

ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСУРИ ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ

Стаття розглядає обійдену кінознавством тему режисури та кінотворництва в умовах надзвичайних ситуацій. Наводяться критерії кінотворів, що відповідають жанрові екстремального фільму, критично проаналізовано дві новітні стрічки, зняті в зоні ризику сучасного Іраку.

Ключові слова: екстремальний фільм, виразна специфіка, організація зйомок, жанр.

Статья посвящена рассмотрению ранее не затронутой киноведением темы экстремального документального фильма, специфике режиссуры и кинопроизводства в условиях чрезвычайных ситуаций. Также приводятся параметры, по которым отобраны документальные картины, принадлежащие к жанру экстремального фильма и сделан критический анализ двух недавних лент, снятых в зоне риска современного Ирака.

Ключевые слова: экстремальный фильм, выразительная специфика, организация съёмок, жанр.

This article is about documentary practice in extreme contexts, something new in both history and theory of documentary filmmaking. We will focus on the specific problems arising when directing and producing films in extreme conditions and try to put forward several parameters, which will allow us to categorize this new film genre.

To illustrate this new distinction of filming in extreme conditions, we will analyze two films (documentaries) made in areas with little or no security such as Iraq.

Key word: extreme movie, expressive specificity, organization shooting, genre.

У будь-якому суспільстві, в кожній його галузі існують загальновизнані норми, з приводу яких ми вживаємо епітети «нормальний», «звичайний», «закономірний». Але коли в певному явищі щось загострюється, сягає граничної межі, ми говоримо про екстремальний характер цієї зміни. Термін «екстремальний» у його лінгвістичному сенсі означає прихильність до крайніх поглядів і заходів, крайнощі, фанатизм, ексцентричність (Новий тлумачний словник української мови. – К. : Вид. «Аконт», 2008).

Спираючись на ці визначення (адже на мистецтвознавство в цілому, а особливо на кінознавство й кінотеорію вони досі не екстрапольовані), спробуємо виділити в окрему групу фільми, що мають певні ознаки екстремального. У таких кінострічках яскраво проявляються новизна режисури, сміливі пошуки, вимушені пристосування до ризикованих зйомок, віднайдення нових елементів кіномови. Все це дає змогу виокремити такі стріч-

ки в особливий кіножанр – екстремального документального фільму.

Парадоксально, але кінематограф, що активно використовує екстремальні характеристики в своїй сюжетистиці (а в документальному кіно екстремальним досить часто виступає об'єкт зйомки), досі не вважав за потрібне об'єднати екстремальні фільми в особливий предмет дослідження. Ні кінознавство, ні кінотеорія не мають практично жодної спеціально присвяченої цьому питанню праці. Хоча, на наш погляд, як загалом фільм, так і його складові компоненти, а відповідно й використовувані виражальні засоби не можуть бути безвідносними до специфіки матеріалу. Цим обумовлюється актуальність проблеми щодо специфіки режисури екстремального документального фільму.

Вихідним питанням цієї проблеми, дослідження якої становить мету статті, виступає з'ясування якісних характеристик, що зумовлюють

типологічні принципи систематизації. Видається можливим іти до вирішення цього завдання у двох напрямках: від загальних характеристик завершених творів до часткових ознак їх складових, і в протилежному напрямку – від особного використання засад зйомки до загальних особливостей створюваного цілого.

Які ж стрічки з величезної маси світового документального фільмофонду правомірно віднести до екстремальних, виходячи з найзагальніших їх характеристик? Коли цих фільмів притаманні ознаки, що шокують, вражають глядача насиллям і жорстокістю, руйнують застарілі форми та канони кіномистецтва. Це й стрічки, зняті в екстремальних політичних чи соціальних ситуаціях – тобто «фільми, що виходять за межі» (Ж. Бетон)¹. Нижче розглянемо деякі фільми, реалізовані в екстремальних ситуаціях у зонах суспільних конфліктів.

