

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра філософії та релігієзнавства

Кваліфікаційна робота

(освітній ступінь – «бакалавр»)

на тему: **«Аналіз етичної позиції автора у сучасній воєнній
кінодокументалістиці»**

Виконала: студентка 4-го року навчання

Спеціальність: 033 Філософія

Кирющенко Катерина Олександрівна

Керівник: Циба В'ячеслав Миколайович,

кандидат філософських наук, доцент

Рецензент _____
(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 20__ р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. МІСЦЕ АВТОРА У СУЧАСНІЙ ВОЄННІЙ	
КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ	7
1.1. Воєнна кінодокументалістика як жанр кінематографа	7
1.2. Відбір матеріалу і вразливість авторської позиції у воєнній кінодокументалістиці	14
1.3. Вимога «включеності» автора як головний інструмент воєнної кінодокументалістики	18
РОЗДІЛ 2. ЗОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ ТА МОРАЛЬНІ НАСТАНОВИ	
КІНОДОКУМЕНТАЛІСТА.....	24
2.1. Ангажованість автора у сучасній кінодокументалістиці: моральна дилема чи метод?.....	24
2.2. Образи війни та мирного повсякдення: специфіка агентності воєнного кінодокументаліста	29
2.3. Аналіз поняття «позиція автора» в контексті моральної відповідальності спостерігача	33
ВИСНОВКИ	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	42

ВСТУП

Актуальність теми дослідження зумовлена стрімким розвитком в Україні жанру воєнної кінодокументалістики в умовах російсько-української війни, що розпочалась у 2014 році й триває досі. З розвитком жанру зростає потреба у розробці етичних та теоретичних орієнтирів для аналізу авторської позиції у воєнній кінодокументалістиці. З огляду на це, у даній роботі приділено увагу стрічкам сучасного українського документального кіно, у яких відображено досвіди російсько-української війни.

Стан наукової розробки теми: Проблема етики у документальному кіно є предметом багатьох наукових досліджень: роботи Білла Ніколса, Майкла Ренова, Келвіна Прайлака сформували теоретичну базу для дослідження поняття авторської позиції та відповідальності у нефікційному кіно¹. До 2014 року жанр воєнної кінодокументалістики академічно описували переважно на прикладах зображення воєн у В'єтнамі та на Близькому Сході. З початком війни Росії проти України у 2014 році, а згодом і повномасштабного вторгнення у 2022 році, українська воєнна кінодокументалістика привертає все більше уваги міжнародної спільноти, проте ґрунтовних академічних досліджень, виконаних в Україні або за кордоном, присвячених саме етичному виміру авторської позиції на прикладі української воєнної кінодокументалістики, на сьогодні практично не існує, що і визначає наукову новизну даної роботи.

Робота побудована на працях теоретиків документального кіно та дослідників етики у документальному кіно – Білла Ніколса, Майкла Ренова, Аньєшки Піотровської, Келвіна Прайлака, Патриції Ауфдерхайде, Стелли Брацці, Емілі Коулман. Також були використані роботи, що містять міркування про фотографію, фотографічний образ та кіно – Сьюзан Зонтаг, Ролана Барта, а також поняття «автор» та його відповідальності – Жан-Поля Сартра та інші міждисциплінарні дослідження.

¹ англ. – non-fiction

Об'єктом дослідження є сучасна воєнна кінодокументалістика; **предметом** дослідження – етична позиція автора у сучасній воєнній кінодокументалістиці.

Метою дослідження є здійснення аналізу поняття «етична позиція автора» у сучасній воєнній кінодокументалістиці.

Для досягнення мети дослідження поставлені такі **завдання**:

- визначити особливості та функції воєнної кінодокументалістики як жанру кінематографа;
- дослідити особливості агентності воєнного кінодокументаліста у процесі відбору матеріалу та взаємодії з персонажами фільмів;
- проаналізувати поняття ангажованості автора у контексті воєнної документалістики;
- проаналізувати характер моральної відповідальності, яку покладають на кінодокументаліста його роль автора і спостерігача подій.

Структура роботи складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Перший розділ «Місце автора у сучасній воєнній кінодокументалістиці» покликаний сформулювати теоретичне підґрунтя для розуміння поняття «етична авторська позиція» у жанрі воєнної кінодокументалістики. Підрозділ 1.1 «Воєнна кінодокументалістика як жанр кінематографа» розкриває сутність, особливості та функції жанру воєнної кінодокументалістики, зокрема історію його розвитку на теренах України. Підрозділ 1.2 «Відбір матеріалу і вразливість авторської позиції у воєнній кінодокументалістиці» аналізує, як рішення автора щодо вибору теми, персонажів і матеріалу є водночас виявом позиції та джерелом вразливості як автора, так і персонажів фільму. Підрозділ 1.3 «Вимога "включеності" як головний інструмент воєнної кінодокументалістики» обґрунтовує включеність автора у процес фільмування як необхідну умову жанру, без якої неможливе ані отримання доступу до матеріалу, ані побудова довіри з персонажами.

Другий розділ «Зображення війни та моральні настанови кінодокументаліста» переходить від теоретичного узагальнення до аналітично-практичного виміру описаної проблеми й зосереджується на ключових поняттях, що визначають моральну відповідальність воєнного документаліста. У підрозділі 2.1 «Ангажованість автора у сучасній кінодокументалістиці: моральна дилема чи метод?» досліджується природа ангажованості як етичного поняття. Підрозділ 2.2 «Образи війни та мирного повсякдення: специфіка агентності воєнного кінодокументаліста» описує межі авторського контролю та аналізує, як балансування між зображенням бойових дій та повсякденного життя є виявом і результатом агентності автора. Підрозділ 2.3 «Аналіз поняття "позиція автора" в контексті моральної відповідальності спостерігача» підсумовує всі попередні виміри – включеність, ангажованість і агентність – і показує, яку моральну відповідальність покладають на кінодокументаліста ролі автора і спостерігача.

Теоретико-методологічні засади дослідження: Теоретичну основу даної роботи становлять дослідження у сферах теорії кіно, розвідки з етики та аналізу медіа (media studies). Для досягнення мети дослідження застосовано такі методи: текстуальний та концептуальний аналіз, порівняльний метод, міждисциплінарний синтез.

Джерельна база дослідження сформована на основі монографій та статей з теорії документального кіно Білла Ніколса («Introduction to Documentary»), Майкла Ренова («The Subject of Documentary»), Стелли Брацці (New Documentary»), Патріції Ауфдерхайде («Documentary Film: A Very Short Introduction»); етики документального кіно Аньєшки Піотровської («The Ethics of Documentary Film»), Емілі Коулман («The work of documentary relationships»), Келвіна Прайлака («Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming»); етики та теорії вразливості Катріони Маккензі, Венді Роджерс та Сьюзан Додс («Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy»), фотографічного образу Сьюзан Зонтаг («Про фотографію») та Ролана Барта («Camera Lucida»); репрезентації страждання Зонтаг («Regarding the pain of others»); поняття «автор» Жан-Поля Сартра. Доповненням до джерельної основи

є довідкові матеріали про українську кінодокументалістику та воєнну кінодокументалістику, інтерв'ю з авторами-документалістами та публіцистичні матеріали. Також у тексті контекстуально прямо або опосередковано згадано українські фільми жанру воєнної кінодокументалістики – «Земля блакитна, ніби апельсин», 2020, реж. Цілик І; «20 днів у Маріуполі», 2023, реж. Чернов М; «Куба & Аляска», 2025, реж. Трояновський Є; «2000 метрів до Андріївки», 2025, реж. Чернов М, «Останній Прометей Донбасу», 2025, реж. Штука А та інші.

РОЗДІЛ 1. МІСЦЕ АВТОРА У СУЧАСНІЙ ВОЄННІЙ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИЦІ

1.1. Воєнна кінодокументалістика як жанр кінематографа

Жанр воєнної документалістики перебуває на перетині двох жанрів кінематографа: документального та воєнного кіно.

Документальний фільм – це жанрове визначення для фільмів, що прагнуть автентично фіксувати та документувати реальність. Документальний фільм – це «не репродукція реальності, а репрезентація світу, в якому ми вже живемо» (Nichols, 2001, с. 19). Ця репрезентація пропонує певний погляд і водночас буде аргумент чи позицію стосовно нього (Nichols, 2001, с. 2). Саме поняття «документальності» фільму є відносним – воно набуває змісту лише у порівнянні з ігровим, експериментальним або авангардним кіно (Nichols, 2001, с. 19).

Воєнним кіно класично вважається таке, що містить сцени бойових дій, які є драматично центральними та визначають долю головних персонажів фільму, звідси й інший поширений термін – бойовик (combat film) (Kuhn & Westwell, 2020, с. 700). Воєнне кіно може зображувати широкий перелік тем: бойові дії; історичний та геополітичний контекст конфлікту; людські стосунки на війні; антивоєнна агітація; лідерство та командування; тил та цивільне населення; наслідки війни; патріотизм, самопожертва та національна свідомість. Автори воєнного кіно прагнуть досягти візуального реалізму – детально відтворюють декорації, автентичну форму, зброю та спорядження (Hellerman, 2023). У кінознавстві воєнне кіно – жанр поряд з історичним фільмом, епічним фільмом, мелодрамою та пропагандистським кіно (Kuhn & Westwell, 2020, с. 700).

Таким чином, воєнна документалістика – жанр кінематографа, що зображує події збройних конфліктів, їх учасників та наслідки без інсценування та залучення акторів.

Світовий кінематограф загалом розпочався з документальної хроніки. Зокрема на території України наприкінці XIX століття «одеський винахідник Йосип Тимченко створив механізм, що став попередником кінескопа. Щоб

дослідити можливості пристрою, він зняв кілька одноквилинних картин» (Панасюк & Дудко, 2024). Жанр воєнного документального кіно сформувався вже у XX столітті, під час Першої та Другої світових воєн. Першими фільмами у жанрі воєнної кінодокументалістики на теренах України, мабуть, можна назвати хронікальні записи Української революції (1917-1921) (Панасюк & Дудко, 2024). В часи Другої світової війни понад 300 документалістів у складі радянського війська «надавали офіційні дані про бої, показували бойове та цивільне життя, роботу тилу та відбудову визволених регіонів; також створювали тематичні випуски, присвячені окремим подіям чи особам, зокрема й партизанським об'єднанням» (Панасюк & Дудко, 2024).

Документальний жанр згодом продовжив розвиватися і в СРСР, і – пізніше – у незалежній Україні: було видано чимало кіноробіт на різноманітні теми: скіфська історія, УПА, Бабин Яр, Голодомор, Чорнобиль, портрети репресованих митців та інші (Marchenko, 2023, с. 58-59).

