

## ІСТОРИЧНА ТЕМАТИКА В ІГРОВому І ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

**О. О. Косачова**

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна  
kosachovaolgaaleks@gmail.com

**O. Kosachova**

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine  
<https://orcid.org/0000-0002-0030-7892>

### **О. О. Косачова. Історична тематика в ігровому і документальному кінематографі: порівняльний аналіз**

У статті аналізуються метаморфози висвітлення історичних та актуальних проблем в ігровому й документальному кіно. Автор окреслює загальну складність історичного жанру, що часто супроводжується критикою суспільства, владних структур, кінокритиків тощо. Виконано аналіз драматургії фільмів, а також виражальних режисерсько-операторських засобів і прийомів, звукорежисури. Особливу увагу приділено аналізу методів збору інформації в документальних фільмах, властивих телерепортерству: спостереження, робота з документами, інтерв'ю тощо. Детально розглядаються партисипативний та поетичний стилі документального кіно. Виявлено, що документальне кіно є більше незалежним, ніж ігрове, насамперед від бюджетних питань та відгуків критиків, тому коло проблем, висвітлених у документальних кінотворках, є значно ширшим. Документальний кінематограф також багатший виражальними засобами. Автори сучасної історичної драми, наслідуючи документальний формат, зловживають статичними кадрами та замкнутим простором, хронікальним переліком подій і послідовним монтажем. Висловлено пропозиції щодо перегляду принципів роботи над історичним жанром, що дозволить вийти на новий рівень розвитку ігрового кіно.

**Ключові слова:** ігрове кіно, історичне кіно, історична драма, документальне кіно, журналістське розслідування, виражальні засоби.

### **O. Kosachova. Historical Themes in Fiction and Documentary Cinematography: Comparative Analysis**

**The purpose of this article** to investigate the peculiarities of the representation of historical transformations in fiction and documentary cinematography, to reveal the artistic potential of cinema in the coverage of historical issues.

**The methodology.** The main methods of cognition were used: socio-communicative, axiological, culturological approaches, figurative-stylistic analysis and structural-functional method, art history approach combined with morphological analysis, hermeneutic approach. The specified methods contributed to the in-depth study of fiction and documentary films aimed at the coverage of historical or current events.

**The results.** In the course of the study, it was found that the line between documentary and fiction films is extremely thin, especially when the films claim to cover historical events or real figures. Despite the fact that fiction cinema is realized thanks to the play of actors, and documentary cinema is realized thanks to the shooting of real participants in the events, the means of expression of both types of cinematography are similar. One of the results of the analysis was the conclusion that documentary cinema uses a greater number of expressive means than fiction films. This is due to the fact that the directors of fiction films strive to document the aesthetics of the film, and the directors of the documentary, on the contrary, to strengthen the artistic component. Historical themes combine documentary and fiction films, while the aesthetics of documentary films is more diverse.

**The scientific novelty of the research.** In this research for the first time, we investigated the historical transformations in fiction and documentary cinematography from the point of view of cultural meanings and aesthetic foundations of both types of cinema, and also analyzed the potential of cinematography to reveal hot and controversial topics on the example of contemporary cinema works.

**The practical significance of the article.** The presented research can be used by filmmakers in both the field of fiction and documentary cinema in order to create an objective, unbiased and artistically valuable screen product. In addition, the conducted analysis can be useful in teaching professional courses in the specialty 021 "Audiovisual art and production".

**Keywords:** *fiction cinema, historical cinema, historical drama, documentary cinema, journalistic investigation, means of expression.*

**Актуальність теми дослідження.** Розкриття історичної тематики засобами кінематографу — складний і багатогранний процес. З одного боку, глядач вимагає історичної точності; з іншого, він не завжди готовий сприймати нові, іноді шокуючі факти про дійсність. Якщо для документалістики характерна історична складова, то з ігровим усе набагато складніше. Будь-який ігровий фільм відображає реальні стосунки між людьми, і навіть фантастика має реальне підґрунтя щодо боротьби добра й зла, розкриваючи загальнолюдські цінності та філософські проблеми, які хвилюють людство. Водночас чим ширше й абстрактніше висвітлюються події, тим легше режисерові уникнути критики суспільства, владних структур, церковних інституцій. Важливим питанням є жанрова диференціація ігрового та документального кіно, яка докорінно змінює призначення художнього змісту й цілі впливу кожного окремого фільму зокрема. Наприклад, темний час інквізиції характеризується оманом і невіглаством того часу. Водночас більшість фільмів, які торкаються цієї теми, спекулюють на темі містики, показуючи «справжніх» відьом, які насилають людству нещастя та прокляття («Останній мисливець на відьом», «Сезон відьом», «Монахія») тощо. Окремо можна означити фільми жахів, мета яких — викликати в глядача відчуття страху і саспенсу за допомогою особливих, типових саме для цього жанру, прийомів. Кожен жанр ігрового кіно має на меті свої цілі та використовує власні виражальні засоби. До історичних подій звертаються різні жанри ігрового кіно, але на історичну точність претендує передусім історична драма, яка і буде проаналізована в цьому дослідженні поряд із творами документального кіно.

**Постановка проблеми.** Визначення історичних трансформацій у сучасному кінематографічному процесі є надзвичайно важливим, так само, як і пошуки межі між ігровими і документальними видами кінематографу, особливо зважаючи на те, що обидва прагнуть висвітлювати історичну правду. Згадаємо гібридні жанри:

докуфікшен та мок'юментарі. Докуфікшен (від комбінації слів «documentary» — документальний та «fiction» — ігровий) — це гібридний жанр (на перетині ігрового та документального кіно), у якому беруть участь реальні люди в реальних обставинах, але сама дія — постановка. Мок'юментарі (від «documentary» — документальний та «mock» — насмішка) — це жанр ігрового кіно, що відтворює естетику документального кіно у вигаданих сюжетах заради містифікації чи пародії. У цьому дослідженні важливо насамперед виявити культурні смисли та виражальні засоби, якими керуються сучасні кінематографісти, досліджуючи історичні події, що мають гострий вплив на сучасність. Не менш важливо розібратися з тим, який вид кінематографу — ігровий чи документальний має більше креативного потенціалу та суспільної підтримки для розкриття актуальних сучасних проблем.

**Методологія дослідження.** У розвідці використано джерела, присвячені проблематиці мистецтвознавства, зокрема ігровому та документальному кіно, соціальних комунікацій і журналістики, культурології, історії Західної Європи та США. Емпіричною базою дослідження є документальні та ігрові історичні фільми, присвячені актуальним проблемам сучасності. У праці використано основні методи пізнання: соціокомунікаційний, аксіологічний, культурологічний підходи, образно-стилістичний аналіз та структурно-функціональний метод, мистецтвознавчий підхід у поєднанні з морфологічним аналізом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Під час дослідження проаналізовано наукові статті, присвячені морфологічним особливостям та виражальним засобам аудіовізуального мистецтва: проблематика морфологічної трансформації аудіовізуальної сфери та сфери креативних індустрій першої чверті ХХІ ст. (Алфьоров & Алфьорова, 2022); основні прояви дисипативності між кінематографічною, телевізійною та інтернет-морфологіями (Алфьорова, 2019); інтерпретація специфіки візуальних конструкцій як вияву соціокультурних трендів і процесів зворотного впливу (Кислюк, 2020), потенціал кіномови для вільного і творчого висвітлення авторських ідей у площині кіно

(Гориславець, 2021); трансформація засобів виражальності сучасних телевізійно-комунікативних форм (Межирова, 2020); сучасні тенденції реалізації інфотейнменту в українській телевізійній документалістиці на прикладі документалістики (Чорна, 2020).

