

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
ФАКУЛЬТЕТ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА  
Кафедра телебачення

УДК 791

Шмегировська Марія В'ячеславівна

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО СТОРІТЕЛІНГУ В  
ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Галузь знань — 02 Культура і мистецтво

Спеціальність 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво

Наукова робота на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Коваленко Юлія Борисівна

Науковий рецензент

Кандидат мистецтвознавства, доцент

Анфілова Світлана Геннадіївна

Допущено до захисту

Зав. Кафедри \_\_\_\_\_ / Н. В. Мархайчук/

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2020р.

Харків - 2020

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                  |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВСТУП.....                                                                                                                       | 3  |
| РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ<br>ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СТОРІТЕЛІНГУ В<br>ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ..... | 7  |
| 1.1. Історіографія і передумови проблеми формування сторітелінгу<br>для сучасного документального<br>кінематографу.....          | 7  |
| 1.2. Сутність поняття та розвиток сторітелінгу у контексті<br>дослідження документального кінематографу.....                     | 19 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1 .....                                                                                                      | 31 |
| РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ<br>ПРОБЛЕМИ.....                                                                      | 33 |
| 2.1. Характерні риси та специфічні особливості сторітелінгу у<br>аудіовізуальному просторі.....                                  | 33 |
| 2.2 Роль автора і героя у конструюванні структурних ознак<br>сторітелінгу документального твору.....                             | 49 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....                                                                                                       |    |
| РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ КОНСТРУЮВАННЯ СТОРІТЕЛІНГУ ДЛЯ<br>ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФУ .....                                           | 64 |
| 3.1. Аналіз сторітелінгу у документальному кінематографі на<br>прикладі фільмів «Я можу бути Френком».....                       | 64 |
| 3.2. Кінофільми «Встати, суд іде!» та «Ukrainer. The Movie» як<br>приклади формування мультилінійного сторітелінгу.....          | 67 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....                                                                                                       | 71 |
| ВИСНОВКИ.....                                                                                                                    | 72 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....                                                                                                  | 75 |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна творча практика створення документального кінематографу відзначена змінами його виготовлення та поширення. У зв'язку з цим виникає активний інтерес до такого явища, що називається сторітелінг. Творці документального кіно, як і сценаристи ігрового прагнуть показати сильні історії, частіше саме ті, якими керують герої. Тому невігадана неігрова розповідь набуває нових властивостей. А історія — це саме той спосіб, що допомагає визначити документальний фільм і відділити його від іншого візуального матеріалу. Саме успішна історія може допомогти глядачу побачити світ з іншої точки зору. А мистецтво візуального сторітелінгу стає вмінням використовувати зображення не тільки для передачі певного повідомлення. Сторітелінг робить документальне кіно більш доступним і розважальним, чим дозволяє розширити аудиторію глядачів. Візуальний сторітелінг є актуальним і тому, що сучасний глядач віддає перевагу ігровому кіно з вигаданим сценарієм та іншими захоплюючими історіями. Документальний кінематограф є не просто спостереженням і відтворенням певного явища та проблеми автором, режисером фільму. Він є носієм певного меседжу, а отже і сторітелінгу.

Актуальність теми зумовлена необхідністю вивчити та проаналізувати розвиток сторітелінгу в аудіовізуальному мистецтві, визначити його специфічні риси і особливості. А також недостатнім ступенем вивченості в Україні, відсутністю значимих сучасних теоретичних робіт та систематизації практичних і теоретичних засад. Тому така робота може представляти інтерес при створенні документального кіно на всіх етапах виробництва. Тому у своїй роботі вважаю доцільним розгляд документального кіно із сторітелінгом, що стає новою тенденцією у медіа, рекламі і аудіовізуальному мистецтві. Тому у даній роботі я

розширю розуміння документального фільму, пов'язуючи його з поняттям сторітелінгу, яке до сих пір недостатньо вивчено у сфері аудіовізуальних досліджень.

Рівень вивчення проблеми. Обрана тема на сьогоднішній день є маловивченою.

**Вивченням сторітелінгу та документального кінематографу займалися:** Д. Міллер, В.Варакин, Н. Пономарьов, А.Сіммонс, М. Лівін, А. Безверха, М. Вернет. Р. Маккі, Паісова Е., Малькова Л.Ю., Эльзессер Т.Е., Франк Г.В , Б. Вольман ,Герлінгхауз Г.. Агафонова, Н.. Абдулаєва З, Дондурей Д.О.

**Мета роботи** полягає у дослідженні явища сторітелінгу у сучасному кінематографі. Простежити його появу, мету, розвиток, трансформації, виявити риси та принципи формування візуального сторітелінгу у сучасному документальному кіно, визначити його роль і роль автора при створенні аудіовізуального твору, впливу на глядача і сучасний кінематограф в цілому.

У відповідності до мети **завданням дипломної роботи є:**

- простежити зародження сторітелінгу в документальному кінематографі;
- проаналізувати особливості відео оповіді у документальне кіно;
- виявити основні риси, прийоми та принципи за якими формується сторітелінг у документальному кінематографі;
- систематизувати практичні та теоретичні засади по створенню унікального сторітелінгу;
- дослідити роль візуальних та структурних компонентів у документальній оповіді;
- простежити основні тенденції розвитку явища сторітелінг і його значення при виробництві та поширенні аудіовізуального твору.

Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань дослідження було використано такі **методи**:

- історіографічний метод;
- вивчення, аналіз та синтез – комплексний метод дослідження, що дає можливість вивчати окремі процеси у кінематографі і для визначення його закономірностей і властивостей;
- узагальнення — метод, що використовувався для встановлення загальних ознак і властивостей формування явища у кінематографічному процесі;
- порівняння – метод зіставлення об’єктів з метою виявлення схожості, різниці та узагальнення, як результат порівняння;
- описовий метод;
- системно-структурний метод дав можливість розглянути й проаналізувати особливості документального кіно;
- семіотичний метод для аналізу ролі та значення символів у візуальному сторітелінгу;
- іконологічний метод аналізу застосовувався для визначення, опису та зображення ролі автора та героя і розуміння його значення та впливу на перебіг подій у кіно.

**Об'єкт:** документальний кінематограф.

**Предмет:** принципи формування візуального сторітелінгу.

**Хронологічні межі** окреслені метою й завданнями дослідження, і охоплюють період початку 20 ст. – сучасність.

**Практичне значення роботи.** Дане дослідження стане у нагоді викладачам та студентам факультетів кіно -, телемистецтва, культурології, журналістики тощо.

**Наукова новизна** полягає у вивченні явища сторітелінг в контексті аудіовізуального мистецтва. Виявлення його структурних особливостей і значення для створення документального твору та розвитку кінематографічного процесу в цілому.

Апробація **основних результатів дослідження** відбулася шляхом виступу на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (квітень, 2019, ХДАК; « Особливості використання сторітелінгу у фільмі Грега Маркса “ Я можу бути Френком” » )

**Структура:** робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить сторінок 80 сторінки, з яких – 74 основного тексту.

## **РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СТОРІТЕЛІНГУ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

### **1.1. Історіографія і передумови проблеми формування сторітелінгу у сучасному документальному кінематографі**

Основоположною метою документального кінематографу завжди було зображення нехудожніх історій. Проте саме положення документального фільму в історії кінематографу змінювалося залежно від періоду та домінуючих потреб держави та суспільства, часто підпорядковувалося режиму влади та її соціальним функціям.

Автори документальних фільмів більшою мірою цікавляться історіями та середовищем, в якому вони перебувають. Режисери цього жанру працювали поза межами великої художньої системи та поза студією, оскільки їх сфера — реальність та зовнішній світ.

Кінематограф розвивався з оповідно-драматичної традиції, у якій мистецтво розповіді займає центральне місце.

За весь період формування і розвитку документального кіно, зароджувались різні способи показати на екрані саме правдиву історію. Зазвичай, такі історії відображали те, що відбувається у суспільстві та навколо окремого індивідууму.

Протягом багатьох років, коли фільми ставали все більш оповідальними, документальні фільми розгалужувалися і набували різної форми. Деякі з них були названі пропагандистськими або не об'єктивними.

Першооснова до документального кіно існувала завжди. Природа людського існування полягає у тому, що людство постійно хоче знати, що відбувається і чому. Для того, щоб автору будь-якого твору мистецтва розповісти іншим те, що він бачить, потрібен інструмент для спілкування із аудиторією. Першим таким інструментом був людський голос. За

допомогою нього відбувався процес розповіді історій, що стало вирішальним для людського існування і характерним явищем будь-якої відомої культури.

Якщо ж розглянути саме поняття «документальний», то слід зазначити, що воно має в якості кореневого слова «документ», що походить від латинського «docere». Тому спочатку документальний фільм означав «урок; застереження; попередження». Для вчених документи є «первинними джерелами» інформації; для адвокатів — «документальний доказ», що суперечить чуткам.

Шотландський документаліст Дж. Грірсон переносить цей термін з його первісного використання на колишній термін «викладання і пропаганда», використовуючи «документи» сучасного життя в якості матеріалів для поширення віри в соціал-демократію. За свого боку, американський документаліст Р. Флаєрті продовжував документувати сюжети своїх фільмів так, як він їх бачив, і, в деякій мірі, так, як він хотів представити себе світові.

У своїй книзі «Вступ до документального фільму» Біл Ніколс, теоретик-документаліст пише, що документальний фільм є формою риторики. Крім того, він стверджує, що голос документального фільму (голос режисера) — це голос ораторського мистецтва. Питання голосу виникає із питання мови. Оскільки документальні фільми не є лекціями, ця проблема не постає буквально.

Питання кіномови постає вже з 1920-х років у роботах Річчото Канудо в Італії і Луї Деллюка у Франції, які вважали, що саме невербальна природа кіно наділила його мовним характером, особливо через його «візуальність», яка долає бар'єри національної мови. Так само Вачел Ліндсей говорив про фільм як про «ієрогліфічну мову». Погляд на кіно як на мову з самого початку пояснюється самою природою фільму: спочатку звуку не було, але кіно вже могло ефективно спілкуватися.

Умовне мислення документальних фільмів полягає в тому, що вони документують реальність. Крім того, звичайне мислення передбачає, що вони представляють об'єктивну істину і не включають вигадані елементи.

Факт, що документальні фільми не є відтворенням дійсності, дає їм свій голос. Вони є відображенням конкретного погляду на світ. Голос документального фільму — це той засіб, завдяки якому ця конкретна точка зору чи перспектива стає відомою глядачам. Голос документального фільму може створити аргумент, який також передає точку зору. Голос схожий на стиль, на те, як фільм, художня література чи нехудожня література, різними способами впливає на її предмет та на тему сюжету чи аргументу, але стиль функціонує інакше у документальному фільмі. Голос документального фільму розмовляє всіма засобами, доступними його виробнику.

Якщо документальні фільми транслують проблеми знайдені у світі, то можна сказати, що вони говорять про них через звуки та зображення. Коли документальні фільми розповідають історію, вони роблять це всіма засобами, а особливо звуками та образами. Документальний кінематограф стає одним із багатьох голосів на арені соціальних дискусій та суперечок.

На відміну від більшості інших видів мистецтва, кіно і телебачення в значній мірі покладаються на візуальну інформацію, щоб розповісти історію. Із розвитком технологій поступово виникали нові інструменти, які митці використовують для створення і поширення твору. Поява фотографії була унікальною з багатьох поглядів: вона створювала візуальне зображення, яке точно копіювало зображення предмета, на відміну від суб'єктивних інтерпретацій картини або малюнка. Крім того, фотографічне зображення могло бути отримано швидко — зображення було знято за частки секунди, а хімічне прояв і друк могли бути виконані за лічені години. Тому швидкість і потенціал для точного відтворення зробили фотографію найважливішою подією в історії візуального вираження. Здатність фотографії захоплювати і відтворювати «схожими на життя»

зображеннями, з дивовижною швидкістю, назавжди змінить світ візуального оповідання.

З кожним новим винаходом, автори документальних фільмів вчилися використовувати інструмент для захоплення реальних подій, збирали їх в одну сюжетну лінію, щоб показати глядачам. Творці нових технологій завжди розробляли свої наративні прийоми і мову. Гомер, наприклад, розібрався у живому виконанні епічної поеми. Геродот зрозумів, як писати історію. Фотожурналістика зародилася на війні. Брати Люм'єр, оригінальні винахідники кінокамери/проектора *cinemagraph*, почали зі зйомок реальних подій. Однак спочатку, візуальна оповідь не розглядалося як роль кінокамери. Перші кінокамери сприймалися просто як найкраща версія фотоапарата, а не як його власна унікальна форма художнього вираження.

Найперші фільми, такі як човен, що під'їжджає до доку, або робітники, які виходять із фабрики стали першими документальними фільмами, відомими також як кінохроніка. Ранні документальні фільми в США та Франції були або короткими такими кінохроніками, або навчальними зображеннями, записами поточних подій, або розповідями про подорожі без будь-якої творчої оповіді.

Сторітелінг містить два компоненти: представлену історію та процес її розповіді, або оповідь, чи те, що називають розповідним дискурсом. Історія - це серія представлених подій, персонажів (або агентів для деяких) та дій, з яких аудиторія будує вигаданий час, місце та світ. Матеріальні елементи Люм'єр включають в себе приїзд поїзда, пасажирів, жести залізничників, пар, що виділяється з двигуна, навіть рухливі тіні під ногами людей. З цих досить мінімальних візуальних об'єктів і дій глядач генерує крихітні події історії, включаючи будь-які ефекти, які потяг чинить на людей на платформі. Нарративний дискурс очевидний у стратегіях викладу, особливо в положенні камери, що пропонує вигляд дії, що підкреслює перспективу та глибину, а також дозволяє глядачам спостерігати за обличчями та рухами ряду людей, що беруть участь. Однак

фільм Люм'єра пропонує дуже низький рівень розвитку оповіді, частково через коротку тривалість і нескінченність сюжетних подій, а також через відсутність інших пристроїв оповіді, включаючи впорядкування сюжетів, вибір міс-ен-скрина, редагування, звукові ефекти, міжряддя або рух камери. Зі збільшенням довжини фільмів та технічних варіантів також зростали і розповідні стратегії. Історії можуть розвивати складніші характеристики, тематичні проблеми та часовий розвиток, а також збільшувати пристосування для оповідача маніпулювати та представляти ці події.

Фільми братів Люм'єр показують реальні речі, що відбувалися у світі. Оскільки у них немає оповіді та редагування і не відбувається жодного монтажу зображень — вони не є історіями. Потяг прибуває на вокзал, але глядачам невідомо, хто у потязі і чому вони їдуть до міста; робітники залишають фабрику, але невідомо, які умови праці всередині; чоловік і жінка цілуються, але як вони зустрілися і як це закінчиться невідомо. Історії ж викликають емоції та залучають увагу аудиторії. У реальному житті речі просто відбуваються, а в історіях глядач надає їм значення.

У епоху німого кіно використовувались кінематичні розповіді. Режисери перших фільмів нарешті змогли здійснити комунікацію за допомогою руху знімка, чого оповідачі з фотокамерами чи словами не могли зробити раніше. Як рухалася камера, де вона була розміщена, як освітлювалася сцена, як склеюється відео разом, і те, що було включено до кадру, стали інструментами, які використовувались для розгортання історії.

Якщо проаналізувати те, чому людство сьогодні використовує і споживає аудіовізуальний продукт масово, то можна дійти висновку, що основна причина полягає в тому, що відео створює досвід, кращий та цікавіший, ніж будь-який інший носій. Це досвідний носій. Режисер має можливість дозволити візуальним засобам розповідати історію.

Пройшло приблизно десять років (з 1895 по 1905 рік) відтоді, коли ранні режисери з'ясували, як редагувати відзняті стрічки та використовувати розповідь так, щоб показати історію. У 1920-ті роки у Росії починає творити кінорежисер Дзига Вертов, який створив кінохроніку «Кінооко». Особливістю цього документального кіно була відмова автора від хронології та монтаж сюжетів відповідно до власного бачення режисера.

Фільм «Людина з кінокамерою» Дзига Вертов створив у 1929 році. Режисер вважав, що кінокамери та фільми можуть показати правду про те, як все відбувається у світі. Але потім виникла проблема щодо того, як використовувати отримані кадри, щоб розповісти історію, як розрізати її так, щоб сказати глядачу про те, що означає ця відзнята реальність. Вертов отримав кадри з вулиць, але зрозумів, що побудова історії може призвести до неправдивості. Тому він склав набір правил, яких слід дотримуватися у процесі редагування. Він назвав цей метод кіно правдою. Проте метод Вертова не розповідає глядачу про залучених людей. У стрічці зображена просто реальність, але глядачі не знають, що вона означає.

