

Калюта... За кожним операторським прізвищем – теж відзнаки кінофорумів та добірка робіт не на одну «нову хвилю», українську!

Сьогодні вітчизняна операторська школа переживає не найкращі часи...

Абітурієнтський конкурс на вступних іспитах на кінооператорську спеціальність з кожним роком зменшується...

Художні керівники кінооператорських майстерень за умов сьогоденних педагогічних зарплат стають «дефіцитом»...

А те саме сучасне цифрове обладнання в більшості своїй не дуже й доступне для навчального процесу.

В країнах, де існує потужний кінобізнес, у мистецьку аудіові-

зуальну освіту вкладають фінансовий ресурс, розуміючи, що якість підготовки кадрового потенціалу – це якість майбутнього конкурентоздатного продукту. І мистецька вартість фільмів не виникає виключно на таланті творчих виконавців. Їх треба готувати, використовуючи всі відповідні складові цього непростого, а часом і унікального процесу.

В інтернеті в різних варіаціях зустрічається добірка цитат від людини, що змінила саму сутність підходів та розумінь взаємодії людини та цифрових інструментів. Стів Джобс написав: «Технології самі по собі недостатні – лише поєднання їх з гуманітарними науками та мистецтвом дає результати, що змушують серце співати».

Перформативна документалістика: робота з травмою у фільмах українських режисерок

Марія Лігус

На початку 2000-х американський дослідник кіно Біл Ніколс у своїй праці «Вступ до кінодокументалістики» (Nichols 2001) виокремив перформативний жанр документального кіно. На його думку, перформативні фільми з особливою чуйністю втілюють суб'єктивний досвід режисерів та героїв, викликаючи емпатію у глядачів. Згодом британська дослідниця кіно й медіа Стелла Бруцці розвинула ідеї Б. Ніколса й розширила поняття перформативності кіно як характерної риси будь-якого фільмування, зокрема й документального. Перформативність, на думку С. Бруцці, обумовлена самою камерою, яка опосередковує взаємодію режисерів і героїв та приводить до театралізації їхніх дій (Bruzzi 2006). Мені видається, що перформативність документального кіно варто розуміти специфічніше, а саме як процес конструювання дійсності у кожній новій ситуації взаємодії героїв із режисером та камерою, а також аудиторії з фільмом під час перегляду. Тобто перформативність документального кіно проявляється у здатності фільму як результату спільної дії змінювати дійсність і самих учасників процесу фільмування.

Напрочуд переконливо трансформаційну силу документальних фільмів показали сучасні українські режисерки, які у своїй творчості осмислюють травматичний досвід війни. Зокрема, це Аліса Коваленко, Аліна Горлова та Ірина Цілик. У фільмі «Аліса в країні війни» (2015) режисерка Аліса Коваленко, яка водночас є його головною героїнею, перебуває по обидва боки камери. Вона створює відеощоденник про передумови й початок російського вторгнення 2014 року, пережитий досвід полону, подорожей на Схід і боїв за населені пункти Донецької області, зокрема, й Донецький аеропорт. Власні спогади та закадрові рефлексії Аліса Коваленко поєднує з документальними зйомками з передової. Це створює необхідну дистанцію для глядачів і водночас ефект співприсутності.

Документалістика постійно перебуває у порогових ситуаціях і змушена обирати між спокійним життям усупереч своїм пере-

конанням і гідними вчинками, що можуть мати фатальні для неї наслідки. Така дихотомія актуалізується у питаннях, чи брати участь у Революції Гідності та війні, як ставитися до ворогів, підтримувати друзів і берегти стосунки на відстані.

Головною особистою драмою Аліси є екзистенційний вибір між спостереженням, документуванням і безпосередньою участю у бойових діях. Рефлексуючи щомиті власний моральний і громадянський обов'язки, режисерка переконується, що створення документального фільму – це не пасивне спостереження, а активна діяльність з відкритим результатом, адже результат документальних зйомок ніколи не гарантований. Втім, Аліса сумнівається, що документальний фільм, яким би щирим і автентичним він не був, здатний у ситуації війни бути правдивішим за безпосередню участь у воєнних діях.

