

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Факультет аудіовізуального мистецтва

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Кулик Ганна Валеріївна

**ПОШУК ІДЕНТИЧНОСТІ У ВІЗУАЛЬНІЙ МОВІ
ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ
(ДРУГА ПОЛОВИНА 1980-х - 2020-ті)**

Кваліфікаційна робота
на здобуття другого рівня вищої освіти (магістр)
за спеціальністю В1 «Аудіовізуальне мистецтво та медіавиробництво»

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

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Наталія МАРХАЙЧУК
Рецензент:
Кандидат історичних наук, доцент
Володимир ТАРАСОВ

Харків - 2024

Зміст

Вступ	3
РОЗДІЛ 1. СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, МЕТОДИ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ	5
1.1. Українські дослідники документального кіно у контексті проблеми ідентичності	5
1.1.1. Загальні питання та підходи до аналізу проблеми.	5
1.1.2. Питання ідентичності в дослідженнях документального кінематографу в Україні.	8
1.2. Західні дослідження документалістики: напрямки, концепції, підходи.	13
1.2.1. Документальне кіно як феномен та явище у сучасному кінематографі: зарубіжні підходи	13
1.2.2. «Документальна правда» кіно як основна модель репрезентації зарубіжного документального дискурсу	16
1.2.3. Проблематика ідентичності у фокусі уваги документального кіно: зарубіжні підходи	19
1.3. Джерела та методи дослідження	20
Висновки до першого розділу.	24
РОЗДІЛ 2. ВИДОВІ ТА ЖАНРОВІ ОЗНАКИ СУЧАСНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ	25
2.1. Вид та жанр як основні категорії типологізації документального кіно: проблема трансформації.	25
2.2. Нова жанрова парадигма документалістики поч. ХХІ ст.	30
Висновки до другого розділу.	38
РОЗДІЛ 3. ЕТАПИ РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ІДЕНТИЧНОСТІ	39
3.1. Етап трансформації українського радянського документального кіно (кін. 1980-х – початок 1990-х рр.).	40
3.2. Етап формування простору ідентичності (1990-ті – початок 2000-х рр.).	46
3.3. Етап 2010-х – середини 2020-х рр.	64
Висновки до третього розділу	71
ВИСНОВКИ	75
СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ	78

ВСТУП

Актуальність теми дослідження ми вбачаємо у двох факторах. Перший є апіорним, виходячи з успіхів яке робить українське документальне кіно в країні і на міжнародній арені. Відзнаки української документалістики на найбільших кінофорумах світу, таких як фестиваль у Каннах, Берлінале, американський «Оскар», та інших, яскраве тому свідчення. Однак це означає, що актуальними стають і дослідження причин такого успіху, того шляху, яке у своєму розвитку пройшло українське документальне кіно за роки Незалежності.

Звідси постає і другий фактор актуальності, бо, на перших етапах, документальне кіно саме «досліджувало» питання національної ідентичності, як наріжний камінь української державності. А з 2014 року вітчизняне українське кіно вийшло на аванпості у висвітленні боротьби українців за свою ідентичність, незалежність та державність проти зовнішнього агресора. Отже ці два фактори, на наш погляд, обумовлюють актуальність теми нашого дослідження.

Виходячи з актуальності, головна **мета** – дослідження проблеми пошуку ідентичності засобами українського документального кіно. Заявлена мета вимагає виконання низки **завдань**:

- Дослідження публікацій вітчизняного і зарубіжного кінознавства як у питаннях жанрово-видових підходів у документальному кіно, так і у висвітленні проблеми ідентичності.
- На основі дослідженої літератури зробити власні висновки щодо видових і жанрових особливостей кінодокументалістики.
- Розглянути нові підходи у сучасній документалістиці та їх вплив на документальне кіновиробництво.
- Виділити етапи у розвитку українського неігрового кіно і дати їх характеристику.

- З'ясувати і проаналізувати висвітлення питань ідентичності на кожному з відокремлених етапів. Зробити висновки щодо тих причин, які впливали на ці процеси.

Виходячи з теми дослідження, головним його об'єктом вбачаємо візуально мову українського документального кіно в зазначений період.

Предметом дослідження є пошуки і варіанти репрезентації ідентичності мовою вітчизняної кінодокументалістики.

Хронологічні межі дослідження визначені періодом від 1980-х до 2024 року.

Методам дослідження, використаним в роботі, присвячений окремий пункт розділу 1 цієї роботи (див. п. 1.3).

Наукову новизну роботи ми вбачаємо в *поглибленні уявлень* про специфіку репрезентації ідентичності через візуальну мову кінодокументалістики України та *здійсненні спроби вписати* здобутки документального кіно 2020-х в історію вітчизняної кінодокументалістики.

Апробація. Проміжні здобутки знайшли відображення у тезах доповіді, представлених на міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», яка проходила 22-24 листопада 2024 року у Харківській державній академії культури. На тапер за матеріалами кваліфікаційної роботи готується наукова стаття.

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів і загальних висновків. У першому розділі проводиться історіографічний аналіз публікацій у сфері українського і зарубіжного кінознавства. Другий розділ присвячено аналізу дискусії навколо наріжних питань в означенні видів і жанрів у документальному кінематографі. Основним для заявленої проблеми у роботі є третій розділ, у якому досліджується висвітлення і форми подачі проблеми ідентичності в українському документальному кіно. Основний обсяг роботи 85 сторінок, список літератури складає 81 позицію.

РОЗДІЛ 1.

СТАН ДОСЛІДЖЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ, МЕТОДИ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Українські дослідники документального кіно у контексті проблеми ідентичності

1.1.1. Загальні питання та підходи до аналізу проблеми.

У вітчизняному науковому просторі проблематика документального кіно перебуває в центрі уваги дослідників практично з початку здобуття Україною незалежності. На початку 1990-х рр. вкрай важливе значення набуло документальне осмислення історико-культурних та політичних аспектів у розвитку країни, що спричинило зацікавленість темами візуального представлення історії, як правдивого минулого, яке якісно відрізняється від ідеологізованого образу радянської України. У цьому контексті документалістика стала розглядатись як за визначенням правдива та репрезентативна форма розмови про дійсність – як історичну, так і сучасну. Хронікальне кіно фіксувало події, які тривали в країні та були живим свідченням змін, що також спонукало до посилення віри в силу представлення візуального документу як альтернативи спотвореній історії в минулому.

Усі зазначені аспекти стали основою для інтерпретації українського документального кінематографу як інструменту формування простору ідентичності: здатності спільноти пояснити саму себе, своє місце у світі та власні ментальні кордони [51, с. 7].

Дослідники О. Поліщук та О. Гуцал підкреслюють, що на початку незалежності «вітчизняний кінематограф репрезентує глядачеві новий підхід до висвітлення подій минулого, більш коректний щодо історичної справедливості, про яку в радянські часи не могло бути і мови» [47, с. 175].

У подальшому завдяки документальним рисам кінематографу, суспільство отримало можливість «змінювати ставлення до подій та документів стосовно голодомору, голокосту, Другої світової війни, визвольної боротьби УПА, репресій». Проте ця нова історична реальність заступила собою критичну візію, що призвела до дисбалансу ідентифікації: «Замість відпрацювання перспективної моделі, національний кінематограф пішов шляхом тотального заперечення цінностей минулої доби» [там само].

Таким чином, визначення характеру, якостей та специфічних рис документального кіно триває і сьогодні, що є побіжною ознакою актуальності і важливості проблеми. Як художня практика, що перебуває не перехресті медіа журналістики та кінематографії, документальне кіно постійно потребує відстоювання власного права на особливий художній зміст та власний простір творчої репрезентації.

Серед визначень документалістики сьогодні присутні як і суто формальні дефініції, автори яких намагаються знайти точку опори у принципах художнього мислення, так і оригінальні авторські пропозиції, що є відповіддю на невизначеність та динаміку кінодокументу.

Відома дослідниця документального кіно К. Шершньова працює у першому напрямку. Її характеристика документального кіно як «матеріального об'єкту, у якому міститься певна інформація відображення реальних фактів» є відверто формалізованою. Проте акцентування принципу фактографічної чистоти та уникнення вимислу як оповідного інструменту, робить її визначення логічним та прийнятним [59, с. 119].

Натомість, як підкреслює А. Дроботенко, величезна кількість визначень поняття документальне кіно об'єднує спільна властивість оперування принципом документальності та документу, як візуального факту. На думку дослідниці, це «зводить усі визначення до того, що документальне кіно – це те, що засновано на реальних подіях, транслює реальні кадри з життя та є підкріпленим документами» [24, с. 5].

При цьому А. Дроботенко вважає, що кінодокументалістика в своїй основі все одно спирається на сферу медіа, а отже може вважатися «продуктом журналістської діяльності». Специфікою цього продукту є його художня спрямованість, яка змушує документальну картину слідувати «за правилами художнього та аналітичного жанрів» [24, с. 7].

В цілому вітчизняні дослідники сходяться на тому, що в якості жанру документальне кіно почало розвиватися в середині 1990-х рр. [34, с. 144], що визначило його характер та спрямованість на історичні ремінісценції (пошук правди минулого, відновлення істотного змісту подій тощо).

Наразі, як вважає І. Гавран та М. Ботвин, перспективи та можливості документального кіно як повноцінного медійного, художнього та соціального формату «не є чітко вивченими і систематизованими», і це також є частиною природної мінливості документалізму [15, с. 12]. Як підкреслює Е. Шершньова: «Документальне кіно є якнайдавнішим видом екранного мистецтва, який розкриває життя у вирі подій, у рухомому аспекті та безперервних змінах» [59, с. 115]. Схожої позиції дотримується і З. Альфьорова, яка розглядає документальне кіно як особливий формат аудіовізуального мистецтва, що має і специфічні видові риси, які наближують його до телевізійних форм, і жанрову особливості, які дозволяють відрізнити кіно-документалізм від, наприклад, журналістського репортажу, знятого на документальній основі [2, с. 356].

Підсумовуючи, зазначимо, що у вітчизняному науковому просторі саме питання визначення сутності документального кіно, а також його дефініції на цій основі, викликає найбільші суперечки. В загальному цілому їх можна узагальнити питанням: що таке документальне кіно – скоріше кіно (із усіма властивими цьому виду мистецтва рисами) чи, навпаки, скоріше документ (який використовує форму та візуальність кінематографу для власної мети)?

У розрізі цього питання додамо точку зору М. Міщенко, що вважає рису документалізму ключовою: «Специфіка документального кіно полягає, перш за все, у фактах, які ретельно підібрано, глибоко осмислено й ґрунтовно

підтверджено матеріалами, які не завжди є доступними глядачам (ті ж архівні данні)» [38, с. 47]. Проте, водночас документ не є екранним продуктом, він має набути специфічної форми вираження та стати наративом, сюжетною оповіддю. Відтак, документалістика, не зважаючи на пряму асоціацію з власне «документом», завжди є «авторським» простором (навіть у таких суто фактографічних жанрах як хроніка або науково-популярне кіно [38, с. 48].

На наш погляд, важливо підкреслити, що подібні узагальнення працюють і в умовному зворотному напрямку: рисам документалізму стає інструментом художньої інтерпретації.

Приміром, М. Герц показує це на прикладі кінострічки «Буйна» (1990 р.), яка за форматом є ігровим кіно, проте за формою подачі та виражальним засобам насичена документальним матеріалом. Окрім цього актриса головної ролі (Р. Недашківська) зіграла «настільки достовірно, що іноді здається, ніби це документальна стрічка» [18, с. 41]. Цю проблему О. Левченко характеризує як «умовність наративності» документального кіно, яка виражається у потребі в «розповідях про реальних людей, справжні події, документ» [33, с. 195].

1.1.2. Питання ідентичності в дослідженнях документального кінематографу в Україні. Класичне визначення ідентичності запропоноване відомим американським дослідником Ентоні Смітом. Вчений розглядає цю категорію як «здатність (само)окресленої спільноти ототожнювати себе (передусім ментально-розумово та емоційно) зі «власною» локальною групою. При цьому таке ототожнення закріплюється через спільність символів та символізму, типовий набір ціннісних підходів, бажанням формувати спільні історії, а також суто формальними ознаками соціуму: територією, культурою, державними та правовими інституціями [50, с. 26].

Також вагоме значення для інтерпретації цього поняття має робота іншого американського вченого Бенедикта Андерсона, що розглядає

ментальні конструкції спільнот, як «матеріал» для самоідентифікації (з точки зору Андерсона, нація – це уявлена спільнота) [3].

Для українського документального кіно зазначена категорія не є новою, проте і сьогодні викликає різні судження. Наприклад, Є. Павліченко, у статті про особливості конструювання національної ідентичності у візуальній культурі розглядає в якості основної функції цього поняття «властивість забезпечення соціальної єдності» [44, с.81], що в інших дослідженнях є лише однією із багатьох ознак ідентичності.

Узагальнюючи позиції та точки зору різних авторів зазначимо, що в просторі документального кіно ідентичність проявляється через три ознаки:

- 1) осмислення власного культурного коду за допомогою усього розмаїття фактів, подій та явищ (К. Шерншова, З. Альфьорова);
- 2) інтерпретація історичного минулого (О. Кузьменко, О. Левченко);
- 3) взаємодія з іншими ідентичностями, що дозволяє окреслити простори власної культури та власної картини минулого (М. Міщенко).

Наприклад, О. Кузьменко підкреслює, що «питання інтерпретації історичних подій є одним з найбільш актуальних в контексті питання існування нації і формування національної ідентичності» [32, с. 70]. Ця риса береться авторкою за основу аналізу власне «українського» контексту документального кіно.

Натомість, М. Міщенко розглядає не стільки безпосередньо проблематику ідентичності як задачу кіно рефлексії, скільки звертається до пошуку способів репрезентації свого «я» в рамках колективного «ми». Так, мистецтво кінематографії М. Міщенко розглядає як вираження «потреби в презентації себе в духовній культурі сучасного світу» у формах «пошуку місця українського контексту в кінематографії світу, визначення тих рис, за якими наше кіно пізнається, аналіз сприйняття українцями стрічок свого виробництва та того, як сприймають українське кіно за кордоном» [38, с. 48]. У такому ракурсі дослідження документалізм в кіно постає не тільки «інструментом соціалізації», але й набуває значення для інтерпретації

«власної національної самобутності та унікальності, що можна позначити як пошук свого «національного обличчя» [там само].

Не дивлячись на свою узагальнюючу роль, сам процес пошуку та відтворення форм ідентичності містить і природні деструктивні властивості, які не може оминати документальний кінематограф. Наприклад, В. Антонов, аналізуючи тематичний репертуар документального кіно звертає увагу на тенденцію періодичного повернення до проблематики історичної травми, яка спонукає до переосмислення. Саме пояснення вченого варте того, аби навести його повністю: «Чому це так? Відповідь не така вже й складна: ми знімаємо фільми про те, що нам боляче, ми знімаємо фільми про речі, про які ми хочемо попередити, адже ми знімаємо фільми про помилки, які ми не вважаємо за можливе допускати» [61, с. 90].

З іншого боку, документальний кінематограф, як дзеркало настроїв суспільства, має характерну властивість до опрацювання «досвіду болю та травми» як ґрунту для вираження ідентичності у формах фіксації, документування та інтерпретації. Достатньо лише назвати документальні стрічки на тематику голодомору, аби пересвідчитись у тому, на тлі якого широкого тематичного простору побудовано контекст кінематографічного осмислення подій 1930-х рр. як своєрідного голосу документу: «33 -й, свідчення свідків» (1989 р.), «П'єта» (1993), «Українська ніч на 33-й », «Час темряви» (2003), «Страшний голод» (2005), «Голодомор. Україна в ХХ столітті: технологія геноциду» (2005), «Живий» (2008), «Країна після масової смерті» (2009), «Чари забуття: Голодомор 1932-1933 рр. на Луганщині» (2009), «Пограбована земля» (2012) тощо.

О. Кузьменко наголошує на тому, що «Радянська ідентичність була штучно сформована засобами масової інформації і пропаганди, кіно серед яких відігравало одну з найважливіших ролей, тому саме йому варто приділяти одну з основних ролей в осмисленні процесів формування ідентичності» [32, с. 67].

Отже, важливо підкреслити ту роль документального кіно, яка вочевидь пов'язані як з де міфологізацією, так і з формуванням нового образу українського суспільства, яка пояснює саме себе через власну культуру та історію.

Насамкінець, важливою частиною історіографії нашої проблеми є дослідження, які безпосередньо націлені на *аналіз проблематики ідентичності в документальному кіно України*.

У першу чергу, виділимо статтю Л. Новікової (2012 р.). Вчена, розглядаючи роль української кінодокументалістики у формуванні національної ідентичності, так характеризує етап початку 2010-х рр.: «Сучасна вітчизняна кінодокументалістика зосереджена переважно на *трансформації канону й іконостасу національної культури* (виділено нами – Авт.). Провідними кіностудіями країни створюються специфічні аудіовізуальні інформаційні потоки, скеровані на формування соціокультурної матриці, необхідної для моделювання національної ідентичності в добу незалежності України» [42, с. 148].

Документальні кінострічки цього часу Новікова характеризує як розрізнені та несистемні (рухаючись по студіям, «Укртелефільм»: цикл «Немеркнучі зірки»; «Укркінохроніка»: біографістика, присвячена діячам культури та науки; «Контакт»: цикли «Обрані часом» та «Непрощені»; Національна кінематека України: історичні цикли «Невідома Україна» та «Українська ніч») [там само].

Тим не менше, як ознаку свого часу, Л. Новікова вбачає у документальному кіно прояв актуальної тенденції, яка загалом характерна для Європи. Проте, з її погляду, на відміну від вітчизняного неігрового кінематографу, що усе ще перебуває у полоні рефлексій минулого, у стрічках західних режисерів «більше відчутна увага до внутрішнього світу сучасної людини, її почуттів, неповторних властивостей» [42, с. 150].

Цікаву картину співіснування медійного та кіно-документалізму показує В. Назарчук. Вчена розташовує документальне кіно у своєрідній

«медійній ніші», тим самим намагаючись проаналізувати уявлення про документалізм глядача та в цілому аудиторії [41, с. 124]. Така точка зору дозволяє показати тему ідентифікації та само ідентифікації як ознаки простору актуальних для суспільства тем, які одночасно функціонують і в медійному, і в художньому просторах.

Документальне кіно як своєрідну «школу мислення» розглядає О. Волошенко у огляді V Одеського міжнародного кінофестивалю 2014 року. Звернемо увагу, що в академічний дискурс про кіно не так часто потрапляють публікації, написані у формі дослідницького нарису, де огляд кінострічки є засобом формування контексту розвитку документального кіно загалом. Тим не менше, в статті О. Волошенко проблематика ідентичності органічно поєднана із тематичним, образним та сюжетним матеріалом кінодокументалістики, що робить цю статтю вкрай цікавим джерелом для аналізу [13, с. 86-97].

Прикладом розгляду конкретної теми в контексті документального узагальнення є стаття Д. Дзюби, яку дослідниця присвятила переосмисленню образу Т. Шевченка у документальному циклі Ю. Макарова. Вчена показує вкрай цікавий процес переорієнтації контексту «культурного героя» з архаїчної постаті страждальця на модернового провісника змін та соціального прогресу. Ця стаття цікаво методологічним підходом, що поєднує увагу до кіно як художньої форми із вивченням загальної практики споживання образу Шевченка як в радянському кіно, так і в сучасній документалістиці [22, с. 122-125].