Джерелознавчий аналіз надає змоги зафіксувати неабиякий інтерес науковців до аналізу сучасної кіномови та жанрових метаморфоз у кіно, на ТБ та в Інтернеті; проте слід відзначити недостатню кількість праць із питань презентації гострих дискусійних питань в ігровому та документальному кіно. Також бракує досліджень, пов'язаних із сучасною науковою рефлексією щодо балансу та співвідношення ігрових і документальних фільмів у сучасному світовому кінопроцесі. Так, кожен режисер на своєму шляху постає перед вибором між мистецтвом як дзеркалом життя та мистецтвом як ресурсом його перетворення. Мабуть, у цьому і полягає принципова різниця між ігровим і документальним кіно. Незалежно від виду кінематографа, це дослідження базується на одному із принципів британського мистецтвознавця К. С. Маккензі, який наголошував на інтелектуальній ролі художньої творчості: «...мистецтво має робити щось більше, ніж приносити задоволення... Мистецтво — не льодяник та не склянка кюммеля. Воно має впливати на життя людини і робити сильнішим її дух» (Clark, 1960, p. 15).

Однією з проблем ігрового кіно є фінансування, яке узалежнює ігрове кіно. Відомий автор документальних фільмів ВВС М. Рабігер так характеризує цю проблему: «Тільки уявіть собі, скільки великих літературних творів існувало б, якби Джейн Остін, Гі де Мопассан, Доріс Лессінг, Джон Апдайк та інші письменники, які спеціалізуються на розкритті значущих тем у життях пересічних людей, були змушені претендувати на величезні суми корпоративних грошей, перш ніж написати хоча би одне слово. Наші бібліотеки перетворилися б на сховища, що містять лише романи із супермаркетів» (Rabiger, 1987, p. 171–172). Дослідження М. Рабігера «Режисура документального кіно» демонструє читачеві дивовижний баланс між соціальною та творчою роллю документального кіно й технічними проблемами кіновиробництва.

Іншим джерелом, яке стало концептуальною основою для дослідження, є праця Р. Маккі «Історія: зміст, структура, стиль і принципи написання сценарію», окреме місце в якій відведено історичному жанру. Історію людства дослідник порівнює зі скринню зі скарбами, яка запечатана і має попереджувальний напис: «Те, що минуло, має стати теперішнім. Сценарист — це не поет, який сподівається бути відкритим після смерті. Він повинен знайти аудиторію вже сьогодні. Отже, найкраще використання історії та єдиний законний привід знімати фільм про минуле й таким чином додати незліченні мільйони до бюджету — використовувати минуле як прозоре скло, крізь яке ви показуєте нам сьогодні» (McKee, 1997, p. 83). Звернення до історичної (чи сучасної) тематики в кіно несе багато ризиків і небезпек, перегукуючись з одним із найскладніших жанрів аналітичної публіцистики — журналістським розслідуванням, зверненням до минулого чи сучасності.

Особливий інтерес у контексті цього дослідження становлять публікації провідних науковців світу, присвячені розвитку документального кіно як засобу не лише висвітлення, а й вирішення нагальних соціальних проблем: расової та економічної несправедливості (Canella, 2017); захисту навколишнього середовища (Yeo et al., 2018); глобального потепління ((Bieniek-Tobasco et al., 2020); расизму і прав жінок (Nakamura, 2020).

Окреме місце серед цих публікацій належить дослідженню Л. Накамури «Почуватися добре від поганого самопочуття: добродесна віртуальна реальність і автоматизація расової емпатії» (Nakamura, 2020), присвячене феномену емпатії в документальних фільмах. Науковиця досліджує важливе протиріччя: з одного боку, емпатія є важливим засобом підтримки інтересу глядача. Але, з іншого, емпатія як така без конкретних дій не здатна привести до конструктивних змін у суспільстві: «ідея співчуття означає, що її небезпечно переоцінюють як спосіб вирішення страждань інших людей... Почуття заміняє собою дію, тому що здається, що між ними немає життєздатного граничного простору... Задоволення токсичного ґатунку, що пропонуються спостерігачам за расовими стражданнями у VR, затуляють вирішення цієї проблеми»

(Nakamura, 2020, p. 61). Ці твердження змушують поглянути на проблематику документалістики з іншого ракурсу — що викликає інтерес глядача до сучасного кіно — задоволення від спостереження за чужими стражданнями чи щире бажання допомогти.

До важливого блоку проаналізованих публікацій належать статті, присвячені розвитку сучасних медіа, зокрема питанням конвергенції, впливу ЗМІ на результати кінопрокату (Habel et al., 2018; Perreault et al., 2019; Bergland et al., 2018; Tefertiller et al., 2020; Anderson-Lopez et al., 2021). Наприклад, П. Хейбл у статті «Новинарне та інформаційне лідерство в цифрову добу» (Habel et al., 2018) порушує проблему ролі еліт у формуванні інформаційного порядку денного: «коли представники елітарної преси, наприклад “The New York Times” або “The Wall Street Journal” публікують новини та інформацію про подію чи проблему, інші журналісти сприймають цю історію як важливу. У цій структурі журналісти налаштовані на поведінку своїх колег із визнаних інформаційних агентств, і вони регулярно використовують їхні оцінки як орієнтир для власного вибору та контролю» (Habel et al., 2018, p. 3). Цей результат дослідження не можна ігнорувати, адже він стосується і табуйованих тем у кіно, про які йтиметься в цій статті.

Одним із концептуальних досліджень є стаття Дж. Міранди-Габл «Аналітична модель екосистем трансмедійної оповіді в аудіовізуальній галузі: іспанська модель Міністерства часу» (Miranda-Galbe et al., 2021), присвячена глобальній проблемі трансмедійних наративів у сучасному комунікаційному суспільстві. За словами автора, «кількість інформації, з якою взаємодіє аудиторія за допомогою різних засобів масової інформації, надає можливості послідовникам цих величезних всесвітів глибше взаємодіяти з історією, ніж взаємодіючи з одним медіа» (там само, p. 3). У рамках своєї моделі трансмедійної оповіді автор представляє наративні системи в трансмедійному всесвіті, які розкривають можливості та ступінь взаємодії між різними медіа. Діаграма Дж. Міранди-Габл дозволяє означити та проаналізувати місце сучасного ігрового й документального кіно в глобальному соціокомунікативному просторі.

У цьому дослідженні також розглядалися статті, присвячені різним аспектам документального кіно: технології віртуальної реальності (Engberg et al., 2020), концептуальне відео (Sheehan, 2019), фільми про подорожі (Courtney, 2018). Цікавими були також публікації, присвячені різним режисерським стилям у створенні документалістики в національному аспекті: Латинська Америка, Панамериканський союз (Fox, 2018), Галісія (Іспанія) (Amago, 2018), Японія (Jesty, 2019; Miyao, 2019).

