відеокамер і трансформувалася закадровий текст, тепер це не просто голос диктора, єдина головна думка яка коментує те що відбувається на екрані але записане в студії, у безпеці із можливістю дивитися на зафільмовані події із певної дистанції. Тепер закадровий текст міг бути монологом людини яка знаходиться безпосередньо у місці подій. Коментуючий або просто емоційний текст персонажа у контексті обставин найкраще занурює глядача в подію. Тепер через коментарі з синхронного тексту знятого від першої особи ми відчуваємо більшу причетність. Ми розуміємо що те що було знято і ми бачимо відбувалося тут і зараз та не зняте десь у студії через певний проміжок часу.

Ще один сучасний широко вживаний метод у документальному кіно - це фільм побудований на матеріалах відеощоденника, який персонаж записує самостійно, розповідаючи про переживання. Такий архів може включати у себе задокументовані емоції та реакції щодо важливих подій у житті персонажа. Особливо цей метод ведення щоденника актуальний під час окупації як спосіб рефлексії та фіксації подій на випадок смерті. Це може бути відеоряд зі звуком, просто запис голосу або навіть текстові записи.

### **3.4 Характерний стиль зйомки - « суб'єктивна камера».Зйомка одним кадром**

Глядач дивиться на події у фільмі очима героя. Не в сенсі, що він поділяє його позицію. Він спостерігає за дією на екрані від першої особи. Такий прийом називається «точка зору» або суб'єктивна камера. Його використовують, щоб створити ефект присутності. Суб'єктивна камера буде занурювати глядача безпосередньо в коло подій таким чином, що він буде відчувати свою участь у

дії і стане ототожнювати точку зору персонажів з точкою зору камери. Типовим прикладом суб'єктивної камери можна розглянути на прикладі розмови двох партнерів, які показані у вигляді послідовних кадрів, коли вони дивляться один одному в очі. Якщо суб'єктивізація двостороння, глядач по черзі «націлюється» то на одного, то на іншого, стежачи безпосередньо за їх станом, що робить його самого учасником дії, викликаючи відповідні переживання. Однак з того моменту, коли на екрані з'являться обидва персонажі, настає стан об'єктивного спостереження і більш об'єктивна позиція глядача з боку. Такі швидкі переходи від одного виду подачі матеріалу до іншого при правильному використанні абсолютно непомітні. У свідомості глядача залишається тільки враження про конкретні явища. Перші ознаки суб'єктивної зйомки з'явилися у фільмі Джорджа Форда «Битва за Мідвей» події якого випадково зняли на момет наліту на військову американську базу. Знаходячись у події бою, оператор не завжди встигав сфокусуватися, із відкритої камерою стежив за суб'єктами, під час зйомки наводив або перекидав фокус з об'єкта на об'єкт. Всі ці на перший ознаки бракованого зйомочного матеріалу отримали нові сенси – точку зору і присутність оператора. До того оператор був непомітним для глядача, розповідь у фільмі велася за допомогою об'єктивної зйомки. Тепер завдяки цим особливостям суб'єктивної зйомки краще передавалася атмосфера бою, такий стиль зйомки дозволяв відчувати те що проживають солдати в бою. Взагалі, розглядаючи зйомку від першої особи під час війни безпосередньо з місця подій ми повинні розуміти, що оператори несуть величезні ризики і це може відобразитися у відеоряді. Найчастіші характеристики такої зйомки - хаотичність, обірваність, тремтлива не стабільна картинка, занадто динамічна камера, поганий звук і не рідко навіть артефакти, якщо це було знято у важких для техніки умовах. Але в той же час такі матеріали дають глядачеві відчуття близького знайомства із подією, персонажем, дозволяють побачити характерні деталі та моменти із життя.

### **3.5 Особливості монтажу документального фільму від першої особи**

Які особливості у порвнянні з старими фільмами ти побачила у фільмах аліса в країні війн та вар ноте?