Дзига Вертов у «Людині з кінокамерою» чітко уточнює, що глядачі дивляться не на реальність, а скоріше на побудову реальності. Фільм безшумний і не містить проміжних назв. Нібито «міський документальний фільм», який є хронікою одного дня у житті мегаполісу. Також переривання зі сценами фабрик, поїздів та багатолюдних вулиць. Шляхом спритного складання сцен і образів Вертов дає відчуття, що фільм, який дивимося, розгорється прямо перед очима. Наглядовий документальний фільм є найбільш проаналізованим типом документальних фільмів

Першим оригінальним документальним фільмом можна вважати стрічку американського режисера Роберта Флаєрті «Нанук з півночі» (1922). Це розповідь про життя справжньої ескімоської родини. Стрічка заснована на особистих спостереженнях. Це етнографічний погляд на суворе життя канадських ескімосів, що живуть в Арктиці. Хоча деякі зі

сцен фільму застарілих звичаїв були поставлені, стрічка стала прототипом багатьох документальних фільмів. У «Нанук з півночі» вперше було використано драматичну лінію із конфліктом «людина проти природи». Саме це зробило цю стрічку популярною у всьому світі на відміну від «Людини з кінокамерою», де режисер уникав драматичної лінії і намагався зобразити об'єктивний звіт без оповіді. А все тому, що глядач потребує історії, яка викликає емоції.

Флаерті, якого часто вважають «батьком документального фільму», також зняв історичний фільм «Моана» 1926 року про жителів Самоа і Тихого океану, хоча він виявився менш успішним. Термін «документальний» був вперше використаний в рецензії саме на цей фільм Флаерті.

Жанр документалістики все ще проходить тривалий процес оцінки з точки зору свого визначення. Отже, перша зареєстрована згадка терміна «документальний фільм» з'явилась у 1926 році та створена шотландським режисером Джоном Грірсоном, який вивчав масові комунікації в Сполучених Штатах Америки. Вважається, що Дж. Грірсон, ключовий діяч британської документальної школи, першим використав цей термін для опису фільму Роберта Флахерті в 1926 році, який він назвав таким, що мав «документальну цінність». Грірсон визначає документальний фільм, як творчу розробку дійсності. В статті під назвою «Перші принципи документального фільму» він досліджував Флаерті та його спосіб створення документального кіно. Флахерті говорить про етику та обов'язок режисера-документаліста: «мета документального фільму, наскільки я його розумію, — зобразити життя таким, яким воно є. Це аж ніяк не означає, що можна думати, що завдання режисера документального фільму — зняти фільм, не роблячи жодного відбору і редагування». Грірсон наводить три основні принципи документального кіно. По-перше, він стверджує, що документальний фільм — це «нова і життєво важлива форма мистецтва, яка може відобразити живу сцену та живу історію». Він також стверджує,

що герої та сцени взяті з реальності дають кращі можливості для інтерпретації сучасного світу. Нарешті, він вважає, що матеріал, узятий зі світу, може відображати суть реальності. Тому «документальний фільм — це ні що інше, як творче ставлення до актуальності. Редагування послідовних частин фільму повинно включати не тільки опис і ритм, але також коментар і діалог». Документальний фільм визначає не тематика чи стиль, а підхід. Він не заперечує ні акторів, ні переваг інсценізації. Документальний підхід до кіно відрізняється від сюжетного фільму не своїм зневагою до майстерності, а метою, для якої це майстерність покладено. Режисери документальних фільмів здійснюють менший контроль над своїм предметом зйомки. Часто можна відрізнити документальний фільм від художнього фільму за ступенем контролю, який здійснює режисер під час виробництва.

Попередній режим спостереження обмежував режисерів і вимагав дисциплінованого відсторонення від подій. Документальний фільм робить перспективу режисера чіткішою, залучаючи його до дискурсу. Поступово режисери хотіли налагодити контакт з людьми більш прямим способом, не повертаючись до класичного формату. Це призвело до появи інтерв'ю, що дало змогу режисеру брати більш активну участь у подіях. Автор також міг стати оповідачем історії або пояснити, що сталося за допомогою свідків або експертів. Ці коментарі часто додавали до кадрів архіву та для полегшення реконструкцій.

Перформативний режим документального фільму є прямою протилежністю режиму спостереження. У документальних фільмах про спостереження, режисерська мета - ненав'язливе спостереження за темою. Перформативний документальний фільм підкреслює власну причетність режисера до теми. Крім того, режисер показує більшу політичну чи історичну реальність через вікно власного досвіду. Замість того, щоб покладатися на експозиційний підхід, перформативний режисер стає особистим керівником.

У перформативному режимі режисер надає свій погляд на світ, культуру чи подію в історії. Без такої точки зору, ймовірно, аудиторія інакше ніколи не дізнається цих тем.

В 1930-ті і 1940-ві роки документальний фільм стає інструментом пропаганди для урядів, таких як нацистська Німеччина, Сполучені Штати Америки і Великобританія. Саме Друга світова війна стимулювала виробництво документальних фільмів. Новаторський німецький фільм режисера Лені Ріфеншталь «Тріумф волі» (1935 р., Німеччина) був пропагандистським, але історичним у документації мітингу нацистського конгресу в Нюрнберзі 1934 році. Це був революційний фільм, що поєднує у собі кінематографію і редагування пропаганди Третього рейху.

Щоб відреагувати на нацистську пропаганду, військове міністерство США замовило Френку Капре зйомку семи фільмів у серії оповідей фільмів у стилі кінохроніки Другої світової війни «Чому ми боремося». Перший у серії фільм «Прелюдія до війни», присвячений подіям 1931-1939 років, отримав премію «Оскар» за кращий документальний фільм в 1942 році.

Режиссер Ален Рене у фільмі «Ніч і туман» (1955 р.) жорстко засудив нацистів за те, що вони накликали на світ жахи Голокосту. У чотиригодинній епопеї Марселя Офулса «Печаль і жалість» режиссер використовувала техніку інтерв'ю та архівні кадри, щоб розповісти історію нацистської окупації Франції і подальше французьке співробітництво. Епопея «Шоа» (1985 р.) режисера Клода Ланцманна задокументувала особистий досвід кількох людей, які пережили Голокост у таборі смерті.

Причина за якою всі документальні фільми того часу не були цікавими полягає в тому, що усі вони були лекціями, ілюстраціями або інтерв'ю. Тому попередній жанр документального кіно у цей час майже зник.

У 1960-ті роки виникає *Cinema verite*, що дослівно перекладається як «правдиве кіно». Цей спосіб кіновиробництва характеризується реалізмом і

уникає будь-яких штучних або художніх прикрас. Він винайдений французьким режисером Жаном Руш, який надихнувся теорією Дзиги Вертова про кіно-правду. Cinema verite були спостереження за навколишнім світом. Створений з досягненнями в області портативного кіноустаткування, стиль cinema verite менш виразний за попередні стрічки. Cinema verite поєднує в собі імпровізацію з використанням камери, щоб розкрити правду або виділити предмети, приховані за грубою реальністю. Американські кінематографісти запозичили ідею cinema verite і створили «прямий кінематограф». Великобританія назвала це явище «вільне кіно».

Жорсткий реалізм, створений режисерами 1960-х та 70-х, був досягнутий завдяки технологічному прогресу, досягнутому на десять років раніше. Більш швидкі об'єктиви для зйомки в умовах слабкої освітленості та менші камер, які відтепер можна використовувати вручну. Отже, їх більше не прив'язували за допомогою аудіосинхронного кабелю. Ненав'язливий екіпаж із двох осіб міг би стріляти майже в будь-якому місці із наявним світлом та слідкувати за актуальністю, коли він розгортався. До цього часу об'ємне обладнання для виготовлення плівок вимагало химерних технічних налаштувань та ретельного постановки дій.

У той час технологічні досягнення дозволили режисерам робити те, про що вони ніколи не мріяли. Камерна апаратура стала менш громіздкою, портативною, і навіть синхронизований звук став мобільним. Це дозволило кінематографістам відправитися у різні місця і досліджувати світ більш вільно. Використання легких 16-мм кінокамер, які також були дешевше професійних 35-мм камер стало поширеним явищем. Це відкрило двері для нового покоління кінематографістів, оскільки вони змогли поекспериментувати з кінематографічними прийомами, які дозволили їм використовувати більш легке обладнання меншого розміру. Через це багато істориків кіно вважають 1960-і і 70-і роки одним із золотих часів кіновиробництва.

Проте творці *Cinema verite* намагалися знайти історії, які не потребували оповіді, історії, що вже мали початкову, середню і кінцеву структуру. Їм не подобалося займатися структурою оповіді, бо на їх думку — це обман та дійсно хороші історії не потребують оповідання. Але проблема була і залишається у тому, що дійсно хороші історії важко знайти. У світі є безліч речей і явищ, які відбуваються без будь-якої чіткої структури, ситуацій, які необхідно розповісти і відредагувати, щоб зрозуміти. Тому неможливо заперечувати факт того, що розповідь у документальному кінематографі допустима і необхідна. Адже саме завдяки розташуванню зображень у фільмах вони перетворюються з просто «зображення» або «інформації» в те, що ми називаємо історією.

Поява і розвиток телебачення у 1960-і — 1990-і роки стає важливим каналом для розвитку документального кіно. В історії кіно і телебачення термін документальний фільм використовується також для опису творів різних типів та характеристик, в тому числі таких як новинні фільми, навчальні фільми, розповіді про подорожі та телепередачі з різними стилями та змістом. Можливе визначення терміна документальний фільм пов'язане з його етимологією, теоретичними моделями. Як зазначає Алехандро Кок у «Риторичній белетристичній постматеріальній фільму», вже у 1914 р. Едвард Кертис використовував термін документальний матеріал та документальний твір. Через кілька років, протягом 1920-х років, французи використовували термін документальні фільми для опису фільмів про подорожі та новини, які вони виробляли на той час. Фільм використав поняття документа для позначення витягів, що пов'язані з реальністю.

Автори документальних фільмів надихалися образами та звуками з реальності, і приділяють їм більшу цінність, ніж усе, що вони можуть вигадати, використовуючи вигаданий сценарій. Їх спосіб самовираження базується на виборі та упорядкуванні того, що вони знаходять. Прийняті ними рішення стають дискурсом, який вони транслують у світ, що завжди

обрамлений у межах їх суб'єктивності. Кожен вибір режисера документального фільму стає вираженням певної точки зору, свідомої або несвідомої, визначеної чи ні.

Документальні фільми склали широку і різноманітну категорію фільмів. Приклади документальних форм включають такі:

- «Біографічні» фільми про живу або мертву людину  
(Стівен Хокінг — «Коротка історія часу», Роберт Крамб — «Крамб», Мухаммед Алі — «Коли ми були королями», Гленн Гулд — «Геній всередині: Внутрішнє життя Гленна Гулда», Джон Леннон — «Стати Джоном Ленноном», Вітні Х'юстон — Вітні);
- Відома історична подія  
(«Ніч і туман», «Шоа, «Витривалість»);
- Концерт або рок-фестиваль/Rockumentary  
(«Не озирайся назад», «Дай мені Шелтер»);
- Соціологічне або етнографічне дослідження життя окремих осіб протягом певного періоду часу  
(Серія фільмів Майкла Епта: «28 Up», «35 Up» і «42 Up»);
- Спортивний документальний фільм  
(«Нескінченне літо», «Хенк Аарон: гонитва за мрією»);
- Збірка фільмів із матеріалів із державних джерел  
(«Чому ми боремося», серія Другої світової війни Френка Капри);
- Теми, пов'язані з природою, наукою, етнографія або фільми про дику природу  
(«Нанук із Півночі», «Жива пустеля», «Зникаюча прерія», «Марш пінгвінів»);
- Фільм «Створення фільму» або «За лаштунками»  
(«Тягар снів», «Серця п'їтьми: Апокаліпсис режисера»);
- Подорож "Шок"/Shockumentary («Mondo Canes»);

- Псевдодокументальні фільми («Громадянин Кейн»).

Документальні фільми були зроблені в тій чи іншій формі майже у кожній країні і внесли значний внесок у розвиток реалізму в кінематографі.

Теоретик кіно Біл Ніколс зазначає, що документалісти використовують ресурси розповіді та реального світу. Ніколс також розглядає кіно, яке з'явилося порівняно недавно і ставить під сумнів основи традиційного документального кіно. Він акцентує увагу на виразності, поезії та риториці. Акцент зміщений на якості тексту, а не на його репрезентативної спроможності. Цей новий спосіб виник із попередніх недоліків у класичному документальному кінематографі.

## **1.2. Сутність поняття та розвиток сторітелінгу у контексті дослідження документального кінематографу**

Технологічна і естетична еволюція документального кіно насправді не вплинула на загальне сприйняття того, що саме можуть робити документальні фільми. Роберт Маккі, американський сценарист, теоретик мистецтва написання кіносценаріїв пише, що мистецтво сторітелінгу — це домінуюча культурна сила, а мистецтво кінематографа — головний засіб її реалізації. Якщо ж звернутися до самого поняття, то сторітелінг (від. англ. storytelling) — дослівно означає процес створення, розповіді і написання історій.

Документальний жанр фільму можна розглядати як пов'язані між собою частини кінематографічної історії. Відповідно сторітелінг має безпосереднє відношення до документального кіно. Сторітелінг формується із подій, що відображаються у певній послідовності. Тому він стає способом за допомогою якого автор розкриває історію у фільмі та будує лінію оповіді.

Точне визначення поняття візуального сторітелінгу важко визначити коротко, оскільки існують різні точки зору на це питання. Проте, Міжнародна кіношкола в Парижі (EICAR) визначає це поняття як «візуальне спілкування у формах, які можна прочитати або подивитися. У кіно історія найбільш наочна, коли ідеї і емоції виражаються у виконанні і естетиці, а не в діалозі». Тому існує таке поняття як «сила кінематографічної оповіді» (the power of cinematic storytelling), яке влучно характеризує можливості візуального сторітелінгу.

Терміни «оповідь» та «історія» часто вживаються взаємозамінно в інформаційному і неформальному просторі, хоча вони відрізняються. Історія — це зміст (про що розповідається), який складається з подій, дій та екзистентів (символів, параметрів, персонажів), тоді як оповідь — це вираз (як воно розповідається) щодо того, як контент подається читачам (голоси, стилі, сюжети). Глядач бачить історію лише наскрізно, тому саме оповідь визначає наше сприйняття історії. Тому оповідь має мету; зачаровувати «когнітивну функцію» одержувача.

Термін «візуальний сторітелінг» використовувався для опису декількох жанрів візуальної оповіді, від новин і інформації (фотожурналістика, фоторепортаж, документальний фільм) до розваг (мистецтво, фільми, телебачення, комікси). Отже, будь-яка історія, розказана візуально, є візуальною оповіддю.

Візуальний сторітелінг не відноситься конкретно або тільки до створення фільму. Замість цього він описує органічний підхід до створення історії та структури, яка починається з моменту, коли ідея задумана і триває в процесі розробки, виробництва і пост виробництва.

Саме поняття сторітелінгу запозичено з маркетингу, де термін означає метод впливу на аудиторію через розповідь історії з реальними або вигаданими персонажами. З точки зору маркетингу, історії — це спосіб за допомогою якого можна краще продати, а з точки зору нейробіології сторітелінг залучає широкі зони мозку, які не задіяні під споживання

людиною сухих фактів. У статті Harvard Business Review «Чому наш мозок любить історії» йдеться про те, що емоційний зв'язок із героями історій викликає в аудиторії емпатію, сприяє кращому розумінню соціальних проблем і мотивує до активних дій. [3]

Виходячи з цього пояснення, можна прослідкувати певні зв'язки між принципами документального кіно та методом сторітеллінгу, адже, переважно, ці фільми розповідають реальні людські історії. Невигаданість та справжність завдає особливої інтриги у розгортанні подій та робить сторітеллінг надзвичайно вдалим засобом документальної оповіді. Сторітеллінг — один із найбільш важливих і економічно ефективних інструментів створення документального кіно. Тому кінематографісти користуються елементами сторітеллінгу у документальне кіно.

Термін «сторітеллінг» може відноситися у вузькому сенсі до усної розповіді історій, а також у більш широкому — до методів, що використовуються у мистецтві для розкриття оповідання історії. Саме історія допомагає визначити документальний фільм і відокремити його від візуального матеріалу, який просто документує фактична особа.

Кінематограф може бути найкращим проявом сторітеллінгу. Враховуючи середній хронометраж фільму від 30 хвилин до 2 годин — можна сказати, що з усіх видів мистецтва, які використовують візуальну оповідь, кіно і телебачення знаходяться на вершині піраміди.

