

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет соціальних наук і соціальних технологій  
Могилянська школа журналістики

Магістерська робота

Освітній ступінь – магістр

на тему: **«Висвітлення культурної та суспільної ролі оперних  
вокалістів у час війни у документальному фільмі  
«Арія в тривогу»**

Виконав: студент 2-го року навчання,  
спеціальності 061 Журналістика

Середюк Роман Олександрович

Керівниця: Горностаї К. П.

Рецензент: Поліщук С.В.

Магістерська робота захищена

з оцінкою \_\_\_\_\_

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ р.

Київ 20\_\_\_\_

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОЛІ АВТОРА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ</b> .....	6
1.1 Відмінність ігрового кіно від неігрового як визначення документалістики.	6
2.2 Поетична роль автора в документальному кіно .....	13
<b>РОЗДІЛ 2. “АРІЯ В ТРИВОГУ”: МАЙСТЕРНЯ РЕЖИСЕРА</b> .....	18
2.1.Режисерське рішення фільму .....	18
2.2. Про головного героя та його стосунки з автором .....	22
2.3. Попередній досвід автора у виробництві документального кіно .....	25
2.4. Монтажне та звукове рішення фільму.....	26
2.5. Підготовка та виробництво фільму .....	28
2.6. Календарний план зйомок .....	30
2.7.Процес виробництва фільму та його обмеження .....	31
<b>РОЗДІЛ 3. РЕЗУЛЬТАТИ ПРОЄКТУ</b> .....	34
3.1 Синопис та розкадрування.....	34
3.3 Постпродакшн.....	40
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	41
<b>ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА</b> .....	43

## ВСТУП

З початку російської агресії у 2014 році та подальшим повномасштабним вторгненням російської армії в Україну документалістика стала невід'ємним інструментом зображення наслідків дій Російської Федерації по відношенню до України. Документальне зображення агресивної політики Кремля на лінії бойового зіткнення, на прифронтових територіях та у глибокому тилу стало доказовою базою для західних країн в умовах не тільки військового протистояння, а й в умовах гібридної війни.

Протягом 11 років зображення наслідків дій Російської Федерації набуло різноманітних форм: від фото та відео фіксації наслідків російських обстрілів до документації змін в українському суспільстві та культурі внаслідок гібридної агресії РФ. Авторські документальні проекти про українських митців стали частиною інформаційно-культурного спадку висвітлення російсько-української війни. Виставленням розвитку української культури та впливу на неї війни війни займались документалісти проекту Babylon'13 [9], режисери Дмитро Сухоликий-Собчук [6], Ксенія Кравцова [3] та Семен Горюхов [2].

Своєю чергою документальне зображення змін культурно-мистецького середовища України здатне демонструвати не тільки особисті історії героїв фільму, а слугувати рефлексією та поглядом автора, який спостерігає та зображає воєнну дійсність довкола нього. Серед подібних методів передачі реальності – поетичний, коріння якого сягає часів авангарду [15]. Ця мистецька течія стала реакцією на суспільно-політичні зміни Європи часів першої світової війни. Поетичні документалісти почали зображувати реальність не тільки фактологічно, а й естетично та емоційно, чим кидали виклик класичній документалістиці, яка мала на меті достовірну та об'єктивну передачу дійсності. Завдяки цьому документальне кіно стало способом не тільки інформування глядача, а поетичним візуальним авторським твором, який завдяки метафорам, символам та монтажним прийомам зображує дійсність.

**Актуальність цього дослідження** полягає у необхідності подальшого документування історій та прикладів змін у житті українських митців для зображення наслідків російської агресії проти України. Цей проєкт також слугує прикладом того, що документалістика здатна передавати глядачеві реальність не тільки завдяки набору фактів та пояснень, а й мистецьких прийомів задля створення асоціацій, емоцій та передачі настрою зображеного на екрані. Героєм проєкту постає Володимир Щур, 23-ох річний студент Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського соліст, соліст Київського театру оперети, театру Київська опера та артист Заслуженого академічного Ансамблю пісні що і танцю Збройних Сил України. Будучи на початку свого творчого шляху він зіштовхується з проблемами оперних колективів України за часів повномасштабної війни з Росією. Його особиста історія репрезентує реалії життя оперного митця за таких умов та демонструє, яку роль його професія відіграє на українському суспільстві. Ця історія зображується за допомогою поетичних прийомів документального кінематографу для більш емоційної та суб'єктивної передачі реалій персонажа фільму.

Таким чином **мета цього дослідження** – дослідити засади поетичного підходу до створення документального кіно, що зображає мистецьке середовище та його мистецьку та суспільну роль за умов війни та застосувати їх у автоському проєкті, який є практичним втіленням цього дослідження.

### **Завдання проєкту:**

- 1) Порівняти документалістичний кінематограф з постановочним, аби виявити його особливості.
- 2) Провести аналіз теоретичних засад поетичного методу створення документального кіно.
- 3) Використати поетичні прийоми документального кіновиробництва у авторському проєкті.

- 4) За допомогою документального фільму зобразити життя героя, представника оперної сцени України.
- 5) На прикладі героя продемонструвати суспільну та культурну роль оперних вокалістів за часів війни.

**Об'єктом** дослідження постає артист та вокаліст сцени київських оперних та вокальних колективів, який веде свою творчу діяльність за умов повномасштабного вторгнення Росії в Україну.

**Предметом** дослідження постає історія представника мистецького середовища України, який перебуває на початковому етапі кар'єрного становлення за умов війни.

Для систематизації даних та оформлення використаних джерел використано модель штучного інтелекту ChatGPT.

Наукова записка до документального проєкту складається зі вступу, трьох розділів з підпунктами, висновків та списку використаних джерел.

## **РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ РОЛІ АВТОРА У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФІЛЬМУ**

### **1.1 Відмінність ігрового кіно від неігрового як визначення документалістики.**

Світ кінематографу ділиться на дві протилежні частини: ігрове, воно ж постановочне, та неігрове кіно, яке також називають документальним. Для того, аби краще виокремити особливості останнього кіновиду та ролі автора у процесі його створення, варто порівняти його з протилежним. В самих їхніх назвах закладається сутність відмінностей між ними – у наявності чи відсутності гри зображених людей у кадрі.

Втім, різниця між ігровим та неігровим кіно полягає не тільки у їхньому семантичному тлумаченні. Для того аби глибше пізнати різницю між ними варто спершу звернути увагу на те, як вони репрезентують реальність. Перший, хто запропонував визначення документалістики – Джон Грірсон. Він вважав, що документальне кіно – це творче трактування дійсності [14]. Це визначення дозволяє тлумачити неігрове кіно не як пасивний метод відображення реальності у кадрі, а як суб'єктивну візію автора, який її зображає. Таким чином первинним у цьому процесі постає дійсність, а за нею – її бачення та трактування з боку режисера. Відштовхуючись від цього можна зробити висновок, що ігрове кіно створюється за діаметрально протилежним принципом. Спершу йде думка та ідея режисера, або ж сценариста. Потім ця ідея втілюється за допомогою альтернативної реальності, яка є постановочною. І її зображення втілюється завдяки грі акторів, режисерських ідей, операторських та монтажних рішень. Втім, є ігрові стрічки, основою яких стають реальні історичні події, чи персоналії. В такому випадку постановочне кіно стає художнім зображенням подій минулого, в якому на першому місці – візія автора, через що історичні деталі можуть бути знехтуваними. Наприклад, у фільмі “Хоробре серце” Мела Гібсона шотландці 13-14 століття носять кілти, які з'явилися у 16 столітті. Втім, кінострічка робить

акцент не на історичній достовірності зображеного на екрані, а виділяє героїчні образи шотландських воїнів і через це історія стає елементом натхнення для автора, що робить фільм художньою інтерпретацією подій минулого.