Після загальновідомих подій 11 вересня 2011 року міжнародні політичні стосунки різко загострилися: нові сили, такі як Аль Каїда та інші радикальні ісламські угруповання, що їх раніше в політичному житті ігнорували, набули на міжнародній арені особливої ваги і значущості. Конфлікт двох цивілізацій став антогоністичним і набув гостро релігійного характеру. У результаті постанови нової картини світу, його надзвичайно загострених суперечностей, особливо актуальним стало питання роботи документалістів і кінореporterів у зонах озброєних конфліктів.

Ми не знаємо, чи входила війна в Іраку до планів американських політиків до 11 вересня 2001 р., але те, що репортери, оператори, журналісти засобів масової інформації та комунікації до неї не були підготовлені – це цілком очевидно. Адже за три роки Іракської кампанії загинуло 365 репортерів і журналістів. Зокрема, офіційні дані міжнародної організації «Репортери без кордонів» свідчать: лише в 2012 році в гарячих точках втратили життя 135 журналістів та 6 їхніх помічників. До речі, найчисленніші жертви – в зонах конфліктів на Близькому Сході.

У цих небезпечних зонах робота людини з камерою стає надекстремальною, постійно пов'язаною з ризиком для життя. Ось про що свідчить один з французьких телереporterів, ангажований у Багдаді 2013 р.: «Краще не перебувати триваліше 20 хвилин на одному місці, бо наступної миті в тому місці, де ви залишилися довше – раптово може статися вибух машини з підкладеною вибухівкою, або вас вистежить один з бойовиків, або оптичний приціл снайпера буде націлено на вашу

голову. Тому вам не залишається нічого іншого, як швидко тікати»².

В останні роки до наявних зон ризику приєдналися колишні тоталітарні арабські держави, де перемогла революція, було скинуто диктаторські режими й почалася боротьба за демократію. Цей процес, символічно названий «Арабською весною», пов'язаний з бойовими діями, збройними конфліктами, численними жертвами. Добувати матеріали в цих точках без ризику для життя стає дедалі важче, але потреба в інформації була, є та й надалі становитиме одну з найнеобхідніших потреб людства.

Коли почалася громадянська війна у Сирії, інформація про події в країні стала практично недоступною. Арабські телеканали Аль Джазіра й Аль Арабія вирішили найняти місцевих жителів на роль кореспондентів з метою забезпечення оперативної інформації з місця найгостріших подій. У результаті світ побачив перші кадри жахів громадянської війни, зняті очевидцями за допомогою мобільного телефону та цифрової камери.

У цих екстремальних умовах форма телерепортажу або кадри, швидко зафіксовані на мобільну камеру чи телефон, виявилися найбільш прийнятними. Але ці матеріали, що лежать загалом у культурологічному полі, не містять художніх критеріїв, тому не підлягають спеціальному мистецтвознавчому дослідженню. Разом з тим проблема сучасного функціонування засобів масової інформації, особливо аналіз специфіки роботи документалістів, з'ясування усієї широти закономірностей творчих та організаційних складових екранних способів відтворення явищ життя, стає особливо актуальним саме в мистецтвознавчому аспекті.

Відаючи данину героїзму та мужності репортерів, журналістів, документалістів, які самовіддано здобували необхідну світові правду, звернемося до тих авторів, яким вдалося створити повноцінні документальні картини про драму людського життя в екстремальних умовах. Це й обумовлює обрання *об'єктом дослідження – явища екстремального документального фільму, якого практично не торкнулася сучасна кінотеорія, а його предметом – специфіку режисури, її творчо-організаційні особливості*.

«Фільми, які належать будь-якому жанрові, – це засіб соціального самовираження, дзеркало, що відбиває і містить проблеми суспільства та всі його цінності»³.

Ця думка англійського кінокритика Ворента Буклада містить квінтесенцію творчого принципу,

неодноразово вираженого світовою естетичною та мистецтвознавчою думкою, може бути базою для визначення критеріїв, що лежатимуть в основі типологізації такого явища, як фільм екстремального жанру.