Сторітеллінг відіграє важливу роль у розповіданні історій, це потужний механізм, який может сформувати структуру фільму. Сьогодні кіно підкорює світову аудиторію, але жага глядача до історій не вгамувалась. Розповідь історії заслуговує бути однією з найзначущих традицій, якою обладає людство. Та бажання розповісти та дізнатися історії залишилося незмінним. Від печерних картин до літератури та фільмів розповіді завжди викликали інтерес у людей. Деякі історії розповідали, щоб розважати, інші навчати чи інформувати про історію, цінності та ідеї.

Як зазначає Думович, мистецтво розповіді можна визначити як вибір елементів пам'яті та обмін ними найкращим способом.

Як сказав філософ і теоретик Роланд Бартс, у світі існує незліченна кількість історій, які відбуваються між нами у кожному суспільстві, і що «розповідь починається з самої людської історії». Бартс стверджував, що розповідь істотно пов'язана із самим життям.

Людство десятиліттями розвивається через розповіді. Історії використовуються для того, щоб осмислити світ і поділитися цим розумінням з іншими. Вони завжди були невід'ємною частиною будь-якої культури. У кожній історії є певний зміст та урок для її сприймача. Вони визначають його цінності, бажання та мрії.

Розповідь через усну традицію сягає різних точок історії, залежно від культури. Ці традиції використовують пісні, співи та епічну поезію, щоб розповідати історії, що передавалися з покоління в покоління, а згодом написані та опубліковані. Міфи також вперше передавались із уст в уста. Традиційне розповідання з уст в уста все ще відбувається кожного разу, коли група людей збирається для спілкування, і це допомогло сформувати поточні дослідження в галузі комунікацій.

Письмові слова є дані про письмові символи, що сягають приблизно 9000 років тому.

Сторітелінг має численні ефекти на повсякденне життя. Це було одним з найефективніших джерел натхнення, відомим людині. Розповідь виступає як ф інструмент навчання, передаючи уроки життя людям будь-якого віку. Його дія формує світ численними та різноманітними способами, деякі очевидні погляди та розуміння. Цінність історій є джерелом натхнення і як навчальний інструмент робить її найважливішою традицією, якою володіє людство.

Історії служать інструментом передачі знань в соціальному контексті. Щоденні події ставали історіям. Вони універсальні в тому, що можуть з'єднати культурні, мовні та вікові відмінності. На думку антропологів

історії мають вирішальне значення для людського існування. Майже всі колективні спогади — всього лише розповіді про події, реальні або міфічні. Покоління за поколіннями покладалися на своїх попередників у знаннях і мудрості, і слухали з увагою історії. Інша справа, що ці історії постійно трансформуються. В усній формі, в письмовій формі або у вигляді візуальної культури. Так само, як мозок виявляє закономірності в візуальних формах природи — особі, фігурі та в звуці, він також виявляє закономірності в інформації. Історії — це впізнавані зразки, і в цих зразках людство знаходить сенс. Людський імпульс виявити патерни історії настільки сильний, що ми бачимо їх, навіть коли їх там немає.

Візуальні історії мають глибоке коріння. Наскельні малюнки детально описують тварин, наприклад оленів та зубрів, а також теми виживання відповідно до. Показано, що люди у всіх суспільствах, навіть починаючи з печерних людей, мають схильність до візуальних уявлень. Печерні малюнки Шове були не просто випадковими логотипами, а скоріше мистецтвом, що демонструвало таланти кваліфікованих майстрів того часу. Вони відображали універсальну мову, за допомогою якої всі могли зрозуміти і оцінити розповіді, розказані палицею, в грязі або глині.

Ще одна поширена форма малювання, що використовується для передачі історій, — це використання ієрогліфів у Стародавньому Єгипті. Ця форма письма використовувала піктографічні символи як символи та звуки. Ієрогліфічна мова налічує близько 5000 років і визнана однією з найбільш ранніх письмових систем у світі. Він використовувався не лише для релігійних документів, а й для вирівнювання гробниць та храмів із повідомленнями майбутнім мешканцям. Оскільки ми - візуальні особистості, малюнки завжди були ефективним способом розповісти іншим історії про виживання та життя.

Історії є центральними у пізнанні та спілкуванні людини. Люди спілкуються один з одним за допомогою історій, але сторітелінг — це набагато більше, ніж просто декламація фактів та подій. Люди автоматично

залучаються в історії, тому що бачать себе відображеними в них. Люди неминуче трактують значення в історіях.

У швидкоплинну інформаційну епоху концепції та ідеї постійно впливають на суспільство з усіх боків. Тому є шість причин, через які історії мали значення і залишатимуться важливими для людського існування.

- Історії універсальні.

Кожна культура розповідає історії. Ці історії складають основу для того, як людство сприймає світ. Історії зберігають культуру і передають культурні знання від одного покоління до іншого. По суті, історії підтримують культуру у світі. Історії забезпечують нескінченний зв'язок із давніми традиціями, легендами, міфами та архетипами. Але також з'єднують людей із загальнолюдськими істинами про себе та наш світ. Через оповіді автор ділиться пристрастями, страхами, смутком, негараздами та радощами, а люди знаходять спільну мову з іншими людьми.

Отже, історії є універсальними, передають сенс і мету, які допомагають людям краще зрозуміти себе і знайти спільність з іншими.

Історії допомагають нам зрозуміти наше місце у світі

- Історії перевершують покоління.

Вони створюють зв'язки з іншими. Саме через сторітелінг людство переживає багаті емоції та почуття радості, смутку, негараздів та невдач. Із ним аудиторія дізнається про поведінку та наслідки.

Історії показують, що у кожного є спільного з іншими, незважаючи на відмінності. Історії дають можливість відчувати емоції. Мозок переживає наративи так, ніби вони справжні. Існує невелика різниця між тим, як мозок обробляє інформацію, коли людина читає або спостерігає історії, і коли вона переживає реальність.

- Історії вчать діяти.

Історії роблять нас людьми. Є дуже багато уроків, які аудиторія може дізнатися з історій. Людський мозок налагоджений для спілкування через історії. І завдяки сторітелінгу аудиторія розуміє багато аспектів життя, включаючи соціальні норми — саме через досвід та історії. Аудиторія, як правило, пам'ятає основні емоції в історії, а її фактичні елементи.

У найліпшому вигляді сторітелінг навчає відділяти хороше від поганого, а також демонструє як розумно діяти з іншими в соціальних ситуаціях та на особистому рівні, при цьому глядач також дізнається про наслідки

- Сторітелінг допомагає формувати світогляд.

Автори діляться фундаментальним досвідом, як і інші, і все ж досвід кожного відрізняється один від одного, оскільки кожен має різну перспективу. Історії допомагають пояснити все, що є досвідом людства, від науки до стосунків, від почуттів до спогадів та від запитань до заперечень. І з кожною історією, яку людина чує або бачить, розум здійснює пізнавальні та емоційні зв'язки, які формують перспективу світу.

Історії, формують сприйняття світу, а сприйняття світу формує сторітелінг.

- Історії допомагають розуміти інших людей та бачити їх у перспективі.

Історії — це спосіб транспортувати глядача подальше від реалій, розум людини відкривається для нового досвіду, сприйняття інших людей та того, як вони думають і почуваються. Історії привертають увагу. Глядач виходить зі своєї реальності і розміщує себе в реальність іншу, і при цьому переживає свої емоції, дії та рішення. Історія чужого життя — це, досвід, що дозволяє дізнатися досвід інших людей.

Отже, історії допомагають глядачу навчитися співпереживати іншим людям, коли вони спостерігають і розуміють їхню точку зору.

- Історії передають знання та мораль.

Історії, як правило, привертають більше уваги, ніж просте відтворення подій. Наприклад, притчі містять мораль, яка в основному є моделлю

поведінки, що добре працює у суспільстві і передаються від одного покоління до іншого. Це неймовірно цінна інформація, адже якщо ви не ведете себе належним чином, ви станете соціальним ізгоєм, а це означає, що ви будете вести набагато менш повноцінне та успішне життя.

Оскільки історії відіграють фундаментальну роль у культурі та поведінці, людство продовжуватимемо передавати ці знання майбутнім поколінням через сторітелінг.

Звідси випливає, що найкращий спосіб захоплення та залучення людських емоцій — через занурення у сторітелінг.

Привабливість оповіді як форми спілкування та розваг впливає саме зі здатності збуджувати аудиторію, а потім розв'язувати напругу та відновлювати рівновагу акуратним. Історії досить поширені у нашій культурі.

Пожвавлення інтересу до сторітеллінгу за останні роки — показник того, що у свідомості відбувається глибокий культурний зсув. Знайти і розповісти історію — значить приєднатися до всесвітнього пошуку автентичності і по-справжньому важливих речей, до пошуку сенсу. Чим переконливіше стають історії, тим глибше проникають вони до аудиторії і тим більший сенс знаходять.

Отже, сторітеллінг — це мистецтво передачі серії подій словами, візуальними засобами, образами і звуками, які часто підтримуються творчим мисленням або перебільшенням автора.

З появою кінематографу роль оповідача переходить від сценариста до режисера та редактора фільму: розповідь тепер відбувається через монтаж, світло, колір, текстуру, предмети, звуки, рух. Автори намагаються знайти мову, щоб висвітлити глибший, неоднозначний і спільний процес створення кіно.

Ключові елементи історії і оповідання включають у себе в основному сюжет, персонажів і точку зору оповідача. Він переходить від події до події, використовуючи теми. Як частина усних традицій в оповіданні історії, тема

може бути досить великою, щоб бути елементом сюжету. Тому задача документального кіно — це розповідь змісту певної історії.

Продумана побудова оповіді, використання прийомів зі створення ігрового кінематографу і вдало обраний герой — це запорука успішного сторітеллінгу у документальному кіно. Сторітеллінг — це про те, яку історію автор буде розкривати у своєму фільмі, проте не менш важливим постає питання у який спосіб автор буде розкривати цю історію, які засоби, методи і форми буде використовувати, як організовувати структуру.

Одним із перших «нетипових» документальних фільмів була повнометражна стрічка американського режисера Майкла Мура «Роджер і я». У 1989 році він відкрив нову еру у якій те, що тоді називалося «інформаційно-розважальним», тепер можна знайти у фільмах, що відходить від класичних моделей документального кінематографу. Сила такої історії в тому, що це найлегший і найзрозуміліше спосіб донести інформацію до аудиторії та осмислити складний світ. Для вдалої оповіді важлива емоційність і здатність автора побудувати оповідь так, аби моментально занурити глядача у історію героя, викликати співпереживання та отримати відгук аудиторії.

Історії універсальні в тому, що вони можуть з'єднати культурні, мовні та вікові відмінності. Розповідання історій може бути адаптивним для будь-якого віку розповідання історій може використовуватися в якості. Для Мура навіть термін «документальний фільм» був анафемою і повинен був бути замінений на «кіно», так як він вважає за необхідне дотримуватися принципів побудови художнього фільму. В результаті цього з'являється новий інтерес до документальним кіно. Цей новий жанр документального кіно схильний до більшого впливу на глядача, до більшої адаптації у сучасному аудіовізуальному просторі, до більшого розуміння аудиторією.

Для кінематографу сторітеллінг є потужним інструментом, що може дійсно сформувати структуру фільму. Для більшості аудиторії це, в

основному, сюжет у який можна зануритися. Але сюжет і стиль фільму не пов'язані обмеженнями вербальної комунікації.

Кінематографічне оповідання — це аудіовізуальний показ, а не написаний текст, тому воно присвоює фрагменти моделі комунікації умовно. Фільм є мовою, якою автор «спілкується» з аудиторією. Отже, оповідь є сукупністю репрезентативних, організаційних та дискурсивних підказів, які доставляють інформацію про історію до аудиторії. Документальний фільм слід розглядати як текст та збірку наративних систем.

Візуальний сторітелінг у документальному кіно — це мистецтво передачі оповіді зображеннями, які можливі завдяки особливостям технології цього виду мистецтва. Кінематограф, як прояв сторітелінгу привносить в історію багато інших вимірів. Він додає візуальні ефекти, локації, музику, героїв і багато іншого. Тому сторітелінг у документальному кіно — це також спосіб за допомогою якого режисер представляє історію глядачам. Він включає в себе ракурси камери, загальну картину, діалоги і редагування.

Саме тут кіно відрізняється від будь-якої іншої форми розповідання історій. Кінематограф дозволяє відтворити реальність майже точно. Також це дозволяє інтерпретувати історію в кількох вимірах — від того, як знімальна команда бачить її зі своїми власними інтерпретаціями, до того, як бачать герої. В історії кінематографу є багато випадків, коли одна і та ж історія відтворюється різними групами людей, і у кожного з них свій погляд на конкретну історію. Кіно — це мовне середовище, і сама його природа займає високе місце в системі оповіді. Воно поєднує у собі сильні сторони візуальних і слухових засобів, що стає перевагою такої оповіді.

Ю. Тинянов в «Основах кіно» писав про здатність кінематографу представляти видимий світ за допомогою семантичних знаків, які є результатом кінематографічних методів, таких як освітлення і монтаж. Так само Ейхенбаум бачив фільм у зв'язку з «переведенням зображень у

лінгвістичні тропи» і заявив, що кіно — це «особлива система образної мови», стилістика якого буде розглядати кінематографічний «синтаксис» та поєднання кадрів у «фрази».

Мова фільму відображає те, як фільм буде «говорити» зі своєю аудиторією і глядачами, тому режисер, оператор та редактори працюють над тим, щоб створити цілий зміст з рухомих і нерухомих зображень, використовуючи інструменти, за допомогою яких вони розповідають історії на екрані.

Режисер повинен добре розуміти, як працює мова фільму, і що ще важливіше, як активно впливати на думки та почуття аудиторії та направляти їх погляд по екрану. Мова фільму розкриває основні складові фільму та пояснює, як екран передає сенс своїй аудиторії, пояснює основні теорії та концепції, включаючи кіносеміотику, розповідні структури, ідеологію та жанр, а також про те, як елементи, такі як розмір знімання, рух камери, техніка редагування та колір, поєднуються для створення кінематичного образу.

Якщо відео є засобом для спілкування із глядачами, то автору потрібно два компоненти: хороша історія та вміння розповісти цю історію кінематографічно. Режисер використовує кіносередовище та його можливості для передачі історії, він не викладає її прямим текстом для аудиторії. Використовуйте слова лише тоді, коли розміщення та переміщення Камера може ефективніше розповісти історію, ніж людське слово. Саму у цьому полягає різниця між документуванням та драматизацією.

Глядачі несуть відповідальність за розшифровку значень та інтерпретацію мови. При перегляді фільму кожен глядач із різних вікових категорій здатний розуміти те, що бачить. Кожен може сприймати і ідентифікувати візуальний образ. Інша справа, що навіть найпростіші візуальні образи по-різному інтерпретуються людьми.

Суттєвим аспектом мови документального кіно є його захоплюючий характер і прояв реалізму, відомий як правдоподібність. За допомогою цього фільми не тільки здатні розважати та інформувати глядачів, але також дозволяють їм сприймати світ певним чином. Крім того, це робить мову фільму семіотичною з використанням великої кількості знаків і кодів.

Успішний сторітелінг досягає своїх цілей і запам'ятовується глядачем. Результат ефективного розкриття історії — підтримати інтерес аудиторії і подолати усі бар'єри. Тому застосування мистецтва сторітелінгу необхідне не тільки для побудови сюжету документальної історії. Сторітелінг викликає зацікавленість аудиторії.

Адаптація до аудиторії дуже важлива для ефективного сторітелінгу, оскільки аудиторія грає важливу роль. Гарна відеоповідь передбачає глибоку взаємодію між оповідачем і сприймачем. Таким чином, візуальний ряд історії повинен бути сильними, щоб повністю захопити увагу аудиторії. Справжнє мистецтво сторітелінгу направлено на те, щоб сюжет був коротким, простим і наближеним до аудиторії. І хоча у документальних фільмах може існувати достатня кількість візуальної «краси», вона має тенденцію бути більш функціональною і суворою, ніж у художніх фільмах. Крім того, документальне кіновиробництво пропонує більше за те, що можна назвати «професійною майстерністю» чи «особистим стилем» автора. Тому аудиторія реагує не стільки на творця, скільки на предмет фільму (і більш-менш приховані заяви творця про це). Аудиторія довіряє документальним фільмам, і ця довіра є ключем до сили та актуальності історії.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

У першому розділі теоретико-методологічні засади дослідження проблеми формування сторітелінгу у документальному кінематографі досліджено історіографію і проблеми формування сторітелінгу у документальному кіно.

