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 максимі 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 XX 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,

репресії, голод і потім першим у британській пресі визначає дії радянської влади спланованим терором. Покинувши Радянський Союз, Ґарет прагнув донести світові правду своїми статтями про злочини сталінського тоталітарного режиму проти українського народу. Свідчення репортера не захотіли почути, навіть намагались дискредитувати за допомогою впливових і корумпованих представників медійного середовища.

Український кінематограф намагається осмислити найтравматичніші епізоди української історії 1930-х рр., але фільмографія на означену проблематику залишається обмеженою. Разом з тим вітчизняні режисери і продюсери повернули ім'я сміливого валлійського журналіста-першовідкривача з невідомості, за допомогою художніх виражальних засобів кінематографу віддали належне йому місце в історії.

У документальному розслідуванні масштабу і причин Голодомору режисера Сергія Буковського «Живі» (2008) свідчення людей переплітаються з щоденниковими записами репортера Ґарета Джонса. Документи, що цитуються у фільмі, вказують на інформованість урядів деяких країн про справжнє становище українського селянства, але на той час політика тісно вплітається у світову історію: економічна криза США, прихід до влади Гітлера в Німеччині. Автор фільму першим в Україні привернув увагу глядачів до постаті Ґарета Джонса та його ролі в поширенні правди про Голодомор. Основний метод отримання інформації — численні інтерв'ю живих свідків трагедії. Подолання ефекту «балакучих голів» вдалося досягнути завдяки певній винахідливості Сергія Буковського: додатковим епізодам з журналістками, які розшифровували вихідні матеріали, а також показу комп'ютера у вагоні, на моніторі якого демонструються численні інтерв'ю з людьми. Інтер'єри поїзду і пейзажі за вікном дозволили з'єднати історії минулого з сучасністю.

Пізніше сценарист і режисер Олесь Санін у драмі «Поводир» (2013) звертається до аналогічного історичного періоду. За сюжетом герою потрібно передати таємні документи про масове вилучення продовольства британському журналісту Ґарету Джонсу в Москві. Український Оскарівський комітет обрав фільм «Поводир» (2013) у номінації «Найкращий фільм іноземною мовою» на здобуття премії «Оскар» у 2015 р., але він не потрапив до Короткого списку Американської кіноакадемії.

Завдяки першому масштабному кінопроєкту спільного виробництва України, Великої Британії, Польщі «Ґарет Джонс» (2018, оригінальна назва «Mr. Jones», в Україні — «Ціна правди») ім'я відважного журналіста повертається до світового глядача. Історія вийшла за межі байопика, реконструкції історичних подій на рівень осмислення масштабу трагедії Голодомору, її причин і наслідків. Загострена актуальність відображається на зображальному рішенні. Своєрідність режисури Аґнешки Голланд полягає у формуванні емоційно-чуттєвого стану на екрані. В її інтерпретації різноманітні свідчення не стільки вербалізують, а насамперед візуалізують жахіття голоду. Особливості вираження почуттів кінематографічними зображально-виражальними засобами найбільше представлено в частині подорожі Ґарета Джонса Україною. Особистість журналіста Ґарета Джонса є дуже важливою для України і світу. Упродовж останніх років маємо нечувану зацікавленість цією людиною. Завдяки майстерності Аґнєшки Голланд, її авторському погляду та вмінню розкривати складні проблеми за допомогою виражальних можливостей кіномови, маємо потужне звернення до масової аудиторії, у якому йдеться про важливі речі,

які стосуються не лише України, а всього цивілізаційного поступу. Це універсальна тема і історія. Вона підіймає питання підступності політиків, корумпованості журналістів, маніпуляцій у медіа — те, що робить її дуже актуальною і релевантною для нашого часу.

Є. Ворожейкін

ВАРІАНТИ ПРАВДИ: ПРИНЦИПИ ПОКАЗУ РЕАЛЬНОСТІ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Ye. Vorozheikin

OPTIONS OF TRUTH: PRINCIPLES OF DEPICTING REALITY IN DOCUMENTARY CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

На початку другої половини XX ст. виникло відразу декілька підходів до зображення реальності в документальних фільмах: «пряме кіно» (англ. direct cinema), «cinéma-vérité» (з фр. «кіноправда»), «кіно-спостереження» (англ. observational cinema). Така тенденція була зумовлена появою нових легких відеокамер та пристроїв для запису звуку і також соціокультурними змінами після Другої світової війни.

Розробники цих підходів шукали спосіб правдиво відтворити реальність, що реалізувалося в принципах зйомки та монтажу, а також процесі взаємодії з людьми, на яких була спрямована камера. У цій роботі буде здійснений порівняльний аналіз цих принципів.

У «прямому кіно», камера фактично не стоїть на місці, вона постійно рухається за розвитком подій — ніби боїться щось пропустити. Так само головним героєм у таких фільмах була людина дії, стурбована конкретною проблемою. Вона існувала в конкретному контексті і не виходила за його межі. Наприклад, у фільмі «Продавець» (1969) є кадр, де головний герой дивиться телевізор, але при цьому не перестає розповідати про свою роботу. «Пряме кіно» шукало кризові ситуації, оскільки вважало, що тільки в них може з'явитися правда: з одного боку, як ситуація прояву суб'єктивних якостей людини, з іншого — як ситуація, яка не дозволяє звернути увагу на камеру. Такою була ідея братів Мейслів, розробників цього підходу, але на практиці вона не завжди втілювалася в життя. У фільмі «Продавець» є момент, коли головний герой починає грати на камеру — в епізоді, коли він розповідає подрузі анекдот.

У «кіно-спостереженні» камера статично спостерігає, уважно вдивляючись у те, що відбувається навколо. Вона радше показує повсякденне життя, у якому все переплітається. Тому фільми Девіда Макдугалла, розробника цього підходу, часто присвячені спільнотам, життя яких існує за рахунок і всередині сільського господарства. Показовим є епізод дитячої гри у фільмі «Жити зі стадами» (1972). Мета гри — вгадати, що тримає в руці «ведучий». Гра показує бідність спільноти джі (Уганда) краще за все інше — важливим є не лише тип розваг, а й те, що комусь буде важко виграти в цю гру, маючи доступ до великої кількості речей. Кадр із дітьми доповнює кадр посмішки матері, у якій читаються її власні спогади про те, як вона в неї гралася. І тоді стає зрозуміло, що це суспільство існує в статиці, постійному повторенні наступними поколіннями того, що робило попереднє. Схоже є у фільмі "Tempus de Baristas" (1993), але там вже інша ситуація — у нового покоління є вибір,