

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ

У статті висвітлено витoki екстремального у мистецтвах, особливості виробництва документальних фільмів в екстремальних умовах — проблема, що в історії кіно та його теорії докладно не розглядалася. Наведено приклади конкретних труднощів, що виникають при фільмовиробництві в екстремальних умовах; висунуто ряд критеріїв, що дають змогу класифікувати такі фільми, як особливий жанр, проаналізовано документальні фільми, зняті в небезпечних районах.

Ключові слова: екстремальний фільм, екстремальні умови зйомки, документальний фільм.

В статті розкриваються истоки екстремального в искусстве, особенности производства документальных фильмов в экстремальных условиях — проблема, которая в истории и теории кино почти не рассматривалась. Перечисляются примеры трудностей, возникающих при фильмопроизводстве в экстремальных условиях, предложен ряд критериев, позволяющих классифицировать такие фильмы, как особый жанр. Проанализированы документальные фильмы, снятые в опасных районах.

Ключевые слова: экстремальный фильм, экстремальные условия съемки, документальный фильм.

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 films (documentaries) made in areas with little or no security such.

Keywords: extreme film, extreme shooting conditions, documentary.

Для сьогодення стало звичним, що людське життя, в усій розмаїтості його проявів, дедалі частіше набуває екстремального характеру — в шаленому темпі часу, подій, в стрімкості поширення війн, насилля, криз — політичних, економічних, екологічних, соціальних... І слова, що мають корінь «екстрем» вживаються нині, можливо, як ніколи раніше, часто. Актуальне явище зображення екстремального відображається, передусім у кінематографії та мас-медіа — деякі аспекти цієї проблеми були розглянути нами раніше¹.

Щоб зрозуміти природу жаги до екстремального, звернемо увагу на спостереження Аристотеля (висловлені в «Поетиці»): людина прагне споглядання того, на що в дійсності дивитися неприємно; має потребу пізнання, притаманну не лише філософам, а й усім людям. Аристотель визначає мету мистецтва як потрясіння, очищення, катарсис. За Аристотелем екстремальність проявляється як найшвидший рух, здійснюваний за

найкоротшою лінією. Гегель також розвиває тему: діалектика цього процесу насичена бурхливим взаємопроникненням і взаємоперетворенням протилежностей, закономірно обумовлює катастрофи чи руйнівні зміни.

Задовго до Аристотеля були складені міфи та казки, герої яких проходять неймовірні випробування — щоб здолати злу силу, здобути перемогу, визволити наречену. Сотні поколінь дітей слухали і переживали ці казки, які формували характер, зразки поведінки, моралі, добра і зла. Класичні грецькі трагедії також переповнені кровожерними подіями, від яких холоне серце. Герої літературних творів у стражданнях і муках мають пройти крізь горно моторошних ситуацій, сліз і крові, — заради душевного очищення та прикладу. Історія образотворчого мистецтва також переповнена зразками творів, де зображається екстремальне. Середньовічний вірянин відчував жах від споглядання сцен «Страшного суду». Ці сцени зо-

бражені на стінах фресок Святої Софії у Києві, Сикстинської капели у Ватикані і навіть у звичайній сільській церкві (згадаймо трепетні переживання малого Сашка від споглядання картини мук «Страшного Суду» у картині «Зачарована Десна» О. Довженка).

Долаючи канони етики та усілякі заборони, тему стражання людини в «екстремальних умовах» — зображають Босх, Гойя, Далі... Окремі їхні твори навіюють і нині шок та прозріння — можна лише уявити як ці картини діяли на сучасників. Згадаймо «Битву Олександра» А. Альтдорфера, де на півтораметровому полотні зображено тисячі воїнів війська Олександра Македонського і персів, що зійшлися у герці на річці Ісса. Згадаймо програмний твір В. Верещагіна «Апофеоз війни» — піраміда з людських черепів! Екстремальне простежується і у зразках творів митців Авангарду (одна з навідоміших картин — «Крик» Едварда Мунка). Сучасне мистецтво ще більш радикалізується, долає усі межі задля пошуку нових форм та шокowego відтворення дійсності, як це реалізовано, наприклад, мексиканським художником Т. Верголле (Teresa Vergolle) — показом води, в якій омивали трупи... Це — довершеність вищого пілотажу, що наражається на крайні у мистецтві заборони, на Смерть, — так пише про цей твір сучасний мистецтвознавець К. Клосс (Katha Kloss).