Одна із головних особливостей монтажу фільму від першої особи технічна – складно монтувати за правилами комфортного монтажу, а саме монтаж по крупностям. Це обумовлено великою кількістю знятих матеріалів за допомоги стилю зйомки динамічна камера. Тому що в більшості в них немає

композиційного початку «кадру» та кінця, вони часто можуть різко обриватися.

Головна особливість монтажу фільму від першої особи – розповіді загальну проблемну історію і доести її до глядача із матеріалів, що відображають фрагментарне сприйняття події в якій знаходиться персонаж.

Для цього нерідко використовується варіант із закадровим монологом, щоб надати якусь об'єктивність подіям, а в самих сценах які несуть контекст щодо події, розкрити глядачеві «як це було».

Також для розкриття теми з приводу якої відбуваються події, нерідко використовується пояснювальний титр. Який дається спочатку або наприкінці епізоду, щоб пояснити контекст наступної сцени. Наприклад, у фільмі «Аліса в країні війни» коли головна героїня потрапила в полон, звичайно вона не могла нічого там знімати і її матеріали вилучили, але щоб показати як вона до цього відноситься і як ця подія змінила її у фільмі з'являється пояснювальний титр з такими словами : « у травні 2014 Аліса потрапила в полон сепаратистів» а потім відразу ми бачимо сцену в темряві де вона курить на балконі і розповідає комусь, що її змушували роздягатися догола, але все-таки її не згвалтували і через те, що вона пережила полон, вона втратила відчуття страху смерті».

### **3.6 Документальний фільм від першої особи як спосіб рефлексії**

Рефлексивний документальний фільм це кіно, в основі створення якого лежить підхід робити зйомки частиною фільму, авторський досвід режиссера може стати центральною темою фільму. І спостереження і каталітичні методи можуть бути застосовані на етапі розробки фільму). Рефлексивний фільм це автопортрет, історія та розгляд питань. За допомогою створення такого фільму автор ніби намагається впоратися з якоюсь важливою для нього проблемою, пережити та усвідомити прожитий ним досвід , події якого вплинули та змінили світосприйняття Всесвіту автора. На прикладі війни в Україні після подій 2022 року такий матеріал також може допомогти у фіксації військових злочинів.

### **3.7 Аналіз зйомок з мобільних телефонів під час воєнного стану як фіксація злочинів проти нації**

Потреба зйомок під час повномасштабної війни Росії в Україні обумовлена не лише фіксуванням фактів про ці історичні події. Йдеться також про документування воєнних злочинів для покарання винуватців, боротьбу з дезінформацією, збереження історичної пам'яті і просування українських

нарративів про перебіг війни.

У сучасному світі кожен, хто має телефон із камерою, є власником маленького архіву. Цей факт повністю змінює підхід до фіксування історичних подій.

Якщо кілька десятиліть тому дослідники могли спиратися на свідчення постфактум, то сьогодні події закарбовуються в пам'яті ледь не в режимі онлайн. Фактично, кожна людина може бути співтворцем величезного архіву нашої цивілізації.

Після повномасштабного вторгнення Росії в Україну мільйони людей стали потерпілими та свідками численних воєнних злочинів. Кожен відзнятий кадр, відео, голосове повідомлення — це частина нової історії України. За допомогою найпростіших засобів документування ці злочини можна зафіксувати, зберегти і використати для того, щоб покарати винних.

Розслідування воєнних злочинів — це кропіткий процес. І матеріалами для цих розслідувань зокрема є свідчення: фото- та відеофіксація, запис голосу, опитування свідків подій. Для того, щоб такі матеріали були цінними для історії і їх могли використати правозахисники, дослідники, митці, варто дотримуватися нескладних правил:

1) Якщо ми фіксуємо щось за допомогою своїх пристроїв, дуже важливо зберігати первинні файли, в яких можна подивитися метадані. При цьому має бути увімкнена геолокація. Такі дані дають можливість ідентифікувати, де і коли були зроблені кадри, і поєднати з тим, що зафіксовано у тому доказі.