У схожому контексті представляють тему Революції гідності О. Москаленко-Висоцька та Р. Ширман. Автори вважають, що після подій революції в Україні фіксується «піднесення документального кіно», а сам період середини 2010-х рр. стає «етапом відродження для цього жанру» [40, с. 52]. Паралельно із цим, у документальному кіно цього часу спостерігається певний «зсув реальності», що здатен виникнути тільки у момент спів падіння «правди документа» із «правдою вулиці». Автори підкреслюють, що саме

через призму проблематики пошуку власної ідентичності стає очевидною цікава документальна форма, коли «показана реальність на екрані не тільки відповідає баченню автора, а й може відображати аспекти, які автор міг не помічати», що створює унікальну художню мову «режисера-документаліста» [там само].

Цей висновок здається нам важливим через спробу показати взаємопов'язаність візуальної мови та документального змісту, як конкретного «вираження подій» [40, с. 55].

1.2. Західні дослідження документалістики: напрямки, концепції, підходи

1.2.1. Документальне кіно як феномен та явище у сучасному кінематографі: зарубіжні підходи. Зарубіжні дослідження документального кінематографу мають широке представлення в сучасному кінознавстві. Для вчених з США та Західної Європи є звичною констатація того, що в сучасному значенні поняття «документалістика» та «документальне кіно» сформувалося в 1930-х рр. на хвилі актуальності родієвої функції кіно: формувати, представляти та пояснювати факти і події [62, р. 2944].

У цьому контексті можна додати міркування А. Гбамбу та Д. Саака Драмані, які аналізуючи різні визначення поняття «документальне кіно», звертаються до компаративного методу та узагальнюють множинність думок як окрему проблему «вивчення якостей документалізму».

Так, у визначеннях дослідників останнього десятиліття (зокрема Ніколса (2010) або Бруцці (2018), документальний фільм є «складним та багатограним жанром», основна властивість якого «представляти дійсність у творчій та інтерпретаційній формі».

Таким чином, дослідники підкреслюють, що документальність у кіно – це не нейтрально чи об'єктивно представлена форма, але радше сформоване

бачення суб'єктивною перспективою самого режисера. У той же час і наративність (здатність до оповідності) і емоційний вплив є важливими елементом документального кіно, які зорієнтовані на увагу глядача та є формами заохочення перегляду [66, р. 25-26].

Це дозволяє Алісі Лебоу у роботі, що присвячена проблематиці «я-суб'єктивності» в документальному фільмі, максимально іронічно підходити до категоричних висновків у дефініціях. Лебоу звертає увагу на прямо протилежні висновки відомих кінознавців, які при цьому є однаково аргументованими та спираються на потужний авторський досвід. Так, якщо для Крістіан Мец кожен фільм є, у першу чергу, художнім фільмом, про що вчена заявляє ще на початку 1980-х рр., то Білл Ніколс на початку 2000-х рр. наголошує на протилежному узагальненні: будь-яке кіно передусім є документальним. На думку Лебоу, єдино коректним висновком у таких протилежних точках зору може бути лише констатація «розширення та поглибленню *dіапазону* (виділено нами. – Г.К.) сучасної документалістики» [72, р.2].

Вчені наголошують, що на усвідомлення сутності документального кіно якісний вплив здійснюють технологічні ноу-хау, особливо у медійно-інформаційній сфері. Наприклад, це стосується нового формату документалістики, який запропонувало державне або суспільне телебачення для цього типу кіно у 1990-х рр. [78], або впливу Інтернет-індустрії, яка переорієнтувала багато базових параметрів документалізму (від фізичного формату до сутності осмислення документу та пояснення цього глядачу).

У цьому сенсі вкрай цікавим є спостереження Ентоні Гунератне, що вивчає феномен «нового реалізму» у візуальних практиках. Гунератне розміщує кіно у певний трикутник, поряд із фотографією та живописом. У такий спосіб він формує простір дослідження художнього та фактологічного документалізму, який, на його думку, є важливим саме з точки зору контексту. Документальне кіно, за його висновками, є більш глобальним явищем, ніж

просто екранний продукт, так як постійно залучає до свого арсеналу інші моделі освоєння дійсності (передусім художні та медійні) [69, с. 165-187].

На відміну від попередніх досліджень, Дірк Айцен піддає сумніву саму можливість описати категорію «документальний фільм» правильною науковою мовою, вважаючи цей феномен способом сприйняття, а не репрезентації. Іншими словами: не важливо яке режисер називає кіно, важливо як його сприймають та бачать [62, р. 81-82].

Це, на перший погляд, спрощене твердження, висловлене ще в середині 1990-х рр., має багато послідовників в сучасній історіографії питання. Наприклад, у роботі Білла Ніколса (2024 р.) документальне кіно розглядається на основі припущень Айцена як «флагман соціального залучення» [75, с. 24]. На думку вченого, це визначає основну сутність документалізму у сучасних кіно та медіа: соціальна спрямованість та рефлексія суспільно важливих проблем [там само].

Схожою є позиція і Браяна Вінстона, який в ретроспективному аналізі документального кінематографу показує, як із самих основ цього виду мистецтва у 1920-х – 1930-х рр. («від Дж.Грірсона») виникає та формується ідея спільноти, що виробляє та дивиться на себе за допомогою ствердження факту та події як «простору неминучості» [81, с. 11-12].

Насамкінець, важливо підкреслити те, що в західних дослідженнях обговорення широти репрезентації документалізму у кіно та констатування складності визначення самого центрального поняття, дає підстави для пропозицій типології документального кінематографу.

Серед досліджень цього типу окремо виділимо роботи Білла Ніколса, що пропонує авторську «схему документальної форми». Вона складається з чотирьох компонентів, які створюють спільну «кіно сферу» документування дійсності: 1) пряме звернення / роз'яснення (direct-address / expository); 2) істинність / спостереження (verité / observational); 3) інтерактивність та 4) здатність до само рефлексії [73, с. 19-21].

У подальших роботах Білл Ніколс підсумував усю множинність якостей і характеристик документального кіно як «окремої форми кіно», яка можливо і не вимагає конкретного поняттєвого визначення (наукової дефініції), але одночасно потребує постійної розмови про свої зміни, трансформування та практики оновлення [74]. Або, як зауважував Карл Плантаґа: «Документальний фільм повинен бути структурованим риторичним дискурсом» [76, с. 108].

Впливовість ідей Ніколса важко переоцінити. Його чотирьохформатна схема і сьогодні обговорюється дослідниками. А для Джей Рубі вона стала ґрунтом власної концепції, яку вчена проголосила у роботі «Дзеркальне зображення: рефлексивність і документальний фільм». Рубі використовує останній компонент – саморефлексію, та пропонує під цим кутом зору інтерпретувати фактологічні та художні якості кіно. З її точки зору, рефлексивність частіше зустрічається в ігровому кіно, ніж у документальному, що часто призводить до плутанини та суперечок в оцінках. Так як кіно як таке працює із «ілюзіями» та «дійсністю», поява документу у цій взаємодії мала призвести до актуальності проблематики «я-репрезентації» [79, с. 34-47].

Оремо зазначимо, що ця робота важлива для нас і з точки зору питання ідентичності у документальному кіно.

1.2.2. «Документальна правда» кіно як основна модель репрезентації зарубіжного документального дискурсу. Тема правди має надзвичайно глибоке укорінення в зарубіжному кінознавчому дискурсі, що склався упродовж активного дослідження кіно у XX – поч. XXI ст. Зрозуміло, що це спричинило появу широкого термінологічного апарату, який по різному трактує саме поняття «правди»: від «кіноправди» Дзиги Вертова (кіно про життя) до «cinema verite» (правдиве, «істинне» кіно) Жана Руша та Едгара Морена [64, с. 339-352].

Тема правди в документальному кіно обговорювалась у кінознавчих дослідженнях з кінця 1970-х рр. В якості прикладу, згадаємо статтю Річарда Блюменберга «Документальні фільми та проблема «правди» (США), яка закладає підвалини для подальших дискусій на цю тему [63, с. 19-22]. Проте і сьогодні відповідність художнього інструментарію кінематографу, який існує в формі представлення, аналізу або роздумів щодо документу чи факту, викликає не менш запальні дискусії. В даному разі, покличемось на сучасну роботу Роберта Сінербрінка «Правда в документалістиці», яка також не дає остаточну відповідь щодо цієї проблеми [80, с. 852-858].

Типовим прикладом двозначності «правди документалізму» для західних дослідників є кінематографічні стрічки тоталітарних держав, у першу чергу, гітлерівської Німеччини та сталінського СРСР.

Наприклад, Джошуа Гірш у роботі, що присвячена посттравматичному досвіду у документальних фільмах про Голокост, звертається до аналізу фактографії Лені Ріфенштайль, яка часто мігрувала «між фактом, правдою, майже правдою або маніпуляцією правдою», тим самим просуваючи документальний дискурс свої стрічок «поза межі історичної сфери кіно» (перефразовуючи: я не про факт, а про мистецтво) [71, с. 9-21].

У багатьох західних дослідженнях проблематика правди документалізму пов'язується із внутрішніми візуальними системами репрезентації кіно, зокрема т.зв. артефактами дійсності: фото, документ, епістолярне свідчення тощо.

Наприклад, Роджер Галлас на прикладі фотографії пропонує для цього цікаву методологію «іншої сторони». З його точки зору, фото дивиться на глядача «з середини кінострічки». При цьому Галлас звертає увагу на те, що і в ігровому, і в документальному кіно практика представлення фотографії усе ще лишається однаковою та є епізодичною: «Моменти в сцені або короткі послідовності в рамках більшої розповіді» [70].

В загальному цілому, така очевидна дистанція між тим, що на екрані, та реальними картинами життя, призводить до узагальнення документального кіно у жанровому або видовому контекстах.

Приміром, Озлем Арда пропонує відмовитись від пошуку «безкінечної правди життя» та визнати за документальним кінематографом право на різні соціальні та художні якості. У своїй роботі 2020 р. Арда підкреслює: «Дехто може заперечити, що багато з того, що зображено на екрані, не містить документальних фактів, а скоріше є «доку-драмою» – таким собі гібридом документального фільму та вигаданого оповідання» [62, р. 2940]. Тим самим дослідниця повертається до класичної дискусії 1930-х рр., проте додає до її змісту контекст «медійного документу»: явища або факту, що сформувався у цифровому світі і не є традиційним носієм документалізму [62, р.2946].

Серед концепцій, які, актуалізуючи проблему «документальної правди» неігрового кіно, пропонують альтернативні концептуальні рішення, слід виокремити роботи Патриці Циммерман, що побачили світ за останні декілька років. На жаль, тексти цієї вченої доступні нам лише у вторинному науковому використанні, проте ми вважаємо важливим представити їх у контексті нашого історіографічного узагальнення. Дослідниця вводить поняття «етика обережності» або «документальної екології» кіно, наголошуючи, що вони охоплюють увесь спектр документалізму в кіно: і в ігровому, і в неігровому значеннях [68, с. 4-5.]

Для простоти репрезентації своєї ідеї П. Циммерман вдається до методики критичного аналізу та пропонує змінити модель документального кіно, яка, з її точки зору, є бінарною: тобто спирається на парні категорії, які завжди є протилежностями. Це призводить до категоричності та розподілу на «або те, або інше», що не розв'язує проблему «правди документу в кіно».

Традиційну модель документалістики П. Циммерман бачить у формі типів: 1) мейнстрімної та опозиційної, 2) комерційної та незалежної, 3) документальної та експериментальної, 4) документуючої та документально фіктивної (mainstream and oppositional, commercial and independent,

documentary and experimental, document and docufiction) [68, p. 3-4]. Водночас вчена вважає альтернативним поглядом «динамічну взаємодію між природою, соціальними відносинами та антропогенним середовищем», що здатна вивести глядача з глухого кута правдивості кіно документалізму [68, p.4].

На наш погляд, концепція П. Циммерман є надто узагальненим баченням, проте ми вважаємо важливим сам факт існування такої точки зору в західній історіографії проблеми.

1.2.3. Проблематика ідентичності у фокусі уваги документального кіно: зарубіжні підходи. Проблематика ідентичності є мейснтрімом соціальної науки як в США, так і в Західній Європі. Осмислення множинності репрезентації культур та етнічних традицій часто стає об'єктом уваги кінознавців, так як екранні мистецтва не залишаються осторонь цього рефлексивного простору.

У контексті пошуку форм ідентичності важливою для нашого дослідження роботою є книга Джеффри Гейгера «Американський документальний фільм: Проектування нації» (2011 р.).

Цю роботу виділяє з ряду інших те, що автор з Великобританії аналізує американські стратегії націотворення, розглядаючи їх через призму дискурсів документалізму. Дж. Гейгер наполягає на тому, що існує потужний взаємозв'язок між «американським документальним кіно та самою ідеєю національного кіно», які визначають одна одну. Тому для вченого, документальне кіно США є різновидом національного кінематографічного дискурсу, який завжди перебуває за рамками документу, фактологічної правди або пошуку «істини історії» [67, с. 28].

Дуже важливу сторону документалізму показують Владімір Росас та Діттус Рубен у актуальній роботі про автобіографічний документалізм. Нагадаємо, що пред'явлення кінематографічного змісту «від себе» (від першої особи), є однією із найбільш типових рис кінодокументалізму. Вчені характеризують «особисте» кіно як «тип колажу, що є конструкцією, яка

забезпечує певну спільну основу для виникнення ідентичності та суб'єктивності» [77, р. 216-217].

Особливе значення це має у випадку т.зв. реміксу матеріалів: записів, архівних сюжетів, коментарів, які часто є аматорськими або не призначеними на момент створення для кіновиробництва. Таким чином, створення засобами документального кіно «автобіографічного потоку» є нічим іншим як «інтерпретацію себе на основі повторного використання документів» (тобто вираженням власної ідентичності). Таке кіно, розповідаючи особисті історії або історії від імені конкретної особи, призводить до переформатування власної історії, яке «активно реконструює минуле, набагато глибше, ніж просто споживання цих спогадів і пригадування окремих історій навколо фотоальбому» [77, р. 216-217].

1.3. Джерела та методи дослідження

1.3.1. Джерела дослідження. Джерельна база дослідження визначена у відповідності до мети та завдань роботи. Зокрема, необхідність виявити та дослідити виражальні засоби документального кіно обумовлює як саму конструкцію джерельної бази, так і межі завдань, що ми висуваємо для його аналізу.

В цілому джерела дослідження типологізовані в межах таких груп.

До першої відносяться текстові джерела, які переважно використані нами для дослідження історіографії питання, вивчення найбільш відомих та знакових теорій у кіномистецтві, що допомагають підійти до розв'язання завдань нашого дослідження. Окрім цього текстова група джерел є важливою для побудови узагальнення та висновків, оскільки проблематику документального кіно послідовно вивчають в Україні та за кордоном.

Текстова група джерел складається з наступних підгруп.

Монографії та спеціальні монографічні дослідження, присвячені теорії та історії кіно, практиці формування кіно естетики та загальним питанням розвитку жанрів та стилів у кінематографії другої половини XX – початку XXI століття. Цілком очевидно, що у межах цієї групи домінують зарубіжні вчені, для яких документалістика є звичним академічним простором, напряду пов'язаним з історією кінематографу.

Спеціальні дослідження вчених з питань кіномистецтва, що розкривають більш вузьку проблематику, досліджуючи конкретні проблеми, орієнтовані на нешироке коло фахівців. Переважно дослідження цієї підгрупи публікуються у спеціалізованих наукових виданнях та присвячені окремим аспектам в історії та теорії кіномистецтва.

Наприклад, у межах завдань нашого дослідження саме така наукова література сприяла вивченню історії становлення документального кіно, що посприяло побудові універсального уявлення щодо ролі та значення документалістики для загальної еволюції кінематографу.

Вагоме значення має підгрупа текстових джерел, які пов'язані із арт-критикою та публіцистикою кіно. До цього контексту ми відносимо статті, есе, начерки, що не мають науково-дослідної мети, проте звертаються до актуалізації найбільш важливий та гострих питань у розвитку документального кіно конкретного періоду часу.

Окреме місце у даній підгрупі посідають інтернет-джерела, які на сьогодні є невід'ємною частиною кінознавства та надзвичайно популярним підґрунтям для аналізу багатьох проблем у кіномистецтві.

Поряд із текстовою групою вкрай важливе місце у структурі джерельної бази відведено візуально-ілюстративним джерелам. Ця група також містить декілька напрямів та типів.

Найбільш важливим комплексом джерел є документальні кінострічки відповідних періодів часу. В межах нашої джерельної бази ця підгрупа є центральною, так як саме фільмографія є ґрунтом для аналізу, джерелом для виявлення і узагальнення сформульованих у вступі питань.

Типологічний аналіз фільмографії репрезентований двома окремим підгрупами.

У першу чергу, важливе значення має хронологічно-етапний критерій, який надає можливість побудувати основні етапи формування документального кіно в Україні та обґрунтувати загальну хронологію дослідження.

По-друге, фільмографія як джерельний масив представлена нами за жанровими та художньо-стильовими критеріями. Потреба в осмисленні жанрової репрезентації та виявленні особливостей візуальної художньої мови визначили характер та внутрішню логіку зазначеної підгрупи.

1.3.2. Методи дослідження. Мета та задачі дослідження визначили палітру методів, якими ми користувались під час розв'язання обраної для аналізу проблематики.

Насамперед виділимо групу *загальнонаукових методів*, які допомогли сформувати науковий апарат дослідження, визначити хронологічні рамки роботи, її предметно-термінологічні межі, а також сприяли обґрунтуванню вибору кінострічок для аналізу. Серед них: методи синтезу, порівняння, узагальнення.

До другої групи методів ми відносимо *спеціальні методи дослідження*.

Так, метод образно-стильового аналізу дозволив визначити та обґрунтувати основні стильові властивості документальних кінострічок, поєднавши параметри образності із художніми властивостями екранного документалізму. За допомогою методу класифікації документальні кінострічки України були представлені нами у вигляді послідовної системи, що дозволило більш ґрунтовно класифікувати окремі сукупності жанрів документального кіно як тенденції у розвитку кінематографу того чи іншого періоду часу. Зрештою, методи жанрово-типологічного аналізу був використаний з метою окреслення жанрових характеристик та визначення типових особливостей у розвитку художньої мови документального кіно. За

допомогою вивчення формально-пластичної кіно-мови ми намагалися сформувати уявлення щодо основних морфологічних та структурних особливостей побудови сценічної дії, а також виявити головні структурно цілісні елементи, які відповідають за формування певного «атмосферного» значення. Метод виявлення композиційної та площинно-просторової структури дозволив поглибити попередні припущення та водночас надав можливість представити кіно-продукт як цілісне, системне у художньому сенсі явище, яке володіє рисами раціональної дії.

Висновки до першого розділу

Проведений аналіз дозволяє констатувати відсутність чіткої формалізації сучасного документального кіно. Проаналізовані вітчизняні та зарубіжні дослідження показують, що така ситуація пов'язана із вагомим трансформаційним потенціалом документалістики та її здатності проникати у найбільш актуальні для суспільства питання. Часто це призводить до потреби такого типу кіно бути динамічним у формах представлення та засобах виразності і це не дозволяє зафіксувати феноменології документального кіно як наперед прогнозовану, визначену та чітко формалізовану.

З іншого боку, і вітчизняні, і зарубіжні дослідники постійно звертають увагу на типологічні властивості документального кіно та прагнуть виявити, осмислити і інтерпретувати його змістовну природу. Розглядаючи її у проміжку двох крайнощів – документалізму та художності – вчені переважно сходяться на тому, що ці якості є невід'ємними характеристиками. Важливою є їх поєднання та рекомбінація, які породжують ґрунт для формату, виду або жанру документалізму.

РОЗДІЛ 2.

ВИДОВІ ТА ЖАНРОВІ ОЗНАКИ СУЧАСНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ

2.1. Вид та жанр як основні категорії типологізації документального кіно: проблема трансформації

Жанрова палітра документального кіно пов'язана із критеріями формату, сюжетного тематизму та стилістичних особливостей. Серед найбільш усталених жанрів, які закріпилися в кінознавчому дискурсі слід назвати документальну замальовку, документальний нарис, документальну оповідь, репортаж. Проте в останні десятиліття до цього переліку додалися нові жанрові форми, поява яких пов'язана із трансформаціями кінематографу в цілому, а також з розширенням традиційних меж документалізму.