У цьому контексті Білл Ніколз стверджує, що кожне кіно – документальне [18]. І що кожна фікція у кінематографі відображає культуру, на основі якої вона була створена. Яскравий приклад цього серія фільмів “Хроніки Нарнії”, знятих на основі книг Клайва Стейплза Льюїса [4]. Його алегоричний світ наповнений різноманітними вигаданими створіннями, які перегукуються з європейським фольклором (кентаври, переосмислені мінотаври, балакучі тварини), у історії присутні близькосхідні мотиви та архітектура. Ніколз пропонує класифікувати фільми як: (1) документальні фільми про здійснення бажань та (2) документальні фільми про соціальну репрезентацію [18]. Перший тип втілює уяви та бажання людей у вигаданих реальностях та історіях. Він перетворює вигадки та ефемерні речі у конкретні. Другий ж тип зображає реальність, що оточує людей. Він акцентує увагу на важливих тематиках соціуму і пропонує нові погляди на нього. Ба більше, обидва типи кінематографу мають на меті переконати глядача у своїй правдивості. І у цьому питанні документалістика має перевагу над постановочним кінематографом, оскільки вона репрезентує реальний світ, а не вигаданий. У цьому випадку ігрове кіно має на меті переконати глядача у правдоподібності вигаданого світу, що воно зображає.

Оскільки документалістику можна розглядати не тільки як фактологічне зображення реальності, а й її бачення з точки автора, у цьому контексті відокремити неігрове кіно від ігрового можна у дискурсі інтенцій режисера та очікувань глядача. Адже, погляд автора є визначальним у процесі створення документального фільму: він обирає місця, події, ракурси та респондентів задля того, аби якомога достовірно розкрити його тематику. Своєю чергою творці постановочних стрічок, є основою створення альтернативної реальності, запропонованої у сценарії, який екранізується через візію головного режисера. Карл Платінга стверджує, що постановочні фільми в силу вигаданості своїх історій

спонукають аудиторію до уяви[19]. Через те, що зображене, хоч і може бути пов'язане з історичними фактами, продемонстрована реальність залишається вигаданою і глядач очікує цього. Це дозволяє створювати власні інтерпретації сюжетів постановочних фільмів. Після виходу першого фільму “Матриця”[8] і наступних частин трилогії, поціновувачі твору почали ділитися власними версіями подальшої долі головних героїв, обговорювали концепцію життя людей у матриці на онлайн-форумах та створювали фан-фікшн історії.

У документальному ж кінематографі автор має інтенцію переконати глядача у правдивості зображеного у фільмі та сформувати його ставлення до зображеної реальності. “Коли письменник чи кінорежисер займає стверджувальну позицію щодо світу, спроектованого у творі, він чи вона стверджує, що стан речей, який складає цей спроектований світ, існує або відбувається в реальному світі” [19]. Але наміри документаліста можуть обмежуватись не тільки прагненням переконати аудиторію у достовірності показаного, а й також спонукати до уяви. У своєму фільмі “Майдан” Сергій Лозниця довгими статичними кадрами подій з епіцентру Революції Гідності не тільки фіксує на відео те, що відбувалось взимку 2013-2014 років. У його творі відсутні закадровий голос та інтерв'ю учасників тих подій. Події перед глядачем розвиваються у реальному часі, що викликає ефект присутності, дозволяє відчутти атмосферу зображених локацій та настрої протестувальників.

Попередній приклад демонструє, що розрізнення документального кінематографу від постановочного шляхом визначення інтенцій автора не є сповна репрезентативним. За роки розвитку ігрового та неігрового кінематографу між кіновидами відбулась низка обмінів виробничих прийомів і жанрових особливостей, що стало відображатись на кінцевому результаті процесу їхнього створення. Через це стало складніше визначати мету, яку перед собою ставили автори. У цьому контексті Гарсія-Карпентеро пропонує свій підхід розмежування документалістики від постановочного кіно шляхом розгляду інституційного мовленнєвого акту, що здійснює фільм [13]. Його думка перегукується з

баченнями відмінностей між кіновидами Білла Ніколса, і полягає у тлумаченні неігрового кіно, як акту твердження, а ігрового – акту запрошення до уяви. У цьому дискурсі визначальним стає фактор епістемічного зобов'язання автора документального твору щодо достовірності зображеного. Епістемність – це термін, який використовується у філософії для комплексного окреслення вираженого змісту завдяки визначенню меж, джерел та критеріїв обґрунтованості інформації. Відштовхуючись від цього, можна зробити висновок, що перед документалістом постає задача передати реальність як істину та переконати у ній глядача. У такому випадку відеоряд, монтаж та драматургія повинні виконувати не тільки естетичну, а й когнітивну роль. Документалістика повинна ґрунтуватись не тільки на спостереженні за дійсністю, а на доказовому підтвердженні зображеного. Епістемічна відповідальність стосується не тільки намірів автора зобразити об'єктивну реальність, а й очікування глядача отримати від неігрового кіно достовірну інформацію. У противагу ігровому кінематографу, який не має епістемічної відповідальності та відіграє художню роль щодо глядача, документальний кінематограф постає джерелом інформації для суспільства.

Попередньо описані тлумачення неігрового кіно, завдяки протиставленню з ігровим, дозволяють визначити глибинні онтологічні відмінності, які стосуються природи існування видів кінематографу та їхньої взаємодії з аудиторією. З цієї точки зору, постановочне кіно пропонує власний світ, в той час як документальне зображає існуючу реальність. Втім, Стейсі Френд критикує подібний підхід у розмежування [12], і вважає, що немає суттєвих ознак, які б їх відрізняли. Вона пропонує жанрову теорію, яка залежить від необов'язкових, або ж історично змінних ознак та суспільних норм. Френд визначає типи жанрових ознак: (1) стандартні ознаки, (2) нестандартні ознаки та (3) категоріальні ознаки. Перші завжди є очікуваними з боку глядача. Вони й допомагають йому ідентифікувати вид фільму (інтерв'ю у документальному кіно, акторська гра у художньому). Нетипові ознаки не виключають фільми із їхнього жанру, а навпаки – надають їм незвичності, або ж унікальності. На приклад, Паскаль Флоеркс у своїй

документальній стрічці [10] про свого дідуся, зобразив його у вигляді ведмедя, замінивши його зображення на архівних фото. Загалом, за своєю суттю цей фільм – це слайдшоу сімейних знімків. А у ігровій стрічці “Два Папи” [17] Фернандо Мірейлліш робив реконструкції архівних кадрів Папи Бенедикта XVI та Папи Франциска і поєднував постановочні сцени документальними, аби образити важливі та історичні моменти Ватикану 2005-2013 років. Втім, автор сценарію [21], Філіп Мазурчак зазначив, що фільм містить численні історичні неточності. Категоріальні ж ознаки, своєю чергою, обумовлюють намір автора та соціальні практики класифікації. Тобто, якщо режисер хоче зробити фільм документальним і глядач його таким визнає, то це підпадає під категоріальну класифікацію.