Фундаментальні зміни в українському документальному кіно відбулися на початку Революції гідності наприкінці 2013 року. Цьому сприяло кілька причин: «Психічний опір українців будь-яким проявам тоталітаризму призвів до безпрецедентного зростання кількості та різноманітності відеоматеріалів-викриттів як документального кіноматеріалу. Поява швидкісного мобільного Інтернету та смартфонів із можливістю знімати та передавати високоякісні (Full HD, а згодом і 4K) відеозображення та звук сприяла їхньому широкому поширенню» (Marchenko, 2023, с. 67).

Важливу роль у розвитку документального жанру відіграло саме розширення технологічної спроможності персональних гаджетів: – «Тисячі учасників Майдану щодня знімали відео, транслуючи його на Facebook та інших інтернет-ресурсах (що було неможливо під час попереднього Помаранчевого Майдану 2004 року). "Бібліотека" рухомих зображень розширювалася, зростала в якості та ставала дедалі більш усвідомленою. Продуктивності смартфонів та офісних ноутбуків вистачало для найпростішого монтажу та поширення зображень у мережах» (Marchenko, 2023, с. 67).

У той час засновано неформальне кінооб'єднання Babylon'13, що зібрало в одному місці десятки хронікальних відео з Революції Гідності: «Перші моменти штурму КМДА», «Бій на Грушевського», «Бруківка за бруківкою» тощо (Панасюк & Дудко, 2024). Згодом, відповідно до розвитку подій, з'явилися фільми про окупацію Криму («Крим, як це було» Кляцкіна, 2016; «Чий Крим? Свято анексії» Марченко, 2016), Іловайськ, Добровольчий корпус («Добровольці Божої чоти» Кантера, 2015) (Marchenko, 2023, с. 68), волонтерство у зоні АТО («Брати по зброї» Сергія Лисенка), нариси про життя на прифронтових територіях («Земля блакитна, ніби апельсин» Ірини Цілик, «Терикони» Тараса Томенка, «Віддалений гавкіт собак» та «Будинок зі скалок» Сімона Леренга Вільмонта), історії військових під час служби та після її закінчення («Залізна сотня» Юлії Гонтарук, «Зошит війни» Романа Любого) (Панасюк & Дудко, 2024).

Після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році в українській документалістиці з'явилися нові тематичні напрями, що виходять далеко за фіксацію бойових дій: повернення військових до цивільного життя; ПТСР; реабілітація осіб, повернутих з полону; хронікування знищених міст; особисті й групові рефлексії втрати через війну тощо (Панасюк & Дудко, 2024).

У 2014 році також розпочався процес глибокого реформування Держкіно і державної підтримки кіно в Україні. Тоді Держкіно очолив Пилип Ілленко, а саме відомство отримало оновлену правову базу (Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань кіно, 2026). У наступні 5 років команді Держкіно вдалося «фактично перезапустити кіноіндустрію» (Штогрін, 2019) – збільшити держфінансування українських кінопроектів (Interfax-Ukraine, 2025), витіснити з ринку російську кінопродукцію (В Україні заборонили до показу 780 російських фільмів та серіалів, б. д.) та запустити системне виробництво українських фільмів (Українська правда. Життя, 2019).

З розвитком кіноіндустрії в Україні українські фільми стають відомими по всьому світові, зокрема беруть участь у престижних кінофестивалях та конкурсах. Зокрема найвищі нагороди отримують стрічки воєнної кінодокументалістики:

Sundance Film Festival: Конкурс світового документального кіно, «Земля блакитна, ніби апельсин», реж. Ірина Цілик, Приз за найкращу режисуру (2020); Конкурс світового документального кіно, «Будинок зі скалок», реж. Сімон Леренг Вільмонт, Приз за найкращу режисуру (2022); Конкурс світового документального кіно, «20 днів у Маріуполі», реж. Мстислав Чернов, Приз глядацьких симпатій (2023) (Українські фільми, презентовані на міжнародних кінофестивалях – Вікіпедія, б. д.)

BAFTA (the British Academy of Film and Television Arts): «20 днів у Маріуполі», реж. Мстислав Чернов – Найкращий документальний фільм (2024) (Україна вперше в історії отримала BAFTA. Який фільм здобув нагороду - BBC News Україна, б. д.)

Важливими досягненням для української кінодокументалістики також стало отримання нагороди «Оскар» стрічкою «20 днів у Маріуполі» Мстислава Чернова у 2024 році. Ця та інші перемоги «дають Україні простір для розмови з іноземцями, аби залучати їхню підтримку та протидіяти російській пропаганді: світ має бачити, що Росія за своєю суттю залишається імперією і продовжує вчиняти геноцид» (Панасюк & Дудко, 2024).

Та обставина, що документалістика зображує реальних людей (а не професійних акторів), накладає на автора фільму особливу відповідальність. Загальним критерієм «етичності» роботи з персонажами для багатьох авторів є принцип «інформованої згоди». Цей принцип, на який широко покладаються в антропології, соціології, медичних експериментах та інших галузях, передбачає, що учасників дослідження слід проінформувати про можливі наслідки їхньої участі. (Nichols, 2001, с. 11). Утім, фактично цей принцип лише породжує нові питання та «сірі зони» невизначеності: про які наслідки чи ризики режисери повинні інформувати своїх персонажів? Наскільки чесно режисер спроможний розкрити свої наміри або спрогнозувати вплив концепції фільму на глядача? (Nichols, 2001, с. 11).

Документальне кіно звертається до відкритих питань кіноестетики, послуговуючись риторичними засобами переконує нас у перевазі однієї точки

зору щодо іншої (Nichols, 2001, с. 68–69). «Голосом» документального фільму є не лише закадровий голос, а й сукупність усіх доступних авторів технічних засобів: відбір і спосіб монтажу звуку та зображення, тип зйомки, масштаб кадру, підбір музичного супроводу, «рваний монтаж», вибудова хронометражу стрічки тощо (Nichols, 2001, с. 46).

Документалістика спирається на природу фотографічного образу – «ми бачимо те, що там було, отже, це правда» (Nichols, 2001, с. 35). Фотознімок, порівняно з іншими міметичними жанрами – письмом, малюванням – «має набагато невинніший, а тому й точніший зв'язок із видимою реальністю» (Зонтаг, 2002, с. 14). Фотографія – це амбівалентне свідчення: «Якщо ми про щось чули, але сумніваємось, то, побачивши фотографії, сприймаємо їх за доказ» (Зонтаг, 2002, с. 13).

Вжите слово «міметичний» зрештою нагадує нам, що фотографія – це інтерпретація дійсності, а не її зображення: «Визначаючи, яким має бути зображення, якій експозиції віддати перевагу, фотографи завжди накидають свої стандарти людям, яких фотографують. Хоч у певному розумінні фотоапарат справді фіксує реальність, а не просто інтерпретує її, фотографії – це така само інтерпретація світу, як картини і малюнки» (Зонтаг, 2002, с. 14).

Фотографічне зображення також унікальне тим, що механічно повторює те, що екзистенційно не може бути повторено² (Barthes, 2000, с. 4). Фотознімок невіддільний від того, що він зображує (Barthes, 2000, с. 5), і тому сам знімок – невидимий, ми не бачимо його, а завжди дивимось крізь нього – на референта. (Barthes, 2000, с. 6) Фотографія не повертає минуле, але засвідчує, що те, що ми бачимо, дійсно існувало. Момент, зображений на фотографії, не існує в нинішній реальності, тому на рівні сприйняття він одночасно промовляє «цього тут не має» і «це справді було», що, зрештою, на думку Барта, робить фотографічний образ божевільним³ (Barthes, 2000, с. 115).

² «The Photograph mechanically repeats what could never be repeated existentially»

³ «The Photograph then becomes a bizarre medium, a new form of hallucination: false on the level of perception, true on the level of time: a temporal hallucination, so to speak, a modest, shared hallucination (on the one hand "it is not there," on the other "but it has indeed been"): a mad image, chafed by reality»

Момент, закарбований у фото – застигає назавжди. У кіно – змінюється наступними моментами та потоком образів. Кіно, за Бартом, менш безумне, бо більш нагадує реальний потік життя: «фільм може бути створений штучно, може містити культурні ознаки божевілья, але він ніколи не є божевільним за своєю природою; він завжди є повною протилежністю галюцинації; це просто ілюзія; його бачення є сновидним, а не екмнезійним⁴» (Barthes, 2000, с. 117).

Патрісія Ауфдергайде пропонує власне визначення документального кіно: «документальний фільм розповідає історію про реальне життя з претензією на правдивість» (Aufderheide, 2007, с. 2). Авторка застерігає від прагнення утотожнити реальність із її відображенням: «документальні фільми – про реальне життя; вони не є реальним життям. Вони навіть не є вікнами у реальне життя. Вони є портретами реального життя, що використовують реальне життя як сировину, сконструйованими митцями й техніками, які приймають незліченну кількість рішень про те, яку розповісти історію, кому і з якою метою» (Aufderheide, 2007, с. 2). При цьому ця претензія не вимагає об'єктивності та повної правди, проте вимагає чесної та справедливої репрезентації чийогось досвіду реальності (Aufderheide, 2007, с. 3).

Канонічна мета документального кіно – знайти досконалий спосіб репрезентації реального, щоб межа між реальним та репрезентацією стала невидимою (Bruzzi, 2000, с. 9-10). Утім, на думку Стелли Брацці, «конфлікт» між реальністю та її репрезентацією є не вадю документального кіно, а його суттю і силою (Bruzzi, 2000, с. 4). Саме у цій взаємодії реальності та її зображення, інтерпретації, особистісного сприйняття і розкривається природа документалістики – рухлива, багатозначна та багатопланова (Bruzzi, 2000, с. 4).

Документальне кіно – це передусім відео, а не фото. Фотографування – втручання в особистий простір людини. Час відеозйомки триваліший за час

⁴ галюцинаторне переживання минулого як теперішнього, яке, за Бартом, властиве фотографії (Barthes, 2000); ориг. «a film can be mad by artifice, can present the cultural signs of madness, it is never mad by nature (by iconic status); it is always the very opposite of an hallucination; it is simply an illusion; its vision is oneiric, not ecmnesic»

фотографування, а отже подовжується й втручання в особистий простір персонажів, що ослаблює з їхнього боку психологічну протидію камері.

Загалом можна окреслити такі функції жанру воєнної кінодокументалістики:

- **Свідчення:** фіксація подій, що відбуваються у ході війни, зокрема збір матеріалу, що має юридично-доказовий потенціал: фіксація воєнних злочинів, інтерв'ю зі свідками тощо (Nichols, 2001, с. 35);
- **Меморіалізація:**
 - збереження образів знищеного – людей та місць;
 - формування колективної пам'яті: перетворення приватного, витісненого або індивідуального досвіду війни на спільну публічну пам'ять (Nichols, 2001, с. 58);
 - збір матеріалу для архіву: створення документальної спадщини епохи для майбутніх дослідників (Nichols, 2001, с. 58-59);
- **Формування ідентичності:** формування національної, культурної та громадянської ідентичності через спільний досвід переживання, споглядання та осмислення війни;
- **Інформування:**
 - надання відомостей про перебіг конфлікту, його причини й наслідки авдиторії, що не має прямого доступу до зони бойових дій (наприклад – ЗМІ) (Nichols, 2001, с. 40);
 - риторична функція: формування громадської думки щодо війни, її учасників (Nichols, 2001, с. 68-69);
 - антивоєнна агітація: викриття жахів війни, засудження насилля через зображення його наслідків (Nichols, 2001, с. 39-40), (Hellerman, 2023);
- **Рефлексія:** осмислення травматичного досвіду авторами та глядачами фільму, які переживали чи переживають війну.

