

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ СПЕЦИФІКИ МИСТЕЦТВА

У статті досліджено особливості розвитку документального кіно України у світлі жанрової специфіки мистецтва. На основі аналізу наукової літератури і фільмів різних років окреслено теоретичні засади жанрової специфіки українського документального кіно. Висвітлено світову вагу української документалістики. Узагальнено наявний досвід з метою подальшого наукового розгляду вітчизняних документальних стрічок пострадянського періоду.

Ключові слова: українське документальне кіно, кінематограф, розвиток, жанр, еволюція, особливе явище, документалістика.

В статье исследуются особенности развития документального кино Украины в свете жанровой специфики искусства. Использован анализ научной литературы и определены теоретические основы жанровой специфики украинского документального кино. Сделан особый акцент на мировом значении украинской документалистики. Обобщен существующий опыт с целью дальнейшего научного исследования отечественных документальных фильмов постсоветского периода.

Ключевые слова: украинское документальное кино, кинематограф, развитие, жанр, эволюция, особенное явление, документалистика.

The article is dedicated to the world context of peculiarities Ukrainian documentary in genre specific character of arts. Through the evolution of cinematography the main genres of the film development are determined. On the basis of scientific literature, there are theoretical principals of genre specific of Ukrainian documentary. There is an accent on the world importance of Ukrainian documentary films. The scientific experience is generalized for the further researches of national post-Soviet documentary films.

Key words: Ukrainian documentary films, period, cinematography, genres, context, evolution, peculiarities, arts.

Проблема жанрово-тематичної еволюції документального кіно являє собою одну з найважливіших та найменш вивчених проблем сучасного мистецтвознавства. З одного боку, документальне кіно України в контексті розвитку світового кінематографа є особливим явищем тому, що внесок українських документалістів, їхній професійний рівень до скарбниці світового кінематографа, є очевидним, про що свідчать фільми Дзиги Вертова, Олександра Довженка. З іншого – впродовж доволі тривалого часу, воно було цілком підпорядковане уподобанням царської Росії та СРСР, зокрема ідеологічній пропаганді. Отже актуальність теми зумовлена сучасним рівнем розвитку мистецтвознавчої науки. Українське мистецтвознавство, починаючи з другої половини 80-х років ХХ століття, перебуває у стадії концептуальної переоцінки цінностей, що були притаманні національному кі-

номистецтву. Ця переоцінка охоплює різні періоди й поєднується з поглибленням аналітичного зору на специфіку та якість багатогранного мистецького руху в Україні. Дослідженню підлягають і такі аспекти, які раніше через політично-ідеологічні обставини не могли бути розглянутими науковцями. Таки обставини зумовлюють суттєве розширення спектра питань, що їх активно розробляє сучасна національна наукова думка.

Мета статті – на основі аналізу наукової літератури окреслити теоретичні засади жанрової специфіки документального кіно України в контексті розвитку світового кінематографа та узагальнити наявний досвід для подальшого мистецтвознавчого розгляду документальних стрічок пострадянського періоду.

Документальні стрічки українських митців завжди показували високий рівень національної

художньої свідомості, її вихід на широку арену світової культури. Вивчаючи наукові праці провідних українських вчених, бачимо, що складність розгляду теми полягає ще й у тому, що саме таке вагоме мистецьке явище не є відображеним окремим підручником або монографією. Багато уваги мистецтвознавці приділяють саме художнім стрічкам, розглядаючи документалістику в загальномистецькому аспекті. Але документальне кіно України має неабияке значення щодо вдосконалення та поширення у світі знань, фактів і конструктивних ідей. Історичні факти, які підтверджують думку авторки статті, знайдено у праці відомого вітчизняного вченого, доктора філософських наук, завідувача відділу кінознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Сергія Безклубенка – «Українське кіно: начерк історії»¹, а також українською вченою, доктором в галузі культурології Наталією Ігошкіною. За твердженням цих науковців, саме українські винахідники були першими за французів – братів Люм'єр, які вважаються родоначальниками кіномистецтва. У 1893 р. одеський винахідник Й. Тимченко створив апарат для знімання «рухомих об'єктів і на ІХ з'їзді російських природознавців у Москві продемонстрував публіці свої фільми: «Списометальники» та «Вершники»; тривалість кожного з них – 1 хвилина. 30 вересня 1896 р. було знято перший фільм в Україні. Цю дату офіційно вважають датою народження вітчизняного кіно. Тоді фотограф А. Федецький відтворив на плівці момент перенесення чудотворної ікони Божої Матері до харківського Покровського монастиря. Того ж року, 2 грудня, цю хроніку публічно продемонстрували в Харківському оперному театрі. Це були перші зйомки в царській Росії, які демонструвалися у всьому світі»².

Важливою є також і класифікація кіно за Сергієм Безклубенком. Відомий вчений поділяє кіномистецтво за забарвленням зображення, за характером відображення, за параметрами екранного зображення, за характером відношення екранного зображення до реального предметного світу (документальне, ігрове), за тривалістю, яка визначається довжиною плівки; за метою (інформативна, дидактична, морально-етична, комерційна, політична і т.д.) : хронікальні, наукові, науково-популярні (з модифікаціями: навчальні, інструктивні, науково-фантастичні тощо), агітаційно-пропагандистські, рекламні, художні; за інтонацією ставлення автора до зображуваного на екрані; за стилем, за переважанням використовуваних зобра-

жально-виражальних засобів, за технологією виготовлення та умовами демонстрації (прокатне, телевізійне, відео)³. Книга слугує посібником не лише для аспірантів, а й для всіх, хто професійно вивчає кіномистецтво та історію вітчизняної мистецької культури.