Історія людства писалась і, на жаль, пишеться кров'ю, що й відбилося, скажімо, в «Герніці» Пікассо — картина увібрала жах трагедії заживо похованих під уламками разбомблених фашистами будівель. Пікассо не міг цю ідею висловити в «старих рамках» — відомих раніше формах живопису. Лише формам кубізму було до снаги витримати стогін тих, хто гинув... Згадані твори покликані будити буденність, розхитувати ліниву уяву, навіювати «земній людині» страх за бездіяльність, спонукати до дії та духовного очищення. До попередніх мистецьких творів додалося і кіно, що упродовж ХХ ст., а особливо, нині в ХХІ ст., дужче аніж коли-небудь почало звертатися до зображення екстремального — явище, що потребує поглибленого дослідження.

Мабуть, існує невидима, невизначена межа, яка визначає всі норми життя, в усіх його про-явах — соціальних, політичних, економічних, культурних тощо. Все, що вище або нижче цієї «ватерлінії», вважатиметься екстремальним. Сучасна людина, озброєна наукою, добробутом, а тепер ще й мобільною, автом, немислимыми раніше вигодами, — час від часу, так само як і людина первісна, долає ту тривожну лінію і опиняється на

стежинах, сповнених погроз і небезпек. Цю межу час від часу (можливо, через незнання) переступає і частина людства — тоді починаються війни, революції, фінансові кризи. Документальне кіно зафіксувало кадри Першої і Другої світових воєн, революцій, бомбардування Хіросіми та Нагасакі. До кінокадрів Чорнобильської трагедії додалися хроніки аварії на АЕС у Фукусимі, жертв цунамі в Індійському океані наприкінці 2004 р.). Екрани мало не щодня переповнені зображеннями страждань від наслідків СНІДу і вірусу Ебола, кадрами жертв релігійних та етнічних конфліктів, новітніх війн та пожеж, актів тероризму.

Екстремальне має у собі певні «чари», що відсутні у буденному пліні життя. Підвищена, а іноді майже хвороблива цікавість до пограничного, лежать у глибині людської природи. І першими ці тривожні стани відчувають митці, які через твір висловлюють свою тривогу. Аби бути почутими, донести прихований сенс того, що їм відкрилося, аби торкнутися сонного байдужого серця, — митці мусять порушувати усталені норми, підривати побутовість, будь-якою ціною позбуваючись рутини. Поняття екстремального нині виокремилось в цілу планету, що містить у собі всі атрибути актуального життя, у тому числі й масову культуру. Екстремальність стверджує своє існування в усіх проявах сучасності: це і окремі зразки пахощів «Шанель» — «Extreme Chanel», як і морозиво Extreme! Ми легко знайдемо в Інтернеті масу посилань на екстремальний туризм, екстремальний масаж, екстремальну піццу, екстремальне схуднення і навіть екстремальний секс чи екстремальну смерть. Є телеканал «Екстрим» і т.д. Екстремальність поширюється всюди, порушує всі кордони, немовби прагне заявити своє право на всюдисущість. Увесь комплекс дій, пов'язаний з такими та схожими явищами, ми зазвичай називаємо екстремальними.