Вкрай вагомими чинником такої трансформації виступає змішування, поєднання та видозмінення жанрів, що на думку Л. Брюховецької характеризує не стільки якість кінострічки, скільки є природним станом кінематографа, як творчої галузі. На наш погляд, важливим є висновок дослідниці, що «кращі зразки фільмів протистоять елементарності у різний спосіб, в тому числі органічним поєднанням різних жанрів, іноді відмовою від жанру, візуальною вишуканістю, інтелектуальною наповненістю» [7, с. 15].

Розглянемо *ознаки документалізму* у контексті формування видових та жанрових особливостей документального кінематографу. Як вважає К. Шершньова це питання у сучасному кінознавстві розглядається у контексті проблеми жанрово-тематичної еволюції документального кіно, яка є «однією з найважливіших та найменш вивчених проблем сучасного мистецтвознавства» [59, с. 112]. Щодо документалістики, то в її аналізі

дослідники переважно «обходять увагою суперечності визначення поняття «жанр» [59, с. 114].

Таким чином, важливо визначити видові та жанрові ознаки документального кіно, що дозволить узагальнити питання його самоідентифікації та художньо-образної своєрідності. На наш погляд, найбільш характерними видовими ознаками є наступні: оповідь від першої особи; залучення «живого» оповідача або інтерв'юера; максимально чітка репрезентація подій, націлена на побудову фактографічного уявлення про тему або сюжет; демонстрація реальних обставин та навмисне підкреслення дійсності засобами документування.

Ці ознаки дозволяють чітко розмежувати ігровий та неігровий простори, які на рівні визначення видових характеристик кіно є особливо важливими.

Наприклад, К. Мільчева, яка вивчає документалізм з точки зору журналістики, беззастережно відносить документальне кіно до «найстаріших жанрів кінематографу», тим самим ігноруючи видові характеристики [37, с. 79].

З іншого боку, видові ознаки виступають як система художньої репрезентації документального кіно, яке постійно співіснує у спільному просторі із медійними візуальними практиками та відео-журналістикою.

Найбільш властиві жанрові ознаки документального кіно проявляються у процесі репрезентації кіно і вочевидь залежать від конкретного спрямування кінострічки. Вагоме значення набувають ті або інші властивості документального представлення (як оповідного, так і аналітичного), яке умовно «будує» нову форму та нові якості кінематографу.

Наприклад, жанр документального нарису зосереджується на малій формі (короткий, змістовний сюжет; фрагментарна фабула; незначний обсяг виражальних засобів) та є типовим засобом для демонстрації наративних властивостей документалізму: оповіді, переказування історій, розгортання коротких сюжетних ліній тощо.

Серед найбільш важливих ознак жанрового документалізму в кінематографі є зорієнтованість на подію або факт, що часто надає кіно фіксуючого значення. Кіно як носій документально визначеного свідчення фіксує, окреслює та визначає набір фактів і подій.

З іншого боку, саме пред'явлення подій або фактів, а тим більше їхня актуалізація у художньо-образній формі, не може не містити оціночні судження та не вдаватися до інтерпретації документально встановлених явищ. Тому для документалістики, навіть у системі суто художніх жанрів (приміром, документальна елегія) інтерпретація та встановлення авторської точки зору виступає в якості формоутворюючої ознаки.

В даному разі процитуємо М. Міщенко, яка підкреслює, що «документалістика хоч і пов'язана ... з історичними джерелами, та важливе місце в ній займає філософська інтерпретація дійсності». На жанровому рівні це демонструє актуальність документальної драми, де «поруч з реконструкцією подій подаються спроби осягнення сенсу буття та інтерпретації тієї чи іншої події» [38, с. 51].

Взаємопов'язаність видової та жанрової парадигм можна проілюструвати на прикладі співдії тележурналістики із документальним кіно. Телебачення надало документальному кіно нові форми репрезентації, які призвели до внутрішньої трансформації «телевізійних» жанрів.

Наприклад, цей процес К. Мільчева характеризує як адаптивний – тобто такий, що змусив поєднувати різні форми та змісти в одному просторі представлення (по суті, в спільній технології репрезентації). За висновками дослідниці, телебачення «запропонувало» нові можливості для розвитку документалістики, що призвело до популяризації нових жанрових форм, таких як документальний телевізійний фільм, документальна програма, документальний серіал, документальний цикл [37, с. 79].

Ще більш конкретизує проблему З. Алфьорова, яка підкреслює, що саме «структури оповідності», втілюючись екранними засобами, активують аудіовізуальні жанри, які у такому разі є нічим іншим ніж «екранними

наративами». А через те, що з точки зору історії жанри аудіовізуального мистецтва глибоко пов'язані із двома типами екранної оповіді – кінематографічної та телевізійної – сучасна жанрова структура органічно спирається на них, як на своєрідне джерело видової та жанрової енергії [2, с. 355-356]. Що ж стосується безпосередньо документального кіно, то як неігрова типологія, цей тип оповідності «дифузно модифікувався на так звані «доку-фікш», «мок'юментарі», «драму-медіа» тощо [2, с. 356].

Підсумовуючи наведене вище, зазначимо, що типологізація документального кіно виглядає сьогодні динамічним процесом. На наш погляд, існуюча наразі нечіткість у визначенні як видових, так і жанрових характеристик документального кінематографа віддзеркалює саму природу документалізму, який, як характеристика навколишнього світу, змінюється у процесі спостереження та дослідження.

Нагадаємо, що серед вчених, які прагнуть інтерпретувати цю проблему, викликають гострі суперечки навіть базова дефініція такого кіно як «жанру» або «виду». Для прикладу, С. Гончарук вважає спроби «дати єдине чітке визначення жанру документального кіно ... марними». Авторка посилається на думку американського режисера та дослідника Дж.Грірсона, який ще у 1920-х рр. охарактеризував кінодокументалістика як, насамперед, «творчу обробку дійсності» [19, с. 182].

Не дивлячись на це, потреба у жанровому аналізі документального кінематографа є очевидною. Для розвитку кіно важливо узагальнювати ті його характеристики, що здатні до повторення або типологізації.

Наприклад, К. Чорна застосовує для цього аналітичну схему, що складається із чотирьох ознак, які властиві документальним жанрам як таким. Серед них найпершою та головною є функціональна спрямованість, яка задає основу для характеристики жанру. Так, документальний портрет спрямований на розкриття біографічних, творчих, життєвих стратегій голінного героя, що зумовлює фокусування жанру на відповідних завданнях.

Другою ознакою є «ступінь узагальненості оповіді», яку дослідниця визначає як «глибина аналізу в інтерпретації фактів і зв'язків даної події з іншими» [58, с. 162]. Це дійсно важлива складова, яку можна проілюструвати на прикладі документального нарису, який вимагає відповідного ставлення до виявлення та інтерпретації фактів.

Третьою ознакою є «оцінка події», що її К. Чорна вважає категорією «емоційно-аксіологічною» [там само]. На наш погляд, без інтерпретації фактів, без пояснення авторської точки зору або множинності точок зору не сформується наративне ядро документального кіно. Оцінка може виступати як в художньо-образному контексті (тобто виражатися у несловесній формі), так і виступати засобом прямого звернення до глядача.

Нарешті, четвертою ознакою жанру є особливості «використання тих чи інших зображувально-виражальних засобів». Для дослідниці важливо підкреслити, що сама система засобів виразності виникає як співвідношення або поєднання окремих форм, технік чи рішень [там само].

Таким чином, жанрова система документального кіно спирається на потребу в узагальненні художніх засобів, тематичного репертуару, композиційної форми кінострічок тощо. Це зумовлює, з одного боку, широку різноманітність жанрів, а з іншого, пояснює внутрішню сутність документалістики як окремого неігрового виду кінематографу, який розв'язує «свої» завдання та зосереджується на фактичному представленні дійсності. Важлива риса документалізму, яка також виступає у ролі фактору впливу на усі складові документального кіно, проявляє себе у формі ідейних, художньо-образних та змістовних складових, що також додає жанровій своєрідності.

Серед найбільш актуальних жанрів у сучасному документальному кіно дослідники називають кінорепортаж, кінонарис, кінодослідження, подієву хроніку, кінолітопис, соціальну кінопубліцистику, кіноподорож, фільм-портрет, кінопрозу, кінодраму [58, с. 182], звертаючи при цьому увагу на неможливість чіткої фіксації жанрової палітри через постійні видозміни

документалізму кіно, що перебуває на перетині «мистецтва і публіцистики» [там само].

2.2.2. Нова жанрова парадигма документалістики поч. ХХІ ст.

Проведене нами дослідження дозволяє стверджувати, що існує потреба у визначенні кола актуальних жанрів, поява та розвиток яких на початку ХХІ ст. призвели до переосмислення проблематики ідентичності у документальному кінематографі України.

Окремо відмітимо, що в основі нашого аналізу перебуває концепт документалізму як співвідношення ігрового та неігрового компоненту, що в більш широкому контексті породжує дискусію про рамки ігрового та неігрового кіно. Ця проблема має очевидні додаткові складності у тому випадку, коли риса документалізму розглядається як ключова.

Наприклад, Р.Свято так характеризує документальне кіно, що було репрезентоване на фестивалі «Контакт» (2007 р.): «...Водночас говорити про особливі мистецькі принади фільму важко, адже й мета режисерів від початку була іншою – розповісти, поінформувати, може, і відкрити очі на не відомі комусь факти. І форму для цього було обрано відповідну: маємо багато розповідей очевидців та учасників..., зйомок на місцях колишніх ув'язнень, уривків телевізійної хроніки тощо. Іншими словами, це «добротний» телевізійний проект» [48, с.44-45]. Як впливає із цього короткого опису, дослідниця не прагне ані чітко розділяти художні та документальні контексти, ані демаркувати жанрові особливості кінострічки, що визначають характер звернення до глядача. З її точки зору, кінематограф здатен до одночасної репрезентації обох властивостей і при цьому не втрачаючи базової здатності до вираження наративного змісту.

Схожі міркування ми спостерігаємо і в інтерв'ю відомого українського режисера-документаліста С. Буковського. На запитання, щодо відмінностей

між ігровим та неігровим простором у кіно, він зазначає: «Для мене ж це – єдине, я не розрізняю ігрове чи неігрове кіно, а кажу взагалі – це кіно, кінотекст – там закони побудови майже однакові, не завжди ти можеш втручатися у приватне життя людини, з'являються етичні проблеми цього жанру, цього фаху» [49, с. 408].

На наш погляд, наведений вище приклад наочно демонструє специфіку жанрового аналізу документального кіно, як головного інструменту інтерпретації змісту, що впливає на визначення усіх похідних оцінок – у тому числі і рефлексії ідентичності.

На початку ХХІ ст. документальний кінематограф продовжує активно трансформуватися, що віддзеркалюється у появі нових жанрів та оновлені існуючих.

Жанр інфотейменту. В своїй основі цей жанр походить від медійного спектру документалізму та віддзеркалює практику подачі медійних сюжетів у розважальній, грайливій формі, яка спрямована бути інструментом формування позитивного відношення до змісту, надавати мотив для його споживання. Проте в аспекті документального кіно, ця властивість набула іншого значення.

Як підкреслює М. Галкін, поширення цього жанру було зумовлене «стрімким розвитком українського документального кіно» у першій половині 1990-х рр., і призвело до переорієнтації екранного дискурсу з абстрактної проблематики на глядача як такого [16, с. 115]. Закладені у природі інфотейменту (від англ. *Infotainment: information + entertainment*; інформація + видовище) властивості використовується як мотивуючі чинники для актуалізації оповіді, що апелює до важливих для глядача тем, але при цьому використовує комерційно успішні форми репрезентації.

К. Чорна звертає увагу на дві типові форми репрезентації у палітрі цього жанру:

- 1) фільм-самовираження з напруженою драматургією;

2) проблемні твори на соціальні теми, котрі використовують соціологічні методи, наприклад, опитування на вулицях [58, с. 164].

В обох випадках, режисура документального кіно використовує реальну людину (або, за словами дослідниці – «документального героя»), що наочно декларує головну властивість документального інфотейменту: «ідею примата героя, що розповідає про реальні події й свою роль у них» [там само].

Звернемо увагу на те, що проблематика ідентичності потребує звернення до героя та від імені героя, так як у такій конструкції документальне звернення, не втрачаючи своєї об'єктивності, лишається в межах публіцистичної гостроти.

Жанр документального активізму виник у середині 1990-х рр. з поєднання громадсько-політичних подій та супротиву із необхідністю в актуальній інтерпретації інформації. С. Федонюк стверджує, що «документальний активізм здатний органічно поєднати кіномистецтво, громадську діяльність і політику», формуючи ставлення до фактів і подій на вкрай високому емоційному рівні. Не випадково дослідники характеризують цей жанр документального кінематографу як «кіно, яке говорить до емоцій та розуму» [55, с. 99, 94]. Наприклад, Л. Підкуймуха розглядає документальний активізм в тематиці війни РФ з Україною як синтетичний жанр, що склався у відповідь на потреби пережити, пояснити та не повторювати помилки та трагічні уроки минулого [46].

На перетині ігрового і неігрового кіно перебуває *жанр мок'юментарі*, який дослідники сьогодні вважають найбільшим викликом для кінематографічного документалізму. Мок'юментарі – це іронічна інтерпретації англійського терміну «док'юментарі» або «документальне». У певному сенсі, ці терміни можна вважати парними, так як вони віддзеркалюють протилежні сторони одного і того ж явища – презентації дійсності художніми засобами. Якщо документальне кіно робить це на фронті звернення до факту та події в їх об'єктивному значенні, то псевдо документалістика зберігає форму документальної оповіді, проте реалізує в її

формі цілковито художній зміст. С. Гончарук так описує народження цього жанру: «Факт набуває образність, герой – типаж. Художній образ створюється не тільки звичними засобами, але і за допомогою відеодокументів, телевізійних способів демонстрації історичних подій і явищ. Саме на стику ігрового та неігрового кіно з'явився жанр мок'юментарі, або псевдодокументальне кіно» [19, с. 182].

Ознаки цього жанру пов'язані із формуванням враження про документальний контекст та націлені на максимально широке узагальнення. Так, натурні зйомки та природне освітлення формують у глядача враження присутності, яке часто є інструментом для емоційного відношення до того, *що саме* та *як саме* показується у сцені. Певна недосконалість картини є хорошим способом показати життєву історію «як вона дійсно є».

Досить часто осмислення події як «живої», «реальної» досягається за допомогою ручної камери, що будує нестабільний кадр та провокує аудиторію до ефекту події. Цей операторський прийом в класичному документальному підході пов'язаний із хронікальною зйомкою, проте його використовують і для імітування такого враження. С. Гончарук так описує можливості застосування цього прийому: «Швидкі зміни кадрування, наближення та віддалення камери допомагають операторові створити ілюзію природної непередбачуваності ходу подій. Ще один наслідок застосування прийому «ручної камери» – довші, ніж в типових ігрових фільмах, кадри та менша кількість монтажних склейок» [19, с. 185].

Насамкінець, вагоме значення має особливе відношення до акторської імпровізації, що в даному разі є методом формування враження «живості» події. Це особливо гостро працює у поєднанні із попередніми рисами – особливостями місця та прийомів зйомки. Також неабияке значення для жанрового апарату фільмів-мок'юментарі є маніпуляція з текстовими засобами виразності: особливо тими, що виступають від імені реального героя або оповідача, що перебирає на себе право говорити від імені дійсної події [19, с. 185].

Окремим жанром документального кінематографу є *наукове та науково-популярне кіно*, яке стало потребою в екранній індустрії на зламі ХХ та ХХІ ст. Дослідники, що вивчають еволюцію цього жанру, вважають, що наукове кіно «історично й логічно є своєрідним продовженням і різновидом документального» [5, с. 160], проте, на наше переконання, це є, скоріше, жанрове утворення, яке націлене на особливу увагу до відповідного тематичного напрямку.

Вчені часто розглядають науково-популярне кіно як окремий внутрішній під-жанр документального кіно в цілому, або ще одного жанру – хронікального кіно. Проте, нам здається більш правильною точка зору О. Венгринович, яка аналізує наукову документалістику як жанр «розумного» кінематографу, звертаючи увагу на поширеність та актуальність такого понятійного підходу [12, с. 21].

Безумовно, вкрай важливим жанром документального кіно є *хронікальний жанр*. Кінохроніка не є винаходом ХХІ ст., це частина класичного репертуару кінематографу, який окремі дослідники взагалі схильні розглядати як історичну основу народження кіно. Не вступаючи у ці дискусії зазначимо, що в Україні не випадково студія хронікально-документальних фільмів розвила активну діяльність саме на початку ХХІ ст. [40, с.199], коли ідея оновлення хроніки та практики документуванні дійсності постала в усій складності та широті.

Британський класик документалістики К. Лоуч ще в 1970-х рр. сформулював основний підхід до хронікального кіно, який не втрачає вагомості і сьогодні. З його позиції, реалістичності в такому синтетичному художньому продукті як кіно можна досягнути тільки у тому разі, коли «камера не втручається у розвиток подій», не формує візуальність, а фіксує та транслює побачене. Іншими словами: не варто прикрашати або згладжувати дійсність, натомість слід стежити за життям у всій його багатоманітності та надавати йому можливості для власної репрезентації [29, с. 248-249].

На думку М. Кондратьєвої, жанрова своєрідність хронікального кіно проявляється у достатньо типовому наборі рис, які вчена узагальнює як художньо-стильовий підхід. З її погляду, для такої стилістики характерні «динамічність, безупинний потік інформації, стислість та чіткість змісту» [29, с. 254]. Це формує основу, на ґрунті якої «душа й ті емоції, що їх вкладає у фільм автор, обумовлюють зміст твору» [там само]. Небезпекою цього жанру є його спорідненість із агітаційно-пропагандистським інструментарієм. Особливо гостро ця проблема постає в ситуації, коли на суб'єктивізм автора певної позиції чи точки зору накладається «реалістичність архівних кадрів» [11, с. 12].

Звичайно, за умови постійного оновлення жанрової парадигми документального кіно, важко визначити остаточне коло жанрів, яке має потенціал звернення до проблеми ідентичності. Тому пропозиція К. Чорної звернути увагу на т.зв. форму «заявленого жанру» здається нам вкрай актуальною. Це поняття дослідниця пропонує в якості пояснення невідповідності між жанровою природою окремих кінострічок та жанровою «обгорткою», у якій кінострічка представляється глядачеві. Відтак, форма «заявленого жанру» є комерційним анонсом кіно продукту, який намагаються представити на арт-ринку у певній жанровій оболонці [58, с. 162].

Для налізу нашої проблеми це має важливе значення з причини пов'язаності пост-продакшену кіно з питаннями його ідентифікації як «нішевого» продукту.

Документальне кіно як жанрова форма, викликає чимало дискусій та суперечок [15, с. 16] І хоча у своєму становленні воно пройшло складний шлях розвитку, який дозволяє спостерігати за множинністю інтерпретацій, сам документалізм як ідея особливого діалогу із реальністю, дозволяє кінодокументалістиці бути актуальним художнім простором.

Звернемося ще раз до інтерв'ю С. Буковського. Режисер зазначає, що в традиції західного кіно не існує розподілу на «художнє – документальне». Особливо важливо те, що стереотип, ніби «документалістика – це не художнє,

не естетичне, а чисто документальне, що це документ», є вкрай вразливим для критики. С. Буковський наголошує, що авторська позиція, авторське бачення створює «абсолютно художню роботу, мистецький твір», навіть якщо його форма представлення є документальною. «Символи, образи, це все авторське. Якщо є автор (очевидний) – це вже мистецтво» [9, с. 409].