1.2. Відбір матеріалу і вразливість авторської позиції у воєнній кінодокументалістиці

Вразливість – це природна риса людського буття – тілесного, соціального, політичного: «Завдяки тому, що ми є тілесними істотами, люди мають фізичні та матеріальні потреби; наражаються на фізичні хвороби, травми, інвалідність та смерть; а також протягом тривалих періодів свого життя залежать від турботи інших. Як соціальні та емоційні істоти, ми емоційно та психологічно вразливі перед іншими безліччю способів: до втрати та горя; до нехтування, зловживання та відсутності турботи; до відторгнення, ostracizmu та приниження. Як соціально-політичні істоти, ми вразливі до експлуатації, маніпуляції, гноблення, політичного насильства та порушень прав» (Dodds та ін., 2014, с. 1).

Катріона Маккензі, Венді Роджерс та Сьюзан Додс виділяють три типи вразливості відповідно до їхнього джерела:

- **притаманний (або вроджений):** «виникає із нашої тілесності, наших потреб, нашої залежності від інших, а також нашої емоційної та соціальної природи. Ми всі від природи вразливі до голоду, спраги, недосипання, фізичної шкоди, емоційної ворожості, соціальної ізоляції тощо» (Dodds та ін., 2014, с. 7);
- **ситуативний:** «може бути спричинений або посилений особистими, соціальними, політичними, економічними чи екологічними обставинами окремих осіб або соціальних груп» (Dodds та ін., 2014, с. 7);
- **патогенний:** «може бути спричинений різними джерелами, включаючи морально дисфункціональні або жорстокі міжособистісні та соціальні стосунки, а також соціально-політичне пригнічення чи несправедливість» (Dodds та ін., 2014, с. 9);

Є два стани вразливості: **потенційний** – може відбутися у майбутньому, та **поточний** – такий, що вже відбувається зараз (Dodds та ін., 2014, с. 7).

Поняття «авторська позиція» можна розкрити у кількох вимірах:

- **фізичний вимір:** де розташована камера, хто нею керує, яку дистанцію тримає автор між камерою і подією, персонажами;
- **вимір наративів та переконань:** який сенс та інтерпретацію вкладає автор у роботу; які автор має власні переконання, що впливають на сприйняття та зображення об'єкта документування;
- **етичний вимір:** яка моральна відповідальність покладена на автора перед персонажами, глядачами та суспільством.

У цій роботі увага буде зосереджена на етичному вимірі авторської позиції, або – етичній позиції автора. Моє завдання полягає в тому, щоб дослідити, як автор воєнного документального кіно вибудовує наратив сюжету, який він зображує; яку роль у цьому відіграють його власні переконання та особистий досвід (вимір наративів та переконань); а також які моральні виклики та відповідальності покладені на автора воєнного документального кіно, і яких заходів він мусить вжити, аби його робота вважалась етичною.

Будь-який фільм починається з ідеї та рішення цю ідею втілити. Це рішення є першим і чи не найвагомішим етапом відбору матеріалу – автор вирішує, що є важливим, вартим висвітлення назагал. Усі подальші рішення щодо матеріалів: що знімати, кого показувати, як монтувати – це розгортання початкової авторської ідеї.

У контексті будь-якої війни вибір теми для документального фільму є способом відобразити авторську позицію (вимір наративів та переконань) засобами кіноестетики. Вже на моменті ухвалення рішення висвітлити конкретний збройний конфлікт режисер-документаліст надає цьому конфлікту пріоритетності щодо фільмування решти подій. Під час планування зйомок автор вирішує, по який бік лінії бойового зіткнення він (та його команда) працюватиме, як організувати побут і що слугуватиме знімальним майданчиком, хто братиме участь в інтерв'ю та що показувати – тим самим він обирає сторону, яку займає у цьому конфлікті. А головна установка режисера є такою: зйомки не передбачатимуть репетицій та перезнімання. Отже, вже на етапі ухвалення рішення зняти воєнне документальне кіно та на перших етапах планування

зйомок автор вже формує власні переконання та політичну позицію щодо конфлікту, який збирається зображувати.

На етапі відбору знятого матеріалу та монтажу автор має ухвалити десятки технічних рішень, які мають забезпечити сприйняття глядачем кінонарративу як цілісного. Ці рішення, на перший погляд, видаються суто технічними: «(1) коли робити зріз, або монтаж, що поєднувати та як кадрувати або komponувати кадр...(2) чи записувати синхронний звук під час зйомки, і чи додавати додатковий звук, такий як переклад за кадром, дубльовані діалоги, музику, звукові ефекти або коментарі, пізніше, (3) чи дотримуватися точної хронології, чи перегрупувати події для підкреслення певної думки; (4) чи використовувати архівні або чужі відеоматеріали та фотографії, чи лише ті зображення, які зняв режисер на місці; та (5) на який спосіб представлення спиратися при організації фільму (експозиційний, поетичний, спостережний, партисипативний, рефлексивний чи перформативний)» (Nichols, 2001, с. 46). Ці технічні рішення і є медіативною інфраструктурою задокументованої історії, якої прагне режисер.

Воєнна кінодокументалістика передбачає фільмування дуже специфічного та загрозливого для людини стану суспільства – війни. Відповідно, документаліст, що перебуває у цих умовах, сам підлягає дії різного типу вразливості:

Фізичний: режисер перебуває безпосередньо у зоні бойових дій, і це не лише загрожує життю та здоров'ю документаліста, а й створює перешкоди для фільмування. Під час зйомок матеріалу документаліст може отримати серйозне поранення або загинути. Наприклад, нещодавно на Донеччині «внаслідок прицільної атаки російського дрона загинув 38-річний французький фотожурналіст Антоні Лаллікан» (Буняк, 2025), а його колега – фотожурналіст, член Української Асоціації професійних фотографів Георгій Іванченко – зазнав важкого поранення, внаслідок якого йому ампутували ногу. За словами Георгія, журналістів прицільним ударом атакував російський FPV-дрон, «обидва медійники були одягнені в захисне спорядження та бронежилети з написом "Press"». (Горон, 2025). Згідно з міжнародним гуманітарним правом, оскільки

воєнні кореспонденти не входять до складу збройних сил, вони користуються цивільним статусом та захистом, що випливає з цього статусу (Protection of Journalists | How does law protect in war? - Online casebook, б. д.) Тобто журналісти та ЗМІ, що перебувають у зоні бойових дій, не можуть вважатися військовими цілями (Protection of Journalists | How does law protect in war? - Online casebook, б. д.), проте фактично гарантувати документалістам безпеку життя та здоров'я не зможе жодна організація та правова норма.

Емоційно-психологічний: тривала присутність у зоні бойових дій негативно впливає на психіку людини. За результатами дослідження, проведеного у 2002 році, «у військових журналістів значно частіше спостерігаються психічні розлади, ніж у журналістів, які не висвітлюють військові конфлікти. Зокрема, поширеність ПТСР протягом життя є схожою на показники, зафіксовані серед ветеранів бойових дій, тоді як рівень тяжкої депресії перевищує показники серед загального населення» (Feinstein та ін., 2002, с. 1570).

Вразливості доступу: доступ автора до зони бойових дій є обмеженим: аби зняти документальне кіно, треба щонайменше отримати від військового командування акредитацію журналіста, формальні та неформальні дозволи тощо (The Perils and Practices of Reporting from Conflict Zones, 2025). При цьому структури та організації, що надають та фактично контролюють пересування документаліста у зоні бойових дій, можуть обмежувати доступ до певної інформації, фактично цензуючи матеріал автора (The Perils and Practices of Reporting from Conflict Zones, 2025).

Специфіки жанру:

- **особлива форма емоційної праці** – вимагає від автора не лише побудови довірливих стосунків зі своїми персонажами, а й здатності відсторонитися та ухвалювати важкі рішення, що можуть відповідати інтересам фільму, але не відповідати інтересам його учасників (Coleman, 2024, с. 1057);
- **робота із вразливими людьми, що отримували психічні та фізичні травми** (Coleman, 2024, с. 1058, 1068) – специфіка взаємодії автора з

персонажем у документальному кіно накладає на автора специфічну моральну відповідальність (див. підрозділ 2.3).

1.3. Вимога «включеності» автора як головний інструмент воєнної кінодокументалістики

Технології фото та відеозйомки існують вже доволі тривалий час. Протягом цієї доби «припущення, ніби фотоапарати надають безстороннє, об'єктивне зображення, поступилося усвідомленню, що фотографії – свідчення не тільки того, що на них зображене, а й того, що бачить індивід; це не реєстрація, а оцінка світу (Зонтаг, 2002, с. 86).

Автор документального кінофільму ніколи не є нейтральним спостерігачем, а завжди є активним учасником події, яку фільмує. «Фільм прямого кіно⁵ – це, по суті, продукт особистостей персонажів, що проходить крізь призму особистості режисера» (Pryluck, 1976, с. 27). Без справжнього занурення у життя персонажів у автора не буде ні матеріалу, ні, зрештою, документального фільму.

У момент наведення камери на людину «все змінюється», у цей момент людина ніби переходить у стан гри самої себе – «я створюю себе в процесі "позування", миттєво створюю для себе інше тіло, заздалегідь перетворюю себе на образ» (Barthes, 2000, с. 10). Процес позування перед камерою охоплений «тугою непевного походження»⁶: «буде створено образ – мій образ: чи буду я народжений від неприємної людини чи від "хорошої"?»⁷ (Barthes, 2000, с. 11).

За Бартом, «я» перед камерою одночасно є «тим, ким я вважаю себе; тим, ким я хочу, щоб мене бачили інші; тим, ким мене бачить фотограф; і тим, кого він використовує для демонстрації свого мистецтва» (Barthes, 2000, с. 13). Барт

⁵ «Пряме кіно» – зйомка реального життя без постановки, часто без згоди учасників, з претензією на «правдивість» через невтручання (Pryluck, 1976); цей жанр не тотожний жанру документального кіно, проте стосується тих умов, де режисер знімає реальних людей у реальних ситуаціях, тому тези та аргументація Прайлака зокрема доречна до документального кіно, де є реальні герої.

⁶ «anguish of an uncertain filiation»

⁷ «an image – my image – will be generated: will I be born from an antipathetic individual or from a "good sort"?»

