

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

Магістерська робота
освітній ступінь – магістр

на тему: «Реконструкція сімейної пам’яті у документальному кіно»

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

Керівник:
Горностай К. П.

Рецензент: _____

Магістерська робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____
«____» _____ 2020 р.

Київ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ I. Контекст	4
1.1 Сімейне автобіографічне кіно як піджанр документалістики	4
1.2 Родинна пам'ять в контексті memory studies	8
1.3. Приклади реконструкції пам'яті у документальному кіно	12
РОЗДІЛ II. Робота над фільмом	16
2.1 Підготовка до зйомок фільму.....	16
2.2 Робота над проектом та календарний план.....	21
2.3 Використане технічне забезпечення.....	24
2.4 Work in Progress: фізичні та часові обмеження	24
2.5 Технічні обмеження	26
2.6 Морально-етичні обмеження	27
РОЗДІЛ III. Результати	29
3.1 Детальний сценарій фільму.....	30
3.2 Покрокові зміни в монтажу	44
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Іноді ми не знаємо, що приховується та не проговорюється у сімейному колі. Які відкриття нас можуть чекати після занурення у глибини родинної пам'яті? Наскільки ми добре знаємо своїх близьких та як пояснюємо витoki своїх власних проблем? Цей документальний фільм розповідає історію про замовчування психічних розладів всередині родини, які призвели до розлучення батьків та викарбували досі незагоєні травми.

Об'єктом дослідження є сімейна пам'ять в документальному кіно.

Предметом дослідження є родичі, фото- та відеоматеріали, які зберігають сімейну пам'ять.

Метою роботи є створення короткометражного документального фільму типу домашньої етнографії про важкі періоди сімейної історії.

Досягнення означеної мети потребує вирішення наступних завдань:

1. Класифікувати документальну стрічку відповідно до існуючого кінознавчого доробку.
2. Локалізувати сімейну пам'ять у корпусі теоретичних досліджень дисципліни «memory studies».
3. Ознайомитись із сучасними практиками реконструкції родинної пам'яті у автобіографічному документальному кіно.
4. Зібрати та впорядкувати такі носії сімейної пам'яті як світлини та VHS-записи.
5. Визначити коло необхідних технічних засобів.
6. Провести серію інтерв'ю із родичами.
7. Написати сценарій стрічки відповідно до отриманої інформації.
8. Зняти документальну стрічку сімейного жанру.

Дана кваліфікаційна робота складається з наступних структурних частин: вступ, три розділи, висновки та список використаної літератури. У першому розділі розглядається жанрова типологізація документального кіно про родину та специфіка такого підвиду

автобіографічного кіно як домашня етнографія. Означений огляд здійснюється з використання наукових доробків таких кінознавців як Білл Ніхолс, Майкл Ренов та Джейн Рубі. У другому підрозділі здійснюється огляд генези досліджень колективної пам'яті від Моріса Альбвакса до Гаральда Вельцера, а також розглядається місце сімейної пам'яті в контексті сучасних досліджень в царині «memory studies». В останньому підрозділі аналізуються сучасні приклади автобіографічного кіно, де центральне місце посідає сімейна пам'ять та робота з нею та такі, що методологічно корелюються із нашим документальним фільмом.

Другий розділ розкриває питання підготовчого етапу та безпосередньо процесу зйомки документального фільму. Викладено процес збору архівного матеріалу, операторських прийомів у роботі з ними, а також специфіку проведення інтерв'ю з героями фільму. Наступною частиною другого розділу є виклад детального календарного плану зйомок, а також наведення списку використаного технічного обладнання. Окрім цього, у даний розділ увійшло обґрунтування статусу «work in progress» даного документального фільму. В останніх підрозділах описуються технічні та морально-етичні виклики, що постали під час роботи над стрічкою.

У третьому розділі наведено чорновий та крайній варіант сценарію фільму, а також розглядається покрокова зміна монтажної збірки документальної роботи.

Висновки зосереджуються довкола підсумків роботи як над самим фільмом, так і над науковою запискою до нього. Описано до яких результатів призвело виконання кожного з поставлених завдань та який персональний вплив зчинила робота над проектом на автора, враховуючи реконструкцію «білих плям» на тлі сімейної пам'яті.

РОЗДІЛ I. КОНТЕКСТ

1.1 Сімейне автобіографічне кіно як піджанр документалістики

В рамках цієї роботи важливо виділити декілька контекстуальних площин відповідно до науково дисциплінарної приналежності. Так, один із шарів пролягає у царині кінознавчого доробку. Інший, а надто питання пам'яті, зокрема сімейної, розробляється у роботах культурологічного та історіософського спрямування. Останній аспект – як реконструюється сімейна пам'ять у сучасній документалістиці.

У темі роботи зазначено загальним чином «документально кіно». Для глибшого розуміння теоретичного контексту виконаної роботи важливо класифікувати виконану роботу відповідно до загальних стандартів *film studies*. Таким чином, класик кінознавства, а надто жанрових студій, Білл Ніхолс виділяє шість основних типів документального кіно за їх репрезентативними якостями: рефлексивне, викривальне (*expository*), партисипативне, споглядальне, поетичне та перформативне [12, 99]. За класифікацією дослідника, риси, що дозволяють віднести документальний проект до певного типу мають носити структурний характер, що робить їх домінантними. З іншого боку, до прикладу, рефлексивна стрічка може мати багато елементів поетичної документалістики як в окремих сценах, так і в більших сюжетних одиницях [12, 100]. Важливо також зазначити, що поява кожного типу репрезентації історично обумовлена низкою факторів, зокрема загальним розвитком технологій та гуманітарного знання. Однак, нові документальні роботи не обов'язково використовують «свіжіший» тип репрезентації як домінантний [12, 100].

Ми не будемо описувати відмінності та головні характеристики усіх згаданих типів документального кіно, натомість зупинимось на двох, що співвідносяться з моєю роботою, а саме перформативний та партисипативний (інтерактивний) способи репрезентації або жанри. Документальні роботи, що порушують проблему персональної пам'яті

(іманентно суб'єктивної категорії віддаленої від фактологічного опису), особистого досвіду, а також доробки, що за формою тяжіють до автобіографії, щоденника та есеїстики Біл Ніхолс заносить до перформативного жанру документалістики. Багато якостей щоденникового опису властиві для партисипативного кіно, проте саме акцент на суб'єктивності робить теми пам'яті та персонального досвіду перформативними типами репрезентації.

В американській традиції документалістики автобіографічні стрічки почали з'являтися як реакція на повальне захоплення споглядальною (observational) документалістикою 1960-х. Об'єктивність як абсолютна цінність так званого "direct cinema" відкидалася «адептами» автобіографічного кіно за рахунок ролі самого режисера. Так, автор стає повноправним актором кінотканини на противагу відстороненості і невтручання у «прямому кіно» [9, 12]. Європейська традиція кінодокументалістики також відчула обмеженість ідеалу об'єктивності й відповіла експериментами руху, що отримав назву «cinema vérité». Французькі режисери Жан Руш та Жан-Люк Годар, що вважаються засновниками цієї течії, використовували рефлексивні стратегії, але з домінуючим партисипативним жанром документалістики [13, 44-46].

Оформлення партисипативного підходу взаємопов'язане з розвитком антропології та усвідомленням впливу «людини з камерою» на об'єкт дослідження, зокрема цей вплив і досліджується. Якщо, в споглядальному типі автор залишається ніби за лаштунками, дистанціюється, то в партисипативному він знаходиться на одному рівні із акторами та буквально фізично присутній [12, 116]. Цьому жанру властиве використання інтерв'ю як прямого інтерактивного інструменту, який є (сюжетотворчим елементом нашої роботи), але саме автобіографічність та родинний зв'язок, і відповідно імпліцитна суб'єктивність, дають змогу класифікувати наш документальний проект як перформативний.

Постання жанру перформативного кіно пов'язано вже з періодом 1980-х років та відповідних змін у загальному гуманітарному дискурсі. Таким чином, критика етнографії, постання таких дисциплін як постколоніалізм, проблематизація ідентичності та утвердження політики ідентичності, відхід від великих наративів та, у ширшому сенсі, деконструкція об'єктивності затребували зміни фокусу та методології у документальному кіно [12, 101]. Окрім того, на думку теоретикіні кіно Патрісії Зіммерман, винайдення легких відеокамер, їх доступність для широких мас спрямували фокус на зйомку саме домашніх, приватних записів [18, 27]. Так, яскраве емоційне забарвлення, нові та доступні технології, підкреслена суб'єктивність та персональність робіт тематично спрямованих на висвітлення локальних проблем та маргінальних груп стали підмурівками перформативного жанру. Важливим, в контексті нашої роботи, є піджанр автобіографічного портрету, а надто сімейного портрету. Методологічно такий вид автобіографії часто послуговується закадровою нарацією, формальними інтерв'ю, домашніми відео та архівними фото [9, 94-95]. За цими ознаками наш документальний проект підпадає саме під цей піджанр автобіографічного перформативного кіно.

З іншого боку, на думку дослідниці Дж. Рубі кіно про родину важко вписати в жанрові рамки як традиційної документалістики, так і особистого арт-кіно [17, 8-10]. Її аналіз не спирається на усталену класифікацію документального кіно Біла Ніхолса, позаяк спирається на відношення «Ми-Вони» в рамках різних груп ідентичностей. Таким чином, дослідниця розглядає традиційну документалістику як фільмування однієї групи (соціального прошарку, національності, культурної приналежності, гендеру, тощо) іншою. В той час як, персональне арт-кіно торкається сфери «Я», власних почуттів, та відомого оточуючого світу [17, 8]. Виходячи з цього розподілу, документальне кіно, що фокусується на сім'ї та використовує документальні прийоми у полі особистого підважує

вищеописані рамки. Саме цей конфлікт, на думку Дж. Рубі, заклав підвалини автобіографічного та сімейного жанру у документальному кіно, які характеризуються високим рівнем сумоусвідомлення під час роботи над фільмом [17, 9].

