

TARAS SHEVCHENKO

10. International Congress on Scientific Research

КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКА ЯК РЕПРОДУКТОР РЕАЛЬНОСТІ (АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ ДИСКУРС АРАБО-ІЗРАЇЛЬСЬКОГО КОНФЛІКТУ) DOCUMENTARY FILM AS A REPRODUCITOR OF REALITY (AUDIOVISUAL DISCOURSE OF THE ARAB-ISRAELI CONFLICT)

Косюк ОКСАНА

*к.філол.н., доцент кафедри соціальних комунікацій факультету філології та журналістики
Волинського національного університету імені Лесі Українки*

<https://orcid.org/0000-0001-8093-1961>

Kosiuk OKSANA

*Candidate of Philology, Associate Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Faculty of
Philology and Journalism, Department of Social*

<https://orcid.org/0000-0001-8093-1961>

ABSTRACT

We conducted research into documentaries and classic journalism genres. It was found that, despite the apparent similarity and current modifications in the information space of the era of new technologies, these are functionally different areas. Documentary filmmaking actively uses all the latest journalistic methods of gathering information and uses certain aspects of its implementation. However, by its nature, documentary remains the equivalent of journalism, so it uses a set of resources that balance between journalism and art: on one hand – relevance, efficiency, factualism, balance of ideas, etc., on the other – imagery, individualism, fiction and others. If we compare the first (non-fiction) films and modern documentaries and journalistic videos (for example, on the topic of the Israeli-Palestinian conflict), we see that the strength of the audience is dominated by traditional documentaries (obviously due to emotionality, subjectivity, imagery, powerful manipulative effects). Filmmakers who have a degree in journalism, successfully adapt their product to journalism, unfortunately, there are not so many of them. So in addition to positive factors (encouraging objectivity and factuality), convergence of documentary to journalism creates problems in the dimension of perception, evaluation and interpretation. The audience should be carefully prepared for such a statement, which should regulate the strategies of their own perception of information, depending on what is being viewed: a documentary or one of the genres of journalism. Our findings and conclusions can also be considered a field for future research and one of the priority areas for improving documentary and journalistic products.

Keywords: documentary film, journalism, fact, manipulation, fiction, propaganda.

ОГЛЯД

Великі проблеми із розрізненням способів репрезентації реальності у царинах журналістики й кінодокументалістики. Незважаючи на видиму подібність та актуальні модифікації в інформаційному просторі епохи новітніх технологій, це функціонально різні сфери, маркер розмежувань яких – пропаганда). Кінодокументалістика активно послуговується усіма найновішими журналістськими методами збору інформації та використовує окремі аспекти її втілення. Однак за своєї природою вона лишається еквівалентом публіцистики, тому й використовує набір ресурсів, що балансують між журналістикою та художньою творчістю: з одного боку – актуальність, оперативність, фактизм, баланс думок тощо, з іншого – образність, індивідуалізм, вигадку та ін. Якщо порівняти перші (неігрові) стрічки та сучасні документальні фільми й журналістські відео, то бачимо, що за силою впливу на аудиторію пальму першості отримує традиційна кінодокументалістика (вочевидь, завдяки емоційності, суб'єктивності,

образності, потужним маніпуляційним впливам). До журналістики вдало адаптують свій продукт творці фільмів, які мають журналістську освіту, але таких – меншість, тому, окрім позитивних факторів (підсилення об'єктивності й фактичності), наближення документалістики до журналістики створюють проблеми у площині сприймання, оцінки та інтерпретацій. Отже, тема співставлення кінодокументалістики та журналістики на часі.

Маркером появи кінодокументалістики слід вважати дату виникнення кіно: свій перший фільм брати Люм'єр продемонстрували 28 грудня 1895 року. З тих пір "життя в усіх його проявах" (за Д. Вертовим) – актуальний об'єкт ретрансляції, з акцентом на споживаній видовищній екзотиці: стихійних лихах, військових конфліктах, житті публічних осіб, технічних новинках тощо. Найсучасніше документальне кіно – продукт телебачення – теж передусім прагне збільшувати глядацьку аудиторію та підвищувати рейтинги телеканалу.

Діяльність українських кіноорганізацій у складі СРСР розпочинається зі зйомки революційних хронік: "Діячі соціалістичної революції на Україні", "Вручення Київському гарнізону прапора – дару Московської Ради робітничих і червоноармійських депутатів", "Життя червоних курсантів", "Павуки і мухи", "Паразит", "Чотири місяці у Денікіна", "Червона зірка", "Червоні по білих" та ін. Негативи першотворів, на жаль, не збереглися (Лебедев, Н. 1965).