Для теми, яку розроблятиме авторка цієї статті, праці С. Безклубенка стали найвагомими історичними джерелами. Вони являють собою докази винятковості вітчизняного кіномистецтва та його самобутності, його вагомості у світовому культурному процесі, але, на жаль, не розкривають жанрових проблем щодо документалістики.

Михайло Собуцький у статті «Літопис першого століття українського кіно» досить докладно описує 400-сторінкову книгу «Історія українського кіно» Любомира Госейка, що її видано 2001 року у Франції. «Книга має власну нарративну структуру, композицію, сюжеттику; в її «часо-просторі» живуть герої й персонажі, заради знайомства з якими варто зважитись на читання-пригоду, читання-подорож. Мандри кіномистецтва шляхами України, що до них прилучається читач, починаються навіть не 18 серпня 1896 року, у день першої демонстрації в Одесі винаходу братів Люм'єрів, а у 1893–1894 роках, коли здійснюють свої перші досліди з фіксації на плівці та показу рухомих зображень Й. Тимченко і М. Фрейденберг (там же, в Одесі). Відомо, що кіно, як будь-який великий технічний прорив, винаходили приблизно одночасно у декількох місцях (наприклад, у Німеччині) і що пріоритет Люм'єрів стосується скоріш за все вдалої комерційної “розкрути”»⁴.

У вищезгаданій статті знаходимо багато цікавої інформації, але тільки щодо художнього кінематографа, що призводить до висновку про необхідність розгляду окремим науковим дослідженням саме документального кіно України.

Кінословники^{5,6}, хоча і містять багато інформації щодо змісту основних термінів і понять з питань кіномистецтва, зокрема, абстракціонізму, авангарду й експресіонізму у кіно, внутрішнього монологу, відео, драми, змісту фільму, зображення, кадру, наукового кіно, кінематографа і кінозображення, режисерського сценарію, монтажу, творчого та художнього методу, театру, документального фільму, проте обходять увагою суперечності визначення поняття «жанр». Отже виникає необхідність наукового обґрунтування, ретельного дослідження саме складових документалістики, що їх можна спостерігати в історичному розвитку. Ці видання є корисними, особливо при вивченні документального кіно років Великої Віт-

чизняної війни – це справді був приклад мужності. Але і в тих роках документальні стрічки були типовими радянськими витворами. Не випадково сьогодні поширюються документальні стрічки, що розкривають табуйовані раніше теми. Наприклад, в інтерв'ю Сергієві Буковському Ізраїль Гольдштейн в сучасному документальному фільмі «Війна – український рахунок» констатував ще такий факт, що операторам надавали вказівки з Москви, аби вони не фільмували кадри евакуації заводів та колгоспів. Московські керманічі воліли бачити трофеї радянської армії, колони полонених німецьких військ – саме це було потрібно для монтажу.

Важливими щодо розвитку українського документального кіно в контексті світового кінематографа, авторка статті вважає ставлення влади до документального кіно. Таку тему ґрунтовно висвітлено у працях кандидата політичних наук Київського національного університету культури та мистецтв Андрія Дорошенка «Влада та Радянське кіномистецтво 20–30-х рр. ХХ ст.: у пошуках виразності екранних образів»⁷ і Тетяни Самойленко «Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографа (1920–1930-ті рр.)»⁸. Для нашого майбутнього дослідження саме такі праці являють собою докази того, яким важким був шлях вітчизняного документального кіно від творців до глядачів. Вчені доводять негативний вплив владних структур на документальний кінематограф України. Так, Т. Самойленко звернула увагу на те, що значні можливості кіноманіпуляції колективною свідомістю громадян відразу привернули до себе пильну увагу радянської влади, і перші зусилля радянського кіно скерувалися на створення дешевих хронікальних, агітаційних та документальних стрічок⁹. «Радянська кінохроніка швидко стала своєрідним варіантом офіційної газетно-журнальної інформації. У радянських умовах кіно невпинно пере kwalіфікувалося в ідеологічного речника партії»¹⁰, – пише дослідниця. Вона також зазначає, що документальний фільм оперував зображенням реальних фактів та подій: на початку 20-х років у документальних картинах ставився акцент на відновлення країни з руїни, спричиненої громадянською та Другою світовою війнами. Ця тема знайшла відображення у низці досить вдалих документальних фільмів: «Відновлення водопроводу, будівель, трамваю Одеським губкоммунвідділом», «Відновлена джутова фабрика», «Відроджене сільське господарство України»¹¹.

За твердженням Т. Самойленко, першими радянськими стрічками стають хронікальні,

агітаційні та документальні фільми, перед якими поставлено завдання висвітлювати різні аспекти життя держави та подавати їх у відповідному комуністичному трактуванні. «Кількість українських картин постійно зменшувалася. Якщо автори зверталися до історичної тематики, то були змушені подавати її у спотвореному вигляді, сповідуючи офіційну позицію, відображаючи український народ нездатним до державотворення організмом, що знайшов порятунок з приходом радянської влади»¹².