Відношення між «Я» та «Ми», «Ми» та «Вони» у сімейному піджанрі автобіографічної документалістики, а також те, чому сімейне може бути автобіографічним потребують глибшого роз'яснення, Дослідниця Еліс Лебоу вважає, що у кіно про себе не обов'язково навіть показувати себе, оскільки навіть розповідаючи історію близької людини, яка все одно інформує глядача саме про автора [10, 33-34]. Американський дослідник Майкл Ренов, вторуючи дослідниці, твердить, що будь-який суб'єкт документального, навіть не автобіографічного, фільму має бути і його об'єктом [16, xxiv]. Цю думку він певною поглиблює і розширює у главі «Domestic Ethnography and the Construction of the "Other" Self», де також вводить термін домашньої етнографії на позначення відеоматеріалу сімейного походження. Такий термін дозволяє автору вписати документальні артефакти у ширший контекст гуманітарного дискурсу, а надто антропології. Повертаючись до дихотомії «суб'єкт-об'єкт», домашня етнографія, на думку М. Ренова, «грає на межах внутрішнього та зовнішнього унікальним чином» [15, 217]. Однією із визначальних рис домашньої етнографії як сімейно-автобіографічного кіно є заплутаність та взаємопроникність суб'єктно-об'єктних стосунків. Далі, якщо у традиційній етнографії конструювання «Іншого» пов'язане із отриманням знання про цього ж «Іншого», то у домашній етнографії це конструювання афілійоване із питанням самопізнання [15, 220]. Іншими словами, предмет домашньої етнографії існує лише за умови тісного зв'язку автором. До прикладу, сімейне дослідження (Ренов вживає словосполучення «family investigation») полягає у пошуку корінь власної ідентичності, де з родичів «видобуваються» докази, причини авторської орієнтації, патології, травми,

чутливості, тощо [15, 222]. Однак, одним з викликів такого типу документалістики, як зазначає дослідниця автобіографічного жанру Ненсі Міллер, є «завдання віднайти себе незважаючи на вагу сімейних історій, і автобіографічна незвичайність досягається через перемовини з сімейним спадком» на противагу «розчиненню» у ньому [11, 543]. Зрештою, теоретизування М. Ренова перекидають місточок між поняттями автобіографічного та сімейного у документалістиці та дозволяють зняти протиріччя між «Я» та «Ми» у піджанрі сімейного портрету.

1.2 Родинна пам'ять в контексті *memory studies*

Лєвова частка фільму ґрунтується на спільних спогадах про події усіх дійових осіб фільму – сімейній пам'яті. Вони втілені в усному пригадуванні та фото-, відеоматеріалах. Феномен сімейної пам'яті є однією із центральних тем роботи, які досліджуються у цьому документальному проекті. У даному підрозділі будуть розглянуті наукові доробки, що локалізують сімейну пам'ять у загальних «*memory studies*», а також розглянуто генезу цієї дисципліни.

Дослідження пам'яті як окремого наукового предмету починаються ще з початку ХХ століття. Так, у 1920-х роках Моріс Альбвакс вводить поняття «колективної пам'яті» як підвиду історичної пам'яті та як соціально обумовленого феномену. Для дослідника ця колективна пам'ять формується в результаті комунікації та взаємодії із людьми наших соціальних груп (серед яких родина) [14, 334-336]. Взаємозв'язки індивідуальної та колективної пам'яті він описує як дуже щільні та взаємозалежні, більше того, індивідуальна пам'ять постає як «суміш» із колективної пам'яті кількох соціальних груп, до яких належить індивідуум. [6, 38] Альбвакс виділяє сімейну пам'ять як один із типів колективної, що характеризується виразною емоційною складовою, персоналізованістю та такою, що передається із покоління у покоління. Принагідною, в контексті

нашої документальної роботи, є теза дослідника про конструювання та реконструювання версій минулого, а не відтворення минулої реальності як невід'ємної ознаки колективної пам'яті [7, 68]. Більше того, сімейне пригадування змінюється під впливом сьогоденних бажань, світоглядних позицій, знань та ставлення до слухача [7, 68-70]. Усвідомлення цих властивостей створює певну підозрілість та критичність до почутої інформації.

«Друга хвиля» розвитку студій із пам'яті набирає обертів уже у середині 1980-х років та в контексті антропологічного повороту та постмодерних віянь. Утворенню нової віхи у розвитку дискурсу завдячуємо французькому науковцю П'єру Нора та його німецьким колегам – Яном та Алейдою Ассман. Незважаючи на те, що дослідники фокусувалися на великих групах-носіях культурної пам'яті таких як стародавні соціуми, релігійні групи та сучасні нації, їх надбання та підходи відкрили нові перспективи також і для сімейної пам'яті. П'єр Нора вводить концепт місць пам'яті у широкому значенні (не тільки географічні, а й, до прикладу, твори мистецтва та символічні ритуали), і на думку дослідника тільки такий вид пам'яті залишається активно діючим у сучасному суспільстві [4, 17-32]. Критика розумових надбань дослідника базується на ексклюзивності національної пам'яті у Нора, яку сам науковець і конструює через концепцію місць пам'яті. Іншими словами, система французького вченого виключає індивідуальну пам'ять та транснаціональність та кроскультурність як таку. На думку сучасних дослідників, тут у нагоді стає сімейна пам'ять (родин імігрантів, транснаціональних сімей, до прикладу), що утворює різноманіття «пригадування» і вводить цей вид пам'яті у активне наукове русло [5, 310]. Іншою траєкторією мислення науковців в контексті концепції місць пам'яті є дослідження її відношення та впливу на сімейну пам'ять. Так, Джей Вінтер стверджує, що комеморативні практики

існують лише при наявності активного передавання наративів всередині малих соціальних груп, зокрема сім'ї [20, 71-72].

Ян та Алейда Ассман, у свою чергу, вводять якісний розподіл колективної пам'яті на культурну та комунікативну за формою її передачі та підтримки. Так, комунікативна ґрунтується на щоденній комунікації, а культурна – на інституційному рівні та символічних практиках [1, 9-15]. До характеристик комунікаційної пам'яті належить темпоральне обмеження існування у 80-100 років, доступність кожному, а її зміст полягає у історичному та емоційному досвіді сучасників. В той час як культурна пам'ять підтримується свідомо, інституційно, медійно, ритуально, передається через спеціальних агентів (священників, істориків, архівістів, тощо), а також стосується подій далекого історичного горизонту та навіть заходить у поле міфічних подій [1, 9-15]. Сімейна пам'ять, згідно цього розподілу, приналежна до комунікативної як така, що передається усно, підтримується щоденними практиками та існує декілька поколінь. Вектор дослідження сімейної пам'яті як складової комунікативної полягає у аналізі взаємозв'язків із культурною. Так, культурні артефакти, тексти та ритуали можуть формувати та бути своєрідною парадигматичною платформою для сімейної пам'яті, а зв'язок між ними характеризуватися накладанням, конгруентністю та взаємопроникненням [5, 312].

На сучасному етапі досліджень пам'яті науковці змістили фокус від великих одиниць (на кшталт нації) як на рівень вище, так і нижче: до транснаціональної оптики та зосередження на локальних малих соціальних групах. Однак, сімейна пам'ять фігурує в обох напрямках робіт. До прикладу, її досліджують у часовій площині концентруючись на локальній соціальній групі, а, з іншого флангу, - через порівняння та співставлення географічно віддалених кроскультурних сімейних пригадувань [5, 312-313]. На декількох дослідженнях вважаємо доречним зупинитися детальніше.

Німецькі дослідники на чолі із Гаральдом Вельцером сформували метод дослідження, що базується на інтердисциплінарному підході до вивчення того як передається історичний досвід в межах родини. Так, ґрунтуючись на вивченні передачі спогадів (особливо в межах родини) ветеранів про нацизм, Голокост та Другу світову війну, науковці зафіксували постійну зміну наративу відповідно до впливу зовнішніх чинників. Вони виявили, що явище індивідуальної пам'яті зрештою є «соціальною» пам'яттю, що зумовлена соціальними зв'язками, комунікацією та, значною мірою, медіа (кіно, література, ТВ, тощо) [19, 286-289].

Особливу увагу на медійний фактор у формуванні сімейної пам'яті звертає увагу американська дослідниця Маріанна Хірш. У своїй роботі «The Family Frames» досліджувала роль фотографії у процесі пригадування. У ході дослідження авторкиня дійшла висновку, що фотографія (як один із видів сімейного артефакту) виконує роль медіума та каталізатора цілих пластів спогадів між різними поколіннями, а надто Хірш вводить термін *postmemory* на позначення того як досвід старших родичів передається молодшим поколінням через фотографію [8, 21-23]. Фотографія як медіум фігурує у документальному проекті (до початку роботи усі герої картини надіслали свої старі фотографії режисеру на власний вибір), однак не тільки фотографія виступає в ролі медіума – всі актори передивлялися архівні відеозаписи, попередньо оцифровані, що не могло не вплинути на структуру пригадування.

Для документального фільму важливим є доробок Ангели Кепплер, яка шляхом аналізу численних інтерв'ю продемонструвала, що єдність родинної пам'яті залежить не від якісних характеристик самих спогадів, а радше від можливості їх спільно пригадувати та проговорювати [5, 313]. Таким чином стверджується динамічність сімейної пам'яті та її залежність від низки факторів, зокрема від географічно-комунікаційного (себто від

фізичної можливості спільно пригадувати відповідно) [5, 313]. Результати досліджень Ангели Кепплер дають можливість теоретично пояснити різницю у спогадах між героями фільму із врахуванням зазначених факторів, таких як фізична дистанція та частота спілкування один між одним.

1.3. Приклади реконструкції пам'яті у документальному кіно

Позаяк одним із завдань нашого документального проекту це дослідження авторського «Я» через родинного «іншого», то у першому підрозділі виокремлено окремий вид автобіографічного документального кіно – родинної етнографії, мета якої співпадає з поставленими завданнями. Відповідно, по-перше, вважаємо доречним детально зосередитися на сучасних прикладах роботи із сімейною пам'яттю у згаданому жанровому фреймворці. По-друге, враховуючи використані медіуми пам'яті (інтерв'ю як метод усної історії, фотографії та архівні відеозаписи), принагідно проаналізувати їх використання у сучасних документальних практиках.