Не випадково О. Венгер наполягає на тому, що «робота в документальному жанрі – це симбіоз навичок і якостей, необхідних як в інформаційних жанрах, так і в розважальних жанрах» [11, с. 11], тобто беззастережно не розділяє ці напрямки. Поєднання практик різного осмислення дійсності збагачує обидва контексти. Так, неігрове кіно дедалі частіше наближається до художнього», використовуючи художньо-образні методи. Проте в якості зустрічного процесу помітно що в документальному кінематографі актуалізуються практики та техніки художнього осмислення дійсності [11, с. 12].

Цю специфіку обміну змістами між ігровим та документальним простором дослідники фіксують в обох напрямках. Наприклад, З. Алфьорова звертає увагу на те, що після початку війни РФ з Україною у 2014 році суттєво змістилася увага до документально орієнтованих тем в художньому ігровому кінематографі. Зокрема, вчена бачить це у спробах переоцінки української історії з огляду на події війни, а також у рефлексії фактів з українських революцій (помаранчевої, Гідності), що стали мотивом для інтерпретації самої війни [1].

Таким чином, складність визначення документального та ігрового компоненту в контексті кінематографу, який прагне художніми засобами репрезентувати дійсність, є очевидною. Це стосується не тільки вже визначених та охарактеризованих жанрів, але й явищ, які тільки заявляють про себе у видовій чи жанровій формах.

Приміром, М. Кондратьєва класифікує документальну кінострічку «Вихід через сувенірну крамничку» (2010 р.) як жанр документальної кінокомедії, де «документалістика поєднується із провокативними сценами,

притаманними художньому фільму» [30, с. 143]. Проте вона ж паралельно із цим звертає увагу на визначення жанрової сутності фільму як «документального жарту», що для дослідників кіно на середину 2010-х рр. виглядало як нове жанрове утворення [там само].

Висновки до другого розділу.

Таким чином, проведений нами аналіз дозволяє розглядати видову та жанрову природу сучасного документального кіно України як важливий інструмент для визначення його сутності, характеру та засобів репрезентації. Нами показано, що видова характеристика документалізму дозволяє виявити його взаємодію із іншими кінематографічними системами (наприклад, ігровим кінематографом), а також узагальнити специфіку документального кіно у порівнянні із медійними формами фіксації та аналізу дійсності (наприклад, тележурналістикою).

Види та жанри виступають основними категоріями для типологізації документального кіно, яке у зазначений проміжок часу постійно перебуває в стані змін та трансформацій. Відтак, природний документалізм, фактологічність та опора на подієвий ґрунт є основними факторами у формування жанрово-видової репрезентації.

Упродовж кінця XX – початку XXI ст. документальне кіно України пройшло еволюційний шлях, який не був рівномірним, віддзеркалюючи динаміку розвитку тих громадсько-політичних та культурних змін, що склали основу для формування національної ідентичності. Документальна кінострічка стала простором виявлення, встановлення та інтерпретації подій і явищ, які спонукали українську спільноту до рефлексій та вимагали визначення меж і норм ідентифікації («свій-чужий», «правильно-неправильно», «властиво-невластиво» тощо).

РОЗДІЛ 3.

ЕТАПИ РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ІДЕНТИЧНОСТІ

Щоби зрозуміти ситуацію з кардинальними змінами, які відбувалися з українським документальним кіно, починаючи з другої половини 1980-х років, потрібно зробити невеликий екскурс у ситуацію з радянською документалістикою в два останні десятиліття існування УРСР. Розвиток телебачення і масове кіновиробництво, які активно використовувалися радянськими ідеологами, спричинило й бум документалістики. Центральними вважалися Київська студія хронікально-документальних фільмів і Київська студія науково-популярних фільмів, але працювали також різноманітні регіональні, а подекуди й відомчі (при міністерствах і навіть окремих крупних виробництвах) студії, які випускали саме документальне кіно [56, с. 128-129].

Відповідно, в цілому обсяг такої документальної продукції був величезний але переважна більшість подібної документалістики про «керівну роль КППС» та «видатні виробничі успіхи» не витримує жодного критики з точки зору кіномистецтва, та й просто технічна якість більшості таких стрічок також була низькою, не кажучи вже про подання неправдивої інформації, чого часто вимагала радянська пропаганда.

У той же час, на фоні такого валу посереднього і навіть облудного документального кіно, завжди існувала невелика частка документалістів-професіоналів, які робили стрічки видатні не тільки на місцевому, але й на міжнародному рівні, свідченням цьому є щорічне отримання призів українськими документалістами на різноманітних міжнародних кінофестивалях відповідного профілю [56, с. 129].

Так далеко за межами тодішньої УРСР мали успіх у документалістиці ті теми, які найменше піддавалися цензурному тиску, наприклад

науково-популярна документалістика або стрічки про спорт, природу, мистецтво.

3.1. Етап трансформації українського радянського документального кіно (кін. 1980-х – початок 1990-х рр.).

Радянське розуміння меж української культури було навмисно спрощеним та нав'язувало т.зв. шароварно-традиційну форму репрезентації культури. Не дивлячись на те, що документалістика 1980-х рр. була в УРСР однією із найбільших кінематографічних галузей, вона, скоріше відносилась до агітаційно-пропагандистського напрямку, в контексті якого формування національної ідентифікації були лише вторинним завданням, а також слугувало інструментом створення хибного уявлення про роль та місце української культури в рамках СРСР.

Тим не менше, документальне кіно мало на цьому етапі цікаві здобутки, що так чи інакше пов'язані із проблемою самоідентифікації українського народу. У першу чергу, це стосувалося процесів поступової трансформації документалістики та прагнення режисерів кіно до виявлення та аналізу національного коріння, проблеми історичної виразності української культури та представлення її сучасних здобутків.

Вагома особливість: усе документальне кіно – це державний продукт. Не існує авторського погляду, який би не пройшов через пропагандистські фільтри. Звідси езопова мова, яка цілком органічна в ігровому кінематографі, проте вкрай складна для документальної художньої мови.

Так, трансформації найбільш пропагандистський жанрів радянської документалістики, передусім агітхроніки, кіноплакату, агітфільму, призвели до актуалізації авторського документалізму, де точка зору та суб'єктивна позиція перетиналися із мовою фактів.

Таким чином, коли ситуація з ідеологією стала кардинально мінятися з другої половини 1980-х років, на той момент ще існувала потужна база для зйомок документального кіно в Україні, були кваліфіковані технічні кадри та інші фахівці своєї справи. Тому, коли правляча, на той час, радянська правляча верхівка, об'явила про проведення так званої політики «гласності» та «правди», наступив черговий період розквіту української документалістики, такий самий яскравий і такий саме короткий як і попередні.

Документалісти отримали змогу не просто знаходитись у вирі тогочасного життя, а, що важливіше, отримували все більше можливостей показувати це життя таким, яким воно тоді було. А бурхливі події другої половини 1980-х виявилися настільки багатими на нові, раніше просто неможливі події (різного ґатунку), що українським документалістам треба було просто встигнути зафіксувати плин історії, навіть особливо не замислюючись над темами і сюжетами. У такому плані документальне кіно означеного часу можна вважати передвісницею тої «стрімінгової» документалістики, яка стане можливою завдяки новим технологіям і новим поглядам через пару десятиліть, тобто на у 2000-х роках.

Виразником трансформаційного потенціалу цього етапу можна вважати і документальну кінострічку «Липневі ГРОЗи» (режисери А.Карась та В. Шкурін, 1989-1991 рр.), яка отримала шевченківську премію 1993 року. Як і попередній приклад, кіно-документ став історією про політично актуальні події шахтарських страйків, що для політичного дискурсу мали неабияке значення. Режисери обрали формат діалогії (або документального диптиху), який часто називають найбільш універсальним для екранного документалізму кінця ХХ ст. Дві частини кінострічки, «Страйк» та «Викид», по різному розкривають загальну історію досить короткого періоду з протестів шахтарів з Донбасу. Перша частина присвячена конкретному епізоду – виступам шахтарів в липні 1989 року на площі біля Донецької ОДА.

Специфіка зйомки цієї частини пов'язана із натурною роботою, адже оператори кінострічки перебували безпосередньо серед протестувальників і спостерігали за подією в різні проміжки часу. Така близька позиція обумовила характерні портретні плани та особливо виразну увагу на емоціях, реакції людей тощо.

Друга частина є фрагментом протестного руху 1990-го року. Глядачеві дається можливість пов'язати події в одну історію та побачити іншу сторону шахтарського спротиву, яка переважно триває не на вулиці, а у т.зв. «владних коридорах» (евфемізм кінця 1980-х – початку 190-х рр.). Зміна героїв, зміна облич та ракурсів постає важливим елементом для побудови документальної дії, яка ніби про фактично існуючі події, але при цьому виражена вкрай емоційними, а в окремих випадках – художньо-екранними засобами.

В цілому, порівняння частин диптиху дозволяє припустити, наскільки для творців кінострічки було важливим показати різні виміри часу та відмінності у сприйнятті подій. Поєднання репортажної зйомки із елементами аналітичної фіксації та портретності створює дуже цікаву точку зору, яка одночасно і авторська, і фактологічно достовірна.

К. Яковленко, яка досліджувала ці стрічки з позиції кінематографічного образу шахтаря, вважає, що «Липневі ГРОЗи» є чине першим в історії новітньої української документалістики «твором без ідеологічного пафосу, що не створювалася як симфонія чи ода будь-якому явищу чи події». Також вчена звертає увагу на певну «сінефільську» властивість стрічки, яка в постмодерністському дусі цитує в другій частині пропагандистський кінонарис «Кінець Пекіна» (режисера М. Левкова, від «Укркінохроніки», 1934 р.) [60, с. 114]. Наочна демонстрація того, що біди шахтарів не змінилися з 1930-х рр. звучать у «Липневих ГРОЗах» як авторська оцінка події. У певному сенсі, цей прийом можна вважати історично коректним з точки зору методології інтерпретації події.

Важливою віхою у першому етапі стала і кінострічка «Щаблі демократії» (режисер Г. Шкляревський, 1992 р.). У композиційному сенсі,

фільм також є спробою «доторкнутися» до реальних подій без їх категоризації. На наш погляд, слід звернути увагу на те, що в документалістиці, яка націлена на осмислення громадсько-політичних подій та напряду пов'язана із ствердженням форм національної ідентифікації – це складна задача і в художньому, і в змістовному контекстах.

На перший погляд, в центрі уваги авторів – політична вулиця, з її вимогами, надіями та емоціями кінця 1980-х – початку 1990-х рр. усі вони так чи інакше будуються навколо тодішніх героїв та антигероїв, які поступово міняються місцями, а розчарування стає домінуючим зверненням до глядача. Вкотре підкреслимо, що у межах цього етапу дуже сильно відчувається намагання режисерів не бути «радянською документалкою». Тому авторська позиція мимоволі проникає в оцінку подій. Якщо на початку фільму глядач спостерігає за піднесенням нових героїв протесту (передусім, це НРУ, або просто «рух»), то в другій частині невдоволені маси вже є вулицею незалежної, вільної країни. Проте розчарування та спадає.

Вагомою особливістю документальної сторони кінострічки є те, що вона зроблена на основі матеріалів, які знімалися операторами Української студії хронікально-документальних фільмів. Іншими словами, режисери використовували множинні точки зору та плани спостереження, які переробляли лише засобами монтажу та репрезентації.

Як вважає І. Калініна, фільм «Щаблі демократії» віддзеркалює «парадокси трансформації українського радянського суспільства на суспільство «незалежне» [27, с. 131], що, насправді, важко регламентувати виключно документальними засобами.

Підкреслимо, що таку тонку якість суспільної еволюції, як національна ідентичність, неможливо продемонструвати як оповідь або просту історію. Це потребує складного підходу, що поза всяким сумнівом, буде спиратися на суб'єктивні оцінки, пропонувати інтерпретації та будувати припущення.

Як справедливо зазначають дослідники українського документального кіно другої половини 1980-х – початку 1990-х років, українські

кінодокументалісти опинилися перед валом різноманітних тем, розкривати які в СРСР раніше було заборонено: масштаби і жорстокість політичних репресій 1930-х років в цілому по Радянському союзу і в Україні, зокрема, частиною цієї тематики також став образ Розстріляного відродження; Голодомор, як геноцид проти українського селянства; правдива історія Другої світової війни і роль радянського союзу у її розв'язанні, а також наявність секретних протоколів між урядами гітлерівської Німеччини і сталінського СРСР, які стосувалися, у тому числі, українських земель; українське дисидентство і покоління «шестидесятників»; порушення прав людини у пізній радянський період і викривлення у вирішенні «національного питання».

Як бачимо, навіть коли мова йшла про теми і сюжети ніби давні і суто історичні, насправді усі вони екстраполювалися у день сьогоднішній та ставали актуальними у розкритті правди і критиці радянського режиму і відповідної системи влади.

Означена навала раніше забороненої тематики разом з проблемами і викликами сьогодення призвели до певної хаотизації у царині української документалістики означеного періоду. Інколи це позначалося і на недостатній якості документальних фільмів але у цілому наведені процеси позитивно впливали на демократизацію суспільства, на можливості становлення раніше неможливої незалежної журналістики в Україні, а, разом з тим, і документалістики.

На превеликий жаль, але страшна техногенна катастрофа, що сталася у 1986 році на Чорнобильській АЕС, як наслідок, з одного боку кризи радянської системи планової економіки але й і як попередження Світу з приводу вступу в еру новітніх технологій, а, відповідно, і їх можливих наслідків, стала окремою важливою темою в українському документальному кіно.

За твердженням дослідниці українського кінематографу І. Зубавіної, першим відгуком на тему Чорнобильської катастрофи став

документально-публіцистичний фільм того ж 1986 року, режисера В. Шевченка, «Чорнобиль. Хроніка важких тижнів». Більш того, саме Володимир Шевченко разом із своєю кінозйомочною групою став одним з перших, хто зміг провести фільмування безпосередньо з місця катастрофи. Дослідниця також наводить низку документальних стрічок, які відкрили цю тему, яка й нині продовжується на рівні рефлексії і попередження: І. Кобрін «Чорнобиль. Два кольори часу» (1988); Р. Сергієнко «Поріг» (1988) і трьохсерійний документальний «Дзвін Чорнобиля» (1986-1989); Г. Шклярєвський «Тінь саркофагу» (1989) та інші [26, с. 21].

Характерним прикладом трансформації у кінодокументалістиці є кінострічка «Чорнобиль: хроніка важких тижнів» (1986 р.) В. Шевченка. Стрічка була зроблена та представлена у максимально актуальному часі, практично за наслідками безпосереднього руху аварії. Прямий документалізм поєднувався із авторськими знахідками, які переважно пов'язувались із прийомами монтажу та т.зв. документальними коментарями (факти декларувались як реально існуючі події та оцінки). Широко розголосу набули фрагменти зйомок (кадри та власне зйомка), зроблені у безпосередній близькості до місця аварії.

В. Шевченко використав традиційну для радянської документалістики фактуру розповіді, поєднавши інтерв'ю із оповідним сюжетом та візуальним документуванням (наприклад, розмова із академіком Легасовим, який був на той момент чиновником: членом урядової комісії з розслідування причин аварії на ЧАЕС; інтерв'ю із заступником міністра внутрішніх справ УРСРС тощо). Як наслідок, фільм став важливою віхою і для громадсько-політичної еволюції українського суспільства, і для розвитку документалістики.

Як пригадував редактор кінострічки А. Карась: «Зйомки фільму проходили у два етапи: перший етап – домогтися дозволу знімати у зоні відчуження, другий – домогтися дозволу продемонструвати стрічку суспільству» [52, с. 323].

I. Зубавіна також звертає нашу увагу на тему досить специфічну, але яка є досить характерною для зазначеного періоду. Фактично ця тема стала провідником раніше небаченої на українських теренах фікшн-документалістики, оскільки стосувалася НЛО, парапсихології, паранормальних явищ та іншої «містики». Прикметно, що цю тему одним з перших став розробляти «Київнаукфільм», який раніше займався саме популяризацією наукових знань.

Піонером у сфері «паранормального» став режисер В. Олендер зі стрічками «Вигнання бісів» (1988 р.) та «9 років з екстрасенсами» (1989 р.). За ним до цієї теми звернулися й інші документалісти [26, с. 28].

Поява такої специфічної тематики пояснюється і модою на все раніше заборонене але ми можемо припустити, що це також є своєрідним продовженням процесів демократизації у плані відходу від всезагальної радянської «зарежимленості» і, як слідство, обмеження сюжетів розважальної тематики. Таким чином, звертаючись до «паранормального», українські документалісти проклали дорогу й до майбутніх ток-шоу і цілої низки фікшн-документальних серіалів на цю, улюблену масовим глядачем, тему.

Звісно, і в цій «несерйозній» тематиці з'являлися фільми освітньо-популяризаторського характеру, наприклад, «Тлумачення сновидінь» (1989 р.) про раніше заборонений в СРСР науковий спадок видатного психіатра і одного із засновників психології у ХХ столітті З. Фрейда, зафільмований режисером А. Загданським. Важливою темою стало і висвітлення згубної діяльності так званих «тоталітарних» релігійних сект, у тому числі сумнозвісного в Україні «Білого братерства», про що у стрічці «Кінець світу переноситься на...» (1994 р.), розповів режисер В. Хмельницький [26, с. 28].

3.2. Етап формування простору ідентичності (1990-ті – початок 2000-х рр.).

Зазначений етап розпочинається із здобуттям Україною незалежності, що відразу переорієнтувало вектори розвитку кінематографу в іншу площину. Найбільш виразною рисою цього часу стало осмислення історичного контексту формування української культури, як явища, що має спиратися на власну картину минувшини та продукувати відповідну героїку історичних постатей. Документалістика активно втручається в процес дослідження т.зв. «білих плям» історії, які, за висновком В.Тарасова, у цей період стають центральною темою у документуванні минулого [51, с. 15-20].

Слід зазначити, що в сучасній науковій літературі закріпилася точка зору щодо періоду середини 1990-х рр. як початку «сучасного етапу українського документального кінематографу». На думку дослідників, це було пов'язано із виробництвом та впровадженням телевізійних документальних кіноциклів, автори яких робили вагомий акцент на проблеми національного ствердження українського історичного наративу, а також приділяли багато уваги темам національного коріння та самотності української культури [16, с. 114].

Кінознавці досить категорично стверджують, що середина 1990-х рр., коли домінування документальних кіноциклів на телебаченні вже не можна було ігнорувати, змінюється сама аура документального кіно як формату чи виду мистецтва [15, с. 13].

На наш погляд, варто звернути увагу на цікаве спостереження О. Чебан, яка вважає, що процес «перенесення документального кіно з кінотеатрів до телевізорів» став початком іншого типу споживання документалізму, який став більш камерним, особистим та набув нехарактерної до цього часу приватності [57, с. 93].

Етап не був однорідним, а документальне кіно цього часу не розвивалося поступово. В цілому період 1990-х рр. був вкрай складним для української культури, яка опинилась між економічним зубожінням та гострим дефіцитом патріотичної ідеології.

За висновком Л. Новікової документалістика цього часу постійно перебувала у стані злетів та падінь, які віддзеркалювали загальну складність культурного творення ідентичності. Кіно, яке мало пояснювати та надавати рішення для розвитку, скоріше саме ставило питання та, в кращому разі, міркувало над складними проблемами разом із своїм глядачем [42, с. 147-155]. Тому не дивно, що в кінознавстві для цього періоду закріпилися такі оцінки: «кінематограф без відповідей» (В. Миславський), що створював «фільми – запитання», які нагадували документалістику, що була максимально близькою до медійного простору.