2) Дещо складніше з опитуванням очевидців: необхідно отримати згоду людини на передачу знятого матеріалу, уникнути психологічного тиску і схилення до потрібних відповідей, при цьому отримавши максимум детальної інформації. Без дотримання таких правил свідчення може викривити хід подій і радше нашкодить, ніж зафіксує історію. Бажано, щоб людина, яка фіксує, збрала дані про цю особу і певний документ, яким можна підтвердити ці дані. Важливо також людині наперед пояснити, для чого збирають докази, де вони будуть зберігатися, куди будуть передаватися. І отримати чітку і зрозумілу згоду від людини на передачу її інформації.

Розслідування воєнних злочинів, геноциду та злочинів проти людяності — в юрисдикції Міжнародного кримінального суду. Він був заснований Римським Статутом у 1998 році. На момент підписання цього документу сучасних



можливостей для масової фіксації подій не існувало, тому немає чіткого визначення, які матеріали можна використовувати під час розгляду справ. Утім, якісно зібрані свідчення завжди важливі. Міжнародний суд дуже специфічним чином здійснює розслідування — у нього немає своєї слідчої групи чи системи міжнародних органів, які без дозволу держави могли б прийти і щось у неї розслідувати. Говорячи про події в Україні, одна сторона готова допустити слідчих, а інша — ні. Хоча нові нормативні документи, які б регламентували фіксацію подій для формування доказової бази в суді, тільки розробляються, правозахисники звертають увагу на важливий аспект — жоден матеріал, створений громадянином, сам по собі ще не є доказом у міжнародному суді. Повноваження щодо збору доказів мають лише слідчі органи. Найперша вимога щодо допустимості доказів — вони мають бути зібрані в межах кримінального провадження тим органом, який здійснює це провадження. Тобто все, що збирають громадські активісти чи будь-хто, хто не є співробітником прокуратури або міжнародних слідчих моніторів, не є доказом. Але якщо фіксація відбулася належним чином, такі матеріали можуть передаватися до компетентних органів.

Станом на 11 жовтня 2022 року Офіс Генерального прокурора зареєстрував 39 347 злочинів агресії та воєнних злочинів РФ в Україні, а також 17 433 злочини проти національної безпеки. Ця інформація буде використана для притягнення до відповідальності осіб, що скоїли найтяжчі міжнародні злочини, в українських судах, у Міжнародному кримінальному суді в Гаазі та в спеціальному трибуналі після його створення.

Прикладами злочинів є поранення чи вбивство цивільних осіб, катування, фізичне насилля, пограбування, депортації та незаконне переміщення населення, пошкодження або знищення цивільної інфраструктури, культурних та освітніх закладів, культових споруд, умисне нанесення ударів по персоналу, транспорту, обладнанню, пов'язаному з наданням гуманітарної допомоги тощо.

У період інформаційної війни зйомки таких матеріалів та їхнє архівування вирішує низку задач: протидіє пропаганді, конкурує з іншими наративами про перебіг подій, допомагає дослідити і осмислити історичну спадщину, зберегти свідчення для подальших поколінь. Адже завдяки показу та збереженню оригінальних свідчень нащадки можуть зрозуміти, що відбулося, які передували події, що зумовили певні наслідки. Коли ж історія переписана кілька разів, а документальних матеріалів бракує, є великий простір для маніпуляцій, дезінформації, пропаганди.

Пригадаймо роман-антиутопію «1984» Джорджа Орвелла, в якому влада Океанії по кілька разів на рік переписувала історію, щоб стерти власні злочини з пам'яті населення. Реальним прикладом були спроби СРСР приховати Голодомор 1932–1933 років в Україні або ж возвеличення

радянської Росії через перемогу фашизму у Другій світовій війні нібито без вагомого внеску союзників. «Непотрібні» факти приховувалися, щоб створити в населення необхідне ставлення до влади, підштовхнувши до «правильних» рішень і дій.