Засновник радянської аудіовізуалізації Дзига Вертов вважав основним завданням кінематографу – "бачити й чути життя": фіксувати знакові явища – робити висновок – показувати в об'єктиві кінокамери розвиток "радянського організму". У творчості цього культового документаліста прослідковується повсюдний ідеологізм, вочевидь, тому один з головних героїв його стрічок (вождь світового пролетаріату – Ленін) називав кінематограф найважливішим із мистецтв. Подібної думки, до речі, був також засновник і геній українського кінематографу Олександр Довженко. Пропагандистські технології індустріалізації й побудови нового життя (як і підспудні перепетії національних трагедій) чітко проглядаються в усіх його фільмах (наче, художніх, але водночас – хронікальних), особливо у німих: історико-революційній епопеї "Арсенал" (1928) та поетичній стрічці "Земля" (1930), а також у вже озвученій кіноповісті "Незабутнє"/"Україна у вогні" (1943).

Слід зауважити, що Дзига Вертов та Олександр Довженко сприймали документальне кіно як мистецтво. І хоч високо цінували правду – заперечували банальну фіксацію подій. На погляд перших кінематографістів, ретранслявання передбачає образне трактування дійсності: емоційну схвильованість, символізм та ідейну (у їх випадку – ідеологічну) спрямованість. Окреслене начало показово відбилося в авторському проекті Дзиги Вертова – "Кіноправа" (Вертов, Д. 1922).

ВСТУП

Розвиток інтелекту й технологій наче мав би якимось вплинути на способи подачі інформації у кінематографі (особливо – документальному), однак сьогодні, як і на початку ХХ століття, на телеекранах рідко зустрічаються "безпристрасні камери". Як правило, творці стрічок когось або щось "підтримують". Найчастіше для цього використовують теж відомий ще з витокових часів метод контрасту. Його винахідниця – Есфір Шуб (авторка хронік "Падіння династії Романових" (1927), "Росія Миколи II" та "Лев Толстой" (1928)), протиставляла танцям російських аристократів "до сьомого поту" каторжну роботу селян, і цим підспудно доводила логічність виникнення революційних настроїв (Шуб, Э. 2024). За подібним принципом сучасний український режисер Олесь Санін показує Голод 1932-1933 років на фоні неформальних номенклатурних вечірок з екзотичними блюдами у фільмі "Поводир" (2013).

У роки Другої світової війни на фронтах над фіксацією подій працювало коло 200 операторів. Результат – кіноепопея "Велика Вітчизняна" (20 серій), у створенні якої використовувалися не лише напрацювання радянських та американських кінематографістів, а й жорстка фашистська кінохроніка з особистих архівів Третього рейху (Слободян, М. 1972). Високомайстерна робота над агітаційними матеріалами таки сприяла розквіту мистецького начала кінодокументалістики, яке у стрічках про відбудову народного господарства, на жаль (оскільки, на наш погляд, це вишукана підспудна фальсифікація), тільки поглибилось.

Але з часом телебачення все одно змушене було реалізувати репортажну функцію, бо це саме його органічна сутність (газети – не оперативні). Як вислід – поглибився соціальний аналіз подій. Величезним досягненням повоєнної документалістики вважається стрічка М. Ромма "Звичайний фашизм" (Ромм, М. 1965) – спроба "конструювання" людини тоталітарної доби, у якій чи не вперше було проведено пряму паралель між радянською та фашистською системами.

Власне українське документальне кіно починає свій шлях від студії "Київнаукфільм", де за радянських часів випускалося близько 400 медіаодиниць на рік. Продукція мала яскраво виражений агітаційний характер. І у роки незалежності, схоже, лиш поміняла "плюс" на "мінус". Саме тут працювали над об'ємною науково-пізнавальною програмою патріотичного спрямування "Невідома Україна", котра заново відкривала національну історію. У цій студії також побачила світ стрічка вбитого Георгія Гонгадзе "Тіні війни" (1993), у якій автор показує солдатів Народної самооборони України, котрі воювали у Грузії упродовж 1992-1993 років. У преамбулі фільму Гонгадзе зазначав: "У цьому фільмі я не претендую на абсолютну об'єктивність і зняв його на знак вдячності тим людям, які пролили кров за свободу й незалежність моєї Держави" (Гонгадзе, Г. 1993). Актуальні події в Україні та світі дали чи не найбільше тем та яскравих кадрів для розвитку кінодокументалістики, у яких історична дилема "авторське-об'єктивне" в інтерпретації кожного режисера вирішується по-своєму, і найчастіше – не на користь реальних фактів та подій. Сподівання, що не тільки збройні конфлікти й тенденційні політичні протистояння приводитимуть у рух механізми цього жанру, подекуди звучить риторично.