Однією із таких автобіографічних документальних робіт є стрічка Джонатана Кауетта «Прокляття» 2003 року. Джонатан концентрує свою оповідь на життєписі своєї матері, яку у ранньому віці батьки «лікували» за допомогою шокової терапії, що призвела до психічних розладів. Режисер почав знімати домашні відео на плівку Super-8 та VHS з 8 років і завершив картину вже у 32-річному віці. Відправною точкою картини є саме біографія його матері, але з моменту його власного народження сюжетна канва поєднує їх обох із плавним зміщенням акцентів до самого Джонатана. Під час розгортання історії ми відчуваємо проекцію зміни родинних ролей, станів матерів на стан самого режисера. До прикладу, герой/режисер ще змалку почав знімати сам себе, і сцени, де він відіграє певну роль, а саме відтворює кримінальний сюжет (можливо з ТВ-новин) дають інсайт про вплив домашньої атмосфери на психологічний стан юнака. Типовим для

означеного жанру є також дослідження власної ідентичності: Джонатан Кауєтт в молодому віці усвідомлює свою гей-ідентичність і цим фільмом досліджує той зв'язок зі своєю родиною, що вплинув на його психосексуальне формування. Таким чином, у цій роботі ми чітко відчуваємо та простежуємо детерміністичні зв'язки сімейних перепитій на особистість режисера; розуміємо пошук витоків власного «Я» від сімейного «Іншого». Також нам важливо розуміти, що архівні матеріали такі як відеозаписи вочевидь слугують тригером певних пластів пам'яті та дозволяють реалізувати означений вище пошук.

Вагомим методологічним та тематичним референсом до нашого документального проекту є канадська стрічка Сари Поллі «Історії, які ми розповідаємо». Режисерка проводить сімейне розслідування про стосунки своїх батьків, але центральною темою виявляється встановлення особи власного батька. Технічно фільм складається з численних інтерв'ю, закадрової нарації власних спогадів її небіологічного (як ми потім дізнаємось) батька, документальної реконструкції спогадів (із стилізацією під ретро), реальних архівних відеозаписів та фотоматеріалів. Увесь цей арсенал спрямований у русло психоаналізу, що крокує назустріч травмі режисерки [3]. У процесі пригадування-реконструкції авторкиня знаходить білі плями, таємниці сімейної історії, що відкриваються через суперечність спогадів різних членів родини. Так, можливо навіть несвідомо, Сара Поллі порушує тему динамічності та опосередкованості сімейної пам'яті. Ми відчуваємо, що прорватися крізь витіснення (соціально обумовлене) певних подій фамільної історії дуже важко. З огляду на домашню етнографію цей документальний фільм виявляється унікальним, оскільки інтенція дізнатися про власне «Я» конфліктує із сімейною легендою, а також апелює до «Іншого» (в цьому випадку матері), якого вже нема. Для нашої роботи важливим видається виразний психологічний аспект роботи і методологія

«докопування» до фактичного знання про минуле супроти сконструйованого сімейного наративу.

Прикладом репрезентації сімейної пам'яті у її взаємозалежності від національно-історичної пам'яті є документальна робота сербської режисерки Міли Туражліч «Інша сторона всього». Авторкиня зосереджується на постаті своєї матері Срб'янки та важливим місцем пам'яті – їхньою квартирою, що фактично є історичним тілом. Родинні апартаменти були збудовані ще у часи існування Королівства Сербів, Хорватів і Словенців, але частково націоналізовані за Югославії, коли декілька кімнат було віддано представникам робітничого класу. Сама родина має аристократичне коріння, один із предків режисерки стояв у витоків заснування королівства. Сама квартира начинена історичними сімейними артефактами, що навіть своїм існуванням суперечать національній пам'яті сербів. Так, до прикладу, у Туражлічей вдома зберігається репродукція картини з нагоди об'єднання у єдине королівство, яка за легендою висить у будівлі парламенту, але це підтверджується лише наприкінці фільму після реставраційних робіт у парламенті. Паралельність історій сім'ї та квартири проходить наскрізно через усю документальну роботу та постійно зіштовхує, змішує сімейну пам'ять та політизовану – культурну. Іншим важливим аспектом стрічки є біографія матері режисерки, яка є важливим політичним актором у сучасній Сербії. Ми спостерігаємо боротьбу Срб'янки як теперішню, так і пригадуємо ретроспективно, що в результаті впливає й на режисерку. Програш демократичних сил, що сприймається особистою (приклад як локальна сімейна проблема вплітається у соціально-політичне тло) поразки Срб'янки призводить до бажання режисерки Міли, її доньки, поїхати з Сербії.

У фільмі Стефані Брокгауз «Про деякі речі говорити важко» режисерка досліджує тему абортів на родинному матеріалі. Сюжетна лінія будується довкола трьох жінок – режисерки, її матері та бабусі.

Героїня/авторкиня дізнається про свою вагітність на початку картини і, розуміючи негативне ставлення свого хлопця до перспективи народження дитини, спілкується із мамою та бабусею щодо їх історій. В результаті, Стефані дізнається, що і мати, і бабуса свого часу робили аборти, але жодна з них не знає аборти одна одної. Виявляється, що замовчування та приховування таких фактів створює ізольованість героїнь перед лицем таких рішень. Робота побудована таким чином, що ми спостерігаємо тяглість проблеми абортів на сімейному тлі і пригадування, ініційоване Стефані, дозволяє їй прийняти власне рішення (незалежне від чоловіка) щодо народження дитини. Ця робота є ще одним прикладом роботи із сімейним пригадуванням/замовчуванням, яке торує авторське самопізнання через проєкції родичів та певним чином має терапевтичний ефект на психоемоційний стан режисера.

РОЗДІЛ II. РОБОТА НАД ФІЛЬМОМ

2.1 Підготовка до зйомок фільму

На початку 2019-го року я дізнався, що мою двоюрідну сестру по батьковій лінії Мілену госпіталізували після спроби самогубства. До цього, наприкінці 2018 року, померла її мати, що стало однією з причин початку затяжного депресивного розладу. Моя двоюрідна сестра працює в психіатрії і вже більше 7 років сама мешкає у Норвегії. Враховуючи її складний психічний стан та те, що ми вже дуже давно не бачились, я запропонував діду Віктору, який живе у Луганську з'їздити до неї в Осло – провідати та підтримати.

В серпні 2019-го року ми прилетіли в Норвегію, але попередньо Мілена попросила нас оцифрувати старі відеозаписи, на яких вона маленька, а її мати ще жива. Одного вечора ми почали передивлятися ці сімейні VHS-касети, які побачив вперше і про існування яких не підозрював. На деяких записах я побачив дідуся у міліцейській формі і вперше усвідомив, що дуже мало знаю про історію своєї родини. Потім дід розповів мені, що є і мої дитячі записи та і загалом їх більше: весілля моїх батьків, моє народження, дні народження, тощо. Приблизно тоді у мене вперше з'явилась інтенція зайнятись впорядкуванням сімейного архіву і водночас дізнатися більше про родину, адже дід вже порівняно старий, батько в США, а я у Києві і спілкуємось ми доволі рідко. Втім, на той момент це було внутрішнім бажанням зовсім не пов'язаним з дипломною роботою.

Вже взимку, незадовго до свого дня народження, батько попросив мене оцифрувати записи його весілля з моєю мамою. Тоді я повернувся до ідеї збору та обробки сімейних архівів і вирішив, що маю відвідати дідуся у Луганську. На своїй «малій батьківщині» я не був з початку війни на Донбасі, тож приїхати у гості і розібрати старі фотографії, знайти відеозаписи та сфотографувати родинні артефакти (дідусь сам дуже

дбайливо та впорядковано ставиться до цих речей) було не єдиною метою поїздки – певна ностальгія була також серед чинників впливу на рішення.

Незадовго до запланованої поїздки я зацікавився більш глибоко постаттю діда і почав замислюватись про нього як про героя, до того ж ідея збереження сімейної пам'яті корелюється з можливістю провести з дідом якийсь час та знімати його побут. Позаяк я почав думати про акценти й фокус майбутнього фільму, себто на чому зосередитись під час перебування з дідом, я почав частіше розмовляти з дідом Віктором. Під час цих розмов я дізнався декілька цікавих фактів, що пов'язані з його партійною та посадовою діяльністю, зокрема те, що він відкривав відомий пам'ятник Ворошилову у Луганську й декілька інших, записи яких є в місцевих відеоархівах. Я відразу подумав про можливе співставлення сімейного і політичного через місця пам'яті (оскільки вже давно знайомий з доробком П'єра Нора), про можливість через локальне, сімейне вийти на ширший соціально-політичний контекст. Варто додати ще декілька причин чому я зацікавився висвітленням саме фігури дідуся. Так, окрім своєї партійної діяльності і посади радника замісника міністра внутрішніх справ України у часи Леоніда Кучми, він певною мірою був авторитарною фігурою всередині родини. Більше того, я знав, що його рішення впливали на моїх батьків і не завжди позитивно. Тому, мені хотілося дослідити зв'язок його професійної діяльності, персоналії та сімейних стосунків, а також дізнатися більше про білі плями у моїй власній пам'яті, особливо про період розлучення батьків.

Однак, на жаль, почався карантин і Луганськ став повністю фізично недоступний, як і кінофотофоноархіви (радянські урочисті хроніки по місту Луганськ були перевезені в архів у м. Сєвєродонецьк). Проте, я почав збирати старі записи (деякі мені вислали поштою), просити дідуся відсканувати бодай якусь частину його власного архіву – іншими словами, я продовжив процес накопичення матеріалу.

Через деякий час стало зрозуміло, що карантин надовго і потрібно переформатовувати задум дипломної роботи, оскільки самі лише архівні матеріали не є самодостатнім джерелом для оформлення історії. З питанням як можна переоформити роботу я звернувся до своєї наукової керівниці – Катерини Горностай. Вона запропонувала попросити дідуся знімати свій відеоощоденник для того щоб побачити, що він сам вважає важливим для фіксації. Я погодив цей варіант з дідусям, хоча від початку не був впевнений в його бажанні робити це системно і у достатньому об'ємі для побудови цілісної історії. Вже наприкінці квітня стала очевидною неможливість реалізації варіанту із відеоощоденником, оскільки дід Віктор все ще дуже зайнята людина (брак часу), технічні навички якої також не дають змоги повністю реалізувати цю ідею.