Також у процесі дослідження розглядалися проблеми еволюції та виражальних засобів ігрового кіно (Betancourt, 2018; Ness, 2021; Cashman, 2019; Kretz, 2019). Проблема розкриття історичної правди аналізує В. Б. Робізон «Ланкастерці, Тюдори та Друга світова війна: британські та німецькі історичні фільми як пропаганда, 1933–1945» (Robison, 2020). Автор досліджує феномен пропаганди в ігрових фільмах, а також пропонує власний підхід до вивчення історичного кіно. Науковець відзначає відносність поняття «пропаганда», яке може використовуватися як на благо, так і на шкоду. З одного боку, «найкраще мистецтво — це те, що звертається до найкращого в людстві та викликає найкращу поведінку» (Robison, 2020, p. 20), незважаючи на історичну точність. З іншого боку, «усі історичні фільми були б ліпшими, якби приділяли більше уваги історичності» (там само, p. 20), зазначає автор. Багато режисерів можуть виправдовувати історичні неточності твердженнями про втрату більшості джерел відображеної епохи, однак В. Б. Робізон цілком справедливо вважає це виправдання непереконливим і зазначає: «Справжні історики використовують безліч джерел, підходять до них із критичним скептицизмом і усвідомленням того, як і чому вони були створені, і визнають, коли вони спекулюють» (там само, p. 21).

Слід зазначити, що в рамках цього дослідження також аналізувалися статті про соціальні та демократичні основи суспільства, з-поміж яких слід відзначити розвідку С. Фрімен «Демократія, релігія і суспільні засади» (Freeman, 2020). Автор стверджує: «Державне схвалення християнства чи релігії загалом ставить під сумнів політичну рівність тих, хто її відкидає» (там само, p. 37).

Незважаючи на те, що релігія формально відокремлена від держави, її вплив на демократичні свободи громадян глобальний.

Описуючи основи демократії, дослідник зазначає: «Конвенція демократії полягає в тому, що уряд має сприяти загальному благу. Загальне благо громадян ґрунтується на їхніх спільних громадянських інтересах, включаючи безпеку самих себе та свого майна, рівні основні свободи, різноманітні можливості й достатній соціальний мінімум. Громадські інтереси людей ґрунтуються на тому, що Джон Ролз називає «політичними цінностями справедливості та громадського розуму»» (Freeman, 2020, p. 37).

**Мета статті** — дослідити особливості висвітлення історичної тематики в ігровому і документальному кінематографі, здійснивши порівняльний аналіз двох видів кіно; розкрити мистецький потенціал кінематографу у висвітленні історичної проблематики.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Розглянемо особливості історичних трансформацій в ігрових фільмах. Фільм-розслідування «У центрі уваги» (реж. Т. Мак-Карті, 2015 р., США) присвячений подіям, які стосуються католицького скандалу із сексуальними домаганнями в Бостоні, який призвів до відставки кардинала Б. Ф. Лоу. Новий головний редактор щоденної газети «The Boston Globe» запрошує журналістів відділу «Spotlight» розглянути тему сексуального насильства над дітьми в церквах, що веде до розслідування, яке крок за кроком розкриває нові аспекти злочинної діяльності та змови між священниками. У фільмі детально продемонстрована робота з методами збору інформації, отримання доступу до документів, питання журналістської етики. Загалом фільм не про постраждалих, а про журналістів, їхній внесок у розголошення наявної проблеми.

Фільм викликає гостру стурбованість, але в холодній, неупередженій манері. Намагаючись досягнути документальної реалістичності подій, які зображуються, автори фільму мінімізували арсенал режисерських і операторських виражальних засобів. Режисер намагається акцентувати на участі журналістів у цьому розслідуванні, однак час від часу побутові сцени відволікають увагу від головної мети фільму.

Для журналістів — це просто робота, лише одна з можливих тем. Глядач бачить їх за сніданком, миттям посуду, на футбольному матчі чи за грою в гольф тощо. Виникає запитання — як це стосується порушеної проблеми?

У 2013 р. скрипт фільму долучено до чорного списку сценаріїв, але у 2016 р. «У центрі уваги» здобув «Оскар» за найкращий фільм і найкращий оригінальний сценарій. Резонансу в колах церковних відомств вдалося уникнути завдяки правильно розставленим акцентам. Сценарист Дж. Сінгер пояснив: «Ця історія не про викриття католицької церкви. Ми не виконували місію підривати віру людей. Насправді Том походив з католицької родини. Мотив полягав у тому, щоб розповісти історію точно, одночасно демонструючи силу редакції — те, що сьогодні значною мірою зникло. Ця історія важлива. Журналістика важлива, і в історії є глибше повідомлення» (Iacovetti, 2016).

Фільм «Філомена» (Великобританія, Франція) 2013 р. С. А. Фрїрза вдало поєднує кілька жанрів: драму, комедію та роуд-муві. Сценарій фільму написано за мотивами книги політичного журналіста М. Сіксміта «Втрачена дитина Філомени Лі» і має документальну основу. З-поміж тем поневолення дівчат у притулках, переміщення народжених там дітей до Сполучених Штатів порушується також питання прав людини, зокрема права на життя. У 2017 р. оголошено, що на місці колишнього католицького сиротинця у графстві Голвей було знайдено велике поховання 800 дітей віком від шести до трьох років, і це підтвердило факти, викладені в біографії Ф. Лі.

Дотримуючи формату «У центрі уваги», «Філомена» є фільмом-розслідуванням. Головні герої — журналіст М. Сіксміт і літня жінка Філомена, яка шукає свого сина. Дитину головної героїні забрали черниці, коли дівчина перебувала в притулку святої Магдалини в Ірландії. Через 50 років вона вирішує її розшукати, і в цьому їй погоджується допомогти британський журналіст. У фільмі широко розкриваються методи збору інформації, взаємодія журналіста та редакції, залежність журналіста від вимог редакції.

У фільмі порушується питання віри, яке для багатьох католиків неможливо відокремити від

церковного обряду. Журналіст є критиком і борцем за правду, який прагне притягнути до відповідальності всіх причетних до переміщення ірландських дітей до США. Сама Філомена все прощає. Меседж примирення, що несе фільм, позитивно вплинув на кінокритиків. Фільм здобув немало кінонагород, зокрема чотири номінації на премію «Оскар».

Американська драма 2008 р. «Сумнів» режисера Дж. П. Шенлі здобула п'ять номінацій на премію «Оскар». За сюжетом, директор католицької школи в Бронксі сестра Елоїз підозрює одного зі священників отця Флінна в розбещенні дитини — першого афроамериканця в їхній школі. У неї є підозри, але немає чітких доказів. Вона добивається його звільнення, але весь фільм містить тонкі натяки на упередженість і безпідставність її підозр.

У цьому фільмі, знятому в документальному стилі, можна відзначити яскравий художньо-метафоричний прийом, який фактично підтверджує головну ідею фільму. Це проповідь отця Флінна про нетерпимість і плітки. Він наводить приклад однієї жінки, яка прийшла на сповідь просити вибачення за поширення пліток. Тоді священник сказав їй піти додому, винести подушку і розвіяти її пір'я на вітрові. Після того, як жінка виконала вказівки, священник попросив повернутися і зібрати пір'я. Жінка зрозуміла, що це неможливо виконати, як і забрати свої слова назад. Сцена з пір'ям є однією з найсильніших у фільмі.