Довкола цього питання розгортається сюжет фільму, який закарбовує еволюцію світогляду Аліси у випробуваннях війни, коли вона переживає смерть друзів і колег, а також наштотується на нерозуміння рідних людей, зокрема її партнера Стефана. На початку своєї роботи з українськими військовими Аліса бачить себе виключно документалісткою. Якоюсь вона попросила її зафільмувати, коли сиділа на землі та їла, а поруч стояв автомат іншого військового. За кадром військовий запитав, навіщо їй зброя. Зі сміхом режисерка відповіла: «Боронити Україну». Насправді єдина «зброя» Аліси на той момент – це камера. На камеру вона розповіла про травматичний досвід російського полону, фіксувала, як опановує навички і прийоми виживання, що їх їй навчали військові, та знімала побратимів, зберігаючи безцінні свічення часто про останні миті їхнього життя. Однак наприкінці фільму в телефонній розмові зі Стефаном Аліса запитує, наче також промовляючи до себе: «А якщо я стану солдатом?». Роздуми у фільмі про те, чи можливо поєднати ролі документалістки й бійчині, вплинули на рішення Аліси Коваленко 7 років потому приєднатися до Української добровольчої армії.

Тож досвід документування початку російсько-української війни, власного життя на передовій, спілкування з військовими мали трансформаційну роль в житті режисерки. Фільм Аліси Коваленко став перформативним, адже у ньому не лише відбулася її щира самопрезентація на камеру, а й втілюється рефлексійний погляд на себе через камеру, що уможливив переосмислення власних можливостей, покликання і цінностей.

Фільм Аліни Горлової «Явних проявів немає» (2018), на перший погляд, є класичним фільмом-спостереженням. Здається, що він втілює дистанцію режисерки й героїні, адже у ньому немає закадрових коментарів, фонові музики, звукових ефектів, інтертитрів тощо. Однак це лише на позір. Фільм присвячений адаптації до цивільного життя після звільнення зі Збройних Сил України Оксани Якубової – майора, заступниці командира батальйону з питань роботи з особовим складом у 2014–2017 рр., яка до мобілізації працювала головною економісткою Міністерства фінансів України. Оксана погодилася взяти участь у фільмі й розповісти свою історію, якою ні з ким не ділилася, відчуваючи, що саме зйомки документального фільму посприяють її психологічній реабілітації після пережитого.

За словами Оксани, вижити після війни – набагато важче, ніж там загинути. Тому не дивно, що лейтмотивом фільму є питання Оксани «чому і навіщо я вижила?», а відповідь на це питання й віднайдіння сенсів життя є ключем до початку зцілення героїні. Окрім особистої травми, Оксану також турбує проблема готовності українського суспільства до інклюзії й адаптації ветеранів до мирного життя. Публічність документального фільму, на переконання героїні, має посприяти трансформації колективної свідомості для швидкої і комфортної інтеграції демобілізованих військових в українське суспільство. Захисники, на її думку, мають отримати необхідні підтримку і лікування психічних розладів, які на початку російсько-української війни вважалися такими, що «не мають явних проявів» через неготовність соціальної і медичної систем дати їм раду.

Ядром фільму є спогади Оксани в розмовах з режисеркою, лікарями, посестрами, і передусім – із самою собою, що стають для неї найважливішою терапією ПТСТР. Саме фільмування документального фільму мало терапевтичне значення через перформативне слухання режисерки – силу, яка мотивувала Оксану поступово адаптуватися до цивільного життя. Перформативне слухання як втілена комунікативна практика базується на принципах відкритості й рефлексійності, увазі до потреб і станів Іншого, а також чотирьох зобов'язаннях, як їх визначає американський дослідник комунікації Кріс Макрей: 1) слухати з цікавістю; 2) слухати тілом і слухати тіло; 3) слухати в контексті (тут і зараз); 4) слухати з відповідальністю (McRae 2020, 402).