Проведений огляд підходів до розмежування ігрового кінематографу з неігровим дозволяє провести не тільки класифікаційну межу між кіновидами, а й глибше зрозуміти сутність документалістики.

Перша відмінність між ними полягає онтологічний взаємодії з реальністю, що демонструє виключну об’єктивну та достовірну репрезентацію документальними фільмами реального світу. Також протиставлення інтенцій авторів показує, що у творців неігрових кінострічок первинною метою постає інформування та переконання глядачів у зображеній реальності та формування їхнього ставлення до неї.

Втім, завдяки обміну підходами до виробництва та запозиченням жанровий прийомів між кіновидами, буде хибним твердження, що документалістика виключно має на меті інформувати аудиторію. У режисерів також присутні наміри передати глядачеві атмосферу зображених подій, створити у нього відчуття присутності, що спонукає його до процесу уявлення. Проте, це не позбавляє авторів епістемічної відповідальності, оскільки документалістика – це намір продемонструвати істину. Таким чином у аудиторії формується очікування отримати правдиву інформацію, адже документалістика також відіграє роль

джерела достовірної інформації. Вище окреслені особливості документального кінематографу у протиставленні з постановочним, можна систематизувати та підсумувати у наступній таблиці:

Аспект	Ігрове кіно	Неігрове кіно
Відношення до реальності	Вигадані історії, створені на основі або реального світу, або вигадки автора.	Репрезентація реальних подій та фактів.
Прийоми	Сценарій, акторська гра, декорації, режисера, спецефекти.	Інтерв'ю, документальна зйомка, архівні кадри, реконструкції, графіка.
Мета	Інформувати, переконувати, документувати.	Розважати, спонукати до уяви
Очікування аудиторії	Автентичність, доказовість, аргументованість.	Переконлива вигадана історія, емоційна залученість.

## 2.2 Поетична роль автора в документальному кіно

Як було виявлено раніше, протягом свого розвитку документалістика почала запозичувати елементи постановочного кінематографу. Завдяки цьому у авторів з'явилася можливість не тільки фактологічно зображати дійсність, а й передавати її естетичну та емоційну складову. У цьому розділі пропонується окремо зосередити увагу на одному з проявів поєднання ігрових форм з неігровими, який став основою для поетичного підходу до створення документальних кінострічок.

Витоки цього підходу сягають початку 20 століття, коли європейське мистецтво почало зазнавати кардинальних змін у період між Першою та Другою світовими війнами. На тлі геополітичної кризи та зламів культурних епох постала мистецька течія авангардизму. Вона кинула виклик тогочасним мистецьким нормам та течіям, зокрема академізму, реалізму та натуралізму. Авангардисти прагнули переосмислити сутність мистецтва, і цей процес торкнувся й неігрового кіно, в результаті чого виникла поетична документалістика.

Революційність поетичних документалістів полягала у тому, що вони прагнули не просто фіксації реальності, а більшого естетичного переживання завдяки поетичним засобам. Вони почали робити акцент на формі, а не на змісті їхніх фільмів, що протирічить вище описаним онтологічним засадам неігрового кіно, які вказують на пріоритетності фактологічної складової. Значну роль у процесі формоутворення поетичного документального кіно почав відігравати ритм та монтаж [15]. Зображаючи дійсність авангардні документалісти застосовували візуальні ритми, та асоціативний монтажні прийоми. Це сприяло більш емоційному і чуттєвому зображенню реальності у неігрових стрічках.

До документалістів часів авангарду звертається й вищезгаданий Біл Ніколз. Загалом він виділяє 6 режимів документального кіно: перформативний, інтерактивний (партисипативний), експозиційний, режим спостереження, режим рефлексії та поетичний [18]. Мірилом останнього, на його думку, є те, наскільки

цей метод покладається на об'єктивну реальність. Тобто, для нього важливим є не тільки достовірне відтворення фактів, а й їхнє творче переосмислення. У цьому контексті об'єктивна реальність стає сировиною для інтерпретацій документалістів.

Незамінним прикладом поетичного документального кінематографу часів авангарду слугує “Людина з кіноапаратом” Дзиги Вертова. При створенні свого фільму режисер відмовився від використання класичної драматургічної конструкції. Натомість, він робить акцент на ритмі та монтажі. Завдяки подвійним експозиціям, уповільненій зйомці, стоп-кадрам та ритмічному повторі кадрів він створює монтажну конструкцію, яка заміняє драматургічну складову [15]. Таким чином Вертов запропонував власне бачення життя радянської Одеси, Києва та Харкова початку 20 століття. І у вступних титрах прописав, що це: «Експериментальне кіно-передання. Без допомоги театру. Без декорацій. Без акторів» [1]. І цим режисер наголошує на тому, що у фільмі зображена об'єктивна реальність, яка й підтверджує документальність кінострічки.

Окремо варто зосередити увагу роль на музичній складовій у поетичній документалістиці. Оскільки, ритмічність монтажу може формуватись не тільки через єднання фрагментів інтершуму, а й також створюватись довкола мелодій музичних композицій. Акцентує увагу на музичній складовій у поетичному документальному кіно й Кіт Марлі. У своєму матеріалі він ділиться досвідом створення власної документальної стрічки з використанням поетичних прийомів. Дослідник звернувся до кількох композиторів, які б могли написати йому музичний супровід до відзнятого відеоряду. Більш тісна співпраця у нього вдалась з Полом Мойланом через подальші розмови між авторами про послідовність зображень [16]. Композитор поділився своїми емоційним досвідом катарсису після перегляду відеоматеріалу та припустив, що фільм може мати терапевтичний ефект. “Я стверджую, що поетичний підхід може мати значний вплив як на режисера, так і на аудиторію, в тому сенсі, що створення фільму і його подальший перегляд стають приємним досвідом для всіх учасників” [16]. Таким чином

музична складова у поетичній документалістиці стає ще однією складовою взаємодії автора з глядачем.

Прикладом втілення музичного монтажу у документалістиці слугує фільм Артазавада Пелешяна “Пори року” [5]. Він зобразив життя гірського селища, використовуючи поетичні засоби. Режисер у процесі постпродакшну, поєднав інтершум з класичною музикою, що створювало емоційну та ритмічну картину розповіді. Також Пелешян повторює деякі кадри та сцени, і тим самим надає поетичної драматургійності та ритмічності зображеному. Завдяки цим прийомам автор надав суб’єктивності документального кіно. Він зобразив взаємодію людини з природою і одухотворив рутинне життя вірменських селян [7], Таким чином у нього вийшло не фактологічне, а метафоричне документальне кіно.

Майк Ренов ставить під сумнів думку, що документальне кіно – це суто репрезентація фактів[20]. Він також повинює неігрове кіно з ігровим, і каже, що документальний кінематограф перейняв собі прийоми художнього: побудову персонажів, оповіді, ритми та візуальні композиції. Він також виділяє чотири основні функції документалістики: (1) зафіксувати, розкрити або зберегти; (2) переконувати або просувати, (3) аналізувати та допитувати, (4) виражати. У поетичному контексті Ренов стверджує, що ці ролі поєднуються у кожному документальному фільмі, надаючи йому динамічності. В тому ж контексті він відкриває простір для естетичної та політичної інтерпретації документалістики, що дозволяє їй бути водночас естетичною та змістовною, суб’єктивною та аналітичною. Таким чином поетична присутність автора сприяє більш емоційному наративу, який через асоціації та особистий досвід сприяє глибшому розкриттю теми.

