

**ВНЗ «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»**  
**Факультет суспільних наук**  
**Кафедра медіакомунікацій**

*Пояснювальна записка*  
до магістерського проекту

освітньо-кваліфікаційний рівень – магістр

**на тему:**  
**«Документальний фільм “Woman being”: майстерня режисера»**  
**(творчий захист)**

Виконала:  
студентка 6 курсу, групи СМЕ17/М  
напряму підготовки:  
06 Журналістика  
061 Журналістика (Освітня програма  
з медіакомунікацій)  
Чорнобровкіна Ганна Вікторівна

Керівник:  
канд. наук з культурології  
Романюк Вікторія Сергіївна

**Львів – 2019**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>ст. 3</b>
 <b>РОЗДІЛ І.</b>	
<b>ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ДІЙСНОСТІ</b>	
1.1 Історичні етапи розвитку та жанрова структура документалістики.....	ст. 6
1.2 Соціальна реальність як предмет документального кіно (аналіз фільмів на тему гендерної ідентичності).....	ст. 17
Висновки до розділу.....	ст. 21
 <b>РОЗДІЛ ІІ.</b>	
<b>“WOMAN BEING”:</b> <b>МАЙСТЕРНЯ</b> <b>СТВОРЕННЯ</b> <b>ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ</b>	
2.1 Режисерський задум: ідея, робота з героями, побудова сценарію.....	ст. 22
2.1 Процес документального кінотворення (зйомка, монтаж).....	ст. 32
Висновки до розділу.....	ст.42
 <b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>ст. 43</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>ст. 45</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>ст. 49</b>

## ВСТУП

Аристотель писав, що людина не спроможна здійснювати свою мисленєво-когнітивну діяльність без візуальних образів[2]. Завдяки появі та розвитку екранного мистецтва індивід отримав можливість візуалізувати своє мислення та переносити своє світосприйняття на екран.

Кінотворення займає вагомe місце у екранному мистецтві як спосіб переживання та інтерпретації соціальної дійсності, в якій перебуває людина. Цікавим феноменом у кіномистецтві є жанр документального кіно. Феноменальність документалістики як жанрового кіно є не тільки способом перенесення соціальної дійсності на екран, але й багатогранною можливістю для інтерпретації тих питань, які постають у суспільстві.

**Актуальність** мого практичного дослідження полягає у тому, що наразі жанр документального кіно «переживає» потужний бум в українському медійному просторі, що можна побачити на прикладі розробленого каталогу документального кіно в Україні командою українського фестивалю про права людини Docudays[33],[34],[35]. І тому цей жанр потребує теоретичних досліджень в Україні.

Документальне кіно є не тільки способом фіксації соціальної реальності, але є можливістю розкриття гострих соціальних тем та творення діалогу щодо конкретного питання у суспільстві за допомогою режисерського задуму.

**Жанр документального кіно досліджувався** такими науковцями як Ерік Барноу, Патриція Ауфдерхейде, Сут Джаллі, Людмила Джулай, Галина Прожико, Маршалл Маклюен, Сергій Юткевич, Сергій Айзенштайн, а також як явище у візуальному мистецтві був осмилений у працях Рудольфа Арнхейма та Рона Барнетта.

У даній роботі я також опираюсь на фільмографію документаліста Сата Джжаллі, режисерів Леа Глоб та Метте Карла Альбрехтсен, а також на праці практичного застосування Шейли Бернанд, Джеффри Фрідман та Майкл Рабігер.

**Наукова новизна мого магістерського проекту** полягає у спробі відобразити у документальну фільмі сприйняття особами жіночої статі власної гендерної ідентичності.

**Мета** мого магістерського проекту полягає у створенні короткого документального фільму, темою якого є розкриття того, як українська молода жінка сприймає свій власний Гендер.

Досягнення поставленої мети формує наступні **завдання**:

- Окреслити теоретичне обґрунтування терміну «документального кіно» на основі історичного екскурсу;
- З'ясувати яким чином документальний фільм відображає соціальну дійсність та висвітлює соціальні питання;
- Проаналізувати яким чином соціальна реальність на прикладі гендерної ідентичності представлена у наявних документальних фільмах;
- Пояснити що таке режисерський задум та яку роль відіграє у процесі творення документального кіно;
- Описати процес розробки сценарію та роботи з героями;
- Сформувати теоретичний виклад процесу створення візуального ряду за допомогою інструментів відеомонтажу;

**Предметом** практичного дослідження є феномен жанру документального кіно як спосіб репрезентації соціальної реальності та режисерський задум як ідейний «поштовх» документального кінотворення.

**Об'єктом** мого дослідження є сфера кіноіндустрії, зокрема жанр документального кіно, який протягом декількох останніх років набуває

резонансного виробництва в Україні та потребує теоретичного напрацювання.

У своєму магістерському проекті я послуговуюсь такими **методами дослідження** як культурно-історичний для дослідження генезису формування феномену документального кіно та яким чином документальний фільм репрезентує соціальну реальність; методами спостереження, діалогу та психоаналітичним методом у процесі роботи з героями.

**Теоретичне значення проекту** полягає у переосмисленні феномену “кінодокументалістики”, не тільки як характерного виду мистецтва, але й як засобу відео-дослідження та інтерпретації соціальної реальності.

**Практичне значення проекту** може стати напрацюваннями для подальшого використання в таких галузях науки як медіаантропологія, медіасоціологія, візуальна семіотика та візуальні комунікації в Україні. А також напрацювання даного проекту можуть використовуватись у навчальному процесі, зокрема у навчальних дисциплінах з кінодокументалістики та кіновиробництва.

**Моя теоретична робота** складається з вступу, двох розділів, висновків та додатків. У першому розділі розглянуто ключові історичні етапи формування жанру документального кіно у Західній парадигмі та проаналізовано документальні фільми Сута Джаллі, Леї Глоб та Метте Карли Альбрехтсен, а саме яким чином вони репрезентують питання гендеру як конструкту соціальної дійсності. У другому розділі описано яким чином формувалась ідея мого практичного проекту, а саме документального фільму “Woman being”. Розписано поетапний процес створення фільму. У додатках представлені сценарна заявка, у якій сформовано режисерський задум та сценарій фільму.

# РОЗДІЛ І.

## ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ФІЛЬМ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ДІЙНОСТІ.

Історія документального фільму налічує в собі багатогранність розвитку форм репрезентації соціальної дійсності та подій, які в ній ставались. В даному розділі розглянемо ключові точки становлення жанру документального кіно в західній кіномові, такі як “школа Грірсона”, яка відома як британська школа документалістики, американську школу документального кінотворення, феномен “групи 30-ти” та “сінема веріте”, телевізійну документалістику, та яким чином соціальна реальність відбувалась у екранному документі, для того щоб теоретично обґрунтувати феномен документального фільму, в основі якого лежить візуалізація реальних подій та історії реальних людей.

А також проаналізуємо ряд документальних фільмів, які репрезентували та інтерпретували становлення гендерної ідентичності, як соціального конструкта.

### **1.1 Історичні етапи розвитку та жанрова структура документалістики.**

Поштовхом до кінотворення, картинки, яка містить рух у собі, став розвиток технічних можливостей, які дали змогу фіксації того, що відбувається у місці, де перебуває людина, - навколишньому світі. “Луї Люм'єр припускав, що його апарат створений для реєстрації життя, для фіксації вільного руху природи. І він не бажав бачити в кіно щось інше. Це було перше кредо документаліста[12]”. Таким чином виникнення технічної фіксації реального світу, а саме оптичні можливості камери, як інструменту, що реєструє не тільки статичне зображення (фотографія), але

й зафіксує рух, що відбувається в реальності стали підґрунтям для виникнення жанру документального кіно.

Візуалізація реальності спровокувала розширення емоційного досвіду для глядача, тим самим даючи можливість збагачувати знання про життя та події, які в ньому відбуваються. Саме це сприйняття є визначальним у появі екранного документу. Історично на Заході першим прийнято вважати жанр “кінохроніки”[12], який є відеофіксацією не тільки навколишнього середовища земної поверхні, а й стає екранізованим документом історично важливих подій, зокрема політично-суспільних подій. Прикладом такої форми документу є знімання 60-літнього ювілею монархічної влади королеви Вікторії у 1897 році, якими займався Р. Пол, що належав до “Брайтонської школи”, що об’єднувала в собі фотографів та британських творців хроніки, як екранного документу.

Англія одна із перших країн, яка використовувала можливості документалізованої хроніки для просвітлення та інформування. В основі документального кіно як хроніки лежав жанр репортажистики. Проте на відміну від текстового формату репортажа на той час, екран зображував дію, що дозволяло глядачеві бути співучасником того, що він споглядає, і таким чином картинка, що рухається стала на шлях швидкого розвитку та пошуків різнопланових технік перенесення життя на екран.

Основоположниками західного документального кінотворення як жанрового виду мистецтва, що досліджує та візуалізовує життя є американський документаліст Роберт Флаєрті та російський кінорежисер Дзига Вертов. Саме з них розпочалась історія неігрового кінотворення та формування естетики мови екранного документа. “Серед стандартної голлівудської продукції, створеної, в основному, в павільйоні або в умовних декораціях натурального містечка, стрічка Флаєрті вразила глядачів виразною фактурою канадської Півночі, органічністю поведінки реальних людей - родини ескімоса Нанук, захоплюючій неквапливістю

оповідання про природного життя простих людей[12]”. Показ стрічки Роберта Флаерті “Нанук з Півночі” відбувся приголомшливою прем’єрою в світі екранного документа, та став історичним відліком для появи жанру документального етнографічного фільму, тобто техніка відеофіксації жанру хроніки набула виразності дослідження інакшої реальності. Роберт Флаерті свою роботу коментував наступним чином: “Вважаю за необхідне працювати на маловідомому матеріалі, серед народностей, чії звичаї докорінно відрізняються від наших. Якщо сюжет незвичний, захоплюючий, новий, камера може знімати просто, без особливих ефектів і в найкращих умовах. Ось чому я вів роботу в етнографічному плані. Я впевнений, що грація, гідність, культура, витонченість є і у народів, що живуть в абсолютно інших умовах ... ці народи, що живуть в стороні від решти світу, створили свою естетику, про яку ми й не підозрюємо. Кожен раз, починаючи фільм в країні, що маловідома, я відчуваю до цих народностей симпатію і горю бажанням зобразити їх правдиво і з доброзичливістю. Камера – чутливе око, що дозволяє помітити найменші відтінки і руху. Завдяки їй ритм стає музикою[12]”.

Осмислюючи слова документаліста можна вважати, що саме різноманітність світу в якому людина перебуває, починаючи від культурних традицій до яким чином функціонує суспільній благоустрій, фундаменталізували пошуки дослідження реальності, таким чином формуючи різножанровість документалізації реальності. Термін “документальний” вперше був застосований саме до кінострічки Роберта Флаерті. В рецензії на його роботу “Моану південних морів” Джон Грірсоном, британським режисером монтажу, основоположним творцем “британської школи документалістики”, яке також іменували “школою Грірсона”. Саме творчі здобутки цієї школи перетворюють феномен виникнення жанрової техніки хроніки як екранного документу та фільмування етнографічних досліджень на те що згодом називатиметься



пропагандою в документальному кіно. Джон Грірсон у своєму фільмуванні реальності досліджував життя простих людей різних професій, чим спровокував нову стилістику кіновидовища.