Часто буває так, що глядач не готовий до чутливих соціальних тем: «Багато сучасних протиріч настільки хвилюючі або насичені суперечками, що їх складно аналізувати в сучасному контексті, не відчужуючи глядача. Такі дилеми часто краще розглядати на безпечній відстані в часі» (McKee, 1997, р. 83). Тому вирішення конфлікту є єдиним виходом для режисерів, які прагнуть досягти успіху в Голлівуді.

Подібна ситуація характерна для телебачення, яке «зазвичай уникає соціальної критики, незалежно від того, наскільки добре вона аргументована, якщо її не можна безпечно доєднати до відомого імені чи широко визнаного руху. Це не тільки слугує для залучення глядачів, але й

позбавляє канал чи станцію відповідальності за висловлені думки» (Rabiger, 2004, р. 94).

На відміну від попереднього фільму, творці драми 2002 р. П. Маллана «Сестри Магдалини» (Велика Британія, Ірландія) обрали інший шлях — основувати фільм на історіях дівчат, які були примусово ув'язнені в притулках Магдалини. Притулки існували як мережа центрів утримання та «реабілітації» т. зв. «пропащих жінок», яка існувала з кінця XVIII до кінця XX ст. У таких притулках, також відомих як «пральні Магдалини», дівчата мали важкою працею змивати свої «гріхи». До цих установ дівчат відправляли батьки чи опікуни. Якщо їх не забирали звідти, вони працювали там до самої смерті, не маючи ніяких прав. За XX століття більше 30 000 дівчат пережили знущання в цих притулках.

Фільм «Сестри Магдалини» оснований на документальному фільмі «Секс у холодному кліматі». Ці два фільми представляють певну цілісність, розкриваючи долі чотирьох жінок — вихованок притулку Магдалини. Ігровий фільм «Сестри Магдалини» є своєрідною реконструкцією подій, описаних у документальному фільмі передусім не стільки заради художньої цінності фільму, скільки для демонстрації тих подій, які не вдалося зняти документально. При ознайомленні глядача з одним із цих фільмів доцільним буде паралельний показ другого. Реалістичність відображених подій фільму створює відчуття повного занурення в атмосферу притулку. Одна із сюжетних ліній наближає фільм до таких шедеврів кінематографу, як «Пролітаючи над гніздом зозулі» або «Реквієм за мрією», де руйнування психіки, власного «я» часом стає страшнішим за смерть.

Розглянемо детальніше документальну версію подій, репрезентовану в ірландському документальному фільмі «Секс у холодному кліматі» (реж. С. Хамфріс, 1998), який також присвячений жорстокому поводженню з дівчатами в пральнях Магдалини в Ірландії. Його продюсером і режисером став С. Хамфріс. Головна ідея фільму — показати за допомогою методу інтерв'ю історії дівчат, які пройшли через ці заклади. Головні героїні фільму — чотири дівчини (Брігід Янг, Філіс Валентайн, Марта Куні, Крістіна Малкахі), котрі розповідають свої історії під

час інтерв'ю. Окремі коментарі подаються за кадром. Коментарі експертів відсутні, тому фільм набуває елементів портретного, біографічного фільму, де головний герой є колективним. Основними місцями зйомок є церкви, насамперед ікони святої Магдалини, архівні кадри міських та сільських районів Ірландії 1960-х рр., пральні всередині й ззовні, кімнати дівчат, у яких вони давали інтерв'ю. Дівчата розповіли, що не можуть влаштувати своє сімейне життя у зв'язку з психологічною травмою, нанесеною їм монахинями та священнослужителями.

Фільм умовно складається з кількох епізодів: 1) Події, які стали причиною ув'язнення дівчат у пральнях; 2) Життя в притулках; 3) Звільнення та подальше життя. Сценарна форма фільму — чорно-білі архівні кадри та церковний спів, що створює контраст між святістю й чистотою віри, з одного боку, та лицемірством і жорстокістю, з іншого. У фільмі широко використовується такий принцип створення документального образу, як типізація — під час відображення життя особистості виявляються типові ознаки, притаманні її сучасникам; використовуються такі прийоми, як типізація за прототипом, створення психологічного образу, узагальнення життя цілого покоління, оцінка життєвих явищ головним героєм. Очевидно, що героїні фільму були не єдиними жертвами, а лише тими, хто наважився говорити. Водночас у їхніх розповідях уважний глядач побачить масштабну картину того, що відбувалося в Європі.

У фільмі глядач не помітить явного авторського трактування зображених подій та автопортрету (відкрита авторська позиція), жертви самі будують наратив і ці історії є вичерпними. Серед засобів візуальної документальної виражальності — архівний фото- та відеоматеріал, титри. З-поміж засобів звукової виражальності — голоси головних героїв під час інтерв'ю та церковна музика. Методами збору інформації є робота з документами та інтерв'ю. Загалом фільм демонструє цілісну картину рабської праці, приниження ув'язнених дівчат, злочинів католицької церкви середини ХХ століття.

З точки зору правил журналістської етики слід відзначити брак всесторонньої характеристики подій, а саме відсутність коментарів

представників церкви. З іншого боку, подібні інтерв'ю в інших документальних фільмах («Нікому не кажи», «Mea Maxima Culpa: Тиша в домі Господньому») свідчать, що від священнослужителів глядач не почує нічого, крім спростувань чи виправдань. Слід також відзначити брак образності фільму, обмеженість виражальних операторських і режисерських засобів. Однак портретність фільму, основана на уявленні про систему цінностей дівчат, цілком витримана. У цьому випадку зміст важливіший за форму та сповідальність фільму, щирість і відкритість дівчат забезпечують істотну емоційну складову.

Головна ідея наступного фільму «Тільки не кажи нікому» (польськ. «Tyłko nie mów nikomu») (реж. Т. Секельський, 2019 р., Польща) — розкриття масштабів педофілії в польських церквах, тотальне замовчування злочинів священників від правосуддя та суспільства загалом. Коло персонажів фільму досить широке: жертви сексуального насильства (зокрема Анна Чарна, Марек Мелевчик, Анджей Скшипковський), звинувачені священники, представники духовенства, юристи, лікарі, журналісти, звичайні громадяни. Одними з героїв є автори фільму — режисер Т. Секельський та оператор М. Секельський, які брали безпосередню участь у дії фільму. Це дозволяє відзначити, що фільм витримано в партисипативному стилі, згідно з яким «кінематографістам не потрібно маскувати свої близькі стосунки з об'єктами, розповідаючи історії або спостерігаючи за подіями, які, здавалося б, відбувалися так, ніби їх там не було» (Nichols, 2001, р. 100–101).

Партисипативний стиль зближує режисера з телерепортером, свідком події, що висвітлюється; демонструє зацікавленість режисера не лише в зображенні актуальної проблеми, а й у її вирішенні. Цей стиль документального фільму «надає нам уявлення про те, як це для режисера опинитися в певній ситуації і як ця ситуація змінюється в результаті. Типи та ступені змін допомагають визначити варіації в рамках партисипативного стилю. Коли ми переглядаємо документальні фільми цього стилю, ми очікуємо стати свідками історичного світу, представленого кимось, хто активно взаємодіє з цим світом, а не

відсторонено спостерігає, поетично переконфігурує чи аргументовано збирає цей світ. Режисер виходить із-за мантії голосового коментаря» (Nichols, 2001, p. 100–101). Саме це відбувається у фільмі братів Секельських.