У зв'язку з тим, що сам термін, як і коло фільмів, котрі можуть бути віднесені до цього виду аудіовізуальної творчості, досі не окреслені, не визначені – постає потреба розглянути основні параметри їх типологізації.

Складові такого визначення вбирають у себе декілька змістово-методологічних констант: з одного боку – предметно-тематичну родову спрямованість об'єкта відображення, з іншого – своєрідність художньо-естетичних засад, тобто специфіку використовуваних виражальних засобів.

За тематично-змістовою складовою до документальних екстремальних фільмів, з нашої точки зору, можуть бути віднесені:

1) фільми, зняті в умовах війн, революцій, збройних конфліктів, наприклад: «Армадилло»⁴ (реж. Янус Метц, 2010);

2) фільми про катастрофи (пожежі, повені, землетруси), наприклад, «Чорнобиль» (реж. Володимир Шевченко, 1986);

3) фільми, зняті під цензурним наглядом тоталітарних режимів, приміром, «Україна в огні» (реж. Олександр Довженко, 1943);

4) фільми, зняті в екстремальних географічних, кліматичних умовах, як-от «Нанук з Півночі»⁵ (реж. Роберт Флаєрті, 1922).

За особливостями використовуваних художньо-естетичних принципів, специфіки виражальних засобів до цього типу екранної документалістики можуть бути віднесені:

1) фільми з радикальним режисерським трактуванням та стилем розвитку гострої теми («Сайко»⁶, 2007, реж. Міхаель Мур);

2) фільми з дивним, дуже незвичайним сюжетом («Історія вітру», або «Казка вітру»⁷, 1988, реж. Жоріс Івенс);

3) фільми про збочений секс, жорстоке насилля, наприклад, «Mondo Cane» («Собаче життя»⁸ режисерів Паоло Кавара, Гальтер Жакопеті, Франко Проспері, 1963).

Розглянемо визначальні ознаки фільмів та їх виробництва, що відносяться до першого кола. Організаційні умови роботи режисера в екстремальній ситуації відрізняються від інших жанрів документального кінематографа, бо небезпека та швидкий плин подій у місцях надзвичайних конфліктів вимагають прийняття миттєвих рішень, диктують використання прихованої камери

там, де зйомка заборонена або де доводиться зв'язати на присутність представника влади, фактично – цензора.

Складовими цього сегменту специфіки є:

1) знання історії і культури країни, поважання традицій і ритуалів, включаючи вбрання людей, манери поведінки, світогляд;

2) створення дуже маленької (компактної) знімальної групи фахівців чи осіб, пов'язаних з кінематографом, яка б (повністю чи частково) складалася з представників країни, де ведуться зйомки;

3) використання неважких переносних і таких, що легко приховуються, знімальних пристроїв;

4) дотримання конфіденційності стосовно тем, програм, способів зйомки; обмеження поширення ділової і творчо-виробничої інформації поза колом знімальної групи;

5) попередня підготовка програми зйомок, враховуючи мобільність їх реалізації, особливо в чужих краях, щоб не повертатися вдруге до місця вже проведеної зйомки;

6) проведення перед початком зйомок всеосяжного огляду місцевості, особливо місць потенційних подій, з максимальною обережністю і при повній, наскільки це можливо, нерозголошеності;

7) забезпечення таємниці пересувань знімальної групи;

8) наявність особливого характеру, а часто й мережі стосунків з представниками різних сторін конфлікту.

Особливості художньо-естетичних засад, виражальні засоби цього типу екранної документалістики розглянемо на матеріалі сучасних іракських фільмів – як одного з найяскравіших художніх явищ сучасного історичного періоду.