Вагомим каталізатором у прийнятті остаточного рішення стосовно форми у якій буде виконаний фільм став перегляд низки фільмів, які були описані у першому розділі. Зокрема, канадська стрічка «Історії, які ми розповідаємо» продемонструвала можливість ефективного поєднання інтерв'ю, архівних фото- та відеоматеріалів, а також окремих поетичних образів. Таким чином, був розроблений план серії інтерв'ю із чотирма родичами: двоюрідною сестрою Міленою, дідусям Віктором, батьком Володимиром та мамою Вікторією. Окремо були придумані індивідуалізовані списки питань для кожного інтерв'ю. Віктор Косаковський розповідає про методику наближення до героя через плавне зменшення дистанції протягом певного відтинку час – таким чином, ви стаєте «комфортним» для героя [2]. Враховуючи сенситивність окремих тем-блоків було проведено по 2-3 інтерв'ю, оскільки стратегія, позичена у російського документаліста, в контексті розмов, полягала у створенні комфортної атмосфери у перших частинах інтерв'ю і плавний перехід до болісних та важких тем потім.

Узгодження плану проведення кількох інтерв'ю з кожним із членів родини дало усвідомлення часової розтягненості майбутнього процесу, оскільки означений підхід передбачає малі проміжки часу між різними сесіями інтерв'ю заради ефективності. Таким чином, довелося шукати вільних періодів у графіку героїв фільму, що посунуло календарний план зйомок про який детальніше йтиметься у наступному підрозділі.

Підготовка кожного окремого інтерв'ю передбачала низку заходів. По-перше, невід'ємною складовою роботи суб'єктивного автобіографічного кіно є висока емоційна залученість автора, а, з огляду на присутність важких особистих тем, інколи табуйованих, цей фактор був особливо відчутним. Тому кожне окрема сесія глибинних інтерв'ю (кожна тривала щонайменше по дві години) потребувала попереднього психологічного налаштування. Так, опитувальник ставав більш деталізованим, пропрацьованим, а також слугував свого роду «емоційним відводом». Варто зазначити, що на початку психологічна невідповідність до розмов на важкі теми спричиняла неможливість переступити через емоційний бар'єр з обох сторін діалогу і в результаті перші інтерв'ю виходили невдалі. Саме тому описана практика стала у нагоді для більш «холодного» розпитування.

По-друге, кожній розмові передувало встановлення додаткової камери, окрім внутрішнього запису екрану на комп'ютері, яка виконувала одразу дві функції. Перша функція, введена в підготовчий процес за поради наукового керівника, полягала у фільмуванні самого себе під час проведення інтерв'ю, позаяк робота в піджанрі автобіографічної документалістики потребує власної присутності автора у тканині фільму. Друга функція – забезпечення фіксації розмови у випадку технічних негараздів внутрішнього запису екрану, поліпшення запису звуку режисерських реплік, а також на випадок прохання героя вимкнути запис

екрана. Останній аспект детально описаний в підрозділі, що стосується етичних викликів робочого процесу.

Переламним моментом у роботі над фільмом, що вплинув на подальшу підготовку інших частин фільму, стали самі відкриття, отримані під час розмов. Так, дізнавшись про сімейну хворобу, режисер/герой був змушений повністю змінити фокус документального проекту. Так, особистість діда відійшла на другий план, а акценти змістились на причини розлучення батьків, приховування хвороби та витворення сімейної легенди (в контексті пам'яті) щодо цих подій. Відтак, списки питань до героїв були повністю переписані відповідно до нової інформації, а також проведення додаткових розмов.

Операторську роботу можна поділити на два типи відповідно до цілей, що досягаються у кадрі. Перший тип, якого ми торкнулися у попередньому абзаці, стосується прихованої зйомки. Оскільки однією із задач було фільмування героїв попри вимкнений запис на екрані, то першочергова задача до кадру – інформативність. Іншими словами, важливо було забезпечити її непомітність для веб-камери й водночас обрати ракурс у якому видно обох учасників розмови.

Другий тип операторської роботи стосується опрацювання й так званого «оживлення» сімейних фотографій. Фотографії були зроблені у різний період часу, а художньою задачею була їх стилістична уніфікація й візуальне надання їм старшого вигляду. Для цього кожна фотографія була відзнята на відеокамеру через плавні повільні рухи. А для означеної стилізації під сепію був використаний жовтий фільтр, що був попередньо пошарпаний (для «брудного» зображення) й прикріплений до об'єктиву відеокамери. Штучна стилізація фотографій та натуральні особливості VHS-записів увиразнюють різницю між площиною минулого і теперішнього (інтерв'ю), яка утворює дистанцію між задокументованим минулим і сьогоденним пригадуванням.

У процесі монтажу можна також виділити підготовчий період, що передує безпосередньо збірці. Таким можна назвати етап тематичного маркування матеріалу. Для того щоб мінімізувати витрати часу на збірку та не губитися у масиві отриманої інформації (близько 20-ти годин лише інтерв'ю) під час перегляду кожного інтерв'ю виділялися тематичні блоки та ключові моменти перебігу розмови, що маркуються у редакторі різними кольорами та позначками на таймлайні. Особливою складністю монтажу саме цього проекту є відсутність як такого «живого матеріалу», тобто натуральних зйомок. Фактично, цей фільм можна назвати монтажним, що робить його чистим конструктом, який можна зібрати безліччю способів. Тому попереднє маркування дало змогу зібрати першопочатково саме наративний сюжет, що базується на розмовах. А вже на наступному етапі припасувати архівні фото- та відеоматеріали.

2.2 Робота над проектом та календарний план

Як вже зазначалося у попередньому підрозділі робота над фільмом почалася із накопиченням матеріалу, а саме з оцифрування домашніх VHS-записів.

14-21 лютого – здача та отримання цифрових записів весілля батьків (1994 рік) та святкування Нового Року у 1995 році.

7-30 березня було отримано партію архівних фотографій та неоцифрованих записів з Луганську, що включали: записи з пологового будинку (1995), хрестини батька та режисера (1995), перший день народження, відпочинок у Ялті (2000 рік), інші дитячі записи. Фотографії включали дідові світлини різних життєвих періодів.

4-8 квітня – запит і отримання кольорових сканкопій батькових світлин, що зберігаються у США серед яких: весільні фото батьків, фотографії студентського періоду та світлини перших років сумісного життя.

17-18 квітня – отримання архівних відеозаписів від двоюрідної сестри, що в Норвегії, які містили особисті кадри із її матір'ю Світланою, а також корпус дитячих записів до 1995 року (мого народження).

13 травня – перше інтерв'ю із дідусем та попереднє налаштування його комп'ютера для проведення розмови. Це перше інтерв'ю видалося коротким та було більш зосереджено довкола технічних та несуттєвих тем. На жаль, в результаті жодна частина цього інтерв'ю не увійшла до фінального монтажу.

18 травня – перше інтерв'ю з батьком, у якому хронологічно ми охопили усе його життя, але дуже поверхово. Однак, завдяки розлогій розмові вдалося зрозуміти ті періоди його життя, про які він не хотів би розповідати. Хоча декілька тематичних блоків були взяті в чорновий монтаж: роль дідуся у житті батька, ранні спогади та родинні традиції.

21 травня – перша розмова із двоюрідною сестрою під час якої ми дійшли лише до моменту її переїзду в Норвегію. Проте під час цього інтерв'ю я більше дізнався про стан Мілени під час депресій її матері. Її спогади про ранні симптоми поглибили мою зацікавленість цією темою та викликали перші підозри про неправдивість версій, що розповідалися мені з дитинства.

23 травня – перше інтерв'ю із мамою. Ранні спогади про дитинство, юнацтво та перші університетські роки. Важливою для подальшого конструювання історії всередині фільму стала розмова про знайомство з батьком та про дошлюбний етап їх стосунків.

24 травня – друга розмова із батьком, коли питання були сконцентровані головню довкола подружнього життя моїх батьків, розлученню та його причин, їх спільного життя із його батьками, знайомство з іншою жінкою. Окрім цього, батько частково визнав власну хворобу, але здебільшого уникав поглиблення цієї теми. Понад те, він

вторував «офіційній» сімейній версії (на той момент я ще не знав її сумнівність) про відсутність генетичного фактору у психічній хворобі або ж його обмеженість жіночою лінією.

31 травня – друга розмова з дідом, яку можна охарактеризувати як створення «теплої ванни» для подальших розмов, а також фактично фіксацію його життєпису. (Важливо зазначити, що ця характеристика ретроспективна, оскільки на той момент я відшукував якраз таки білі плями в його біографії, а не приховування сімейної хвороби).

2 червня – друге інтерв'ю з мамою – переламний момент у роботі над фільмом, оскільки я дізнався про масштаби хвороби батька, чіткий діагноз, симптоми та виключну роль біполярного розладу у розлученні батьків. Понад те, мати розповіла про травматичний досвід подружнього життя із батьком, коли він перебував у маніакальних станах і більше – про часткове ігнорування та відкидання цієї проблеми дідусем. Наостанок, про формування табуованості цієї теми та практику приховування діагнозу від інших. Фактично, саме ця розмова кардинально змінила фокус нашої роботи й стало сюжетним ядром історії.

3 червня – друга розмова з двоюрідною сестрою Міленою, де ми конкретно проговорили сімейний діагноз як зі сторони її згадок про приступи її матері, мого батька та нашої бабусі, так і з психіатричної точки зору (вона працює у психіатрії та має медичну освіту). Також з наукової точки зору вона спростувала відсутність генетичного фактору у цій хворобі, підтвердила описану моєю мамою симптоматику, й розповіла про симптоми свого психічного захворювання. Важливо також зауважити, що вона наголосила на великій ймовірності прояву у мене біполярного розладу.

4 та 6 червня – серія інтерв'ю із дідусем під час якої він розповів (попередньо попросивши вимкнути запис) про його участь у лікуванні цієї хвороби у бабусі та його доньки (сестри батька Світлани) та приховування її наявності від усіх (здебільшого це було продиктовано його роботою),

описав травму, що слугувала тригером захворювання у Світлани. Водночас, він взагалі заперечив наявність у батька цієї хвороби та можливість її прояву у мене.