Однак спробуємо визначити, за якими ж параметрами доречно ідентифікувати та розрізнити кінодокументалістику й журналістику. Матеріалом нашого дослідження стануть найрейтинговіші документальні фільми та великі за обсягом відеопроєкти аморфного жанру, у яких зафіксовано тему палестино-ізраїльського конфлікту. Методологія розвідки базуватиметься на теоретичних основах одночасного взаємозв'язку та самодостатності явищ реальності і їх медіавтілень та логічних інтерпретацій.

ДОСЛІДЖЕННЯ І РЕЗУЛЬТАТИ

Колекція Web of Science Core пропонує широкий діапазон актуальної полеміки про документальні та художні аспекти медіапродукції. Ми спробуємо вступити у дискусію з приводу різних проблем: особливостей функціонування сучасних художніх та документальних і наукових фільмів; аспектів аудіовізуальної фікційності та способів маніпуляції масовою свідомістю; розглянемо стратегії сучасної кінодокументальної пропаганди/дискурсу винятковості; обговоримо словесні та невербальні стратегії репрезентації реальності у професійних та любительських документальних матеріалах; змушені також принагідно звернути увагу на аудіовізуальні ресурси розпалювання міжнародних та національних конфліктів тощо.

Проблемам зіставлення документалістики та художньої й наукової діяльності присвячене ціле число (14 статей) індексованого в наукометричній базі Web of Science міжнародного видання "Дослідження у сфері документального кіно" (Slugan, M. 2021). Збірник містить матеріали конференції "Документальні фільми й розмежування художньої та документальної літератур", що відбувалася у Лондонському університеті Королеви Марії 15-16 листопада 2019 року. Запрошені редактори та експерти цього випуску Маріо Слаган (викладач кінознавства Лондонського університету королеви Марії, працює на стику теорії кіно, історії і філософії) та Енріко Тероне (ад'юнкт-професор естетики у царині філософії кіно Університету Генуї, викладав також в Інституті Жана Никода в Парижі й був науковим співробітником Хуана де ла Сьерво в дослідницькій групі LOGOS Університету Барселони) пропонують цікаві роздуми у статті "Відмінності художньої та документальної літератур: дискурс документальних досліджень та аналітичної естетики". Зокрема, вони відстоюють думку, що між художніми та документальними фільмами немає чіткої межі. Істинність чогось не залежить від того – вигадка це, чи ні, "саме взаємодія, а не використання тропів та маніпуляцій підштовхує до поєднань художнього й документального" у площині вірити-уявляти. І "не лише сучасна аналітична естетика, а й перші дослідники документального кіно скептично ставилися до проведення чітких меж". Зокрема автори звертаються до радянської традиції розрізнення ігровий-неігровий фільми (останній

передбачав хроніку та різноманітні експерименти: документи, журнальні публікації, замовний матеріал, освітні та наукові компоненти тощо). Межа, вочевидь, швидше була у наявності чи відсутності історичних спотворень. І, звісно, художній фільм завжди базувався на сюжеті, а документальний – на темі.

Роль кінодокументалістики у вирішенні актуальних проблем сучасності досліджують Кеті Борум Чатто Та Уїлл Дженкінс у статті "Від кіножиття до реальних соціальних змін: роль сучасного документального фільму про соціальні проблеми у державній політиці США". Вчені розглядають фільми про соціальні проблеми цифрової ери ("Sin by Silence", "Playground", "Semper Fi") й приходять до думки, що "документальний фільм позиціонується як "ситуативне знання" у контексті політичної реальності – розповідь, що представляє долі й життєвий досвід. Вплив кінодокументалістики, пояснюється двома визначальними характеристиками: творчою виразністю та відображенням істини" (Borum, С. 2019).

Часто до проблем нефікційності мас-медіа та сучасного журналізму зверталися російські автори журналу "Media Education" ("Mediaobrazovanie"), зокрема Олександр Федоров та Анастасія Левицька у публікації "Маніпуляції ЗМІ у фільмах" (2021) показують, як кінематограф демонструє найспоживаніші техніки журналізму, у контексті яких ЗМІ "постають агентами маніпуляцій та шахрайства", а робота працівників мас-медіа – як "технологія суцільної омани та управління масовою свідомістю в інтересах певних впливових груп" (Levitskaya, А. 2021). Саме це ми й спостерігаємо з початку вторгнення Росії в Україну.