Спільною дією фільму є мандрівка героїв польськими воєводствами з метою зустрічі зі священниками-педофілами та їх викриття, що містить елементи ігрового жанру роуд-муві. Двоє головних героїв зустрічають своїх кривдників і чують заяви: «чому ти не прийшов з цим раніше, я б тебе якось винагородив», «давай я тобі грошей дам, щоб ти сховався». З одного боку, означені сцени продемонстрували своєрідний глухий кут у вирішенні проблеми, проте, з іншого, сміливість героїв фільму і майстерність його авторів.

Інші заяви прозвучали від вищого духовенства на Конференції єпископату Польщі 14 березня 2019 р. Зокрема, голова конференції С. Гадецький зазначив: «Дивлячись із теологічної точки зору, можна зазначити, що справа не в тому, що це діяльність диявола, це акт первородного гріха, тобто якийсь недолік залишається в людині. Що всі ми несемо у своїй природі прагнення до добра, але також і схильність до зла. І це врешті-решт призводить до того, що це може бути у зв'язку зі схильністю до зла, яка дремає в кожному з нас» (Sekielski, 2019). Таким чином, заяви священників як нижчої, так і вищої ланки свідчать, що подібні злочини вважаються нормою і завжди мають своє виправдання.

У фільмі «Тільки не кажи нікому» порушується ретельно прихована від громадськості проблема — доведення жертв сексуального насильства до самогубства. А. Скшипковський після знущань втратив віру в людяність і відмовився від їжі. «Мое дитинство зазнало краху, воно просто розвалилося», — зазначив Анджей. Він уже помирав, коли його серце майже відмовило. Лише переїзд допоміг йому одужати. Ще один випадок, описаний у фільмі, закінчився самоповішенням.

Охоплення локацій для зйомок, характерне для роуд-муві, також досить широке. Це насамперед церкви (панорамна демонстрація церков із дрону є сценарним ходом фільму), вулиці різних воєводств Польщі, будинки священників

(зйомка прихованою камерою), офіси, аеропорт, автомобіль, кафе тощо. Основні епізоди фільму пов'язані з ключовими персонажами: 1) Анною Чарною, 2) Адвокатом, 3) Марекком Мелевчиком, 4) Анджеєм Скшипковським; 5) Ставлення до питання представників церкви та громадян регіону.

У фільмі використовуються три основні принципи створення документального образу: типізація, авторська інтерпретація, образна інтерпретація. Особливо слід відзначити відкрити авторську позицію у фільмі, автопортретність твору. Так, на основі реальних фактів визначається авторська точка зору, трансформуються окремі уявлення, створюються нові образи, добираються основні тематичні та ілюстративні елементи, висуваються версії. Сам режисер відіграє роль сценариста і журналіста, він бере інтерв'ю в місцевих жителів, телефонує, збирає інформацію.

Багатим є й образне пояснення фільму, зокрема асоціативні образи. Коли головний герой Марек Мелевчик відвідує церкву, у якій його розбестили, деякі рухи Марєка демонструються в сповільненій зйомці, глядач помічає християнські атрибути та святині, зняті крупним планом. Таким чином режисери створили образ безнадійності і беззахисності дитини. Усе це дозволяє долучити фільм не лише до партисипативного стилю, а й до поетичного, зважаючи на широкий спектр використаних виражальних засобів. Дослідники цього стилю в документальних фільмах уточнюють, що основна ідея таких фільмів найчастіше виражається візуально, а не вербально, фільми цього стилю більше схожі на художній твір, аніж на хроніку: «Поетичний стиль жертвує конвенціями безперервного монтажу та відчуттям конкретного місця в часі та просторі, що необхідно для дослідження асоціацій і патернів, що передбачають часові ритми та просторові зіставлення» (Nichols, 2001, p. 102).

У фільмі використано найрізноманітніші засоби візуальної документальної виразності: фіксований подієвий ряд (дії персонажів, які вони ведуть під час розслідувань: діалоги, подорожі, висловлені враження та спогади), оточення персонажів (квартира, будинок, місто, країна); відтворений подієвий ряд (реконструкція): події, що вже відбулися, які з об'єктивних причин

не вдалося зняти (переважно кадри з дитинства головних героїв, зокрема ті, що передували насильству); архівні фото- та відеоматеріали, титри. Також використовується такий прийом, як перехід до чорного, який дозволяє не лише сконцентрувати увагу глядача, а й перш за все — зробити смислову паузу та поміркувати над побаченим. Кадри з дрону створюють контраст між величчю католицького храму та безпорадністю жертви насильства, між густонаселеними вулицями й самотністю ізгоя.

Фільм відмінно справляється зі звуком, використовує звуки серцебиття, шум вітру і лісу, звуки, що відображають дискомфортний стан оповідача, схожі на звук грози, яка наближається, скрип заліза, звук натягнутої струни тощо. Зимові кадри католицьких храмів, зняті з коптера, супроводжуються холодною напруженою музикою, характерною для таких жанрів ігрового кіно, як трилер, драма, містика. Найемоційніші моменти супроводжуються музикою, яка, відповідно до задуманої драматургії, то посилюється, то затихає. Таким чином, глядач чує голоси головних героїв і голос автора фільму (в кадрі і за кадром), синхронні звуки, спеціальні шумові ефекти.

Окрему увагу варто приділити методу спостереження, який використано в цьому фільмі (відкритою камерою, звичною камерою та прихованою камерою). Таке цікаве поєднання цих прийомів надало свої результати. Відкрита камера використовується для інтерв'ю, звична — для тривалого спілкування та перебування з жертвами насильства (зйомка фіксованої серії подій); прихована — для зйомки обвинувачених священників та тих осіб, які побажали залишитися невідомими. До речі, зйомку прихованою камерою можна віднести до інших методів збору інформації: методу експерименту (моделювання ситуацій), методу організованої реальності. Звісно, використовувалися інтерв'ю та метод вивчення документів.

Наступним документальним фільмом, на якому слід зупинитися, є стрічка А. Гібні «Mea Maxima Culpa: тиша в домі Господньому» (Велика Британія, США, 2012 р.), присвячена проблемі педофільії в школі для глухих Святого Іоана (Сент-Франсіс, округ Мілуокі, Вісконсин, Сполучені Штати

Америци). Головні герої фільму — колишні учні школи: Террі Когут, Гері Сміт, Пет Куен, Артур Будзінські, жертви сексуального насильства священника та колишнього директора Лоуренса Мерфі. Попри пріоритетність опитування постраждалих, фільм не можна долучити лише до портретного жанру. Це передусім фільм-розслідування, який висвітлює позиції не лише основних учасників конфлікту (учнів та священнослужителів), але й надає коментарі великої кількості експертів: сексолога, юриста, журналістів та ін.

З-поміж локацій для зйомок: школа для глухих Святого Іоана (архівне відео), католицькі церкви, офіси, де відбувались інтерв'ю, Ватикан, будинок Мерфі. Сам фільм налічує більше 10 епізодів, серед яких є кілька ключових. Перший з них, «Англі Божі», надає потужний початок оповіді, ознайомлюючи глядача зі школою, учнями та вчителями, суспільними відносинами того часу. Це надзвичайно важливий розділ, який демонструє вразливість дітей у цій школі. Так, більшість батьків дітей із вадами слуху не знали мови жестів, тому діти могли розмовляти з батьками лише через священника (Лоуренса Мерфі), який знав мову тих, хто не має здатності чути. Вони вважали його другим батьком, боролися за його увагу. Тому, коли сталося насильство і діти зазнали серйозних травм, вони не змогли нікому про це розповісти.