Проведення фото- та відеозйомки в Україні з моменту введення воєнного стану ускладнилося. Від 24 лютого багато професіоналів і любителів фіксувати побачене на камеру стикаються з проблемами, коли для зйомки або потрібен дозвіл, або взагалі діє заборона знімати на локаціях.

Звісно, умови воєнного часу накладають об'єктивні обмеження на свободу слова. Не повідомляти оперативні деталі пересування військ, техніки, влучань і руйнувань після ударів ворога, не показувати обличчя бійців, не розповідати про заплановані, відкладені чи скасовані операції, про військові частини, методику і тактику їхніх дій тощо. Але в той же час унікальні кадри зняті під час масових вбивств такі як відео з Краматорського вокзалу, коли там евакуювалося багато людей, а російські війська випустили ракети вбивши сотню людей. Або кадри вибухів у містах, під час масованої атаки. Яку функцію несуть ці кадри? Загалом вони не зняті журналістами або документалістами, скоріше за все змі та кіно зараз більше концентрується на зйомках «результатів» таких звірських злочинів проти українського народу. А чому? Тому що Такі «випадкові кадри» зняті у перебігу подій загалом зняті на камеру у смартфоні чому – тому що телефон з камерою є майже у кожної людини. Камера в телефоні маленька, телефон не привертає великої уваги аніж професійна відеокамера, у телефоні головна задача зняти матеріал – усі налаштування автоматизовані – автофокус, витримка- задача смартфона швидко зняти для власника телефону те що йому потрібно. Війна це дуже непередбачувана та швидка подія де знімаючи на професійну камеру через важкість у використанні можна пропустити «той самий» важливий момент. Але звісно попри всі плюси зйомок на телефон у цього способу є багато мінусів.

Якщо дійство відбувається далеко не можна зняти крупніше – загалом камера телефону не має гарного дальньогофокусного об'єктиву, у телефоні досить посередній мікрофон який пише усі звуки і якщо хтось говорить щось важливе коли завиває вітер або будь який сторонній шум – легко просто втратити цю інформацію. На телефоні не можна змінювати акумулятори, на холоді він зазвичай дуже швидко розряжається плюс через те що телефон – це перш за все не знімальний прилад а засіб отримання та передачі інформації коли ти у стресовій події – частно людина не може знімати, бо повинна подзвонити викликати швидку. Часто зйоми на телефон досить короткі тому що є обмежений об'єм пам'яті і якщо він заповниться то більше не буде змоги знімати далі... Якже знімати якісно на телефон?

1) Хороше освітлення має вирішальне значення;

Правильне освітлення критично важливе для камери смартфона, оскільки дані камери мають невеликі датчики зображення та об'єктиви. Потрібно намагатися по можливості знімати відео у гарно освітлених місцях. Це допоможе уникнути непотрібних тіней та зернистих кадрів у відео. Втім, головне – не переборщити. Потрібно намагатися не спрямовувати камеру

прямо на джерело світла, оскільки це призведе до появи перетриманих і засвічених кадрів, а також відблисків. Освітлення має бути стабільним та рівним: датчики зображення в камерах більшості смартфонів не дуже добре реагують на різкі зміни у рівні освітлення. Якщо в процесі зйомки виникають проблеми, викликані недоліком або надлишком освітлення, можна спробувати «погратися» з налаштуваннями заднього підсвічування та балансу білого, якщо телефон або встановлений у ньому додаток дозволяють це.

Більшість телефонів також мають функцію «сенсорного фокусування», яку слід скористатися у випадку, коли камера фокусується не на тій області вибраної композиції. Після встановлення фокусу на найважливіший аспект відеосистемі автоматичного контролю експозиції буде легше вносити невеликі коригування у разі зміни умов освітлення.