називає процес позування перед камерою «мікроверсією смерті» – «фотографія ... зображує той надзвичайно тонкий момент, коли, чесно кажучи, я не є ані суб'єктом, ані об'єктом, а є суб'єктом, який відчуває, що перетворюється на об'єкт: тоді я переживаю мікроверсію смерті (у дужках): я справді стаю приви́дом»⁸ (Barthes, 2000, с. 14).

Камера може робити персонажів як більш закритими та мовчазними, так і навпаки – стає «співучасницею» автора: «Так, камера деформує, але не від моменту, коли вона стає співучасником. У цей момент вона отримує можливість робити те, чого я не зміг би зробити, якби камери не було: вона стає своєрідним психоаналітичним стимулятором, який дозволяє людям робити те, чого вони інакше не зробили б» (Rouch, цит. у: Renov, 2004, с. 178). Камера стає співучасницею лише тоді, коли автор вже вибудував довірливі стосунки з персонажем, а це потребує попередньої залученості та роботи.

Включеність автора завжди є емоційно навантаженою – він не просто збирає матеріал, а вибудовує із персонажами справжні стосунки, де присутні бажання, влада, і вразливість (Piotrowska, 2015, с. 3, цит. у: Singh, 2025, с. 135). Утім, ціллю автора в кожному разі лишається зйомка документального кіно, а не побудова стосунків з персонажами: «у документалістиці слухання є серцем проєкту: без нього не було б ні свідчень, ні фільму. Але, і це є вирішальним, слухання режисера можна розглядати як нарцисичне: воно веде до створення режисерського бачення, яке явно відрізняється від простого запису чийогось висловлювання» (Piotrowska, 2015, с. 139, цит. у: Singh, 2025, с. 135).

Автор документального кіно вразливий у багатьох аспектах, проте його персонаж – ще вразливіший. Автор та персонаж документального кіно перебувають у нерівних стосунках, де документаліст – у позиції влади. Сьюзен Зонтаґ описує акт фотографування як сполучення символічного насильства та привласнення: «Фотографувати людей означає чинити насильство над ними, бачачи їх так, як вони ніколи не можуть побачити себе, і знаючи про них таке,

⁸ «the Photograph (the one I intend) represents that very subtle moment when, to tell the truth, I am neither subject nor object but a subject who feels he is becoming an object: I then experience a micro-version of death (of parenthesis): I am truly becoming a specter»

чого не знають вони; це перетворює людей в об'єкти, якими можна символічно оволодіти» (Зонтаг, 2002, с. 21-22).

Якщо камера має здатність «привласнювати» об'єкт зйомки, то документаліст і персонаж перебувають у вертикально-владних стосунках, а «стосунки, що передбачають нерівність у вразливості, створюють можливості для більш впливових осіб несправедливо скористатися більш вразливими особами» (Dodds та ін., 2014, с. 13). Цей дисбаланс у контролі створює простір для експлуатації та маніпуляції автором персонажа.

Зрештою, уся документалістика зводиться до людських стосунків (Flaherty, цит. у: Pryluck, 1976, с. 26), довіри між автором і персонажем, віри автора у цінність та правдивість історії персонажа, і віри персонажа у те, що автор не зрадить його автономність.

Часто автор документального кіно вдається до зйомок без дозволу, «полюючи на правдивість матеріалу» – «Іра Цілик розповідала, як одного разу її звукооператорка й оператор поїхали, здається, до Ніжина і близько п'ятої ранку підісли в потяг, у якому героїні фільму їхали з Покровська до Києва. Знімальна група тихцем зайшла у вагон і зняла їх, поки ті спали в плацкарті. Вже потім, коли прийшла провідниця, почала сваритися й кликати начальника поїзда, довелося розбиратися з наслідками, але потрібний матеріал був» (Самусенко, 2025, с. 225).

«Земля блакитна, ніби апельсин» – документальний фільм Ірини Цілик 2020 року про родину, яка живе у Красногорівці, що на момент зйомок перебувала в «червоній зоні» АТО. Найстарша донька знімає документальне кіно про життя біля лінії фронту, а решта родини їй асистує. (Самусенко, 2025, с. 225). Прем'єра фільму відбулась на Кінофестивалі незалежного кіно Sundance, там стрічка здобула перемогу у номінації «за найкращу режисуру» у міжнародному конкурсі (Призер Санденсу "Земля блакитна, ніби апельсин" Ірини Цілик виходить у широкий прокат, б. д.). З того часу фільм отримав понад 20 престижних нагород у сфері кіно (detector.media, 2021).

За час зйомок – а вони тривали протягом близько семи візитів приблизно в тиждень кожен протягом 2018 і частини 2019-го років (Самусенко, 2025, с. 224) – знімальна команда змогла побудувати дуже теплі й близькі стосунки з персонажами фільму: «кожний їхній [знімальної групи] від'їзд був зі слізьми на очах, і кожен приїзд також, бо ми [родина, про яку був знятий фільм] були раді їх бачити і не хотіли відпускати» (Русіна, 2020).

Автор документального кіно постійно змушений постійно шукати баланс, аби побудувати довірливі стосунки із персонажами (що потребує часу та терпіння), і при цьому лишатись «стороннім спостерігачем», який не має впливати на персонажів та підштовхувати їх до певних дій: «мені дуже хотілося зняти, як Мирослава вступає в інститут, а саме – процес складання іспитів. Здавалося, що цей матеріал мені дуже потрібен і я без нього ніяк не обійдуся. Водночас Мирослава почала нервувати, для неї це й так був стресовий період; якоїсь миті я усвідомила, що дійсно перегнула палицю, бо якщо для мене це просто матеріал для фільму, то для неї – це життя» (Русіна, 2020).

Документаліст у зоні конфлікту перебуває в парадоксальній моральній ситуації: він очікує, і певною мірою бажає, щоб сталося щось, варте уваги камери – «процес фотографування – більше, ніж пасивне спостереження ... воно є способом, принаймні мовчазно, а часто й відверто, заохотити, щоб те, що діється, діялось і далі. Фотографувати означає виявляти цікавість до речей, якими вони є, прагнути зберегти статус-кво (принаймні доти, доки він дає змогу зробити "вдале" фото), а також сприяти чому завгодно, що робить об'єкт цікавим, вартим фотографування, навіть коли те цікаве – це чиїсь муки чи страждання» (Зонтаг, 2002, с. 19-20).

Документалістика неможлива без зазіхання на приватний простір персонажа – «Зустріч у рамках документального фільму може здаватися особливим безпечним місцем, де тебе вислухають і навіть полюблять, але цей приватний простір незабаром перетвориться на публічне видовище – процес, що несе в собі певні небезпеки» (Piotrowska, 2012, с. 56). Персонаж постає перед автором вразливим, а автор має владу та інструменти, аби перетворити його

крихкий особистий досвід на матеріал для творення потрібного наративу. Через це будь-яка документалістика може ранили персонажа, бо у цьому жанрі автор мусить підступитися до нього якомога ближче: «Для тих, хто у своїх репортажах орієнтується на візуальну частину ... близькість – це не стільки вибір, скільки необхідність. Відома фраза, яку давно приписують військовому фотографу Роберту Капі: "Якщо твої знімки недостатньо хороші, значить, ти недостатньо близько"» (Allan, 2025, с. 1).

Підсумовуючи перший розділ, жанр воєнної кінодокументалістики – це поєднання жанрів документального та воєнного кіно. Таким чином він прагне автентично фіксувати та документувати реальність, а також може зображувати такі теми: сцени бойових дій; історичний та геополітичний контекст конфлікту; людські стосунки на війні; антивоєнна агітація; лідерство та командування; зображення тилу та цивільного населення; наслідки війни; патріотизму, самопожертви та національної свідомості. Жанр воєнної кінодокументалістики має функціональні ознаки свідчення, меморіалізації, інформування та рефлексії.

Жанр воєнної кінодокументалістики сформувався у періоди Першої та Другої світових воєн, зокрема розвинувся і на території України у складі СРСР. Точкою початку нової (сучасної) української воєнної документалістики є Революція гідності – з того часу створено десятки документальних фільмів про Євромайдан, окупацію Криму, початок та розгортання війни Росії проти України на Сході України у 2014 році та повномасштабне вторгнення Росії в Україну у 2022 році.

Відбір автором матеріалу у воєнній кінодокументалістиці починається з ідеї для фільму і триває аж до фінального монтажу. Кожен етап відбору матеріалу супроводжується естетичним, риторичним та етичним актом вибору, що окреслюють не лише стилістику та зміст фільму, а і його ідеологічну спрямованість. Авторська позиція при цьому є вразливою одразу в кількох вимірах: фізичному, емоційному, позиційному, і ця вразливість неминуче позначається на тому, який образ війни зрештою потрапить до глядача. Роль автора у воєнній кінодокументалістиці важка не лише фізично та психологічно,

а ще й морально – ця робота накладає на документаліста чимало відповідальності, породжує складні моральні дилеми та лишає важкий емоційний відбиток.

Саме стосунки між автором і персонажем формують основу усіх документальних сюжетів, і тому автор має докласти чимало зусиль, аби вибудувати довірливі стосунки та зробити усе від себе можливе, аби виправдати довіру та персонажа. Це підтверджує необхідність включеність автора як головний інструмент документального кіно загалом, з якого цю рису запозичує і воєнна кінодокументалістика.

РОЗДІЛ 2. ЗОБРАЖЕННЯ ВІЙНИ ТА МОРАЛЬНІ НАСТАНОВИ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТА

2.1. Ангажованість автора у сучасній кінодокументалістиці: моральна дилема чи метод?

У контексті даної роботи «включеність» – фізична й особистісна присутність режисера у просторі персонажа, необхідна для виробництва фільму, а «ангажованість» – ідейна і ціннісна прихильність автора до певної позиції (вимір наративів та переконань), що визначає весь фільм від задуму до монтажу.

Включеність стосується суто фільму, а ангажованість – особистого життя автора загалом. Як будь-яка людина, автор воєнного документального кіно є громадянином певної країни, членом різних спільнот, має певні політичні, релігійні та інші погляди. Це і є ангажованість – жодна людина, створюючи щось, не може «винести за дужки» свій особистий досвід, і підійти до роботи повністю об'єктивно та нейтрально.

Є дискусія загалом щодо того, чи може людина, що працює у сфері соціальних наук, бути повністю об'єктивною. Карл Поппер, наприклад, певен, що ні: «справа не лише в тому, що об'єктивність та свобода від прихильності до цінностей ("ціннісна нейтральність") є недосяжними на практиці для окремого науковця, а в тому, що об'єктивність і свобода від таких прихильностей самі по собі є цінностями. А оскільки ціннісна нейтральність сама по собі є цінністю, то безумовна вимога свободи від будь-якої прихильності до цінностей є парадоксальною» (Popper, 1977, с. 97).