Увагу до цієї теми можна визначити як надзвичайно актуальну та насущну. Звернення до цієї теми не випадкове, свідчить про певні зміни в сучасній культурі. Ресурс екстремального, маючи політичні, філософські антропологічні, психологічні, соціокультурні витоки, — нині значно активізується, пробуджується ризикогенним суспільством. Причинно-наслідковий процес порушено: наростаюча екстремальність сприяє появі відповідних фільмів, а фільми дуже часто провокують екстремальність. Слід наголосити, що межа між нормальним та екстремальним не є статичною, вона мінлива, час від часу дрейфує від одної суспільної моделі чи історичного контексту

до інших, а отже й сам термін набуває особливого змісту-значення залежно від сфери побутування.

Словники визначають термін «екстремальний» як найбільш граничний, такий, що виходить у своєму прояві за межі звичного, як прихильність до крайніх поглядів, крайнощів, фанатизму, ексцентричності. Застосовуючи ці визначення стосовно документального кінематографа, на нашу думку, можна і доцільно виділити в окрему групу ті фільми (та специфіку процесів їхнього творення), які за певними ознаками відносяться до категорії екстремального. Сенс такого виокремлення зумовлюється глобалізаційними змінами довкілля, загостренням соціально-політичних, морально-етичних, релігійно-конфесійних, ідеологічно-концептуальних проявів, численними протистояннями та «вибуховими» проявами, зростанням напруги. Екстремальність як ознака життєвих проявів, фактів, поведінки — дедалі більше просякає життєвий матеріал, що становить характерні особливості аудіовізуального тексту відповідних творів та їхньої видової, жанрової, стилістичної природи. Свідчень тому безліч в усіх куточках світу, в усіх сферах людського буття. Достатньо кинути оком на дайджести програм новин, щоб переконатися: «спокій нам лише сниться»...

Кіно — вид мистецтва, де найбільш всеосяжно виражається явище екстремального. Воно спроможне породжувати несподівані ефекти: згадаймо легендарне «Прибуття поїзда», де рух на глядача поїзда, за свідченням очевидця журналіста Хельмута Карасека (Hellmuth Karasek), спровокував жах, паніку, примусив шоковану публіку вистрибувати із залу. Схожа сцена прибуття чудище-паротяга буде знята ще не раз — Ж. Мельесом, В. Діксоном й іншими піонерами кіномистецтва з великою вишуканістю і матиме небачений успіх.

За зовнішніми ознаками (з точки зору сучасності) у стрічці «Прибуття поїзда» навряд чи можна знайти ознаки екстремальності, та прискіпливий погляд дає змогу виявити в ній особливі змістові характеристики. На нашу думку, абсолютно на той час інтуїтивно, не осмислено, але прогностично відчутно поїзд не випадково знято у такому ракурсі, щоби його рух спрямовувався на зал. Щоби вразити, кінематографісти намагаються зняти об'єкт несподіваними засобами, у певному освітленні чи стані природи — побачити цей об'єкт у такому ракурсі пересічний глядач у реальному житті навряд чи й зміг би.

Чи не перший, хто обґрунтовує ефект посилення враження від екранного зображення об'єкта

був Луї Деллюк («Фотогенія», 1920): було помічено, що об'єкт зйомки на екрані виглядає дещо інакше аніж у реальності, перелічує виграшні об'єкти, що у кіно виглядають «красивіше», аніж насправді. І тому перші кінематографісти (повторимо — попервах інтуїтивно), намагаючись справити щоразу сильніший вплив на глядача, мусили підніматися на повітряній кулі, лягати з кінокамерою під поїзд, знімати над прірвою жерла вулкана, ризикувати задля нових проявів кіновирозності, фільмувати повені, наслідки землетрусів, інші стихійні лиха.