Ірак сьогодні – постійно діюча гаряча точка, щоденні жертви, жах і страх повсякденного життя. Цей палаючий регіон можна розглядати як оазу вивчення роботи кінематографістів у екстремальних умовах і, відповідно, як експериментальний центр дослідження жанру екстремального документального фільму.

«Іракський експеримент» створення документальних фільмів в екстремальних умовах – унікальний і розмаїтий. Від початку війни проти тероризму, центром якої став Ірак, більшість документальних стрічок було створено молодими зухвалими режисерами, часто напівпрофесіоналами. Принципово зазначимо, що людина з камерою часто ставала мішенню – і для американського патруля, і для місцевої поліції, і для терористів. Ці відчайдушні режисери не прагнули копіюва-

ти дійсність або ж знімати життя по-вертовськи «зненацька». Вони цілеспрямовано спостерігали, прагнучи проникнути в саму суть подій. Їхні документальні стрічки – своєрідні свідчення чи навіть відкриття життєвої правди (і аж ніяк не змонтовані ілюзії) – відповідають особливому естетичному принципу, сформульованому свого часу Зігфридом Кракауером, який вважав, що документальний фільм «це не вигадка, а відкриття»⁹.

Фільми цих режисерів демонструють безнадійні, гіркі будні повільно згасаючого життя колись багатой і квітучої країни, де небезпека чатує на кожному кроці, де смерть та витончені вбивства змушують мешканців тікати з рідного краю.

Важливим елементом, що поєднує ці стрічки в особливу групу та визначає їхню специфіку, виступають саме екстремальні умови створення. Ризик і очікування небезпеки не могли не позначитися на манері оповіді й самовираження, у використанні елементів кіномови в новому ключі. Яскравим прикладом цієї тенденції можна назвати, наприклад, картину «Життя після падіння»¹⁰ режисера Касима Абеда.

Після 30-річної еміграції Касим Авед повертається до Багдада. Вигуками радощів рідня зустрічає його у батьківському домі, запрошені музиканти традиційними мелодіями щосили намагаються створити атмосферу свята. У 2003 році, відразу після падіння диктатури, щастя зустрічі рідних і близьких на вулицях Багдада ще було можливим, але незабаром посмішки зникають з радісних облич...

Чотири роки, прожиті режисером в оселі рідних і зафіксовані на плівку, стають роками несподіваних подій, розчарувань, втрат. Дуже делікатно, ненав'язливо камера знайомить нас із сім'єю Касима: його братами, їхніми дружинами, молодими веселими племінницями й, безперечно, з главою сім'ї – стомленим від життя, хворим батьком та мамою, яка щоранку турботливо поливає своє маленьке подвір'я. За буденними турботами непомітно минає час, і з ним повільно згасають надії на новий Ірак, на демократію й безпеку. в домі поселяються страх, хвилювання, безнадія. Життя втрачає сенс. Жажливе викрадення молодшого брата Касима на очах його маленького сина перетворює життя Касима на муку – брати шукають тіло Алі у моргах, але так і не встигають знайти та поховати його. Погрози терористів примушують сім'ю тікати до Сирії, а Касима – повернутися до Лондона.

Фільм триває дві з половиною години, протягом яких камера спостерігає за членами сім'ї й

оповідає, як помирає надія в очах іракців і згасає життя. Кожен член сім'ї розповідає про себе, ділиться думками, потаємними надіями. Ефекту довірливості, відвертості, щирості режисер досягає завдяки особистому, родинному контакту з усіма у кого беруть інтерв'ю. Справляється враження безпосередньої присутності глядача в житті цієї типово іракської сім'ї. Під час знайомства з героями стрічки глядач проникає в глибину характерів, краще розуміє їхнє життя; непомітно ці люди стають близькими, виникає щире співчуття до їхньої долі.

Щирий, задушевний характер поведінки камери, що живе разом з мешканцями дому, становить основне режисерське рішення. Воно було визначено реальною небезпекою проведення зйомок на вулицях Багдада, винятком з яких стали лише екстер'єрні зйомки перших демократичних виборів, обумовлені наявністю посиленої охорони самих виборів.