7-8 червня були відзняті архівні світлини на відеокамеру (вже зазначене «оживлення» статичних фотоматеріалів) для ілюстрації окремих періодів життя родини, що присутні у сюжеті документального фільму.

2.3 Використане технічне забезпечення

У ході роботи над документальним проектом були використані наступні технічні засоби:

- Відеокамера Sony HDR-CX110E;
- Фотоапарат Canon EOS 1100D;
- Карта пам'яті Transcend 32GB
- Карта пам'яті Adata 8GB
- Штатив;
- Skype та його внутрішня функція запису розмови;
- Ноутбук Apple MacBook;
- Відеоредактор Adobe Premiere Pro;
- Жовтий фільтр, що прикріплюється до об'єктиву відеокамери.

2.4 Work in Progress: фізичні та часові обмеження

У цьому підрозділі ми розглянемо причини, що зумовлюють статус «work in progress» мого автобіографічного документального фільму. Реалізація творчого задуму даного проекту не вписується в проміжок часу, виділений на реалізацію кваліфікаційної роботи за декількох причин.

У ході проведення інтерв'ю з родичами я дізнався факти про сім'ю, що стали для мене відкриттям та перевернули уявлення по власну родину та мене самого. Тому попередній фокус стрічки виявився неактуальним і реально важлива для мене тема психічного захворювання (яке має

властивість передаватись генетично) вийшла на перший план, що відчутно змінило вектор дослідження. Принагідно зауважити, що ця інформація потрапила до мене на фінальному етапі серій інтерв'ю і відповідно зумовила швидкий темп монтажу.

Реалізація творчого задуму, що передбачає повне розкриття проблеми, потребує додаткового матеріалу і ще кількох сцен. Так, необхідним видається проведення ще одного інтерв'ю з батьком, оскільки серія інтерв'ю була завершена до того як ми дізналися про наявність у нього приступів під час подружнього життя із моєю мамою. Відповідно, саме довкола цього періоду вибудується список питань.

Також однією із фінальних і дуже важливих сцен фільму має бути мій похід до психотерапевта та діагностика психічного захворювання. Попередньо дізнавшись, який проміжок часу займає професійне тестування на наявність біполярного розладу, стало зрозуміло, що до запланованого показу документальних робіт цю сцену відзняти неможливо. Реалізація зйомки цієї сцени надважлива з огляду на наступні причини. Перша причина полягає в тому, що саме ця сцена замкне сімейне коло на мені та, з огляду на обраний піджанр й методологію, зробить цілісним авторське знання про себе. Іншими словами, робота над власними травмами, самоідентифікація через сімейного «Іншого» може бути сюжетно завершена завдяки цій сцені. Друга причина пролягає у символічній площині: мій батько жодного разу не звертався до психотерапевта, хоч і приймає ліки-стабілізатори, тому виведення цієї проблеми за рамки сімейного замовчування у сферу професійної діагностики – символ розірвання порочного кола сорому й свідоме відповідальне (по відношенню до свого оточення) визнання потенційних проблем.

2.5 Технічні обмеження

Технічні обмеження цього документального проекту можна умовно поділити на три види: фізично-технічний, аудіальний та візуальний.

Перший і найважливіший з точки зору змісту роботу полягає у відсутності «доступу до тіла», тобто неможливість реального фізичного контакту із героями стрічки. Прецінь, важко навіть порівняти емоційні складову, що активізується під час реальної зустрічі із емоційним контактом через монітор комп'ютера. Окрім цього, відсутність спільного фізичного простору режисера та героя унеможлиблює візуалізацію промовленого у інтерв'ю і зрештою це звужує арсенал розповіді мало не до суто текстуального рівня. Іншими словами я не мав змоги знімати побут, манери та інші елементи особистості, що могли би збагатити історію. Очевидно також, що поїздки у США та Норвегію самі по собі є видатковими і потребують суттєвого бюджету, але у випадку із Луганськом саме карантин став на заваді.

Аудіальний аспект технічних обмежень виражається відсутністю якісного звукового обладнання: в першу чергу, мікрофону, який би дозволив підвищити якість запису інтерв'ю у домашніх умовах, а також дав би змогу записати звукові ефекти, що використовуються для «оживлення» фотографій (до прикладу, якщо на світлині зображено море, то додається шум води). По-друге, гарний мікрофон на комп'ютері обумовив би краще звучання інтерв'ю, зроблених у програмі Skype хоча б для одного з учасників розмови. До того ж існують і певні якісні (як відео, так і аудіо) обмеження в самій програмі запису розмови через Skype.

Візуальна складова технічних обмежень також продиктована обмеженнями обраних способів фіксації даних. Понад те, обмеженість ресурсної бази обумовлює невисоку якість зображення і в тих зйомках, де фізичний доступ до героя був.

Зрештою, одним із дискомфортних обмежень була обмеженість дискової пам'яті, що у ситуації наявності великих масивів даних створювало додатковий дискомфорт і затягування процесу роботи.

2.6 Морально-етичні обмеження

Морально-етичні виклики виникли на різних етапах роботи над документальним проектом. Ще під час складання опитувальника для інтерв'ю я вагався між тим наскільки особисті питання взагалі буде етично ставити, враховуючи доволі «роздуте» поле особистого у моїй родині. Ті питання, що мене цікавили найбільше дуже сенситивні і, як зазначалося раніше, навіть носять характер табу. На мою думку, саме ці питання варто проговорювати для того щоби вони потім не перетворювалися на травми та комплекси, однак таку позицію деякі родичі не поділяють і серед причин варто виділити наступні. По-перше, тема розлучення і хвороби довго витіснялася з пам'яті мамою та татом, яким на фізичному рівні боляче ті події пригадувати та «повертатись» у них. По-друге, в українському соціумі присутня стигматизація людей із психічними розладами, що стимулює відчуття сорому всередині родинного кола. Тому родичі не хочуть виносити це знання за межі родинного кола, а тим паче розповідати це на відеокамеру (ця різниця у ставленні особливо відчутна у ситуації із сестрою, оскільки соціальне ставлення до подібних проблем у Норвегії зовсім інакше і вона легко про ці проблеми говорить).

Інші дві етичні дилеми витікають із означених острахів родичів, а саме питання прихованої зйомки та включення у монтаж тих частин розмови, які просили не використовувати у фільмі. Так, наприклад, дідусь просив вимкнути запис екрана, але не знав про другу відеокамеру, що створює внутрішній дисонанс у автора. Позаяк промовлені речі «не під запис» не тільки дуже важливі для розкриття проблеми, а й навіть саме прохання вимкнути запис є показовим в контексті родинного замовчування

психічних проблем. Також важливу частину розповіді про розлучення і власну хворобу батько просив не використовувати у фінальній версії стрічки, прецінь це також є невід'ємним та ілюстративним елементом сюжету та проблематики проекту. Моя наукова керівниця Катерина Горностай після перегляду чорнового монтажу спитала як я сам ставлюся до зйомки дідуся прихованою камерою і чи використовуватиму цей матеріал у фінальному монтажі. На мій погляд, небажання говорити про це та соромливе ставлення до цих проблем, що каталізує власні комплекси у людей із психічними розладами, є дуже шкідливим і виходить за рамки суто особистого, а стосується й інших членів родини. Також винесення у публічну площину проблеми приховування та неналежного лікування та діагностики біполярного розладу (та й загалом психічних розладів) це саме те, що робить цей фільм універсальним та апелює бодай до певної соціальної групи. Тому, зрештою, незважаючи на потенційний конфлікт, режисер вирішив використовувати цей матеріал.

РОЗДІЛ III. РЕЗУЛЬТАТИ

Над першою структурою та сценарієм картини я почав задумуватися вже після настання карантину і під час формування списку питань до родичів. Попередній сценарний задум полягав у висвітленні взаємозв'язку професійного та сімейного в особистості дідуся реалізованого у паралелізації певних віх партійного та посадового розвитку діда з періодами та драматичними подіями сімейного життя. Однак, враховуючи зміну фокусу мого документального проекту та його головної теми у світлі отриманої інформації, сценарний задум докорінно змінився. Такий перебіг подій також зумовив статус «work in progress» мого документального фільму. Нова, швидко переоформлена, структура фільму передбачала наступні блоки.

- 1) Вступ, що полягав у знайомстві з усіма дійовими особами стрічки. З точки зору емоційного впливу, він передбачав створення легкої атмосфери та передачі певної сором'язливості героїв у кадрі. Технічно він мав би бути виконаний способом швидкого, динамічного монтажу.
- 2) Коротке розмежування вступу та основної частини у якому глядач мав би зрозуміти родинні зв'язки усіх героїв картини. Також я планував у цій частині різку зміну темпоритму, а саме уповільнення, що приготувало би глядача до повільної розповіді.
- 3) Ранні спогади усіх родичів про своє життя.
- 4) Студентські роки батьків, особливості вступу та вплив дідуся на батьківський вибір та життєвий шлях.
- 5) Знайомство моїх батьків та розвиток їх стосунків.
- 6) Одруження, моє народження та перші роки подружнього життя.
- 7) Розлучення: його причини з точки зору діда та батька. На цьому етапі глядач мав би відчувати, що дана історія типова та проста,

оскільки трактовка батька та діда полягає просто у зустрічі нової жінки та у згасанні почуттів.

- 8) Розповідь мами про перші приступи хвороби батька та підтвердження сестри й її розповідь про сімейний психічний розлад. Цей блок вводить альтернативну версію минулого та виконує роль сюжетного «твісту».
- 9) Зізнання батька та приховування діагнозу, заперечення татової хвороби дідом. Цей блок задумувався як демонстрація атмосфери «табу» щодо пам'яті про маніакальні стани батька, його сестри та бабусі.
- 10) Умовно розв'язка, де батько та мати говорять про те, як склалося їх життя після травматичного досвіду сумісного життя.

Проте, під час монтажу стало зрозуміло, що така потенційна стрункність не працює й сюжет не тримає глядача.

3.1 Детальний сценарій фільму

На даному етапі роботи над фільмом сценарій виглядає наступним чином:

Work in progress

Герої: Микита (режисер), Мілена (його двоюрідна сестра), Віктор (дідусь), Вікторія (мати режисера), Володимир (батько режисера).