“Саме прихована краса буденної праці звичайних англійців різноманітних професій - рибаків, шахтарів, залізничників, електриків і листонош, стає основним принципом вибору тематики та драматургії документальних стрічок самого Грірсона і його послідовників. Джон Грірсон виявився не тільки ентузіастом документального кінотворення, але й талановитим організатором. Вагомою обставиною стала його здатність привертати увагу державних і комерційних структур до можливостей документального кінематографа. Так, створюється кіновідділ Імперської торгової ради, який протягом декількох років фінансує виробництво неігрових стрічок[12]”.

Кінотворець визначав феномен документального кіно як творчу інтерпретацію дійсності. Грірсон вважав, що важливим для документаліста, окрім творчого потенціалу, є присутність «соціального відчуття», аргументуючи це тим, що «справжня творчість починається лише тоді, коли в спостережливості та в діях з'являється цілеспрямованість[12]”. І саме ця увага документаліста до цілеспрямованості привернула інтерес державної влади до кінотворення як можливості виформовувати екранну реальність, як спосіб донесення певної інформації та настроїв до суспільства.

Яскравим прикладом у історії документального кіно є кінострічка Лені Ріфеншталь “Тріумф волі”, яка була зроблена на замовлення фюрера. Найцікавішим моментом, як на мене, у цій кінокартині є, звісно ж, історія, яка за ним стоїть. А саме історичні умови в яких це кіно створювалось. Воно було виготовлено напередодні Другої світової війни. Навіть, можна зробити припущення, що вже на момент замовлення фюрер готувався до

війни, яку власне сам і розпочав, оскільки навіть назва фільму “Тріумф волі” розповідає історію про розквіт нації.

Саме на цьому прикладі можна охарактеризувати як перехід від безпосередньої фіксації дійсності до документального кінотворення реальності, яке використовувалось для впливу на глядача, тобто пропаганди соціально-бажаних конструктів та умонастроїв. Хоча сам Грірсон лише “закликав до «поглибленого дослідження дійсності, розкриття суто колективного та масового характеру існування сучасного суспільства, надавши індивідууму здійснювати свої подвиги в якості одного з елементів творчих сил суспільства[12]”.

На противагу цьому підходу до створення екранного документу Роберт Флаерті вважав, що процес мусить бути тривалим у часі, що дозволяє кінотворцеві зі спостерігача реальності перетворюватись у співучасника, що на мою думку, є суттєвим для того аби розповісти правдиву історію героя або подій.

Протиріччя двох кінематографістів, вагомим своїм вкладом у розвиток документального кінотворення, створило ґрунт для подальших пошуків нових форм екранної мови.

Історичні події лише цьому сприяли, особливо післявоєнний час, коли відбулось переосмислення багатьох соціальних чинників у світі. “Великі історичні події, великі соціальні потрясіння неминуче призводять художників до потреби зафіксувати і осмислити їх в найбільш мобільній формі - звідси звернення до публіцистики, репортажу, монтажу фактів і документів[16]”. А розвиток засобів масової інформації створюють майданчик для експериментів з формою подачі жанрової документалістики.

Жанр документального кіно, який трансформується разом із суспільними перетвореннями, стає на шлях пошуків створення цілісного художньо-естетичного простору за допомогою не тільки камери, а й інших

технічних засобів, наприклад, таких як звукове рішення для передачі соціальної реальності у фільмі. Саме розвиток технічних можливостей у післявоєнний період сприяє технічним засобам кінематографу, зокрема перед документалістики відкриваються шляхи різнопланової передачі соціальної реальності.

Яскравим прикладом таких пошуків є діяльність “Групи 30-ти” у Франції, яка починала з того аби дати життя короткометражному формату кіно. Їхня діяльність була підтримана державними органами і Франції, зокрема Фондом підтримки національної кінематографії. Феноменальність цього творчого об'єднання кінематографістів полягало в тому, що воно перетворилось у лабораторію, в якій створювалась система художньої проблематики та кіномови у кінотворенні.

Найвідомішими представниками та творцями французької “Групи 30-ти” були А. Рене, Л. Маль, Я. Беллон, А. Варда. А також А. Ламоріс, відомий короткими візуальними притчами, наприклад про дружні стосунки маленького хлопчика та повітряної кульки у стрічці “Червона кулька”, яку світ побачив у 1956 році. Стрічка здобула гран-прі Каннського фестивалю, була відзначена Золотою пальмовою гілкою та низкою престижних нагород у світ кінематографу, включаю кінопремію Оскар у категорії “Найкращий сценарій” у 1957 році.

“Значне місце в стильовій панорамі творчості “Групи 30-ти” займає наукова галузь, представлена, в першу чергу, роботою вченого і кінематографіста, першовідкривача підводної зйомки Ж.-І. Кусто[12]”. Завдяки технологічним розробкам, науковець не тільки зміг досліджувати “підводний світ”, але й створити низку славнозвісних кінокартин, які стали підґрунтям для виникнення жанру наукової документалістики, тобто феномен екранного документу дозволив ряду науковців візуалізувати свої природничі дослідження і відкривати світ природи для широкого кола людей. Французька “Група 30-ти” у документальному кінотворенні цікава

тим, що насамперед працювала з реальністю, те якою вона є без інтерпретації та послуговуючись тривалими спостереженнями, що можна помітити у роботах Ж.-І. Куста, а також “група 30-ти”, зокрема Ж. Рук’є, який у “Фаребик або чотири пори року” (1946) протягом року фільмував життя простих робочих, долучилась до скрупульозного спостереження та фіксації життя людей у цьому світі.

Ще одним із основних напрямків документотворення цього творчого об’єднання було те, що кінематографісти цієї групи створювали біографічні екранні повісті про представників мистецтва, що мало у собі просвітницьку мету у навчальному процесі. Таким чином сформувавши ще одну жанрову форму екранного документу, особливістю якого було використання закадрового голосу, який пояснював розвиток сюжету конкретного фільму. “Так, побудовані, наприклад, стрічки-біографії П. Каста “Принади буття” (1949), спільно з Гремійон, “Жахи війни” (1951) по офорту Гойї, “Війна в мереживах або Жак Калло, військовий кореспондент” (1952), “Корбюз’є, архітектор щастя” (1956). До них приєднуються стрічки Ж. Франжю “Великий Мел’єс” (1952), Р. Леєнхардта “Віктор Гюго” (1951), Ж. Орел “Незвичайні пригоди Жюля Верна” (1952), Ж. Відаля “Золя” (1954), Ж. Прут “Зустріч з Аполлінером” (1954), Ж. Рук’є “Артур Онеггер” (1955) та інші[12]”.

Таким чином, ми бачимо, що до виформування західного екранного документу французи віртуозно продовжили початки, які заклала “Британська школа документального кіно”, яку ще називають “школою Грірсона”, який вперше застосував поняття “документу” до екрану та американський кінематографіст Роберт Флаерті.

Також пропоную розглянути важливий в історії формування документального кіно як жанру візуального мистецтва феномен “Сінема-веріте”, який виник у також у Франції на початку 1950 років та ознаменував розвиток експериментального кіномовлення у екранному документі. Проте

перш ніж ознайомлюватись варто згадати тут основоположника експериментів у документальному кінотворенні - Дзигу Вертова, російського документаліста, кіноексперимент “Людина з кіноапаратом” якого й по сьогоднішній день вважається одним з найкращих фільмів за всю історію існування кінематографу. Дзига Вертов, поряд із Робертом Флаєрті та Джоном Грірсоном, є не тільки тими хто дав життя жанру документального кіно, але й, працюючи в різних жанрових напрямках цього мистецтва відтворювати та інтерпретувати реальність, дали поштовх становлення різних форм передачі на екран соціальної дійсності. Зокрема, Дзига Вертов увійшов у історію, як творець експериментальної документальної кінохроніки.

І повертаючись до “сінема-веріте”, французького напрямку експериментальної кінодокументалістика початку 1950 років, назва якого є прямим перекладом серії документальних фільмів “Кіноправда” Дзиги Вертова, на мою думку є важливим поворотом у кінотворенні екранного документу. Екранний документ, завдяки цьому напрямку, набуває форми фільму-есею, в основу якого лягають довготривалі інтерв'ювання героїв, що видозмінювало в свою чергу естетику кіномови. Неможливо не згадати, що технічні можливості, а саме розвиток кінотехніки та освітлення в кадрі, зіграли також немало важливу роль, яка дала можливість експериментувати. ““Сінема веріте” промовляв свіжим голосом, часто про різні теми. Кінематографісти “сінема веріте” освітлювали місця, які раніше не бачили на екрані - інтер'єри звичайних будинків людей, танцполи з підлітками, задні кімнати в політичних кампаніях, за лаштунки зі знаменитостями, лінії страйкуючих, середовище психіатричних лікарень, - і знімали те, що вони бачили[18]”.

Яскравим представником цього напрямку був науковець Ж. Руш. Будучи антропологом, він використовував метод відеофіксації у своїх дослідженнях расових проблем. І саме завдяки синхронізації звуку з

картинкою, а саме герой на екрані заговорив, дало можливість розширити кіноестетику, досліджуючи людину та її життєву прояви. Кіноексперименти Ж. Руша не тільки мали в собі наукову цінність, але й в прямому значенні перенесли на екран соціальну дійсність й її усю проблематику разом з людиною. Вперше людина виступає об'єктом кінодослідження. “Наступним кроком режисера стало перенесення методики на більш широкий матеріал і постановка більш вільної психологічної та соціальної проблематики. Починалася робота над картиною “Хроніка одного літа”, яку Ж. Руш здійснив спільно з відомим французьким соціологом Е. Моріном в 1961 році. Відсутність великого професійного досвіду зіграло авторам на руку: вони були вільні від прийнятих в практиці документалістів знімальних методів і готових жанрових і композиційних рішень. Так виникла нова структура, в основі якої лежить все ж наукова методика вивчення предмета шляхом постановки ряду експериментів: бліц-опитування на вулиці, ґрунтовні інтерв'ю, довгі співбесіди з людьми, що відкривають авторам свою душу в формі вільної сповіді[12]”.

“Сінема-веріте” унікальний феномен у становленні документального кінотворення в історії західного кіномистецтва, тому що експериментальний підхід формує тісний зв'язок творця екранного документу та героя. Режисер дозволяє героєві перебувати у комунікації з камерою, а в свою чергу камера стає плацдармом для екранного героя комунікувати з аудиторією. Таким чином породжуючи сенси та матеріал для інтерпретації людського буття та дійсності в якій людина перебуває. Соціальна реальність та яким чином людина сприймає та переживає життєвий досвід стають провідними темами у документальному фільмі.

Форма фільму-есею породжує фільми-портрети, дає нові можливості для більшої виразності фільмів-спостереження, хроніки, “освіжає” погляди

у політичних документальних фільмах та етнографічних екранних документах.