У процесі свого розвитку документальний кінематограф трансформується з того, що просто відтворює дійсність на такий, що є стає відображенням конкретного погляду на світ. Трансформація відбувається із розвитком технічних засобів та візуальних засобів кінематографічної мови. Візуальний сторітелінг стає формою і способом за допомогою якого автор вирішує естетичні і репрезентативні аспекти документального кіно, стає тією силою і мовою, якою він спілкується зі своїми глядачами.

У другому підрозділі розглянута сутність поняття, зародження та розвиток сторітелінгу у контексті дослідження документального кінематографу. Простежено та виявлено, яким чином історія поєднується із у документальним кінематографом. Розглянуто функції сторітелінгу у аудіовізуальному мистецтві.

Виявлено, що документальний кінематограф стає найкращим проявом сторітелінгу. У ньому історії набувають певного змісту і сенсу, і розкриваються саме саме через візуальну мову. Тому сила аудіовізуальної історій має найбільше значення і вплив на глядача. Творці сучасного документального кіно зміщують акценти на більшу виразність, структуру і не заперечують використання принципів побудови художнього кінематографу.

Тому сторітелінг стає засобом, яким автор спілкується зі своєю аудиторією і виконує певні функції.

Для того, щоб зрозуміти взаємозв'язок між історією, оповіддю та кіноповіддю, виходимо за рамки формальних питань щодо самого середовища та його метафоричних можливостей: до процесу розповіді,

оскільки він заломлюється через рух від сценарію до екрана: де історія трансформується чи зникає зовсім.

## **РОЗДІЛ 2. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СТОРІТЕЛІНГУ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

### **2.1. Характерні риси та специфічні структурні особливості сторітеллінгу в аудіовізуальному просторі.**

А. Безверха зазначає, що сторітелінг — це історія із послідовно викладеним ланцюгом подій, який об'єднують спільні герої, місце, час, причини та наслідки. Сторітелінг складається із чітких часових рамок, логічної структури, переломних моментів, визначених деталей опису героїв та стосунків між ними.[3] Елементи оповіді допомагають сформувати уявлення про його особливості. За Д. Міллером існує одинадцять елементів історії:

- 1) Характери (рішення та подальші дії);
- 2) Місце;
- 3) Час (безперервний або спалахи);
- 4) Сюжетна лінія;
- 5) Сенсорні елементи: запахи, кольори, текстури тощо;
- 6) Об'єкти, такі як: одяг, костюм, тканини;
- 7) Фізичні жести та позиції персонажів;
- 8) Емоції в оповіданні;
- 9) Точка зору оповідача (Хто розповідає історію? Чи розповідає історію персонаж у оповіді?)
- 10) Тон голосу, ставлення, стиль оповідача;
- 11) Тема (Значення, мораль, повідомлення, ідея).

Історик ЗМІ Ерік Барноу писав: «саме у виборі та в організації структури і власних висновків документаліст виражає себе». В той же час, якщо фільм має залишатися документальним, а не пропагандистським, то

ця творча організація має привести у роботу і відповідати стандартам якісного сторітеллінгу.

Хесус Банегас, професор університету Валенсії, розглядає кіно як суміш візуальних, слухових і словесних стимулів.

Фільм вимагає активного і складного будівництва. Це означає, що не можна розділити форму зі змістом. Проте доцільно зосередитися на п'яти різних, але взаємопов'язаних візуальних елементах:

1) Фізичних (кінематографічні та технічні) елементи, включаючи дизайн, форму та стиль. Кінематографічні засоби операторської зйомки, мізансцени (поведінку і розміщення фігур, освітлення, костюм і т. д.), редагування і звук використовуються для створення логічних шаблонів, тому що).

Історія може також складатися з подій, пов'язаних у часі причинно-наслідковим зв'язком. Флешбеки, еліпси, різкі упушення, обмежені точки зору, оповідачі та інші засоби використовуються для маніпулювання подій сторітеллінгу.

2) нефізичні елементи (такі як ідеї і предмети), що можуть бути запропонованими або передбачуваними, глядачі. Тут можуть мати місце прагматичні висновки. Проте історія може являти собою набір абстрактних пропозицій, дійсність яких передбачається або підтверджується фільмом.

3) Попередні знання, отримані глядачем у результаті досвіду і навчання. Це те, що можна назвати «когнітивним середовищем». Ця ідея враховує різні зовнішні чинники, підкреслюючи інформацію, яку вони надають, і її доступність для процесу інтерпретації.

Фільм як мистецтво вимагає зусиль і участі глядача. В цьому відношенні візуальна оповідь, сконцентрована на явному зовнішньому речей і відмова від пояснювального діалогу, пропонує спосіб участі глядачів в форматі відірваному від питань про життя.

4) Емоційні стани, викликані у глядача рухомим зображенням. Аристотель приходить до висновку, що візуальний аспект охоплює

всі інші аспекти. Насправді, візуальний режим найбільш спокусливий для людського духу (psuchagogikon). Образи, створені словами, повинні таким чином, збігатися з поданням на сцені, або, більш конкретно, з емоціями. У кіно навіть кольору і форми можуть викликати емоції.

5) Мета, для якої було створено рухоме зображення: пропаганда, документація, розваги і так далі. При зйомці документального фільму режисер відкриває свій об'єктив світу. Всі елементи у фільмі є основною метою розповіді історії. Це робить стилістичні елементи особливо помітними в їх функції залучення глядачів у процес розповідання історій як активних, інтелектуальних партнерів.

Якщо ж розглядати саме документальні фільми, то з наведених вище елементів від інших типів фільмів їх відрізняють такі аспекти: сюжет, мета, форма та методи і технології виробництва.

Що стосується сюжетів — документальні фільми фокусуються на чомусь іншому, ніж просто загальний людський стан, що включає в себе окремі людські дії і відносини. Як правило, документальні фільми створюють про щось конкретне і фактичне. Люди, місця і події у них актуальні і зазвичай сучасні.

Другий аспект — мета і точка зору — це те, що режисери намагаються сказати про предмети свого фільму. Вони фіксують соціальні і культурні явища, які вважають важливими. При цьому режисери-документалісти мають намір розширити наше розуміння інтересу глядача до них і іноді навіть симпатію.

По-третє, форма фільму — це процес його формування, що включає оригінальну концепцію творців фільму, відео і звуки, вибрані для використання, і структури, у які вони вбудовані. Документальні фільми засновані на дійсності і обмежені ними. Творці документальних фільмів обмежуються організацією з того, що вже існує, а не створенням контенту.

Але вони можуть відтворити те, що вони спостерігали, тим самим, відтворити історію.

Документалісти можуть слідувати хронологічній лінії і включати людей у свої фільми. Раніше вони не використовували розвиток сюжету або персонажа в якості стандартних засобів організації структури. Форма документального фільму в основному визначається предметом, метою і підходом. Зазвичай немає ніякого драматургічного розвитку від експозиції до ускладнення, від відкриття до кульмінації і розв'язки. Документальні форми мають тенденцію бути функціональними, різноманітними і більш вільними.

По-четверте, спосіб виробництва і техніка. Одним з основних вимог документального фільму є використання неакторів («справжні люди», які «грають самих себе»), а не акторів (яких знімають, одягають і змушують грати «ролі»). Інша основна вимога — це зйомка на місці. Загалом, будь-які маніпуляції із зображеннями або звуками в значній мірі обмежуються тим, щоб результат здавався наближеним до реальності.

На відміну від більшості інших видів мистецтва, кіно і телебачення в значній мірі покладаються на візуальну інформацію, щоб розповісти історію. У кіно є свій набір граматики, інструментів та правил, який називається «мовою фільму». Кінорежисери розробили «мову фільму», щоб розповідати історії в кіно та створювати сенс із рухомих зображень. Глядач «розшифровує» ці значення так само, як тлумачить розмовну та писемну мову. Як і в разі слів, людина підводить до інтерпретації рухомих зображень ряд попередніх очікувань, тим більше, що ми не просто «читаємо те, що ми бачимо». Важливим аспектом мови фільму є його переконливий характер та «правдивість».

Таким чином візуальні образи переконують нас бачити світ певним чином. Письмова мова використовує букви, слова, речення та абзаци для передачі розповіді. Кіно використовує кадри, знімки, сцени та драматичні послідовності. Використання мови як організаційної структури може

надати відео більший ефект розповіді та більшу привабливість. Мова кіно починається з пострілу. У фільмі це серія нерухомих кадрів, що працює безперебійно. Як і лист у письмовій мові, знімок це найменший фрагмент візуальної мови. Однак постріл ближче до слова, оскільки він передає набагато більше, ніж може мати одна літера.

Залежно від його елементів, кадр може розповісти всю історію або просто крихітний твір. Ці елементи включають тривалість зйомки, кут і рух камери, звук, освітлення та весь візуальний дизайн. Якщо в кадрі актор чи актори, їх фізичні показники та емоції також спілкуються більше, ніж діалог.

Послідовність знімків — це сукупність кадрів, які передають ідею, подібно до того, як збірка слів утворює речення. Послідовність може бути довгою або короткою, використовуючи багато знімків або декілька, іноді використовуючи лише один довгий зйомку. Так само, як порядок слів має значення в реченні, порядок зображень має важливе значення в кінематографічному синтаксисі. Кіносцени часто починаються з широкого знімка, щоб встановити місце розташування, перш ніж наблизитися до таланту чи дії. Але це не завжди так.

Режисер використовує 4 фундаментальні інструменти для передачі візуального оповідання.

Це кадрування, освітлення, рух камери і монтаж.

Режисер Мартін Скорсезе казав, що кіно — це питання того, що знаходиться в кадрі, а що ні. Кадрування є найбільш важливим візуальним елементом не тільки тому, що відкриває певну і конкретну інформацію для глядача, а й тому, що те, що заповнює кадр є найголовнішим візуальним рішенням, яке може прийняти режисер. Якщо весь світ — це полотно, то візуальна оповідь означає, що ми побачимо її лише в невеликій кількості. І те, як створений кадр, може мати велике значення.

Освітлення має вирішальне значення у візуальному сторітелінгу. Фільм інтерпретує предмети та сцени як зображення світла та тіні.

Освітлення — один з небагатьох аспектів у фільмі, який має можливість створювати певну реальність для аудиторії. Існує ряд стилів освітлення, кожен із яких позначений як стиль, орієнтований на тему та настрій, а також на свій жанр. Освітлення створює контрастність і тіні, які можуть розкрити психологію персонажа. Воно змушує аудиторію зосередитися на будь-якій деталі, яку режисер хоче виділити. Світло може вказувати на настрій персонажа, добу або навіть тему фільму. Освітлення для документального кіно — це зазвичай те, що існує на місці зйомки. Найчастіше воно доповнюється тільки тоді, коли це необхідно для досягнення адекватної експозиції, а не для атмосфери або настрою.

Світло — ще одна тонка особливість, яка суттєво впливає на те, як глядач почувається під час кожної конкретної сцени. Відеографи мають великий ступінь контролю над тим, який тип світла використовується під час зйомок та як освітлення впливає на настрій. Освітлення можна використовувати для створення настроїв, починаючи від навіть інтенсивного.

Нейтральне освітлення у плівці визначається як основне освітлення. Цей тип освітлення не має на меті викликати сильні емоції у глядачів. Натомість, емоційно нейтральне освітлення створює атмосферу з врівноваженим тоном, тому це улюбленець новинних шоу.

Невелике яскраве світло може створити відчуття високої драматичності. З іншого боку, більший, м'якше світло створюватиме протилежний ефект. Різні кути світла створюватимуть різні настрої. Деякі кути піднімають драматизм сцени, а інші створюють більш спокійну атмосферу.

Коли відеоредактори монтують кадри, вони можуть маніпулювати освітленням, щоб посилити його ефект та призначення. Відеоредактори можуть це зробити, змінивши кілька різних аспектів фільму, зокрема:

Контраст. Контраст — це масштаб чорно-білих кольорів, зображених на зображенні. Відеоредактори можуть змінити сцену, щоб

вона стала низькоконтрастною, висококонтрастною або будь-де між ними. Сцена з низьким контрастом матиме м'яку образність, створюючи спокійний або навіть ностальгичний настрій. Висококонтрастна сцена здасться різкою. Це можна використовувати для створення приємного настрою.

Основні, середні тони та тіні: Основні, середні тони та тіні — це один елемент контрасту. Кінорежисери використовують промені світла або світлі світлі, щоб привернути увагу до певного аспекту сцени. Тіні у фільмі - це ділянки, де актор чи об'єкт у кадрі блокує світло. Середні тони - це відтінок між відтінками і тінями.

Мотиваційний фокус: Колір та контраст йдуть рука об руку. Відеоредактори завжди усвідомлюють, як один впливає на інший, і як два елементи можуть працювати разом, щоб досягти правильного повідомлення та настрою. Зосередженість відеоредактора на хитрій суміші кольорів та контрасту відіграватиме важливу роль у показі аудиторії бажаного повідомлення.

Настрій сцени буде змінено залежно від того, що ці акценти підкреслюють, що тіні приховують і що підкреслюють середні тони. Основні моменти можуть створити відчуття реалізму, тіні можуть плести повітря таємничості, а середні тони можуть посилити настрій, орієнтуючись на конкретний колір.

Потужним елементом візуального сторітелінгу може стати рух камери. В документальному фільмі вони можуть використовуватися для розкриття певної інформації або створення почуття таємниці і напруження, коли аудиторія дізнається, що увійде в кадр.

Рух портативної камери може додати документально-правдиву реальність до історії. У реальному житті людина рідко бачить, як світ навколо є нерухомим, тому рух для кінематографістів — це спосіб, за допомогою якого режисер змушує свою аудиторію відчувати ефект присутності та занурення.

Простір у фільмі відноситься до просторової динаміки, властивій кадрам фільму. Можна сказати, що кадр фільму є чимось на кшталт статичного знімку, тому є частиною рухомого зображення. Статичне зображення надає можливості розповідання історій. Ці додаткові характеристики надають два важливих елементи історії — напрямок екрану і порівняння. Наприклад, напрямок екрану може вказувати на антагонізм, індивідуалізм і конфлікт. Рухомий кадр може використовуватися для зображення змін, подібностей або навпаки.

Камера відтворює предмети, дії, персонажів у серії знімків, які відображають зображення на екрані. Замість того, щоб просто розміщувати камеру, де глядачі можуть спостерігати за тим, що відбувається, рух камери здатен надати глядачам візуальні враження. Різноманітність важлива, тому що око швидко втомлюється від повторень. Хороша візуальна частина історії, як правило, буде містити різні кадри і ракурси. Наприклад, використовуючи глибину різкості лінз, кожен персонаж може жити у своєму власному горизонтальному плані. Це дозволяє глядачам бачити, як кожен персонаж реагує на одну подію одночасно і в режимі реального часу.

Документальним фільмам часто потрібно передавати абстрактну інформацію. Зазвичай за допомогою розповіді за допомогою голосу. Оскільки абстрактні поняття не мають фізичного існування, їх неможливо візуально записати. Проте екран не може бути порожнім, режисер і сценарист повинен вигадувати візуальні зображення, які відтворюють дійсність правдоподібно. Вони пов'язані з розповіддю, навіть якщо вони не показують, про що насправді йдеться в оповіді.

Реконструкція часто використовується в документальних фільмах. Вона є штучною сценою подій, що була реконструйована та знята на основі інформації про подію. Реконструкції, як правило, дають фактичну інформацію та дають глядачеві відчуття реалізму, ніби подія справді сталася перед ними наживо. Вони часто вказують на те, що кадри не

реальні, використовуючи такі методи, як розмиття, спотворення, світлові ефекти, зміна кольору в кадрі.

Незважаючи на те, що документалісти називають істину у відтворенні та осмисленні дійсності, межа між правдою та вигадкою у кінооповіді розмивається. Отже, режисери для побудови сторітелінгу використовують реконструкції, спецефекти, анімацію та інші подібні елементи. Завдяки ним вони ефективно передають сюжетні елементи, необхідні для розкриття теми фільму. Таким чином вони демонструють способи використання наративної техніки кіно в документальній кінорежисурі без шкоди для автентичних жанрових стандартів.

Процес формування візуальної оповіді не закінчується після того, як фільм знятий. Різні фрагменти фільму або відео повинні бути зібрані так, щоб це мало сенс. Режисер відповідає за те, як історія розповідається і трактується аудиторією. Тому для побудови оповіді важливо зрозуміти як всі частини поєднуються один з одним таким чином, щоб найкраще відповідати історії. Редагування впливає на хід історії та може викликати напругу в сцені, створювати напруженість або хвилювання, або розкривати інформацію глядачеві.