Фільми (зокрема, фірми Пате, кредом якої було «все бачимо, все знаємо») потішали глядача фільмами-подорожами, виробництво яких було пов'язано з природними ризиками, що чекали оператора в крижаних та піщаних пустелях, тропічних лісах і саванах. Фільмарі — як часом називали в Україні причетних до кіносправи людей — мусили підніматися на вершини, як-от «Сходження на Монблан» (1900, «Гомон»). Англієць Чарлз Урбан, реалізуючи своє кредо «Природу на сцену!» знімає фільми «Альпи взимку», «Мальовнича Швейцарія», «Сходження на Сервен» (1903 р., зафільмовані професором Ормесом Смітом), «Репортаж про вилов лососів у Канаді», види Індії². У цьому ж I-му томі «Загальної історії кіно» Ж. Садуля знаходимо й інші екстремальні як для свого часу фільми: «Автомобільна катастрофа», «Браконьєри», «Готель з привидами», «Диявол у монастирі», «Жінка з трьома головами», «Кошмар фантома», «Курець опіуму», «Нерон, що підпалює Рим», «Нерон, що випробовує отруту на своїх рабах», «Нескромна банщиця», «Небезпечний божевільний» тощо. Непредбачувана реакція глядача, несподівана сила его емоцій підказували першим режисерам, яких саме видовищ жадає публіка, які сюжети будуть у моді, у якому напрямку рухатиметься кіномистецтво. Висновок — очевидний: щоб залучити до залів ще незвабленого кіноглядача, потрібно було його епатувати, шокувати, заангажувати — робити з фільмів якнаймасовіший атракціон. Для цієї мети потрібні були потужні і, передусім, екстремальні засоби впливу. І кожна з цих стрічок вимагала особливого хисту на межі екстремальних (фізичних, творчих, фінансових) зусиль.

Зусиллями науковців усього світу за 120 років існування кінематографа зроблено небачено багато в напрямі осмислення його як мистецтва — хоча давно стало загальнозживаним трюїзмом твердження про відставання теорії від практики. Особливо це стосується світового кінодокумента-

лізму. Неохоплених науковим аналізом прогалин у цій сфері специфічного виду екранної творчості — безліч. Стосовно теми, яку ми заявляємо як предмет дослідження, можна з впевненістю стверджувати, що аналітичний «скальпель» її майже не торкався. Отже, гранично широке як кількісно, так і якісно явище, не може бути обійдене увагою наукової думки, тому у всій своїй сукупності та розмаїтті воно виступає надзвичайно актуальною проблемою кінотеорії.

Крім загальноестетичних аспектів, об'єкт дослідження передбачає включення до нього організаційних виробничих аспектів зйомок документальних фільмів, здійснених у екстремальних, дуже складних умовах, типологізацію особливостей таких обставин, специфічних параметрів обладнання, покликаних забезпечити досягнення мети — неупередженої, правдивої фіксації швидкоплинної миті, її сутнісної правди.

Заради глибшого осягнення режисерського мистецтва в документальному кіно, а особливо у специфічному її сегменті екстремального документалізму, — необхідно спиратися на всі надбаня досвіду режисури, хоч яким би суперечливим цей досвід був. Скажімо, А. Базен першорядне значення надавав тривалому плану і менше — монтажу. С. Ейзенштейн, навпаки, наголошував на монтажі, як на визначальному виражальному засобі, применшуючи вагомість плану, освітлення, декорації... А це лише один із тисячі аспектів кінотворення — отже огляд і зіставлення режисерських підходів, осягнення природи творення і результату може тривати дуже довго. Тому заради концентрації на сутнісному спробуємо окреслити ознаки, за якими можна визначити коло фільмів екстремального спрямування. На нашу думку, ними можуть бути визнані такі, що: 1) виходять за межі звичного; 2) шокують, вражають глядача насиллям, жорстокістю тощо; 3) руйнують застарілі форми і закони; 4) є новаторськими; 5) зняті в екстремальних (політичних, соціальних, екологічних і т.д.) ситуаціях, і нарешті 7) «des films qui dépassent les bornes» — фільми, що виходять за межі (J. Beton).