У цьому контексті поетична документалістика стає актом рефлексії автора щодо зафіксованої ним реальності. І саме завдяки відсутності сталих драматургійних норм та свободі монтажної думки поетична документалістика спонукає глядача не тільки до уяви та пізнання, а й до відчуття. “Виходячи за межі

реалістичної репрезентації доказів, поетичний підхід може використовувати методи дефамільяризації як стратегію оновлення сприйняття та переосмислення упереджених зв'язків” [11]. Беттіна Фрекхем стверджує, що поетичний підхід в документалістиці кидає виклик важливості правди у документалістиці, яка асоціюється з цим жанром. Класичні документальні прийоми у вигляді коментарів експертів та класичний прямолінійний монтаж теж слугують своєрідною перформативною стратегією. І поєднання поетичних авторських прийомів разом з класичними здатні створювати правдиве, достовірне зображення реальності очима автора.

Враховуючи всі вище виявлені особливості документального кінематографу в порівнянні з постановочним та проаналізувавши поетичний підхід до створення документальної стрічки, можна дійти висновку, що невід’ємною основою документалістики є фактологія та її зображення достовірної реальності. Подальше втілення неігрового кіно на екрані залежить від інтенцій автора та того, що він хоче викликати у глядача. У контексті поетичного документального кіно, варто відзначити, що воно розділяє мету постановочного, маючи намір передати емоцію автора та спровокувати у глядача процес уявлення. Разом з тим поетична документалістика ставить на друге місце доказовість та фактологію, надаючи пріоритетність не змісту, а формі, монтажним прийомам і естетизації зображення. І тим самим цей різновид неігрового кіно не ставить під сумнів його первинну мету – зображення дійсності. Поетична документалістика пропонує альтернативний погляд на процес репрезентації реальності, у якому вона постає невід’ємною сировиною для творчих експериментів режисерів. І це дозволяє вважати поетичний підхід частиною саме документального мистецтва.

## РОЗДІЛ 2. “АРІЯ В ТРИВОГУ”: МАЙСТЕРНЯ РЕЖИСЕРА

### 2.1.Режисерське рішення фільму

В основу режисерського підходу до створення фільму “Арія в тривогу” покладений, вищезгаданий, поетичний підхід створення документального кіно. Однак, елементи поетичної документалістики є лише складовою побудови медіа проєкту цього дослідження. Первинну роль у практичному втіленні вище проведеного теоретичного аналізу відіграє його фактологічний аспект. Головною метою документального фільму залишається інформативне та достовірне зображення суспільної та культурної ролі оперних вокалістів України в час повномасштабної війни з Росією.

Творча природа діяльності артистів оперної сцени спонукає автора саме до застосування поетичних прийомів. Вони дозволяють передати не тільки фактологію, що стосується тематики, а й емоційну та естетичну складову життя вокалістів, яке сповнене ритуалів та власних особливостей. Елементи поетичної документалістики у цьому проєкті також слугують інструментом суб’єктивного бачення автора зображених подій. Ця суб’єктність обумовлена тим, що головний герой цього фільму – його давній товариш, через що цей фільм стає не тільки нарисом його головного героя, а й зображенням стосунків між товаришами та бачення їх з боку автора.

Саме вона стала елементом натхнення та поштовхом до цієї стрічки. Автор прагне скоротити цю дистанцію та глибше поринути у життя свого друга, зокрема у його професійну складову. Він пропонує глядачеві свою візію цього процесу, завдяки якому не просто демонструє життя близької людини, а й проблематику її професійного життя. Будучи артистом провідних музичних колективів Києва, Володимир репрезентує особливості існування академічної вокальної сцени України в часи повномасштабного вторгнення Росії. Ця тематика розкривається у сценах професійного життя героя, через діалоги з його колегами та викладачами

київської консерваторії. У сценах побутових більше розкривається сам характер Володимира як героя цього кіно та його взаємини з автором.

Таким чином фільм будується з двох сегментів життя головного героя – побутового та професійного. Домашні сцени чередуються з робочими, що формує драматургію фільму. Епізоди з дому покликані зобразити спільний побут друзів та позапрофесійне життя Володимира. Через домашні сцени автор глибше розкриває характер персонажа, його особистість та те як побут впливає на його професійне життя. У напівтемних кадрах з мінімальними використанням джерел світла глядачеві передається автентичне зображення помешкання двох друзів, їхнього побуту та атмосфери, в якій зазвичай відбувається спілкування між ними. В противагу побутовим сценам з малою кількістю джерел освітлення постають сцени професійного життя Володимира. Візуально вони більш світлі, бо процес їхньої зйомки відбувався у денний період доби, або з більшою наявністю джерел світла. Ці сцени покликані більше зобразити особливості професії оперного вокаліста та соціальну взаємодію головного героя. Сцени роботи стають провідником від особистистого життя персонажа та його взаємин між персонажем та автором до епізодів його вокального життя, у яких зображуються професійні прагнення головного героя та перепони на його кар'єрному шляху. Завдяки цьому протиставленню глядачеві демонструється й загальна роль оперних митців в час повномасштабного вторгнення Росії на конкретному прикладі представника цієї мистецької царини.

Фактологічну складову документального фільму відіграють не тільки кадри, що зображують повсякденність героя, а й його розповіді про професійне та особисте життя. Автор уникає прямих сцен інтерв'ю з Володимиром задля досягнення природних та підготовлених відповідей. Натомість запитання були поставлені герою процесі його виконання побутових або ж професійних дій. Таким чином створюється ефект діалогу не тільки головного героя за й також враження суб'єктивної камери, через що створюється елемент присутності у глядача і його діалогу з головним героєм фільму. Попри те, такий спосіб зйомки

стає процесом спільного спостереження автора та глядача за життям головного героя. Через це документальний фільм набуває більшої суб'єктності у процесі взаємодії творця з аудиторією.

Окремо також варто описати використання режисером вокалу головного героя. Протягом фільму відсутні сцени співу Володимира, тільки зображені моменти його підготовки до виступу. Сценічна діяльність вокаліста демонструється у його речетативних та діалогових епізодах вистав. Цей режисерський хід слугує інтригою для глядача, адже у фільмі про вокаліста він не чує співу головного героя. Виконання ним вокальної партії постає перед глядачем у кульмінації фільму. Таким чином цей елемент є метафоричним тлумаченням автора глядацьких відносин з оперним мистецтвом. Адже для нього цей рід академічної музики приковує увагу вузького кола людей. Тому цей прийом зображає думку, що глядачеві для усвідомлення сутності оперного мистецтва потрібно пройти свій шлях.

Для візуальної фіксації життя героя режисер відмовляється від статичного використання камери. Усі кадри зняті з рук, що створює динаміку зображення. У деяких сценах камера реагує на рухи героїв фільму, підкреслюючи їхні вираження та емоції. Також динамічна зйомка створює ефект внутрішньокадрового монтажу. У певних епізодах крупність зображення змінюється не завдяки склеюванню окремих кадрів, а за рахунок руху камери. За рахунок цього сцени набувають динамічності, що створює ефект суб'єктності автора та надає відеоряду емоційного забарвлення.