Працюють вчені і над темами, які висвітлюють супутні проблеми кінодокументалістики. Хамдаллах Аквані, Абдолвахед Заріфі, Хоссейн Фахреї (2020) у журналі "Дослідження ЗМІ" ("Medijske studije") здійснюють "Критичний аналіз політичного дискурсу винятковості в американському снайперському фільмі" (Akvanі, Н. 2020). Автори, як і їх попередник вчений-сходознавець Едвард Саїд, переконані, що кінематограф – саме та платформа, на якій найактивніше розгортається й "вмонтовується" у масову свідомість політична ідеологія. І вони це системно ілюструють на прикладі біографічного (за мотивами книги військових снайперів Кріса Кайла, Скотта Мак-Івена та Джеймса Дефеліса) фільму Клінта Іствуда "Американський снайпер", у якому – то приховано, то цілком прозоро – засвідчена "ісламофобія" Голлівуду у ставленні до релігій та Близького Сходу. Автори зазначають: "З розпадом Радянського Союзу і закінченням холодної війни, західні ЗМК, особливо Голлівуд, замінили ідею загрози комунізму небезпекою ісламу як новою силою, що заповнила вакуум" Н. Akvanі, 2020]. А після терористичного акту 11 вересня 2001 року фобія посилилася й зазвучала ще голосніше в художніх та документальних стрічках на рівні протиставлення "Я" – "Інший". У "American Sniper" це "Я" виражається завдяки вживанню слів "борг", "вівчарка", "патріотичний", "міф", "жертвувати й служити", на відміну від "Іншого", котрий постає як "вовк", "дикий", "зла людина", "сміття", "поганий хлопець" тощо. Так старим "добрим" способом без особливих зусиль маркуються симпатії-антипатії глядачів.

Про невербальні елементи фіксації фальшивості можна довідатись у найновішому дослідженні англійських, іспанських та португальських вчених Уго Квейроз Абоніціо, Жанаїна Ігнасіо де Мораїс та ін. (Abonizio, Н. 2020). Як вважає зазначена група вчених, більшість досліджень з автоматичного виявлення фальшивості зорієнтовані на англійську. Ті, які оцінюють продукт інших мов, можна перелічити на пальцях. Однак жодна програма не ідентифікує незалежно від мови, хоча про фальшивість можуть свідчити й різноманітні знаки, покликання на експертизу, обсяги й почерговість цитат тощо. Оскільки поширення фейків – світова проблема, слід зосередитись на вторинних знакових системах, репрезентатором яких якраз є кінематограф.

Мохамед А. Сатті також розглядає проблему вербальної візуалізації у контексті різниці між контентом, що продукується медіаконгломератом "Аль-Джазіра" арабською й англійською мовами (Satti, М. 2020). Виявляється, найважливіша інформація, на кшталт війни у Перській затоці, тероризму тощо паралельно публікуються англійською й арабською (у рівних пропорціях). Активно також поширюється й сприймається продукт, який має прозорий стосунок до "Аль-Джазіри": відкриття й закриття офісів, юридичні конфлікти і. т. п., словом – усе,

безпосередньо пов'язане зі свободою слова на мусульманському Сході. Однак зазначена інформація може по-різному висвітлюватися, залежно від мови ретранслявання.

Межі між професійною та любительською й освітньою журналістиками (просвітою, блогерством) визначає Мааріт Яаккола у статті "Журналісти-медіапедагоги: журналістська освіта як інклюзивна межева робота" (Maarit, J. 2020). За його припущенням, саме просвітня медіадіяльність часто пов'язує інформацію з політичними підходами, тенденційністю та фальсифікаціями. І хоч сучасна медіапедагогіка послуговується найновішими технологіями та здатна забезпечувати інклюзивну освіту, вона не повинна виходити на рівень професійної, і, тим паче, "підсиджувати" її.

Отже, спробуємо розібратися, чи еквівалентні і як мають ефективно співіснувати кінодокументалістика та журналістика. Першим медійником, який назвав документальне кіно різновидом масової комунікації, вважається соціолог, а згодом режисер – Джон Грірсон. Щоправда, він повністю розділяв погляди Дзиги Вертова стосовно пропагандистських функцій, однак першим повернув кінокамери від екзотики до реального життя: робочих буднів, фізіологічних потреб, інвалідності, непривабливих дій натовпу, смерті тощо. Це можна відслідкувати за "Постскриптом до історії кіно" (Cousins, M. 2014).

З появою телерепортажу як жанру оперативного інформування у 60-х роках минулого століття, в документальних фільмах функція інформування автоматично стала другорядною. На перший план знову вийшло формування громадської думки. На сучасному етапі в основі будь-якої документальної стрічки лежать суспільно значимі факти та події. Саме це дозволяє класифікувати її як різновид журналістики. Також у визначенні цього кіно є вказівка на обов'язковість документальної достовірності, яка робить відзнятий матеріал цінним історичним документом. Журналістські матеріали теж оперують тільки достовірними фактами. Але, коли ми говоримо про документальне кіно як журналістику, слід брати до уваги, насамперед, не зміст, а форму, бо присутність авторського суб'єктивного чинника тут цілком зрозуміла. Але річ у тім, що не всі жанри журналістики допускають наявність такого фактору. Це прерогатива виключно блоку художньої публіцистики. Отже, не варто плутати документальні стрічки з інтерв'ю, репортажами, звітами, замітками, оглядами, підбірками коментарів, рецензіями, ток-шоу, прес-конференціями – усі ці жанри теж візуалізуються і бувають доволі об'ємними, однак образність та фантазія в них абсолютно не доречні.