На думку Сартра, письменник (у його роботі «Що таке література» йдеться саме про письмо) ангажований тоді, коли він «прагне якомога ясніше і повніше усвідомити своє становище у світі, і коли це усвідомлення він перетворює на рефлексію: спочатку для себе, а тоді й для інших»⁹ (Sartre, 1949, с. 76). Писати –

⁹ «I shall say that a writer is engaged when he tries to achieve the most lucid and the most complete consciousness of being embarked, that is, when he causes the engagement of immediate spontaneity to advance, for himself and others, to the reflective»

вже означає хотіти свободи¹⁰ (Sartre, 1949, с. 65). Контекст, в якому живе і пише автор не обмежує його свободу, а надає їй форму (Sartre, 1949, с. 150-151). Таким чином, взаємодіючи, автор і читач довіряють одне одному власну свободу: автор пише, ніби читач є «чистою свободою» і «безумовною активністю» (Sartre, 1949, с. 49), і при цьому сам перебуває «у стані щедрості» (Sartre, 1949, с. 54–55). При цьому автор, звертаючись до свободи читача, на думку Сартра, не може одночасно із тим схвалювати у своєму тексті поневолення та гноблення: «ніхто й на мить не може припустити, що можна написати хороший роман на славу антисемітизму. Адже щойно я відчуваю, що моя свобода нерозривно пов'язана зі свободою всіх інших людей, від мене не можна вимагати, щоб я використовував її для схвалення поневолення частини цих людей» (Sartre, 1949, с. 64). Таким чином автор не «впливає» на читача, він «апелює» до його свободи – автор має прагнути запросити до рефлексії, а не приголомшити, «інакше він суперечить самому собі» (Sartre, 1949, с. 49).

Свобода породжує відповідальність – і для автора, і для читача. Сартр вбачає роль письменника у тому, аби «розкрити людину іншим людям, щоб ті могли взяти на себе повну відповідальність перед об'єктом, який таким чином оголений» (Sartre, 1949, с. 24); діяти так, щоб ніхто не міг залишатися байдужим до світу, і щоб ніхто не міг сказати, що він не причетний до того, що відбувається» (Sartre, 1949, с. 24). Читач же, розгортаючи книгу, теж бере на себе відповідальність: «як читач, якщо я створюю і підтримую несправедливий світ – я не можу не нести відповідальності за нього. Все мистецтво автора спрямоване на те, щоб змусити мене створювати те, що він описує, – а отже, залучити [до небайдужості щодо світу] і мене. Тож ми обоє несемо відповідальність за цей світ»¹¹ (Sartre, 1949, с. 61). Вільно писати можливо лише у вільному демократичному суспільстві, і тому, на думку Сартра, письменник відповідальний не лише за власний твір, а й за формування (чи збереження)

¹⁰ «Writing is a certain way of wanting freedom; once you have begun, you are engaged, willy-nilly»

¹¹ «As for me who read, if I create and keep alive an unjust world, I can not help making myself responsible for it. And the author's whole art is bent on obliging me to create what he discloses, therefore to compromise myself. So both of us bear the responsibility for the universe»

політичних умов, що уможливлюють письмо: «Свобода письма передбачає свободу громадянина. Для рабів не пишуть. Мистецтво прози пов'язане з єдиним політичним устроєм, в якому проза має сенс – демократією. Коли одне під загрозою, то й інше теж» (Sartre, 1949, с. 65).

Питання ангажованості автора набуває особливої гостроти в умовах воєнних конфліктів – чи є ангажованість автора перешкодою для правдивого свідчення або навпаки – необхідною для цього умовою?

Будь-який автор – заангажований: «проект ніколи не може бути "об'єктивним" просто тому, що кожен учасник вкладає в нього так багато власного досвіду, передумов та прагнень» (Piotrowska, 2015, с. 3, цит. у: Singh, 2025, с. 134). Коли власна ангажованість не усвідомлена самим автором, вона ризикує перетворитись на упередженість – неусвідомлену деформацію сприйняття інформації крізь призму особистого досвіду, а це може змістити фокус документального кіно зі свідчень у бік пропаганди та маніпуляцій.

«Фотографувати – це кадрувати, а кадрувати – це виключати»¹² (Sontag, 2003, с. 46). Жоден фотограф чи кінематографіст не може показати глядачеві усе – він мусить обирати, що лишиться поза кадром чи не увійде у фінальну версію монтажу. Таким чином, автор може намірено вирізати те, що суперечить його позиції (вимір намірів і переконань), і таким чином сконструювати образ реальності, що є спотвореним, проте претендує на істинний, бо документальне кіно загалом прагне вселити у глядача віру у те, що зображений світ – такий, як у реальності (actual) (Nichols, 2001, с. 2). Аби цьому запобігти, ми маємо «розвіяти уявлення про те, що об'єктивність у документальному проєкті взагалі можлива» (Piotrowska, 2023, цит. у: Lulkowska, 2025, с. 192).

Єдиний шлях знімати чесне документальне кіно – бути відкритим у своїй позиції: «переконайтеся, що всі, хто бере участь у створенні фільму, розуміють, що ви намагаєтесь зробити та чому» (Aufderheide та ін. 2022, цит. у: Aufderheide, 2025, с. 164).

¹² В оригіналі – «To photograph is to frame, and to frame is to exclude» (Sontag, 2003, с. 46)

Питання ангажованості/упередженості автора особливо актуальне у роботах воєнної кінодокументалістики, де автор говорить про власну війну – війну, яку сам переживає. Такий автор виправдано зображуватиме війну з одного боку конфлікту, і не буде висвітлювати інший, а це може (і, скоріш за все – буде) трактуватися протилежною стороною конфлікту як пропаганда та/або дезінформація.

Наприклад, російський обстріл пологового будинку у Маріуполі, який було висвітлено у фільмі «20 днів у Маріуполі», міністр закордонних справ Росії Сергій Лавров, посольство РФ у Великій Британії, російські ЗМІ та пропагандисти назвали постановкою, а вагітну жінку, яку було зображено на фото у новинах – моделлю (MediaSapiens, 2022). Важливою на цей потік звинувачень є реакція режисера Мстислава Чернова – «Те, що я про це думаю як українець, з журналістського погляду не має значення» (Francis, 2023). Чернов не відкидає того, що його, як українця та очевидця подій, зачіпають ці звинувачення, проте наголошує на тому, що завдання документаліста – документувати, а не відповідати на подібні звинувачення: «Наша робота – інформувати й продовжувати інформувати, а не сперечатися. Події постійно неправильно інтерпретуються. Єдиний спосіб, яким ми можемо це виправити, – це продовжувати висвітлювати події та знімати такі фільми, як "20 днів у Маріуполі". Адже коли глядач дивиться двохвилинний новинний ролик, досить легко маніпулювати його змістом. Але коли ти дивишся фільм, коли ти маєш весь контекст, ти набагато краще розумієш подію» (Francis, 2023).

Мстислав Чернов не приховує власної ангажованості у фільмі – «Текст, який використовується для озвучування у фільмі "20 днів у Маріуполі", насправді був написаний для статті "20 днів у Маріуполі" та частково за моїми щоденниками» (Francis, 2023). У фільмі зокрема є момент, де зображені діти, і Чернов у цей момент згадує своїх доньок, що теж вимушені залишити свій дім через повномасштабне вторгнення Росії в Україну (Чернов, 2023, 1:16:11), і згодом згадує їх ще раз під час виїзду з окупованих територій – «І все ж, коли ми від'їжджаємо, я постійно думаю про всіх людей, трагедії яких залишаються

невідомими. Я побачу своїх доньок. І я можу тільки сподіватися, що ці люди виживуть і теж будуть зі своїми родинами» (Чернов, 2023, 1:28:27). У інтерв'ю Чернов ділиться власними емоціями й про процес зйомок, і про подальшу редактуру: «Коли я знімав, я плакав. Коли я монтував, я плакав. Коли я дивився цей фільм в кінотеатрі, я плакав. Тобто емоції завжди залишаються. І це боляче. Це завжди боляче. Але це те, що робить нас людьми» (Барановська, 2023).

Фільм «20 днів у Маріуполі» одержав «Оскар» за найкращий документальний фільм у 2024 році. У 2026 році цю нагороду отримав фільм «Містер Ніхто проти Путіна» (реж. Девід Боренштайн і Павло Таланкін). Фільм показує роботу місцевого вчителя в уральському місті Карабаш і документує запровадження елементів державної пропаганди у навчальний процес (Chaun, 2026). У промові на врученні нагороди Оскар за найкращий повнометражний документальний фільм, співавтор фільму Таланкін П. І. згадує, що «є країни, де з неба падають не зірки, а ракети та дрони» та закликає «зупинити усі війни» (ABC News, 2026). Жодної згадки про війну та повномасштабне вторгнення Росії в Україну, яке, власне і спровокувало у 2022 році потужну хвилю посилення поширення Росією внутрішньої державної пропаганди. Жодної спроби опору усталеній системі ні у самому фільмі, ні після його виходу – «Не кожна історія про російську пропаганду демонструє її силу. Деякі лише підкреслюють самодраматизацію російського народу та його справжнє становище – що у власній країні вони ніхто і навіть не намагатимуться це змінити. Тож в аудиторії залишається спотворене відчуття власної волі, сформоване запереченням колективної відповідальності» (Chaun, 2026). Це і є прикладом невизнаної ангажованості й невизнання у фільмі власних інтересів – не відвертої брехні, але й не усієї правди. Відповідальність автора не закінчується у момент прем'єри фільму, вона також охоплює і період після виходу стрічки, де продовжується трансляція наративу, який змальовує фільм. Детальніше про це – у частині 2.3.

2.2. Образи війни та мирного повсякдення: специфіка агентності воєнного кінодокументаліста

Агентність (від англ. agency) – здатність людини діяти самостійно відповідно до власних переконань і попереднього досвіду (Personal Agency, б. д.). Це поняття – про владу, що має автор воєнної документалістики, і якої не мають його персонажі чи знімальна команда. Агентність – це не лише контроль над тим, що знімати, а й над долею образу персонажа і над версією реальності, яку побачить аудиторія.

У минулих частинах вже було продемонстровано, що автор-документаліст завжди є активним учасником зображувальної події, а не її стороннім спостерігачем. Його влада у межах своєї ролі дуже широка і водночас обмежена багатьма факторами.

У межах ролі автор має владу над:

- **вибором теми та персонажів** – автор обирає, чий голос та чия реальність заслуговує на увагу;
- **кадруванням** – рішення, що потрапить у кадр, а що лишиться за ним;
- **монтажем** – матеріалом, що потрапить у фінальний варіант фільму, його тривалістю, повнотою, komponуванням фрагментів тощо;
- **нарративом, що транслюватиме фільм** – які ідеї, погляди, політичні позиції зображені у фільмі, до чого він закликає;
- **доступом до фільму та дистрибуцією** – де і коли фільм буде показаний, хто зможе його переглянути (Nichols, 2001);

Автор не має влади над:

- **реакцією глядача** – автор формує повідомлення до суспільства, але не може контролювати, як, де і ким воно буде сприйняте та зчитане;
- **довгостроковими наслідками участі персонажа у проєкті** – «з найкращими намірами кінематографісти можуть лише здогадуватися, як використані ними сцени вплинуть на життя людей, яких вони сфотографували; навіть, здавалося б, нешкідливе зображення може мати значення для людей, які беруть участь у зйомці, незрозуміле для кінематографіста» (Pryluck, 1976, с. 23).