1. Кімната, у кадрі герой/режисер Микита. Чутно звук дзвінка у Skype, Микита сідає за крісло та бере «слухавку». Починається розмова і камера перемикається на запис екрану. В ході розмови змінюються учасники скайп-коллу.

МІЛЕНА

Аллё?

МИКИТА

Аллё? Привет, Милен!

МІЛЕНА

Тебя не слышно...

МИКИТА

Секунду

ВОЛОДИМИР

Привет!

МИКИТА

Привет-привет!

ВІКТОРІЯ

Давай только быстро

МИКИТА

А чего быстро?

ВІКТОРІЯ

Ну я не хочу...я не люблю сниматься, не люблю фотографироваться,
для меня это мучение

МІЛЕНА

О, все, теперь я сделала тебя во весь экран. О, как ты зарос!

ВОЛОДИМИР

А мне Лена научила стричь. И вот она меня стрижет. Уже подзарос
чуть-чуть. Ну вот скоро буду снова стричься

МИКИТА

Нууу я, папа, не вижу предыдущих проблем.

МИКИТА

Дедушка, ты очень хорошо выглядишь, на самом деле!

ВІКТОР

Ну ты еще лучше!

МИКИТА

Я же младший брат, дедушка

ВІКТОР

Та не младший, а старший!

МИКИТА

Так что если нужен будет следующий раз, то я буду рад с тобой еще раз пообщаться

ВІКТОРІЯ

Буду ли рада я?

ВОЛОДИМИР

Видишь, я подстригся, сынок. Меня вчера подстригли.

ВІКТОР

Н-даа...

ВОЛОДИМИР

Вчера разговаривал с дедушкой.

МИКИТА

Да?

ВОЛОДИМИР

Вчера разговаривал с дедушкой. Говорю, что ж ты внучка тормозишь?

ВІКТОР

В общем, хочу сначала сказать такую фразу

МИКИТА

Да-да?

ВІКТОР

Как вертит стремительно стрелками лет сумасшедшее время

ВІКТОРІЯ

Поехали!

МИКИТА

Поехали?

ВІКТОРІЯ

Поехали!

ВОЛОДИМИР

Все, давай к делу – время!

2. Экран монітора на якому зображено вікно з програми Skype. Дідусь повільно набирає на клавіатурі назву групового чату: «семья козловых».

МИКИТА

Пробел теперь, да.

ВІКТОР

Нуу, есть.

3. Навпроти відеокамери сидить мама Вікторія, відбувається інтерв'ю.

МИКИТА

Как начинались ваши отношения?

ВІКТОРІЯ

Ну с папой я познакомилась в колхозе... вот. Они никак не начинались в колхозе. Он для меня был слишком юным. Я его еще мальчишкой оценивала. За мной ухаживали ребята со старших курсов. Он был мне менее интересен. Ну я не планировала с ним встречаться, не планировала с ним серьезных отношений. У меня были планы по поводу других мужчин, и папа это прекрасно знал. Он даже рассказывал, что у него даже был момент отчаяния, что он не знал, как преодолеть эти дружеские чувства, чтобы эту стену разбить. Он даже начал меня игнорировать. А обратила даже внимание на него когда у меня было 20-тилетие. Получилось так, на дискотеке, мы танцевали и пришли выпускники. Им уже было по 30, это конечно уже большой возраст. Пришли они к другой девчёнке – её не было. И они пришли к нам на дискотеку и начали звать меня покататься на автомобиле, на машине с ними. А я такая: «ну да, а чего не поехать – красиво закончим интересный праздник». Ну я чуть выпившая была, а твой

папа такой: «Она с вами не поедет, ребята, она с вами не поедет». И я такая думаю: «О!».

ВОЛОДИМИР

Мама – это, по сути, первая моя любовь была. Помню, как мы начали встречаться, помню первый поцелуй в кинотеатре.

ВІКТОРІЯ

Он боялся меня вообще поцеловать. А я у него спросила: «почему ты всех целуешь, а меня не целуешь?». А он: «а я боюсь, что тебе не понравится!». Я его заставила первый раз поцеловаться сама. И с каждым днём...Мы уже не могли друг без друга, меня папа мог провожать со второго на третий, мы могли стоять до утра возле комнаты, когда Гавала выходил и говорил: «блин, лег спать – они стоят, встал водички попить под утро – опять они стоят». Нас тянуло друг к другу, это было очень сильное чувство.

ВОЛОДИМИР

Потом меня еще избрали предстудом – председателем студенческого совета. А это тот человек, который занимается распределением – кто будет жить в комнатах при поселении студентов в общежитии. Помню, что подмутил и начали мы жить с мамой.

4. Батько і дід у кадрі – вони розповідають про те, як дідусь вперше познайомився із моєю мамою.

ВОЛОДИМИР

Когда папа приехал первый раз – она так засмущалась, я помню, как девочка. Заходит [мама] в комнату – а там папа сидит.

ВІКТОР

И увидел сдвинутые кровати. Ну твоя мама заходит, на меня посмотрела, потом на кровати, покраснела вся и я говорю: «Виточка, садись-садись, все нормально».

5. У кадрі мама Вікторія, вона розповідає про їх з батьком заручини та усвідомлення, що вона полишає свій дім в їде жити в іншу родину.

ВІКТОРІЯ

Я не знала что делать дальше. Потому что я не понимала, папа не делает мне предложение, его все устраивает, и он не делает никаких предложений. А мне же надо понимать, как строить свою жизнь дальше. Я как-то ему сказала: «а как ты собираешься дальше, ну вообще?». И он на 8 марта сделал мне предложение. И потом мы начали готовиться к свадьбе.

Папа на колене стихи мне читал, и свадьба у нас была красивая, душевная. Мы даже сумели, нам было не удобно – гости, а я не люблю к себе внимания. Папа тоже смущался. А потом, в какой-то момент, мы поняли, что свадьба – это для нас! И начали тусить вдвоем на этой свадьбе – нам никто не был нужен. Мы как-то поймали этот кайф и нам было кайфно, свадьба была кайфная для нас. И вот даже все отзывались, что свадьба была счастливая. Твоя бабушка говорила, что вот я смотрела и думала, что не дай бог, что я испорчу ему жизнь, потому что он такой счастливый был. Тут в конце свадьбы до меня дошло – я еду в чужую семью. Свадьба это все красиво, а я же остаюсь в чужой семье. Я как начала плакать, мама уезжала. Мама уезжала – я расплакалась, а папа твой смущаться начал, что почему я плачу. А мне было как-то грустно, что меня от мамы забрали.

6. У кадрі знову мама, потім тато, а потім дід. Вони розповідають про моє народження та те, як приймалося саме рішення.

ВІКТОРІЯ

Папа твой уехал в Венгрию, а у меня была задержка и я говорю папе: «Наверное у меня климакс». Папа сидит и говорит: «А, по-моему, он

гораздо позже начинается». А я отвечаю: «Ты знаешь, сейчас новая тенденция – он может быть и в этом возрасте». Ну дурные были, малые. Я пошла в больницу сама. Я же самостоятельная, я не привыкла что за меня кто-то, дедушка решает. Я вообще по жизни всё делала самостоятельно. Ну я пришла и у меня как бы угроза срыва. Гинеколог говорит, что сразу надо на сохранение ложиться. Я звоню дедушке и говорю: «Я пошла в больницу – ложиться на сохранение», папа [дедушка] такой: «Стоп». Я говорю: «Я беременна – я хочу на сохранение». Он такой сразу: «Все, подожди, никуда не иди, оставайся». Он выскочил и давай у своей секретарши спрашивать, где у нас хороший роддом, где можно положить на сохранение. Приехал и повез меня в больницу. Дедушка был единственный человек, который сразу поддержал беременность.

Потом папа звонит из Венгрии и тут берет трубку Милена и она сразу: «Вита ждет ребенка».

ВОЛОДИМИР

Как я испугался, сынок. Я испугался вообще, ну мне 25 лет на тот момент. Ой, какой 25? 22! А когда ты родился уже 23. Я помню, как я узнал. Мы со Светой были в Венгрии. Мы пошли, помню, сначала в МакДональдс, а потом в пивбар.

МИКИТА

Праздновать?

ВОЛОДИМИР

Не праздновать, а беседовать. Мне, помню, Света говорила: «Володя, ну ты же еще не готов. Ну вот представь. Ну как это. Ты понимаешь, насколько это серьезно?» Я говорю: «Да, я понимаю». Ну, короче, Света хотела, чтобы... ну думала, чтобы вот правильно было бы сделать аборт. И она меня на эту тему настраивала. А я перепуганный, думаю, ну елки-палки, как оно это там повернется еще не знаю. А ребенок это уже как бы все – уже никуда не денешься из этой семьи.

ВІКТОРІЯ

Вот бабушка начала говорить, что вот давай сделаем аборт: «Вы еще не жили? Зачем вам так рано? Вы еще молодые, еще успеете, сделайте аборт». Папа твой говорил: «А я вот хотел летом тебя в Венгрию свозить... И че, теперь мы туда не поедem...» А я такая говорю: «Ты как хочешь, а я буду рожать», и дедушка тоже сразу: «Она будет рожать. Пока молодые пусть рожают. Мы поможем».

ВІКТОР

Я однозначно высказался: «Я – за!».

ВОЛОДИМИР

Я вот прихожу в больницу к ней, она выходит, у нее горящие глаза. Мы обнялись, поцеловались. Я думаю: «Какое там, бл**ь, там аборт, епт». У нее так горели глаза, она была настолько счастлива, что она беременна. И она верила, что это будет сын. Она так хотела сына. Мы обнялись и все, сынок. И что, вопрос уже не стоял.

ВІКТОРІЯ

Папа вначале вообще ничего не хотел слышать про ребенка.

ВОЛОДИМИР

То, что мама там, мне кажется, тебе представляла, что вот только она была... что не хотели твоего появления. Ну это не совсем так, сынок. Это неправда.

ВІКТОРІЯ

Ну вот когда ты родился, он только взял тебя на руки и все – это была любовь с первого взгляда.

7. Усі родичі беруть участь у розмові. Тематично вона зосереджена довкола сумісного життя моїх батьків із дідом та бабусею. У певний момент розмови дід просить вимкнути камеру і починає розповідати про психічну хворобу своєї доньки.