Завдяки цим режисерським прийомам “Арія в тривогу” постає не лише портретом-нарисом конкретної людини, через яку розкриває загальну тематику її соціального життя. Поєднання класичних документальних прийомів, як інтерв'ювання респондента, фіксація реального життя героя та документальне спостереження разом з поетичними засобами неігрового кінематографу дозволяє відобразити персональну історію стосунків автора з головним героєм,

продемонструвати особисте бачення режисера реальності, що його оточує та завдяки цьому розкрити суспільно-значущу тему культурного та соціального впливу оперних вокалістів за умов війни.

## 2.2. Про головного героя та його стосунки з автором

Як було зазначено у вступі цього дослідження: головний герой документального проєкту – Володимир Щур. Йому 23 роки і він – студент Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, соліст Київського театру оперети, театру Київська опера та артист Заслуженого академічного Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України.

Музика присутня у житті Володимира з самого дитинства. Його батько – колишній акордеоніст та клавішник гурту “Мотор’ролла”, мати завучка Хмельницької музичної школи №1 ім. Миколи Мозгового. У цій ж школі працює і бабуся Володимира, яка викидає сольфеджіо та загальне фортепіано. Дідусь головного героя був директором Хмельницької філармонії. Тому можна сказати, що музика та мистецтво є частиною життя вокаліста з самого народження. За роки навчання у вищезгаданому музичному навчальному закладі Володимир опанував гру на сопілці, кларнеті, навчався грі на віолончелі та фортепіано. Паралельно він також займався й театральною справою, граючи у студії “Світлячки”.

Поєднання театру та музики стало вирішальним у момент визначення головним героєм професійної діяльності по отриманню середньої освіти. Як стверджує сам головний герой, для подальшої музичної інструментальної діяльності йому не вистачало “посидючості”. Попри те, йому не хотілось залишати сценічну діяльність. У цьому випадку компромісним рішенням постав оперний вокал, який у собі поєднує і акторство, і музику, і вокал. Здібності до останнього Володимир виявив у себе після того, як у підлітковому віці трансформувався його голос. Завдяки театральній діяльності, зокрема розвитку сценічного мовлення, герою вдалось укріпити голосові здібності, які стали фундаментом до подальшого вокального розвитку.

Для отримання вокальної освіти Володимир вступив у Національну музичну академію ім. П.І. Чайковського на кафедру оперного співу у клас народного артиста України Сергія Ковніра. У цьому контексті варто окремо описати

стосунки головного героя з його викладачем. Для студента консерваторії викладач спеціальності – це не просто формальна посада глави курсу, це професійний та ментальний наставник. Саме він здатен в повній мірі розкрити вокальну природу потенційного співака, відчувати особливості вокального апарату, і в залежності від цього, навчити студента оперному ремеслу. У документальному фільмі автор робить акцент на стосунках Володимира з його, так званим, “шефом”, і приділяє цьому окрему сцену. Саме Сергій Ковнір також впливає на подальший кар’єрний розвиток Володимира, адже у нього такий самий тип голосу, бас, і його досвід відіграє визначальну роль у професійному розвитку героя. Також для нього його викладач є прикладом, що й впливає на кар’єрні рішення персонажа.

Загалом, становлення Володимира як оперного вокаліста зіштовхнулось з низкою перешкод. У 2020 році розпочалась пандемія COVID-19, що повпливало на процес та якість його освіти. Через дистанційне навчання вона погіршилась, оскільки для навчання сценічній діяльності важливо мати фізичну взаємодію з партнером, диригентом та режисером, що неможливо за навчання онлайн. Також цей формат ускладнив освоєння вокального ремесла, адже його викладач по спеціальності не чув голос Володимира наживо, що також погіршило рівень вокальної підготовки. Втім, на наступний навчальний рік герой повернувся до навчального процесу у консерваторії, допоки у 2022 році не розпочалось повномасштабне вторгнення Росії в Україну. Через небезпечну ситуацію у столиці Володимир був змушений повернутися до рідного Хмельницького, де він знову продовжив навчання у дистанційному режимі. Але цей період також протривав недовго і персонаж фільму повернувся до Києва на завершальний, четвертий, рік бакалаврського навчання у музичній академії.

В цей час Володимир починає працювати у Ансамблі ЗСУ та у Київській опері. І з цього моменту розпочинається кар’єрний шлях вокаліста, який припав саме на початок повномасштабної війни Росії проти України. Щільний графік героя починає впливати на стосунки Володимира з його найліпшим другом, автором документального фільму. Друзі починають рідше бачитись, втім згодом

доходять до спільного рішення переїхати разом у одне помешкання. Спершу для них ця ідея здавалася моментом зближення їхньої дружби. Проте, спільне проживання почало збільшувати дистанцію між друзями через насичені графіки обох. Таким чином їхні спілкування та стосунки набули побутовості. Це й стало приводом для автора до створення цього документального проєкту. Він вирішує поглибитись у професійне життя свого друга, і зафіксувати цей процес на камеру. Втім, цим режисер не просто зображує життя свого друга, він репрезентує проблематику царини його діяльності і те, як вона впливає на українське суспільство та культуру за часів війни. Автор поєднує своє побутове бачення товариша вдома з його баченням на професійній сцені.

### **2.3. Попередній досвід автора у виробництві документального кіно**

Першопричиною обранням автором медіапроєкту замість медіадослідження стала його попередня аудіовізуальна освіта у Київському національному університеті ім. І.К. Карпенка-Карого. У рамках курсу диктора та ведучого програм телебачення він опанував навички створення сценаріїв для телевізійних матеріалів, їхнього виробництва та постпродакшну.

Серед опанованих телевізійних жанрів автор виділив для себе формат некоментованого подієвого репортажу. Його особливість полягає у відсутності голосу та обличчя ведучого в кадрі та поза ним. Роль журналіста полягає у фіксації події на камеру та розкриття її шляхом коментарів учасників. Також при подібному методі важливу роль відіграє передача аудиторії атмосфери події шляхом відеофіксування деталей та звуковому монтажу. Таким чином некоментований репортаж стає актом документального спостереження автора за подією та його індивідуальною репрезентацією побаченого та почутого.

Цей досвід режисер використовує й у цьому документальному проєкті. Тільки у цьому випадку автор зображує не подію, а розкриває тематику його стосунків з головним героєм фільму, та проблематику впливу оперного мистецтва на культуру та суспільство України а умов повномасштабного вторгнення Росії.

## 2.4. Монтажне та звукове рішення фільму

Оскільки одним із ключових елементів поетичного документального кінематографу постає монтаж, варто окремо описати його використання у цьому проєкті. У класичному поетичному підході монтажне рішення є ритмоутворюючою та драматургійною складовою. Але оскільки цей документальний фільм будується по звичним драматургійним нормам, поетичні прийоми є лише елементами загальної концепції проєкту.

Музична тематика цього фільму змушує автора відштовхуватись від мелодійної складової відзнятого матеріалу. Ритм та динаміка розвитку фільму будується саме на звуковій складовій. Фільм та кожна його нова сцена починається зі звуку, без супровідного зображення. Темним екраном та закадровим голосом головного героя фільм й закінчується. Таким чином автор спершу зосереджує увагу глядача саме на звуковій складовій, створюючи ефект інтриги та спонукаючи глядача до процесу уяви. Без візуального супроводу аудиторія починає вигадувати що це за звук, яке його джерело та в якому оточенні він лунає.