Найкориснішими для розгляду розвитку української документалістики виявилися наукові праці сучасного українського науковця, кандидата мистецтвознавства і докторанта Романа Росляка «Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-ті роки ХХ століття»¹³ та «Кінопрокатна політика в Україні 30-років ХХ століття»¹⁴. «Кінофікація, як інструмент насадження комуністичної ідеології завжди посідала значне місце в пропагандистських структурах СРСР, України зокрема. Темпи здійснення кінофікації посилювалися в 1930-х рр., коли відбулися значні соціально-політичні та економічні зрушення, що стали наслідком посилення тоталітарних і централізаторських тенденцій. Кінематограф широко використовувався для подальшого утвердження радянської влади та ідеологічного забезпечення її досить непопулярних кроків»¹⁵. Науковець доводить, що засобами кінематографа влада намагалася «переконати» селян у потребності колективізації. В агітфільмах світ категорично був поділений на «своїх» і «чужих», а для сільського населення кіно було цікавою розвагою, тож стає зрозумілим, чому такі стрічки викликали захват широкого глядача своїм революційним змістом і мали великий вплив на населення. «Рішення про вилучення з прокату “шкідливих фільмів” приймалися й на найвищому – партійному рівні. 15 січня 1931 року у своїй постанові Оргбюро ЦК КП(б)У звертало увагу тресту “Українфільм” на “засміченість фільмотеки, особливо сільської”; Народному комісаріату освіти, як органу, що реалізував ідеологічну політику партії, пропонувалося “переглянути фільмотеку та вилучити застарілі фільми, що вже не відповідають сучасним вимогам”»¹⁶. Отож у своїй статті Р. Росляк робить доказове припущення щодо гальмування владою поширення українського документального кіно світом.

Важко переоцінити факти, надані працями Т. Самойленко та Р. Росляка, але вони відображають лише окремих історичний період української

документалістики. Отже виникає потреба у детальному розгляді інших часових періодів щодо найточнішого висвітлення вагомості національного документального кіно. Тут стикаємося з проблемою нестачі наукової літератури, малої кількості таких видань.

Загальновідомо, що кіномистецтво є синтетичним, зображально-виражальним та динамічним видом мистецтва. Документальне кіно, як найдавніший вид цього мистецтва розкриває життя у вирі подій, у рухомому аспекті та безперервних змінах.

У процесі аналізу останніх наукових досліджень в галузі кіномистецтва щодо теми світової ваги українського документального фільму, виникає потрібність огляду творчого надбання Дзиги Вертова. Про його творчість написано дуже багато російськими дослідниками К. Шерговою¹⁷ та С. Сичевим¹⁸. О. Брюховецька у праці «Інструмент “у плоті і крові”: Дзига Вертов і апаратна теорія кіно» зазначає, що «інтерпретація фрази Ж.-Л. Бодріяра стосовно фільму “Людина з кіноапаратом” є вихідним пунктом для постановки питання про релевантність лінгвістичної моделі в кіно теорії та способів руйнування ідеологічної натуральності в кіно»¹⁹. Для нашого дослідження є важливим той факт, що відзняті Вертовим стрічки привернули до себе увагу вчених інших країн, зокрема Росії. Цей факт наголошує вагу національної кінематографічної школи у контексті світового мистецтвознавства. Думка російського вченого, кандидата філологічних наук Сергія Сичева, який паралельно розглянув творчі здобутки Дз. Вертова та Роберта Флаєрті у дисертаційному дослідженні «Еволюція тенденцій розвитку документального кіно і телефільму»²⁰ і наголосив, що еліти звернули увагу, наскільки вагомою ідеологічною зброею може бути «правильне» лояльне пояснення режиму. З'явився потужний стимул щодо виготовлення ідеологічних стрічок, що грали на руку тому, хто був замовником. Ним могла стати не лише держава, але також і самі митці. Ще до кінця двадцятих років творча інтелігенція Старого і Нового Світів була політизованою, і громадянські імпульси стали поступово затуляти собою творчі. Глядачам у кінотеатрах пропонували занадто ідеологічне документальне кіно, часто репортажного типу, і глядач звик шукати у документальному кіно інструмент вилучення кривди і захисту єдино правильного шляху. «В СРСР, де кіновиробництво і кінопрокат знаходилися під повним держаним контролем, пропаганда за до-

помогою кіно швидко стала головним вектором його розвитку»²¹.

Щодо мистецтвознавчої ваги творчого надбання українського кінорежисера Сергій Сичев зауважує: «Дзига Вертов і Роберт Флаєрті змінили саму уяву про документальне кіно і за правом вважаються його засновниками як такого»²².

Зупинимося на найвідоміших кінострічках цих режисерів, щоб виявити, чим відрізняються їх роботи. Роберт Флаєрті створив цікаву документальну стрічку «Нанук з Півночі» в 1920 році. Метраж фільму 1 година, 19 хвилин. У титрах автор розповідає, що ідея створення кінострічки зародилась у результаті довготривалого дослідження Півночі, яке Флаєрті проводив за дорученням сера Вільгельма Маккензі у 1910–1916 роках. У багатьох подорожах автора фільму супроводжували двоє або троє ескімосів. Цей досвід дав можливість Робертові Флаєрті вивчити життя ескімосів і відчутти глибоку повагу до них. У вільний від дослідницької роботи час режисер працював над фільмом. Після багатьох труднощів: втрати баркасу та крейсерського човна, йому вдалося створити чудову стрічку. Але в Торонто згоріли всі негативи, і автор був змушений робити все заново. Він знову поїхав на Північ, аби відзняти новий фільм.