Жанр документального кіно від прямої фіксації реальності як такої видозмінюється до візуалізації соціальної дійсності через інтерпретацію. Таким чином феномен документального фільму стає репрезентантом багатьох соціальних подій, від екранізації теми війни і повоєнного часу, до фіксації соціальних рухів та перетворень у суспільстві, і не тільки. Однією із провідних тем документальних фільмів стає людина та її бачення соціальної дійсності, тим самим можна допустити, що документальне кінотворення є спробою зрозуміти соціальну дійсність і людину як головного творця цієї дійсності. І у цьому кінопроцесі виформовувалось осмислення інструментарію також, зокрема підходів до монтування самої стрічки. Монтаж фільму визначав яким чином показати задокументовану реальність у кінцевому вигляді. А також розвиток технік монтажу дозволив переосмислювати на екрані жанр хроніки, використовуючи архівний матеріал, який екранізувався. І як вже було неодноразово сказано, що пошукам різнопланової форми екранної мови ставав розвиток технічних можливостей, то наступним поворотним моментом у розвитку документального кінотворення стає феномен телебачення.

Екранний документ з великого екрану переходить на маленький екран та займає поважне місце у програмній сітці багатьох телеканалів. “Найбільш послідовно підтримує професійних документалістів кабельний канал HBO, який почав свою діяльність з 1972 року. Саме цей канал організував першу трансляцію через супутниковий сигнал бою боксерів Алі і Фрезера в 1976 році. Керівництво підтримувало творчі проекти та ветеранів американської документалістики таких, як брати Майслс, Алана і Сюзен Реймонд, Д. Фрідмана, Д. Алперта, і молодих: Р. Кеннеді, Д. Берлінгера, Б. Сінофські та інших[12]”.

На той час у телевізійній документалістиці у США провідною темою стала В'єтнамська війна. Канали транслювали документальні репортажі про спогади перебування на війні солдатами, фільми-замальовки про саму війні та висвітлювали політичні умонастрої у форматі екранного документу. “Ще в 1965 р в асоціації Р. Дрю була зроблена картина “Листи з В'єтнаму”, де кореспондент Грегорі Цукер і оператор Еббот Майлз супроводжують молодого пілота під час його бойових польотів над територією ворога. Автори активно використовували звукову достовірну картину реальних шумів і реплік, а також закадровий текст, складений з фрагментів листів пілота своїй дівчині на батьківщину, де йшлося про його драматичних переживаннях при вигляді дітей - жертв війни[12]”.

Телебачення, як один із видів масової комунікації, значно розширив межі для документально кіно, тим самим дав змогу журналістам, які створювали репортажі, переносити свої історії у форму документального кінотворення. Відповідно до Маршалла Маклюена, телебачення значно розширило межі простору де екранний документ зміг відбуватись[10], що в свою чергу ы змінювало сприйняття соціальної дійсності, оскільки телевізійна документалістика стало гібридом журналістських підходів та вищезгаданих жанрових видів документального фільму.

“Саме ХХ століття з його розвитком нових каналів масової комунікації, які є основою і нових видів художнього освоєння дійсності, виконав величезну роботу по перетворенню самого способу світобачення звичайною людиною[13]”.

Таким чином, я пропоную охарактеризувати феномен документального кіно не тільки як вид кінотворення основною темою якого є реальні події або історії реальних людей, тобто репрезентація соціальної дійсності, але й спробою досліджувати реальність в якій перебуває людина, осмислювати її та візуально творити сенси навколо цієї соціальної дійсності.



На розвиток до підходів до документального кінотворення впливала і сама соціальна дійсність, яка і була головним предметом, який отримував форму екранної візуалізації. Але також і технічний розвиток інструментарію за допомогою якого можна було екранізувати те, що відбувається у соціальній реальності, включно з дослідженням самої людини, як формотворчої частки соціальної дійсності.

## **1.2 Соціальна реальність як предмет документального кіно (аналіз фільмів на тему гендерної ідентичності)**

Найважливішою тематикою документального кінотворення є безпосередньо соціальна реальність в якій проживає своє життя людина. З технічним прогресом змінювались й способи створення документальних фільмів, від хроніки, яка була фіксацією того, що відбувається до творення візуальних смислів та інтерпретацій того, що є присутнім у соціальній дійсності, включаючи людину.

Оскільки соціальна реальність є багатограним матеріалом для документального кінотворення і охоплює різноманітну тематику, від історичних та політично-суспільних тем до репрезентації складових, що формують та впливають на життя людини, таких як гендер.

В даному розділі я зосереджу свою увагу на документальних кінороботах американського професора з комунікацій Сута Джаллі, таких як “Коди гендеру” (2010 рік) та серія документальних досліджень “Вбиваючи нас ніжно”(2000, 2010 роки), які були зроблені у співавторстві з Джин Кілборн та низкою інших фільмейкерів. А також проаналізуємо фільм “Венери”, над яким режисерки Леа Глоб та Метте Карла Альбрехтсен працювали протягом 5 років.

Проте спочатку я пропоную дати визначення, що таке гендер. Відповідно до Майкла Кіммела, американського професора соціології, поняття гендеру - це система класифікації за якою особин чоловічої та

жіночої статі розділяють та готують до еквівалентних статевих ролей у суспільстві[28]. Гендер, - це виключно соціальний конструкт, який виформовується у людини протягом її інтеграції у суспільство, тобто соціалізації.

Документальний фільм “Коди гендеру” Сута Джаллі світ побачив у 2010 році, і ця робота була досить резонансною у західному світі. Сюжет фільму звучить наступним чином: “Стверджуючи, що реклама не тільки продає речі, а й ідеї про світ, дослідник ЗМІ Сут Джаллі пропонує бурхливий аналіз нездатності комерційної культури відмовитися від реакційних гендерних уявлень. Відправною точкою Джаллі є проривна робота покійного соціолога Ервінга Гоффмана, чия книга 1959 року “Подання самосвідомості в повсякденному житті” показала зростаючу сферу дослідження ефективності. Джаллі застосовує аналіз тіла Гоффмана в друкованій рекламі до сотень друкованих оголошень, розкриваючи дивовижну структуру регресивних і деструктивних гендерних кодів. Виходячи за межі реклами як засобу, який просто продає продукцію, і поза аналізом гендеру, який, як правило, зосереджується або на біології, або на об'єктивізації, коди гендеру надають важливе розуміння соціальної конструкції маскулінності і жіночності, взаємозв'язку між гендером і владою щоденне виконання культурних норм[31]”.

Документальний фільм “Коди гендеру” репрезентує глядачеві те яким чином, перебуваючи у сучасному суспільстві масової культури, де реклама є невід'ємною частиною соціальної дійсності, впливає на сприйняття поняття маскулінності та фемінності, та яким чином сформовує усвідомлення власного гендеру особами чоловічої та жіночої статі. У візуальному ряді фільму автор зображує маніпуляції реклами гендерними стереотипами, які стають згодом моделями поведінки, або гендерними ролями. Гендерні ролі, про які йдеться мова у фільмі, є поведінкою, яку чоловіки і жінки розглядають, в прямому значенні слова,

через споживання візуальних образів в рекламі, як частину культури в суспільстві. Саме ці ролі і визначають гендерні коди. Наприклад, гендерні ролі чоловіків виформовуються за допомогою чоловічих кодів, які, на думку автора, створюються через гендерний код жінки, та роль жінки у суспільстві. Чоловіки зображуються, як правило, сильними, впевненими в собі і конкурентоспроможними, тому їм показують, яку роль вони відіграють для жінок, які не мають функцій. Автор показує, що чоловіки мають зоровий контакт з обличчям у багатьох рекламних продукціях, тому вони здаються сильними, але жінки поруч з ним зображуються делікатними, тому у фільмі йдеться мова що у такому контексті зчитується код того, що чоловіки захищають жінок. Жінки показані як те, які слухаються чоловіків. Створені гендерні коди завжди мають контраст; жінки завжди здаються покірними, безсильними і залежними від чоловіків. Така ситуація спричиняє владні відносини, яка безпосередньо впливає на подальше формування гендерних ролей.

Таким чином, на мою думку, автор через явище реклами, як частини сучасної культури, ілюструє, що модель поведінки обох гендерів є виключно соціально сконструйованим кодом, і немає ніякої природи в собі, тобто не обумовленим біологічною різницею між чоловіками та жінками.

До того як світ побачив “Коди гендеру”, Сут Джаллі працював над документальною серією фільмів “Вбиваючи нас повільно”, яка включає у себе чотири серії. Ці серії розповідають про дослідження візуальної культури, зокрема реклами на об'єктивацію жіночої статі у суспільстві. На мою думку, “Коди гендеру” є продовженням, фіналізацією того, про що йдеться мова у “Вбиваючи нас повільно”, де так само піднімається питання того яким чином сучасна медійна культура впливає на формування гендерних ролей у суспільстві. Дані фільми є науково-популярними, і за

жанровою структурою я би окреслила подібне документальне кінотворення як “документальний блокбастер”.

Проте для мене виявився набагато більш цікавим та репрезентативним документальний фільм “Венери” режисерок Леї Глоб та Метте Карли Альбрехтсен. Фільм вийшов у 2016 році, і в ньому відбулось дослідження феномену сексуальності жіночої статі. Сексуальність як природній прояв того, що також впливає на усвідомлення свого гендеру, проте у близькій інтеракції з іншим, на мою думку, є масштабним репрезентантом та ключем до розуміння яким чином гендер формується у суспільстві.

Сюжетна лінія фільму побудована на інтерв’юванні жінок, в ході якого вони розповідають про свій сексуальний досвід. До експерименту було залучено біля сто жінок, але у сам фільм були включені лише двадцять дві історії. Сама структура фільму нагадує підхід французької школи “сінема-веріте” до документального кінотворення. Увагу глядача привертає лише роздуми та монологи-сповіді героїнь, оскільки в кадрі немає нічого зайвого, що могло б відволікати від сприйняття досвіду, який промовляє з екрану, що є повною протилежністю документальних фільмів Сута Джаллі.

Таким чином, я можу стверджувати, що соціальна дійсність, яка інтерпретується у документальному кінотворенні виступає як предмет дослідження для людини. І має не лише художньо-естетичне значення, але й наукове для ряду дисциплін, які досліджують функціонування соціальної реальності, людини як провідного творця цієї реальності та яким чином відбувається інтеракція людини з соціальною дійсністю.

## Висновки до розділу

В даному розділі, були розглянуті ключові точки встановлення феномену документального кіно, а саме “англійську школу документалістики”, “американську школу документалістики”, “групу 30-ти “ та “сінема-веріте” та перехід документального кіно від великого екрану до телевізійного виміру.

Я виокремила та розглянула такі жанрові форми як кінохроніка, етнографічний документальний фільм, фільм-спостереження, кіно-есеї як екранний документ, експериментальна документалістика, документальний політичний фільм, науково-дослідницьке документальне кіно та телевізійна документалістика.

Таким чином, я прийшла до висновку, що жанр документального кіно, - це екранний вид мистецтва за основу матеріалу якого складають реальні події та реальні історії людей, а також спроби авторської інтерпретації цих подій та історій. Соціальна реальність виступає не тільки предметом документального фільмування, але й виміром в якому відбувається документальне кінотворення.

Соціальна реальність формує тематику, яка постає у людській інтерпретації на екрані у різних документальних формах.