Від незалежної журналістики залишалося зробити ще один крок до створення перших незалежних студій документального кіно і цей крок також було зроблено у зазначений період. Одна з таких студій, відома під назвою «Контакт» була створена Л. Роднянською. Кінематографічна родина Роднянських взагалі зробила значний внесок у незалежну українську документалістику нової формації наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років. Харків'янка Лариса Роднянська була вже другою представницею не просто кінодинастії, а саме династії документалістів, оскільки її батьком був відомий на той час журналіст, який розпочав свою діяльність в головному українському новинному агентстві РАТАУ ще в 1920-ті роки, а з 1943 до 1968 року був спочатку відповідальним, а потім й головним редактором «Укркінохроніки», звісно й сам знімав документальні стрічки. Лариса Роднянська отримала філологічну освіту але одразу прийшла у світ кіно, з 1961 до 1988 року працювала редактором інформаційного відділу «Укррекламфільму», стала відомою і як кінокритик. 1987 рік не випадково змінив її долю, це був період, коли в СРСР знову стала можливою приватна підприємницька діяльність, починається період всіляких комерційних товариств, кооперативів, агентств, не оминув цей рух і сферу мистецтва. При Національній спілці кінематографістів України відкривається кіностудія «Контакт» і з першого дня роботи її очолює Л. Роднянська.

На кіностудії було створено близько 250 стрічок і більшість з них становили документальні фільми. Л. Роднянська особисто написала біля 30 сценаріїв до них, як режисер зняла біографічно-документальний фільм, присвячений творчому шляху відомого українського кінорежисера «Микола Мащенко. Незавершений портрет...» (1999), виступала й у новій для вітчизняної кіноіндустрії ролі продюсера. На студії «Контакт» були створені й популярні тоді документальні серіали, які відкривали масовому глядачу різні сторони життя України від історії до сьогодення: «Обрані часом» (40 історій про видатних українців минулщини); «Червоний ренесанс» (про українську творчу інтелігенцію, знищену сталінським терором); «Наші сучасники» (про видатних діячів науки, культури, політики); «Міста України» (про історію великих міст і маленьких містечок) та інші. Про професійні та людські якості Людмили Роднянської доброзичливо відгукувалися видатні кіномитці не тільки України, а й зарубіжжя, зокрема, класик польського і світового кіно Єжи Гоффман [43].

Оскільки ми говоримо про цілу кінодинастію Роднянських, то слід згадати, що наступним в ній став син видатної кінодіячки Олександр Роднянський, який згодом присвятить пам'яті матері саме фестиваль документально кіно (про що буде сказано нижче) і зробить свій внесок у розвиток української теледокументалістики.

Так типовим прикладом документального кіноциклу стала стрічка О. Роднянського «Прощавай, СРСР» (1992-1994 рр.). Фабула фільму побудована у формі лінійної оповіді, що спирається на хронологію подій (від УРСР – до незалежної України). В такому форматі документ та факт набувають ролі важливої історичної точки, поміж якими розгортається подія.

Автори кінострічки майстерно вплітають і сюжетну канву інтерв'ю, які практично є журналістськими синхронами, проте це тільки працює на загальне ствердження ідею правдивого відтворення явищ. Загалом, у пафосі фільму домінує конструктивний, раціональний підхід: усе має бути пояснене, кожен персонаж має власне місце, кожна інтерпретація є інтонацією в

режисурі загальної ідеї: історію створюють люди, парадокси, помилки, переконання, ілюзії, надії, прагнення. Власне, усі зазначені епітети супроводжують риторичу фільму.

Другою серед комерційних кіностудій виникає організація «Кінематографіст». Студію в 1988 році організувало творче подружжя – сценаристка й продюсерка Світлана Степаненко і її чоловік – Віктор Кісін, відомий кінодіяч, педагог, засновник першої (ще в умовах СРСР) кафедри телережисури в Київському державному інституті театального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого, й сам режисер документальних стрічок. Колеги та учні В. Кісіна у спогадах та інтерв'ю описують його новаторські прийоми в технологіях і тематиці документальних зйомок.

Зокрема велике враження справила його правдива документальна розповідь (створена разом із С. Степаненко і) про тяжкий побут українських шахтарів у фільмі «Без сенсацій» (1988 р.): «Викривальний характер зображення занедбаних жител шахтарів, легкість руху камери, безпосередність переживань людей у кадрі, фільмування у напівзатемнених приміщеннях та шахтах без додаткового освітлення – усе це було б неможливим (технічно й ідеологічно) в умовах монопольного студійного виробництва» [36, с. 84].

Звернемо увагу на той наголос щодо «монопольного виробництва», який робить автор процитованої публікації, бо для другої половини 1980-х років поява незалежних студій вбачалася абсолютним проривом з ідеологічних радянських цензурних лещат.

Такою ж вільною була атмосфера у студії, що утворювала С. Сепаненко, в результаті чого поряд працювали визнані майстри документального та ігрового кіно І. Негреску, А. Серебреніков, С. Буковський і молоді документалісти, які завдяки роботам на незалежній студії робили свої перші кроки і ставали відомими, зокрема, Р. Ширман, О. Моргунець-Ісаєнко, Н. Кошман та інші.

Тільки у 1990-му році студія випустила 50 стрічок, в яких піднімалися важливі соціальні теми, питання природного середовища, дискусійні сторінки історії України, історія вітчизняного кінематографа. Як продюсер, С. Степаненко активно допомагала кінематографістам, коли мова йшла про дражливі або ще незвичні для українського громадського простору теми, наприклад у непростій економічній ситуації знайшла фінансування для документального фільму Р. Ширмана «Леопольд, або Втеча від свободи», присвяченого долі талановитого і неоднозначного уродженця Львова, письменника Л. Захер-Мазоха [8].

Отже хоча 1990-ті роки прийнято вважати «чорною дірою» для українського кінематографу в цілому, але насправді ситуація була далеко неоднозначною і якщо наведений епітет можна застосувати до ігрового художнього кіно, то для документального кіно це десятиліття було складним але й переламним для подальшого розвитку жанру документалістики. Початок 1990-х, це фактично початок розбудови нового етапу в історії української державності, коли репортажі журналістів-документалістів про реальні буремні події були настільки важливими для суспільства, що у рейтингах успішно боролися з телесеріалами і розважальними програмами. Бурхливі засідання і дебати у Верховній Раді у перші роки Незалежності, перипетії церковного життя в Україні, складна криміногенна ситуація – ось сюжети, які тоді хвилювали велику глядацьку аудиторію, а візуальний матеріал до цього буквально доставляли в кожній дім українські документалісти.

Подібна активність документалістів пов'язана і з остаточною відмовою в Україні від монополії держави на інформаційний простір і, на фоні дуже активного політичного життя, виникнення різноманітних медіа-груп, які включаються у боротьбу за місце в медіа-просторі, а отже й за свою глядацьку аудиторію. Велику роль в цей період відіграє телебачення. І, як приклад успішного прориву у цій царині, можна навести діяльність телеканалу «1+1» (нині це вже медіаконгломерат) з продюсером і одним із

засновників Олександром Роднянським. Однойменна студія розпочала свою діяльність у 1995 році як окремий підрозділ каналу «УТ-1», а з 1997 року «1+1» розпочинає своє віщання вже як самостійний канал. Сітка віщання каналу була поділена на окремі постійні рубрики і частина з них постійно наповнювалася документальними відеосюжетами які ставали своєрідними циклами документального кіно.

Такими були, зокрема, програми «Глухоманія», в якій розповідалося про життя простих людей в українській провінції, «Кіноманія», в якій не просто показували шедеври і новинки світового кінематографу але й передували цим показам обов'язковими сюжетами про відомих режисерів, акторів, запрошуючи до подібних розмов кінознавців, філософів, культурологів. Звідси постала й ідея виробництва справжніх документальних серіалів, з якими пов'язана постать одного з найталановитіших документалістів – Сергія Буковського.

Отже на початку 2000-х років український кінематограф у цілому починає повільно виходити з кризи попереднього десятиліття. Як відмічають дослідники цього періоду, як спадок від початку 1990-х актуальною залишається тема «подачі» Україні у світі але вже на новій ідеологічній базі, поданої через призму національної ідентичності. Держава очікує саме такого підходу від національного кінематографу, продовжуючи бачити в ньому важливий ідеологічний інструмент і підключаючи для досягнення очікуваного ефекту законотворчу сферу. Як приклад, зокрема, наводиться стаття 18 Закону України «Про кінематографію» (1998 р.), в якій наголошується цінність національного кінематографу як важливого складника культури України [25, с. 94]. Проте, як справедливо зазначають ті ж дослідники, постулювання ще не означало перетворення у життя. За словами директора «Укркінохроніки» О. Ковалю, державні структури, замість того, щоби підтримати українську кінодокументалістику, стають її ліквідаторами, а у Державній програмі розвитку кіноіндустрії (2005 р.) про документалістику взагалі «забули» [23, с. 30].

Окрім того, хоча в зазначеному законі чітко вказувалося, що український фільм, це не тільки кіно створене в Україні але й «основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовою» [25, с. 94], на практиці більшість українських кіно і телевиробників абсолютно не переймалася виконанням вказаної норми закону. У подальшому таке нехтування законами призвело до значних перекосів у вітчизняному кіновиробництві, на що нами буде вказано нижче.

Таким чином постулати про відродження справжнього національного кінематографу виголошувалися на тлі того, що на початку «міленіуму» почалося масове вторгнення, справжня експансія російського кінематографічного продукту в Україну. З російського боку цьому процесу активно сприяли дві сили – комерційна і політична, які часто йшли разом і збираючи чималі фінансові дивіденди на українському кіно й телепрокаті, і, поширюючи антиукраїнські меседжі, підготовлюючи ідеологічну базу для майбутньої експансії.

Більшою мірою це стосувалося художнього кіно і на цьому полі український кінематограф програв майже тотально. Однак стосувалася зазначена експансія й інших видів кіно, наприклад, особливо це відчувалося в історично-документальному жанрі. Найкрупніші російські медіа-концерни і студії, витрачаючи чималі кошти, посиляли в Україну свої знімальні команди, запрошували в таку псевдо-документалістику найкращих акторів у якості ведучих та «читців», щоби через фальсифіковану «історію» і старі міфи про «проект Новоросія», «колиску братніх народів», «єдність у Великій вітчизняній війні» і тому подібне, довести необхідність повернення України в лоно новітньої «Російської імперії».

Такий стан речей підтверджують і дослідження мовного питання у кіновиробництві, наведене у публікації Т. Конівіцької та І. Бабій. Говорячи про фільми, створені вже у часи Незалежності до 2014 року, у тому числі навіть на базі Національної кіностудії імені О. Довженка, україномовна їх

частка становила усього 25 %. І, як результат такої «політики», опитування безпосередньо глядачів показало, що вони не сприймають стрічки, створені в Україні, однак зняті російською мовою, національними і вважають, що вони не відображають національні традиції і цінності [31, с. 309].

На наш погляд, подібна ситуація стосувалася і чималої кількості документальних стрічок і серіалів, як приклад можемо навести, зокрема, документальний серіал «Сценарії кохання» виробництва телеканалу «Інтер». Далі дослідниці констатують, що ситуація кардинально не змінилася і після 2014 року, тобто після прямого військового вторгнення Росії в Україну, хоча частка україномовних фільмів і зросла але не досягла навіть 50 %. І тільки з остаточним введенням в дію закону «Про забезпечення функціонування української мови як державної», тобто з 2021 року, почалися реальні зрушення як в художньому так і в документальному кіно [31, с. 310].

Однак, не дивлячись на такий стан речей, на нашу думку, те, що довго не вдавалося українському художньому кіно, а саме – дати бій подібній експансії, намагався робити саме українській документальний кінематограф. Для цього йому потрібно привернути до себе увагу масового українського глядача. З цією метою свідомі українські меценати, продюсери, журналісти, документалісти зверталися до мікшування не тільки кінематографічних жанрів але й видів, створюючи документально-ігрове кіно не тільки для теле, але й для «великого» екрану (В. Шкурин та О. Фролов «Червоний Ренесанс», 2004; Т. Химич. «У рамках долі», 2005; С. Буковський «Війна. Український рахунок», 2002; «Назви своє ім'я», 2006; «Живі», 2008; О. Балагура «Крила метелика», 2008), засвоюючи принципи інфотейнменту і заходячи на територію «ток-шоу» (проекти «Неймовірні історії про кохання» з 2006 р.; «Великі українці» з 2007 р.), освоюючи простір інтернету з документально-освітніми історичним циклами (Історична правда з Вахтангом Кіпіані, з 2013 р.). Фактично саме вітчизняна документалістика на початку 2000-х років і залишалася основним форпостом національної історії,

культури, політики, своєрідним антидотом проти російської ідеологічної отрути.

Як вірно відмічають дослідники цих процесів, значна кількість документальних фільмів з історичною тематикою вказує на те, що процес виходу із пострадянського стану українського суспільства ще далеко не завершився, тому цінною залишається рефлексія над власним «забороненим минулим». Документалісти в цій ситуації опинилися тим авангардом, який намагався вести за собою і глядацьку масу. Тому, якоюсь мірою, режисери-документалісти працювали водночас і як історики, і як соціологи, водночас досліджуючи український соціум і потім пропонуючи йому теми, які розкривають питання національної історії та культури, як базу для національної і державницької самоідентифікації.

Окреме значення для авторів має питання природи радянської спільноти, що на той час було чи не найбільш популярною темою в публіцистичному розумінні історії України.

У фінальній фазі цього етапу (початок 2000-х рр.) кіноцикли стають своєрідним простором для інкубації нового документального кіно, яке вже не вбачало телевізійний формат виключним напрямком. У першу чергу, у цьому переліку слід назвати фільми Сергія Буковського «Війна. Український рахунок» (2003 р.), який отримав шевченківську премію 2004 року, та «Назви своє ім'я» (2006 р.). Остання стрічка знімалась на початку 2000-х рр., вона вийшла на екрани із запізненням.

Кожний з документальних серіалів С. Буковського ставав справжньою подією у вітчизняній документалістиці, отримуючи визнання і призи не тільки в Україні, але й на міжнародних форумах. Так його першим успішним 9-серійним проектом став вказаний вище докусеріал «Війна. Український рахунок». Своє кредо у цій царині, яке й принесло йому успіх і визнання сам майстер сформулював в одному з інтерв'ю: «Робота з хронікою – це релігія. Коли ти робиш документальне кіно, безстороннім залишатися неможливо. Річ

не лише й не тільки у дикторському тексті. Є мистецтво монтажу, а це – завжди добір автора і режисера» [23, с. 30].

Не менш успішними стали і його подальші документальні проекти: «Назви своє ім'я» (2006), про події Холокосту і українських «праведників світу», які, ризикуючи життям, рятували від винищення євреїв (продюсером серіалу став сам Стівен Спілберг); «Живі» (2008), присвячений трагедії Голодомору і британському журналісту Гарету Джонсону, який одним з першим намагався розповісти світу правду про більшовицький геноцид проти українського селянства. В особі С. Буковського вищою Національною премією імені Тараса Шевченка (2004 року), за суттю була відзначена і важлива роль кінодокументалістики в процесах націотворення.

Державні органи нарешті теж оцінили потенціал документалістики у питаннях впливу на українських громадян і почали виступати замовниками «м'якої» пропаганди національних ідей, образів і символів. Такими виробничими продуктами стали, наприклад: документальний серіал «Країна. Історія українських земель» на каналі «Інтер» (183 п'ятихвилинні серії) – проєкт 2006 року до 15 річниці Незалежності; «Історія України» (100 серій) – анімований документально-освітній проєкт 2009 року в озвучанні видатного українського актора Богдана Ступки [38, с. 49].

Проте паралельно з темами вітчизняної історії, документалісти зверталися не тільки до минувщини України. Вони залишалися на вістрі усіх важливих сучасних українських подій, чому сприяло бурхливе політичне життя в умовах становлення українських демократичних інституцій і жорсткої політичної боротьби. Не торкаючись позитивних чи негативних наслідків такого соціального напруження в Україні, відмітимо, що для документалістики в будь-якому разі подібні умови є сприятливими для розвитку. Отже з'являються документальні фільми й навіть цикли у жанрі розслідувальної журналістики (документальний серіал «Українські сенсації», з 2012 р.; «Наші гроші», з 2013 р.; «Схеми: корупція в деталях», з 2014 р.).

Ще однією постійною тематикою, яка стає центральною саме для документального кінематографу на межі 1990-х – 2000-х років, виявилось біографічне кіно. За влучним висловом вітчизняної кінодослідниці І. Зубавіної, цю тему можна означити як «зосередженість на проблемах особистості». Дійсно, у цей період виходить ціла низка документальних стрічок, присвячених, зокрема, відомим постатям української культури мистецтва, таким як Борислав Брондуков, Богдан Ступка, Катерина Білокур, Сергій Параджанов, Фелікс Соболев, Соломія Крушельницька, Лесь Курбас та інші. На думку науковиці, подібна увага до біографій у документалістиці пов'язано з одного боку, цілком економічними факторами, і, перш за все, мінімальним фінансуванням з боку держави, а картини документально-біографічні можна зняти без великого бюджету. У той же час, можливо такий інтерес обумовлений і тим, що відбувається перехідний період пошуків нових героїв і сюжетів, а тим часом можна було звернутися до персонажів, вже перевірених часом [26, с. 131].

До сказаного І. Зубавіною додамо, що і в документальному біографічному кіно й самі режисери, а разом з ними і глядачі, міркують над непростю історією України і над тим, яку роль відігравали в ній особисті історії, як ця соціальна, громадська і приватна історії взаємодіяли між собою. За великим рахунком, такі фільми демонстрували різноманітні ситуації буття в складні переламні періоди, бо через приму життя видатних можна було побачити різні життєві «стратегії» – мімікрії, боротьби, втечі (у тому числі внутрішньої), самовідданості... і зробити свої висновки щодо власного шляху. Таким чином давня історія переставала бути тільки минувщиною, а зверталася до актуальних питань сучасності.

Пожвавлення української документалістики, вихід різноманітних стрічок, необхідність у професійній комунікації і комунікації з українським суспільством викликали до життя вітчизняні фестивалі документального кіно які відіграли надважливу роль у розвитку цього компоненту кіноіндустрії на початку 2000-х років, а деякі продовжують свою діяльність і донині.

Прикметно, що і початок такого фестивального руху, це приватна, а не державна ініціатива.

Так, перший фестиваль кінодокументалістики заснував у 2005 році на той час відомий український кінопродюсер і режисер Олександр Роднянський, під назвою «Контакт» він присвятив його пам'яті своєї матері, кінознавцю і засновниці однойменної недержавної студії документальних фільмів, про які ми писали вище. До організації фестивалю на різних етапах долучилися Міністерство культури і мистецтв України, Національна спілка кінематографістів України і студія «1+1», яку тоді очолював О. Роднянський.

Структура фестивалю була класичною, тобто відповідала аналогам на подібних міжнародних кінофорумах. Окрім нових стрічок основної програми фестивалю, проводилися ретроспективні покази відомих режисерів і класики неігрового кіно, проводилися майстер-класи, круглі столи, зустрічі з глядачами. Хоча «Контакт» продовжував свою роботу усього три роки, він став стартовим майданчиком для молодих режисерів, які згодом уславилися як режисери документального і художнього кіно, серед них О. Фетісова, В. Васянович, С. Лозниця, І. Стрембицький та інші [23, с. 30].

Наприклад, на другому році фестивалю Гран-прі міжнародної програми і 5000 доларів отримала стрічка С. Лозниці за тему Другої світової війни, а в національній програмі таку ж винагороду отримали «Подорожні» І. Стрембицького [21]. Причому документальна картина останнього, присвячена долі старих акторів, які завершують шлях свого життя у психоневрологічному диспансері ще напередодні отримав «Золоту гілку» документальної програми фестивалю у Каннах. І це була взагалі перша відзнака такого рівня для українського кіно у Каннах, яку одразу отримала документалка, а не ігрове кіно.