Стрічка розповідає про життя Нанука (у перекладі з мови ескімосів «ведмідь») та його родини. Біла пустеля, безлюдна земля, безкрайні простори, кадри моря й криги вражають око своєю білою самотністю. Крупними планами показує автор фільму Нанука, його дружину Ніну, діточок, відверто захоплюючись ними. Добрі, чесні, відкриті – такими вони постають перед оком глядача. Захоплення творця передається за допомогою цікавих кадрів життя і побуту цих людей. Нанук – «великий мисливець», він може нагодувати жінку з дітьми, побудувати із снігу «іглу», спіймати моржа. Для нього не існує труднощів... Він перемагає холод і голод, користуючись лише ножем із кісток моржа та найпростішим знаряддям для риболовлі.

Різкі пориви та свист вітру, колючий сніг, вовче виття – це меланхолічний дух Півночі. Кадри фільму – це документи побуту, життя і культури цих людей. Навіть сьогодні не зникає захоплення тими людьми. Стрічка містить багато тексту, чого ми не знаходимо в творчому надбанні Вертова, але спокійне споглядання Флаєрті за героями кінотвору майстерно передано кадрами крупних і загальних планів, рідкісними за своєю суттю картинками тогочасного життя ескімосів.

Пафос людини-переможця над стихією – основний мотив творчості Флаєрті. Цю тему він

продовжив у стрічці 1930 року «Людина із Арану». Аранські острови знаходяться біля узбережжя Західної Ірландії. Три маленьких острова – груда каміння, де немає дерев та ґрунту. В сезон зимових штормів острови повністю заливає море. В такому небезпечному світі людина із Арана намагається вижити. Цей фільм являє собою постановочну стрічку з використанням цікавих зйомок дикої природи. Однак він втратив той документалізм, який вражав сучасників у «Нанукові». На наш погляд, у «Людині із Арану» відчувається деяка фальш.

Найкращим надбанням документального кіно є робота українського кінорежисера Дзиги Вертова «Людина з кіноапаратом». Це теорія Вертова в дії. З'явився фільм у 1929 році, тривалість – 1 година, 8 хвилин, 43 секунди. Це досвід кінопередачі явищ, які можна бачити, без допомоги надписів, театру, декорацій, акторів тощо. «Ця експериментальна робота спрямована до створення дійсно міжнародної абсолютної мови кіно, на основі його повного відокремлення від мов театру та літератури», – читаємо у титрах початку стрічки. Перші кадри захоплюють своїм непередбаченим ритмом і ракурсами. Тут є все – композиційно виважений сценарій: спокійне споглядання міста, що спить, чарівної жінки, напружений ритм життя, який переходить у глобальну філософську площину і стверджує перевагу «Кіноока» як у мистецтві, так і в житті. Чергування крупних і загальних планів, зйомок з різних ракурсів, внутрішній монтаж – все привертає увагу глядача, не даючи йому змоги відірвати око від екрана ні на хвилину. Саме Вертов явив світовому кінематографові такий підхід щодо створення цікавих, з естетичної точки зору, документальних стрічок. «Спокійне споглядання», що його ми бачили у роботах Флаєрти, відійшло на другий план кіномистецтва.

Інша російська дослідниця, кандидат мистецтвознавства Ксенія Шергова у своїй дисертації «Еволюція жанрів в документальному телевізійному кіно», взагалі пропонує «принцип поділу документального кіно до закінчення Другої світової війни на кіно флаєртианське-вертовське та хронікальне»²³. К. Шергова робить висновок, що маємо жанрову генерацію, котра має ознаки попереднього покоління і передає найбільш життєздатні з них наступному за принципом наслідування. Жанрова генерація змінюється, коли інтерес глядача зміщується у бік нового медіа. «Дослідження еволюції жанрів телевізійного документального кіно вміщує в себе культуру “людського виміру” мистецтва. І тому справедливим є використання

підходу, що ґрунтується на єдності часу і простору автора та глядача. Вони: а) розмежовують естетичні уяви, що є характерними для даного часу; б) умовно однаково вони є підкореними суспільному світоглядowi, що домінує; в) проінформовані про рівень розвитку техніки та наданих нею можливостях, про сучасний їм облік кіно і телевізійної документалістики»²⁴, – на такі три фактори зміни картини повсякдення: естетичний, соціальний і технічний, науковець спирається у процесі свого дослідження. Дослідниця констатує, що соціальний фактор впливу на еволюцію жанрів документального телефільму виражається у соціальних функціях телебачення і подіях, що мали суспільний резонанс і безпосереднє відношення до телебачення. «Сучасний дослідник залишається сам на сам з багатьма спробами класифікації, які до того ж страждають взаємним незбігом. У подібних роботах постійно виникають “площі”, “простори”, “моделі” і “групи”, але єдиної картини еволюції немає тому, що є втраченим (або неприйнятним) погляд на історію екранного мистецтва у найширшому контексті розвитку сучасного йому суспільства, естетичних уявлень, котрі головують, а також техносфери. Саме документалістика є тією формою кіномистецтва, для якої особливо актуальна така тріада, оскільки для неї є характерною тяга до нового, що викликана у свою чергу більш тісним (якщо порівняти з художнім) зв'язком документального кіно з реальним світом у його антропологічному вимірі»²⁵.

«Історія Українського радянського кіно в трьох томах» надає цікаві факти, які авторка статті, вважає цікавими для розгляду вітчизняного документального кіно саме як доказ впливу українського документального кіно на світову кінодокументалістику. Детально вивчали документальне кіно періоду Великої Вітчизняної війни радянські вчені. Багато було написано про той період, але найточніша інформація, на наш погляд, є саме у другому томі «Історії Українського радянського кіно»²⁶. Воєнна документалістика початку-середини сорокових років – явище глобальне. Було зрозумілим, що точиться війна не стільки політиків, скільки ідеологій, а ідеологічній війні кінорежисери за тридцять років навчилися неперевершено. Кінематограф швидко став одним із головних козирних карт у боротьбі за лояльність громадян країн, котрі воювали.