ВОЛОДИМИР

Нам было тяжело, но помогали очень родители мои. Бабушка, я помню, вот это все показывала: как пеленать, купать. Но сначала это вот была помощь, а потом уже мы... через некоторое время возник конфликт, и мы поняли, что с родителями продолжать дальше жить нельзя.

ВІКТОРІЯ

В какой-то момент меня стала раздражать бабушка. Безумно. Безумно она меня раздражает, мне кажется, что она ведет себя эгоистично. Она вела себя как-то... я не понимала, что происходит. Я уже злилась на неё, и я боялась признаться, что я злюсь. Ну меня раздражает она. Мое все существо протестует. Ну вот она могла стать и смотреть на меня долго. Я ощущала какой-то дискомфорт.

ВІКТОР

Нуу, не знаю, тут может быть запись выключи... Первой болезнь проявилась у Светы, а не у бабушки, в 18 лет. Она встречалась с мальчиком одним, а я в это время был в Киеве или Днепропетровске, в общем, не помню где. И она [бабушка] потащила ее на гинекологическое кресло. Для Светы это был большой удар. Этого нельзя было делать ни в коем случае. А бабушка, она была строгих правил и не дай бог она уже с мальчиком побыла и так далее. Потащила к гинекологу на кресло и тот сказал, что она девственница и она ни с кем не была. Но для Светы это был большой спусковой механизм. И когда я вернулся у нее уже начался процесс. Долго не решались идти к психиатру, очень долго. Ну а потом значит пошли и в результате получилась, не помню уже когда, первая госпитализация Светы.

МІЛЕНА

На самом деле, когда мама открыла аптеку, у нее начались мании. У нее началась очень сильная болезнь, у нее были мании-депрессии, мании-депрессии и каждый год, в принципе, она лежала в больнице. Я очень боялась её маний, потому что она становилась неузнаваемой. Мне, как

ребенку, это все было тяжело. Мне хотелось куда-то убежать, скрыться и подальше, и этого всего не видеть. Плюс, это мне никто никогда не объяснял, никто со мной об этом не говорил, я не могла понять, что происходит.

ВИКТОР

У бабушки это проявилось, во-первых, внезапно и в такой отрицательной резкой форме... У Светы мы еще сомневались, понимаешь, куда и как ее госпитализировать или лечить там или там. А у нее сразу острейшая фаза. Но у бабушки это было всего один раз и одна госпитализация. Бабушка поняла, что это проблема у нее. Она это, в отличии от Светы, поняла сразу.

МИЛЕНА

Знаешь, у бабушки это все равно лучше происходило, потому что она принимала лекарства. Вот. Раньше это называлось, ну, когда я еще была в Украине, маниакально-депрессивное расстройство, а сейчас это называется биполярное расстройство.

8. У кадрі почергово мати та батько. Вони розповідають про рішення з'їхати від родичів. Після цього розвиваються паралельні історії: версія тата про розлучення та версія мати про початок захворювання батька.

ВОЛОДИМИР

Помню день рождения дедушки, 9 февраля, мы отмечали. И Вита помогала, а потом там дедушка че-то попросил, и она говорит: «Меня здесь воспринимают как служанку». Я помню она такое сказала и были слезы на день рождения, и был тогда скандал. Папе было тяжело. Я помню мы поругались тога именно внутри семьи. После чего папа принял решение: «Я помогу вам найти квартиру».

ВИКТОРИЯ

И отец принял решение нам помочь с квартирой. Он дал денег на квартиру, а еще часть они там прокрутили по его бизнесу, он там помог прокрутить деньги и нам дали эту квартиру. Это было мое решение.

ВОЛОДИМИР

В квартире шел ремонт, мы собирались к переезду. И я встретил Лену...

ВИКТОРИЯ

А вот в 97-м начались проблемы. Летом. Мы поехали в Юрьевку, и я начала видеть в нем другого человека... Мы были в Юрьевке и вот они играли в волейбол, а я наблюдала. Папа себя так вёл – мне было за него стыдно. Я смотрю на него и у меня ощущение, что это чужой человек, что я не могла бы полюбить такого человека. Это был не он. А потом была ситуация, что я проснулась среди ночи, а папа рассказывал Копылову о Лене.

Мы пошли на дискотеку ночную, а он же должен быть в центре внимания, становится таким павианом, такое самолюбование, что он лучше всех. Он трезвый как пьяный себя ведет. И ко мне начали приставать, а он вообще не реагирует. И я чувствую себя на этом празднике одинокой и заброшенной вообще. Я ушла тогда. У меня было ощущение такой обиды на него. Наверное неправильно, что я ушла тогда, но у меня было чувство, что ко мне относятся как к вещи. Он меня догнал, он меня сильно ударил тогда. У него была такая истерика. Он сказал: «Я испугался за тебя», сказал, что: «Если с тобой что-то случится...и ты для меня и Никита – самые родные люди и я жить не смогу без тебя». И я первый раз в жизни испугалась и поняла, что что-то здесь не то.

Я пошла к дедушке и сказала: «Виктор Дмитриевич, у меня большие подозрения насчет Володи, у меня ощущение, что он заболевает». Дедушка тогда поговорил с папой, и папа ему сказал, что у него появилась другая женщина. Это все связано с другой женщиной, но дедушка это мне не

сказал, он сказал, что поедете отдохнете и у вас все наладится. Дедушка тогда в болезнь не поверил. Ему трудно было поверить, что у него жена, дочка и еще и сын больны.

Папа не мог работать, он наши деньги отложенные пропивал, тусил с Леной. Он вообще потом тогда ее приволок в Луганск. Собрал друзей и меня с ней знакомил.

МІЛЕНА

Ты не можешь спать, у тебя много энергии. Ты много пьешь алкоголя, тебе очень хорошо. Ты себя чувствуешь, знаешь, «море по колено» - я пришел! И деньги начинают тратиться, вот. Один из основных аспектов, пожалуй, маний. Экономика идет под откос. Если деньги не тратятся, то это не мания. И мама сто раз убивала аптеку. Помню, когда у папы...почему я и помню, что я поняла у папы твоего тогда была мания, потому что он приходил, приезжал каждый день в аптеку и выгребал полностью кассу. Каждый день. И я помню, что моя мама жаловалась, что Володя якобы каждый день гуляет, тусит – такой классический пример из учебника.

ВІКТОРІЯ

После того как он познакомил меня с этой своей Еленой «Прекрасной». Ну... я уехала к маме.

ВОЛОДИМИР

Когда я вернулся [в семью] и пожил еще некоторое время с мамой все равно я ездил в Донецк, мы встречались с Леной. И я помню, что так прожили мы еще где-то несколько месяцев и все-таки сказал, что: «Вит, давай... я просто не могу».

9. Я розпитую діда про те чи була у батька хвороба і чи могла вона вплинути на розлучення.

МИКИТА

Такой вопрос еще: а у папы были приступы когда-нибудь или что-то в таком роде?

ВИКТОР

Нет, у папы... Это, в основном, по женской линии... У папы были моменты, что он тяжело переживал свои удачи/неудачи. Болезненных моментов я не замечал.

ВИКТОРИЯ

Я говорила же: «Виктор Дмитриевич, это же лечится, давайте вот то и то». А он мне в откровенности сказал: «Вика, у них шизофрения. Я просто просил их написать не то в карточке. По своим связям просил». Но у папы нет шизофрении...

ВОЛОДИМИР

По женской линии у нас это почему-то сильно проявлялось... Что касается меня, то у меня тоже были приступы мании и были депрессии, которые я переживал.

МИКИТА

Повлияла ли болезнь на развод моих родителей?

МІЛЕНА

Думаю да. Да.

10. Остання сцена, що концентрується довкола рефлексії тих подій та того, як склалося життя після.

МИКИТА

Ты простила папу?

ВИКТОРИЯ

Наверное да. Наверное да, я простила папу. Хотя иногда досада берет, потому что... он то мне жизнь поломал, вообще-то. Потому что... потому что я любила, и папа никогда в жизни меня не отпускал. Даже имея другую семью, папа никогда в жизни... мы с ним связаны кармически, и он никогда

в жизни не хотел мне счастья в личной жизни. Он мешал моей личной жизни, он просил меня не встречаться...

МИКИТА

А вот какие бы ты причины выделили все-таки вашего развода?

ВОЛОДИМИР

Ну этот разговор только между нами останется, сынок. Мама не должна об этом знать вообще, потому что мне до сих пор перед ней не то, что стыдно... Я виноват перед ней, и я это очень хорошо понимаю. Потому что мама, она любила меня, и я любил ее. И мы создавали семью с тем, чтобы она была на всю жизнь. А я ее не сохранил и виноват в этом я, не мама – я виноват. И это правда.

Сынок, сколько бы там не было разных причин, причина главная – одна – я встретил Лену и полюбил её и люблю её до сих пор. Просто я встретил, знаешь, вот встретил свою любовь. Это было чувство сильнее, чем все рациональные аргументы, которые должны были меня оставить. Вот и все.

Я тебе хочу сказать, что, при том, что я виноват перед мамой, я сейчас понимаю, что я принял правильное решение... для своей судьбы правильное решение. Потому что я счастлив своей жизнью. Счастлив, потому что живу в любви. Потому что у меня трое детей.

МИКИТА

Почему у тебя не сложились отношения с другими мужчинами?

ВИКТОРИЯ

Потому что у меня еще были чувства к папе, там папа много повлиял во всей этой истории. Потому что у меня было разбитое сердце. Потому что у меня хватало энергии только на работу и только на то, чтобы выжить. Ты отбирал много энергии, а на все другое у меня уже сил не оставалось. И у меня, честно, нет даже желания. Ну вот не складывалось оно, пазлом не ложилось. Мне в церкви сказали, в Почаевской Лавре, когда я приехала с

этим вопросом... сказали: «Знаете, у тебя все хорошо в жизни и одной. Это может быть твой выбор, твоя стезя. А у тебя и так все в жизни будет хорошо». Понимаешь, очень большая иллюзия, что брак – это единственная форма счастливой жизни. И мне даже на каком-то этапе стало гармонично быть одной.

3.2 Покрокові зміни в монтажу

За період роботи над документальним проектом було створено лише дві версії, враховуючи зазначені раніше обставини. Після аналізу першої чорнової версії, що нараховувала 59 хвилин хронометражу, Катерина Горностаї запропонували низку структурних правок.