Для фільму обрано життєподібний принцип відтворення, реалістичний стиль. Правда, включення до тканини оповіді низки експресіоністичних кадрів, таких, як зображення пальм, що тягнуться до неба, сліпих вікон зруйнованих будинків, знятих у чорно-білому варіанті, політ голубів у синяві багдадського неба – виходить на символічний рівень і, на нашу думку, порушує стилістичну єдність картини.

Режисер використовує скупі виражальні засоби, не маючи можливості задіяти багату палітру сучасної мови неігрового кіно. У зв'язку з екстремальними умовами зйомок можливості камери суттєво звузилися: в основному використовувався інтер'єр чи дах будинку; а поза інтер'єром доводилося знімати з машини, що рухається (traveling), щоб надати фільмові нових емоційних нюансів за допомогою ритмічних та світлових перебивок.

Режисер використовував не лише життєподібність зовнішніх форм, тематично-змістово він обрав предметом оповіді реальне життя з його документальною конкретикою, «фабулярною» самоплинністю, авторською позамудрованістю і позиційною відстороненістю.

Основою сюжетної структури стало інтерв'ю. Але не ординарне, протокольне ставлення запитань, а те, що перетворюється в особливу форму кіно – кіноповідь.

З нашої точки зору, саме заміна «чужого ока» (об'єктивістського характеру використання кінокамери) добрими очима Касима може розглядатися як винятковий засіб стилістичної особливості цього фільму, завдяки якій на екрані замість «ба-

лакучих голів», постають живі люди, які діляться своїми почуттями й переживаннями.

Картина *«Життя після падіння»* привертає увагу не лише оригінальністю режисерської ідеї (зйомки тих самих людей в тій самій оселі впродовж чотирьох років), але ще й тим, що, попри скупі можливості виражальних засобів, виникає поліфонічний твір: поряд з простим, буденним життям героїв, як чорна тінь, проступає інше, небезпечне життя поза будинком, про яке ми дізнаємось або безпосередньо від мешканців дому, або опосередковано через звуковий ряд (окремі постріли, вибухи, завивання сирен, шум двигунів патрульних вертольотів тощо). І саме це, інше буття, що непередбачливо вирує поза оазою дому, виступає конфліктною стороною в драматургічній еволюції сюжету. Саме ця прикра невидима сила поступово пронизує життя оселі, паралізуючи почуття, думки, бажання її мешканців. Цю документальну стрічку Касим зняв сам, використовуючи мізерний бюджет, а монтувати довелося вже у вимушеній еміграції – у Лондоні.

Зрозуміло, що екстремальні умови і драматична ситуація диктували режисерові певний вибір засобів і прийомів виразності: 1) відсутність заздалегідь написаного сценарію; 2) камера – персонаж, з яким спілкуються герої; 3) інтерв'ю-сповідь; 4) непередбачуваність сюжету; 5) екстремальні умови, несумісні з нормальними умовами режисерської роботи; 6) тривалість зйомок – 4 роки; 7) режисер і оператор – в одній особі.

До екстремальної документальної режисури з повним правом можна віднести й фільм *«Свічка для кафе “Шахбендер”»*¹¹ 2007 р. У популярному кафе *«Шахбендер»*, що у центрі Багдада, зазвичай збирається іракська інтелігенція. Цьому кафе майже 100 років, і розташоване воно на знаменитій своїми книжковими крамницями вулиці Мутаннабі. Камера знайомить глядача з його постійними відвідувачами: один п'є чай, інший читає газету, третій спостерігає за перехожими, хтось слухає улюблений макам. У цій начебто непримхливій обстановці відчувається недовolenість, напруженість – у відвідувачів похмурі обличчя, згаслі погляди. Один з них розповідає про трагічну подію, яка нещодавно увірвалася до кола багдадської інтелігенції, про те, як потужний вибух камікадзе зруйнував їх улюблену цитадель, як під потрощеними стінами загинули люди, як палали книжки...