Документальні стрічки, що з'являються після 2000 року й присвячені Великій Вітчизняній війні, потребують докладної наукової уваги, отже логічним є написання праць такого напрямку.

Корисну наукову роботу являє собою стаття старшого викладача кафедри кінорежесури телебачення Інституту екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Сергія Марченка «Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд»²⁷. У ній досліджено витoki історіотворення засобами документального кінематографа в контексті історико-пізнавального кіно.

Вражає інформативний контент наукових праць Лариси Брюховецької. Цікавою є праця «Територія ідей: українське кіно в контексті європейського»²⁸. У ній Л. Брюховецька зазначає, що «в українському кіно є яскраві, оригінальної національної форми роботи»²⁹, але «самі українці не докладають зусиль, аби гідно представляти своїх талановитих кінематографістів у міжнародних проектах або ж самим аналізувати, формувати аналогічні контексти»³⁰. Своєю працею дослідниця окреслює українське кіно в європейському контексті не в площині персональної творчості того чи іншого режисера, а через циркулювання філософських ідей у кіно 1950–1960-х років та їхнє вираження в кіно українському.

Оскільки телебачення є ланкою, що з'єднує глядача з творцями документального кіно, потрібно згадати вивчення проблем телебачення. Саме телебачення виконує функцію кінопрокату для багатьох сучасних документальних стрічок України. Праці Галини Погребняк є вагомими у такому аспекті. Кандидат мистецтвознавства, доцент Г. Погребняк у статті «Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі» пише, що формою існування телебачення є програма. «Програма – процес, який протікає в теперішньому часі, але він відкритий для майбутнього і незавершений. Цей процес можна і слід планувати, він не є стихійним. Програма завжди мозаїчна за своєю структурою, що ж до спектра функцій програми, то він значно ширший за той набір ролей, котрі внутрішньо властиві мистецтву, оскільки програма покликана вирішувати соціально-управлінські, соціально-орієнтовні, інші завдання, властиві телебаченню як інституту комунікації, а не мистецтва»³¹. У цьому аспекті виникає потреба вивчати розвиток документальних сюжетів сьогодення в складі телевізійних програм крізь призму теорії жанрів. Отже актуальним є спостереження сучасної документалістики, за її, можна сказати, трансформацією. Саме у такій царині відкривається невідомий пласт сучасного мистецтвознавства, який треба досліджувати.

З цього погляду корисною працею є книга Мартіна Скотта «Керівні принципи теле- і радіокомпаній з розвитку контенту користувачів (КК) та медіа- й інформаційної грамотності (МІГ)»³². Праця присвячена новому й цікавому явищу, вельми корисному для СМІ. Це науково обґрунтована інструкція щодо застосування великої кількості аудіовізуальних матеріалів, котрі створюються звичайними користувачами цифрової техніки. Взаємодія з аудиторією, побудова ефективного зворотного зв'язку стає важливою частиною роботи телестанцій у ситуації переходу від односпрямованого масового суспільства до багатовекторного соціуму. Телеглядачі фактично стають співавторами програм – не лише заявниками тем і проблем, а й розробниками контенту: починаючи з надання ексклюзивної аудіовізуальної фактури й закінчуючи самостійно підготовленими сюжетами й матеріалами. Спостерігається така собі телевізійна трансформація, яку треба детально вивчати, описувати. Так, наприклад, людина, яка опинилась у центрі стихійного лиха та записала події на мобільний телефон, а потім цей матеріал було віддано телеканалам, – стає оператором документальних кадрів, що їх телебачення використовуватиме у новинах. Отже, на наш погляд, розвиток телебачення являє собою ланку новини у жанровій теорії. Це, на погляд авторки статті, є широким полем наукової діяльності у майбутньому.

Книга «Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання»³³ являє собою збірку наукових статей, в яких проаналізовано багатогранне явище українського поетичного кіно в контексті розвитку світового кіно. Розкрито такі його особливості, як міфологічність, можливості оперування часом і звертання до трансцендентного, порушення теми неродючої землі та нерозривного зв'язку з нею. Увагу приділено дослідженню творчості В. Калюти, Р. Балаяна, Ю. Ілленка, С. Буковського, С. Ковалю. Розглянуто творчі й організаційні проблеми сучасного українського кіно. Саме тут ми знаходимо працю вже згаданого вище французького автора Любомира Госейка. Цікавою і важливою є його думка стосовно українських фільмів у французькому кінопрокаті. Вітчизняні документальні фільми не мали змоги об'єктивно відобразити дійсність, щоб бути показаними за кордоном. Це стосується не лише Франції, а й інших країн. Госейко якомога точніше виразив ту трагічну для нашого мистецтва тенденцію, яка гальмувала розвиток справжнього цікавого документального кіно. Вчений емоцій-