Людський фактор інтерпретації соціальної дійсності є спробою пояснити те, що в цій дійсності відбувається. І важливим елементом документального кінотворення є авторський задум та творчий підхід до реалізації задуманого. Тобто мисленево-когнітивна діяльність людини, яка направлена на сприйняття соціальної реальності, є визначальним інструментом документального кінотворення, яке візуалізується на екрані.

## РОЗДІЛ II.

### **“WOMAN BEING”: МАЙСТЕРНЯ СТВОРЕННЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ**

“Стати режисером документального фільму, це як отримувати будь-яку нову професію: раптом ви повинні намагатися виглядати компетентно в нових можливостях і в новому світі. Дискомфорт та іноді терор йдуть з досвідом, як і будь-яким справді вартісним новим досвідом[29]”.

В даному розділі описано процес створення документального фільму “Woman being”, та яку саме роль в цьому процесі займає присутність того, хто створює та етапи створення проекту. В кіновиробництві виділяють три найголовніші етапи створення кіно-продукції, а саме препродакшн, продакшн та постпродакшн. Проте розділ побудований таким чином, що в першому підрозділі описано етап препродакшину, а другий, -- містить процес продакшну, а саме знімання фільму, та подальша обробка відзнятого матеріалу, яка є етапом постпродакшну кінотворчого процесу.

Як усе в нашому світі, цей фільм розпочався з ідеї осмислити як це бути тим, хто досліджує соціальну дійсність і переносить на екран бачення цієї дійсності.

#### **2.1 Режисерський задум: ідея, робота з героями, побудова сценарію**

“Період підготовки до знімання документального фільму включає дослідження та охоплює всі рішення та заходи до зйомки. Це включає вибір теми; проведення досліджень; вирішуючи, хто і що буде предметом фільму; збирання екіпажу; вибір необхідного обладнання; і визначення методу, деталей та графіки зйомки[29]”.

Спробувати себе в якості режисера документального кінотворення, того хто вкладає своє бачення реальності у візуальну форму, я хотіла давно,

оскільки переглядання кінострічок, не тільки документальних, завжди зачаровувало мене.

І коли ти вже визначився, що хочеш, а головне спробуєш зробити фільм постає питання: про що ти хочеш зробити кіно?! В чому полягає твоя мотивація до конкретної теми. Я завжди асоціювала себе із висловом Германа Гессе з його роману “Деміан”: “ Я був тим, хто шукає і все ще залишаюся їм, але шукаю я вже не на зірках і не в книгах, я починаю чути те, чого вчить мене шумлива в мені кров”. Пошук ідеї для мого фільму розпочався з питання “Хто я?” до самої себе, а також яким чином це питання співвідноситься із реальністю в якій я перебуваю. Таким чином я вирішила що хочу зробити фільм про жіночу статю. І тут розпочався процес формування ідеї.

Я розпочала дослідження цієї теми, і першою дією стала комунікація з громадською організацією “Феміністична майстерня”[36] у Львові. Ця організація займається просвітницькою діяльністю стосовно що таке бути жінкою в сучасному світі, піднімає питання фемінізму в нашій країні, а також займається організацією культурних та навчальних подій на тему сексуальних меншин. Саме в цьому осередку я планувала що шукатиму своїх потенційних героїв.

Я почала відвідувати заходи цієї організації, та намагалась побудувати дружню комунікацію з дівчатами, які безпосередньо є очільницями “Феміністичної майстерні”.

В документальному кінотворенні процес розробки ідеї, процес який у кіновиробництві називається пре-продакшн, та який включає у себе усі стадії розробки проекту до процесу його реалізації. а саме формулювання ідеї майбутнього проекту, пошуки героїв та робота з ними, і вже опісля роботи з героями починається процес побудови сценарію або структури візуального ряду майбутнього проекту. Оскільки фінальний сценарій у документальному кіно прописується вже після змонтованого фільму, тому

що саме в документальному кінотворенні режисер досліджує соціальну реальність, взаємодіє з нею. І працюючи з реальними героями, ти можеш бути співучасником процесу, але не творцем, ти не маєш, наприклад, спонукати героя робити те, що є не властивим для нього. Бо в такому випадку, ти займаєшся підміною реальності і створюєш художні власні замальовки, а споглядаєш реальний перебіг подій.

Процес формування ідеї зайняв досить довгий час, за моїми підрахунками на формування ідеї [Додаток А] я витратила три місяці, починаючи від листопада до кінця січня місяця.

Досліджуючи тему, яку я прагнула екранізувати, я стикнулася з тим, що будь-який фільм в кінцевому результаті, - це проект, мова якого є візуальною. І на етапі формування ідеї у мене виникло питання, яким чином я хочу екранізувати, тобто в яку візуальну форму я хочу оформити свій документальний фільм.

Обмежуючи себе короткою формою за хронометражем, я вирішила використати практики, які були започатковані французькою школою документального кіно “сінема-веріте”, яка іменувала себе як правдиве кіно. Мені здавалось це найкращою формою для втілення мого бачення, і я не помилилась.

Продовжуючи свої пошуки та дослідження, що таке жити життя жінки, про що саме і є мій документальний фільм, я в процесі структурування інформації, яку переживала і бачила перебуваючи у осередку громадської організації “Феміністична майстерня”, я прийшла до висновків, які звичайно є лише суб'єктивним сприйняттям соціальної дійсності, що термінологічні явища як “фемінізм”, “гендер”, приписувані поняттю “гендеру” стосовно жінки якості “жіночність” і що це вміщує у себе є не тільки штучними соціальними конструкторами, які нам пропонують різного роду візуальні форми, як реклама, медіа, кінематограф, але й тим,



що заважає побачити, що усі ці конструкти неможливо обрмити в чітку термінологію.

Мені здавалось, що якщо ці питання є на порядку денному, і викликають багато критики та спору у науковому обігу, то можливо саме від цього мені варто відштовхуватись. І я відштовхнулася.

І таким чином, я прийшла до того, що в основі мого режисерського задуму буде ідея показати те, що думають самі представниці жіночої статі про те як вони себе ідентифікують і як описують те, що таке “жіночність”. У фокус моєї ідеї лягло питання: що таке бути жінкою?

Я вирішила не переносити соціальну реальність, фіксуючи те що відбувається в житті жінки, тобто створити документальну розповідну історію. В основі моєї ідеї лежало дати можливість героям самим розповісти те, як вони сприймають себе у цій соціальній дійсності через інтерв'ювання, яке практикували представники документального напрямку “сінема-веріте”.

Таким чином, мій процес формування того, що називають режисерським задумом, я можу означити як безпосереднє сприйняття реальності, в процесі якого ти через призму свого життєвого досвіду і тих питань які тебе хвилюють, фокусуєшся на тому, що найбільше завойовує твою увагу.

Цікавим спостереженням для мене у процесі розроблення режисерського задуму виявилось те, що сам мотивацією самого задуму виявилось моє бажання пізнавати себе. Для мене це було феноменальне прозріння, що, на мою думку, режисерський задум є виключно суб'єктивним процесом конкретної особи. І подальша моя діяльність була пронизана ідеєю показати, як особи жіночої статі сприймають свою гендерну ідентичність і тим самим відповісти на питання, яке поставало переді мною та не давало спокою, а саме хто я.

Дослідження соціальної дійсності дівчат, та постійна комунікація з ними, привели мене до того, що мені захотілось дізнатись, а що особи жіночої статі думають про власне свій гендер, про жіночність, як вони сприймають явище сексуальності та що для них краса. Враховуючи, що ці теми наразі є на порядку денному: в медіа, особливо глянцевиx журналах цільовою аудиторією якої є власне самі жінки, кінематограф, телебачення.

Моя режисерська ідея, якщо так можна висловитись, полягала у тому, що я хотіла показати роздуми самих дівчат, мені хотілось щоб заговорила сама жінка, а не робити фільм про жінку. І якнайкраще основним лейтмотивом, або точніше висловитись лозунгом стало мій суб'єктивний досвід того, що часто людина певної гендерної ідентичності стає продуктом культури в якій перебуває, а не митцем самого себе зусиллями власної душі та мислення. І саме це привело мене до того що “перш ніж надавати їй певного обрамлення, запитай що вона думає” (before putting her in the frame, ask what she think).

Але також я усвідомлювала, що ідея може потерпіти краху, оскільки ставала в якомусь сенсі експериментальною, оскільки попереду була робота з героями, і це вже створювало можливість того, що моє суб'єктивне бачення може не зійтись із об'єктивною реальністю, оскільки на момент переживання ідеї, я не знала яким чином відбуватимуться інтерв'ювання героїв, що створювала дискомфорт для подальшої роботи.

Проте, в процесі формування моєї режисерського задуму, я дійшла до того, що режисерський задум - це процес автокомунікації, який шукає точок дотику ззовні, тобто намагається вийти за межі мислення і відбутися. Або я би наважилась назвати це процесом “коли мислення людини прагне стати матеріальним”.

Коли ідея майбутнього проекту була сформована, і переросла в сценарну заявку [Додаток А], яка є структурованим викладом ідеї, та містить в собі назву фільму, жанрову категорію, орієнтовний хронометраж,

опис фільму, а саме про що цей фільм сформульований у кількох реченнях, оскільки за неписаними правилами у кіноіндустрії та телебаченні сценарна заявка, яка є більшою ніж один аркуш паперу ніколи не читається, тому що ідея має бути чітко сформульована та лаконічно відповідати про що фільм. І звичайно ж у сценарній заявці важливо вказувати потенційну аудиторію, що для комерційних проєктів є однією ж важливих вимог.

Після того я визначилась з темою та формою (яким чином візуалізувати) свого документального фільму, я розпочала пошук потенційних героїв.

Оскільки форма у якій я хотіла зробити майбутній документальний проєкт була подібною до французького напрямку “сінема-веріте”, а саме у формі експериментального дослідження того, яким чином відбувається гендерна ідентичність у жінок, через інтерв'ювання, то це передбачало тісну та постійну комунікацію з героями.

Тому свій пошук я розпочала з кола людей, які мене оточували, проте не були мені близькими друзями. Я почала якомога більше комунікувати з дівчатами, які мене оточували. І саме тут я усвідомила, що необхідно звернутись до психоаналітичного методу дослідження, оскільки переді мною стояло завдання розкрити героя, і не стати водночас тим, що може впливати на трансформацію чи зміну у світогляді. Тут у нагоді мені стала праця Карла Ясперса “Психологія світоглядів”, оскільки матеріал з якими я починала працювати містив у собі світоглядні речі.

Робота з героями певно один із найскладнішим етапів, який і виявився проявом “автокомунікації, що прагнула зіштовхнутись із соціальною дійсністю”.

Для початку я визначилась із тим, що віковою категорією будуть молоді дівчата віком від 20 до 25-27 років, які перебувають у періоді встановлення як особистостей, і одним із важливих факторів також є

усвідомлення себе як представника певної статі, а саме усвідомлення власного гендеру.

Пошук відбувався в досить довільній спосіб. Я пропонувала взяти участь усім бажаючим, оскільки у процесі документального кінотворення важливим є бажання героя бути зафіксованим на камеру. Перед початком знімального процесу, про який мова піде у наступному підрозділі, орієнтовно протягом двох місяців у перебувала у постійній комунікації зі своїми потенційними героями. Спілкування проходило у довільній формі, і яке можна окреслити як побудову дружніх стосунків, що згодом таки вилилось у дружні стосунки.