## 2) стабільне непохитне зображення

Для цього зазвичай потрібно стояти рівно і не ворушитися. Якщо ви не хочете, щоб відео було повним спотворень, виглядало розмитим, щоб на ньому був присутній ефект ковзного об'єктива, потрібно намагатися тримати телефон під час зйомки нерухомо в одному положенні. У процесі запису телефон найкраще тримати обома руками якомога ближче до себе. Це, зрозуміло, може бути стомлюючим – особливо при зйомці довгих сцен або розгорнутого сюжету. Однак існують і деякі технічні рішення, які спрощують цей процес:

Стабілізатори, триноги та кожухи для камер дозволяють утримувати смартфон або мобільний пристрій нерухомо в процесі зйомки; для зручності використання вони мають спеціальні ручки.

Якщо купівля триноги або стабілізатора для смартфона не вписується в бюджет або використання даних пристроїв здається непрактичним в умовах зйомки, то можна розмістити телефон на інші фізичні опори, які підвернуться під руку: стіл, стілець, парту, полицю і т.д. .

## 3) Звук не менш важливий, аніж відео;

Хороше відео з поганою якістю звуку – це сміття, врятувати яке зможе лише додавання нової звукової доріжки до відеоряду (у процесі редагування). Тому, незважаючи на те, що відео має добре виглядати візуально, якість звуку важливіша за відеоряд, тому ви повинні піклуватися про запис звуку точно так само, якщо не більше. На жаль, вбудовані мікрофони в більшості (якщо не у всіх) моделей смартфонів мають низький клас якості та розміщені не завжди правильно. Дуже часто під час зйомки відео буває вітер і непотрібний шум навколишнього середовища, який конкуруватиме з усіма важливими для запису звуками або заглушуватиме їх у процесі зйомки відео на вулиці. Надалі під час редагування ці перешкоди практично неможливо видалити.

Бажано знімати відео в тихому місці, переважно в приміщенні – якщо це можливо, з меншим навколишнім шумом. Професіонали знімають різні комерційні відеоролики та художні фільми за допомогою своїх мобільних телефонів, але звук при цьому майже ЗАВЖДИ записується за допомогою окремого записуючого пристрою, що підходить для роботи в конкретних

умовах. Таким чином, для створення відео виняткової якості з чудовим звуком необхідно буде придбати зовнішній записуючий пристрій або хоч би спрямований мікрофон, який працюватиме з вашим смартфоном.

Якщо використання зовнішнього мікрофона неможливо або недоцільно, можна триматися якомога ближче до джерела звуку і спробувати застосувати наступний невеликий трюк: прикривати рукою мікрофон телефону (але при цьому важливо не закривати його повністю). Це дозволить трохи зменшити небажаний шум і може дати додатковий шанс успіху кінцевому продукту.

4) Підійдіть ближче до об'єкта зйомки;

Наблизившись до об'єкта зйомки фізично, можна отримати кращу якість зображення, зменшити рівень цифрового шуму, а також покращити фокусування відео, оскільки у більшості смартфонів використовується цифровий зум, а не оптичний. Якщо для відео потрібен крупний план із суперзумом та крупним планом крихітних деталей, використовуйте спеціальні макрооб'єктиви на кліпсах, які підійдуть для будь-яких смартфонів iPhone або Android.

5) Будьте готові до зйомки;

Перш ніж розпочинати запис відео, важливо переконатися, що у вас є все, що для цього необхідно: обладнання, реквізит, план зйомки, герої та місця для зйомки. Також важливо переконатися в тому, що телефон знаходиться в хорошому стані і в ньому є достатня кількість вільного місця (вільної пам'яті) для зберігання відзнятого матеріалу – відеофайлів з високою роздільною здатністю (HD або 4K) тому що вони можуть бути достатньо об'ємними, а їх зйомка – швидко розряджати акумулятор .