У документальних фільмах, як і традиційній художній публіцистиці (замітці, есе, нарисі, фейлетоні, памфлеті), функція інформування – вторинна. На перший план виходить глибоке дослідження теми, експертний аналіз, часто – свідчення, емоції та коментарі третіх осіб та самого автора фільму, і обов'язково присутні висновки. Усе це подається в естетичному обрамленні, інакше аудиторію зацікавити неможливо. Незважаючи на суб'єктивність, художня публіцистика, колосально цінна, якщо, окрім факторів естетичного характеру, містить увесь набір можливостей інформаційного та аналітичного блоків. Коли журналісти подають свої матеріали у формі насиченого констатаціями документального фільму – результат вражає: робота логічно вибудовується і легко сприймається аудиторією, а наявність дієвих аргументів, незаперечних документально засвідчених фактів та правильно застосованих соціально-комунікаційних технологій безсумнівно переконує у правдивості того, що відбувається на екрані.

Слід також розмежовувати кіно, яке послуговується інструментами масмедійної діяльності, і документалістику як явище журналістики. В усіх без винятку документальних фільмах застосовуються елементи журналістської праці: збір, фіксація інформації та її оптимальне поширення. Однак якщо продуктом другої групи є якісний журналістський матеріал, то перша у результаті пропонує художні авторські документальні замальовки. Критеріями розмежування двох різновидів слід вважати оперативність, відповідність жанру, актуальність та суспільну значимість, охоплення аудиторії, достовірність пропонованих аргументів і фактів, інформативність та дотримання принципів журналістської етики. Якщо у кінодокументалістиці все перелічене присутнє, її можна вважати втіленням журналістики. Основний недолік документальної стрічки – не закріплена відповідальність авторів перед аудиторією. Якщо

виробники – не журналісти, вимагати правдивості та об'єктивності – марна справа, тому варто бути доволі обережним і перевіряти інформацію за найменшої можливості.

А тепер розглянемо реальні приклади використання оман, маніпуляцій та специфічних маркерів публіцистики й журналістики у сучасних взірцях документальних фільмів. Об'єктом аналізу стануть стрічки про палестино-ізраїльський конфлікт, "вічність" якого спонукає до репродуктивності та аудіовізуальних переосмислень. За покликанням "Палестина. Документальний фільм" на платформі Youtube першим відкривається напрацювання BBC "Історія Ізраїлю: арабо-ізраїльський конфлікт і роль британців" (Історія Ізраїлю. 2016). Фільм відтворює журналістське розслідування Джейн Корбін, предки котрої причетні до написання Декларації Бальфура (1917). Журналістка ретельно вивчала й висвітлювала проблему впродовж десятиліть. Фільм містить численні інтерв'ю, коментарі, огляди, зокрема й з лідером Організації визволення Палестини Ясіром Арафатом та п'ятим й одинадцятим прем'єр-міністром Ізраїлю Іцхаком Рабином (підписниками Угод в Осло 1993 р.) та найближчим їх оточенням. Стрічка базується на реальних документах, збалансованих поглядах, не містить упереджень та особистих симпатій. Творчий підхід та емоційні елементи відслідковуються хіба що у пейзажних замальовках, екстер'єрах величних та зруйнованих будівель й особистих враженнях Дж. Корбін від подій, на яких вона була присутня у 80-90 рр. минулого століття. Відчувається також стиль авторки та підхід BBC.

Наступний у стрічці пропозицій фільм "Чому розпочалась перша арабо-ізраїльська війна" (Почему началась. 2008). Це творчий проєкт російського режисера Леоніда Млечина, особлива цінність якого в суцільному використанні хроніки із включенням супровідного закадрового голосу. Фільм розповідає історію ізраїльського державотворення, акцентуючи на піковому моменті – 14 травня 1948 року, коли у приміщенні музею на бульварі Ротшильда в Тель-Авіві Давид Бен-Гуріон зачитав Декларацію незалежності, яка проголошувала й захищала державність і суверенітет не тільки євреїв, а й представників інших національностей, (серед яких – араби). І хоча наступного дня сусідні мусульманські політії розпочали війну, захисники новоствореної держави не відступили, а – навпаки – відвоювали додаткові (не задекларовані) території, включно з історичною столицею (Єрусалимом). Незважаючи на постійні війни, вони відродили пустелю, збудували міста, досягли неймовірних висот у використанні штучного інтелекту. Однак миру з палестинцями так і не досягли... Останні слова закадрового голосу констатують, що палестинська держава могла би існувати вже 80 років, якби самі араби допустили її створення. Завдяки хроніці фільм справляє враження використання першоджерел, хоча саме ці вибіркові документи і розставляють потрібні маркери й своєрідно підтримують єврейську спільноту. Таким чином маніпуляція творить дива пропаганди, хоч і робить це доволі не нав'язливо.