Кінокритики донедавна частково зверталися до теми екстремальності — але переважно в художніх стрічках про туризм і спорт. У 1974 році вийшла друком книжка відомого американського кінокритика Амоса Фогеля «Фільм як пагубне мистецтво» («*Film as a Subversive Art. By Amos Vogel*»). Автор аналізує фільми, що шокують і руйнують психику глядача, зокрема, про насилля і секс. Термін «екстрем» критик розглядає

у трьох ракурсах. Ось одне з важливих його узагальнень: «Існує спільна риса у експресіоністичному і сюрреалістичному напрямах у кіно — це наголошення екстремального і шокуючого...». Дослідження проілюстроване понад трьома сотнями рідкісних кінокадрів, тут проаналізовано естетичні, сексуальні, ідеологічні чинники, котрі використовуються у кінематографі, що являє нині чи не найпотужнішу художню форму нашого часу, передусім, — з метою маніпулювання нашою свідомістю, впливу на підсвідомість, задля підриву засад наявних системних цінностей та інститутів. Виклад здійснено в контексті сучасної світової науки, філософії, сучасного мистецтва; наводяться приклади з понад півтисячі фільмів, у тому числі — з багатьох заборонених. Ідеї, викладені Амосом Фогелем сорок років тому, випередили свій час — вони актуальні й сьогодні³.

Ще одна важлива праця з цієї теми вийшла у 2013 році — книга *Жюльєна Бетана* «Екстрем! Коли кіно порушує кордони» (Julien Bétan. *Extrême! Quand le cinéma dépasse les bornes*⁴). Автор перелічує критерії, за якими фільм може бути віднесений до *жанру екстремального кіно*: «Деякі фільми продовжують турбувати тому, що вони фізіологічно (і в цьому, мабуть, найглибша правда) викликають у нас незручне відчуття. Як порнографія і мелодрама, вісцеральний жах звертається скоріш до тіла, аніж до розуму, викликаючи в нас сексуальне збудження, сильні емоції, почуття відторгнення й огиди». До цього різновиду екстремального кіно входять також так звані зоофільми, де тварини стають «героями» та «персонажами» в інтризі фільму. «Інтимні стосунки» людини з «молодшими братами», включаючи секс — основна тема зоофільмів, де жорстокі, спотворені сцени насилля, проявляються у форсованому, екстремальному вигляді. Азіатські країни — лідери виробництві таких картин.

Менш шокуючі за змістом, та значно екстремальніші за умовами зйомок, з ризиком для життя — документальні фільми про тваринний та підводний світ: «Акули», «Стихійні лиха», «Дика природа» тощо. А також екстремальні фільми про авто и мото-екстрим, наприклад, серії «Crash. Русские гонки на выживание» — про каскадерські трюки, аварії, катастрофи.

Наголосимо, що Фогель і Бетан досліджують проблему екстремального виключно в художньому кінематографі. Документальне кіно в їхніх працях майже не згадується. Але вони цитують одне — надзвичайно важливе для нашого дослідження повідомлення: «хрещеним батьком» екс-

тремального фільму був документальний фільм-шок «Собачий світ», знятий у 1962 році трьома італійськими документалістами Ф. Проспері, Г. Якопетті та П. Каварою. Тканину цього фільму становлять виключно документальні матеріали, які жахають своєю правдивістю⁵. Монтажне вирішення ґрунтується на засадах контрастного монтажу — «тихих» світських кадрів та розлючених биків серед натовпу, релігійної церемонії і малих дітей, що очищають від пилу людські черепи та кістки... Цей фільм («Mondo Canoe»⁶ — така оригінальна назва картини) тривалий час лідирував за популярністю, номінувався на Оскар і на приз Каннського фестивалю, започаткував своєю назвою історію екстремального жанру — *mondo*. Відтоді до *mondo* — на честь цієї вражаючої стрічки, — зараховують і художні фільми жахів.

Можна навести достатньо сучасних документальних фільмів, які, за критеріями Бетана, могли б належати до екстремального жанру, наприклад: «Апокаліпсис» (реж. І. Кларк та Д. Костель) — про жахи Другої світової війни, «Битва в Алеппо» (реж. П. Прата і Е. Шален) — про Сирійську революцію, жорстоке бомбардування та зв'язці розправи з населенням тощо.