Усі ці етично-комунікативні установки втілені в підході Аліни Горлової до створення документального фільму та в операторській роботі. Аліна Горлова почала знімати фільм у санаторії в Київській області, де Оксана проходила реабілітацію. Крім лікарів, передусім сама режисерка створювала необхідний простір довіри, супроводжуючи Оксану всюди. Важливою причиною довіри Оксани до Аліни став той факт, що Аліна – жінка, в особі якої героїня бачила не бійчину, родичку чи медичну працівницю, а Іншу, з ким безпечно і комфортно ділитися своїми спогадами, знаючи, що її поважать і приймають. Таке ж

гуманістичне ставлення бачимо в операторській роботі Олексія Кучми, який варіював фокус камери і дистанцію, тонко відчуваючи, що варто показувати, а де краще взагалі не втручатися і не заважати Оксані. За словами самої Оксани, фільмування врятувало її, адже самопрезентація на камеру та спілкування з режисеркою полегшили переживання і зрештою допомогли впоратися з панічними атаками та повернутися до сімейного і професійного життя.

Документальний фільм «Земля блакитна, ніби апельсин» режисерки Ірини Цілик також є прикладом перформативної роботи з травмою війни в кіно. Фільм оповідає про досвід матері-одиначки Анни та її чотирьох дітей у прифронтовому містечку Красногорівка Донецької області, та стає терапевтичним інструментом для героїв фільму й аудиторії. Глядачі бачать неймовірну стійкість в ситуаціях постійної небезпеки Анни, яка переживає почуття приналежності до батьківщини і водночас провини за те, що, залишаючись, вона прирекла своїх дітей на життя у війні. При цьому, оптимізм, надія, підтримка й безумовна любов Анни до своїх дітей створюють оазу безпеки, в якій Мирослава, старша донька Анни, знімає власний документальний фільм про свою родину. У фільмі Мирослава бере інтерв'ю в дітей і дорослих, і вони вперше проговорюють свій біль. Так відбувається обмін переживаннями, страхами й мріями на камеру, що посилює стійкість всієї родини.

Фільм починається з тиші: молодший брат Мирослави не може говорити на камеру про свої почуття. Пізніше він почувається комфортно перед камерою та родиною, щоб поділитися своїми думками про те, що таке війна та як вона вплинула на його життя і життя його близьких. Свій досвід обговорюють усі члени родини. Так запис інтерв'ю з ними виявляється терапевтичним: спочатку діти не можуть відкрито висловлюватися: вони приховують травматичний досвід за сміхом чи сльозами. Проте камера сприяє тому, щоб краще розуміти одне одного і формувати наратив про війну в їхній родині та публічно через документальний фільм Мирослави. Так документальний фільм Ірини Цілик виходить за межі дискурсивної істини, створюючи відчуття автентичності й співтворення не через переказ подій або буквальну репрезентацію війни, а через увагу до особистого досвіду героїв. Погляд камери у фільмі не об'єктивуючий: він не позбавляє голосу і сили, а навпаки, спільно з членами родини, режисеркою та операторами створює атмосферу довіри.

Отже, звернення до перформативного жанру документальних фільмів сприяє переосмисленню ролі кіно у конструюванні й опануванні особистих і колективних травм українського суспільства. Створення жінками-режисерками перформативних документальних фільмів про війну оприявнює також специфічний погляд на жінок та їхні досвіди в українській публічній сфері і на війні. У такий спосіб режисерки та героїні їхніх фільмів роблять внесок у формування мозаїки української культурної пам'яті.

Використана література:

- Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. Second edition. Routledge.
 McRae, Chris. 2020. "Performative Listening." In *The Handbook of Listening*, edited by Debra L. Worthington and Graham D. Bodie, 399–407. Wiley Blackwell.
 Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.