Фільм "Історія відносин Ізраїлю з арабським світом" (История взаимоотношений. 2008) того ж авторства робить акцент на відомих політиків – фігурантів та стабілізаторів конфлікту. Ракурс звужений до переговорних процесів та пов'язаних з ними катаклізмів: зрад, ув'язнень, отруєнь, вбивств, смертельних діагнозів, тероризму тощо. Спершу усе це скидається на фантастику, однак хронікальні кадри (у які неможливо вмонтувати маркер новітніх цифрових технологій – фейк) незаперечно констатують документальність подій і наводять на думку про спільну відповідальність арабів та ізраїльтян за перманентні дипломатичні й мілітарні трагедії.

Стрічка "Холокост та стіна апартеїду. Поламані долі арабо-ізраїльської війни" від СВС TV Azerbaijan розпочинається з оповіді про долю молодого людини (єдиного сина), яка загинула під час перших годин вторгнення ХАМАСу на територію Ізраїлю, де біля кордонів Гази 7 жовтня 2023 р. тривав молодіжний фестиваль. Глядачі наочно спостерігають, як азербайджанська сім'я й досі не може повірити, що таке могло статися в XXI ст. із середньостатистичною родиною у демократичній державі. Далі ракурс розширюється й вражає жахіттями: зруйновані будівлі, понівечені та обгорілі трупи старих і дітей у морозильних камерах (їх і досі ніхто не впізнав), тіла згвалтованих жінок, зметені з обличчя землі житлові квартали, урвища і прірви від бомб. І коли вже майже складається враження, що автори фільму всебічно підтримують Ізраїль, камера раптом "повертається на сто вісімдесят градусів" – і ми бачимо Рамалу (територію Палестини, для одних – автономії, для інших – держави). Тут, на Західному березі Йордану, ніколи не було спокійно: протести, інтифади, терор, війни. Зараз до цього додалися численні арешти, як вислід

– місцеві мешканці панічно бояться людей в уніформі. Загалом Західний берег не в такому жахливому стані, як Газа, однак в Рамалі, як і в усіх арабських кварталах та поселеннях, біднота й "хронічне" безробіття. Незважаючи на те, що тут, наче, територія Палестинської національної автономії (ПНА), яка не підтримує ХАМАС, мешканці повною мірою відчувають тягар конфлікту та відповідальність за напад на Ізраїль в жовтні 2023 р. На завершення стрічки подається вербальна статистика, котра гласить, що за місяць загинуло більше 1500 ізраїльтян та більше 20000 палестинців (серед яких, поранено ще 50000). Однак просвіту не видно, бо мусульмани закликають до миру, іудеї – до повного знищення ХАМАС. Загалом, попри окремі маніпулятивні моменти, азербайджанським режисерам вдалося збалансувати дані, врівноважити експертизу та показати реальний стан подій.

Наступний в стрічці пропозицій фільм Олександра Бороденкова (українця за походженням, котрий проживає в Росії) "Ізраїль чи Палестина? Стіни Єрусалима" (Ізраїль или Палестина. 2022) виділяється свіжістю погляду з кількох позицій: знімався буквально у переддень повномасштабного вторгнення Росії в Україну 2022 р. та за сімнадцять місяців до трагічного для Ізраїлю 7 жовтня 2023 р.; залучає принагідні міркування палестинців, євреїв, росіян, білорусів; сучасні явища та події постають в історичній ретроспективі й містять відсторонені філософські роздуми автора. Разом з Бороденковим ми, так би мовити, в'їжджаємо в Ізраїль та оглядаємо ключові міста священної для трьох ключових релігій землі – Єрусалим (єврейський протекторат) та Вифлієм (юрисдикція Палестини). Об'єктами досліджень стають єврейські, палестинські, німецькі та ін. квартали, торговлиці, місця відпочинку, прикордонні території, святині (Стіна плачу, Храм Гробу Господнього, Мертве море). В подорожні враження й розповіді сучасників про зумовлені релігійністю звичаї Єрусалима, Вифлеєма й Тель-Авіва "вплітаються" біблійні легенди, спогади про створення єврейської держави та спричинені цим інтифади, війни й тероризм. Автору вдається збалансувати інформацію за рахунок незалежної експертизи незацікавлених й ідеологічно нейтральних осіб різного віку, релігійних поглядів, громадянських статусів. Так перед очима глядачів, наче "у 3D-форматі", постає позірно спокійна арабо-ізраїльська земля напередодні двох найкривавіших мілітарних конфліктів сучасності.