Попри те, музика та інтершум стають ритмоутворюючими елементами монтажу. Автор робить акцент на сильних долях музики при зміні кадрів, що додає ритмічності зміні зображення. Також автор надихався принципами кліпового монтажу. Одна з його особливостей – ритмічні та асоціативні зв'язки елементів фільму. Кадри змінюються в залежності від звукового розвитку інтершумів та музики, що поєднує частини фільму на метафоричному та емоційному рівні. Дана монтажна концепція також перегукується й з поетичними прийомами документалістики.

Втім, автор відмовляється від решти елементів поетичного монтажу неігрового кіно. Він не використовує подвійну експозицію, стоп кадри та їхні повтори. Загальна монтажна картина створюється на стандартах комфортного монтажу, де кадри змінюються в залежності від їхньої крупності. Принцип цього

методу полягає у чередуванні крупностей через один, тобто якщо у першому кадрі – крупний план, то у наступному має бути загальний. Винятком цього методу слугують кілька моментів у фільмі, коли поруч стоять кадри з однаковою крупністю. Автор свідомо застосовує такий монтаж для створення візуальної асоціації зміни кадрів. Також у фільмі повторюються крупні плани задля створення ефекту візуальних рим та збільшення динаміки оповіді.

Таким чином синтез класичних прийомів документального кіно з поетичними втілюється саме у монтажній складовій. Первинною метою відеоряду залишається фактологічне зображення дійсності автором. Задля цього він використовує класичну драматургічну структуру сюжету, загальноприйняті стандарти комфортного монтажу. Це й дозволяє фільму бути документальним у класичному його тлумаченні. Але серед загальноприйнятих монтажних прийомів присутні й поетичні, які здебільшого орієнтовані не на візуальну, а на звукову складову. Завдяки цьому режисер змінює динаміку оповіді, та надає їй ритмічності. В результаті поєднання класичної та поетичної документалістики постає перед глядачем не фактологічним зображенням життя головного героя фільму. Цей фільм – це погляд автора на оточуючу його дійсність, яку він зображає не тільки спостерігаючи за подіями, а надаючи їм естетичного та емоційного дискурсу шляхом використання монтажних прийомів.

## 2.5. Підготовка та виробництво фільму

Першим етапом підготовчого процесу створення документальної стрічки став вибір тематики твору. Спершу автор мав намір висвітлити проблематику оперної сцени України за умов повномасштабної війни з Росією. Проте, вона містить в собі багато аспектів. Тому режисеру довелось звужувати погляд на цю тему, зосередивши увагу на окремих представниках оперної сцени. Завдяки цьому вдалось визначити рамки теми, її дискурс та деталі, на які варто звернути увагу. Результати процесу підштовхнули його до вибору у якості головного героя фільму його близького друга – Володимира Щура.

Такий вибір надихнув автора й на вибір концепції фільму, яка не тільки висвітлює визначену проблематику фільму, а й демонструє стосунки автора з героєм, особисту історію персонажа, на прикладі якої розкривається загальна тема. Дана концепція також посприяла визначенню драматургії фільму, яка складається зі сцен особистого життя героя, його взаємодії з автором та епізодів професійної діяльності Володимира, що висвітлюють мистецьке життя оперної сцени Києва.

Перед початком процесу зйомки фільму автор провів інтерв'ю з головним героєм. Завдяки йому вдалось окреслити його попередню історію, музичний досвід та чому Володимир вирішив почати займатись вокалом і чому саме оперним. Також інтерв'ю дозволило дізнатись про особливості професії героя. Володимир також поділився труднощами, з якими він зіштовхується під час роботи у музичних колективах. За результатами інтерв'ю вдалось дізнатись про подальші творчі плани артиста.

Після підготовки інформаційного підґрунтя, автор розпочав розробку списку ймовірних сцен та локацій зйомок. Зйомки домашніх сцен не вимагала попереднього приготування, втім зйомки у театрі та київській консерваторії вимагали завчасної домовленості з викладачами музичної академії та адміністрацією театру. У день зйомок автор здійснював огляд локацій, визначав

потенційні місця для відеофіксації та дізнавався про майбутній перебіг подій під час вистави: звідки з'являтимуться артисти, та як вони переміщуватимуться простором сцени.

Оскільки неможливо в повній мірі визначити перебіг майбутніх подій, безпосередній процес виробництва документального фільму вимагав від автора постійної включеності та здатності реагувати на непередбачувані ситуації. Крім того, подібні обставини створювали простір режисеру для імпровізацій та адаптації відзнятого відеоматеріалу до вигаданої концепції фільму. Завдяки цьому режисеру вдалось зафіксувати реальний та достовірний перебіг подій під час вистав та під час зйомок домашніх сцен.

## **2.6. Календарний план зйомок**

22.12.2024 – сцена інгалювання.

29.02.2025 – перша зйомка у консерваторії.

01.03.2025 – вистава у Київській опері.

03.03.2025 – перший кадр документального фільму.

05.04.2025 – сцена на кухні.

26.04.2025 – друга зйомка у консерваторії.

24.05.2025 – дипломна вистави Володимира.

## 2.7. Процес виробництва фільму та його обмеження

Як було зазначено вище, повністю спланувати процес зйомок документального фільму не можливо. Через це складно побудувати чіткий сценарій кінострічки. У цьому випадку структурною одиницею фільму постала його концепція та завчасно пропрацьована автором драматургія. Ці складові були орієнтиром для нього при виборі подій, які треба було зафіксувати, дійових осіб, ракурсів та деталей. Окремим орієнтиром було раніше проведене інтерв'ю з головним героєм. Втім, непередбачуваність подальшого перебігу подій, які фіксувалися на камеру, внесла корективи у запланований перелік сцен автора.

У списку бажаних сцен був епізод діалогу Володимира з його матю та бабусею. Автор мав намір відзняти цей матеріал у Хмельницькому, де проживає сім'я головного героя. Але його щільний графік Володимира не дав йому можливості відвідати рідне місто, через що у автора не було нагоди втілити даний намір. Але режисеру таки вдалось зафіксувати стосунки Володимира з його сім'єю, коли мати та бабуся відвідали його помешкання у Києві.

Серед переліку запланованих сцен для також були заняття Володимира у київській консерваторії з керівником його оперного класу Сергієм Ковніром. Втілити цей намір автору вдалось завдяки двом етапам зйомок. Перший виявився невдалим через низку проблем. Зйомки відбувались у одному з класів музичної академії, який виявився замалим. Невелика площа аудиторії зменшила варіативність зйомок, оскільки автор не міг вільно пересуватись нею для підбору необхідних ракурсів. Заняття відбувалось у темну пору доби, через що кадр заповнювався штучним світлом ліхтарів класу, через що зображення було темнішим. Також це протирічило концепції фільму, яка полягала у світловому контрасті домашніх та професійних сцен. Також у день зйомок стан здоров'я викладача погіршився. Це повпливало на його діалог з головним героєм, через що автору не вдалось досягнути бажаного розкриття стосунків між Володимиром та Сергієм.