На перший погляд, це кіно не має безпосереднього відношення до образів національної ідентифікації. Стрічка присвячена погляду на вкрай локальну для більшості українців тему, яка не перебуває на вістрі громадського інтересу (психічно хворі літні самотні люди з Будинку

ветеранів). Проте «героїка маленької людини», за влучним спостереженням О. Папаш, прозвучала як грім серед ясного неба, звернувши увагу глядача на інші сторони самих себе [45, с.8-9].

Треба також відмітити, що «Контакт», як перший подібний фестиваль, дійсно «провокував» до дискусій і відвертих розмов щодо стану і перспектив вітчизняної документалістики. Так на третьому році існування фестивалю, зокрема, відмічалось, що на рівень національного конкурсу потрапило чимало робіт молодих кінематографістів але це ще не свідчило про їх якість, бо чимало стрічок виявилися надто «учнівськими».

Хоча і серед студентських робіт зустрічалися талановиті приклади, критики позитивно відмітили тонку іронію, а також поєднання важливих проблем сьогодення з жанром «фікшн» у фільмі М. Чернишова, студента Інституту кіно і телебачення. Причому його фільм «Спіраль історії» торкався такої непростой і дискусійної теми як легалізація проституції [48, с. 46].

Краще пройшов відбір на міжнародну конкурсну програму, куди також увійшли українські стрічки, і одна з них, а саме багатосерійний документальний телепроект «Дисиденти» О. Фролова та В. Шкурина (про українських «шестидесятників») отримала відзнаку спеціальним дипломом журі [48, с. 44].

Показав фестиваль і наявність давнього протиріччя між декларативними заявами кіночиновництва про підтримку документального кіно і реальною бездіяльністю профільних міністерств. Так на вітчизняній конкурсній програмі фестивалю демонструвався другий фільм із заявленого документального серіалу, присвяченого видатним митцям які уклали Україну в світі «Мистецтво світу – внесок України». Ця серія була присвячена українському кубофутуризму і визначній ролі у розвитку цього авангардного напрямку початку ХХ століття, художника Олександра Богомазова. Однак режисер серіалу Валентин Соколовський, якого вже відмічали призами і в Україні і в Австрії за першу серію, присвячену мисткині Олександрі Екстер, заявив, що попри обіцянки підтримки для продовження успішного проекту,

його подальше виробництво залишається під загрозою, оскільки Міністерство культури і туризму (тодішня назва установи) відмовляється виділяти кошти на фінансування [48, с. 45].

Продовжуючи тему фестивалів, наступним за часом створення став кінофестиваль «Кінолітопис» (2001 р.), який починався у Кривому розі як регіональний, але з 2003 року діє в Києві вже як всеукраїнський і далі підвищує статус до міжнародного в 2005, коли в програмі фестивалю беруть участь 10 країн. У тому ж році Гран-прі фестивалю отримало неігрове кіно В. Васяновича «Проти сонця», цей фільм отримав також приз від журі на Міжнародному фестивалі у Клермон-Феррані (Франція) і ознаменував сходження нової молодії зірки у кінематографі України.

Важливим досягненням стала саме міжнародна платформа фестивалю «Кінолітопис», для чого була створена спеціальна програма під назвою «Відлуння Кінолітопису в Україні», яка мала завдання презентувати новий український кінематограф за кордоном і подібні кінопокази з художніми і документальними стрічками встигли організувати, зокрема, у Молдавії та Японії [23, с. 31].

Ще один кінофестиваль є прикладом того, як праця і наполегливість, а також підтримка незалежного фестивалю від недержавних структур змогла задавалося б слабкий на старті проект, розгорнути в один з кращих у країні громадських майданчиків для презентації неігрового кіно.

Так у 2003 році громадська організація «Центр сучасних технологій та візуальних мистецтв» вирішила організувати кінофестиваль, присвячений правам людини. Організаційну підтримку знайшли у представництва Управління Верховного комісара ООН у справах біженців в Україна, а фінансово допоміг відомий у світі Міжнародний фонд «Відродження». Попри цю підтримку, перші два роки існування фестивалю далися нелегко, організатори водночас шукали і роботи молодих творців неігрового кіно і нові форми роботи з глядацькою аудиторією. А тим часом українська преса писала про слабку фестивальну програму і нестачу уваги глядачів.

Ситуація стала змінюватися з 2005 року, коли до організації фестивалю долучилася Українська Гельсінська Спілка, а, головне, змінилася форма фестивалю у бік мобільності, тепер він став «виїзним», мандруючи різними регіонами України, що дозволило знайомити з новими стрічками навіть мешканців невеликих міст і містечок, куди фестивальний рух взагалі ніколи не сягав. І на третій рік існування вже зі статусом міжнародного і під назвою «Дні документального кіно про права людини» (Docudays UA) на фестиваль очікував успіх. Того року (2006) фестиваль було представлено в Харкові та області, за 10 днів відбулися покази 72 стрічок ігрового і документального кіно з 22 країн світу, а на фестивалні заходи прийшло понад 30 тисяч глядачів. Більш того, глядачі висловлювали своє захоплення і казали, що ніколи не очікували, що документальне кіно може бути таким потужним і цікавим, не поступаючись у цьому художньому кінематографу [23, с. 31].

Надалі успіх фестивалю, у свою чергу, став привабливим для різноманітних спонсорів, це дозволило організаторам поповнювати призовий фонд, який вже не поступався подібним фестивальним кіномайданчикам у світі, що впливало не тільки на статус самого проекту, а, головне, дозволяло покращувати відбір режисерів-учасників, розширювати міжнародне представництво «Docudays UA».

Кожний з фестивалів документалістики шукав свій напрямок і новий кластер, ще не зайнятий попередниками, а разом така ситуація через фестивальний рух розвивала й вітчизняну документалістику. У зв'язку з цим нагадаємо ще один фестиваль, не такий відомий, як попередні але важливий в іншому ключі. Це кіно-відео-артфестиваль «Fast-Fest Weekend», започаткований завдяки відомому режисеру-документалісту і педагогу Юрію Терещенку. Останнє, а саме його педагогічна діяльність у Київському Національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. Карпенко-Карого, відіграла вирішальну роль, оскільки первинна ідея полягала у створенні фестивалю, який би став незалежним майданчиком для

студентського документального кіно. У результаті ідея виявилась дуже плідотною і вже на третій рік свого існування студентський фестиваль мав назву – Міжнародний студентський фестиваль аудіовізуальних мистецтв «Fast-Fest Weekend». Дійсно, на ньому були представлені неігрові стрічки з Грузії, Литви, Білорусі, Угорщини. А програма молодіжної студентської української документалістики була запрошена для показу на фестивалях у Роттердамі, Карлових-Варах і Берліні [6, с. 18-21].

Надалі роль кінофестивального руху в країні невинно зростає, суттєво збільшується кількість регіональних кінофорумів, знову виходить до глядача після багаторічного застою кіно для дітей, і на більшості таких фестивалів присутнє й неігрове кіно. Так автори публікації про розвиток кінофестивального руху провели підрахунок і виявили, що від 2000 до 2020 року в Україні діяли 28 кінофорумів різноманітної спрямованості [28, с. 123-127].

Звісно, кінофестивальна ситуація є особливою, оскільки завжди присутній відбір, орієнтація на кращі зразки, змагальний характер. Якщо ж повернутися до ситуації кіновиробничого повсякдення, одразу означаються проблемні питання, характерні для кіновиробництва та дистрибуції документальних фільмів на початку 2000-х років. Причому проявляли занепокоєння щодо ситуації з показами в кінотеатрах і на телебаченні документальних стрічок, самі організатори фестивалів. Так директор Одеського міжнародного кінофестивалю Денис Іванов в одному з інтерв'ю зауважив, що для вітчизняного кіновиробництва документалістика нецікава, оскільки є некомерційною, а отже нерентабельною. На його думку така ситуація нагадує ситуацію з відсутністю громадського транспорту, якого завжди не вистачає, хоча попит на нього є [41, с. 125-126].

На згаданому вище кінофестивалі «Контакт» в 2007 році відбувся спеціальний круглий стіл, присвячений комерційним перспективам документального кіно. Фактично дискусію з цього питання розв'язав генеральний директор «1+1» Юрій Морозов, який на початку свого виступу

нагадав, що його телеканал свідомо підтримує вітчизняну документалістику, запрошує для цього відомих режисерів-документалістів, роблячи ставку, перш за все на документалку, в якій розкриваються непрості сторінки української історії.

Однак навіть враховуючи гостроту піднятих тем і високий професіоналізм режисерів, на думку Ю. Морозова таке документальне кіно не стало комерційним продуктом, бо його цільова аудиторія залишається невеликою. При цьому він закликав інших директорів крупних українських телеканалів, таких як «Інтер» та «СТБ», також включитися в підтримку української документалістики [20].

Важливо відмітити, що подібна неоднозначна ситуація з документальним кіно на початку 2000-х років була характерна і для світового кіновиробництва. На тому ж круглому столі виступали кінематографісти з різних країн. Так представник Швейцарії відмітив, що і в його країні документальному кіно непросто потрапити на телеекрани, а якщо таке й трапляється, то його часто транслюють після 12 години ночі, тобто далеко не в комерційній лінійці.

Про труднощі в цьому плані розмірковував і британець Пол Вотсон, запрошений того року головувати в журі «Контакту». Він наголосив на тому, що документалістика повинна продовжувати пошуки актуальних тем і тільки тоді вона може зібрати широку глядацьку аудиторію перед екранами кінотеатрів [20].

Проте, самої тільки уваги до зацікавленості глядачів теж недостатньо, якщо йдеться мова про підвищення якості вітчизняної документалістики. Про це свідчать результати соціологічного опитування, наведені в публікації І. Гавран та М. Ботвина. Авторами було проведене мережеве анкетування, на яке відповіли більше ніж 200 глядачів, в результаті чого було з'ясовано, що найбільша перевага у сфері документалістики віддана кримінальним сюжетам – 98%, далі йде тема життя зірок спорту і шоу-бізнесу – 88 %, соціальні сюжети цікаві тільки 51 %, а, документалка про політичних та

історичних діячів зацікавлює, відповідно, усього 21% і 18 %, нижче знаходяться тільки теми про уфологію і НЛО – 11 % [15, с. 15].

Тобто для зміни подібної ситуації, особливо у комерційному плані, потрібні значні зусилля, спрямовані як на підвищення рівня документальних стрічок, так і на корекції кругозору української глядацької аудиторії, а це процес обопільний.

Фестивалі і в ньому відіграють значну роль. Так засновник фестивалю «Контакт» О. Роднянський на відкритті висловив наступну думку: «Фестиваль документального кіно – це не гламурна подія, це соціальне, суспільне, філософське висловлювання» [23, с. 30].

У свою чергу, директор «Docudays UA» Г. Кофман, посиляючись на зворотній зв'язок, озвучував глядацьку реакцію, описуючи, що побачивши нове документальне українське кіно люди були у позитивному плані «шоковані» від справжнього відкриття, як воно змінилося і зовсім не є звичайним сінхронем якихось документальних зйомок із закадровим коментарем, а дійсно відображає плін життя. Але і Г. Кофман вимушений констатувати, що до нього потім неодноразово зверталися прості глядачі із запитаннями де ще можна подивитися документальні стрічки які їм сподобалися, а коли він вимушений правдиво відповідати, що це поки єдиний показ на фестивалі без подальшої перспективи будь-якого прокату, люди сприймали це як «особисту образу» [23, с. 31].

3.3. Етап 2010-х – середини 2020-х рр.

Етап 2010-х – середини 2020-х рр. розкриває ще цілу низку особливих рис у розвитку документального кіно України. Початок цього етапу охоплює вкрай важливу частину еволюції українського документального кіно, яка напряду пов'язана із подіями двох революцій – Помаранчевої та Гідності, а також із народження нового жанру «вуличного» документального кіно з

характерними рисами активізму, аматорства та гостроти. Безумовно переломною точкою цього етапу є 2014 р., який остаточно закріплює вулицю, як документальний фактор, що має при цьому власні художні та емоційно-образні форми.

Зазначимо, що саме в контексті цього етапу виникає відомий сьогодні евфемізм про «дзеркала ідентичності», який стає чи головним гаслом для дискусій про фактологію документального кіно, що так чи інакше торкається питань окреслення національного статусу.

Поки документальні стрічки проходили свою апробацію перед українським глядачем майже виключно на фестивальних платформах, всередині країни підвищувався градус політичної і соціальної напруги. І нішу документального кіно, особливо на телеекранах, заміщала соціальна відеожурналістика.

Починаючи від технологічних можливостей і далі, аж до політичної складової справжніх володарів найкрупніших телестудій і телеканалів, тобто низка взаємопов'язаних факторів, спричинили популярність відеожурналістики, яка реагувала на події в країні вкрай оперативно, а можливості швидкого інтернету і стрімінгові репортажі з вулиць, охоплених політичною боротьбою і соціальними рухами, тільки підсилили її домінування і зацікавленість від широкої глядацької аудиторії. І українська документалістика досить швидко почала переймати телерепортажні прийоми і адаптуватися в нових умовах.

Характерним кіно цього етапу є «Обличчя протесту» А.Шевченка та Р. Гончарова (2003 р.): стрічка, яка поєднала дискурси медійного підходу до події та документу із завданнями художньо-образної репрезентації. Сюжетна сторона кінострічки пов'язана із подіями загальноукраїнської акції «Україна без Кучми», яка активно тривала на початку 2000-х. Сама подія диктували сценічну локальність, місця репрезентації та в цілому характер розмови із глядачем. Наприклад, наметове містечко та протестувальники, лідери політичних партій та активісти тощо.

Важливе значення для родієвої правдивості цього фільму мала суто журналістська переконаність А.Шевченка у тому, що виголошені з різних точок зору погляди мають здатність до поєднання у спільну «правду події». Наприклад, серед інтерв'юерів кінострічки є активіст УНА-УНСО І. Мазур, який був заарештований за спротив міліції та дав інтерв'ю А.Шевченко із Лукнянівського СІЗО, а також начальник київської міліції, який очолював розгін наметового містечка.

Важливою частиною представлення цього фільму як проекту, що впливає на формування відносин ідентичності, стала його скандальна спроба «покласти на полицю» – тобто заборонити його прокат після прем'єрного перегляду в київському Будинку кіно.

На наш погляд, слід звернути увагу на особливість уявлення про правду життя та документу, що її сформувало документальне кіно цього часу. Поєднання методик, технік та художніх виражальних засобів журналістики та кіно сформувало дуже специфічну амальгаму з патріотизму, авторської точки зору та апарату посилення на факт, подію чи конкретний документ. Останнє набуло художнього значення та стало частиною репертуару художньої мови, що ми окремо аналізуємо у Розділі 3 цього дослідження. Важливо зазначити, що цю документальну стрічку, як цілу низку інших, що відносяться до цього типу, дослідники беззастережно кваліфікують як «відеодокументи».

Так, Е. Андрющенко називає три документальні фільми, в яких відображено різні епізоди діяльності УНА-НСО, як «історичні свідчення». Це «Тіні війни» Г.Гонгадзе (1994 р.; тема українських добровольців у конфлікті в Абхазії); «Хресна дорога» П. Мовчана (1995 р.; релігійні протистояння та сутички «унсовців» з міліцією під час поховання Патріарха Володимира); та «Обличчя протесту» [4, с. 43-51].

Має значення для дослідження проблематики ідентичності в українському документальному кіно цього часу фільм «Помаранчева зима» (режисер А. Загданський, 2007 р.). [13, с. 88]. Кіно якісно відрізняється від типових робіт цього етапу незвичним поєднанням «поетичного»

документалізму із гостротою публіцистичної інтерпретації. Основним простором є майдан у період Помаранчевої революції 2004-2005 років, який режисер показує як політичний карнавал, де є місце і для промов або політичних маніфестів, поряд із чим знаходить себе музична іронія, театральна народна буфонада тощо.

На перший погляд, фільм знято репортажним способом. Принаймні про це говорить сама форма подачі та спосіб оповідності. Проте в певний момент інтерпретація подій, що межує із лірикою та поетизмом, зривається в відеохроніку вуличних історій 2000-х років, та поєднується із цитатами-уривками з легендарного фільму О.Довженка «Земля». Така строката репрезентація є очевидною спробою режисера не витупати від імені факту, а осмислювати контексти та паралельні значення. Ймовірно саме цим можна пояснити і музичну частину кіно, яка містить і оперну класику, і живі звуки і музичні екзерсиси самих героїв оповіді.

Інший аспект героя як постаті, що формує «дзеркала ідентичності», відшукав С. Буковський у документальному кіно «Україна. Точка відліку» (2011 р.). Фільм має дуже особисту фактуру, так як складається із серії інтерв'ю видатних громадсько-політичних діячів України. З точки зору екранності, це формує характерний вербальний контекст, який прямо впливає із промов, міркувань, маніфестів, які представляють політики. Навіть звучання голосу в такому контексті набуває властивості документування (знайомі, очевидні, контекстуальні до певних подій).

При цьому картина має і художню складову, яка є постановочною з точки зору документального представлення (наприклад, кадри із Л. Лук'яненко на тлі українського пейзажу із зірваними польовими квітами у руках). Як і в попередніх кінострічках, режисер використовує авторську мову монтажу для акцентування, проте не маніпулює цим засобом.

На нашу думку, значення цієї кінострічки є особливо важливим у сенсі виокремлення просторів ідентичності та формування трендів «українськості» в конкретному історичному минулому. С. Буковський не випадково присвятив

фільм 20-річчю незалежності України. Сама оповідь демонструє як історія «старіє», змінюється.

Прикладом для нового розуміння «національної ідентичності» може слугувати і виникнення та діяльність студії «Вавилон'13». Дуже прикметно, що саме об'єднання, до якого увійшли молоді журналісти-документалісти (В. Тихий, І. Сауткін, К. Жерегі, Є. Козеко, Ю. Дунай та ін.) під ідейним керівництвом відомого кінознавця і автора постійної програми «Аргумент кіно» на каналі «1+1» В. Войтенка, було фактично «народжено» подіями на ЄвроМайдані 2013-2014 років. Ці молоді кінематографісти нового покоління яке виростало, а отже ідейно і професійно формувалося повністю в часи Незалежності. Тому головним для них і, відповідно, в їх документальних творах стала ідея через документальне кіно сприяти розвитку й становленню незалежного демократичного суспільства [54]. У даному випадку можна сказати, що повністю збіглися час, його герої і їх моментальне відтворення у документальному відеоряді.

2014 рік взагалі став переламним, таким, який переорієнтував «картину світу» українського суспільства та значно змінив настрої в українському соціумі. Тому фільм «Майдан» С. Лозниці (2014 р.) слід, на наш погляд, розглянути як перший прецедент новітньої документалістики, що вже усвідомлює і небезпеку медійно-журналістського спрощення, і володіє розвиненими засобами художньо-образної репрезентації, які запозичені із контексту ігрового кінематографу.

Передусім, режисер відмовляється від інтерв'ю, що вже саме по собі декларувало іншу типологічну характеристику фактології подій: не розмова, яка вербально встановлює істину, а плин подій, що має не менш фактично важливе значення для інтерпретації.

По-друге, С. Лозниця актуалізував архаїчного героя української історії – народ, людей. Не вдаючись до конкретної типологізації, він зумів представити цей образ як виразний та окреслений, що має пряме відношення до проблематики самоідентифікації.

Насамкінець, звертає увагу на себе зусилля режисера не зірватися у візуальну декларацію «натовпу», який немає обличчя та не усвідомлює власного значення. Ця відмінність між «людьми» (тими, хто розуміє, знає сутність подій) та «колективним ніким» (натовп, що хаотично рухається за рефлексіями викликів) є, на наше переконання, основним фокусом уваги кінострічки. У більш широкому розумінні, Лозниця прагне створити власний «візуальний документ», який здатен організувати навколо себе нову історичну оцінку.