По-перше, були повністю вирізані фрагменти інтерв'ю, де кожен герой розповідав власні дитячі та юнацькі спогади. В результаті цього було скорочено хронометраж приблизно на 10-12 хвилин.

По-друге, перша версія була змонтована доволі рвучко та динамічно, що з одного боку створювало ефект діалогу та пришвидшувало темпоритм стрічки, але, з іншого, - звучало брудно, підважувало цілісність історії та дезорієнтувало глядача.

По-третє, окрім викидання частин із дитячими особистими спогадами, сама історія розвитку стосунків моїх батьків була переобтяжена деталями, тому загалом залишились лише опорні точки, декілька смішних фрагментів (для підтримки уваги) та деталі, що стосуються уже кризисного етапу їх взаємостосунків. Варто також зазначити, що перший монтаж тестував збірку лише сюжету розповіді історії, тобто лише наративний каркас.

До другої версії були додані ілюстрації історії побудованої на інтерв'ю – це архівні фотографії та відеозаписи. Окрім цього, у першому монтажі не вистачало авторської мотивації («Чому ми маємо подивитись цей фільм?») та загалом впливу цієї історії на режисера, важливості її для

нього. Через це були додані кадри, де режисер виступає вже не в ролі інтерв'юера, а в ролі актора цього сюжету на якому прямо відобразилась сімейна історія. Так, було додано сцену, де автор виражає власне ставлення до батька та ділиться підозрами що власного психічного здоров'я.

ВИСНОВКИ

Робота над цією документальною стрічкою та супровідною науковою запискою дозволила побачити різні грані єдиного дослідницького проекту. Безпосередньо зйомки фільму дали змогу організувати повний цикл кіновиробництва: від синтезу ідеї до її візуального втілення. В той час як написання наукової записки поглибило розуміння проблематики картини та її науково-методологічний контекст. Фактично, обидва види роботи носять взаємодоповнюючий характер, оскільки опрацювання літератури та ознайомлення з існуючими практиками слугували своєрідними імпульсами та дороговказами для кристалізації фокусу роботи та ефективних методів. Зупинимося детальніше на висновках кожного з видів робіт.

У першому розділі наукової записки ми розглянули жанрову типологізацію документального кіно, а надто підвиди автобіографічної документалістики відповідно до використаних в них методів та цільових спрямувань. Ця теоретична частина дозволила локалізувати наш документальний проект у масиві жанрових класифікацій документального кіно у кореляції із різними кінознавчими традиціями. Таким чином, дана документальна стрічка є перформативним сімейним автобіографічним документальним фільмом, оскільки характеризується високим рівнем суб'єктивності та доволі складним співвідношенням між «Я» та «Вони». Занурення у наукові надбання дослідників сімейного жанру дозволило нам знайти найбільш підходящий тип такої документалістики, що знімає нагромадження термінологічних уточнень. Таким підвидом сімейної документалістики є домашня етнографія, теоретична окресленість якої знімає конфліктність між автобіографічним і сімейним.

Під час роботи над другою частиною першого розділу ми коротко оглянули генезу досліджень феномену колективної пам'яті, а також дослідили місце сімейної пам'яті у корпусі таких наукових доробків. Нам вдалося встановити, що сімейна пам'ять як дослідницький предмет

актуалізувався у сучасних «memory studies». Аналіз останніх робіт з цієї теми дозволив краще зрозуміти специфіку та властивості феномену родинної пам'яті. Так, ми дізналися про динамічність родинної пам'яті, вплив на неї з боку культурної пам'яті, місць пам'яті та медіа. Встановлена дослідниками властивість постійної реінтерпретації спогадів під впливом інституційних наративів, соціальних, символічних та медійних практик дала змогу знайти причини розходження у спогадах героїв щодо одних і тих самих подій. Принагідно зауважити, що ознайомлення із роботою Маріанни Хірш про вплив фотографії на пам'ять прямо вплинуло на підготовчий етап зйомок фільму. Так, усі родичі до проведення інтерв'ю передивлялися старі записи та фотографії.

В контексті методологічного збагачення та пошуку джерел для роботи над стрічкою нам були корисні приклади документальних фільмів подібних за темою, фокусом і проблематикою сімейної пам'яті. До прикладу, метод «перехресного допиту» родичів стосовно білих плям історії родини був позичений з фільму Сарі Поллі «Історії, які ми розповідаємо». Їх перегляд та аналіз також був важливим для розуміння того як «збирати», з точки зору монтажу, власну роботу, а також яким чином ефективно використовувати архівні медіуми такі як родинні світлини та відеозаписи. Наприклад, близький до нашої роботи, з точки зору психічних проблем у героїв, фільм «Прокляття» наочно продемонстрував яким чином можна передати психічні розлади монтажними прийомами. Наостанок, усі розглянуті фільми дали розуміння техніки роботи із дихотомією «суб'єкт-об'єкт», тобто яким чином вписати і пізнати себе у фільмі.

Описуючи підсумки роботи безпосередньо над фільмом в першу чергу варто зазначити, що персонально найважливішим для мене було те, що я дізнався про хворобу батька та обставини розлучення моїх батьків. Ця інформація сама по собі для мене є достатнім результатом дослідження,

оскільки це повністю змінює розуміння як своєї родини, так і себе самого. Серед вагомих результатів слід також виділити встановлення небезпечності замовчування, приховування, шеймінгу та невизнання психічних розладів для стосунків із близькими (цей аспект роботи виводить її з поля суто «індивідуального» у поле «соціального»).

З технічної точки зору праця над стрічкою навчила мене працювати із архівними відео- та фотоматеріалами. Зокрема, моє бачення картини зумовило пошук підходящих інструментів для стилізації та «оживлення» фото. Іншим аспектом варто виділити роботу зі звуком та звуковими ефектами. Якість звуку, його нерівномірність в залежності від способу запису зумовили години роботи над ліквідацією «браку» в аудіодоріжках. Хотілося б зазначити, що, до цього проекту, я доволі поверхово ставився до цього елементу зйомок, що докорінно змінилося опісля. Щодо звукових ефектів, то я навчився умовно «створювати» певні звуки і зрозумів їх важливість в контексті сприйняття фільму глядачем (вони також використані для «оживлення» старих світлин).

Також принагідно зазначити, що проведення інтерв'ю на чутливі теми змусили шукати мене підходу як до героя, так і до самого себе. Перші розмови із героями оприявнили низку складнощів і були загалом невдалими. Тому була розроблена стратегія серій інтерв'ю для того щоб родичі заговорили на важкі теми. Вона полягала у створенні комфорту під час розмови з поступовим переходом до більш чутливих спогадів. З іншого боку, персональний афект по відношенню до певних тем змусив мене прописувати опитувальник максимально детально, прецінь це дозволило позбутися «зайвої» емоційності під час бесід.

Окремо варто зацентувати на специфіці планування знімального процесу, яку довелося опанувати в ході роботи. Так, я навчився чітко узгоджувати графіки героїв із нюансами, що диктує формат серії глибинних інтерв'ю.

Наприкінці, вважаю доречним певною мірою повторити найважливіший висновок з цієї роботи. Ціль документального проекту типу домашньої етнографії полягає у пізнанні себе через родину, а під час реконструкції сімейної пам'яті – виявити витоки свого психоемоційного стану. З огляду на ці принципи, я можу сказати, що цей фільм став свого роду терапією витіснених з області спогаду родинних проблем та травм.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман А. Простори спогаду / Аляйда Ассман. – Київ: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
2. Коссаковский В. Мастер-класс в СПбГУКиТ [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=itgLfqqMg3k>.
3. Кувшинова М. Все о моих отцах [Електронний ресурс] - Режим доступу до ресурсу: <https://seance.ru/articles/my-fathers/>.
4. Нора П. Проблематика мест памяти / Пьер Нора – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1999. — 328 с.
5. Erll A. Locating Family in Cultural Memory Studies / A. Erll. // Journal of Comparative Family Studies, – 2011 – № 3 – С. 303-318.
6. Halbwachs M. On collective memory / L. Coser. – Chicago: University of Chicago Press, 1992. – 254 с.
7. Halbwachs M. The collective memory / F.J. Ditter Jr., V.Y. Ditter – New York: Harper & Row, 1980. – 186 с.
8. Hirsch M. Family frames: Photography, narrative, and postmemory / M. Hirsch. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. – 304 с.
9. Lane J. The Autobiographical Documentary in America / J. Lane. – Madison: University of Wisconsin Press, 2002. – 376 с.
10. Lebow A. The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary / Alisa Lebow. – New York: Wallflower Press, 2012. – 288 с.
11. Miller N. The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir / N. Miller // PMLA. – 2007 – №122.2 – С. 537-548.
12. Nichols B. Introduction to Documentary / Bill Nichols. – Bloomington: Indiana University Press, 2010. – 223 с.
13. Nichols B. Representing Reality / Bill Nichols. – Bloomington: Indiana University Press, 1999. – 340 с.

14. Olick J. K. *Collective Memory: The Two Cultures* / Jeffrey K. Olick. // *Sociological Theory*. – 1999. – №3. – С. 333-348.
15. Renov M. *Domestic Ethnography and the Construction of the 'Other' Self* / M. Renov, J. Gaines // *Collecting Visible Evidence* – 1999 – Minneapolis: University of Minnesota Press. – С. 216-229.
16. Renov M. *The Subject of Documentary* / M. Renov. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. – 318 с.
17. Ruby J. *The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film* / Jay Ruby. // *Journal of the University Film Association*. – 1977. – №29. – С. 3–11.
18. van Dijck J. *Capturing the Family: Home Video in the Age of Digital Reproduction* / P. Pisters, W. Staat // *Shooting the Family: Transnational Media and Intercultural Values*. – 2005. – Amsterdam: Amsterdam University Press. – С. 25-40.
19. Welzer H. *Communicative memory* / A. Erll, A. Nünin // *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. – 2008. – Berlin/New York: de Gruyt. – С. 285-298.
20. Winter J. *Sites of memory and the shadow of war* / A. Erll, A. Nünin // *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. – 2008. – Berlin/New York: de Gruyt. – С. 61-76.