но пише: «Які фільми українського виробництва могли дійти до французького глядача за останні 50 років? Лише ті, що відповідали за змістом і за формою ідеологічно-культурній політиці радянського кінематографа. Призначені для експорту, радянські фільми виготовлялися переважно в субтитрованих англійській, французькій, іспанській та арабській версіях, ба навіть інколи дубльовані такими ж мовами. Заснована 1945 року на базі колишнього «Інторгкіно», державна установа «Совекспортфільм» виконувала функцію просування фільмів, наповнюючи найголовніші в світі кіноринки всесоюзною продукцією. «Совекспортфільм» мав свої представництва у 70 країнах світу, подекуди й свої спеціалізовані кінозали в таких країнах, як Фінляндія, Єгипет, Індія, Франція. Маючи з 1983 року власне офіційне представництво в Парижі, «Совекспортфільм» послуговувався й своєю вітриною в паризькому центральному кінозалі «Космос», де за останній період його існування (1978–1991) було продемонстровано близько 250 радянських картин, в тому числі й українських. Радянські делегації, які прибували на презентації фільмів, рекламували їх казенною мовою. Але з початком перебудови та зникненням цензури зникли як вимушена казенність, так і ексклюзивний прокат. Запрошений 1991 року на кінофестиваль у місто Ля Рошель Юрій Ілленко виступав зовсім вільно й розкуто як режисер і голова «Укрдержфільмофонду»³⁴.

Документальне кіно є однією з найвагоміших частин такого мистецтва, як кінематограф. Кіно – це синтетичне мистецтво. Воно містить у собі літературу, живопис, музику, театр. Питання щодо класифікації кіномистецтва є досить складним та неоднозначним. Термін «жанр» прийшов саме з літературознавства. Досвід багатьох поколінь, починаючи ще з Аристотеля був класифікованим за схожістю структур. Отже виникає потреба визначення та вивчення жанрів або їх різновидів у контенті нашої теми.

Якщо виходити з тлумачень, що є наявними у довідниках, то ми стикаємося з головною проблемою мистецтвознавства: жанр можна трактувати як широкий пласт будь-якого мистецтва або цей пласт, поділений на окремо взяті частини, що мають схожі риси, визначити як поділений на жанри. Літературознавство надає таке визначення жанру, маючи на увазі той факт, що само слово жанр увійшло до української мови з французької: «Літературний жанр (*франц. genre – рід, вид*) – тип літературного твору, один із головних елементів систематизації літературного матеріалу,

класифікує літературні твори за типами їх поетичної структури. Категорією вищого порядку при тричленному поділі літератури є літературний рід (загальне) – епос, лірика, драма; категорією середнього порядку – літературний вид (особливе) – роман, повість, новела в епосі; категорією нижчого порядку (окреме) – різновид (жанр). У процесі історичного розвитку майже кожен жанровий вид варіював у різновиди, або жанри. Типологія жанрів була чітко визначена в класицизмі. Романтизм порушив класицистичну «чистоту» жанрів. У XIX ст. стало поширеним поєднання літературних родів у жанрі. Коли ж у жанровім виді виступають елементи двох чи трьох родів, говоримо про змішаний жанр (поема, балада – змішані ліро-епічні жанри). в одну історичну епоху висувуються на передній план одні жанри, відсуваються на задній план або зовсім занепадають інші»³⁵.

При вивченні жанрів документального кіно виникатимуть певні складнощі. По-перше, це мистецтво, що не є окресленим якоюсь певною сферою, тобто епосом, або лірикою, або якимось жанром, подібним до живопису (портретом, пейзажем таке інше), або музикою (у фільмі можна використати як сонату, так і сучасний шлягер). Отже, жанри документального кіно не є якоюсь застиглою формою мистецтва, вони є взаємопроникними. Чистота жанрів документального кіно не є можливою. Теоретично можна припустити наявність поєднання трагедії з лірикою, документа з фантастикою в науково-популярному кіно, наприклад, яке, у свою чергу, можна розглядати як документ. Але є ще один цікавий факт, як кіномистецтво впливає на літературу. Знаходимо термін «літературний монтаж»³⁶, де зазначено, що він є запозиченим з галузі кінематографа. Жанри також відокремлюють ставлення художника до дійсності. Якщо припустити, що оператор або автор фільму є художником за своєю суттю, то факт він може представити та розвинути у своєму творі відбиваючи саме своє ставлення, наприклад, ліричне або драматичне. Разом з тим жанр має неабиякий вплив на сприйняття стрічки глядачем. Якщо показувати стрічку, присвячену Чорнобильській трагедії, легко уявити, які емоції фільм викликати у людей, що його дивитимуться.

Механізми психологічного впливу кінематографічного відеоряду на глядача описав український учений М. І. Яновський³⁷. Він провів теоретичне й експериментальне дослідження впливу кінематографічного відеоряду на людину. Розробив модель механізмів такого впливу, що містить

положення про психологічну специфіку кіно, особливості психологічного ефекту впливу кінематографа на глядача. Проаналізував імовірні механізми психологічного впливу. Науковець також з'ясував, що кожному з проаналізованих типів кадрів і монтажу відповідає певний тип організації психічних процесів глядача та їх споглядання. в узагальненій формі їх можна представити як «занурення» в інтенсифіковані афективні стани; задане, «рамкове» оцінювання себе; споглядання своєї суб'єктивності у межах безпосереднього досвіду. М. Яновський експериментально дослідив ефективність розробленої моделі, можливість її застосування для прогнозування психологічних ефектів та сприйняття певних форм побудови кінематографічного відеоряду.

Кандидат філософських наук, доцент, викладач Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого Лариса Наумова в статті «Документалістика: телевізійний вимір» звертає свою увагу саме на особливості сучасної документалістики. Як «її популярний прояв розглядається телевізійна документалістика з її особливостями і перспективами подальшого розвитку. Акцентується увага на ознаках і проблемах сучасного документального телевізійного фільму. Центральними проблемами обрано авторський чинник і документальну фіксацію факту»³⁸.