➤ **медіасистемою та фінансуванням** – «фінансування часто означає обмежену незалежність та залежність (часто проти волі) від порядку денного спонсорів» (Panagopolos, 2022, цит. у: Lulkowska, 2025, с. 194).

Воєнний кінодокументаліст у зоні бойових дій балансує між двома типами матеріалу: воєнним (вибухи, зруйновані будівлі, смерті) і повсякденним (зображення життя цивільних, побут військових, прості людські моменти). Воєнні матеріали задовольняють очікування глядача від фільму такого жанру, а повсякденні – надають війні людське обличчя та викликають у глядача емпатію.

Зображення мирного повсякдення поруч з трагедією війни є кінематографічною стратегією. Це дає можливість показати учасників війни передусім як звичайних людей, яким теж буває страшно, холодно, які важко переживають загибель побратимів та руйнування рідних місць.

У фільмі «2000 метрів до Андріївки» є чимало моментів, де камера сфокусована не на бойових діях. Наприклад, як перед заходом на позиції, режисер та оператор фільму спілкуються з бійцем з позивним «Фрік». Чернов та Фрік, як виявилось, обидва навчались у Харкові:

Фрік: А ми з ХНУРЕ¹³ воюємо! Я просто з ХП¹⁴

Чернов: Я знаю!

Фрік: *сміється* Як голос змінився одразу

Чернов: *жартівливо* Так, все, слухай, там є ще один бліндаж....

Фрік: *продовжує сміятись* Зараз відійдемо, та, вдвох? Розберемося, хто ж краще – ХП чи ХНУРЕ (Чернов, 2025, 00:31:00).

Після цього діалогу автор (Мстислав Чернов – автор, режисер та наратор фільму) говорить: «Фріку було 12, коли Росія вторглася в Україну у 2014 році. Коли почалося повномасштабне вторгнення, він залишив університет, повернувся до рідного міста і долучився до ТРО. Звідти він перейшов до 3-ї ОШБ. На момент коли ми говоримо, йому 22. За 5 місяців він буде поранений в бою за інший ліс. Його тіло не знайдено» (Чернов, 2025, 00:31:40).

¹³ Харківський політехнічний інститут

¹⁴ Харківський національний університет радіоелектроніки

Цей перехід емоційно дуже важкий для глядача – ти бачиш перед собою людину, що дуже подібна до тебе: вона курить якусь електронку¹⁵, жартує про свій університет, розказує, що після виходу з позицій найбільше мріє прийняти душ. І саме тому інформація, що йде далі, сприймається так боляче – йдеться не про безликого невідомого «когось», а про людину, яку ми секунду тому бачили на екрані, таку ж людину, як і всі ми.

У тому ж фільмі є сцена, де військові заходять в Андріївку – знищене вщент село, яке українська армія місяцями вибивала з російської окупації. Група пересиджує обстріл в укритті, і в цей момент нізвідки з’являється кішка. Бійці, режисер, оператор по черзі беруть тварину на руки, гладять, кличуть до себе, обговорюють імена:

- Це пацан чи дівчинка?
- Дівчинка! Он, трьохмаста¹⁶
- Ну все, Андріївка! (Чернов, 2025, 1:34:40).

Згодом кішку пакують у рюкзак та забирають з собою під час виходу з позицій. Ця сцена зокрема зображує персонажів фільму – відважних військових штурмової бригади – як простих людей, що люблять тварин, ніжність, мають співчуття та почуття гумору.

Іншим прикладом зображення вікна у мирне повсякдення посеред війни є фільм Куба і Аляска – стрічка про двох українських військових парамедиків Юлію «Кубу» Сідорову та Олександру «Аляску» Лисицьку (Куба & Аляска, б. д.). Фільм містить не лише зображення воєнних дій: бої; влучання у будинок, де проживали Куба, Аляска та їхні побратими/посестри; поранення Аляски; загибель нареченого Куби та чимало інших – а й звичайнолюдські моменти: Аляска нудиться в лікарні; Куба переживає перед своїм першим дизайнерським показом одягу на Тижні моди в Парижі; зустріч Куби із мамою після довгої розлуки (Трояновський, 2025).

¹⁵ розмовн. – електронна сигарета

¹⁶ розмовн. – трикольорова

Фільм «Останній Прометей Донбасу» – не про військових, але про людей, що виконують надважливу роботу – «про працівників Курахівської ТЕС ДТЕК, які забезпечували роботу станції під безперервними обстрілами всього за 10 км від лінії фронту» (Останній Прометей Донбасу, б. д.). Фільм сповнений почуття «кома» у горлі – регулярні обстріли Станції, загибелі працівників ТЕС, прощання персонажів фільму із роботою всього життя, рідним містом, домом. Ця стрічка показує, наскільки широкий та розмаїтий жанр воєнної кінодокументалістики. Війна просочується та отруює усі сфери людського життя, і тому будь-який з цих фрагментів, зафільмований документалістом, вписуватиметься у жанр воєнного документального кіно. Подібні роботи про невійськових, що живуть в умовах війни, також яскраво демонструють настрої, думки та переживання цивільних людей щодо своєї ролі у цих подіях: «У когось не вистачає сили духу, мотивації – вони тікають за кордон. Ми лишаємося тут [в Кураховому] – такі, скажімо, середнячки. Втекти – і соромно, і нема за чим. Ну а, скажімо, йти воювати – теж чи час не настав, чи духу не вистачає. Якщо порівнювати з тими, хто тікає, ми ніби герої, а піти за 10-15 км з автоматом то... так – герой, а так – [боягуз]. Ото і все. Тому, поки є можливість, займаємося своєю професійною діяльністю, а там життя все розставить на свої місця» (Штука, 2025, 00:40:13).

Зрештою, яке співвідношення мирного повсякдення до зображення воєнних дій показувати – теж рішення автора і спроба знайти баланс: «Війна жахлива, травматична та руйнівна. І це той досвід, який ми хотіли донести до глядачів. Водночас нам потрібно було бути впевненими, що ми з повагою ставимося до жертв і делікатні. Було важливо не приголомшити глядачів, бо через надмірну кількість насильства, надмірну кількість крові... завжди існувала небезпека, що в якийсь момент глядачі просто перестануть бути емоційно пов'язаними з тим, що вони бачать, бо це занадто багато, занадто приголомшливо» (Francis, 2023).

Фільм «20 днів у Маріуполі» повністю сконцентрований на досвіді переживання війни цивільним населенням – «Я відчуваю і завжди відчував, що... саме вплив війни на цивільне населення є її найруйнівнішою частиною, яка

робить її такою жахливою та неприйнятною... Я вважаю, що історії солдатів і військових також дуже важливі, адже, зрештою, [багато] українських солдатів, яких ви бачите на передовій, – це також цивільні особи, які просто взяли до рук зброю, щоб захистити свою країну від загарбників. Тож це все одно історія цивільних осіб, просто інша історія» (Francis, 2023).

«2000 метрів до Андріївки – фільм Мирослава Чернова вже про військових на фронті. Фільм зображує ту саму війну, що і «20 днів у Маріуполі», тільки інші її виміри, локації, форми. «2000 метрів до Андріївки» не отримав «Оскар» та великої кількості інших нагород, які здобув «20 днів у Маріуполі». Можливо, причина у тому, що цивільна особа у ситуації війни постає більш вразливою. Цивільна особа не має законних способів давати відсіч країні-нападникові, а військові зі зброєю у руках – так. Те, наскільки ці фільми вийшли різними й про різне, зображуючи одну й ту саму війну – говорить про майстерність Мстислава Чернова як автора воєнного документального кіно.

Зрештою, документувати мирне повсякдення під час війни важливо і для архівування та формування колективної пам'яті – меморіальна функція воєнної документалістики. Агентність документаліста виходить за межі конкретного фільму, проте не виходить за межі ролі автора: він стає одним із тих, хто формує уявлення про те, якою є ця війна та якою вона запам'ятається.

2.3. Аналіз поняття «позиція автора» в контексті моральної відповідальності спостерігача

У минулих частинах роботи вже йшлося про те, що документаліст – не мовчазний спостерігач, а учасник події, яку він зображує, і тому авторський кадр завжди несе у собі власну інтерпретацію події, що відбувається.

У минулих частинах також йшлося і про те, що автор у воєнній документалістиці – вразливий, персонаж – ще вразливіший. Вразливим може бути навіть глядач, за умови, наприклад, що теж живе у стані війни (як це зараз є в Україні) або інших.

Вразливість щільно пов'язана із поняттям моральної відповідальності – «вроджена та ситуативна вразливість породжують конкретні моральні та політичні зобов'язання для осіб, хто перебуває у позиції влади: підтримувати та надавати допомогу тим, хто наразі перебуває у вразливому становищі, а також зменшувати ризики перетворення вродженої вразливості на ситуативну» (Dodds та ін., 2014, с. 8). «Позиція влади» – це не про формальні органи влади, а про будь-кого, хто опинився в ситуації, де інша людина залежить від його дій і рішень. Це може бути лікар, вчитель, журналіст, держслужбовець, хтось із батьків, романтичний партнер тощо (Dodds та ін., 2014, с. 13-14).

Моральна відповідальність автора

Відповідальність перед персонажем

Автор документального кіно передусім несе відповідальність перед своїми персонажами – соціальними акторами. Автор вирішує, що знімати, як кадрувати, що залишити в монтажі, де і коли показати. Персонаж залежить від його рішень у тому, яким його образ він постане перед аудиторією – ця залежність і є вразливістю.

«Основною метою заходів, що вживаються у відповідь на вразливість, має бути забезпечення або відновлення, де це можливо, і в максимально можливій мірі, автономії постраждалих осіб або груп» (Dodds та ін., 2014, с. 9) – тобто документаліст морально зобов'язаний зробити все від себе можливе, аби зберегти суб'єктність свого персонажа. Це включає такі заходи:

- **повне інформування:** представитись та повідомити герою, що буде зніматись, і де це буде показано ще до того, як камера почне писати (Windelspecht, 2022);
- **отримання інформованої згоди (принаймні усно):** в умовах війни підписання інформованої згоди у вигляді сформованого підготовленого документа – нереалістичне; втім, автор має переконатися, що персонаж

розуміє можливі наслідки своєї участі у матеріалі, наскільки це можливо в умовах бойових дій (Pedersen, 2022);

- **перегляд матеріалу перед публікацією (за можливості):** для уникнення неправильної інтерпретації та ретравматизації персонажа (Coleman, 2024, с. 1061-1062); повний попередній перегляд персонажем фільму перед публікацією рідко коли можливий в умовах бойових дій; якщо такої змоги немає – автор може ухвалювати рішення про конкретні сцени з огляду на те, що персонаж міг би сказати, якби мав таку можливість;
- **право відкликати згоду на участь (за можливості):** сюди також входить право персонажа вилучити з матеріалу своє ім'я та публікувати свідчення анонімно (Coleman, 2024, с. 1061-1062); в умовах війни персонаж рідко має можливість відстежувати подальшу долю матеріалу і тим більше – активно відкликати згоду; тут також актуальний шлях уявлення себе на місці персонажа – тобто не використовувати матеріал, який явно суперечив би волі персонажа, навіть якщо той не мав можливості це висловити;
- **недопущення завдання шкоди та психологічна підтримка (за можливості):** автор має відстежувати ознаки дистресу під час інтерв'ю і бути готовим зупинити зйомку негайно; в ході інтерв'ю слід уникати запитань на кшталт «як ви себе почуваєте?», що можуть бути болісними або травматичними для співрозмовника; натомість починати варто з простих запитань про факти, дати, час, про те, що людина бачила або чула (Windelspecht, 2022).