Екстремальність у документалістиці, на нашу думку, може розглядатися і в іншому ракурсі: удар може бути націлено вище пояса кіноглядача: йти-меться про твори й авторів, які повернули і перевернули долю кінематографа, — про тих, хто творив під постійним прицілом, в антилюдських тоталітарних умовах, хто ризикував життям не заради прибутку, а шукав і відкривав світові людське в Людині. Це Флаєрті, Вертов, Івенс, Гриффіт, Ейзенштейн, Довженко та ін. Божевілля світової історії, трагічні помилки, роль людини у світових катаклізмах, непримиренність людського духу — ось матеріал подвигу цих митців, відбитий у їхньому спадкові. Новаторська, іноді суперчлива, часто максималістична режисура, виявлялася по-різному: Гриффіт у фільмі «Народження нації» (1915) вперше зняв сцени насилля, військові операції, смертне покарання чорношкірого білою людиною, використав ефект забарвлення екрана криваво-червоним кольором. Такі прийоми були несподіваними для його сучасників і вважалися жорсткими, радикальними, екстремальними за втіленням.

Американський режисер Роберт Флаєрті в 1922 році зняв документальну картину «Нанук з Півночі» про боротьбу за виживання ескімосів в умовах надзвичайного холоду північної Канади. Режисер прожив шістнадцять місяців серед ес-

кімосів, навчився у них виживати у, здавалося б, несумісних з людським життям умовах. Вперше в історії кінорежисерів довелося зітнутися з екстремальними умовами життя і зйомок, і ми докладно проаналізуємо новаторську режисуру в цьому унікальному експерименті. Флаєрті, знімаючи «Нанука з Півночі», вдавався до максимально довгих планів, щоб створити враження присутності глядача у реальному часі, щоб екранний і реальний час ніби збігалися, щоб уникнути фальші й натуралізму. Прагнучи цієї мети, Флаєрті порушує засади документалізму і вживає прийоми суто художнього кінематографа: знімає в ролі ескімоса Нанука самого Нанука, у спостережених а потім відторених на камеру сценах, з використанням відповідного реквізиту та іншими деталями — для більшої етнографічної достовірності. А до того ж ще й проявляє плівку, друкує позитив, проєктує і показує фільм вдячним північним мешканцям у спеціально збудованому іглу (помешканні, зведеному з льоду та снігу)! Для Флаєрті усі види мистецтва — це дослідження, і тому режисер дав собі повну свободу в пошуку потрібних вирішень, порушуючи прийнятні норми кінематографа свого часу.

В іншій частині земної кулі — Дзига Вертов, сучасник Флаєрті, по-своєму пояснює, через монтаж — інтерпретує, реконструює радянську дійсність. Він переконаний, що «кінооко» зобов'язане максимально виконати свою гігантську місію народження нової радянської людини і побудови комунізму. Попри всю історичну ілюзорність та й злочинну, як на наш час, сутність реальних постулатів того часу, режисерське новаторство Дзиги Вертова — незаперечне. Воно, передусім, виявлене в технічних прийомах багатокadroвої експозиції, накладанні кадрів при неправдоподібному збільшенні одного з кадрів, використанні сміливих гострих несподіваних ракурсів, уповільненої та пришвидшеної зйомок, стоп-кадрів тощо. І ці фільми Флаєрті і Вертова не випадково входять до каталогу хрестоматійних картин обов'язкового перегляду чи не усіх провідних шкіл світу.

Ще один аспект екстремального — ризик політичної загрози з боку влади — не стає на заваді Олександрові Довженку, аби вистраждати, написати та оприлюднити сценарій «Україна в огні» (виходячи з принципів якого як режисер — ставить відповідні завдання фронтовим операторам). Та сценарій відразу ж потрапляє під заборону, а зняті операторами кадри війни та визволення — нині вважаються хрестоматійними і становлять основу фільмів «Битва за нашу Радянську Україну» (1943)

та «Перемога на Правобережній Україні» (1945), а згодом їх цитують у безлічі творів світової документалістики. Схожих прикладів — незліченно багато. Екстремальне у житті та мистецтві — не випадкове, а закономірне, таке, що стрімко проявляло себе у минулому, існує у сьогоденні, як-от у новітніх фільмах про події у Києві на Майдані чи в зоні АТО на сході України.