На думку авторки цієї статті, документальне кіно України є особливим в історичному сенсі. Його завжди намагалися зробити ідеологічно спрямованим, причому так, як того вимагала інша держава. Але воно мало свій особистий і неповторний розвиток всупереч усьому. Оскільки жанрове розмаїття проявилось саме завдяки телебаченню, авторка цілком поділяє думку Г. Погребняк, яка у праці «Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі» розглянула сучасне телебачення як найбільш універсальну технічну систему репродукування творів культури і образів реальності. «У телевізійне поле проникає значно більше “випадкових”, “нетипових”, неідеалізованих зображень, аніж на документальний кіноекран. У телебаченні ми спостерігаємо дуже помітне “зниження стилю”: екранний образ реальності наближається до її емпіричного випадкового образу; кіноекран подібний до літературної мови; телеекран – до просторіччя. Безперечно, що образ реальності, який формується телеекраном, досить сильно впливає на уявлення глядача про межі естетичного і тим самим на стиль сучасного мистецтва взагалі»³⁹.

Опрацювавши сучасну наукову літературу авторка статті дійшла таких висновків: документальний фільм – це матеріальний об'єкт, в якому міститься певна інформація відображення реальних фактів, базування на них, на відміну від вимислу, призначена для передачі за допомогою плівки, перфокарти та інших технічних засобів. Кінословники визначають документальне кіно саме як вид кіномистецтва, отже, якщо брати до уваги енциклопедії, то «жанр» – у кіно є поняттям менш широким, ніж у літературознавстві, звідки він був узятий дослідниками. Мистецтво кіно завжди намагалося перетворити традиційні жанри, змішувало їх, пристосовувало до своїх можливостей та специфіки. Це є звичайний шлях розвитку мистецтва взагалі.

На основі аналізу сучасної наукової літератури робимо висновок, що саме українське кіно стало початком виникнення світового кінематографа, саме Україна явила світові перші документальні стрічки, саме українськими винахідниками було започатковане кіномистецтво. Згадані у наукових джерелах факти демонструють вагомість українського документального кіно у найширшому контексті світового кінематографа. Українське документальне кіно, як і наша держава загалом, цілком було залежним від забаганок влади: починаючи з царської Росії й закінчуючи компартійним періодом у СРСР.

З опрацьованої літератури стає зрозумілим негативний вплив політичних змін в Україні на українське документальне кіно: за вимогами влади демонструвати лише потрібні речі, втрачається справжній сенс документалістики: показати життя в усіх його проявах, як позитивних, так і негативних. Але безперечним є сам факт: документальне кіно України в контексті розвитку світового кінематографа – це явище особливе.

Як наслідок того, що влада гальмувала об'єктивний розвиток вітчизняної кінодокументалістики, на думку авторки статті, гальмувався й вплив та поширення вітчизняних кінострічок на культурні здобутки інших країн.

Документальний фільм оперував зображенням реальних фактів та подій, отже з часом дедалі більшої цінності набувають усі ті кінокадри – самі по собі: як документи історії. Впливом вітчизняної кінодокументалістики на світову дослідниця вважає наявність українських документальних зйомок років Великої Вітчизняної війни та їх застосування у документалістиці інших країн. Ці кадри ще довго слугуватимуть найціннішими документами історії, які можуть бути використані

у майбутніх документальних фільмах. Таким чином, бачимо ще один напрям, за яким треба вивчати й досліджувати вітчизняну документалістику.

Розвиток української документалістики тісно пов'язаний із телебаченням. Саме телебачення сприяло й сприятиме тому, що документальні стрічки знаходять свого глядача. Телебачення виступає провідним транслятором документальної продукції. Саме така форма трансляції документальних жанрів виявляється найпривабливішою для масового глядача. Гадаємо, після владних вказівок післявоєнного та компартійного періодів, документалістика років незалежності змушена шукати нові форми, нові жанри для відображення дійсності, для історичного та культурно-мистецького внеску до світової скарбниці кіно і телебачення. Екранні публіцисти повинні бути обізнаними з потребами глядачів. Фільми мають бути цікавими, захоплюючими, правдивими, інакше люди їх не дивитимуться. Обов'язок же держави – забезпечити фінансування виробництва якісних документальних стрічок для подальшого поширення й розвитку вітчизняної історії, культури, мистецтва.

Авторка статті вважає, що українське документальне кіно являє собою неповторне різножанрове мистецьке явище, яке містить у собі епос, лірику, драму, що їх можна поділити на епопею, трагедію, портрет, інтерв'ю, пропаганду, хроніку, тощо. З розвитком інформаційних технологій, наприклад, такого інтернет-ресурсу, як you-tube, проблема прокату документального кіно взагалі може зникнути, в такому разі популярність документалістики залежатиме від загального духовно-інтелектуального розвитку суспільства. Кожен фільм відтепер має змогу знайти свого глядача. Отже й жанри відтепер можуть виникати нові, і цей процес може бути нескінченним, подібно до людської думки, натхнення і прагнення самовираження. Те, що сьогодні є новинами, через рік може стати історією. Якщо це враховувати, то унікальність документального фільму є незаперечним фактом.

Тож виникає необхідність докладно вивчати саме українське документальне кіно, виявляти його жанри та жанрові особливості, його еволюційний шлях, наголошуючи при цьому винятковість та особливість у рамках світового мистецтвознавства.