Але у режисера трапилась нагода вдруге відзняти матеріал у консерваторії. На цей раз приміщення класу, де займався головний герой, було більш просторим, що дозволило автору більш варіативно підійти до підбору ракурсів та кадрів. Також заняття відбувалось у світлу пору доби, таким чином, приміщення було заповнене природним світлом, що дозволило втілити задуману автором концепцію фільму. Наостанок, у цей день викладач головного героя перебував у доброму фізичному стані, що повпливало на його діалог з Володимиром. Це дозволило задовольнити потребу автора у розкритті стосунків головного героя з його наставником.

В рамках концепції домашні сцени знімались в темну пору доби, після робочого дня головного героя. Підбір дня зйомок відбувався ситуативно, враховуючи події, що відбувались у героя протягом дня. Оскільки в період зйомок відбувався за відсутності природнього освітлення, світлове рішення втілювалось за допомогою наявних джерел у будинку. З одного боку, це дозволило зобразити атмосферу та естетику помешкання головного героя. Однак, процес зйомок домашніх сцен також постав перед проблемою обмеженості простору. Через це автор розділив частину з домашніми фільмами на різні кімнати, в яких знімав головного героя.

У контексті зйомок домашнього побуту Володимира варто також зосередити увагу на знімальній техніці фільму. Фільм знятий на бездзеркальний фотоапарат Canon R50. Цей пристрій зручний для портативної зйомки. Втім не вистачає потужності його матриці, через що у кадрах, знятих у напівтемних приміщеннях, присутня зернистість. Також у деяких моментах не вистачало довжини оптики, щоб знімати крупні кадри на далекій відстані. Втім це допомогло надати театрального ефекту кадрам, знятих під час виступів головного героя. Також автор не використовував штатив для фіксації камери. Це надало зображенню динаміки, проте в деяких моментах через низьку вагу фотоапарату втрачалась стабілізація зйомки, тому режисер використовував ремінець камери для опори.

Також на мікрофон цього фотоапарату записувався звук для фільму. У побутових сценах та у епізодах з діалогами героїв якість запису була задовільною при виставленні середнього діапазону гучності, яку записувала камера. Але цей рівень доводилось понижувати в моменти співу головних героїв, адже загальна гучність записаного звуку перевищувала норму. Для цього автору доводилось змінювати баланс запису під час зйомок, або залишати незбалансовані записи на етап постпродакшну.

При побудові композиції зображення, автор також захоплює об'єкти, що коло нього. Це дозволяє надати глибини та об'єму кадрам, аби передати те що відбувається не тільки коло героїв фільму, а й довкола режисера. Він також фіксує відображення людей у різних об'єктах, що дозволяє ширше розкрити перед аудиторію контекст локацій, в яких відбувались зйомки та зобразити дійових осіб, що перебувають за кадром.

Описані методи та процес зйомки фільму дозволили уникнути прямого фактологічного зображення дійсності. Завдяки ним автор передає атмосферу місць, в яких відбуваються події, надає зображенню глибини та естетики, тим самим демонструючи поетичність його документального фільму.

## РОЗДІЛ 3. РЕЗУЛЬТАТИ ПРОЄКТУ

### 3.1 Синопис та розкадрування

“Арія в тривогу” – це документальний фільм про життя оперного вокаліста на початку його творчої кар’єри, який триває за умов повномасштабної війни. Це особисте бачення автора свого близького друга, що демонструє історію артиста, а й розкриває тематику культурної а суспільної ролі його діяльності.

#### Кадр №1

Затемнення (далі – ЗТМ), звук зачинення дверей, кроки

#### Кадр №2

Крупний план, герой кладе на стіл суші, камера переходить на середній план, герой розповідає історію про те, як про нього знайома хотіла зняти документальний фільм

#### Кадр №3

ЗТМ, звук рояля, головний герой співає

#### Кадр №4

Загальний план, головний герой сидить за роялем, знятий через поручні, розспівується, у кадр заходить жінка, герой з нею вітається.

#### Кадр №5

Середній план, головний герой дивиться у дзеркало, підкручує вуса, розповідає колезі кого він співає.

#### Кадр №6

Крупний план, відображення колеги головного героя у дверній ручці, діалог колеги з героєм.

Кадр №7

Середній план, діалог головного героя з колегою у гримерці

Кадр №8

Крупний план, головний герой одягає костюм, продовжує розмову.

Кадр №9

Середній план, пальма на сцені, звук аерозолю.

Кадр №10

Загальний план, головний герой сидить у залі, біля роялю, гримерка розпилює накладає йому лак для волосся.

Кадр №11

Середній план, глядацькі ряди, на стільцях лежать записки рукавиці.

Кадр №12

Загальний план, глядачі починають заходити у залу.

Кадр №13

Середній план, глядачі заходять до зали.

Кадр №14

Крупний план, глядачі сидять на місцях.

Кадр №15

Загальний план, оркестр розпочинає грати увертюру.

Кадр №16

Загальний план, головний герой виходить на сцену з газетою, дивиться у неї, вибігає з зали.

Кадр №17

Середній план, диригент керує оркестром.

Кадр №18

Крупний план, глядачі на балконі дивляться виставу

Кадр №19

Загальний план, переходить у середній, діалог головного героя з іншими персонажами вистави

Кадр №20

Крупний план, аплодисменти глядачів.

Кадр №21

Загальний план, уклін артистів після вистави.

Кадр №22

ЗТМ, звук інгаляторного апарату

Кадр №23

Крупний план, квіти на підвіконні, ліхтар світить червоним кольором

Кадр №24

Загальний план, головний герой в інгаляторній масці, дивиться у телефон

Кадр №25

Крупний план, відображення головного героя у дзеркалі, він відвоить погляд від телефону.

Кадр №26

Загальний план, головному герою хтось телефонує, він вимикає інгаляторний апарат, починає розмовляти по телефону.

Кадр №27

ЗТМ, діалог головного героя з концертмейстеркою консерваторії.

Кадр №28

Крупний план, головний герой ножицями ріже скотч, камера переходить на середній план обличчя героя, його діалог з концертмейстеркою.

Кадр №29

Крупний план іншого студента вокального класу Володимира, він співає.

Кадр №30

Крупний план викладача, який слухає спів.

Кадр №31

Загальний план, студент виходить з класу, герой роздає ноти і встає за рояль

Кадр №32

Середній план, діалог викладача з головним героєм.

Кадр №33

ЗТМ, звук подачі води, шум кухонних приладів.

Кадр №34

Крупний план сирої риби, та офочей коло неї.

Кадр №35

Загальний план, головний герой на кухні нарізає овочі.

Кадр №36

Середній план, відображення головного героя у вікні, він розповідає про свій раціон та важливість харчування для вокаліста.

Кадр №37

Крупний план, відображення головного героя у ложці

Кадр №38

Середній план, герой готує страву та розповідає про свої вподобання у їжі

Кадр №40

Головний герой кладе страву у піч, та зачиняє її.

Кадр №41

ЗТМ, діалог головного героя з бабусею та мамою.

Кадр №42

Загальний план, Головний герой з родичами стоїть у прихожій та збирається виходити.

Кадр №43

ЗТМ, звук з глядацької зали.

Кадр №44

Середній план, глядачі заходять у партер.

Кадр №45

Крупний план, освітлювальні прилади сцени.

Кадр №46

Загальний план, відкриваються куліси, оркестр грає увертюру.

Кадр №47

Середній план, головний герой співає на сцені.

Кадр №48

Загальний план, уклін артистів після вистави, переходить у ЗТМ, закадровий голос головного героя, він розповідає про бачення ролі його діяльності за часів війни.