Екстремальна тема «заряджена» у самій концепції щорічного київського Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини Docudays UA, головною метою якого організатори вважають сприяння становленню відкритого суспільного діалогу, ствердження загальнолюдських норм гідності та верховенства права. От, скажімо, у фінальному перегляді VII фестивалю (2010), що тривав понад п'ять годин, було показано кілька вражаючих своєю прямою фільмів. Один з них — «Інша планета» (режисер-продюсер Ференц Молдовані, Угорщина) — своєю назвою вказує на наявність світу, про існування якого люди майже не здогадуються. Сім новел — сім екстремальних історій дітей, які вимушені екстремально заробляти на життя — сім хлопчиків і дівчаток з Камбоджі, Екватору, Конго... Вражають кадри сміттєзвалища околиці Браззавіля, де дітлахи, намагаючись не потрапити під бульдозер, із сьомої ранку до п'ятої вечора переграють коцубками сміття, вишукуючи метал. Камера фіксує, як дорослі їх дурять, обважують — дівчинка скаржиться: мати завжди б'є, якщо увечері вона не принесе зароблений один долар. «А півтора на день — заробляють лише відчайдухи!» Автор безсторонньо розглядає «дно», ніби іншу планету. Ось зізнання дівчинки-повії... Ось хлопчик, якого назвали відьмаком — мусить тяжко працювати на цегельні... Мінорний звук труби, рухлива камера, лаконічний монтаж — все спрямовано, щоб дужче вразити глядача, викликати у нього розмисли та узагальнення, на тлі яких усі цивілізаційні міркування про гламур, успіх та багатство — втрачають сенс.

Ще один призер тодішнього Docudays UA, фільм «Бірма ВЖ — репортаж із закритої країни» (режисер Андерс Естергорд, Данія), охоплює час від 1988-го, коли під час мирної демонстрації військові вбили три тисячі маніфестантів, до 2008 року. «На екрані — новітня історія, що триває й тепер. За кадром — авторський монолог, часом у мінорній тональності: минають роки, — а в країні нічого не змінюється, кожна людина, а особливо з відеокамерою — підозріла; люди вимагають звільнення політв'язнів, прагнуть бути

почутими владою, яка вже два десятиліття електризує суспільство страхом, сексотами, переслідуваннями... Авторський монолог переривають несподівані розмови по мобіліці з колегами-операторами, які йдуть знімати наступний кадр, ризикуючи потрапити за ґрати або й життям заради можливості — через Інтернет, BBC, CNN — достукатися до світу, розповісти, що саме сьогодні відбувається у їхній країні. Наприкінці — кадри людських страждань від тропічного циклону Нургіс, що 2-3 травня 2008 року забрав життя понад ста тисяч мешканців Бірми, завдав збитків півтора мільйонам людей, до яких влада не прийшла на допомогу... Закінчується стрічка без оптимізму, характерного для більшості картин про революції. Викликає захоплення громадянська мужність тих, хто всі ці сюжети зняв, — переважно, любительськими DV-камерами. Картина отримала Головний приз Правозахисного конкурсу.

На цьому фестивалі було також показано фільм голови журі, режисера Патріка Барберіса (Франція) «В'єтнам, зрада ЗМІ» (2008). Стрічка дає зрозуміти, що «зоровий ряд війни» значною мірою визначає її долю. Але наскільки кіношне зображення адекватне обличчю бійні? Розгортається історія воєн останніх п'ятдесяти років у контексті стосунків між військовими та мас-медіа. Пояснюються причини неадекватності зображуваного (первісної події) і того що зображається (фільму), адже «жоден із воєначальників не дасть інтерв'ю, поки не узгодить свою позицію з керівництвом: такі засади нині в усіх арміях світу»⁷.