Розділи фільму становлять глибоке журналістське розслідування, проведене знімальною групою спеціально для фільму, під час якого глядач може почути коментарі експертів, священників, єпископів, архієпископів та самого Папи. Ці розділи, які, по суті, є розвитком дії фільму, об'єднані однією темою — омертою (обов'язком зберігати таємницю) — законом мовчання, приховування правди та взаємної поруки між священнослужителями.

З художньої точки зору останній розділ фільму «Судитися з Папою» доволі сильний. Він розкриває подробиці останнього судового процесу учнів школи. Однак ключовою є сцена зустрічі колишніх учнів тієї школи, які дякують один одному за підтримку, юристові — за допомогу. Глядач бачить їх такими ж маленькими дітьми з початку фільму, зворушливими і беззахисними,

однак яким довелося пройти важкі випробування. Але сила духу й воля до життя перемогли відчай і страх, вони стали героями для таких само жертв, як і вони, оскільки знайшли в собі сили боротися. Фільм завершується циклічно — дітьми, які стали дорослими, кадрами школи — символом загубленого дитинства. Школа та невинна музика, яка супроводжує ці кадри, є сценарним ходом цього фільму.

З-поміж принципів створення документального образу можна виокремити типізацію, оскільки головні герої своїми історіями підтверджують існування проблеми педофілії в їхній школі не як винятку з правил, а як норми. Коментарі великої кількості опитаних експертів свідчать про широкий суспільний резонанс цієї проблеми. Якщо багато католиків вважають за краще заплющувати на це очі, то громадськість, яку репрезентують журналісти і правозахисники, намагається винести цю проблему на широкий розголос.

Серед засобів візуальної документальної виражальності слід назвати фіксований подієвий ряд (архівні кадри 1997 року, коли жертви насильства йшли до Мерфі, щоб притягнути його до відповідальності) та відтворений подієвий ряд (сповідальниця, спальня хлопців у школі). Метод реконструкції в цьому випадку надзвичайно доречний. Глядач розуміє: такі кадри не могли бути зняті; він усвідомлює, що це реконструкція, і розуміє їхню доцільність. Це доволі гостра проблема документального кіно, і межа глядацької довіри до побаченого матеріалу гранично тонка. У фільмі активно використовуються архівні матеріали, графіка та заголовки тематичних розділів.

У контексті аналізу засобів звукової документальної виражальності слід зазначити про дві особливості. По-перше, автора фільму, режисера А. Гібні, глядач не бачить і не чує ні на екрані, ні поза кадром. Автор вирішив залишитися осторонь, але це не применшує масштабу його творчості. По-друге, були озвучені герої фільму з вадами слуху та мови. Глядач чує їхні голоси, а не читає титри. Це неабияк важливо як для сприйняття, так і для загальної концепції фільму. Головні герої знайшли голос у прямому та переносному сенсах, завдяки фільму їх почули

й зрозуміли. Музика, яка використовується, доречно з драматургічної точки зору. Аматори часто додають фонову музику до всього фільму, таким чином нівелюючи весь драматургічний потенціал художнього твору, водночас у фільмі А. Гібні музика лунає лише на початку та наприкінці фільму — це зворушлива невинна мелодія без слів із хоровими партіями. Також використовується прийом тиші, мовчання, що дозволяє глядачеві розмірковувати словами, які він щойно почув.

Методи збору інформації передбачають: спостереження відкритою камерою, дослідження документів, інтерв'ю та реконструкцію. Метод прихованої камери не використовується, герої відкрито йдуть на контакт. Цим фільм суттєво відрізняється від польської стрічки братів Секельських «Тільки не кажи нікому», у якому переважав метод прихованої камери. Це свідчить про різні формати документального кіно, а також про те, що польська католицька церква є більш закритою для ЗМІ.

**Висновки.** Таким чином, дослідження історичної тематики в ігровому і документальному кінематографі та порівняльний аналіз обох видів кіно свідчать:

1. Документальне кіно нині незалежніше за ігрове насамперед у контексті бюджету та визнання критиками, тому коло питань, що висвітлюються в документальних фільмах, набагато ширше, ніж в ігровому. Слід підкреслити свободу документального кіно від модних тенденцій сучасності, зокрема декларативної демократії, яка висуває жорсткі вимоги до фільмів, що претендують на здобуття престижних кінонагород.

2. Більшість кінотворів, які претендують на історичну достовірність, звертаються до журналістського розслідування, яке передбачає копітку роботу з першоджерелами та очевидцями подій (за можливості). В ігрових фільмах це дослідження здійснюється на стадії пре-продакшну (етап підготовки сценарію), а в документальних — як на стадії пре-продакшну (робота з документами), так і на етапі виробництва (інтерв'ю, зйомки тощо).

3. Наслідуючи документальне кіно, автори жанру історичної драми зводять до мінімуму кількість виражальних засобів, таким чином

перетворюючи фільми з художніх на хронікальні. Кінематографісти захоплюються діалогами замість дії в кадрі, відмовляються від цікавих операторських прийомів, використовуючи середній (репортерський) і крупний плани зйомки та обмежені локації: школа («Сумнів»), притулок («Сестри Магдалини»), редакція журналу «The Globe» («У центрі уваги»), кімнати готелів і будинків («Філомена», незважаючи на те, що фільм позиціюється як роуд-муві) тощо. Відчувається також брак інших візуальних рішень: монтажних прийомів, роботи композитора над твором та ін. Водночас фентезі і містика, не претендуючи на розкриття історичних фактів, використовують немало приголомшливих спецефектів, метафор і асоціативний ряд, що робить їх значно видовищнішими за історичні кінотвори.

4. Документальні фільми стають художнішими за ігрові, а історичний жанр, попри свою автентичність, втрачає свого глядача. Згадаємо історичні епічні кінотвори, фільми другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст.: «Апокаліпсис сьогодні» (реж. Ф. Ф. Коппола, 1979 р.), «Останній з могикан» (реж. М. Манн, 1992 р.), «Хоробре серце» (реж. М. Гібсон, 1995 р.), «Анна і король» (реж. Е. Теннант, 1999 р.), «Жанна д'Арк» (реж. Л. Бессон, 1999 р.), «Гладіатор» (реж. Р. Скотт, 2000 р.), «Патріот» (реж. Р. Еммеріх, 2000 р.), «Страсті Христові» (реж. М. Гібсон, 2004 р.), «Троя» (реж. В. Петтерсен, 2004 р.), «Царство

Небесне» (реж. Р. Скотт, 2005 р.), відзначені нагородами «Оскар» саме за виражальні засоби: найкращу операторську роботу, найкращу оригінальну музику, найкращий звук тощо. Перегляд принципів підбору виражальних засобів для роботи над історичною драмою дозволить нинішнім кінематографістам збагатити кіномову сучасних творів і вийти на новий рівень ігрового кіно.

5. Межа між ігровими і документальними фільмами стає дедалі тоншою, адже обидва види кінематографу прагнуть відобразити історичну дійсність. Можна дійти висновку, що фактор історичності не може бути вирішальним у визначенні межі між ігровим і документальним кіно. А гібридні жанри докуфікшен та мок'юментарі наочно демонструють, як естетика документального кіно може стати вирішальною у формуванні жанрів ігрового кіно. Ці питання актуалізують подальші перспективи досліджень, з-поміж яких: комплексне дослідження морфогенезу сучасного історичного кіно; аналіз драматургічної конструкції історичного фільму з позицій генетичної концепції жанрового аналізу; розгляд історичного кіно під кутом зору різних класифікацій жанрів і сюжетів; формування термінології новітніх жанрів ігрового та документального кіно.