Дженніфер Ван Сілл зазначав, що редагування — це не просто метод з'єднання окремих сцен, а й метод, який контролює «психологічні вказівки» для глядача. Редагування у сторітелінгу діє як сполучна тканина, активізатор простору та навіть емоційний підсилювач у кіно.

Монтаж обмежує час та простір задля отримання результатів бажаної оповіді. Результат монтажу — природне зображення, комфортне для ока аудиторії. Теоретично монтаж — це звуження сцен за допомогою редагування кадрів. Різні варіанти редагування можуть керувати емоційною реакцією аудиторії. В. Пудовкін заклав п'ять методів редагування, які залишаються основою сучасного монтажу: контраст, паралелізм, символізм, одночасність і лейтмотив. Контраст полягає у вирізанні між двома різними сценаріями з метою виділити контраст між

ними. Паралелізм з'єднує дві, здавалося б, незв'язані сцени і зосереджує увагу на паралельних функціях. Символізм у монтажі — це щось, що створює символічний зв'язок для аудиторії. А одночасність полягає у розриві між двома одночасними подіями, щоб призвести до напруженості.

Лейтмотив — це тема, що повторюється, пов'язана з конкретною людиною, ідеєю чи ситуацією. Тому відбувається повторення певного кадру чи послідовності у ключові моменти. Кожен з цих методів є в арсеналі кожного режисера та використовується практично у кожному фільмі, в тому числі документальному. Пудовкін вважає, що монтаж, організація і розміщення кадрів — це унікальний засіб для кіновиробництва, якого не має у літературі, театрі, живописі або пластиці.

Наведені вище 4 інструменти — це те, що режисери використовують для визначення «візуальної» частини фільму. Але слід зазначити й інші приклади інструментів візуального сторітелінгу. Людське око по-різному реагує на різні зорові стимули. Серед найбільш важливих елементів, які були виявлені: яскравість, колір, розмір, форма, рух, швидкість і напрямок. За допомогою обережних маніпуляцій ці елементи можуть бути використані, щоб звернути увагу аудиторії і досягти емоційного відгуку.

Залежно від контексту, фігури у кадрі можна використовувати для навіювання ідей та емоцій. Традиційно існує три основні форми: коло, квадрат і трикутник. З цих трьох фігур можна вивести багато різних форм: півколо, прямокутник та інші. Для кожної форми є певні традиційні асоціації, виготовлені з них. Кінопродюсер Брюс А. Блок у книзі «Візуальні історії» навів деякі значення фігур: закруглені фігури асоціюються з пасивністю, романтичністю, природністю, м'якістю, дитячістю, гнучкістю і безпечністю. Однак квадрати здаються людині прямими, промисловими, впорядкованими, лінійними, неприродними, дорослими та жорсткими. Трикутники зображають для агресивності та динаміки. Це не є правилом для асоціацій, бо форма — це лише один елемент у кадрі. Проте її використовують залежно від потреб історії.

Існують також і інші основні елементи, які створюють потрібне повідомлення у сторітелінгу.

Колір. Автори та редактори кінематографу використовують кольорову схему, щоб задати тон сцені або навіть цілому фільму. Використання кольору може виявити настрій сцени, підкреслити всю тему фільму, підкреслити риси особистості персонажа, позначити налаштування фільму тощо.

Хоча існує нескінченна кількість способів поєднання кольорів для передачі сенсу у візуальній історії, є кілька основних вихідних моментів. П'ять кольорових палітр, які найчастіше використовуються у візуальній розповіді, включають:

Комплементарні кольори: Доповнювальні кольори, такі як зелений та червоний, створюють яскравий контраст, якщо розміщуватись поруч. Якщо використовується у фільмі, додаткова кольорова палітра може означати конфлікт у сюжеті.

Сплит-допоміжні кольори: ця кольорова палітра використовує пару додаткових кольорів, а потім малює два кольори поруч із одним із пар на кольоровому колі. Схема, що включає фіолетовий, червоний, помаранчевий і зелений, є прикладом кольорової палітри з доповненням. Ця схема пропонує той же рівень контрасту, що і взаємодоповнююча палітра, але створює меншу напругу.

Аналогічні кольори: аналогічна палітра кольорів використовує кольори, які лежать поруч із кольоровим колесом. Наприклад, теплі кольори червоний, помаранчевий і жовтий — аналогічні кольори. Цей тип кольорової гами, часто зустрічається в природному світі, створює приємну атмосферу.

Тріадні кольори. Як впливає з назви, ця колірна схема утворює трикутник на кольоровому колі — один колір береться з кожної точки трикутника. Як правило, один колір буде домінувати, а інші два кольори служать акцентами.

Хоча кольорові палітри є загальним інструментом, відеоредактори також можуть розраховувати на потужність одного кольору, щоб передати значення. Наприклад, червоний колір, як правило, є представником гніву, пристрасності чи насильства.

Рух між кінцем однієї сцени і початком іншої називається переходом. Кожен перехід надає можливість передавати інформацію про сюжет завдяки тому, як сцени об'єднуються. Сцена може бути просто вирізана без або побудована так, щоб додати елемент історії. Відповідний перехід є одним із способів використання цієї можливості і може бути досягнутий безліччю способів.

Темп. Не існує жодного правильного способу зробити темп фільму. Натомість відеоредактори визначають тон, який вони хочуть сприймати, і використовують досвід для встановлення темпу, який передає правильне повідомлення. Емоційний тенор зміниться від сцени до сцени і навіть у межах однієї сцени.

Ефективний темп не тільки знаходить правильний час для кожного зрізу, але також допомагає історії фільму знаходити візерунки, симетрію та потік у своїх зображеннях. Відеоредактори завжди повинні запитувати себе, чи тимчасове рішення змушує історію фільму рухатися вперед логічним, осмисленим способом, який матиме бажаний емоційний вплив на глядачів.

Темп використовується для того, щоб викликати певний настрій у сцені. Повільний темп може втягнути глядачів і наростити напругу. Швидкий темп може стати відмінним інструментом для підкреслення напруженої дії сцени. Між цими двома крайнощами, звичайний темп слугує ритмом повсякденного життя. Цей тип ходіння створює у глядачів відчуття спокою.

Неправильні рішення щодо редагування можуть зірвати або навіть зіпсувати сторітелінг.

Звук і музика також є засобом формування візуального сторітелінгу. З точки зору звукорежисури фільми засновані на трьох видах звуку, які розкривають свою історію: діалоги, озвучування та звукові ефекти. Хоча озвучування та діалог легко трактуються як інструменти автора. Тим не менш, звукові ефекти, як і візуальна метафора, можуть запропонувати розширенню слухову метафору. Звукові ефекти можуть бути очевидними або тонкими. Вони можуть мати намір звернути увагу або маніпулювати глядачем. А також можуть бути пов'язані з конкретними умовами або героями. У інших випадках музика символічно використовується як елемент історії.

Кінематографічна революція спалахнула, коли вперше з'явилося кольорове кіно. Кінорежисери використовують цей метод розповіді, як метод для семіотики та експресії.

Реквізит надає можливість персонажу висловити свій внутрішній світ. Реквізити візуальні, мобільні і можуть бути використані протягом усього фільму. Сцені фільму можна надати додатковий сенс, навмисно вибираючи і використовуючи реквізит. Одяг героя — це також реквізит. Рішення включити елементи гардероба залежить від того чи може додати він цінності персонажу, щоб показати його трансформацію або хід часу.

Інший спосіб відображення внутрішніх думок персонажа — маніпулювання локаціями. Воно надає потенціал для сторітелінгу, оскільки певне місце може посилити драматизм, запропонувати паралелі і контрастність. Всі три також можуть служити метафорою фільму.

Метафори допомагають глядачам визначити або зрозуміти речі з точки зору того, як вони виглядають або відчувати; вони встановлюють подобу, яка передбачає нашу власну фізичну чи досвіду зустріч із ситуацією. Метафори спираються на основні форми особистого досвід. Наприклад, успіх може бути представлений як підйом. Такі уявлення легко доступні для документального кінематографу, де можна показати як хтось хтось піднімається на фактичний схил.

Розширені метафори, наприклад, ті, що проходять поряд із персонажем чи сюжетною лінією, можуть нести велику кількість навантаження на історію. Більшість фільмів використовують два види метафор. Це статичний і динамічний вид метафор.

Статична метафора — це метафора, значення якої є очевидним і постійним, як, наприклад, використання червоного кольору для позначення сексуальності. Зазвичай така метафора демонструє одну характеристику та одного персонажа. Вона не губиться у інших елементах історії. Її драматичне значення обмежене і режисери документального кіно часто використовують саме статичні метафори.

Динамічна метафора відображена у сюжетній лінії. Вона має початок, середину та кінець. Її значення чітко встановлено при її першому використанні та надає нову інформацію в процесі продовження фільму. Вона часто переплітається з іншими персонажами та зустрічається в нових ситуаціях чи місцях. Динамічна метафора може бути представлена будь-якою кількістю об'єктів. Динамічна метафора може відображати внутрішній світ героя. Це тому що, коли герой взаємодіє з метафорою, він не знає про те, що розкривається.

Фільм — складені відредаговані кадри. Час фільму рідко змінюється так само, як в реальному житті. Більшість відредагованих послідовностей маніпулюють реальним часом. Причина, по якій режисери змінюють час, полягає у тому, що вони створюють драматичну історію. А в історію включені тільки ті моменти, які сприяють її просуванню. Все інше не враховано.

Оскільки історія оповіді, що розгортаються залежать від часу, то події в історії «трапляються» в той час як історія розповідається. Кожна розповідь містить дві часові послідовності: час історії — це хронологічний час, коли відбуваються події (наприклад, 2000 рік, день 2 історії тощо), тоді як час розповіді — це час розповіданих подій (наприклад, хвилина 2:42 фільму). Крім того, існують категорії тимчасовості розповіді: порядок,

тривалість та частота. Порядок описує співвідношення між хронологічною послідовністю подій оповідання та послідовністю, з якою події розповідаються слухачам. Тривалість порівнює час, який подія охоплює в історії, і час, який потрібен для опису в розповіді. І частота протиставляється кількості разів, коли подія трапляється в історії, тому, скільки разів вона відображається в оповіді. У цій роботі я торкаюся в основному лише порядку, тобто впорядкованості подій у часі, що є однією з найбільш фундаментальних характеристик будь-якої історії.

Порядок розповіді про події може змінюватися незалежно від часу, коли вони відбулися. Тому можна навести такі приклади технік впорядкування подій у сюжеті історії, як хроніка, ретроградність, зигзаг, аналепсис, пролепсис, силепсис та акронім.

Події у хроніці розгортаються в хронологічному порядку, тобто між історією і оповіддю існує часова згода у порядку подій. Якщо ж деякі події відбуваються одночасно, вони можуть бути розташовані в будь-якому порядку відносно один одного. Більшість фільмів відноситься до цієї категорії (особливо про стихійні лиха).

Ретроградна техніка впорядкування подій полягає у тому, що вони розташовуються у зворотному хронологічному порядку.

У зигзазі події з одного періоду чергуються з подіями з іншого періоду. Наприклад, розповідь, що чергується між минулим і сьогоденням. Події в парі повинні бути семантично пов'язані, що призводить до тимчасової координації. Наприклад, минула подія є ретроспективною по відношенню теперішньої, хронологічні сцени чергуються зі зворотними сценами.

Техніка аналепсис полягає в тому, що події розповідають про те, що сталося раніше, ніж на даний момент у оповіді. Аналепсис частіше згадується як «зворотні посилання», які використовуються для перерахунку подій, які відбулися в минулому, щоб заповнити історію. За допомогою

аналепсису режисер може показати інформацію, яка необхідна глядачу для розшифровки минулого.

У техніці пролепсис зображуються події, які відбудуться пізніше, ніж у оповіді. Найчастіше її називають технікою «наперед», що використовується для позначення подій, які повинні відбутися в майбутньому. Силепсис групує події на основі деяких критеріїв (наприклад, просторова, тимчасова, тематична спорідненість). Тематичні угруповання часто використовуються там, де встановлено кілька історій і виправдано аналогією або контрастом.

Події в акронімі впорядковані випадковим чином. Зв'язок між порядком у якому відбуваються події, важко або неможливо встановити, можливо, через нестачу тимчасової інформації, доступної з оповіді.

Професор Ле Пойдевін вказує, що іноді деякі риси часу неможливо зобразити. Наприклад, у коміксах картинки, які нагадують один одного, але також мають незначні відмінності. Час працює так само і в фільмовій розповіді. Простір — це кадр, який працює відносно часу. Дії в кожному кадрі змінюються відповідно до поля часу, яке вони представляють. У нелінійних оповідях цей взаємозв'язок змінюється. Монтаж також використовується в коміксах для поділу епізодів. Тому Ейснер зазначає, що кадри, встановлені один за одним, створюють «ілюзію часу», що позначається самим кадром.

Наведені вище приклади досить очевидні у візуальній розповіді та описують взаємодію між фабулою й сюжетом. Вперше різниця між фабулою і сюжетом була представлена російським формалістом Б. Томашевським. Він зазначав, що фабула — це сукупність мотивів у їх логічному, причинно-хронологічному колекторі; сюжет — це сукупність тих самих мотивів, але вони мають актуальність та порядок. Мало розробити цікавий ланцюг подій, обмеживши його початком і кінцем. Потрібно розподілити ці події, побудувавши певний порядок, викласти їх,

зробивши з фабульного матеріалу комбінацію. Тому побудований розподіл подій і буде називатися сюжетом у документальному творі.

Отже, час у сторітелінгу розділений на два різні види часу: «дискурсний час» — це час, який одержувачу потрібен аби прочитати чи почути розповідь, а «час історії» — це час, який розгортається у подіях. Проте порядок розповіді про події може змінюватися незалежно від часу, коли вони відбулися. Глядач — це той, хто задає темп «читання» зображень. Це забезпечує свободу пауз у визначений час. Аспект часу відіграє вирішальну роль у розповіді та його спробах наблизитись та відтворити реальність, але, як впливає з Меца, реалізм — це не реальність.

Тому як і в драматичному кінематографі, кадри і послідовності документального кіно можуть передавати оповідальну інформацію про час, місце, події, людей, емоції, точку зору та формувати сюжет історії. Творці фільму також пропонують глядачам асоціативні сенси та можливість зробити відповідні висновки через інтерпретації. А ідея візуального сторітелінгу полягає в тому, щоб підштовхнути глядачів до кінцевого висновку.

## **2.2 Роль автора і героя у конструюванні структурних ознак документального твору.**

Документальні фільми звертаються до світу, в якому перебувають реальні люди, а не світу, створеному автором. Вони у значній мірі відрізняються від художніх жанрів кінематографу і вони включають у себе іншу якість відносин між режисером і предметом. Ці відмінності, не гарантують абсолютного поділу між художньою і документальною частиною. Деякі документальні фільми активно використовують такі

практики як сценарії, постановка, реконструкція, репетиція які часто пов'язують з художньою літературою. І тому вони викликають різні очікування від аудиторії.

Історик ЗМІ Ерік Барноу писав, що у документаліста є пристрасть до того, що він знаходить в зображеннях і звуках, які завжди здаються йому більш значущими, ніж все, що він може придумати. Автори документальних фільмів, так само як і драматичні сценаристи, прагнуть розповісти сильні, часто керовані персонажами історії, у яких є початок, середина і кінець, зі зростаючої напруженістю і оповідної дугою, яка активно залучає глядачів. Однак, на відміну від драматургів, режисери-документалісти не можуть придумувати персонажів і сюжети, а повинні знаходити їх у сирому матеріалі реальному житті.

Документальна оповідь не відноситься конкретно або тільки до написання сценарію. Замість цього вона описує органічний підхід до історії та структури, який починається з моменту, коли ідея задумана і триває в процесі розробки, виробництва і пост-виробництва. Режисери документальних фільмів регулярно вирішують питання історії: «Хто мої герої? Чого вони хочуть? Що, якщо вони цього не отримають? Де напруженість? Де історія? Про що вона? Чи складаються частини в щось більше, ніж єдине ціле». У порівнянні з драматичними режисерами різниця полягає лише в тому, що вони не можуть придумати відповіді.

Створення документальних фільмів, як і будь-яка форма спілкування, включає вибір комунікатора і тому вона неминуче суб'єктивна, незалежно від того, наскільки збалансована або нейтральна позиція автора.

Знання історії в документальному фільмі не означає, що процес зйомок не потребує втручання режисера. Проте кращі приклади сюжетів документальних фільмів розвиваються так, що творці фільму не можуть цього передбачити.