Важливим фактор у роботі з героями, це бути чесними, не приховувати те, що ви хочете їх знімати, і що вони є вашим матеріалом для фільму, оскільки є чітка та громіздка різниця між актором художнього фільму та документального. І герой мусить знати, що він може стати частиною кіно-утворювального процесу.

Наступним фактор у роботі з героєм, на мою думку, я можу виокремити вибудування довіри у комунікації. Герой мусить довіряти режисерові більше ніж самому собі, тому що камера, як рентген, вона зафіксує не тільки усю правду, але й схоплює брехню, якщо герой не відкривається.

Робота з героєм є не тільки емоційно виснажливою, але й потребує постійного аналізу. Режисер мусить спостерігати за своїм героєм в буденних справах, як герой поводить себе, який у нього розпорядок дня, що цікаво герою, а що ні. І для цього дуже важливо мати хоча б базові знання з психології, оскільки творення персонажа є прерогативою уяви, а розкриття героя, людини реальної, людини, яка вже має певний життєвий досвід, певне уявлення про світ і про себе у цьому світі, і при цьому не зачепити те, що викликає у режисера найбільшу цікавість. Не зачепити, я

маю на увазі, процес невтручання, тобто перебувати з героєм у комунікації, яка є нейтральною, не впливає на героя.

Так як хронометраж мого фільму був орієнтований до двадцяти хвилин максимум, включаючи інтро та титри, я визначила що в основу фільму ляжуть біля п'яти-шести дівчат, проте для того, щоб експеримент відбувся, тобто максимально розкрив тему, я вирішила, що маю налагодити комунікацію та проінтерв'ювати принаймні двадцять дівчат.

І подальші пошуки продовжувались, при якій вибудовувалися комунікація. Найбільшим страхом, який мене огортав на цьому етапі було те, що досить часто після моєї пропозиції прийняти участь у документальному експериментальному фільму досить багато героїв відсіювалось. Причини відмови були досить різними. Найпоширенішою було те, що якраз камера ставала тим елементом, що не дозволяє герою залишатись самим собою.

Коли у моєму арсеналі матеріалу назбиралось біля десяти дівчат, у мене почала складатись загальна картина який мій герой. І основним портретом мого героя були молоді дівчата, як було вище сказано про вік, які нещодавно отримали освіту, або в процесі здобуття вищої освіти. Також я помітила, що жодна з моїх потенційних героїв (я говорю потенційних, оскільки до етапу монтування я ще не знала які з них ввійдуть до візуального ряду фільму, а які ні) не мала шкідливих звичок, а саме тютюнопаління. Майже усі займалися спортом, або відвідували якісь курси, наприклад, з водіння. Тобто, молода дівчина, яка займається самовдосконаленням. Що в свою чергу підсилювало мій інтерес, оскільки мої потенційні герої були активними учасниками творення соціальної дійсності, тобто володіли якостями, які переважно відносять до чоловічих, тобто “маскулінних”.

Коли процес відбору героїв був завершений, та комунікація з ними була налагоджена, тобто була присутня чесність та довіра, на мою думку,

визначальні фактори для того, щоб герой розкрився у кадрі, були опрацьовані, тобто вже були готовими до етапу продакшн, коли відбувається процес кінотворення за допомогою технічних засобів, а саме безпосереднє фільмування, настав час до узагальнення і розробки сценарію.

Побудова сценарію документального кіно визначається, на мій погляд в першу чергу має враховувати такі фактори, що фільм, - це візуальна мова, яка створює на екрані дію, тобто щось відбувається, і що може бачити око. Кіно є суб'єктивним явищем, оскільки у камеру потрапляє певна картинка, і те що залишається поза нею, тобто об'єктивний світ, вже само по собі дозволяє нам говорити про присутність авторського бачення.

Побудова мого сценарію визначалась розширенням сценарної заявки, тобто сформульованої ідеї, тобто я вже знала хто мій герой і який він. Наявність героя оживляла ідею, але все ще не було достатньо матеріалу для того щоб був готовий сценарій, оскільки мій фільм є експериментальним, то я лише могла робити припущення того яким чином буде виглядати фінальний продукт. На відміну від художнього кіно, сценарій якого є основою роботи у пре-продакшн період, тобто має бути розроблений детально, включаючи пропис усіх елементів, наприклад, реквізиту, то сценарій документального кіно має свою фінальну версію лише після закінчення періоду пост-продакшн, тобто опісля того коли фільм змонтований, але не у всіх випадках. Оскільки процес документального кінотворення є багатожанровий, то для прикладу, документальні фільми, які розповідають про історичні події, використовуючи архівну хроніку, або фільми-розслідування, вони передбачають наскільки можливо деталізовану розробку сценарію.

У моєму випадку, процес розробки сценарію майбутнього фільму був досить складним і обтяжуваний, оскільки я не розуміла яким чином

можна написати сценарій документального фільму, в основі якого говоритимуть, а точніше ділитимуться своїм світобаченням реальні люди, і я не можу ж їх заставити говорити те, що, наприклад, я хочу почути, або як я розумію те, що сама хочу запитати у своїх героїв.

Відповідно до Майкла Рабігера, попередня розробка сценарію є лише драфтовою версією, яка докорінно може відрізнятись від кінцевого результату[29].

Таким чином, я відштовхнулась у подальшій своїй роботі над фільмом маючи лише режисерський задум, який зафіксувала у вигляді сценарної заявки[Додаток А] та героїв, з якими вже мала добрі стосунки. І розпочала підготовку до продакшн періоду.

З технічного обладнання я мала лише камеру та тріпод. А також звукозаписуючий пристрій, який не був професійним обладнанням, а був допустимим лише для використання у журналістських цілях, де потрібно швидко взаємодіяти з реальністю. Оскільки бюджетних можливостей у мене не було для технічних знімальних засобів, то я планувала період зйомок виходячи з того, що мала. В подальшому це вплинуло на те яку картинку (візуальний ряд) я отримала в кінцеву варіанті фільму.

Наступним кроком став пошук локації, місця для проведення зйомок. Я хотіла, що герой розкрився, і його бачення привертало усю увагу. Тому, на мою, думку, локація мала б бути затишною в першу чергу для самих героїнь, і спонукати бути відвертими перед камерою. Таким місцем стала кімната з білими стінами у бібліотеці. Оскільки по кадру в моєму задумі мав бути лише герой, і ніяких деталей. Це в першу чергу також вирішило питанням з реквізитом, який для втілення мого задуму не був потрібний.

А також щодо вибору локації я шукала місце яке було б гарно освітлене, оскільки у моєму технічному арсеналі пристроїв для роботи з світлом не було. А світло у кіновиробництві є вагомим фактором, яка картинка буде отримана в фінальному варіанті фільму.

Таким чином, я можу дійти висновку, що коли тема є дослідженою автором кінотворення, коли режисерський задум сформульовано у сценарній заявці та присутні герої, які мають бажання стати співучасниками процесу, можна виходити “в поле”, тобто розпочинати період продакшину, - знімати кіно.

## **2.1 Процес документального кінотворення (зйомка, монтаж)**

Коли я розпочала процес знімання, було питання, яке мене хвилювало. Драматургія майбутнього фільму. Стосовно цього я мала багато сумнівів, чи буде вона присутня, оскільки кіно було експериментальне, і я не знала який результат отримую в кінці. Я мала бачення, але воно могло не справдитись. Тому я просто продовжувала досліджувати, що таке робити документальне кінотворення. Саме тому я обрала форму експерименту, бо я вважаю, що коли ти вперше робиш документальний фільм, ця форма дасть можливість пізнати процес набагато глибше, аніж просто побудувати історію за правилами сценарної майстерності: зав'язка, кульмінація, розв'язка.

Також я прагнула розвинути навички інтерв'ювання, і чи вдасться мені розкрити героїв. Я прагнула показати, що незалежно від того, що є чіткі визначення, що таке гендерна ідентичність та що це поняття в себе включає, люди однієї статі є різними і по-різному сприймають ці поняття та рефлексують відносно самих себе.

Розпочались довготривалі інтерв'ювання. Я проводила інтерв'ю протягом місяця. Одного і того ж самого героя я інтерв'ювала не один раз. З деякими я навіть проводила наступний експеримент: ми мінялися місцями. Мій герой вставав на мою позицію, а я потрапляла на місце героя. В подальшому я думала використати цей матеріал також у фільмі, але на етапі монтажу стикнулась з тим, що монтувати саму себе, - є вкрай важкий емоційний, в першу чергу, процес. І я почала втрачати картинку.



Проте деяких героїв це розкривало, і вони переставали боятися камери, і говорили, розповідали те як вони сприймають самих себе.

На етапі зйомки, я стикнулася з тим, що технічне обладнання є вкрай делікатно і важливою річчю знімального процесу. Так як проводила зйомки в декілька підходів, і після кожного я переглядала матеріал, я помічала похибки, які стосувалися або звуку, або кадрування самого героя. Зі звуком було найважче. Оскільки увесь знімальний процес лягав лише на мою відповідальність, то мені одночасно треба було бути і режисером, який працює з героями, і оператором, який знімає героїв, і звукорежисером, який фіксує чи записується звук. Тому під час перевірки відзнятого матеріалу я знаходила моменти, де була лише картинка, а звук відсутній, оскільки не записався, бо батарейки у звукописуючому пристрої були розряджені. Подібно було із картинкою, коли звук присутній, а візуального матеріалу немає, бо камера розрядилася. Подібне я очікувала ще на етапі пре-продакшну, тому і вирішила працювати з героями протягом місяця, знімаючи їх. По-перше, аби був матеріал для подальшого монтажу фільму, а по-друге, мені було цікаво як в ході інтерв'ювання в декілька етапів на одну і ту саму тему герой змінюватиме чи не змінюватиме своє бачення.

Списку питань я не готувала, тому що кожне інтерв'ю я намагалася побудувати як діалог двох людей, і максимально знизити увагу героя на камері. Намагалася вибудувати таку атмосферу спілкування, у якій герой забув би про камеру.

Як я вже казала вище, знімання фільму проходило в декілька етапів протягом місяця. У мене було десять дівчат, які погодилися перейти до процесу зйомок, оскільки важливим моментом є згода героя на участь у кінотворенні, також на юридичному рівні також. Ти не можеш поширювати аудіовізуальні матеріали за участі людини, яка не давала на це свій дозвіл. І цей момент я також оговорювала із своїми героями ще до початку зйомок.

Коли створюється документальний фільм, то в кіновиробничому процесі з героями підписують контракт на згоду щодо використання відеоматеріалу із їхньою участю в подальшому процесі творення фільму.

Підписанням контрактів з героєм переважно займається або продюсер фільму, або кастинг-менеджер.

Повертаючись до описання роботи з героями, я можу виокремити, що на перших інтерв'ю було важко будувати відверту комунікацію, оскільки наявність камери створювала бар'єр для героя.