Об'єкт дослідження теми зображення екстремального визначається межами кінодокументалістики і обмежується розглядом питань специфіки режисури в документальному кіно екстремального характеру, — відмінних від режисерського мистецтва в інших жанрах ігрового й неігрового кіно. Ці відмінності засобів кінотворення можна віднайти ще в періоді народження кіно, адже кінематограф явився людству як екстремальне мистецтво (тут ми погоджуємося з визначенням Бетана), постановникам доводилося дотримуватися відповідних правил гри — віднаходити нову модернізовану кіномову, співзвучну часові, епосі. Різноманітні екстремальні ситуації диктують художникові свої умови у виборі засобів виразності, у пошуку нових форм і сюжетів.

Чи не пророчі слова-передбачення Флаєрті: «Важливі фільми з'являться згодом — від режисерів, які вважають себе любителями. Ці фільми будуть складатися з мистецтва і реальності». Сучасний глядач — уже не наївний зав-

сідник ярмаркового кіно чи навіть пишніших «нікель-одеонів» — його простими фокусами не здивуєш. Сьогодні часто він сам — режисер і за-просто зніме будь-який дивний сюжет своєю крихтливою мобілкою. Больш того, його «кіно» може стати призером на міжнародних кінофестивалях: «Mobilefilm», «Pocketfilm», «Hors Champ» та інших, лише за однієї умови: фільм має бути знятий мобілкою! А ще — власник мобілки, який вряди-годи навчився нею знімати, може стати свідком екстремальної події, що ми нині й спостерігаємо в численних інтернет-блогах. А коли стало дуже небезпечно одержувати зорову інформацію з гарячих точок, непрофесіонали виявили ініціативу й самі почали виконувати функції журналістів і кінематографістів, ризикуючи життям, гинучи в хаосі війни — щоб повідомити про неповторну мить всьому світові через Skype і YouTube. Видається доречним звернутися до визначення Р. Росселіні: «Кіно — це спосіб вираження. Не існує жодних конкретних інших кращих технологій для вираження реальності». Правдиво також і те, що реальність — не технічна сфера, однак це не заважає технічному розвитку допомагати нам в просуванні вперед. Хіба не правда, що магія зйомки полягає в безпосередньому схоплюванні, в можливості зафіксувати унікальні моменти в документальному фільмі, в можливості «закарбувати час,

який минає». А це значить, що обсяги зображення екстремального на екрані лише зростатимуть і потребуватимуть щоразу глибшого розгляду.

¹ Кадум Л. (Франція, Ірак) Особливості режисури екстремального документального фільму / Лейт Кадум // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; Редкол. : О. І. Безгін (голова) та ін. — К., 2014. — Вип. 15. — С. 89-94. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://visnyk.knutkt.com.ua/images/visnyk/visnyk_15_v2.pdf (Дата звернення: 20.09. 2014).

² Садуль Жорж. Всеобщая история кино / Жорж Садуль — М. : Искусство, 1958. — Т. 1. — С. 350.

³ Vogel Amos. Film as a Subversive Art Paperback. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.amazon.com/Film-Subversive-Art-Amos-Vogel/dp/1933045272?camp=1789&creative=9325&linkCode=ur2&tag=discfm-20> (Дата звернення: 20.09. 2014).

⁴ Bétan, Julien. Extrême! Quand le cinema dépassent les bornes. Paris : Les moutons électriques, editeur, 2012.

⁵ Kerekes, David, David Slater. Killing for Culture: An Illustrated History of Death Film from Mondo to Snuff. — London : Creation Books, 1995.

⁶ «Собачий мир», фільм 1962 г. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/собачий_мир (Дата звернення: 20.09. 2014).

⁷ Марченко С. М. Коли документальний фільм зустрічається з історією? / Сергій Марченко // Кіно-Театр. — 2010. — № 4. — С. 53–54.