У документальному кінематографі немає жорстких і швидких правил. Однією з сильних сторін документального кіновиробництва є його

різноманітність у формі і стилі. Але, об'єднуючи методи драми і документального кіно, використовують деякі основи. З цієї причини можна розглянути кожен з елементів, які режисери використовують з метою розповісти історії більш глибоко.

На думку А. Безверхої хороша історія складається з кількох важливих речей: чітких часових рамок, логічної структури, переломних моментів, визначених деталей, опису героїв та стосунків між ними. Зазвичай історії мають заздалегідь вирішені сюжети на протипагу випадковій серії подій. Тому історія — це організація подій через задану форму. Серія випадкових подій стає історією, коли режисер організував і розповів їх через структурований сюжет. Оповідь — це дуга історії. І історія обов'язково має початок, і середину, і кінець.

Історії мають схожу структуру, їх багато. Є історії на три дії, п'ять актів, антиструктурні історії тощо. Документальна структура історії часто визначається тематикою фільму, але в цілому документальний фільм складається з початку, середини і кінця, іноді так званої «трьохактної структури». Як правило на початку встановлені персонажі та жанр, у середині виникають проблеми, а в кінці проблеми вирішуються і встановлюється рівновага. Розглянемо більш детально:

Початок документального фільму повинен привернути увагу аудиторії. Тут встановлюється тон для всього фільму і створюється зацікавленість у глядача, щоб він хотів продовжити перегляд.

Лінія оповіді або сюжетна лінія (або, що вже неоднозначніше, сюжетна лінія) стосується конкретних елементів і прийомів написання, щоб зосереджувати розповідь у дії чи досвіді персонажів. Таким чином, оповідні нитки, пережиті різними, але специфічними персонажами чи наборами персонажів, — це ті, які бачать в очах тих персонажів, які разом утворюють сюжетний елемент або субплотт у художньому творі. У цьому сенсі кожна лінія оповіді — це розповідна частина твору, що стосується світогляду учасників персонажів, які знають свою частину цілого, і вони

можуть бути лиходіями, головними героями, підтримуючим персонажем або відносно безкорисливими

Класична структура розповідної нитки часто використовується як у художньому, так і документальному фільмі, — це мономіт чи подорож героя з початком, серединою та кінцем. По-перше, зазвичай гармонія повсякденного життя порушується особливо драматичною подією, яка веде до основної історії. Тоді, по-друге, сюжет будується до точки неповернення, звідки головний герой, якому не обов'язково потрібно бути людиною, але може бути організацією чи громадою. У цей момент, характерно, виникає конфлікт і конфлікт посилюється. По-третє, і, нарешті, гармонія відновлюється конфліктом, який вирішується, або, принаймні, пояснюється у випадку документального фільму.

Використовуючи різні теми, автор дає можливість читачеві отримати фрагменти загального сюжету, розташувавши їх, щоб ототожнити їх із персонажами чи пережити ситуацію так, ніби читач був частиною або підслуховує дію, яку письменник розкриває. Це сприяє припиненню невіри і залучає глядача до історії, коли вона розвивається.

У документальному фільмі експозиція, що відбувається на початку фільму, виводить його важливі теми. Це важливо, оскільки створює перше враження у глядача та знайомить глядача зі змістом. Драматичні сегменти документального фільму підбираються спеціально для того, щоб привернути увагу глядача. Ці кадри спеціально розміщені таким чином, що монтаж змушує глядача повірити певній темі, представленій документалістом. Таким чином цей документальний фільм подає глядачеві свій погляд набагато переконливіше. Це є попереднім переглядом решти документального фільму.

Режисер намагається створити якусь конфліктну ситуацію, проблему чи надзвичайну ситуацію, завдяки якій аудиторія зацікавиться історією, бажаючи дізнатися більше. Тому початок можна охарактеризувати як

певний тизер для всього фільму. Він піднімає питання, на які відповідь решта фільму.

Традиційно «перший акт» — це частина, коли головний герой вводиться в історію, а потім стикається з викликом чи перешкодою, що стримує досягнення своєї мети. Драматичне запитання повинно бути поставлене таким чином, щоб давало виклик для головного героя:

«чи вийде він живим, чи досягне мети, як він це зробить?». Прикладом цього є документальний фільм режисера Девіса Гуггенхайма. «Незручна правда». Глядач знайомиться з Аль-Гором, найбільше бажання якого, — змінити кліматичні зміни, але це важке завдання.

Середній або другий акт — це основа історії. Середній акт розділений на численні сцени, які будуються один на одній, щоб розкрити історію. Ці сегменти не обов'язково йдуть у хронологічному порядку. У кожній сцені також часто є власний початок, середина та кінець. Ці «міні-сцени», скріплені разом й створюють сторітелінг.

Традиційно у другому акті головний герой намагається вирішити проблему і стикається з численними перешкодами. Часто він стикається із ситуацією, що постійно погіршується. Тут виникає напруга, і аудиторія замислюється над тим, як головний герой збирається вирішувати виклики й проблеми.

Кінець або третій акт — це закінчення документального фільму, що зазвичай приносить якесь вирішення конфлікту та питань, встановлених на початку фільму. Зазвичай у третьому акті виникає вся напруга, а згодом головна перешкода і питання, поставлені в першому акті, вирішуються.

М. Друксман стверджує, що триактна структура надає історії драматичну форму, ясність і рівновагу. У структурі трьох актів є шість основних компонентів:

«1. Налаштування: мета створення — надання інформації. Він знайомить читача чи глядача з настроєм, постановкою та головними

героями оповіді, а також дає уявлення про те, яким може бути напрям сюжету.

2. Каталізатор: каталізатор — це точка, яка запалює історію. Це перша подія, яка змінює статус історії.

3. Перший переломний момент: це подія, коли сюжет посилюється і виникає ускладнення. Ця частина історії надає драматичному дійству свіжий імпульс і спрямовує історію в новому напрямку.

4. Кульмінаційний момент: ця частина є кульмінацією історії. Це момент, коли події розвинулися до такої міри і тягнуться до вирішення питань, що виникали в історії. Дія або темп, як правило, прискорюють і спонукають персонажів до дії.

5. Заключне протистояння: Заключне протистояння — це подія, яка викликана кульмінацією або наслідком кульмінації.

6. Розв'язка — це кінцевий результат історії.

Так виглядає базова документальна структура. Звичайно, у кожного документального фільму буде власний унікальний стиль, що вимагає творчого підходу, щоб знайти кращий спосіб структурувати історію та надати найбільший вплив. Не кожен документальний фільм буде слідувати традиційній триактній структурі, але вона зазвичай є загальною особливістю.

У літературі є дуже приказка, що існує лише сім різних історій. Кожен твір — це в основному варіація одного з цих семи основних сюжетів. Це може бути перебільшенням, але в основному це означає, що методи створення історії бренда мають значення. Справжній оповідач повинен вміти заінтригувати та змусити їх емоційно залучатись.

Є кілька класичних прийомів розповіді, які можуть допомогти вам розробити інтригуючі розповіді.

1. Найпотужніша і широко застосовувана конвенція та, яка не піддається традиційному оповіданню. Тут автор не починає спочатку, а відкриє історію десь посередині. Це допомагає, привертаючи нехайну

увагу аудиторії, коли вона починається, коли дія знаходиться на піку. Після цього ви можете повільно розповісти свою історію, і вони все одно будуть її дотримуватися. Але якщо автор спочатку поволі починає з зворотної історії, їх реакція може бути не однаковою.

2. Один з найкращих способів зробити історію цікавою — ввести в оману публіку на деякий час, лише розкрити правду пізніше, щоб розвеселити, здивувати і полегшити їх. Це в основному елемент, який змушує аудиторію виробити помилкове уявлення про історію.

3. Техніка, яка натякає на майбутнє. Вона не визначає чітко, що буде у фільмі, але пропонує туманну ідею, щоб зацікавити людей. Це хороший спосіб тримати варіанти відкритими та запровадити сюжет, що перевертає та привертає глядачів до кінця. Глядач ніколи не дізнається всю міру цього, поки це насправді не станеться, але все-таки він завжди чекає наступного епізоду.

4. Метод сторітелінгу: гіперпосилання.

Багато висококваліфікованих сучасних фільмів використовували цю техніку розповіді про багато взаємопов'язаних історій. Наприклад, якщо є чотири засновники компанії, ви можете почати з їх відповідних історій, поки доля не об'єднує їх для створення цієї компанії. У наші дні багато брендів, що виглядають як створений користувачем вміст, представлені брендами, що об'єднують багато історій / моментів, пов'язаних одним продуктом.

Основоположними у сторітелінгу є три компоненти:

- Головний герой: персонаж в центрі історії, не обов'язково повинен бути «хорошою людиною», але важливо, щоб глядач переживав за нього.

- Антагоніст: людина або річ, яка блокує прогрес головного героя всюди. Зазвичай розглядається як «протилежність» головному герою і щось, що він/вона повинен подолати.

- Бажання: це те, що просуває головного героя вперед через історію. загальні стежки включають любов, виживання і дружбу.

Основним елементом сторітелінгу є характер, тобто основний герой документальної оповіді та точка зору — почуття, які передає оповідь відповідно до суб'єктивного елемента поглядів автора.

Сторітелінг неможливий без героя. Герой — це людина, яка вирушила у подорож. Зазвичай герой покликаний вирішити завдання, яке знаходиться поза їх зоною комфорту, але необхідне для їх виживання і користі інших. Герой — не найсильніший чи найбільший персонаж у кіно. Зазвичай він — це посібник. Герой виступає центром історії, тому що він є тим, хто повинен вжити заходів. Його зміна викликана пригодами самої історії.

Також відмінною ознакою сторітелінгу у документальному фільмі є наявність емоцій самого героя. Тому сильний герой стає запорукою сильного сторітелінгу у документальному кінематографі.

Жодна історія не працює, якщо герой не зіткнеться із проблемою. Причина за якою персонаж має зіткнутися з проблемою на початку оповіді полягає у тому, що проблема є історією питання. Чи вийде персонаж із проблеми? Наскільки шкода буде шкодою якщо вони ні? Чи буде щасливий кінець? Чи переможуть вони ворога? Ось чому історії настільки переконливі для людського мозку — вони створюють ряд питань, на яких аудиторія затримується, щоб отримати відповідь.

М. Лівін пише, що у всіх фільмах є антигерой. Їхнє завдання — робити героїв сильнішими, а історію цікавішою. У реальному житті антигероями є проблеми із якими стикаються герої. Йдеться не тільки про складний досвід, а й про зусилля самого героя. Кожне його випробування робить фільм цікавішим. Буває, що фільм містить тільки одного героя, а світ історії, який будує режисер населений ансамблем людей, яких глядачі відрізняють один від одного у двох вимірюваннях.

Глядачі інтуїтивно розуміють ієрархію персонажів, швидко порівнюють і зіставляють їх. Класичні опозиції мають ясні випадки: герой може бути молодим і добродішним з привабливим тілом, тоді як антигерой

може бути старим, злісним і деформованим. Марк Вернет зазначає, що сторітелінг як правило, об'єднує найвидатніших персонажів відповідно до їх особливостей, що перекриваються контрастами і подібностями. Інші персонажі відображають поєднання двох функцій поряд із іншими. Як і в житті, глядачі протиставляють людей навколо них, враховуючи різні сторони особистості. Але в повсякденному житті контрастні риси досягають нескінченно великого числа, сторітелінг спрощує завдання, відображаючи контрасти з досить малій кількості осей і підкреслюючи найбільш помітні у міру розвитку дії.

Так як документальні фільми пропонують слухові та візуальні подібності якоїсь частини історичного світу, вони виступають за або представляють погляди людей, груп та установ. Вони також представляють аргументи або формують власні переконливі стратегії, щоб переконати аудиторію прийняти їхні погляди як відповідні. Концепція представництва — це те, що змушує задати питання: «Чому етичні питання є центральними для документальних фільмів?». Це питання також можна охарактеризувати як “що робимо з людьми, коли створюємо документальний фільм?”. У художньому фільмі режисер просить їх зробити те, що хоче. "Люди" трактуються як актори. Їх соціальна роль у процесі створення кінофільму визначається традиційною роллю актора. Особи вступають у договірні відносини для виконання фільму; режисер має зобов'язання отримати відповідну сцену. Актора цінують за якість виконаних робіт, а не вірність його власній щоденності поведінці та особистість. І актор, і режисер зберігають певні права та зобов'язуються виконувати певні очікування. Використання ж неакторів починає ускладнювати проблему. Історії, що покладаються на не акторів. "Люди" трактуються як соціальні суб'єкти: вони продовжують вести своє життя більш-менш, як це зробили б без наявності камери. Вони залишаються культурними гравцями, а не театральними виконавцями. Їх цінність для режисера полягає не в тому, що можуть обіцяти договірні відносини, а в

тому, що втілює їхнє власне життя. Їх цінність залежить не від способів, які вони маскують або перетворюють свою повсякденну поведінку та особистість, але в способах, якими служить їх повсякденна поведінка.

Традиційні актори — це ті, кому режисери часто віддають перевагу, чия необразована поведінка перед камерою дозволяє їм передати відчуття складності та глибини, схожі на ті, що цінують у виконанні підготовленого актора.

Право режисера на виставу — це "право", яке, якщо його здійснюють, загрожує почуттю справжності, що оточує соціального актора. Як поведінка та особистість людей змінюються під час зйомок фільму може ввести елемент художності в документальний процес.

Відомий дванадцятигодинний телевізійний документальний серіал про сім'ю Loud, PBS, The American Family (Крейг Гілберт, 1972) викликав значну дискусію з приводу чи змінилися поведінка героїв та їхні сімейні стосунки під впливом зйомок фільму або просто були «захоплені» на плівку (батьки розлучилися, їх син оголосив себе геєм; ці вчинки сильно фігурували в загальній драмі серіалу). Інакше кажучи постає питання: хто несе відповідальність за вплив кінематографістів за вплив на життя героїв?

Сторітелінг у документальному кіно має бути захоплюючим, щоб утримати увагу глядача. Сюжет може забезпечити всебічний спектр знань, як коли фільм перетинає траєкторії персонажів, або він може обмежувати потік інформації лише тим, що персонаж знає. Стилiстичні пристрої, такі як оптичні знімки в точці огляду, коментарі над голосом та звукова перспектива, можуть містити інформацію про воронку через буквальну точку зору персонажа. Таким чином загальна стратегія кінематографічної розповіді — це прив'язати глядача до одного персонажа на сцену або дві, а потім перейти на іншого персонажа, створюючи своєрідну обмежувальну зміну

Автор книги «Як розповідати історії» Д. Міллер пише, що історія — це завжди подорож у яку проходить герої. Вони проходять емоційний або

фізичний шлях, який навчив їх або змінив у кінці. Хід цього шляху відміченими подіями, з якими зустрічаються герої. Сюжет — це серія цих подій від початку, до середини й до кінця — що штовхає рух вперед в історії.

Якщо персонаж — це шлях гладчав у історію, то сюжет (як це відбувається з персонажами) — це те, що утримує глядача на своєму місці. Якщо ж сюжет — це те, що утримує глядача на місці, спостерігаючи за історією, тоді тема — це те, що все це означає для аудиторії. Тема фільму або історії — це те, як глядач розуміє те, що бачить. Це шар під сюжетом — повідомлення, значення.

Тема пов'язана з тим, чому історії відрізняються від реального життя. Реальне життя рідко має тему. Тема в оповіді — це спосіб, яким автор хоче, щоб світ працював. Це те, що він хоче, щоб було правдою.

У певному сенсі діалог між є найскладнішим елементом оповіді. Діалог — це просто розмовляючі персонажі. Іноді вони говорять на камеру, і це називається це «розмовою». Іноді діалог відбувається поза камерою, і це — «голосом за кадром». Але в будь-якому випадку, діалог в кіно і телевізійному оповіданні існує, тому що люди дійсно говорять.

Правильно розставлені паузи і вдало розрахований темп оповіді додадуть сенсу і різноманітності вашої історії. Мовчання може бути красномовніше потоку слів. Бувають моменти, коли мовчання здатне сказати набагато більше, ніж найгучніша промова. Паузи дають слухачам можливість взяти участь в оповіданні, обміркувати почуте і краще засвоїти історію. Вчасно зроблені паузи в історії змушують глядачів увійти в ритм.

А. Безверха зазначає, що історія так чи інакше передає взаємодію та стосунки між людьми, а їх найкраще змальовують діалоги та прямі цитати. Вони точно відображають колорит, емоції героїв. Цінність історії полягає в її влучності, унікальності зображуваного досвіду та емоційній наповненості.