Бар'єр почав зникати лише десь після другого-третього інтерв'ювання, в залежності від героя. Проте, я би хотіла наголосити, що також у процесі знімання, комунікація з героєм дещо видозмінювалась, на мою думку, тому що, по-перше, записуюча камера ставала відволікаючим моментом, а по-друге, аби розкрити героя важливо принаймні на базовому рівні розумітися на психології людини. В цьому випадку, як я вже говорила, я звернулась до праць Карла Ясперса "Психологія світоглядів", а також до праці про психологію жінки Карен Хорні. Ці праці допомогли мені знаходити індивідуальний підхід до кожної з героїнь.

Проте, технічні можливості все ж таки є досить вирішуючим фактором у кіностворення, і коли ти береш на себе усі ролі у цьому процесі, як в моєму випадку, то часом або втрачаєш комунікацію з героєм, або ж втрачаєш матеріал через те, що камера могла розрядитись або звук не був зафіксований пристроєм.

Мені хотілось би виділити деякі важливі особливості процесу зйомки саме документального кіно. Герой, - реальна людина, і в процесі роботи з ним важливо враховувати наступні чинники, які також виділяє Майкл Рабігер у своїй праці про режисерську майстерність документального фільму, а саме: яке оточення героя, з якої сім'ї герой, ідентичності, які виділяє герой стосовно себе. На мою думку, це дуже важливі моменти, тому що якщо ти розумієш хто твій герой це дозволяє розуміти чому він

говорить саме таким чином, а не інакше. І відштовхуючись від цього, я як режисер, формувала питання які ставила конкурентному героєві. Кожна із мої героїнь була різною, і по-різному усвідомлювала приналежність себе до гендеру, навіть поняття “гендеру” дівчата розуміли по-своєму. Таким чином, в процесі інтерв'ювання я завжди розпочинала роботу з простого спілкування про буденні речі, і в процесі вже я ставила питання, які мене цікавили. А саме як дівчата розуміли категорії гендеру, що таке фемінність для них, яким чином вони означають поняття “краси”, “сексуальності”, та й що таке для них бути жінкою. Щодо останнього я й тому обрала молодих, віком 20-25 років, дівчат, оскільки це той період коли людина ще формується, шукає себе, тобто перебуває у активній взаємодії із соціальною реальністю. І ось в цьому і була мета мого експерименту. На мою думку, людина творить соціальну дійсність, і тому мені хотілось показати що саме дівчата транслюють у цю дійсність, яким чином вони її виформовують присутністю своєї особистості в цій дійсності.

По закінченню періоду продакшну, у мене був придатний матеріал для монтажу за участю семи дівчат, загальний хронометражем п'ять з половиною годин.

“Робити або документальне кіно, або художнє, - це запропонувати свою версію реальності. Що ви хочете внести у світ? Чи працюють елементи, які ви використовуєте, як ви бажаєте?[29]”.

Усвідомлення того, що процес документального кінотворення, коли твій матеріал для роботи це реальний світ, а не вигадані тобою персонажі з інтеграцією у художню історію, є виключно процесом творення суб'єктивного погляду автора на реальність, особливо я це відчула під час монтування фільму. Але тут потрібно зробити наголос, це стосується не масового кіно, яке є комерційним продуктом, на відміну від авторського, чи то художньої рефлексії, чи то стрічки в основу якої є реальні події чи герої.

Маючи п'ять з половиною годин “робочого” так би мовити матеріалу постав виклик розкрити тему мого документального фільму, обмежуючись максимум двадцятьма хвилинами.

Для початку я розшифрувала усі інтерв'ю, це досить популярна практика у телевізійному виробництві та журналістиці, коли ти робиш текстовий формат відеоматеріалу з проставлянням таймкодів, щоб в у подальшому зручно було шукати те що тобі потрібно у великому об'ємі матеріалу.

Структурувавши відзнятий матеріал, я розпочала третій етап у кіновиробничому процесі, - постпродакшн самого фільму.

“Постпродакшн, - це той етап кіномистецтва, коли звуковий та відео матеріал перетворюється на фільм, який бачить глядач[29]”.

В процесі монтажу фільму використовувалась програмне забезпечення Adobe Premiere Pro та Adobe Audition. Перша програма є інструментом для монтування фільму, друга є програмою для роботи із звуковим рішенням для у фільмо-творчому процесі.

Процес монтування фільму дуже вкрай важко описати з точки зору науки, оскільки присутнє емоційне залучення автора фільму.

Коли я вибирала синхрони для подальшого конструювання фільму, я опиралась на інтуїцію, а також мотивувалась тим, що прагнула розкрити поставлену задачу.

Процес відбору потрібних синхронів відбувався наступним чином: було переглянуто увесь відзнятий матеріал декілька разів, оскільки я мала бездоганно орієнтуватись у тому що було сказано героями, яким чином сказано та з якою емоційною тональністю.

Таким чином з майже шести годин відеоматеріалу у мене вийшло біля тридцяти хвилин робочого матеріалу. І тут постає виклик із цього матеріалу зробити історію, яка б розкрила задану тему фільму, а саме те, що соціальні конструкти, які переважно є чітким визначенням, по-різному

сприймаються людьми, і що немає універсальної соціальної категорії, яка сприймається багатьма людьми однаково.

Тут би хотілось описати процес створення історії, а саме документальної. Коли я вибудовувала лінію історії фільму, я керувалась загальними правилами драматургії, а саме зав'язка, кульмінація, розв'язка.

Так як я обмежувалась коротким форматом, то я вирішила сконцентрувати увагу на найпоширеніших категоріях що асоціюються із жіночим гендером, а саме фемінність, краса, сексуальність. Я намагалась аби розповідь героїнь плавно перетікала із однієї категорії в іншу, оскільки, на мою думку, важливо аби глядач зрозумів, що мається на увазі.

На мою думку, процес монтування фільму є визначальним у процесі кінотворення, тому що в цьому процесі автор структурує досліджену реальність та за допомогою побудованого візуального ряду пропонує своє бачення цієї реальності.

Проте процес монтування фільму не зводиться лише до сконструйованого візуального ряду із відзнятого матеріалу.

Монтаж включає в себе також роботу із звуковим рядом та звуковими ефектами.

Коли у мене була змонтована основна частина, а саме опрацьований відзнятий матеріал, який я склала спираючись на підходи до документального кінотворення французького напрямку “сінема-веріте”, я приступила до роботи зі звуковим оформленням та кольоровим рішенням фільму.

Спершу зупинимось на звуку. Оскільки під час знімального процесу я зіштовхнулась із викликами, які стають перед “новачками” в цій індустрії, а саме брак досвіду роботи із технічним забезпеченням та те, що одна людина не може бути одночасно і режисером, і оператором, і звукорежисером і тому подібне, що призвело до того що важливий для фільму матеріал не мав високої технічної якості. Саме це можна побачити

в деяких синхронах узятих до фільму, які є важливими по смислового наповненню, проте мають не високої якості звуковий синхрон.

В цьому випадку я використовувала програму Adobe Audition для того, щоб “почистити” звук, саме так називається процес коли синхрон очищається від шумового забарвлення. В даному випадку синхрон, - є те, що безпосередньо говорить герой, його голос. Оскільки звукозаписуючий пристрій фіксує окрім голосу героя, а саме ще те що відбувається навколо, то навколишній звук називають “шумовим забарвленням”.

Таким чином мені частково вдалось вирішити проблеми, які я мала із звуком, проте все одно якість залишалась невисокою, таким чином я вирішила використати титрування своїх героїв для зручного перегляду фільму, якщо мовлення героїв буде не надто зрозуміле і не слухабельне для глядача.

Оскільки найважливішим моментом у творчому процесі для мене було не загубити унікальність кожної героїні, унікальність їхніх думок, то в ході експериментування із звуком, а саме музичним оформленням, я дійшла до рішення не використовувати його. Цьому є кілька пояснень щодо такого рішення. А саме, кожна з героїнь має свій тембр голосу та манеру говорити, що вже спонукало підбирати різноформатний звуковий фон, який буде підсилювати думку, а не навпаки, нівелюватиме героя. В підсумку такий формат звукового оформлення давав відчуття нецілісності зображуваного, і спричинював колапс. Тому я вирішила залишити мовлення героїнь без звукового супроводу, аби вони промовляли до глядача в тому вигляді в якому було зафіксовано, цього і мій формат вимагав, оскільки підхід напрямку “сінема-веріте” базувався на правдивості.

Звукове рішення було лише використане для оформлення інтро, яке готує до глядача, що наступний візуальний ряд, - це документальний

фільм. А також для фінального посилу, який є генерацією режисерського задуму та закриваючих титрів.

В процесі монтування я намагалась не створювати зайвих візуальних рішень, аби не втратити те, що усі героїні є різні. При монтуванні із усіх героїв залишилось п'ять, це було обумовлено в першу чергу технічним питанням, тому що інтерв'ю з іншими героями мали погрішності щодо звуку, який не підлягав монтуванню.

“Кімната для монтажу є тиглем кіномистецтва. Досвід перебування під час редагування вашої роботи навчить вас більше про вашу режисуру, ніж будь-яка інша можливість, яка може бути можливою. Якщо ви редагуєте в цифровому форматі, ви можете включити переходи (що у фільмі називаються оптичними), тобто ви можете заморозити кадр, уповільнити або прискорити рух, застосувати кольорову або оптичну фільтрацію, розчинитися між знімками або зникнути до чорного або білого. Зайві, спеціальні ефекти можуть бути безоплатними і дратівливими, але якщо їх використати зі смаком вони можуть підняти ваш фільм від пішохідного реалізму до поетичного, казкового стану, якого фільм досягає у своєму найвищому стані[29]”

Я погоджуюсь із думкою Майкла Рабігера, оскільки під час перших двох періодів кіновиробництва я розуміла феномен режисерського задуму інакше, і під час монтування відбувалась трансформація. До монтування була присутня думка що режисерський задум у документальному кінотворення мусить реалізувати себе таким чином, аби соціальна реальність з якою ти працюєш підходила під задану тему. Я маю на увазі, аби реальність лягала у ідею задуму, а не навпаки. Тобто режисер у роботі з документальним кінотворенням комунікує з реальністю і підганяє її під свій задум, шукає відповідні соціальні прояви які б ілюстрували його задум. Але в процесі монтажу я дійшла думки, що режисерський задум є лише висхідною точкою для того щоб переосмислити соціальну реальність

та екранізувати її. І що цей процес є виключно суб'єктивним. Навіть потужні зусилля для того щоб максимально приблизитись до об'єктивності у візуалізації нівелюються, тому що автор є емоційно залученим у процес документального творення, і транслює свої переживання у те, що виходить в кінцевому результаті.

Коли структура фільму була змонтована, наступний кроком була робота із кольоровим рішенням для фільму. Я обрала чорно-білий формат. По-перше, натхненням спробувати цю кольорову гаму став фільм “Доросліше на 10 хвилин” Герца Франка, оскільки чорно-біла гама, на мою думку, передає емоції набагато краще ніж присутність багатьох кольорів, які можуть лише відволікати увагу. По-друге, я мотивувалась якомога влучніше передати мисленеві акти героїв, і на мою думку, чорно-біле рішення було найкращим вибором.

Під час зйомок використовувавши статичний медіум кадр, на монтуванні перетворився у приближений, аби створити відчуття близької присутності героїв до глядача.