Загострений трагізм палестинців документують стрічки "Палестина. Квіти замість бомб" ("Як Ізраїль відбирає землі Палестини?") (Палестина. Цветы вместо бомб. 2020) та "Сектор пекла" (Сектор Ада. 2023). Перший у форматі подорожного нарису залучає до мандрівки вулицями сіл і міст Західного берега ріки Йордан. Разом з Олегом Приходьком (судячи з прізвища, теж росіянином українського походження) ми відвідуємо овіяні легендами й зруйновані ракетами пам'ятки культури, розмовляємо з місцевим населенням, потрапляємо у скрутні ситуації на кордонах тощо. Неозброєним оком видно, що автор м'яко й ненав'язливо відстоює пропалестинські позиції й прагне привернути увагу громадськості до страждань та поневірян цього народу.

Другу стрічку дагестанської режисерки Умай Ібрагімової "Сектор пекла" (Сектор Ада. 2023) людям з психологічними проблемами переглядати не можна. Йдеться про початок війни 2023 р. У фокусі – сектор Газа. Фільм вибудовується як свідчення (рубрика відеокomentarів) тих, кому вдалося вжити. Вцілілі оповідають трагедію вторгнення та історії загиблих: "Деякі й досі під завалами тонуть в своїх ранах. І, напевно, вже загинули", "Такого навіть у страшному сні не бачив: не було облич, тільки кістки і м'ясо. Я цього не забуду... Не зможу забути", "Думали, що станеться чудо і вдасться якось її врятувати, але через декілька днів почалася гангрена...", "Відкрили дорогу, дозволили виїхати. Рушили, хто як міг: на автобусах, віслоках, пішки. Аж раптом відкрився вогонь – і нас почали бомбити...", "Ви влаштуєте Голокост тим, хто вітав вас і прийняв на своїй землі?", "Я пам'ятаю день – нам так хотілося пити, що пили побутову брудну воду, в якій купались і миємо руки... Ми розуміли: якщо помремо не від війни, то від голоду й спраги", "Це моя земля – мій дім... Куди іти? Як іти?". "Дім обвалився прямо на неї, коли вона була там із сім'єю"... Розлогі спогади розмежовуються заставками кадрів відзнятої хроніки, і стає ще страшніше від споглядання місива диму, крові й вогню. Щоб бути почутим та зрозумілим, один з надзвичайно емоційних коментаторів (чоловік середнього віку) звертається до євреїв їхньою мовою – бажає зупинити вбивства. Із зафільмованих кадрів видно, що кількість "живих голосів" трагедії нескінченна...

ВИСНОВОК

Отже, незважаючи на вагомий розмежування кінодокументалістики (як різновиду публіцистичних жанрів – модифікації нарису) та журналістики (у класичному вияві інформаційного та публіцистичного блоків), сучасні виробники аудіовізуального продукту використовують увесь доступний набір жанрових елементів, технологій і стратегій для фіксування й оприлюднення реальності. І якщо у випадку з цивільними подіями й об'єктами їх ще можна звинувачувати у фальсифікаціях та маніпулюваннях, до яких ведуть змішування ресурсів збору та вкладання зовнішньої інформації, то під час війни, мабуть, усі засоби й способи прийнятні, аби лиш надійно зафіксувати трагедії й жахіття фізичних і моральних катастроф та привернути увагу цивілізованої громадськості. Власне цю місію й утілюють всі проаналізовані нами стрічки на тему арабо-ізраїльського протистояння, що сягає, напевно, до історичних часів. Однак споживачам аудіовізуального контенту слід пам'ятати – документальний фільм має право на вигадку, маніпуляцію, суб'єктивність та інші маркери публіцистичного блоку жанрів, тому вимагати документальної точності від нього не варто.

ПОКЛИКАННЯ

Abonizio, H. Q., Morais, J. I., Tavares G. M. et al. (2020). Language-Independent Fake News Detection: English, Portuguese, and Spanish Mutual Features. [Future internet. 12, 87]. [Electronic resource]. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/futureinternet-12-00087.pdf.