#### Список посилань

- Алфьоров, А., Алфьорова, З. (2022). Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. *Культура України*, 77, 7–18. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>
- Алфьорова, З. (2019). Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва. *Культура України*, 65, 191–195. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>
- Гориславець, Є. (2021). Культурологічний дискурс еволюції екранної мови. *Культура України*, 73, 28–34. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>
- Кислюк, К. (2020). Теоретико-методологічні особливості культурологічного підходу до феномену візуального. *Культура України*, 69, 9–21. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.069.01>
- Межирова, С. (2020). Засоби виразності телевізійно-комунікаційних форм: трансформація під впливом морфологічних змін. *Культура України*, 67, 54–62. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.05>
- Чорна, К. (2020). Особливості реалізації інфотейнменту у вітчизняній докудрамі. *Культура України*, 70, 233–243. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.22>
- Amago, S. (2018). Local Landscapes, Global Cinemas, and the New Galician Documentary. *Abriu*, 7, 81–99. DOI: [10.1344/abriu2018.7.4](https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.4)
- Anderson-Lopez, J., Lambert, R. J., Budaj, A. (2021). Tug of War: Social Media, Cancel Culture, and Diversity for Girls and The 100. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*, 9(1), 64–84. DOI: [10.17646/KOME.75672.59](https://doi.org/10.17646/KOME.75672.59)

- Bergland, R., Bonwell, A., Gongalla, S., Medapati, S., Heater, H. (2018). Newspapers Vs. TV: Who is Taking the Most Advantage of The Www? *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 8(2), 105–116. DOI: 10.12973/ojcm/2356
- Betancourt, M. (2018). ‘Cinema’ as a Modernist Conception of Motion Pictures. *AM Journal of Art And Media Studies*, 16, 55–67. DOI: 10.25038/am.v0i16.254
- Bieniek-Tobasco, A., Rimal, R. N., McCormick, S., Harrington C. B. (2020). The Power of Being Transported: Efficacy Beliefs, Risk Perceptions, and Political Affiliation in the Context of Climate Change. *Science Communication*, 42(6), 776–802. DOI: 10.1177/1075547020951794
- Canella, G. (2017). Social movement documentary practices: digital storytelling, social media and organizing. *Digital Creativity*, 28(1), 24–37. DOI: 10.1080/14626268.2017.1289227
- Cashman, C. R. (2019). Golden Ages and Silver Screens: The Construction of the Physician Hero in 1930–1940 American Cinema. *J Med Humanit*, 40(4), 553–568. DOI: 10.1007/s10912-019-09554-0
- Clark, K. (1960). *Looking at Pictures*. Holt, Rinehart and Winston.
- Courtney, S. (2018). Split Screen Nation: Vernacular Screen Forms of the American Paradox. *Revue Lisa — Lisa E-Journal*, 16(1). DOI: 10.4000/lisa.9537
- Engberg, M., Bolter, J. D. (2020). The aesthetics of reality media. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 81–95. DOI: 10.1177/1470412920906264
- Fox, C. F. (2018). The Documentary Films of Jose Gomez Sicre and the Pan American Union Visual Arts Department. *ARTMARGINS*, 7(3), 34–56. DOI: 10.1162/ARTM\_a\_00217
- Freeman, S. (2020). Democracy, Religion & Public Reason. *Daedalus*, 149(3), 37–58. DOI: [https://doi.org/10.1162/DAED\\_a\\_01802](https://doi.org/10.1162/DAED_a_01802)
- Habel, P., Moon, R., Fang, A. (2018). News and information leadership in the digital age. *Information Communication & Society*, 21(11), 1604–1619. DOI: 10.1080/1369118x.2017.1346136
- Iacovetti, C. (January 25, 2016). *Spotlight: The Burden of Truth*. Creative Screenwriting. <https://creativescreenwriting.com/spotlight-the-burden-of-truth/>
- Jesty, J. (2019). Image Pragmatics and Film as a Lived Practice in the Documentary Work of Hani Susumu and Tsuchimoto Noriaki. *Arts*, 8(2), 1–18. DOI: 10.3390/arts8020041
- Kretz, V. E. (2019). Television and Movie Viewing Predict Adults’ Romantic Ideals and Relationship Satisfaction. *Communication Studies*, 70(2), 208–234. DOI: 10.1080/10510974.2019.1595692
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books.
- Miranda-Galbe, J., Cabezuelo-Lorenzo, F., Lopez-Medel, I. (2021). Analytical Model of Transmedia Storytelling Ecosystems in Audiovisual Fiction: The Spanish Model of The Ministry of Time. *Communication & Society*, 34(1), 1–13. DOI: 10.15581/003.34.1.1-13
- Miyao, D. (2019). What’s the Use of Culture? Cinematographers and the Culture Film in Japan in the Early 1940s. *Arts*, 8(2), 1–9. DOI: 10.3390/arts8020042
- Nakamura, L. (2020). Feeling good about feeling bad: virtuous virtual reality and the automation of racial empathy. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 47–64. DOI: 10.1177/1470412920906259
- Ness, R. (2021). A Certain Autonomy: Music in the Films of John Huston. *Miranda*, 22, 1–18. DOI: 10.4000/miranda.39288
- Nichols, K. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Perreault, G., Stanfield, K. (2019). MOBILE JOURNALISM AS LIFESTYLE JOURNALISM? Field Theory in the integration of mobile in the newsroom and mobile journalist role conception. *Journalism Practice*, 13(3), 331–348. DOI: 10.1080/17512786.2018.1424021
- Rabiger, M. (1987). *Directing the Documentary*. Focal Press.
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. Elsevier Inc.
- Robison, W. B. (2020). Lancastrians, Tudors, and World War II: British and German Historical Films as Propaganda, 1933–1945. *Arts*, 9(3), 1–24. DOI: 10.3390/arts9030088
- Sekielski, T. (Director). (2019). *Tell No One [Tylko nie mów nikomu]*. [Film]. Sekielski Brothers.
- Sheehan, R. A. (2019). Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen. *Area Abierta*, 19(3), 363–381. DOI: 10.5209/Arab.63612
- Tefertiller, A. C., Maxwell, L. C., Morris, D. L. (2020). Social Media Goes to the Movies: Fear of Missing Out, Social Capital, and Social Motivations of Cinema Attendance. *Mass Communication and Society*, 23(3), 378–399. DOI: 10.1080/15205436.2019.1653468
- Yeo, S. K., Binder, A. R., Dahlstrom, M. F., Brossard, D. (2018). An inconvenient source? Attributes of science documentaries and their effects on information-related behavioral intentions. *Journal of Science Communication*, 17(2), 1–23. DOI: 10.22323/2.17020207