Таким чином, у підсумку роботи над фільмом я отримала не тільки досвід документального кінотворення, в якому емоційна присутність також має свою роль, але й прийшла до усвідомлення, що режисерський задум у документальному фільму є явищем яке трансформується від ідеї до фінального унаочнення[Додаток А] при дослідженні теми.

Щодо до постпродакшн етапу у кіновиробництві, то це етап який і є безпосереднім кінотворенням, оскільки напрацьований матеріал до процесу монтування, - є лише відеоматеріалом, який без структурування та надання форми залишається просто зафіксованим документальним матеріалом.

Також монтаж фільму у мене відбувався в кілька підходів із залученням людей для перегляду, оскільки фільм, в першу чергу, потребує глядача, то мені важливо було бачити яким чином люди реагують, тобто



чи під час перегляду присутня комунікація між глядачем і тим, що зображено на екрані, що також впливало на звукове оформлення та кольорове рішення.

Монтування, - це інструментарій для створення фільму, процес якого перетворює напрацьований матеріал у форму в якій відбувається режисерський задум.

Таким чином, випробувавши етапи створення фільму, я отримала кінцевий результат у вигляді свого проекту “Woman being”, - короткого експериментального документального фільму про те як молоді жінки в Україні описують поняття “гендерної ідентичності”.

## Висновки до розділу

На основі створеного документального фільму “Woman being” можна зробити наступні висновки, які стосуються документального кінотворення.

Розробка режисерського задуму починається з ідейного поштовху, який необхідно підкріплювати дослідженням тему, яка лягає в основу фільму.

Робота над сценарієм є не лише формою слова написаного на папері, і в першу чергу, варто пам'ятати, що фільм, - це візуальний ряд, і його мова є візуальною. Тому в процесі сценарного напрацювання, яка є драфтовою версією в документальному кінотворенні, майбутнього фільму варто намагатися “побачити” слово, як воно виглядатиме на екрані. Це по-перше. А по-друге, в залежності від підходу до документального творення, в моєму випадку експериментального, сценарій фільму має свій кінцевий вигляд вже після змонтованого візуального ряду.

Кіно є мистецькою формою комунікації між глядачем і тим, що він бачить, проте те яким чином автор відображає соціальну дійсність є суб'єктивним баченням автора цієї дійсності.

Форма втілення фільму є елементом, який дозволяє режисерському задуму реалізуватися від ідеї до того, як ця ідея візуалізується в кінцевому результаті.

Документальне кінотворення є гнучким і оперує лише фактами, які мають право отримати поетичне забарвлення, у випадку якщо це є частиною режисерського задуму.

Герої і його бачення, - є основою створення документального фільму, а усі інші процеси виробництва, - є інструментарієм.

Вагомим елементом для створення власне фільму є технічне забезпечення, яке дозволяє реалізувати цілісну візуальну картину, і впливає на якість кінцевого результату.

## ВИСНОВКИ

В даній роботі були розглянуті ключові формотворчі етапи становлення документального кіно у Західному контексті, проаналізовано кілька фільмів як ілюстрація того яким чином в різних жанрових підходах репрезентується соціальна дійсність.

А також на основі зробленого практичного проекту, описані етапи створення документального фільму.

Отже, на основі проробленого дослідження можна зробити наступні висновки:

- На основі культурно-історичного методу можна сказати, що технічний розвиток був передумовою для виформування різножанрових підходів до фіксації соціальної дійсності та репрезентації останньої у документальному кінотворенні. Тому що саме технічні можливості дозволяють взаємодіяти із соціальною реальністю та інтерпретувати останню;
- Людський фактор займає провідну роль щодо репрезентації соціальної дійсності у документальному фільмі як суб'єктивне, авторське бачення теми, яка є екранізована. Тобто фільмотворчий процес є продуктом когнітивної діяльності людини, яка відображає те як людина сприймає конкретне явище у суспільстві;
- Режисерський задум у документальному кінотворенні є тим, що допомагає автору надати форму майбутній візуалізації темі, яку автор зачіпає, а також усвідомлювати що саме необхідно для втілення ідеї;
- При документальному творенні, в моєму випадку експериментальному, найважливішою є робота з героєм, та головна тема, яку герої розкривають, оскільки саме вона визначає фінальний варіант сценарію;
- Процес створення документального фільму потребує технічного забезпечення, яке є вирішальним у тому якої якості буде картинка фільму;

- Кінотворення є колективним процесом, оскільки одна людина виконуючи обов'язки режисера, оператора та звукорежисера під час зйомок допускає технічних помилок, які потім впливають на якість фільму. В моєму випадку є погрішності у звуковому синхроні фільму

Таким чином, режисерський задум є основною частиною у творчому процесі кінотворення, зокрема документального, і репрезентує авторську інтерпретацію соціальної дійсності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – Санкт-Петербург: Азбука, 2018. – 320 с.
2. Аристотель. Соч. в 4-х томах. Т.1, с.371 – 448 М.: "Мысль", 1976.
3. Брюс Б. Визуальное повествование. Создание визуальной структуры фильма, тв и цифровых медиа [Электронный ресурс] / Блок Брюс // 2012 – Режим доступа до ресурсу: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1060175>.
4. Бэдли Х. Техника документального фильма / Хью Бэдли. – Москва: Искусство, 1972. – 235 с.
5. Вайда А. Кино и все остальное [Электронный ресурс] / Анджей Вайда // 2005 – Режим доступа до ресурсу: <https://www.e-reading.club/book.php?book=1016918>.
6. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества творчества. – 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2005.
7. Эйзенштейн С. Монаж [Электронный ресурс] / Сергей Эйзенштейн – Режим доступа до ресурсу: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/66986/Eizenshtein\\_Montazh\\_%281938%29.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/66986/Eizenshtein_Montazh_%281938%29.html)
8. Жеребкина И. Прочти мое желание / Ирина Жеребкина. – Москва: Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
9. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Электронный ресурс] / Юрий Лотман – Режим доступа до ресурсу: [https://www.e-reading.club/bookreader.php/35261/Lotman\\_Semiotika\\_kino\\_i\\_problemy\\_kinoestetiki.html](https://www.e-reading.club/bookreader.php/35261/Lotman_Semiotika_kino_i_problemy_kinoestetiki.html).
10. Маршалл М. Понимание медиа: Внешние расширения человека [Электронный ресурс] / Мак-Люэн Маршалл – Режим доступа до ресурсу: <https://www.e-reading.club/book.php?book=102820>.

11. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства: учебное пособие для студентов некинематографических вузов. – Минск: Вышэйшая школа, 1985. – 368 с.
12. Прожико Г. С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино) / Галина Семеновна Прожико. – Москва: ВГИК, 2011. – 320 с.
13. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе / Галина Прожико. – Москва: ВГИК, 2004. – 454 с.
14. Фрейлих, С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Академический Проект, 2008. – 512 с.
15. Франк, Г. В. Карта Птолемея: записки кинодокументалиста. – Москва : Издательство Студии Артемия Лебедева, 2009. – 388 с.
16. Юткевич С. Группа короткометражного фильма во Франции. / О киноискусстве. М.: Искусство, 1969. – 277 с.
17. Ясперс К. Психологія світоглядів / Карл Ясперс., 2009. – 464 с.
18. Aufderheide P. Documentary Film. A Very Short Introduction / Patricia Aufderheide. – New York: Oxford University Press, 2007. – 147 с.
19. Arnheim R. Visual Thinking. / Rudolf Arnheim., 1969. – 345 с. – (University of California Press).
20. Arnheim R. Toward a Psychology of Art / Rudolf Arnheim. – Berkeley: University of California Press, 1966. – 369 с. – (Collected essays).
21. Arnheim R. Art and Visual Perception / Rudolf Arnheim. – Berkeley, Los Angeles, London: Oxford University Press, 1974. – 508 с.
22. Barnouw E. Documentary: A History of the Non-Fiction Film / Erik Barnouw., 1993. – 416 с. – (2nd Revised edition).
23. Bernard, Sheila Curran. Documentary Storytelling for Film and Videomakers. Boston: Focal Press, 2004. - 297 с.
24. Berger A. A. Seeing Is Believing. An Introduction to Visual Communication. / Arthur Asa Berger., 1998. – 210 с. – (Second Edition.)

25. Burnett R. Cultures of vision: Images, Media and the Imaginary. / Ron Burnett., 1995. – 355 с.
26. FRIEDMAN J. The Art of Nonfiction Movie Making / J. FRIEDMAN, R. EPSTEIN, S. WOOD., 1951. – 235 с.
27. Horney K. Feminine Psychology / Karen Horney. – New York: W.W. Norton and Company, Inc., 1993. – 269 с.
28. Kimmel M. The Gendered Society / Michael S. Kimmel. – New York: Oxford University Press, 2000. – 303 с.
29. Rabiger M. DIRECTING THE DOCUMENTARY / Michael Rabiger., 2004. – 609 с. – (Fourth Edition).
30. Schwartz P. The Gender of Sexuality / P. Schwartz, V. Rutter., 2000. – 235 с.
31. <http://www.sutjhally.com/>
32. <https://www.der.org/>
33. [http://docudays.ua/storage/2018/tenders/catalogue\\_1.pdf](http://docudays.ua/storage/2018/tenders/catalogue_1.pdf)
34. [http://docudays.ua/storage/2018/tenders/catalogue\\_2.pdf](http://docudays.ua/storage/2018/tenders/catalogue_2.pdf)
35. [http://docudays.ua/storage/2018/tenders/catalogue\\_3.pdf](http://docudays.ua/storage/2018/tenders/catalogue_3.pdf)
36. <https://femwork.org/>

## **ФІЛЬМОГРАФІЯ**

- “Нанук з Півночі” Реж. Роберт Флаерті, 1922 рік
- “Людина з кіноапаратом” Реж. Дзига Вертов, 1929 рік
- “Тріумф волі”, Реж. Лені Ріфеншталь, 1935 рік
- “Доросліше на 10 хвилин” Реж. Герц Франк, 1978 рік
- “Без сонця”, Реж. Кріс Маркер, 1983 рік
- “Killing Us Softly: Advertising's Image of Women”, 4-х серійний фільм (1979, 1987, 2000, 2010 роки), реж. Маргарет Лазарус, Реннер Вундерліх, Патрісія Сталлоне, Джозеф Вітальяно, Джин Кілборн, Сут Джаллі
- “Коди гендеру”, Реж. Сут Джаллі, 2010 рік

“Венери”, Реж. Леа Глоб, Метте Карла Альбрехтсен, 2016 рік



## ДОДАТКИ

### Додаток А

Сценарна заявка

“Woman being”

“Before putting her in the frame, ask what she thinks”

Короткий документальний експериментальний фільм

Через жанровий підхід французького напрямку “сінема-веріте”, а саме інтерв'ювання героїв розкрити яким чином молоді дівчата розуміють власне свою гендерну ідентичність, яка включає також категорії фемінності, краси та сексуальності.