Візуально цитуючи оповідача, камера свідчить, на що перетворилося головне культурне джерело Багдада. Важко пробираючись між зруй-

нованими стінами, вона фіксує жахливе видовище попелища, що накрило вулицю чорним саваном; декількох людей, які намагаються врятувати книжки, які ще димлять.

Ці кадри знято на чорно-білу плівку, хоча й у кольорі вони б сприймалися як траурні. Тому що це – не лише кладовище книг, а й символічна могила стародавньої культури...

Далі в об'єктив потрапляють руїни іншого підірваного будинку. з коментаря ми дізнаємось, що це дім режисера фільму і що при вибухові в ньому загинули його батько і молода дружина. У цьому пеклі молодий кінорежисер знайшов у собі мужність продовжувати зйомку. Наступні кадри бентежать сильніше – поранений чоловік лежить на ліжкові, відчувається «інше» око, інший почерк; але ось і пояснення: пораним виявився сам режисер Алі, який дивом уник смерті після здійсненого на нього замаху. Дивовижні обставини примусили Алі-режисера змінити амплуа і знятися в своїй картині свідком. Драматичний сюжет фільму і особиста драма життя режисера сплітаються в трагедію, що може бути зіставлена лише з апокаліпсисом. В історії документального кіно це – надзвичайний випадок. Його поява пояснюється екстремальним середовищем, в якому не живуть, а виживають мільйони іракців.

Фабулярне наповнення цієї документальної стрічки – дещо схоже на традиційний зміст американських екшн-фільмів, голлівудських бойовиків і навіть фільмів жахів. Але фільм Ісада Алі – документальне заглиблення у приховане від світу реальне іракське життя, що ніби нагадує жахливий сон, хоча побудоване лише на реальних фактах. Події, що їх глядач бачить на екрані, настільки шокують, що виходять за межі людського розуміння. Це один з прикладів сучасного іракського документального фільму, знятого недорогою цифровою камерою, але з дуже виразним, відвертим і прямим посиленням глядачеві: «Ми всі – під прицілом тероризму. І ціна кожного кадру на іракській землі може коштувати життя».

У цьому фільмі, як і в попередньому, місце зйомки обмежене: кафе, вулиця Мутаннабі, інтер'єр квартири пораненого режисера. Камера – виразна: знаменита вулиця перетворюється на її привид, будинок Ісада – в його зруйновану тінь, а сам режисер стає фантомом. Досить часто камера нерухома, що наголошує реальність зйомок. Для цього фільму цілком прийнятне визначення А. Базена: «Дика реальність є магічним духом кіно»¹².

Фільм *«Свічка для кафе “Шахбендер”»*, правдиво відображає дійсність, показує життя, яким

воно є, без авторського ретушування, і тому цей твір виступає посередником між режисером і світом. в екстремальних умовах іракські режисери змушені шукати і знаходити нову естетику кіномови. Камера як правило, фіксує події, що вже сталися: знімати по-вертівськи «зненацька» – не вдається. Тому роль камери обмежується «стенографуванням» мови свідків, записом інтерв'ю.

Але специфіка кіномистецтва, його основний компонент – зображення. Саме воно створює образи за допомогою гри світла та тіні, виражає думки автора через зображуване, воно домінує над усіма іншими складовими кінотексту. Цього головного елемента – зображення – дуже не вистачає сучасній іракській документалістиці. Певно що така «усна кінотворчість» традиційно пов'язана з образом улюбленої для іракців Шехерезади, яка дотепно уникла смерті, завдяки відкритості фіналу кожної зі своїх казок. Ця атмосфера недововленості присутня і в іракських фільмах як один з яскравих і поширених засобів оповіді.