## References

- Alforov, A., Alforova, Z. (2022). The audiovisual sphere and creative industries: morphological transformations in the first quarter of the XXI century. *Culture of Ukraine*, 77, 7–18. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.077.01>. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. (2019). Dissipativity as a principle of morphological transformations of audiovisual art. *Culture of Ukraine*, 65, 191–195. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19>. [In Ukrainian].
- Horyslavets, Ye. (2021). Cultural discourse of the evolution of screen language. *Culture of Ukraine*, 73, 28–34. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.073.03>. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. (2020). Theoretical and methodological features of the cultural approach to the phenomenon of the visual. *Culture of Ukraine*, 69, 9–21. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.069.01>. [In Ukrainian].
- Mezhyrova, S. (2020). Means of expressiveness of television and communication forms: transformation under the influence of morphological changes. *Culture of Ukraine*, 67, 54–62. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.05>. [In Ukrainian].
- Chorna, K. (2020). Features of the implementation of infotainment in domestic docudrama. *Culture of Ukraine*, 70, 233–243. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.22>. [In Ukrainian].
- Amago, S. (2018). Local Landscapes, Global Cinemas, and the New Galician Documentary. *Abriu*, 7, 81–99. DOI: 10.1344/abriu2018.7.4. [In English].
- Anderson-Lopez, J., Lambert, R. J., Budaj, A. (2021). Tug of War: Social Media, Cancel Culture, and Diversity for Girls and The 100. *KOME – An International Journal of Pure Communication Inquiry*, 9(1), 64–84. DOI: 10.17646/KOME.75672.59 [In English].
- Bergland, R., Bonwell, A., Gongalla, S., Medapati, S., Heater, H. (2018). Newspapers Vs. TV: Who is Taking the Most Advantage of The Wwww? *Online Journal of Communication and Media Technologies*, 8(2), 105–116. DOI: 10.12973/ojcm/2356 [In English].
- Betancourt, M. (2018). ‘Cinema’ as a Modernist Conception of Motion Pictures. *AM Journal of Art And Media Studies*, 16, 55–67. DOI: 10.25038/am.v0i16.254 [In English].
- Bieniek-Tobasco, A., Rimal, R. N., McCormick, S., Harrington C. B. (2020). The Power of Being Transported: Efficacy Beliefs, Risk Perceptions, and Political Affiliation in the Context of Climate Change. *Science Communication*, 42(6), 776–802. DOI: 10.1177/1075547020951794 [In English].
- Canella, G. (2017). Social movement documentary practices: digital storytelling, social media and organizing. *Digital Creativity*, 28(1), 24–37. DOI: 10.1080/14626268.2017.1289227 [In English].
- Cashman, C. R. (2019). Golden Ages and Silver Screens: The Construction of the Physician Hero in 1930–1940 American Cinema. *J Med Humanit*, 40(4), 553–568. DOI: 10.1007/s10912-019-09554-0 [In English].
- Clark, K. (1960). *Looking at Pictures*. Holt, Rinehart and Winston. [In English].
- Courtney, S. (2018). Split Screen Nation: Vernacular Screen Forms of the American Paradox. *Revue Lisa — Lisa E-Journal*, 16(1). DOI: 10.4000/lisa.9537 [In English].
- Engberg, M., Bolter, J. D. (2020). The aesthetics of reality media. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 81–95. DOI: 10.1177/1470412920906264 [In English].
- Fox, C. F. (2018). The Documentary Films of Jose Gomez Sicre and the Pan American Union Visual Arts Department. *ARTMARGINS*, 7(3), 34–56. DOI: 10.1162/ARTM\_a\_00217 [In English].
- Freeman, S. (2020). Democracy, Religion & Public Reason. *Daedalus*, 149(3), 37–58. DOI: [https://doi.org/10.1162/DAED\\_a\\_01802](https://doi.org/10.1162/DAED_a_01802) [In English].
- Habel, P., Moon, R., Fang, A. (2018). News and information leadership in the digital age. *Information Communication & Society*, 21(11), 1604–1619. DOI: 10.1080/1369118x.2017.1346136 [In English].
- Iacovetti, C. (January 25, 2016). *Spotlight: The Burden of Truth*. Creative Screenwriting. <https://creativescreenwriting.com/spotlight-the-burden-of-truth/> [In English].
- Jesty, J. (2019). Image Pragmatics and Film as a Lived Practice in the Documentary Work of Hani Susumu and Tsuchimoto Noriaki. *Arts*, 8(2), 1–18. DOI: 10.3390/arts8020041 [In English].
- Kretz, V. E. (2019). Television and Movie Viewing Predict Adults’ Romantic Ideals and Relationship Satisfaction. *Communication Studies*, 70(2), 208–234. DOI: 10.1080/10510974.2019.1595692 [In English].
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Regan Books. [In English].
- Miranda-Galbe, J., Cabezuelo-Lorenzo, F., Lopez-Medel, I. (2021). Analytical Model of Transmedia Storytelling Ecosystems in Audiovisual Fiction: The Spanish Model of The Ministry of Time. *Communication & Society*, 34(1), 1–13. DOI: 10.15581/003.34.1.1-13 [In English].
- Miyao, D. (2019). What’s the Use of Culture? Cinematographers and the Culture Film in Japan in the Early 1940s. *Arts*, 8(2), 1–9. DOI: 10.3390/arts8020042 [In English].

- Nakamura, L. (2020). Feeling good about feeling bad: virtuous virtual reality and the automation of racial empathy. *Journal of Visual Culture*, 19(1), 47–64. DOI: 10.1177/1470412920906259 [In English].
- Ness, R. (2021). A Certain Autonomy: Music in the Films of John Huston. *Miranda*, 22, 1–18. DOI: 10.4000/miranda.39288 [In English].
- Nichols, K. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press. [In English].
- Perreault, G., Stanfield, K. (2019). MOBILE JOURNALISM AS LIFESTYLE JOURNALISM? Field Theory in the integration of mobile in the newsroom and mobile journalist role conception. *Journalism Practice*, 13(3), 331–348. DOI: 10.1080/17512786.2018.1424021 [In English].
- Rabiger, M. (1987). *Directing the Documentary*. Focal Press. [In English].
- Rabiger, M. (2004). *Directing the Documentary*. Elsevier Inc. [In English].
- Robison, W. B. (2020). Lancastrians, Tudors, and World War II: British and German Historical Films as Propaganda, 1933–1945. *Arts*, 9(3), 1–24. DOI: 10.3390/arts9030088 [In English].
- Sekielski, T. (Director). (2019). *Tell No One [Tylko nie mów nikomu]*. [Film]. Sekielski Brothers. [In English].
- Sheehan, R. A. (2019). Epistolary Form and the Displaced Global Subject in Recent Films by James Benning and Jem Cohen. *Area Abierta*, 19(3), 363–381. DOI: 10.5209/arab.63612 [In English].
- Tefertiller, A. C., Maxwell, L. C., Morris, D. L. (2020). Social Media Goes to the Movies: Fear of Missing Out, Social Capital, and Social Motivations of Cinema Attendance. *Mass Communication and Society*, 23(3), 378–399. DOI: 10.1080/15205436.2019.1653468 [In English].
- Yeo, S. K., Binder, A. R., Dahlstrom, M. F., Brossard, D. (2018). An inconvenient source? Attributes of science documentaries and their effects on information-related behavioral intentions. *Journal of Science Communication*, 17(2), 1–23. DOI: 10.22323/2.17020207 [In English].

.....

**О. О. Косачова**, доцент, кандидат наук із соціальних комунікацій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

.....

**O. Kosachova**, assistant professor, Candidate of Sciences in Social Communications, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

.....

Надійшла до редколегії 18.11.2022