## ДОДАТОК Б

### Сценарій “WOMAN BEING”

Саша:

Ще кілька років тому на третьому курсі, коли я навчалась, у мене була сусідка із гіпербалізованим жіночим образом - червона помада, шпильки теж червоні, і вона мені завжди казала, що на тебе ніхто не звертає увагу бо ти не підкреслюєш ні фігуру, ні риси обличчя. І одного дня вона мене намалювала, зробила мені зачіску, підбрала мені одяг на свій смак, щоб я виглядала жіночно. І я подивилась в дзеркало, не впізнала себе, мені було якось дуже сумно. я навіть потім, розплакалась, і я подумала, що - та ну нафіг таку жіночність.

Мені заважає, те що мені вбивали з дитинства думку - дівчинка має бути красивою, дівчинка має бути охайною там, господинькою. Мені здається, це, це мені важко дається. Мама постійно мені робила зауваження, що я можу ходити в непопрасованих речах, чи не з розчесаним волоссям.

Я думаю, що жіночність, - це не те що ми думаємо про себе, а те що ми відчуваємо, те як ми себе відчуваємо з іншими людьми, ну особливо з людьми чоловічої статі.

Катя:

Наприклад там в школі, ну коли просто ти ще не знаєш до кінця який в тебе характер, ти якось тіпа рвешся в різні сторони, то... ну був момент там тіпа що батьки чи ще щось, - типу ти ж дівчинка, то будь дівчинкою, ну якби. І ти пробуєш бути дівчинкою, виходячи з того, що зовні бачиш, або якісь образи, просто там медійні якісь, або кіношні, там чи... ну просто якісь, що ти маєш бути в спідниці, ти маєш бути, не знаю, якоюсь там стриманою тіпа, ну якісь такі описи - дуже спокійною, дуже

там піддатливою, чи ще щось, і я така думаю, - ну добре, тіпа треба так зробити. і у мене нічо не получілось, тому що я просто відчувала, що це зовсім не мій характер, я не можу таким чином існувати. тому мені здається, що будь-які спроби зовнішнього опису, ну такого тіпа узагальненого, який можна нібито перенести через цей опис на себе, він дуже, в ньому дуже велика міра похибки на те яка людина, як вона себе відчуває, взагалі яка вона є сама по собі.

Ну мені здається, що, коли людина формується, тобто отримує досвід свій, народившись там чоловіком чи жінкою, вона досліджує можливість того як проявляється її, ну в яку сторону, який досвід отримує жінка, наприклад, чи як це бути, в принципі там якихось з початкових етапів, коли людина формується, це певний можна сказати - спроби відчутти себе так, як ти себе відчуваєш повноцінно, або комфортно, або так як ти можеш знайти свою ну якби, точну свого характеру, який може взаємодіяти з іншими людьми, який для тебе є найбільш відповідний, і найбільш якби, ти відчуваєш що це ти, не вдягаючи ніякої маски.

Аліна:

Мені насправді прикро, що мене ніхто не вчив, що таке жіночність, і можливо, - це класно, бо ти можеш сама до цього прийти. але, чесно, я завжди була, я була зла на свою маму, яка мені ніколи в дитинстві не розказувала як себе має поводити справжня леді. Але мабуть це класно, з другого боку. тому що у мене не було якихось стереотипів, і можливо я б вже була б тричі анорексичкою, якби у мене були ці стереотипи, от. І я якось поступово сама до цього приходила, і так не відповіла, що таке жіночність. Це відчуття легкості, і відчуття світла, і тобі постійно хочеться посміхатися, і дарувати свою посмішку іншим, тим більше, якщо всі говорять, що вона в тебе прекрасна.

Я дуже серйозна, зі мною навіть не хотіли, ну бояться скажем так спілкуватися через те що я виглядаю дуже серйозною, і можу як якась зла вчителька насварити пальцем, я не знаю чого я викликаю такі, не знаю, відчуття в людей. Але всі мене сприймають дуже серйозною, і дуже такою категоричною. Але насправді я можу бути зовсім інша, тільки змінить атрибути зовнішні.

Іларія:

Складніше відмежування чоловік, жінка, ти дитина, дівчинка, якого ти віку - це все виникає тільки через те, що ми живемо в суспільстві, і я наприклад народилася в суспільстві, яке вже існує дуже багато - багато років, і воно вже має якісь певні правила, і коли я потрапляю в ці правила, я просто їх дотримуюсь, або ні, як мені захочеться. Для мене, для мене бути жінкою, - це перш за все любити себе, поважати себе, і використовувати роль жінки в різних ситуаціях, це вміння фліртувати, це вміння просто спілкуватися і розуміти, що людям комфортно спілкуватися з тобою. І це також роль, яка дає тобі можливість досягати того чого ти хочеш в своєму житті, і перш за все це вивчати себе, тобто своє фізіологічне тіло, своє психологічне, свій емоційний стан, вивчати так само свою історію, тому що історія є не тільки в держав, народів. Історія є в самих наприклад людях, тобто якою була жінка, якою вона є зараз, якою вона може бути в майбутньому, і це такий самий безперервний процес, як і все решта.

Катя:

Більш прояви жіночності можливі там, по ідеї можливі в любых умовах, але насправді тобто десь для цього є більше обставин, що ти хочеш, ну зо жінка вона як ніби більше, більше насолоджується життям, ун мені здається, що це такий опис, найбільш відповідний, що вона як ніби

більше, на сприймання зорієнтований, і на відчуття там якихось прекрасних речей в світі, і ніби вона цю річ через себе пропускає, відповідно в цьому стані вона існує.

Ангеліна:

Ну наверное, да все-таки, наверное мне помогло то, что я поехала в Америку, и там посмотрела, что красота - это немножко не то, что, о чем я думала, как я о ней думала в школе, вот. И я поняла, что красивой себя типа не считать, - это как-то очень глупо, потому что, ну, как сказать правильно, потому что, одни люди считают меня красивой, да, другие люди не считают меня красивой, и я слышу это там, как бы, как правильно сказать, ну чтобы описать, что, ну да, одни люди говорят, - у всех людей атм например, в женщине, я к чему это в виду, например, если женщина ориентируется на мнение мужчин, потому что понятно в вакууме мы не можем оценить свою красоту, мы просто есть, то есть если мы не можем оценить свою красоту, и любые другие показатели, потому что мы базируемся на фидбеке других людей, и вот когда я была в Америке, то там как - бы рамки красоты расширены, да. и получается, когда у меня появились там первые ухажеры, все-такое, то я поняла, что блин это настолько все субъективно, знаешь, красота. и я поняла, что да я красивая. Для меня женственность, это также, ну это, это понятно, что это какая-то красота, но красота не типичная, это, ну не знаю, смелость быть комфортно в своих всех проявлениях, потому что ну, у меня есть много разных подруг, и я не могу сказать, что какая-то из них не женственная, потому что женственность, - это тоже самое и сила. Женственность - это и уязвимость, потому что быть уязвимой быть, например, это огромная сила, да. Да, это огромные ресурсы - стоит кому-то открыться.

Іларія:

Жіночність - це енергія, і енергія, яка повинна постійно циркулювати. і моїм завданням, - це є цю енергію постійно підживлювати, потрібно розуміти, від чого ти отримуєш - величезне задоволення.

Але коли ти починаєш вивчати себе, розуміти, що тобі взагалі подобається в цьому житті, як тобі комфортно, з якими тобі людьми комфортно. що тобі комфортно читати, або не читати. І потрібно вивчати себе, от коли ти вивчаєш себе як людину, жіночність потім сама приходить як частина тебе.

Аліна:

Ну, перш за все це догляд за собою. тобі від цього нікуди не дітися, і для того, щоб відчувати себе впевнено, ти елементарно мусиш помити голову. Мусиш, не знаю, одягнути чистий одяг. це, це напевно, це напевно найперше що робить тебе людиною, але для мене це жінка, чому, не знаю.

За камерою: В чем проявляется красота?

Саша:

Ну я точно знаю, що в природі немає нічого красивого. І навіть в чомусь, суб'єктивно. Щось не гарне, так. щось відразливе в ньому теж можна знайти красу. Якщо воно корисне, то воно красиве апріорі. Я не знаю, ця сама гусениця з якої потім з'являється метелик - це красиво. Гусениця - це красиво.

Іларія:

Я не можу бути не красивою, тому що у мене красиві батьки. в красивих батьків не можуть бути не красиві діти, це мені здається люди, які кажуть,

що вони не красиві, вони дуже не поважають типу свій генетичний рід, в принципі, вони ображають його. я їх поважаю і люблю, я знаю, що у мене дуже красива мама і красивий тато.

Катя:

Ну для себе я описую це як якусь “грайливість”, хоча вона в чоловіків теж може бути присутня, просто жіноча, вона якби інший характер, інший настрій носить. І в цьому привабливість.

Аліна:

Для мене сексуальність - це відчуття впевненості в собі, впевненості зі своїм партнером, коли ти відчуваєш, що ти йому подобаєшся, не важливо в яких ракурсах, в яких, скажем так, ситуаціях, от. І, коли ти в очах цієї людини бачиш цю іскру, ти відчуваєш себе сексуальною.

Ангеліна:

Ну наверное, вот, это очень сложно объяснить, знаешь, когда ты там сидишь на свидании, что-нибудь такое делаешь, и видишь как у человека напротив загораются глаза, да и он такой прям весь, и ты видишь там уже что-то понеслось. И как это объяснить, даже не понимаешь, что ты сделал, потому что сколько мужчин, с какими мужчинами ты общаешься, - было такое, что ты там намарафнтиваешься, да. И ничего не получается, а бывает, что ты опаздываешь, приходишь, в снег прешься и все получается. То есть, понимаешь, ну поэтому наверное сексуальность - это просто, чтобы не стараться получается, это чувствовать себя комфортно, слушай так не хотела говорить каких-то банальностей, ну да, да, это быть, в гармонии в себе, с собой, быть, ощущать, что, то какая ты есть, этого достаточно, чтобы тебя любили и тебя хотели.

Іларія:

Вона є внутрішня, вона є внутрішньо в мені, вона проявляється в зовнішності, навіть не в самому тілі, не в фізичній зовнішності, вона більше видна людям, які є навколо тебе, тобто коли вам кажуть, що Ви така впевнена, або якісь такі загальні фрази, то це означає, що жіночність використана правильно.

Природою закладено, що все разом тільки буде гармонійним, а по окремоті, воно просто по окремоті.

Катя:

Ну жінка - це людина, яка, якщо її виділяти від чоловіка, то можна сказати, що вона більше відчуває, але у мене є сумніви стосовно того.

Просто, жінка, це інші гормони, які працюють в організмі. Ну зараз жінка, це яка так само робить свій вибір, зараз займається чимось, що їй, для неї можливе і що для неї цікаво. Але залишаючись у відчутті себе як жінки, коли, ну не знаю, цілісності. Мені здається, різниця між чоловіком і жінкою, що чоловік не є цілісним. Йому потрібно, якби досягати якихось речей, для нього нормальний стан,- це коли в нього є запит на те, щоб щось відбулось, щоб він щось здійснив, чогось досягнув, і це для нього, це для нього краща річ, ніж, якщо у нього все окей, і тіпа нічо не треба, тому що це шлях до, ну до втрати часу, а жінка є цілісна, вона цією цілісною завжди, якби її поширює на все що навколо неї відбувається, і об'єднує ті речі, які були роз'єднані своєю власною присутністю.

Every woman has her own unique “woman being” way.

Before putting her in the frame.

Ask what she thinks.