Промовистим прикладом новітнього етапу є кінострічка «Varta-1: Львів, Україна» (режисер Ю. Грицина, 2016 р.). Це документальне кіно сформоване навколо аудіального матеріалу: записів розмов водіїв, що на волонтерських засадах патрулювали околиці та передмістя Львова під час революції Гідності. Як художня задача, стрічка важлива самим фактом використання документального матеріалу, який в усіх інших системах історичної репрезентації не знаходить належного місця. В даному разі, документальне кіно демонструє власну інструментальну силу у побудові фактографічного образу дійсності. Режисер навмисно залишає паралельними візуальну та аудіальну частини стрічки, які у цьому форматі присутні як автономні складові спільного цілого.

Додаткової гостроти і життєвості така жива репрезентація набуває і у поєднанні із зйомкою на VHS-камеру, яка з точки зору картинки залишає відповідні «аналогові» сліди (розмитість, специфіка краю кадру тощо). Відеодоріжка знімалась в іншому часовому вимірі і це також є викликом для класичного розуміння відео документу.

Підсумовуючи, звернемо увагу на незвичність оповіді про Євромайдан без Євромайдану. На наш погляд, саме проблематика ідентифікації цього сюжету як водорозділу на «свій-чужий» (нагадаємо, волонтери патрулюють вулиці замість правоохоронців), відсилає цю роботу до тематики пошуку кордонів та форм репрезентації себе, що є завданням ідентичності як такої.

Подія не тільки в конкретному місці та часі – вона в уявленнях, думках, тобто в людині, що її формує та зберігає.

Не випадково ця стрічка так дивно вразила глядача конкретністю слів та невизначеністю візуальних образів, що в окремих аспектах спонукало дослідників до оцінки її у категоріях «мови ворожнечі» [10, с. 73].

Насамкінець, не можемо не згадати документальну кінострічку «Герої не вмирають» (2017 р.), яка є спільним проектом В.Чистиліна та Д. Коновалова. Фільм є переможцем «Kharkiv MeetDocs» – фестивалю, що позиціонується як «голос Сходу» у документалістиці.

В аспекті аналізу художньої мови кінострічки відмітимо характерну для Д. Коновалова манеру роботи із крупними планами, яка в даному разі стала своєрідним художнім засобом масштабування події. Революція Гідності, яка забрала життя трьох харків'ян, репрезентована живими розповідями та, по суті, представляє собою історію свідчень та оповідей. Глядач постійно перебуває на передньому плані події. У такому форматі зйомки міміка оповідача посилює значення слів, а емоції виражаються беззастережно та деталізуються нюансами мови. Подібний ритм розповіді, що поєднує панорамні репортажні фрагменти із споминами, вдало інтегрований із музикою від українського етно-гурту «Даха Браха», що також є органічною частиною загальної естетики цього кіно.

На жаль, кардинальні соціальні зрушення в Україні, успішна, хоча й драматична боротьба українців за свої права і європейський вектор розвитку країни, стали тригером для авторитарної Росії, яка розпочала пряму агресію проти нашої країни в Криму і на Донбасі в 2014 році. Значна частина тих, хто боровся на ЄвроМайдані, тепер рушили на фронт, захищати свою країну від агресорів. Так члени студії «Вавилон'13», які з самого початку вважали себе невід'ємною частиною авангарду українського суспільства, рушили разом з воїнами-добровольцями, виконуючи свій прямий професійний обов'язок. Таким чином, одразу починається формування новий напрямок – фронтова документалістика.

Вже нині, аналізуючи той етап діяльності і документальні стрічки «Вавилон'13» та інших документалістів, дослідники неупереджено відмічають позитивні аспекти і певні лакуни української документалістики. Позитивним моментом є, наприклад, фіксація на створенні «колективного портрету» звичайного рядового воїна українця, який складається з індивідуальних доль і розповідей про них. Таким чином через війну постає мир, тобто те ж саме громадянське суспільство у нових драматичних обставинах. Щоби за війною не загубилась людина, багато уваги в цій документалці приділялося як раз не фронтовим і бойовим сценам, а зображенню повсякденного звичайного солдатського побуту. Окремо на естетику цих фільмів впливає зйомка крупним планом солдатських обличч, а в кадрі нерідко звучать монологи і діалоги, що наближає документалістику до напряму «Cinema Verite».

У той же час, якщо мати на увазі документалістику як правдивий документ з показом різних сторін однієї теми, дослідники відмічають поверховість у показі ворога, фактично він поки що був присутній «за кадром», наприклад в звуках перестрілки та ворожих обстрілів, або в характеристиках «колективного ворога», які дають українські бійці. Реальні кадри та історії про ворога постали тільки в 2-х стрічках «вавилонян», а саме в «Полонені» і «Ворог» [46, с. 637-638].

Ще недостатньо уваги приділялося і потужному українському волонтерському рухові, тому «тилу» без підтримки якого неможливий «фронт», а також ситуаціям, в яких опинилися вимушені біженці з районів окупованих росіянами або під керівництвом місцевого проросійського «проксі-керівництва». За деякими підрахунками показ подібних історій займав усього близько 1 % від інших сюжетів українського документального кіно. Так жахи війни «очима» мирного громадянського населення чи не вперше постали у фільмі «10 секунд» про бої в Маріуполі режисерки Ю. Хонтарук (2015 р.) [46, с. 639].

Іншу сторону проблематики ідентичності в цей час представляє В. Манський у кінострічці «Рідні» (2016 р.). На відміну від багатьох фільмів, що у зазначеному в нашому дослідженні напрямку не оминають історичні ремінісценції або громадсько-політичний контекст, режисер виокремив інший простір репрезентації самих себе – повсякденність.

На перший погляд, це кіно також спирається на документальну основу, що генерується історичної пам'яттю та політичними подіями (спогади та враження родини режисера щодо анексії Криму та війни на Донбасі). Проте в даному різі, це, скоріше, фон, а не герой. Іншими словами, реальність війни присутня, її неможливо прибрати за межі спілкування, проте не тільки вона визначає людину.

«Рідні» – це особливе коло людей, які присутні в межах широкого географічного простору країни (Львів, Донбас, Крим, Одесу, Москва). Проте в локальному значенні, глядач бачить не, приміром, Львів як місто, а територію «свого» простору (кухню, вітальню, знайомі та кодові місця тощо).

Військова повномасштабна агресія Росії проти України з 2022 року тільки ще більше підсилила роль документального кіно. Причини цього максимально чесно сформулював і висловив відомий український режисер В. Васянович, який сам прийшов в ігрове кіно з документалістики: «Документальний матеріал нинішніх подій настільки потужніший, що тобі нічого додати... Розумію, що зараз час документального кіна, документального матеріалу» [35].

Дійсно, з 24 лютого 2022 року для українців боротьба за свою державу і рідну землю стала насправді «народною війною», і, звісно ж, кінематографісти-документалісти активно включилися не просто у висвітлення бойових дій але й у справжню боротьбу за медіапростор, який став ще одним «фронтом» через гібридні форми ідеологічної світової експансії з боку РФ. Отже постало нагальне завдання по наданню правдивої картини фронту і тилу, а також ситуації на деокупованих та окупованих територіях України, використовуючи усі можливі світові медіамайданчики.

І як раз подібна ситуація призвела до того, що особливу увагу на українські документальні стрічки звернули як виробники документального кіно з різних країн, так і представництва і журі світових кінофорумів. Результатом першого етапу зацікавлення стало чимало документальної копродукції України з іншими європейськими країнами, а результатом другого етапу стало не тільки потрапляння на численні фестивалі але й призові місця отримані на них. Причому тут на перших позиціях опинилися стрічки, які розповідають про життя простих людей і працю волонтерів під час війни. Наведемо тільки кілька прикладів таких документальних стрічок, які отримали призи на знаних міжнародних кінофестивалях.

«Земля блакитна, ніби апельсин» (2020 р.) режисерки Ірини Цілик про багатодітну музичну сім'ю, яка вже 6 років живе в «червоній», тобто військово небезпечній зоні на Донбасі. «Ми не згаснемо» (2022 р.) режисерки Аліси Коваленко, про кількох підлітків, які з охопленого війною Донбасу потрапляють до Гімалаїв. «Звідки куди» (2023 р.) польсько-українсько-французька копродукція режисера Мачека Хамели оповідає про родину українських біженців, які в евакуаційному «бусику» їдуть у невідоме. «20 днів в Маріуполі» (2023 р.) Мстислава Чернова, зафільмований останньою групою документалістів, яка не встигала евакуюватися з Маріуполя в 2022 році під час боїв між українською армією і російськими агресорами. Хоча дії відбуваються під час боїв але головний фокус спрямований на реакцію місцевих мирних мешканців. У 2024 році ця стрічка отримала вперше в історії кінематографу незалежної України «Оскар» як кращий документальний фільм.

Висновки до третього розділу

Час розвитку нової української документалістики виявився надзвичайно потужним та щільним, тому фактично кожне десятиріччя знаменує собою новий етап, який всередині себе також має напрями і тенденції. І це зрозуміло, оскільки, особливо на початках, саме документалістика взялася висвітлювати численні «білі плями» історії, які раніше утворювались через радянську політику тотального цензурування. До цього додалося бурхливе соціальне та політичне життя, де знаходилося місце і для критики і для аналітики. Усі названі фактори ускладнювали загальну картину пошуків і «творення» нових підходів до питання ідентичності.

Нарешті, переламним моментом стали «революційні» події в країні, які поставили черговий виклик перед українськими документалістами і, особливо, російська агресія проти України, яка починається у 2014 році.

При цьому нині український кінематограф відомий у світі, перш за все, як «представник» молодих талановитих режисерів, які працюють в надзвичайних драматичних ситуаціях і фільмують документальне кіно дуже високої професійної якості. І це кіно репрезентує боротьбу українців за збереження своєї ідентичності.

ВИСНОВКИ

Аналіз дослідницької вітчизняної та зарубіжної літератури *показав*, що підходи і погляди на документалістику різняться саме у розгляданні документального кіно як окремого жанру. Для української науки питання видів і жанрів залишається першочерговим, на подібній аналітиці і класифікації стоїть база кінознавчих досліджень. У зарубіжному кінознавстві проблеми жанрів також обговорюються але не є першочерговими, оскільки і на практиці відсутні принципові бар'єри між ігровим і неігровим кіно. На перший план виходять питання діалогу документального кіно з соціумом, його оперативність у висвітленні гострих і актуальних громадських запитів, важливим є і комерційні економічні питання.

Так саме відбувається і з підходами до проблеми ідентичності. Західні теоретики, звісно, обговорюють ці питання але на рівні філософії і соціології культури. Для українських дослідників ці питання залишаються першочерговими і, відповідно, на їх думку, цінність документального кіно також залежить від того, як документалістика висвітлює тему ідентичності.

На основі аналізу наукової літератури у другому розділі роботи *з'ясовано*, що жанрово-видова класифікація документального кіно в Україні залишається дискусійною темою, і ця дискусія посилилася у зв'язку із впливом принципів і підходів «західного» кіновиробництва, які останні десятиліття активно впливали на виробництво українського документального кіно.

Базуючись на наявному вітчизняному кінодокументальному матеріалі, *сформульовано* наступні характерні видові ознаки неігрового кіно: оповідь від першої особи; залучення безпосереднього оповідача або інтерв'юера; чітка репрезентація подій, націлена на побудову фактографічного уявлення про тему або сюжет; демонстрація реальних обставин та підкреслення дійсності зображених сцен засобами документування. З цих ознак фактично й постають класичні документальні жанри, такі як кінорепортаж, кінонарис,

кінодослідження, подієва хроніка, кінолітопис, соціальна кінопубліцистика, кіноподорож, фільм-портрет, доку-драма, науково-популярне кіно.

Однак, в той же час, *констатуємо* про появу нових принципів подачі документального кіноматеріалу, які претендують на ознаки жанровості: інфотеймент (подача медійних сюжетів у розважальній формі), документальний активізм (поєднання подієвої кінодокументації з громадсько-політичною діяльністю), мок'юментарі (створення ігрового кіно за принципами документального). Важливо підкреслити, що усі названі нові жанри породжені процесами подальшої комерціалізації кінематографу і документального, зокрема.

Відмічаємо, що гостроти у проблемі жанрового означення додає й той факт, що в ХХІ столітті журналіста в цілому активно ламає усталені жанрі межі ХХ століття, що водночас і хаотизує процес зйомки і подальшої дистрибуції, але й дає більш широке поле для експериментів у галузі авторського документального кіно, а питання ідентичності та його пошуків знаходиться, переважно саме в його сфері.

Виходячи із заявленої теми дослідження у третьому, основному розділі, нами було *виділено три основні етапи* розвитку нового документального українського кіно і просліджується розкриття теми ідентифікації на кожному з виокремлених етапів.

На першому етапі, який охопив другу половину 1980-х – початок 1990-х років, вже пострадянська документалістика з одного боку починає розкриття «білих плям» історії, а з іншого фіксує небачену і неможливу раніше політичну активність українців. Навіть така драматична та, здавалося б, далека від питань ідентичності тема Чорнобильської катастрофи, саме через документалістику шукає відповідь як це сталося і знаходить у критиці прогнилої системи «пізнього соціалізму», але й, заразом, показує приклади мужності простих людей, так званих «ліквідаторів» наслідків цієї катастрофи.

Дуже потужним у плані становлення вітчизняної документалістики постає другий етап, названий нами «етапом формування простору

ідентичності» (1990-ті – початок 2000-х рр.). У той час коли ігрове кіно в Україні переживає тяжку кризу, саме документальне кіно піднімає усі важливі для українців теми, від вітчизняної історії до біографічних стрічок, від авторського кіно до цілих документальних серіалів, розрахованих на масову телеаудиторію. Тут знаходиться можливість і для демонстрації описаних вище нових форм подачі, оскільки виникають і активно працюють перші незалежні студії документального кіно, сильний вплив на розвиток неігрового кіно має і фестивальний рух документалістики.

Однак таке розмаїття, характерне для демократичного суспільства, як це й буває у подібних випадках, водночас, ускладнює картину пошуків і репрезентації ідентичності. Відповіддю на цей виклик стає пошук в документальному кіно «нового українця», причому частина кінематографістів шукає його риси через минулу історію, а частина у сучасних соціально-політичних реаліях.

Третій етап (2000-ні рр. – наш час) виявився найбільш плідним, виходячи із заявленої тематики, але й найбільш драматичним. Він фактично виріс з політичного активізму під час «революційних» подій в Україні, а далі розпочинається військова агресія Російської Федерації проти України.

Прикметно, що більш старше покоління (С. Буковський, С. Лозниця, В. Манський) у цей час обрало ракурс споглядальний чи аналітичний, а молоді кінематографісти-документалісти (наприклад, представники об'єднання Вавилон'13) стали безпосередніми учасниками вказаних процесів, цю ситуацію можна представити і як дві стратегії у демонстрації ідентичності, і як заклик та прямі дії до її дієвого захисту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

Література українською мовою:

1. Алфьорова З. «Нове» українське кіно в контексті сучасного аудіовізуального мистецтва. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво . Т. 3
2. Алфьорова З., Алфьоров А. (2018). Жанрові метаморфози в контексті дії принципу нелокальності в практиці та теорії мистецтва (на основі аудіовізуального мистецтва). Культура України, (61).
3. Андерсон, Б. (2001). Уявлені спільноти. К.: Критика, 21.
4. Андрющенко, Е. С. Парамілітарні структури українського націоналістичного руху 90-х рр. ХХ ст. Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету, 2011, вип. XXX, с. 42-51.
5. Безклубенко С. Д. Як робиться фільм (Види і жанри). Зб.наук. пр. Питання культурології. К. : Видав. центр КНУКіМ. 2007.
6. Безручко О. Експерименти в педагогіці екранних мистецтв Ю. М. Терещенка. *Медыйныя практыкі ў адукацыйным і сацыяльным асяроддзі : зборнік навуковых прац*. Могильов. 2015. С. 3-32.
7. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво: навчальний посібник. Київ: Логос, 2011. 391 с.
8. Брюховецька Л. Світлана Степаненко та її студія «Кінематографіст». URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/419/468> (21.10.2024).
9. Буковський, С., & Іванюк, С. (2020). Жанр-кінодокументалістика: розмова Сергія Іванюка із Сергієм Буковським.
10. Васильченко, В. М. та ін. (2023). Висвітлення теми безпілотників в онлайн-медіа під час війни в контексті авіації. Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації . - 2023. - № 3. - С. 64-71.

11. Венгер, О., & Ямбор, Х. М. (2024). Ведучий у сучасному документальному кіно: в кадрі та поза ним. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 7(1), 8-19.
12. Венгринович, О. Б. (2015). «Наукове кіно» як особлива галузь екранного мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (32), 21-26.
13. Волошенюк, О. (2014). Українська ідентичність у дзеркалі українського кіно: замітки з V Одеського міжнародного кінофестивалю. *Студії мистецтвознавчі*, (3), 86-97.
14. Волошенюк, О. В., Мокрогуз, О. П., Новікова, Л. Є., Тримбач, С. В., & Черков, Г. А. (2019). Українська історія в кінофільмах.
15. Гавран І, Ботвин М. Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2020. Вип. 3 (1). С. 11-19.
16. Галкін, М. В. (2019). Сучасне українське документальне кіно: проблеми розвитку. Друкується за рішенням Вченої ради Київського університету культури (протокол № 8 від 7 березня 2019 р.), 114-117.
17. Гайданка, Д. В. (2015). Дискурс кіно в ракурсі новітніх парадигм: особливості й типологія. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, (16), 99-101.
18. Герц М. Творчий портрет Р. Недашківської. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – 2012. – №. 7. – С. 40-46.
19. Гончарук, С., Левченко, О. і Цімох, Н., 2022. Жанр мок'юментарі як кінематографічний феномен доби постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 5(2), с.181-188.
20. Данькова Н. Українське ігрове кіно на шляху до комерціалізації. URL: <https://detector.media/infospace/article/8761/2007-04-23-ukrainske-neigrove-ki-no-na-shlyakhu-do-komertsializatsii/> (24.10.2024)

- 21.Десятерик Д. «Контакт» – подорож триває. *День*. 2006. № 67. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/kontakt-podorozh-tryvaye> (20.10.2024)
- 22.Дзюба, Д. (2013). Телевізійний документальний серіал «Мій Шевченко»: спроба аналізу сучасної рецепції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, (13), 122-125.
- 23.Драчова О. П. Сучасне українське документальне кіно як комунікативний феномен. *Наукові записки інституту журналістики*. 2012. Т. 46. С. 29-32.
- 24.Дроботенко, А. Е. (2017). Документальне кіно і журналістика: взаємозв'язок понять. *Вісник ХНУ імені В. Каразіна. Серія «Соціальні комунікації»*, (11), 4-7.
- 25.Журавльова Т. В. Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної ідентифікації. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2023. Вип. 32. С. 93-100.
- 26.Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. К.: Фенікс, 2007. 296 с.
- 27.Калініна, І. (2016). Специфіка відображення особистості в роботах сучасних українських документалістів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого*, (19), 125-125.
- 28.Комар Р. О., Солових Є. М. Кінофестиваль як інструмент м'якої сили культурної дипломатії у міжнародних умовах. *Сучасне суспільство*. 2020. Вип. 1. С. 117-129.
- 29.Кондратьєва М. Документальна стилістика початку ХХІ ст.. *Сучасне мистецтво*. 2004. №. 1. С. 247-254.
- 30.Кондратьєва, М. (2012). Інше документальне кіно. *Художня культура. Актуальні проблеми*, (8), 143-147.
- 31.Конівіцька Т., Бабій І. Мова кінематографа України як інструмент формування національної ідентичності. *Вчені записки ТНУ ім. В. Вернадського*. 2023. Т. 34. № 3. С. 306-312.