Відповідальність перед глядачем

Документаліст несе відповідальність не тільки під час створення фільму, а й після його виходу – які обговорення підіймає твір, чи присутній автор в обговореннях, чи реагує він на коментарі та критику.

Зонтаґ каже, що «наміри фотографа не визначають значення фотографії, яка матиме власну кар'єру, що залежить від примх і лояльності різних спільнот,

які нею користуються» (Sontag, 2003, p. 39). Через те, що після прем'єри твір живе власним життям поза контролем автора, відповідальність автора продовжується у публічному просторі у різних вимірах:

- **Відповідальність перед національним суспільством:** чи відповідає фільм уявленням суспільства про власну війну;
- **Відповідальність перед міжнародною аудиторією:** документаліст, що має доступ до міжнародної аудиторії, стає одним з посередників між війною та мирним світом по той бік екрану;
- **Відповідальність у публічних висловлюваннях загалом:** промови на фестивалях, інтерв'ю, коментарі в ЗМІ є продовженням авторської позиції за межами фільму. Прикладом є церемонія вручення Оскару 2024 року, де Мстислав Чернов виголосив промову: «Я хотів би, щоб цього фільму ніколи не існувало. Я хотів би обміняти це на те, щоб Росія ніколи не напала на Україну, ніколи не окупувала наші міста...Кіно формує пам'ять, а пам'ять формує історію. Тому разом ми можемо зробити так, щоб правда перемогла і щоб люди Маріуполя ніколи не були забуті» (Stephan, 2024). Ця промова є яскравим прикладом продовження трансляції авторської позиції, яка викладена у фільмі. Саме цей момент був вилучений із запису міжнародної версії трансляції церемонії та був повернутий лише після апеляції українського суспільного мовника (Луценко, 2024). Ця ситуація є прикладом, що не завжди авторська позиція буде вислухана та прийнята міжнародною (та/або національною) спільнотою. Утім, висловити її – обов'язок автора.

Моральна відповідальність спостерігача

Існує золоте правило документального кіно про дику природу «ніколи не втручатися»: «Ідея полягає в тому, що, як би неприємно це не було, тварину, яка перебуває в небезпеці, не повинні рятувати люди» (Funnel, 2024).

Правило про невтручання (за можливості) є загальним для документалістики усіх жанрів. Стан війни завжди пов'язаний з людськими стражданнями, й інтуїція та більшість етичних теорій підказує нам, що якщо людина якось може запобігти чи зменшити страждання іншої людини – вона морально зобов'язана це робити. Утім, якби документаліст при кожному зіткненні з людиною, що страждає, вимикав би камеру та біг допомагати, жанр документалістики перестав би існувати як такий.

Поглянемо на фільм «20 днів у Маріуполі» – журналісти Associated press Мстислав Чернов та Євген Малолетка на момент першого дня повномасштабного вторгнення Росії в Україну перебували у м. Бахмут і, «коли ми [Чернов та Малолетка] зрозуміли, що вторгнення неминуче, наша група вирішила поїхати до Маріуполя. Ми були впевнені, що місто стане однією з головних мішеней» (Чернов, 2023, 00:02:44). Навіщо спеціально їхати в епіцентр конфлікту та наражати себе на більшу небезпеку? Чим більше людей у зоні бойових дій – тим важче силам оборони, комунальним службам. Журналісти, перебуваючи у місті наражають себе на смертельну небезпеку, оскільки для російської армії журналісти – не захищений міжнародним правом статус, а ціль. У Маріуполі в той самий час (початок березня 2022 року) російські військові вбили литовського режисера, автора фільмів «Маріуполіс» та «Маріуполіс 2»¹⁷ Мантаса Кведаравічюса – «цивільного, який жодним чином не брав участі в бойових діях. Нелюдські тортури, які включали в себе побиття, поранення ножом, переломи кісток, імітацію розстрілу, призвели до смерті цього чоловіка» (Бурдига, 2024).

Водночас, якби Мстислав Чернов та Євген Малолетка не приїхали б і не пробули б у Маріуполі 20 днів, світ не побачив би кадри з кімнатами, заповненими тілами загиблих (бо морг переповнений), братські могили, обличчя батьків, у яких на очах загинула їхня дитина та багато інших немислимих фрагментів (Чернов, 2023).

¹⁷ фільм вийшов вже після загибелі режисера; створений із врятованих фрагментів відео, відзнятих Мантасом Кведаравічюсом (Маріуполіс 2, б. д.)

Протягом фільму персонажі самі звертаються до автора, аби зробити заяву, висловити свою думку, попросити світ про допомогу – «Але він [Володимир, поліцейський] хоче допомогти вивезти нас і наші матеріали. І все ще сподівається, що якби світ побачив усе, що сталося в Маріуполі, це б надало бодай якогось сенсу цьому жаху» (Чернов, 2023, 1:26:49).

Можливо, саме у цьому головна причина необхідності документування війни – надати цьому немислимому та абсурдному явищу сенсу? І саме тому роль документаліста така складна – бо неможливо наділити сенсом щось настільки руйнівне та непояснювальне? «Володимир сказав, що кадри з пологового будинку змінять хід війни. Але ми бачили так багато мертвих людей. Мертвих дітей. Як більше смерті може хоч щось змінити?» (Чернов, 2023, 00:55:30).

І навіть якщо неможливо повністю задокументувати, осмислити та відрефлексувати досвід війни, варто принаймні спробувати – «Якщо одного дня мої доньки спитають мене: "Що ти зробив, щоб зупинити це божевілля, цей садистський руйнівний вірус?" Я хочу мати можливість дати їм відповідь» (Чернов, 2023, 1:16:11).

Підсумовуючи другий розділ, ангажованістю є ідейна і ціннісна прихильність автора до певних позицій (вимір наративів та переконань), що визначає весь фільм від задуму до монтажу. Проблема ангажованості документаліста особливо актуальна для жанру воєнної кінодокументалістики, оскільки ангажованість автора може сприйматися як перешкода для правдивого свідчення або пропаганда чи маніпуляція. Направду ж ангажованими можна назвати абсолютно усіх авторів, оскільки вони мають власний особистісний досвід, який неможливо «вимкнути» під час створення кінофільму. Ангажованість може становити небезпеку, коли вона не усвідомлена або намірено прихована – тоді з'являється упередженість, а вона зміщує фокус документалістики зі свідчення у бік пропаганди та маніпулятивного кіно.

Дотримання балансу між зображеннями властивих уявленню про війну подій – бойових дій, військовослужбовців, руйнування – та епізодів повсякденного життя під час війни є кінематографічною стратегією, одним із

проявів автором агентності. Це контрастування дуже важливе для формування в очах глядача образу війни, що має людське обличчя – тобто такої, де воюють, отримують поранення та гинуть звичайні люди, що нічим не відрізняються від самого глядача.

Особливість ролі автора накладає на нього особливий вид моральної відповідальності перед його персонажем та глядачем. Це включає заходи на кшталт повного інформування, отримання інформованої згоди, надання можливості перегляду матеріалу перед публікацією та права відкликати згоду на участь, запобігання ретравматизації та психологічну підтримку персонажа. Що стосується глядача, то автор відповідальний перед національним суспільством та міжнародною спільнотою, а також у публічних висловлюваннях загалом. Відповідальність автора як спостерігача – інша, а її критерії нечіткі, оскільки стосуються більш особистісної, а не публічної площини. Тому це питання вже слід віднести до категорії «моральних дилем» та залишити автора, персонажів та глядачів воєнної документалістики із ним сам на сам.

ВИСНОВКИ

У дипломній роботі було розглянуто поняття «етичної позиції автора» у сучасній військовій кінодокументалістиці. Цей жанр об'єднує риси документального та воєнного кіно, і прагне автентично фіксувати та документувати реальність, а також може зображувати теми, що стосуються бойових дій, геополітики, людських долів на війні, зображення тилу й цивільного життя та багато інших. Воєнна кінодокументалістика покликана виконувати функції свідчення, меморіалізації, інформування та рефлексії.

Кожен етап відбору автором матеріалу для воєнного документального кінофільму є одночасно естетичним, риторичним та етичним вибором, що окреслює не лише форму фільму, а й ідеологічну спрямованість картини. Авторська позиція при цьому є вразливою одразу в кількох вимірах: фізичному, емоційному, позиційному, і ця вразливість неминуче позначається на тому, який образ війни зрештою потрапить до глядача.

Жодна кінодокументалістика неможлива без певного втручання в особисте життя персонажа та побудови із ним довірливих стосунків. Так можна пояснити необхідність повної включеності автора у процес створення фільму як головний інструмент документального кіно загалом, з якого цю рису запозичує і воєнна кінодокументалістика.

Ангажованість автора у воєнному документальному кіно є абсолютно природним явищем: будь-який автор має особистісний досвід, який неможливо «вимкнути» під час створення кінофільму. Автор ангажований тоді, коли усвідомлює своє місце у світі і перетворює це усвідомлення на рефлексію для інших. Ангажованість може становити небезпеку, коли вона не усвідомлена або спеціально прихована – тоді з'являється упередженість, а вона може змістити фокус документалістики зі свідчення у бік пропаганди та маніпулятивного кіно.

Агентність автора воєнної документалістики полягає у владі автора над більшістю рішень, що стосуються фільму – вибором теми й персонажів, кадруванням, монтажем, наративом, доступу та дистрибуцією. Є також і аспекти,

які поза зоною впливу ролі автора. Це реакція глядача, наслідки участі персонажів у фільмі, отримання фінансування та виклики медіасистеми.

Дотримання балансу між зображеннями бойових дій, військовослужбовців, руйнувань та епізодів повсякденного життя під час війни є кінематографічною стратегією. Подібне зіставлення дуже важливі для формування в очах глядача образу війни, що має людське обличчя та докорінно змінює її учасників.

