

*Д. Коновалов*

**DIRECT CINEMA АБО CINEMA VARITE:  
МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ УКРАЇНСЬКИХ ДОКУМЕНТАЛІСТІВ**

*D. Konovalov*

**DIRECT CINEMA OR CINEMA VARITE:  
OPPORTUNITIES FOR UKRAINIAN DOCUMENTARY FILMMAKERS**

В умовах повномасштабної війни, яка відбувається тут і зараз, українські документалісти намагаються знайти можливості для створення нового реалізму в документальному кіно, здатного артикулювати те, що відомий американський документаліст Кен Бернз називає «драмою правди».

Розглянемо маніфести двох основних шкіл авторського документального кіно — «пряме кіно» (direct cinema) та «кіно правда» (cinema varite), спробуємо проаналізувати, які можливості вони надають українській документалістиці.

Слід зазначити, що як «пряме кіно», так і «кіно правда» з'явилися як протест проти ідеології телевізійного фільму, а саме використання в ньому афективних атракціонів для захисту аудиторії від «чутливого контенту» і дистанціювання від драми правди. Маніфест «прямого кіно» складається з такого переліку заборон:

1. Заборона на будь-які реконструкції подій. Єдина реальність — це реальність, зафільмована на камеру. Документаліст — це «муха на стіні», його непомітно, начебто його взагалі там немає, і герої поводять себе цілком природно, не зважаючи на присутність документаліста. Кожна спроба реконструкції реальності — це маніпуляція та спотворення «об'єктивної реальності».
2. Заборона на прямі інтерв'ю, оскільки майже завжди людина перед камерою поводить себе інакше, ніж у житті. За думкою представників «прямого кіно», герої фільму мають розкривати себе у взаємодії з іншими персонажами або через власні вчинки.
3. Заборона на використання саундтреку та взагалі будь-яких афективних атракціонів, що відноситься до більшості монтажних стилів.
4. Заборона на використання закадрового тексту, у тому числі авторського закадрового тексту.

Слід додати, що у різних відгалужень школи «прямого кіно» існують свої заборони. Наприклад, заборона на використання довгофокусної оптики чи штативу. Усе це націлено на досягнення максимального наближення до «об'єктивної реальності», яка і є головним важелем правди.

Представники «кіно правди» стверджують, що об'єктивної реальності не існує і документальне кіно є виключно авторською інтерпретацією реальності. Яскравий представник цієї школи — відомий режисер Джошуа Опенгаймер — стверджує, що ситуація, у якій документаліст намагається бути «мухою на стіні», є штучною, а намагання створити ілюзію відсутності камери — це маніпуляція. Основним постулатом маніфесту «кіно правди» є саме вимога не приховувати камеру. Навпаки, очевидна присутність режисера та камери сприймається режисерами «кіно правди» як найкращий спосіб наблизитися до правди.

Маніфест цього руху спонукає документалістів використовувати методи провокації та саме в контексті провокації робити реконструкції подій. У своєму

відомому фільмі «Акт убивства» (2012) Джошуа Оппенгаймер дає слово катам і масовим убивцям, відповідальним за геноцид 1965–1966 рр. в Індонезії. У своїх інтерв'ю кінодіяч ділиться своїми відчуттями, що він начебто опинився в гітлерівській Німеччині, яка зберіглася у своєму нацистському вигляді, а відтак, у державній ідеології геноцид євреїв подається як героїчна подія.

Режисерським рішенням фільму стали реконструкції злочинів в ігрових жанрах. Іншими словами, режисер запропонував убивцям знімати власні фільми. У цьому сенсі назву фільму “The Act of Killing” слід розуміти в значенні сценічного акту. Таким чином, Оппенгаймер слідує максими Девіда Лінча, згідно з якою фільм має бути схожим на сон, лише дуже реальний. Постановчі сцени фільму створюють атмосферу сюрреалізму, порушують логіку наративу і руйнують комфортну для глядачів бінарну опозицію добра і зла. Таким чином режисер досліджує механізми самовиправдання катів через практики дегуманізації своїх жертв.

В інтерв'ю режисер стверджує, що намагався знайти форму для нового формату документального фільму — «документального кіно уяви». Відповідно, перед документалістом відкриваються можливості документувати не лише «реальне», а й «уявне». Основне завдання — зрозуміти, як працює уява головних героїв.

Відповідно до цього, можна сформулювати такі висновки:

1. Маніфест «прямого кіно» створює можливості кінематографістам уникати симпліфікації та навіть певної примітивізації структури своїх документальних фільмів, коли для ілюстрації травматичного досвіду головних героїв використовують візуальні метафори, які емоційно неточні або навіть протилежні історіям протагоністів.
2. Традиційні реконструкції із залученням акторів та використанням прийомів ігрового кіно, як правило, використовуються виключно як ілюстрації, та вони не здатні створювати власні сенси. Водночас, провокативні реконструкції «кіно правди» дозволяють руйнувати очікування глядачів і завдяки провокації наближатись до драми правди.

Можливості працювати з «уявним» головних героїв також відкривають цікаві можливості для сучасної української документалістики.

*Н. Черкасова*

### **ПРИХОВАНА ІСТОРІЯ ҐАРЕТА ДЖОНСА: ПОСТАТЬ БРИТАНСЬКОГО ЖУРНАЛІСТА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

*N. Cherkasova*

#### **HIDDEN STORY OF GARETH JONES: CHARACTER OF THE BRITISH JOURNALIST IN UKRAINIAN CINEMA**

Нині Україна активно просуває міжнародне визнання Голодомору геноцидом. Кінематограф є важливою частиною інформаційного простору, могутнім засобом міжкультурної комунікації, тому що завдяки яскравому образному вираженню формує, культивує певний спосіб сприйняття, мислення і закріплення культурної ідентичності. Реальна історія життя Ґарета Джонса видалася найвдалішим матеріалом для розкриття найбільшої української трагедії ХХ століття. Джонс один з перших у західній пресі заявив про масовий голод в Україні у 1932–1933 рр. Переховуючись від спецслужб, він збирає інформацію про колективізацію,