Кадр №50

ЗТМ, закадровий голос головного героя закінчується.

### **3.3 Постпродакшн**

Перший етапом процесу постпродакшну став став монтаж окремих сцен фільму. Спершу автор розпочав монтування сцени інгаляції головного героя, першу сцену у консерваторії та виступу у театрі. Втім, відзнятий матеріал у музичній академії не відповідав концепції фільму, що вимагало повторної зйомки. Втім, метод монтажу окремих сцен виявився неефективним через відірваність сцен від загальної драматургії фільму.

На другому етапі монтажу автор вирішив дотримуватись хронологічного монтажу та вибудувувати фільм від його початку та до кінця. Це дозволило чіткіше побудувати драматургію стрічки та ліпше створити її звуковий ритм. Також ефективності цього етапу постпродакшну посприяла наявність більшої частини відзнятого матеріалу, через що автору було легше візуально уявити подальшу вибудову сцен.

Під час третього варіанту монтажу автор мав весь необхідний відзнятий матеріал. Були скорочені попередні сцени та збільшення кількості кадрів задля більш динамічного розвитку драматургії. В результаті режисеру вдалось створити чорновий варіант фільму.

На четвертому етапі автор створив субтитри, та вніс фінальні корективи до фільму. Серед них: вирівнювання балансу у звуку, та кольорів у зображенні через різний рівень освітлення сцен.

## **ВИСНОВКИ**

Результат цього дослідження, яким слугує документальний фільм “Арія у тривогу”, демонструє, що неігровий кінематограф здатен не тільки інформувати

глядача, а й завдяки суб'єктивному погляду автора, а й спонукати аудиторію до більш емоційного сприйняття та співпереживання.

Завдяки попередньому аналізу теоретичних засад документалістики було виявлено, що первинною для цього виду кінематографу постає об'єктивна реальність. І саме ця складова розмежовує документальне кіно від постановочного. Автор останнього постає перед епістемічною відповідальністю, оскільки для глядача документалістика – це джерело достовірної інформації.

Порівняння неігрового кіно з ігровим показало, що протягом розвитку між кіновидами відбувся обмін концептуальних та технічних прийомів. Як наслідок, документалістика почала набувати більш суб'єктивного характеру зображення автором дійсності. Прикладом цього постала течія поетичної документалістики часів авангарду початку 20 століття. Тоді режисери неігрового кіно покладались на більш естетизований та більш емоційний процес сприйняття та передачі глядачеві реальності. У їхніх фільмах могла бути відсутньою класична драматургічна побудова, сюжет та сценарій. Основою фільму став монтаж, який створював ритмічно-візуальну картину перед аудиторією. Таким чином реальність стала сировиною для метафоричної, емоційної та творчої інтерпретації її режисером.

Поєднання прийомів ігрового кінематографу з неігровим втілюється у практичній частині цього дослідження. У авторському документальному проєкті залишається первинним достовірне та фактологічне зображення життя його головного героя. Саме завдяки цьому автор розкриває роль оперних вокалістів України за умов повномасштабної війни з Росією. Втім, режисер також використовує прийоми поетичної документалістики, що дозволяє йому продемонструвати естетичний та емоційний контекст творчого життя головного героя і його взаємин з автором. Окрему роль відіграє музична складова, яка стала основою для ритмічного монтажу фільму. У деяких його моментах відсутнє зображення задля акцентування уваги глядача на звуці та створення у нього

відчуття інтриги. Візуальний ряд створений на контрасті побутових сцен головного героя з професійними, що розмежовує демонстрацію його стосунків з автором та артистичного життя. Попри те, у фільмі відсутня притаманна поетичній документалістиці фрагментарність оповіді. Автор надає перевагу драматургічній побудові фільму.

Таким чином “Арія в тривогу” є альтернативним поглядом автора на оточуючу його дійсність. Шляхом розкриття особистої історії він підіймає загальну тематику становища оперного мистецтва за воєнних умов. Режисер спонукає глядача не тільки до пізнання. Завдяки поетичним прийомам він підштовхує глядача до уяви та відчуття. Таким чином він підтверджує, що документалістика не обмежується фактологічним зображенням дійсності. Застосування художніх прийомів дозволяє передавати реальність українців за воєнних обставин не лише на інформаційному, а й на емоційному та психологічному рівні.

## ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Вертов, Д. *Людина з кіноапаратом* : фільм / реж. Дзига Вертов ; оператор Михайло Кауфман ; Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ). – Київ : Українфільм, 1929.
2. Горов, С. *Спомин про майбутнє* [Електронний ресурс] / реж. Семен Горов. – 2023.
3. Кравцова, К. *Шелест кроків* : документальний фільм / Ксенія Кравцова. – Україна, 2020.
4. Льюїс, К. С. *Хроніки Нарнії* : серія книг.
5. Пелешян, А. *Пори року* : документальний фільм / реж. Артаваздас Пелешян. – Вірменфільм, 1975. – 29 хв.
6. Сухолиткий-Собчук, Д. *Літургія протитанкових перешкод* : документальний фільм / реж. Дмитро Сухолиткий-Собчук. – Україна, 2022. – 12 хв.
7. Чміль, Г., Буряк, Є. Людина та природа у документальному кінематографі // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. – 2022. – Т. 5, №1. – С. 49.
8. *Матриця* : відеофільм / реж. Лана Вачовські, Ліллі Вачовські. – США : Warner Bros. Pictures, 1999–2003.
9. DocNoteFilms, Babylon'13. *Мистецтво в країні війни* [Електронний ресурс]. – 2022. – Режим доступу:

10. Floerks, P. (Director). *Bär* [Animated Short Film]. Germany: Filmakademie Baden-Württemberg, 2014.
11. Frankham, B. A poetic approach to documentary: discomfort of form, rhetorical strategies and aesthetic experience. Faculty of Arts and Social Sciences, 2013.
12. Friend, S. Falsehoods in Film: Documentary vs Fiction // *Studies in Documentary Film*. – 2021. – Vol. 15, No. 1.
13. García-Carpintero, M. Documentaries and the Fiction/Nonfiction Divide // *Studies in Documentary Film*. – 2021. – Vol. 15, No. 2. – P. 163–174.
14. Grierson, J. *Grierson on Documentary* / ed. by Forsyth Hardy. – Berkeley : University of California Press, 1966. – 256 p.
15. Ieropoulos, F. *Film Poetry: A Historical Analysis*. – 2016.
16. Marley, K. (Ed.). *The place of poetics within documentary filmmaking: The art of fact*. – Cambridge Scholars Publishing, 2023.
17. Meirelles, F. (Director). *The Two Popes* [Film]. – United Kingdom, Italy, USA : Netflix, 2019.
18. Nichols, B. *Introduction to Documentary*. – Bloomington : Indiana University Press, 2001.

19. Plantinga, C. What a Documentary Is, After All // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 2005. – Vol. 63, No. 2. – P. 105–117.
20. Renov, M. Theorising Documentary // *Theorizing Documentary*. – London : Routledge, 1993. – P. 12–37.
21. *The Two Popes is full of serious errors—and several surprises* [Электронный ресурс] // *Catholic World Report*. – 2019. – 18 Dec. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20200929015303/https://www.catholicworldreport.com/2019/12/18/the-two-popes-is-full-of-serious-errors-and-several-surprises/>