¹ Безклубенко С. Д. Українське кіно : Начерк історії / Сергій Безклубенко. – К., 2001. – С. 17. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://library.knukim.edu.ua/mystectvo/kino-telemystetstvo/2104-ukrayinske-kino-nacherk-istoriyi.html>

edu.ua/mystectvo/kino-telemystetstvo/2104-ukrayinske-kino-nacherk-istoriyi.html

² Ігошкіна Н. Культурологія мистецтва / Н. Г. Ігошкіна. – Київ : МАУП, 2005. – С. 80.

³ Безклубенко С. Д. Українське кіно : Начерк історії / Сергій Безклубенко. – К., 2001. – С. 3. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://library.knukim.edu.ua/mystectvo/kino-telemystetstvo/2104-ukrayinske-kino-nacherk-istoriyi.html>

⁴ Собуцький М. Літопис першого століття українського кіно / М. Собуцький // Кіно-Театр. – 2002. – № 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/2/litopys.html>

⁵ Кинословарь : в 2 т. / ред. Юткевич С. И. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – Т. 1. – 1966. – 976 с.

⁶ Кино. Энциклопедический словарь / ред. Юткевич С. И. – М. : Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.

⁷ Дорошенко А. Д. Влада та Радянське кіномистецтво 20-х – 30-х рр. ХХ ст. : у пошуках виразності екранних образів / А. Д. Дорошенко // Вісник міжнародного слов'янського університету. Мистецтвознавство. – Харків, 2011. – Т. 14. – № 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/VMSU/mystetstvo/2011_2/Dor.pdf

⁸ Самойленко Т. Особливості становлення та розвитку українського радянського кінематографа (1920–1930-ті рр.) / Т. Самойленко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2010. – Вип. 2. – 328 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/NZTNPUIst/2010_2/2010_2/Samoylenko.pdf

⁹ Там само. – С. 1.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само. – С. 2.

¹² Там само. – С. 3.

¹³ Росляк Р. В. Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-ті роки ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2011. – № 4. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/53.pdf

¹⁴ Росляк Р. В. Кінопрокатна політика в Україні 30-х років ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2012. – № 1. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2012_1/31.pdf

¹⁵ Росляк Р. В. Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-ті роки ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2011. – № 4. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/53.pdf

¹⁶ Росляк Р. В. Кінопрокатна політика в Україні 30-х років ХХ століття / Р. В. Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2012. – № 1. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2012_1/31.pdf

¹⁷ Шергова К. А. Еволюція жанров в документальному телевізійному кіно: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Кіно-, теле- і другіе екранніе искусства» / Ксения Александровна Шергова. – Москва, 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.disscat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom>

televisionnom-kino?_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7

¹⁸ Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук / Сергей Вячеславович Сычев. – Москва, 2009. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mediascope.ru/node/258>

¹⁹ Брюховецька О. В. Інструмент «у плоті і крові»: Дзига Вертов і апаратна теорія кіно / О. В. Брюховецька // Магістеріум. Культурологія. – 2007. – Вип. 26. – С. 53–56.

²⁰ Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук / Сергей Вячеславович Сычев. – Москва, 2009. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mediascope.ru/node/258>

²¹ Там само.

²² Там само. – С. 23.

²³ Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» / Ксения Александровна Шергова. – Москва, 2010. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.dissertat.com/content/evolyutsiya-zhanrov-v-dokumentalnom-televizionnom-kino?_openstat=cmVmZXJ1bi5jb207bm9kZTthZDE7

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

²⁶ Історія Українського радянського кіно : в 3 т. – К. : Наукова думка, 1987. – Т. 2. – 214 с.

²⁷ Марченко С. Відтворення історії засобами кіно: ретроспективний погляд / С. Марченко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – 2011. – № 9. – С. 91–103. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Nvkkarogo/2011_9/1_9.pdf

²⁸ Брюховецька Л. Теорія ідей : українське кіно в контексті європейського / Л. Брюховецька // Кіно-Театр. – 2009. – № 6 (86). – С. 23–26.

²⁹ Там само. – С. 23.

³⁰ Там само.

³¹ Погребняк Г. П. Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі / Г. П. Погребняк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв – 2009. – № 3. – С. 81. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2009_3.pdf

³² Скотт М. Руководящие принципы для теле- и радиовещательных компаний по развитию пользовательского контента (ПК) и медиа- и информационной грамотности (МИГ). – Москва: Международная академия телевидения и радио, 2011. – 73 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ieatr.com/_img/files/M_Scott_Guidelines_for_Broadcasters_rus.pdf.

³³ Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання. 36. ст. / Упоряд. Л. Брюховецька. – К. : Задруга, 2010. – 252 с., іл.

³⁴ Там само. – С. 113.

³⁵ Літературознавчий словник-довідник / ред. Гром'як Р. Т. – 2-е вид., – К. : Академія, 2007. – С. 406.

³⁶ Там само. – С. 407.

³⁷ Яновський М. І. Механізми психологічного впливу кінематографічного відеоряду на глядача : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. психол. наук / М. І. Яновський. – Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2005. – 18 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/ard/2005/05umikvg.zip>

³⁸ Наумова Лариса. Документалістика: телевізійний вимір. Поетичне кіно : заборонена школа [Текст] : [Збірка статей] / Укл. Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк : Ред. журн. «Кіно-Театр», 2001. – С. 253 : іл, портр. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mist/2009_6/PDF%5CMIST-6_2009_p-247-254_Naumova.pdf

³⁹ Погребняк Г. П. Естетичне поле телебачення у сучасному соціально-культурному просторі / Г. П. Погребняк // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. – № 3. – С. 85. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2009_3.pdf