Akvani, H., Zarifi, A., Fakhraei, H. (2020). A Critical Analysis of the Political Discourse of Exceptionalism in the American Sniper Movie. [Media studies. 11(21): 24-43]. [Electronic resource]. URL: <https://hrcak.srce.hr/245577A1Aman>. Accessed August 21, 2020. <http://al-aman.com/>

Borum, Chattoo Caty, Jenkins, Will. (2019). From reel life to real social change: the role of contemporary social-issue documentary in U.S. public policy. [Communication & Media Studies and Language & Linguistics. Media, Culture & Society]. [Electronic resource]. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0163443718823145>

Cousins, Mark. (2014). Dear John Grierson: A Postscript to The Story of Film (rough cut). [Electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YamloexI7uc>

Levitskaya, Anastasia, Fedorov, Alexander. (2021). Theoretical Model of Media Competence's Development of Teachers-to-be in the Process of the Analysis of Manipulative Media Influences [Media Education (Mediaobrazovanie). 17(2): 443-451]. [Electronic resource]. URL: http://ejournal53.com/journals_n/1623852601.pdf

Maarit, Jaakkola. (2020). Journalists as Media Educators: Journalistic Media Education as Inclusive Boundary Work. [Journalism Practice. November 09]. [Electronic resource]. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17512786.2020.1844040?needAccess=true>

Satti, Mohamed A. (2020). Al Jazeera Arabic and Al Jazeera English Websites: Agenda-Setting as a Means to Comparatively Analyze Online News Stories January. [Comunicacion y Sociedad. 33(1):1-13]. [Electronic resource]. URL: https://www.researchgate.net/publication/338139988_Al_Jazeera_Arabic_and_Al_Jazeera_English_Websites_Agenda-Setting_as_a_Means_to_Comparatively_Analyze_Online_News_Stories

Slugan, M., Terrone, E. (2021). Documentary Studies and Analytic Aesthetics in Conversation. [Studies in Documentary Film, Volume 15, Issue 2]. [Electronic resource]. URL: <https://www.tandfonline.com/toc/rsdf20/15/2?nav=toCList&>

Вертов, Дзига. (1922). Кино-Правда. 13. Октябрьская. [Electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lcDERiBMq7U> [in Russian]

Гонгадзе, Георгій. (1993). Тіні війни. Документальний фільм. [Electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2MVQHlJ-onQ> [in Ukrainian]

Израиль или Палестина? Стены Иерусалима. (2022). Документальный фильм. [Electronic resource]. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=VGqYbklm6cw&ab_channel=%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%A0%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0

История взаимоотношений Израиля с арабским миром. (2008). Документальный фильм. [Electronic resource]. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=UYgYDKk6oHs&t=1946s&ab_channel=%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5 [in Russian]

История Израиля: арабо-израильский конфликт и роль британцев. (2016). Документальный фильм. [Electronic resource]. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=I9P0AHwYUNY&ab_channel=BBCNews-%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F%D1%81%D0%BB%D1%83%D0%B6%D0%B1%D0%B0 [in Russian]

Лебедев, Н. А. (1965). Очерк истории кино СССР: Немое кино. – Москва: Искусство, 373 с. [Electronic resource]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/kino/1.htm> [in Russian]

Палестина. Цветы вместо бомб (Как Израиль отнимает земли Палестины?). (2020). Документальный фильм. [Electronic resource]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LhgP6r-bn64&ab_channel=%D0%92%D0%9E%D0%9B%D0%AC%D0%9D%D0%9E%D0%9C%D0%A3-%D0%92%D0%9E%D0%9B%D0%AF%21 [in Russian]

Почему началась первая арабо-израильская война. (2008). Документальный фильм. [Electronic resource]. URL:

https://www.youtube.com/watch?v=emWLU8McQOA&ab_channel=%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5%D0%A2%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5 [in Russian]

Ромм, Михаил. (1965). Обыкновенный фашизм. Документальный фильм. [Electronic resource]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vIAFJ7QIU7k> [in Russian]

Сектор Ада. (2023). Документальный фильм. [Electronic resource]. URL:

[https://www.youtube.com/watch?v=IfoGNEmcCS8&ab_channel=%D0%A0%D0%93%D0%92%D0%9A%22%D0%94%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%](https://www.youtube.com/watch?v=IfoGNEmcCS8&ab_channel=%D0%A0%D0%93%D0%92%D0%9A%22%D0%94%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%21) [in Russian]

Слободян, М.І. (1972). Сучасний український документальний фільм. – К.: Наукова думка, 120 с. [in Ukrainian]

Холокост и стена апартеида. Полосатые судьбы арабо-израильской войны. (2023). Документальный фильм. [Electronic resource]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2Vf96-CVcY8&ab_channel=CBCTVAzerbaijan [in Russian]

Шуб, Есфирь. Подборка по запросу "Эсфирь Шуб". [Electronic resource]. URL:

https://www.youtube.com/results?search_query=%D0%B5%D1%81%D1%84%D0%B8%D1%80+%D1%88%D1%83%D0%B1 [in Russian]