Актуальність — це термін для фільмів із реальних подій (реальності), місць та людей на відміну від вигаданих фільмів, в яких використовуються актори та сценарії. Документальні фільми не є чистими фільмами актуальності — вони скоріше вони поєднують актуальність із поясненням, коментарями та, можливо, навіть драматизацією.

Тому діалог — складний аспект візуального оповідання, тому що багато хто вважає, що воно може суперечити цілям візуального оповідання. Зрештою, це просто люди, що говорять, що розповідають один одному речі, про які вони думають і розкривають інформацію для глядача. Також герої використовують рухи, жести і вирази обличчя (всі візуальні елементи), щоб «продати» свої слова глядачам. Таким чином візуальний компонент у використанні діалогу також є.

Жоден документальний фільм не може розповісти все. Подання інформації як частину її історії важливе. Занадто багато деталей приголомшує і зупиняє аудиторію. Вибір деталей включає вибір тільки тих фактів, які відповідають цілям і опускає ті, що суперечать або послаблюють аргумент, так щоб аудиторія не пішла з незбалансованою і неточною версією повної оповіді. Тому автори найкращих документальних фільмів фокусують свою історію, представляють відповідні докази і довіряють аудиторії у прийнятті власного, усвідомленого рішення.

Міллер зазначає, що важливим інструментом сторітелінгу є надання шляху ототожнюватись із персонажем. Уособлення відбувається шляхом проектування людських аспектів (думок, настроїв, бажань і людського голосу) на істоти, які не є справжніми людьми, наприклад, тварини, природні елементи, предмети або навіть ідеї.

Він наводить свою структуру стортелінгу, яка включає 7 ступенів:

Характер зустрічає з проблемою, потім зустрічає гіда, цей гід дає йому план, цей план стимулює героя до дій, ці дії виливаються в результат, а результат призводить до успіху або невдачі.

В сторітелінгу герої не вирішують власних проблем. Якби вони могли їх вирішити, вони, швидше за все, ніколи не потрапляли в біду. Якщо персонаж зустрічає когось або щось переживає, — це допомагає йому зростати. Цей хтось чи щось є його керівництвом. Таким чином будується мандрівка персонажа під час якої він добре бачить як йому рухатись. Перше завдання такого екскурсовода — це слухати, розуміти і співпереживати проблемі героя. Друге — дати герою план, який вони здійснюють задля боротьби за щасливий кінець. Екскурсовод, а не герой, найсильніший та найстійкіший характер у сторітелінгу.

Існують різні типи опові, але найважливішими є теорія катарсиса Арістотеля та теорія К. Юнга про психологічну інтеграцію-індивідуалізацію та теорія «добре зробленої гри». У першій, давньогрецький філософ, літературознавець і драматичний критик Арістотель висловив теорію, яка відповідає загальній ідеї теорії катарсису: реципієнт відчуває по-перше, здивування, стежачи за діями людини, спостерігаючи за ним, дзеркально відбиваючись на ньому, нарешті, відчуваючи полегшення з вирішенням заплутаності історії. У другій два етапи: на першому етапі елементи оповіді відокремлюються, а на другому — уніфікуються. Основний механізм такого підходу пов'язаний з точкою зору, де характеристики буття сприймаються як чоловічі та жіночі компоненти. У третьому дотримується послідовність дій, пов'язаних із конфліктом: а) викриття (передумови ситуації), б) розвиток конфліктів, в) криза, г) дозвіл.

Конфлікт є або повинен бути присутнім кожному фільмі. Тим не менш, є фільми, де конфлікт затьмарює все інше. Конфлікт породжує драму, навіть у документальному творі. Найважливіше його значення полягає в наступному: конфлікт стосується боротьби.

Один із способів розповісти історію — це спроба протагоніста пройти шлях від початку свого фізичної та психологічної подорожі до його

кінця. Є різні види способів боротьби, такі як подолання перешкод і перешкоди у взаємодії з персонажами, які створюють «тести волі».

Як б не була свідомо мета протагоніста у сторітелінгу, вона майже завжди створює кінцеву точку історії. Центральність конфлікту і зосередженість на одній і тій самій цілі з різними іншими створюють пряму лінію, яка веде безпосередньо до заключної боротьби, тобто вершини третього акту.

Незалежно від того закінчується історія успіхом чи невдачею, аудиторія повинна знати, що може статися у обох випадках. Завдання режисера — допомогти уявити наслідки, оскільки це тому створює напругу. Кожна аудиторія повинна мати чітке уявлення про те, з якою можливою невдачею стикається герой, якщо він не діє за планом.

Існує безліч можливих формул для розповіді історії. Міллер зазначає, що є одне правило, яке неможливо порушити: історія повинна бути зрозумілою. Якісний оповідач дуже схожий на тенісиста, спочатку він вивчає форму, а потім імпровізує. Тому розуміння структури розповіді основоположною у створенні сторітелінгу документального кіно.

## **Висновки до розділу 2. Концептуальні засади дослідження проблеми формування сторітелінгу в документальному кінематографі**

У другому розділі розглянуто характерні риси та специфічні структурні особливості сторітеллінгу в аудіовізуальному просторі. Проаналізовано його особливості конструювання у документальному кінематографі. Виявлено основні риси, візуальні прийоми та принципи за якими формується сторітелінг у документальному кінематографі та систематизовано практичні та теоретичні засади по створенню сторітелінгу.

На відміну від більшості інших видів мистецтва, кінематограф в значній мірі покладаються на візуальну інформацію, щоб розповісти історію. У документального фільму переплітаються щонайменше три історії: режисерів, фільмів та глядачів. Усі ці історії, по-різному, є частиною того, що виходить з питання про який саме фільм йдеться.

Другий підрозділ відведений роді автора і героя, що мають вирішальне значення у конструюванні структурних ознак документального твору.

Режисери і автори документальних фільмів, як і режисери драматичних, намагаються створити сильні персональні історії, якими керують герої і у яких є початок, середина і кінець. Однак, на відміну від драматургів, режисери-документалісти не можуть придумувати персонажів та сюжетів, а обов'язково шукають їх.

Отже, сторітелінг у документальному кінематографі описує органічний підхід до історії та структури, який починається з моменту, коли ідея задумана і триває в процесі розробки, виробництва і пост-виробництва фільму.

### **РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ КОНСТРУЮВАННЯ СТОРІТЕЛІНГУ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

#### **3.1. Документальний фільм Грега Маркса «Я можу бути Френком», як вдалий приклад сторітеллінгу та трансформації героя**

У документальному фільмі «Я можу бути Френком» добре продумана історія є поштовхом до розробки і зображення шляху трансформації героя. Під шляхом у даному випадку мається на увазі робота героя над собою, його еволюція та перетворення.

Документальний фільм «Я можу бути Френком» режисера Грега Маркса – це історія колишнього наркомана Френка, час якої охоплює сорок два дні. Герой має шкідливі звички, хворіє на гепатит С та зайву вагу. У Френка зіпсовані стосунки із родиною. Проте він прагне змінитися задля того, аби ще раз відчувати любов.

Сторітелінг фільму побудований таким чином, що утримує увагу аудиторії. Негативний герой із недоліками має цілком зрозуміле для глядачів та щире бажання кохати і бути коханим. Задля цього він пройде духовну та фізичну трансформацію через біль та перешкоди.

За сюжетом Френк став відвідувачем веганського кафе, де зустрів троє молодиків, які стали для нього (відповідно до Міллера) гідами. Вони дають йому план, який стимулює Френка до дій, які документують хлопці.

На початку фільму один з трьох режисерів висловлює те, що Френку здається цілком очевидним: «Ми ніколи не знімали фільм раніше». Вони не використовують професійну. Є кілька професійних кадрів, знятих з усього фільму, але в цілому візуальний образ аматорський, іноді як домашні фільми.

Дії Френка виливаються у результат, а результат призводить до успіху. У кіно є моменти, де глядач розуміє наслідки невдачі та успіху героя.

Історія Френка не нова, сюжет подібний до мономіфу. Герой отримує виклик, проходить перешкоди і повертається до життя із новим досвідом, стає мудрішим. Мономіф або подорож героя є загальним шаблоном для сторітелінгу у який залучається герой, який йде на авантюру, а потім змінюється.

Спочатку режисери знайомлять глядачів із Френком і його попереднім життям. Пригода Френка починається, коли він отримує заклик до дії, а саме зміни його способу. Ця частина не така драматична, але в кінцевому підсумку порушує комфорт звичайного світу героя і являє собою виклик або квест, який необхідно виконати.

Френк прагне прийняти квест, але на шляху у нього з'являються страхи, які потрібно подолати. Проте Френк має гіда, який допомагає долати страхи і дає йому сили та сміливість. Коли герой готовий діяти та приймає заклик до пригод, він починає свій пошук, будь то фізичний, духовний чи емоційний. Він може піти добровільно або його можуть підштовхнути, як у історії Френка, але в будь-якому випадку він, нарешті, переступить поріг між світом, з яким він знайомий, і тим, ким він не є. Це може бути навіть вперше у житті, коли він іде з дому або просто робить те, чого завжди боявся робити.

Коли герой виходить із зони комфорту, він стикається з ще більш складною серією випробувань. Він долає кожен виклик, з яким йому доводиться стикатися на шляху до своєї кінцевої мети. Кожна перешкода із якою стикається Френк допомагає глядачам глибше зрозуміти його характер.

На порозі «найглибшої печери» герой може знову зіткнутися з деякими сумнівами і страхами, які вперше виникли після його заклику до пригод. Йому ще знадобиться деякий час, щоб подумати про свою подорож

і знайти в собі мужність продовжувати. Ця коротка передишка допомагає аудиторії зрозуміти масштаби суворих випробувань, через які проходить Френк. Це підсилює напруженість в очікуванні його остаточного випробування. Заключна стадія подорожі героя, коли він повертається у свій звичайний світ іншою людиною. Він виріс як особистість, багато чому навчився, але тепер з нетерпінням чекає початку нового життя. Його повернення може принести свіжу надію тим, кого він залишив або, можливо, нові перспективи для всіх. В кінцевому рахунку, герой повернеться туди, звідки почав, але, очевидно, ніколи не буде колишнім.

Отже, спираючись на структуру мономіфу можна побудувати цікавий сторітеллінг. Драматична конструкція фільму, наявність героя, конфлікту та співчуття збагачують метод оповіді історії особливими якостями. У центрі подій кінострічки «Я можу бути Френком» – головний герой, який змінює свою долю. Його реалістичність сприяє зростанню глядацького інтересу, відбувається наближення героя та глядача на тлі високої емоційності оповіді.

На початку фільму автор знайомить з біографією Френка та окреслює основну проблему та її вплив на героя і його оточення. Френк емоційно розповідає про власний досвід вживання наркотиків та зловживання алкоголем.

Незважаючи на своє сумне минуле, персонаж виглядає привабливим для глядача, адже Френк постає людиною, яка може витримати сильні удари долі. Важлива складова відеооповіді – єдине рішення проблеми, впоратися з якою героєві допомагають друзі. Це троє молодих хлопців – Райланд, Конор і Кері.

Слід зазначити, що історія має певну енергію, яка зростає та заряджає аудиторію. Епізоди, з яких складається оповідь, поділено на короткі сцени, подані у чергуванні, завдяки чому виникає напружений темпоритм. Цей прийом сприяє чуттєвому співпереживанню та

емоційному розпалу глядачів. Чітка й зрозуміла мета героя поєднується зі складними перепонами на шляху її досягнення.

В історії Френка відбуваються відразу два конфлікти – зовнішній з родиною та внутрішній з самим собою. Головне завдання перед героєм – це навчитися любити самого себе, а тоді вже налагодити відносини з колишньою дружиною й донькою, спокутувати провину перед братом, стати корисним світові.

Тема у сторітеллінгу – це завжди щось глобальне. Вона завжди значно більша за саму історію, адже розкривається у загальнолюдському аспекті. Тема документального фільму «Я можу бути Френком» доволі актуальна, оскільки мова йде не про конкретних персонажів, а про самопожертву, милосердя, духовні пошуки та сімейні цінності.

Важлива складова сторітеллінгу – завершення послідовності подій певним результатом, яким у розглянутому фільмі є досягнення героєм мети й щасливий фінал його шляху. І якщо актори ігрового кіно так і залишаються для свого глядача по той бік екрану, то Френк виходить із нього і стає доступним для аудиторії. Після закінчення кінострічки режисери подають відео з виступом Френка для аудиторії. Він є героєм і прикладом великої волі та жаги до життя.

Документальний фільм «Я можу бути Френком» – це справжня людська історія, що може повчати та надихати глядача. На прикладі цієї стрічки можна простежити, що для вдалої оповіді важлива емоційність і здатність автора побудувати оповідь так, аби занурити аудиторію в історію героя, викликати співпереживання та отримати відгук. Тому продумана побудова оповіді, використання виразних засобів ігрового кінематографу і вдало обраний герой – це запорука успішного сторітеллінгу у документальному кіно. Ця стрічка також вдалий приклад того, як сильний герой може керувати історією.

### **Розділ 3.2. Кінофільми «Встати, суд іде!» та «Ukrainer. The Movie» як приклади формування мултилінійного сторітелінгу.**

Фільм «Ukrainer. The Movie» — повнометражний документальний фільм українського медіапроекту «Ukrainer». Проект «Ukrainer» був заснований у 2016 році. Упродовж трох років волонтери, журналісти та кінематографісти знімали історії про невідомих українців із різних куточків країни. Документальні історії можна вважати етнографічними, а самі автори проводять експедиції країною, будуючи сторітелінг навколо героїв. Герої фільмів також непересічні. Зазвичай це унікальні ремісники, митці, бізнесмени. Саме через них автори розкривають історію країни та культурно-побутові особливості різних регіонів.

Фільм «Ukrainer. The Movie» поєднав 6 різних перехресних історій українців. Герої фільму знаходяться у різних містах, мають різну діяльність та ніяк не пов'язані один з одним, але усі вони громадяни України. Можна сказати, що фільм зображує один день із життя українців із різних куточків країни. Головними героями цієї стрічки стали родина митців Альошкіних; мотоболіст Володимир Даниляк, який розвиває мотобол у Кам'янець-Подільському понад 50 років; наглядач маяка у Шаганах Віктор Сакара, який щодня вбрід проходить канал до маяка, оскільки немає сухопутного сполучення; колишній житель Прип'яті Олександр Сирота; ліжникарі родина Кіщуків, що виготовляють тканини із вовни та Анатолій Скумін — один з небагатьох в Україні, хто займається бордництвом.

Сюжет фільму є мултилінійним. Це утримує увагу глядачів. Перехресне редагування також створює динаміку. Стрічка реалістично зображує життя простих і водночас геніальних українців.

У такий спосіб автори привертають увагу до історії різних географічних поселень, розкривають історичні особливості та культурні коди власних земель. «Ukrainer» — яскравий приклад того, як сторітелінг може піднімати імідж. Адже проект популяризує і привертає увагу до

культури і етнографії країни. А презентація фільму відбулася відразу у більш ніж 50 країнах світу. Історії представляють країну у світовому контексті та зображують її нетипову сторону, долаючи стереотипи.

Ще одним прикладом мултилінійним сторітелінгом є стрічка американського кінорежисера «Встати, суд іде!». Міжнародна асоціація студентів-юристів (ILSA) і компанія з виробництва документальних фільмів Cinema Capital за підтримки White & Case створили документальний фільм «Встати, суд іде! » у якому висвітлюються масштаби і вплив глобального конкурсу, в якому беруть участь студенти у 2014 році.

Це стрічка про міжнародні навчальних судові дебати з міжнародного права ім. Джессапа («Jessup»), найбільший в світі конкурс по імітації судових процесів.

Фільм має індивідуальний фокус завдяки поїздкам семи захоплених студентів-юристів з Індії, Ізраїлю, Ямайки, Палестини, Росії, Сінгапуру і Уганди, що брати участь у чемпіонаті світу в Вашингтоні, округ Колумбія. На цьому тлі цей рухомий фільм розкриває боротьбу, тріумфи і перетворення, які вони відчують в поодинці і разом.

Режиссер розкриває сім унікальних сторін історії Jessup. При цьому історії окремих людей та їх переживання зображені на тлі індивідуальної конкурентоспроможності, необхідністю подолання особистих проблем, обережним оптимізмом щодо ролі міжнародного права і Міжнародного суду у якості можливих рішень або особистої мотивації для прийняття рішення. Але глядач також бачить загальну історію, так як студенти долають тиск суворої конкуренції. Також через представників країн режисер розкриває проблеми у самих державах, використовуючи при цьому портретні нариси. Наприклад, Арей Алрагабі живе зі своїми батьками і шістьма молодшими братами і сестрами в таборі палестинських біженців в Східному Єрусалимі. Кожен день її оточують складності міжнародного права та права жінок. Вона вважає, що «Джессап» є

важливим кроком для її мрії — один раз представити Палестину в Міжнародному Суді.