Створення якісних відеоматеріалів може бути цікавим та прибутковим заняттям для просунутих режисерів. Дотримуючись цих пунктів, можна опанувати мистецтво відеозйомки за допомогою свого смартфона щоби потім розуміти чи потрібна інша знімальна техніка та саме для яких задач. Шляхом практик, спроб і помилок ви в кінцевому підсумку кожен бажаючий цього досягне професійних результатів

### **Висновок до розділу 3:**

Раніше кадри від першої особи були лише режисерським рішенням, художнім прийомом, а зараз, в часи технологічної революції відбувається культурний поштовх, із появою мобільних телефонів з можливістю здійснювати відеозйомку і людям вже не потрібні ніякі «посередники» (режисери), вони самі починають знімати та викладати у соцмережі все що з ними відбувається. Фільм від першої особи стає основним – Українсько-Російська війна – це перша війна знята на мобільний телефон. Ми приходимо до стадії максимальної «чистоти» документального фільму, наскільки це можливо, коли беспосередній герой, персонаж, становиться режисером та оператором фільму.

## ВИСНОВКИ

У процесі цього дослідження було досягнуто його мету та вирішено всі поставлені задачі, що дозволило дійти основних наукових висновків.

Проаналізувавши історіографію ми зрозуміли методологію створення документального кіно часів першої та другої світової війни а саме на прикладі американських докуменальних фільмів та радянських стрічок другої світової війни та дійшли висновку, що найбільшим попитом користувались документальні фільми створені за допомогою методів реконструкції, а саме постановочних зйомок відтворення військових дій. Зрозуміли передумови появи методу зйомки від першої особи.

Методологія нашого дослідження також є обширною, бо військова документалістика вимагає різних підходів для аналізу. Тож ми звернулися до підходів і методів двох наукових типів:

- загальнонаукові;
- спеціальні (конкретнонаукові).

Основними методиками дослідження стали методи дедукції та індукції, абстрагування, синтезу та порівняння а також порівняльно – історичний та емпіричний.

У ході даного дослідження були досягнуті певні результати. В основній частині розглянуті історичні аспекти розвитку документального кіно під час воєнного стану, де ми дійшли висновку, що документальне кіно про війну періоду 1930-1940 р. було яскраво пропагандистським та колективістським, що зумовлено бажанням зробити із війни «хорошу війну», а зараз більш індивідуалістичне та рефлексивне.

А документальне кіно від першої особи , в свою чергу, показує реальну історію життя, використовуючи художні засоби.

У даному дослідженні також був проведений цілеспрямований аналіз особливостей документального кіно періоду воєнного стану як напрямку у сучасному аудіовізуальному мистецтві. Ми систематизували складові елементи сучасного документального кіно від першої особи як актуального підходу в кіновиробництві.

У ході нашої наукової роботи ми проаналізували роль зйомок з мобільного телефону під час воєнного стану як фіксація військових злочинів проти нації. Познайомились з методом розслідування воєнних злочинів , дійшли висновку що матеріали для розслідування, а саме, свідчення: фото та відео фіксація, запис голосу, опитування свідків подій, мають вагому роль та дуже цінні для історії, їх можуть використовувати правозахисники, дослідники , митці.

У ході дослідження проаналізували як стиль зйомок « Homevideo» трансформувався у художній прийом документального фільму від першої особи. Проаналізували його переваги та недоліки і дійшли висновку що ведення відеоощоденника дуже актуальний метод для створення рефлексивного документального фільму від першої особи.

Також у ході вивчення проблематики дослідили трансформацію ролі і задач закадрового тексту у військовому документальному кіно. Від оповідально-пропагандистської до передання емоційної реакції. На прикладі фільмів реж. О. Довженко « Битва за нашу Радянську Україну» та сучасних докумантальних фільмів із синхронним закадровим голосом. У ході вивчення ми дійшли висновку що безпосередня емоційна реакція на закадровому тексті найкраще занурює глядача у подію, через коментарі синхронного тексту, знятого від першої особи, глядач відчуває більшу причетність до події.

У ході аналізу особливостей монтажу рефлексивного документального кіно від першої ми дійшли висновків з якими складнощами можна зіткнутися при роботі із матеріалами знятими за допомогою динамічної камери а також головною складністю розповісти загальну проблемну історію сприяючи на матеріали з фрагментарним баченням ситуації або матеріалів не відображаючих саму подію а лише реакцію на неї.