32. Кузьменко, О. (2012). Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст (Cinema as a tool of national identity formation. Ukrainian context). *Kultury wschodniosłowiańskie—oblicza i dialog*, 2, 66-75.
33. Левченко О. Міфологія в документальному кіно. Дух і літера. 1998. № 3-4. С. 195-205.
34. Лущик М. Г. (2024). Жанрово-тематична палітра сучасного українського кіно. Світ наукових досліджень. Випуск 29: матеріали Міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції (м. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща, 23-24 квітня 2024 р.)/за ред.: О. Патряк та ін. Тернопіль: 2024. 265 с. С.143-146.
35. Малишенко А. Валентин Васянович: «Документальний матеріал сучасних подій настільки потужний, аж нічого додати». *Кіно-Коло*. 3 березня 2024. URL:
<https://kinokolo.ua/conversations/valentyn-vashanovich-dokumentalniy-material/> (26.10.2024)
36. Марченко С. Художньо-виражальні особливості документальних відеофільмів Віктора Кісіна. *Тези міжнародної наукової конференції «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики в національно-культурному самоствердженні України»*. К.: Видавництво ІМФЕ, 2017. С. 84-85.
37. Мільчева, К. (2015). Документальне кіно крізь призму телевізійної журналістики. Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2015» : у 5 т. / Запорізький національний університет. – Запоріжжя : ЗНУ, 2015. – Т. 5. – 362 с., 78-83.
38. Міщенко М. Документальний кінематограф України: між історичною реконструкцією та філософським осмисленням. *Вісник Харківського Національного університету імені В. Каразіна*. 2014. Вип. 50. С. 47-51.
39. Москаленко-Висоцька, О. М. (2018). Вплив ідеї фільму на вибір жанру: фільми Укркінохроніки 2014–2017 років. Наукові записки

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, (1), 195-203.

40. Москаленко-Висоцька, О., & Ширман, Р. (2024). Російсько-українська війна як тематична домінанта в українському документальному кіно останнього десятиліття. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (50), 50-58.
41. Назарук, В. (2012). Українська документалістика: погляд споживача. Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні: матеріали Другої всеукраїнської конференції студентів та молодих учених (26 січня 2012 р. м. Острог), 121-128.
42. Новікова, Л. (2012). Роль сучасної української кінодокументалістики в моделюванні національної ідентичності. Мистецтвознавство України, (12), 147-155.
43. Олтаржевська Л. Нам вона залишила «Контакт». 22.12.2010 URL: <http://what.in.ua/page/nam-ona-ostavila-kontakt> (21.10.2024).
44. Павліченко, Є. (2023). Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України. українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 47, 79-84.
45. Папаш, О. (2006). У пошуках естетичного канону. Кіно-Театр. 2006. № 1. С. 8-9.
46. Підкуймуха Людмила Образ «друга/ворога» в сучасній українській військовій документалістиці. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ : IX Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики / herausgegeben von Olena Novikova und Ulrich Schweier. - Münster : Readbox Unipress ; München : Open Publishing LMU, 2019. URL: C.633-643. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/12cfa41d-33b5-4d27-8ad0-535b468c6c9b/content> (14. 10.2024)
47. Поліщук О. Гуцал О. Формування та розвиток українського кінематографа. Вісник Київського національного університету культури і

- мистецтв. 2019. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2 (2), с. 173-180.
- 48.Свято Р. В. «Контакт»: українці та документальне кіно. *Кіно-Театр*. 2007. № 4. С. 44-46.
- 49.Сергій Буковський: «Робота з хронікою – це релігія. Коли ти робиш документальне кіно, безстороннім залишатися неможливо». *Сценарна майстерня*. 30.08.2023. URL: <https://screenplay.com.ua/interview/?id=2114> (20.10.2024).
- 50.Сміт Е. Національна ідентичність. К.: Основи, 1994
- 51.Тарасов, В. В. (2007). «Білі плями» вітчизняної історії на сторінках публіцистики 1989-1991 рр.
- 52.Третьяченко, Т. Чорнобильська катастрофа у документальних та художніх фільмах кінця 1980-х років ХХ – початку ХХІ ст. Сучасний рух науки: тези доп. ХІ міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 8-9 жовтня 2020 р. Дніпро, 2020.–Т. 2.–426 с., 323
- 53.Туркаві, Мухамад. Документальне кіно: історія питання. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв 8 (2014): 97-101.
- 54.Українське документальне кіно в сучасному медіапросторі. URL: <https://vseosvita.ua/library/naukova-robota-z-temi-ukrainske-dokumentalne-kin-o-v-sucasnomu-mediaprostorі-175061.html> (13.10. 2024).
- 55.Федонюк, С. Війна на документальному екрані України: жіночий кінопогляд., 94-99.
- 56.Чайка Ю. Документальне кіно доби «відлиги»: кількісний та якісний показник. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. 2017. Вип. 2. С. 127-130.
- 57.Чебан, О. "Телевізор у побуті як об'єкт етнологічного дослідження на Одещині." *Матеріали до української етнології* 13 (2014): 90-95.
- 58.Чорна, К. В. Виникнення нових жанрових утворень, зокрема жанру infoteinment. Вісник маріупольського державного університету серія: філософія, культурологія, соціологія, 2014, вип. 7. 160.

- 59.Шершньова, К. С. (2014). Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого, (15), 112-121.
- 60.Яковленко, К. (2016). П'ятдесят років після Дзиги Вертова: образ гірника в соціальному документальному кіно кінця 1980-х–початку 1990-х років (на прикладі фільмів «Липневі грози» та «Перебудова знизу»). Студії мистецтвознавчі, (3), 112-119.

Література англійською мовою:

- 61.Antonov, V. Documentaries are Ukrainian chronicles. Теле- та радіожурналістика. 2019. Випуск 18. С. 88-93.
- 62.Arda, O. (2020). An assessment of the new media documentary. OPUS International Journal of Society Researches, 15(24), 2937-2956.
- 63.Blumenberg, R. M. (1977). Documentary Films and the Problem of" Truth". Journal of the University Film Association, 29(4), 19-22.
- 64.Bradbury, J. D., & Guadagno, R. E. (2020). Documentary narrative visualization: Features and modes of documentary film in narrative visualization. Information Visualization, 19(4), 339-352.
- 65.Eitzen, D. (1995). When is a Documentary?: Documentary as a Mode of Reception. Cinema Journal, 35(1), 81-102.
- 66.Gbambu, AR, Dramani, JS, & Adekunle, MO (2023). Контекстуальний аналіз документального кіно як продукту та інструменту для академічних вправ. European Journal of Communication and Media Studies , 2 (4), 25-35.
- 67.Geiger, J. (2011). American documentary film: Projecting the nation. Edinburgh University Press..
- 68.Grace An & Catherine Witt (2022) Ethics of care in documentary filmmaking since 1968, French Screen Studies, 22:1, 1-5

69. Guneratne, A. R. (1998). The birth of a new realism: Photography, painting and the advent of documentary cinema. *Film History*, 10(2), 165-187.
70. Hallas, R. (2023). *A Medium Seen Otherwise: Photography in Documentary Film*. Oxford University Press.
71. Hirsch, J. (2002). Posttraumatic cinema and the Holocaust documentary. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 32(1), 9-21.
72. Lebow, A. (Ed.). (2012). *The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary*. Columbia University Press.
73. Nichols, B. (1983) 'The Voice of documentary', *Film Quarterly* 36.3 17-30.
74. Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*.
75. Nichols, B. (2024). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
76. Plantinga, C. (2005). What a documentary is, after all. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 63(2), 105-117 / Плантінга, Карл. «Зрештою, що таке документальний фільм». *Журнал естетики та мистецтвознавства* 63.2 (2005): 105-117.
77. Rosas, V., & Dittus, R. (2021). The autobiographical documentary: archive and montage to represent the self. *Studies in Documentary Film*, 15(3), 203-219.
78. Rosenthal, A., & Corner, J. (Eds.). (2005). *New challenges for documentary*. Manchester University Press.
79. Ruby, J. (2005). The image mirrored: Reflexivity and the documentary film. *New challenges for documentary*, 2, 34-47..
80. Sinnerbrink, R. (2020). Truths in Documentary. *The European Legacy*, 25(7-8), 852-858. / Сінербрінк, Роберт. «Правда в документалістиці». *Європейська спадщина* 25.7-8 (2020): 852-858.
81. Winston, B. (2019). *Claiming the real: Documentary: Grierson and beyond*. Bloomsbury Publishing.

Додаток: ФІЛЬМОГРАФІЯ

№	Назва	Рік	Режисер	Оператор	Примітки
ФІЛЬМИ					
1.	Земля	1930	Олександр Довженко	Данило Демуцький	
2.	Дзвін Чорнобиля	1986-1989	Роллана Сергієнко, Володимир Синельников	Юрій Гармаш	1987 — Спеціальний Золотий приз «За професійну мужність» на Міжнародному кінофестивалі. 1987 — «Срібна пластина» на XIX Міжнародному фестивалі документальних фільмів у Нюні (Швейцарія). 1987 — «Срібний дельфін» на Міжнародному фестивалі документальних фільмів у Трої (Португалія). 1987 — «Кришталевий приз» на XXX Міжнародному фестивалі документальних і короткометражних фільмів у Лейпцигу (Німеччина). 1987 — Золота медаль «ЕКСПО-87».
3.	Чорнобиль: хроніка важких тижнів	1986	Володимир Шевченко	Володимир Крутиков	У 1987 році фільм отримав Головний приз і Золоту медаль імені Леоніда Лукова на Всесоюзному кінофестивалі в Ташкенті. У 1990 році стрічка була відзначена на Міжнародному фестивалі екологічного кіно в Потсдамі. Увійшов до класики української документалістики, ставши історичним та культурним надбанням.
4.	Без сенсацій	1988	Віктор Кісін	Володимир Давиденко	

5.	Вигнання бісів	1988	Віктор Олендер		
6.	Поріг	1988	Роллана Сергієнко	Юрій Гармаш	
7.	Чорнобиль. Два кольори часу	1988	Ігор Кобрін	Юрій Гармаш	
8.	Тлумачення сновидінь	1989	Андрій Загданський	Володимир Гутовський	Приз екуменічного журі на міжнародному кінофестивалі у Карлових Варах (Чехія) в 1995 році
9.	33-й, свідчення свідків	1989	Микола Локтіонов-Стезєнко	Сергій Буковський	«Ніка» (СРСР, 1990) – Приз за найкращий документальний фільм. Кінофестиваль у Мюнхені – Спеціальний приз журі.
10.	Тінь саркофагу	1989	Георгій Шкляревський	Едуард Тімлін	
11.	9 років з екстрасенсами	1989	Віктор Олендер	Олександр Сулимов	
12.	Липневі грози	1989-1991	Анатолій Карась, Віктор Шкурін	Сергій Тимофєєв	Авторів відзначено Національною премією України імені Тараса Шевченка
13.	Буйна	1990	Володимир Василенко	Валентин Кононенко	Приз за кращий документальний фільм на міжнародному кінофестивалі у місті Обергаузен (Німеччина).
14.	Леопольд, або Втеча від свободи	1990	Роман Ширман	Анатолій Химич	
15.	Прощай, СРСР	1992-1994	Олександр Роднянський	Віктор Кривобоков	«Срібний голуб» на Міжнародному фестивалі документальних і анімаційних фільмів у Лейпцигу (DOK Leipzig) у 1994 році.
16.	Щаблі демократії	1992	Георгій Шкляревський	Віктор Кріпченка, Ігор Писанко, Олександр Радинський, Андрій Онопрієнко, Володимир Таранченко	

17.	П'єта	1993	Микола Мащенко	Володимир Басс	Фільм отримав Приз журі Міжнародного кінофестивалю в Карлових Варах (1993)
18.	Тіні війни	1994	Георгій Гонгадзе	Степан Мерцало	
19.	Кінець світу переноситься на...	1994	Володимир Хмельницький	Юрій Гармаш	Гран-прі кінофестивалю «Золотий витязь» у 1995 році.
20.	Хресна дорога	1995	Павло Мовчан	Віктор Гуменюк	
21.	Микола Мащенко. Незавершений портрет...	1999	Лариса Роднянська	Віктор Кріпченко	
22.	Війна. Український рахунок	2002	Сергій Буковський	Олексій Пантелєєв	Головна нагорода на фестивалі документального кіно в Пловдиві (Болгарія)
23.	Обличчя протесту	2003	Андрій Шевченко, Роман Гончаров	Сергій Стеценко	визнання на міжнародному кінофестивалі One World (Чехія), український телевізійний фестиваль «Телетріумф» у 2005
24.	Час темряви	2003	Сергій Дудка	Андрій Дудка	Фільм отримав Гран-прі Міжнародного кінофестивалю «Контакт» у 2003 р
25.	Червоний ренесанс	2004	Володимир Шкурін, Олександр Фролов	Віктор Кручиненко	Спеціальний приз журі Міжнародного кінофестивалю документального кіно Docudays UA (2004).
26.	Ворог	2005	Сергій Лозниця	Сергій Лозниця	Приз FIPRESCI на Міжнародному фестивалі документального кіно в Обергаузені (2005).
27.	Полонені	2005	Сергій Лозниця	Сергій Михальчук	Презентувався на Міжнародному фестивалі документального кіно в Амстердамі (IDFA), де здобув схвальні відгуки критиків. Отримав спеціальні згадки на фестивалях за кінематографічну майстерність і соціальну тематику.
28.	У рамках долі	2005	Тарас Химич	Тарас Химич	

29.	Страшний голод	2005	Едуард Лозовий, Павло Овечкін		
30.	Назви своє ім'я	2006	Сергій Буковський	Сергій Михальчук	
31.	Помаранчева зима	2007	Андрій Загданський	Сергій Марченко	
32.	Крила метелика	2008	Олег Балагура	Сергій Михальчук	Приз за найкращий документальний фільм на Міжнародному кінофестивалі в Карлових Варах.
33.	Живі	2008	Сергій Буковський	Володимир Кукоренчук	«Срібний абрикос» на Єреванському міжнародному кінофестивалі. Гран-прі «Женева-2009» на Міжнародному форумі MEDIAS «Північ-Південь» у Женеві. Спеціальний приз журі на Міжнародному фестивалі артгаузного кіно в Батумі, Грузія.
34.	Країна після масової смерті	2009	Сергій Буковський	Сергій Михальчук	
35.	Чари забуття: Голодомор 1932-1933 рр. на Луганщині	2009	Олександр Крамаренко	Олексій Мовсесян	
36.	Проти сонця	2010	Валентин Васянович	Валентин Васянович	Гран-прі на Міжнародному кінофестивалі DOCUDAYS UA (2010)
37.	Україна. Точка відліку	2011	Сергій Буковський	Володимир Кратюк	Головний приз Національного конкурсу Docudays UA (2011).
38.	Пограбована земля	2012	Ігор Чайка	Ярослав Пілунський	
39.	Майдан	2014	Сергій Лозниця	Сергій Стеценко	Учасник численних міжнародних кінофестивалів, включаючи Карлові Вари та ДокЛейпциг
40.	10 секунд	2015	Юлія Хонтарук	Олександр Поздняков	Docudays UA (2015) – Спеціальна відзнака журі.
41.	Рідні	2016	Віталій Манський	Олександра Іванова	Учасник міжнародного конкурсу Карловарського кінофестивалю (2016). Приз за найкращий документальний фільм на фестивалі Artdocfest (2016).

42.	Varta-1: Львів, Україна	2016	Юрій Грицин	Юрій Грицин	учасник міжнародних кінофестивалів, зокрема Docudays UA, де отримав позитивні відгуки за унікальний художній підхід.
43.	Герої не вмирають	2017	Вікторія Чистиліна Дмитро Коновалов	Дмитро Коновалов	отримав нагороду «Скіфський олень» на Київському міжнародному кінофестивалі «Молодість» у 2017 році за результатами глядацького голосування на Днях українського кіно у Верховині, Україна. «Золота дзига» у 2018 році
44.	Земля блакитна, ніби апельсин	2020	Ірина Цілик	В'ячеслав Цветков	Санденс (Sundance Film Festival, 2020) – Приз за найкращу режисуру в категорії документального кіно. Берлінале (Berlinale, 2020) – Учасник секції Generation 14plus. Docudays UA (2020) – Спеціальний приз журі.
45.	Ми не згаснемо	2022	Аліса Коваленко	Сергій Стеценко та Аліса Коваленко	здобула низку нагород на міжнародних кінофестивалях: Нагорода за "Найкращу режисуру" на Міжнародному фестивалі документального кіно про права людини One World (2023). Та інші
46.	Звідки куди	2023	Мачека Хамели	Юрій Дунай, Вавжинець Скочилас, Марцін Сераковськ ий та Пьотр Гравендер	Найкращий документальний фільм на кінофестивалі «Ukraine!» у Польщі, Головну нагороду Міжнародного конкурсу на фестивалі документального кіно Sheffield DocFest у Великій Британії та інші
47.	20 днів у Маріуполі	2023	Мстислав Чернов	Мстислав Чернов	ремія «Оскар» (2024): фільм здобув нагороду в категорії «Найкращий документальний повнометражний фільм», Кінофестиваль «Санденс» (2023): стрічка отримала Приз глядацьких симпатій у категорії «Світове документальне кіно» та інші
ЦИКЛИ СЕРІАЛІВ ТА ФІЛЬМІВ					

48.	Українська ніч на 33-й	1993 –199 8	Володимир Георгієнко		
49.	Невідома Україна	1993 –199 8			
50.	Обрані часом	1996 - 2007	Обрані часом		
51.	Наші сучасники	1996 - 2007			
52.	Немеркнучі зірки	1997 - 2007	Олег Бійма		
53.	Червоний ренесанс	2004	В. Шкурин, О. Фролов.		
54.	Голодомор. Україна в ХХ столітті: технологія геноциду	2005	Віктора Дерюгіна		
55.	Країна. Історія українських земель	2006	Валерій Бабич		
56.	Історія України	2009			
57.	Українські сенсації	2012			
58.	Наші гроші	2013			
59.	Схеми: корупція в деталях	2014			
60.	Дисиденти	2017			
61.	Міста України				
ПРОГРАМИ					
62.	Без сенсацій	1988	Ігор Мінаєв		
63.	Кіноманія	2002			

64.	Обличчя протесту	2003	А. Шевченко, Р. Гончаров.		
65.	Глухоманія	2006			
66.	Неймовірні історії про кохання	2006			
67.	Спіраль історії		М. Чернишов.		
ПЕРЕЛІК ФЕСТИВАЛІВ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО					
68.	Фестиваль «Контакт»	присвячений соціальним, суспільним, філософським темам			
69.	«Docudays UA»	міжнародний фестиваль документального кіно про права людини в Україні.			
70.	Одеський міжнародний кінофестиваль	значна платформа для документального кіно в Україні.			
71.	«Fast-Fest Weekend»	Міжнародний студентський фестиваль аудіовізуальних мистецтв, створений для студентських робіт			
72.	Фестиваль «Кінолітопис»	регіональний фестиваль, що став міжнародним у 2005 році.			
73.	Канський кінофестиваль	відзначення документальних фільмів, зокрема «Золота гілка».			
74.	Kharkiv MeetDocs	фестиваль, який позиціонується як «голос Сходу» у документалістиці.			
75.	Роттердамський кінофестиваль	майданчик для студентських документальних робіт.			
76.	Кінофестиваль у Карлових Варах	включає документальні роботи у програму			
77.	Берлінський кінофестиваль	також представив роботи української документалістики			
78.	Міжнародний кінофестиваль у Клермон-Феррані	французька платформа для короткометражного кіно			
79.	Американський «Оскар»				