Сторітелінг у фільмі побудований таким чином, аби у фільмі драматично розгорталася ідея того, як Jessup, об'єднуючи студентів з різних верств суспільства і культур, прищеплює повагу до міжнародного права і один до одного. Історія Jessup — це не просто історія судового змагання, це історія мотивованих небайдужих людей, через яких розкриваються проблеми кожної країни. Режисер через людські історії підняв інтерес до самого конкурсу та до міжнародного прав

### **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3. АНАЛІЗ КОНСТРУЮВАННЯ СТОРИТЕЛІНГУ ДЛЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФУ**

У цьому розділі розглянуто документальний фільм Грега Маркса «Я можу бути Френком», як вдалий приклад сторітеллінгу та трансформації героя. У документальному фільмі «Я можу бути Френком» добре продумана історія є поштовхом до розробки і зображення шляху трансформації героя. Під шляхом мається на увазі робота героя над собою, його еволюція та перетворення.

Фільм є прикладом того, як герой формує сторітелінг і підкреслює важливість вибору героя. У такий спосіб сторітелінг утримує увагу аудиторії. Негативний герой із недоліками має цілком зрозумілі для глядачів бажання задля яких він пройде духовну та фізичну трансформацію через біль та перешкоди.

Сюжет історії подібний до мономіфу. Герой отримує виклик, проходить перешкоди і повертається до життя із новим досвідом. Отже, мономіф або подорож героя є загальним шаблоном для сторітелінгу у який залучається герой, який йде на авантюру, а потім змінюється. Також у сторітелінгу важливо виділити роль героїв-гідів з їх сильним характером, що сприяє змінам героя.

У кінофільмах «Встати, суд іде!» та «Ukrainer. The Movie» сюжет є прикладом формування мультилінійного сторітелінгу. Тут уже не один головний герой, а ціла низка характерів, що об'єднані одним місцем або дією. Сторітелінг у цих кінофільмах вирішує своє першочергове завдання — формує імідж та сприяє поживленню інтересу аудиторії до зображуваної теми.

## ВИСНОВКИ

У науковій роботі «Принципи формування візуального сторітелінгу в документальному кінематографі» досліджено явище сторітелінгу у контексті сучасного документального кінематографу, історія у якому посідає центральне місце. Вона викликає різні види очікувань від аудиторії та має заздалегідь вирішені сюжети на противагу випадкової серії подій.

У роботі простежено появу, завдання та розвиток, виявлені основні елементи та принципи формування візуального сторітелінгу у сучасному документальному кіно, виявлено значення його візуальної на наративної складової у формуванні документального кінематографу.

Виходячи із дослідження наукової роботи доходимо до висновків, що документальний кінематограф стає найкращим проявом візуального сторітелінгу, адже у значній мірі покладається на візуальну інформацію, яка розкриває історію. Візуальний аспект охоплює всі інші аспекти. Візуальний сторітелінг стає формою і способом за допомогою якого автор вирішує естетичні і репрезентативні аспекти документального кіно, і стає методом і мовою, якою автор спілкується зі своїми глядачами.

Автор документального твору приймає складні рішення за якими формується сторітелінг у кінематографі. Сторітелінг у документальному кінематографі виступає як суміш слухових, зорових і словесних стимулів і вимагає активного і складного будівництва.

Сторітелінг у документальному кінематографі виступає як суміш слухових, зорових і словесних стимулів і вимагає активного і складного будівництва.

- 1) Фізичних (кінематографічні та технічні) візуальні елементи, редагування і звук тощо
- 2) нефізичні елементи (такі як ідеї і предмети)

3) Попередні знання, отримані глядачем у результаті досвіду і навчання. Це те, що можна назвати «когнітивним середовищем». Фільм як мистецтво вимагає зусиль і участі глядача.

4) Емоційні стани, викликані у глядача рухомим зображенням.

5) Мета, для якої було створено документальний твір

6) Героя та його гіда, бажання

Оповідь у сторітелінгу часто є шляхом героя від початку своєї фізичної та психологічної подорожі до кінця. Важливою складовою, що формує сторітелінг сторітеллінгу – завершення послідовності подій певним результатом. Так як історії завжди мали на меті головну функцію – повчальну, то з цього випливає, що результат такого твору повинен мати мораль і чогось навчати аудиторію. Тому теми у сторітелінгу – це завжди про щось глобальне. Вони виходять за межі інтересів героя та його оточення.

Зі сторітелінгом історія героя набуває певного змісту і сенсу, і розкриваються саме за допомогою автора через візуальні рішення і конструювання. Те, яким чином буде сформована оповідь вплине на сприйняття історії глядачами.

Автори сучасного документального кіно зміщують акценти на більшу виразність, структуру і не заперечують використання принципів побудови художнього кінематографу. Конструкція фільму, висока емоційна виразність, реалістичність героїв сприяє зростанню глядацького інтересу, відбувається наближення героя та глядача на тлі високої емоційності оповіді. Кіно зберігає свій риторичний вплив завдяки емоційній участі глядачів. Важливим елементом сторітелінгу є надання глядачам можливості ототожнюватись із персонажем.

Режисери і автори документальних фільмів, як і режисери драматичних, намагаються створити сильні персональні історії, якими керують герої і у яких є початок, середина і кінець. Однак, на відміну від драматургів, режисери-документалісти не можуть придумувати персонажів

та сюжетів, а обов'язково шукають їх. У свою чергу документальний кінетамогограф як суміш візуальних, слухових і словесних стимулів, фільм вимагає активної і складної інтерпретації глядачів. У цьому їм допомагає сторітелінг.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдулаєва З.А, Манський В.В. Інші місця пам'яті. МІ. (Про розумні хроніки та історії в документальному кіно) // Новий літературний огляд. - 2005. - № 4. - с. 413-430
2. Агафонова, Н.А. Загальна теорія кіно і основи аналізу фільму / Н.А. Агафонова. - Мінськ: Підручники і посібники, 2008. - 392 с.
3. Теми. Люди. Історії. Антипосібник для журналістів/ Organization for Security and Co-operation in Europe. - Київ 2018. - 127 с. [3]
4. Бунтасанакул С. Інтерактивна документалістика: нові можливості цифрової середовища і особливості діяльності режисера // ICOM. 2014. №3.
5. Варакин В.С. Сторітеллінг як інструмент інформаційного моделювання соціальної дійсності // Соціальна місія журналістики: реалії та прогнози: мат-ли міжвуз. наук.-практ. конф. / Уклад., Відп. ред. О.В. Третьякова. Архангельськ, 2014. С. 92-99.
6. Вайсфельд І. В. Кіно як вид мистецтва. - М.: Изд-во Знання, 1990. - 160 с.
7. Воглер К.Р. Подорож письменника. Міфологічні структури в літературі і кіно.- М.: Паблішер, 2015. - 480 с.
8. Герлінгхауз Г.В. Кіно документалісти світу в битвах нашого часу. М.: «Веселка», 1986. - 360 с.
9. Джулай Л.Н. Документальний ілюзіон: Вітчизняний документалізм - досліді соціальної творчості. 2-е изд. доп. і перераб. М. «Метраж», 2005. - 238 с.
10. Дондурей Д.О., Шапрон Ж.В. Франція - батьківщина кіно // Мистецтво кіно. - 2011. - № 5. - с. 99-106.
11. Документалізм і сучасне кіно: Зб. науч. праць / Відп. ред. і упоряд. Н. Б. Вольман. - Л.: брешіть-МІК, 1985. - 156 с.

12. Документальне і художнє в сучасному мистецтві / Под ред. В. М. Польовий. - М.: Вид. Думка, 1989. - 298 с.
13. Документальний відеофільм: Етап становлення: Зб. статей. - М.: Позов., 1982. - 128 с.
14. Єфімов Е. М. Мистецтво екрана: Витоки і перспективи. - М.: Изд-во Мистецтво, 1986. - 254 с.
15. Документальний відеофільм: Етап становлення: Зб. статей. - М.: Позов-во, 1982. - 128 с. 6. Єфімов Е. М. Мистецтво екрана: Витоки і перспективи. - М.: Изд-во Мистецтво, 1986. - 254 с. 7. Іссерс О. С. Комунікативна стратегія і тактики російської мови. - М.: Изд-во КомКніга, 2006. - 288 с. 8. Дробашенко С. В. Естетика документалізма. - М.: Мистецтво.
16. Жабський М. Соціологія і кінематограф. М.: "Канон + РООІ" Реабілітація ", 2012. - 600 с.
17. Калашникова Є.Е., Іванов Р.Б. : «Документалізм - єдине, що залишилося в кіно» // Мистецтво кіно. - 2010. - № 12. - с. 127-131 ..
18. Некрасова Е.Ф. Битва гігантів. Медіахолдинги: експансія в кіно // Мистецтво кіно. - 2012. № 2. - с. 31-37.
19. Смирнова Т.Л., Рошаль Е.Л. Ефект прихованого зображення. Факт і автор в неігровому кіно. Л.Ю. Малькова. Сучасність як історія. Реалізація міфу в документальному кіно. Джулай Л.Н. . Документальний ілюзіон: вітчизняний кінодокументалізм - досліді соціальної творчості // Вітчизняна історія. - 2003. № 6. - с. 186-190.
20. Рубанова И.Н. Польское кино: фестиваль и кинематография // Искусство кино. - 2009. — № 10. - с. 104-113
21. Nichols, B.G. Introduction to Documentary // Bloomington & Indianapolis, Indiana: Indiana University Press, 2001. — 229 pp.
22. Кокарев І.М. Кіно як бізнес і політика: сучасна кіноіндустрія США та України: Учеб.пособие. М.: Аспект Пресс, 2009. - 344 с.

23. Кракауер З. Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності. Скорочений переклад з англійської Д.Ф.Соколовой. М: «Мистецтво», 1974р.
24. Малькова Л.Ю. Сучасність як історія: Реалізація міфу в документальному кіно. - М.: «Материк», 2001. - 188 с.
25. Муратов С. А. Упереджена камера. 2-е изд., Випра. і доп. - М.: «Аспект Пресс», 2004. - 187 с.
26. Пономарьов Н.Ф. Сторітеллінг і риторика в публічному дискурсі // Філологія в ХХІ столітті: методи, проблеми, ідеї: матеріали II Всерос. (3 міжнар. Участю) науч. конф., Перм, 15 квітня 2014 г. / Відп. ред. Н.В. Соловйова, І.І. Русинова; Перм. держ. нац. дослідні. ун-т. Перм, 2014. С. 151-157
27. Эльзессер Т.Е. Теорія кіно. Око, емоції, тіло. / Хагенер М. - СПб.: Сеанс, 2016. - 440 с.
28. Пономарьов Н.Ф. Сторітеллінг і риторика в публічному дискурсі // Філологія в ХХІ столітті: методи, проблеми, ідеї: матеріали II Всерос. (3 міжнар. Участю) науч. конф., Перм, 15 квітня 2014 г. / Відп. ред. Н.В. Соловйова, І.І. Русинова; Перм. держ. нац. дослідні. ун-т. Перм, 2014. С. 151-157
29. Рабігер М. Режисура документального кіно і «Постпродакшн». - М., 1997. - 148 с.
30. Разбежкіна М.М.: «Документальний фільм: чи потрібен сценарій?»
31. Сіммонс А. Сторітеллінг. Як використовувати силу історій. СМ.: Манн, Іванов і Фербер, 2013. - 488 с.
32. «СІНЕМА ВЕРІТЕ» Росія, 2014. Документальне кіно в переломні роки / Colta.ua і Фонд імені Гайнріха Бьоля, 2014. - 93 с.
33. Франк Г.В.Карта Птолемея.Записки кінодокументаліста.- М.: Мистецтво, 1975. - 231 с.
34. Малькова Л.Ю. Сучасність як історія: Реалізація міфу в документальному кіно. - М.: «Материк», 2001. - 188 с.

35. Муратов С. А. Упереджена камера. 2-е изд., Испр. і доп. - М .: «Аспект Пресс», 2004. - 187 с.
36. Роднянський А.А. Продюсер у відпустці. - М .: Манн, Іванов і Фербер, 2013. - 288 с.
37. Рошаль Л. Ефект прихованого зображення. Факт і автор в неігровому кіно. - М .: Материк, 2001. - 207 с.
38. Стюарт, Дж. Війна за імперію Disney, - М.: Альпіна Бізнес Букс, 2006. - 684 с.
39. Сичов С. Еволюція тенденцій розвитку документального кіно-і телефільми. Кандидатська дисертація. - М .: 2009 - 348 с.
40. Шмид В. Нарратологія / Вольф Шмид. – Москва: Язика славянской культуры, 2003. – 312 с
41. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://cdkino.ua/blog/57/>
42. Чи має дос право на art? Круглий стіл // Електронна версія «Мистецтво кіно». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kinoart.ua/ua/archive/2010/12/n12-article19>
43. Дослідження «Ромир» і «Movie Research»: українське кіно не користується популярністю в українського глядача. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://gtmarket.ua/news/culture/2011/08/25/3265>
44. Йенсен О. краудфандінгом // Відеозапис конференції DOXPRO-2013. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.youtube.com/embed/tHq0xYEX-Kw>
45. Каат М.В В Україні зараз спостерігається розквіт документального кіно. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.itar-tass.com/c49/914350.html>
46. Як повернути глядача в українському кінематографі? // Розшифровка передачі «Культурний шок» на радіо «Українське радіо». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kinoart.ua/ua/editor/kak-vernut-zritelya-ukraine-kinematografu>

47. Каменський А.М.: «Я вирішив, що вказати на порушення тут важливіше всього іншого». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.forbes.ua/sobytiya/lyudi/77447-ya-reshil-chto-ukazat-na-uashenie-tut-vazhnee-vsego-ostalnogo>
48. Лібергал Г. Авторське документальне кіно, нова реальність, нові платформи ... і продюсер // Відеозапис конференції DOXPRO-2013. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.youtube.com/embed/prmFYgDayg8>
49. Малюкова Л.В. Фільми на вітер. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kinote.info/articles/1803-filmy-na-veter>
50. Матеріали круглого столу «Прокат документального кіно в Україні. Утопія чи реальність? » [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.kinote.info/articles/8359-prokat-dokumentalnogo-kino-v-utopiya-ili-realnost>
51. Моторин В.Н. Підступна ТЕФІ // Інформаційний ресурс Lenta. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://lenta.ua/articles/2006/11/24/tefi/>
52. Мур М.І. Сьогодні саме час говорити правду. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.kinote.info/articles/9770-maykl-mur-segodnya-samoe-vremya-govorit-pravdu>
53. Неигровое кино – имитация реальности. Круглый стол // Электронная версия журнала «Искусство кино». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kinoart.ua/ua/archive/2010/01/n1-article15>
54. Немзер А. Олег Дорман: «Хочеш пред'явити на екрані нікчемність, лицемірство, відчай - зніми себе». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://booknik.ua/today/faces/oleg-dorman-hochesh-predyavit-na-yekrane-nichtojestvo-litsemerie-otchayane-snimi-sebya>

55. Необхідність структурних змін // Рубрика «Досьє» // Аналітичний ресурс «Expert Online». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://expert.ua/2012/12/20/neobhodimost-stuakturnyih-izmenenij>
56. Офіційний сайт Федерального Фонду соціальної та економічної підтримки вітчизняної кінематографії. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.fond-kino.ua/>
57. Паісова Е. Реальність - деє посередині // Електронна версія «Мистецтво кіно». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kinoart.ua/ua/archive/2010/12/n12-article1>
58. Правда добре, а патріотизм краще? Круглий стіл // Електронна версія журналу «Мистецтво кіно». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kinoart.ua/ua/archive/2013/02/pravda-khorosho-a-patriotizm-luchshe>
59. Презентація результатів, отриманих в ході аналізу даних галузі документального кіно за 3 роки // Офіційний сайт Гільдії неігрового кіно і телебачення. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://rgdoc.ua/projects/research/prezentatsiya-rezultatov/>
60. Степанов В. В телебаченні немає природженого зла // Журнал «Сеанс». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://seance.ua/n/32/kinotv/v-televidenii-net-vrozhdennogo-zla/>
61. Степанов В. Головний принцип - різноманітність // Журнал «Розуміння». [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://seance.ua/n/32/kinotv/glavnyiy-printsip-raznoobrazie>
62. Сукманов І. Кіно тут поруч // Електронна версія «Мистецтво кіно».
63. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://kinoart.ua/ua/archive/2013/6-iyun/kino-tut-ryadom>