Таким чином, загалом військове документальне кіно є важливим явищем в період воєнного стану, яке акумулює в собі пережитий травматичний досвід і прагнення до свободи та життя сучасного світу. Технологічні можливості нашого сьогодення дозволяють якнайкраще розкрити задум та зробити своє кіно доступним для глядачів з усього світу.

Сьогодні через події у нашій країні таке кіно дуже актуальне та на часі, робіт буде більшати і більшати на вітчизняному та світовому кіноекрані, а тому ця тема заслуговує фундаментальних досліджень, одну з перших спроб вже було зроблено в цій роботі.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довженко О. «Щоденникові записи 1939-1959», окреме видання , Київ, 2014. 391 с.
2. Раббігер М. «Режисура документального кіно» 4 видання, переклад з англійської, 2004 р.259 с.  
<http://kyiv-heritage-guide.com/sites/default/files/%D0%A0%D0%90%D0%91%D0%98%D0%93%D0%95%D0%A0%20-%20%D0%A0%D0%B5%D0%B6%D0%B8%D1%81%D1%81%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B4%D0%BE%D0%BA%20%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%202006%20543%D1%81.pdf>
3. Elisson Tannin «SCREEN COMBAT: RECREATING WORLD WAR II IN AMERICAN FILM AND MEDIA». UNIVERSITY OF PITTSBURGH , 2010 р. 110с.
4. «Діккенс, Гріффіт і теорія кіно сьогодні». У класичному голлівудському наративі: війни парадигм. ред. Джейн Гейнс. Durham: Duke University Press, 1992.
5. «Про те, чому ми боремося: історія, документація та кінохроніка». In Bazen at Work: Major Essays and Reviews from the Forties and Fifties, pered by Alain Piette and Bert Cardullo, 187-92. Нью-Йорк: Routledge, 1997.
6. «Стратегія Midway робить захоплюючий фільм; Записки театру». Washington Post. 26 липня 1944 року.



7. Бертельсен, Ленс. «Сан-П'єтро і «мистецтво» війни». Southwest Review 74, №. 2 (весна 1989), 230-56.
8. Манський В. «Документальне кіно знімають заради емоцій» // Psychologies. – 14 березня. – № 2. – С. 37
9. Міщенко М. М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Філософія. Філософські перипетії. – 2014. – № 1116. – Вип. 50. – С. 47-51
10. European Documentary Network - <http://edn.network/edn/>
11. 24\_DOC - цілодобовий телеканал кращого світового документального кіно. – <http://24doc.ru/>
12. А. Ліс. «Уайлер, Хьюстон, Капра, Форд та Стівенс. Документальні фільми голівудських режисерів, зняті на фронті. Онлайн видання «Настоящее время» Рубрика « Настоящее кино» 2022р. - [https://www.currenttime.tv/a/hollywood-directors-at-war/31841056.html?fbclid=IwAR1Cbw0-67dlOU2A9tod7Bk7\\_Aq0rFV2pyl0OVT4CSINDIQxAW\\_nTdWC2K8](https://www.currenttime.tv/a/hollywood-directors-at-war/31841056.html?fbclid=IwAR1Cbw0-67dlOU2A9tod7Bk7_Aq0rFV2pyl0OVT4CSINDIQxAW_nTdWC2K8)
13. Stein J.«Vietnam War: New Ken Burns Documentary Dismisses the Origins of the Futile, Disastrous Conflict» Онлайн-видання: Newsweek magazine .2017р. - <https://www.newsweek.com/vietnam-ken-burns-vietnam-war-doc-documentary-pbs-666582>
14. Bort R. « Ken Burns' New Documentary Exposes the Emotion Behind the Vietnam War». Онлайн-видання: Newsweek magazine. 2017р. - <https://www.newsweek.com/2017/09/15/ken-burns-vietnam-war-documentary-tv-658841.html>
15. Мандрівний Docuspace. Фільм « А ночі вже більше не буде» реж Елеонор Вебер. Франція. 2020р .- <https://docuspace.org/project/there-will-be-no-more-night>