Для молодого покоління іракських режисерів їхні фільми – це єдиний шанс ухопитися за життя, мати можливість висловитися (незважаючи на всі небезпеки: «ми помremo, але маємо розповісти!»). Нам важливо зрозуміти цю шокову реакцію на криваву реальність, але деякі з їхніх фільмів сприймаються як передсмертна агонія.

Згадані документальні фільми належать жанру екстремального кіно. Їх поєднує багато складових, незважаючи на відмінності форми, кіномови, витрачені на виробництво кошти. Аналіз таких фільмів дає змогу констатувати наявність у них низки характерних складових, пов'язаних з граничним ризиком у роботі режисера:

1) вибір теми базується на добре відомій історії, в якій беруть участь близькі або добре знайомі люди;

2) вибір безпечних місць зйомок, де режисер добре орієнтується;

3) невтручання режисера в перебіг подій, зйомка хронікальна; естетичний аспект проявляється переважно через емоційне наповнення кадру;

4) проведення значної частини зйомок в інтер'єрі вночі або з даху будинку; зйомки на натурі – дуже стрімкі, швидкоплинні, чим створюється відчуття незаангажованості камери. Характерне знімання з руху (traveling);

5) використання мінімального складу зйомочної групи, часто режисер знімає один, поєднуючи функції оператора, освітлювача, звукооператора;

6) дешеве виробництво, мінімальна тривалість зйомок;

7) відсутність сценарію;

8) надзвичайно складні, екстремальні умови роботи.

Узагальнюючи вищесказане, зазначимо, що явище екстремального документального фільму, як відображення реалій сучасної епохи, часу небачених криз, війн, стрімкого росту екстремізму, втрат людських цінностей, зародилося з відкриттям кінематографа, точніше – з історичного показу у 1895 році поїзда, що мчав прямо з екрана на приголомшеного глядача! У процесі розвитку кіномистецтва риси екстремального дедалі частіше стають елементами кіномови великих майстрів, що закономірно пов'язано з прагненням проникнути в таємницю буття людини, її поведінки та переживання перед непереборними історичними катаклізмами, й відобразити це на екрані.

Схожий пошук часто був пов'язаний з небезпечними експедиціями (Р. Флаєрті «Нанук з Півночі»), з ризикованими зйомками (Д. Вертов «Людина з кіноапаратом»), політичною загрозою з боку влади (О. Довженко «Україна в огні»), й одночасно з віднайденням новаторських форм і прийомів у кіновираженні. Екстремальне в житті та мистецтві – не випадкове, а закономірне, таке, що стрімко проявляло себе у минулому й сьогоденні. Тому дослідження цього процесу та його специфічного вияву в режисурі екстремального кіно від його витоків до сучасності є своєчасним і потрібним.

¹ Bétan, Julien. Extrême! Quand le cinema dépassent les bornes. Paris: Les moutons électriques, éditeur, 2012. – P. 7.

² Менге Люкас, головний редактор «I-Tele». Виступ по Програмі французького «Радио-Культура» від 14. 09. 2013. [«Le secret des sources». 14/09/2013, Radio France Culture a 08:10].

³ Buckland Warren. Understand Film Studies from Hitchcock to Tarantino. –London : Hodder Education, 1998. – P. 183. [The author's translation].

⁴ «Armadillo» By Janus Metz, 2010.

⁵ «Nanook of the north», by Robert Flaherty, 1922.

⁶ «Sicko». By Michael Moor, 2007.

⁷ «A history of wind», by Joris Ivens, 1988.

⁸ «Mondo Cane», by Paolo Cavara, Gualtier Jacopetti, Franco Prosperi, 1963.

⁹ Duddley J. Andro. Basic theories of a film. – Egypt : The United Book House, 1978. P. – 97. [The author's translation].

¹⁰ «Life After The Fall», by Kasim Abid.

¹¹ «A candle for the shabander cafe», by Emad Ali, 2007.

¹² Duddley J. Andro. Basic theories of a film. – Egypt : The United Book House, 1978. – P. 137. [The author's translation].