Зрештою, автор перебуває у специфічних стосунках зі своїм персонажем – документаліст має владу над образом персонажа, який побачить глядач, а це має довгострокові наслідки для персонажа у повсякденному житті поза кадром. Позиція влади накладає на автора моральну відповідальність перед персонажем та глядачем. Це включає реалізацію заходів на кшталт повного інформування, отримання інформованої згоди, надання можливості перегляду матеріалу перед публікацією та права відкликати згоду на участь, запобігання ретравматизації та психологічну підтримку персонажа. Відповідальність автора як спостерігача – інша, і відноситься скоріше до категорії «моральних дилем», яку кожен автор, персонаж та глядач має розв'язати самотійно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Барановська, М. (2023). *Режисер фільму «20 днів в Маріуполі»: Коли знімав, я плакав*. Deutsche Welle. <https://www.dw.com/uk/reziser-filmu-20-dniv-v-mariupoli-koli-a-znimav-a-plakav/a-64554241>
- Буняк, В. (2025). *На Донеччині внаслідок атаки російського дрона загинув французький журналіст Антоні Лаллікан*. detector.media. <https://detector.media/infospace/article/244628/2025-10-03-na-donechchyni-vnaslidok-ataky-rosiyskogo-drona-zagynuv-frantsuzkyy-zhurnalist-antoni-lallikan/>
- Бурдига, І. (2024). *Правоохоронці Литви встановили вбивць режисера Кведаравічюса*. Deutsche Welle <https://www.dw.com/uk/litovski-pravoohoronci-vstanovili-vbivc-reziser-a-kvedaravicus/a-68407350>
- В Україні заборонили до показу 780 російських фільмів та серіалів*. (б. д.). Дзеркало тижня. https://zn.ua/ukr/UKRAINE/v-ukrayini-zaboronili-do-pokazu-780-rosiyskih-filmiv-ta-serialiv-290291_.html
- Горон, Д. (2025). *«Це був прицільний удар FPV-дроном», – поранений журналіст Георгій Іванченко*. detector.media. <https://detector.media/infospace/article/244733/2025-10-08-tse-buv-prytsilnyy-udar-fpv-dronom-poranenyy-zhurnalist-georgiy-ivanchenko/>
- Зонтаг, С. (2002). *Про фотографію*. Основи.
- Куба & Аляска*. (б. д.). Takflix. https://takflix.com/uk/films/cuba_alaska
- Луценко, Є. (2024). *Перемогу «20 днів у Маріуполі» та деякі інші категорії вирізали з міжнародної телеверсії «Оскара»*. Суспільне Культура. <https://suspilne.media/culture/703498-peremogu-20-dniv-u-mariupoli-virizali-z-miznarodnoi-televersii-oskar/>
- Маріуполіс 2*. (б. д.). Міжнародний фестиваль документального кіно про права людини Docudays UA. <https://docudays.ua/2022/movies/film-vidkrittya/mariupolis-2/>

Останній Прометей Донбасу. (б. д.). Київстар ТБ.
<https://tv.kyivstar.ua/ua/movie/6904c5825a74504842f14d92-2025-ostannij-prometej-donbasu>

Панасюк, С., & Дудко, Я. (2024). *Минуле та майбутнє українського документального кіно.* Ukraïner. <https://www.ukrainer.net/dokumentalne-kino/>

Призер Санденсу «Земля блакитна, ніби апельсин» Ірини Цілик виходить у широкий прокат. (б. д.). Офіційний вебсайт Державного агентства України з питань кіно. <https://usfa.gov.ua/press-center/pryzer-sandensu-zemlya-blakytna-niby-apelsyn-iryny-cilyk-vykhodyt-u-shyrokyu-prokat-i651>

Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань кіно, Постанова Кабінету Міністрів України № 277 (2026) (Україна). <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/277-2014-p#Text>

Русіна, О. (2020). *«Ми захотіли познайомитися, бо полюбили її пісню»: історія дружби та співпраці режисерки та персонажів фільму «Земля блакитна, ніби апельсин».* Громадське радіо. <https://hromadske.radio/podcasts/persona/my-zakhotily-poznayomytysia-bo-poliubyly-ii-pisniu-istoriia-druzhby-ta-spivpratsi-rezhyserkyy-heroiv-fil-mu-zemlia-blakytna-niby-apel-syn>

Самусенко, Ю. (2025). *Як це дивитися: українське кіно незалежності.* Stretovysh.

Трояновський, Є. (Режисер). (2025). *Куба & Аляска* [Фільм]. Green Light Films

Україна вперше в історії отримала BAFTA. Який фільм здобув нагороду (б. д.). BBC News Україна. <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/cnlnwqlle78o>

Українська правда. Життя. (2019). *Голова Держкіно Пилип Ілленко: «Український глядач перестав сприймати російське кіно як ментально близьке».* <https://life.pravda.com.ua/culture/2019/03/23/236119/>

Українські фільми, презентовані на міжнародних кінофестивалях. (б. д.). Вікіпедія.

https://uk.wikipedia.org/wiki/Українські_фільми,_презентовані_на_міжнародних_кінофестивалях

Чернов, М. (Режисер). (2023). *20 днів у Маріуполі* [Фільм]. PBS Frontline.

Чернов, М. (Режисер). (2025). *2000 метрів до Андріївки* [Фільм]. Associated Press; Frontline.

Штогрін, І. (2019). *Держкіно під керівництвом Пилипа Ілленка завершило виробництво 164 фільмів. Чому він пішов?* Радіо Свобода.
<https://www.radiosvoboda.org/a/kino-illenko-dergkino/30117881.html>

Штука, А. (Режисер). (2025). *Останній Прометей Донбасу* [Фільм]. !Attention Films

ABC News. (2026). *Oscars 2026: 'Mr. Nobody Against Putin' wins Best Documentary Feature Film* [Відео]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=pd2NuCDqlRI>

Allan, S. (2025). Visual War Journalism. *Digital Journalism*, 1–17.
<https://doi.org/10.1080/21670811.2024.2443153>

Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Aufderheide, P. (2025). The Challenge of Establishing and Maintaining Ethical Norms in US Documentary Production. У А. Piotrowska (Ред.), *The Ethics of Documentary Film* (с. 156–171). Edinburgh University Press.

Barthes, R. (2000). *Camera Lucida* (R. Howard, Пер.).

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. Routledge.

Chaiun, M. (2026). *Oscar-nominated 'Mr. Nobody Against Putin' exposes Russian passivity*. The Kyiv Independent. <https://kyivindependent.com/oscar-nominated-film-shows-russias-enduring-small-person-complex/>

Coleman, E. (2024). The work of documentary relationships. *European Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/13675494231208501>

detector.media. (2021). *Стрічка «Земля блакитна, ніби апельсин» отримала нагороду на хорватському кінофестивалі.*

<https://detector.media/production/article/189409/2021-06-22-strichka-zemlya-blakytyna-niby-apelsyn-otrymala-nagorodu-na-khorvatskomu-kinofestyvali/>

Dodds, S., Rogers, W., & Mackenzie, C. (2013). *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*. Oxford University Press, Incorporated.

Feinstein, A., Owen, J., & Blair, N. (2002). A Hazardous Profession: War, Journalists, and Psychopathology. *American Journal of Psychiatry*, 159(9), 1570–1575. <https://doi.org/10.1176/appi.ajp.159.9.1570>

Francis, M. (2023). «To Not Document It Is Impossible»: A Q&A with Mstyslav Chernov, the Director of '20 Days in Mariupol'. wttw. <https://www.wttw.com/playlist/2023/11/20/q-and-a-mstyslav-chernov-20-days-in-mariupol>

Funnel, R. (2024). *When Can Wildlife Photographers Intervene?* IFLSCIENCE. <https://www.iflscience.com/when-can-wildlife-photographers-intervene-74148>

Hellerman, J. (2023). *Digging Into The War Genre In Movies and TV*. No Film School. <https://nofilmschool.com/war-genre>

Interfax-Ukraine. (2025). *Держава профінансувала 397 кінопроектів на 3,5 млрд грн в 2014-2025pp - Держкіно*. Інтерфакс-Україна. <https://interfax.com.ua/news/economic/1099058.html>

Kuhn, A., & Westwell, G. (2020). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780198832096.001.0001>

Lulkowska, A. (2025). Responsibility of Representation: Ethics of Transcultural Filmmaking Practices. У А. Piotrowska (Ред.), *The Ethics of Documentary Film* (с. 189–208). Edinburgh University Press.

Marchenko, S. (2023). Non-fiction cinema of independent Ukraine. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 34(43), 57–75. <https://doi.org/10.14746/i.2023.34.43.4>

MediaSapiens. (2022). *Фейк: Обстріл пологового в Маріуполі – постановка, вагітна з фото – модель (ОНОВЛЕНО)*. ms.detector.media. <https://ms.detector.media/manipulyatsii/post/29151/2022-03-10-feyk-obstril-pologovogo-v-mariupoli-postanovka-vagitna-z-foto-model-onovleno/>

- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Pedersen, L. (2022). *Question of Consent Is Key When Shooting Documentaries About Traumatic Situations*. Variety. <https://variety.com/2022/film/global/trauma-documentary-cphdox-1235218644/>
- Personal Agency. (6. д.). ScienceDirect. <https://www.sciencedirect.com/topics/social-sciences/personal-agency>
- Piotrowska, A. (2012). *Psychoanalysis and Ethics in Documentary Film*. Birkbeck College, University of London.
- Popper, K. (1977). The logic of the social sciences. Y *The Positivist Dispute in German Sociology* (G. Adey & D. Frisby, Пер.; с. 87–104). Heinemann Educational Books Ltd.
- Protection of Journalists | How does law protect in war?* - Online casebook. (6. д.). How does law protect in war? - Online casebook. <https://casebook.icrc.org/case-study/protection-journalists>
- Pryluck, C. (1976). Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. *Journal of the University Film Association*, 28(1), 21–29. <http://www.jstor.org/stable/20687309>
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press.
- Sartre, J.-P. (1949). *What is literature?* (B. Frechtman, Пер.). Philosophical Library.
- Singh, P. (2025). Documenting Dalit Women: Their Journey from Tyrannies to Triumphs. Y A. Piotrowska (Ред.), *The Ethics of Documentary Film* (с. 131–142). Edinburgh University Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Picador.
- Stephan, K. (2024). '20 Days in Mariupol' Director Delivers Powerful Oscar Speech: I Wish to Exchange Award for 'Russia Never Attacking Ukraine'. Variety. <https://variety.com/2024/film/news/20-days-in-mariupol-director-powerful-oscar-speech-russia-ukraine-1235937447/>
- The Perils and Practices of Reporting from Conflict Zones*. (2025). Journalism University. <https://journalism.university/reporting-techniques/reporting->

[conflict-zones-risks-practices/#navigating-the-battlefield-the-dangers-and-threats](#)

Windelspecht, D. (2022). *Ethical Tips for Journalists Reporting on Conflict*. International Center for Journalists. <https://www.icfj.org/news/ethical-tips-journalists-reporting-conflict>