16. Lemerrier F. « Critique : Il n'y aura plus de nuit». Cineuropa magazine. Франція. 2020р. - <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/387189/>
17. Lemerrier F. « C'est parti pour Best of Doc #3». Cineuropa magazine. Франція. 2020р. - <https://cineuropa.org/fr/newsdetail/422587/>
18. Balaga M. "Review: War Note". Cineuropa magazine. Франція. 2020р. - <https://cineuropa.org/en/newsdetail/388091/>
19. Міроненко Т. "Режисери озброїлися камерами. Вторгнення спричинило бум документального кіно в Україні. Які фільми знімають про війну". ForbesUkrainemagazine. 2022р. - <https://forbes.ua/lifestyle/rezhiseri-ozbroilis-kamerami-vtorgnennya-sprichinilo-bum-dokumentalnogo-kino-v-ukraini-yaki-filmi-znimayut-pro-viynu-13102022-8968>
20. Legierska A. "Фільм «Аліса в країні війни» отримав премію в Марокко" Culture.PL magazine. Poland. 2016р. - <https://culture.pl/ru/article/film-alisa-v-strane-voyny-poluchil-premiyu-v-marokko>
21. Кононенко В. "Аліса в країні війни: після півня замість камери дівчина взяла в руки автомат" онлайн журнал " Вікна ТВ" Україна. 2022р. - <https://vikna.tv/ru/istorii/rozpovidi/alisa-v-strane-vojny-posle-plena-vmesto-kamery-vzyala-v-ruki-avtomat/>
22. Печончик Т. "Чому важливо говорити правду під час війни" Онлайн видання Zmina. Україна. 2022 - <http://surl.li/ebnpp>
23. Горпинич Г. "Архів війни: збирати і зберігати свідчення подій в Україні". Онлайн журнал Ukraïner. Україна. 2022 - <https://ukraïner.net/arkhiv-viyny/>
24. Wasser, Frederick (2001). *Veni, Vidi, Video: The Hollywood Empire and the VCR*.

Austin: University of Texas Press. с. 28–29.

25. Марі-Тереза Журно, «Суб'єктивна камера», в: *Le Vocabulaire du cinema* (2004), 4-е видання, Armand Colin, 2015, с. 23.
26. 1. Алфьорова З. І. Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності // *Культура України*. – Випуск. 47. – 2014. – С. 156 – 162
27. 2. Алфьорова З. І. Історія кінематографа і телебачення: навч. посіб. – Частина 1. – Харків: ХДАК. – 2007. – 87 с.
28. «Сан-П'єтро отримав «дзвін». *New York Times*, 15 липня 1945 р.
29. Форд, Ден. «Паппі: Життя Джона Форда». Нью-Йорк: Prentice-Hall, 1979.
30. Фасселл, Пол. «Військовий час: розуміння та поведінка під час Другої світової війни». Нью-Йорк: OxfordUniversityPress, 1989.
31. Лассуел, Гарольд. «Техніка пропаганди у світовій війні». Лондон. 1927р.
32. Ніколс, Білл. «Документальні реконструкції та фантастичний предмет». *Critical Inquiry* 35 (осінь 2008): 72-89.
33. Пічел, Ірвінг. «Бачити за допомогою камери». *Hollywood Quarterly* 1, №. 2 (січень 1946): 138-145.
34. «Документальний фільм як науковий запис». У *Theorizing Documentary* за редакцією Майкла Ренова, 37-57. Нью-Йорк: Routledge, 1993.
35. Бернс, Кен. «TEACHES DOCUMENTARY FILMMAKING. MASTERCLASS»  
-  
[00.Class Workbook- KenBerns.pdf](#)