

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ, КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА ІНФОРМАЦІЙНИХ КОМУНІКАЦІЙ

ДОПУСТИТИ ДО ЗАХИСТУ
Завідувач кафедри
_____ О.А. Політова
«_____» _____ 2025 р.

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
(творчий авторський проєкт)

на тему:

РОЛЬ МОНТАЖУ У ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНО
випускника першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Виконала:

студентка IV курсу, групи ВТПб-1-21-4.0д
Лютова Ліна Володимирівна

Науковий керівник:

Заслужений діяч мистецтв України

Гринишин Мирослав Васильович

Київ-2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ МОНТАЖУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО.....	7
1.1. Монтаж XX століття та його види як виражальний засіб.....	7
1.2. Розвиток монтажу як інструменту драматургії та образності в історії кіно.....	14
1.3. Типи документальних фільмів та особливості їх постпродакшну.....	19
Висновки до розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. РОЗРОБКА ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЇ ВЛАСНОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ.....	27
2.1. Творча заявка.....	27
2.2. Режисерський сценарій.....	30
2.3. Обґрунтування вибору ідеї, локацій зйомки та засобів виразності твору.....	40
2.4. Контент-стратегія просування твору.....	46
Висновки до розділу 2.....	51
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність проблеми. Монтаж у сучасному кіно стає ключовим інструментом для створення кінцевого продукту, а також дозволяє по-новому розширювати горизонти у кіно. У час величезного розвитку та популяризації документальних фільмів вивчення прийомів монтажу є необхідним для покращення якості, настрою, ідейності, вмісту та загального сприйняття глядачем.

Сучасні програми монтажу забезпечують надзвичайно великий простір для відтворення будь-яких переходів та монтажних прийомів. Водночас, це збільшує ризик перенавантажити фільм, видвигаючи технічну складову на перший план, коли основна задача монтажу полягає в тому, щоб розкрити тему фільму.

Крім того, в час великої кількості інформації та візуального контенту у медіапросторі, актуальним постає питання, як за допомогою монтажу зробити документальний фільм цікавим, а не лише інформативним. Для кожного режисера, який береться за створення документального фільму буде важливо використати ті принципи монтажу, що допоможуть йому зацікавити сучасну аудиторію, адже вона дуже вимоглива. Важливо зазначити, що правило «не розказувати, а показувати» у документальних фільмах доволі часто ігнорується, оскільки інформація подана не так, як в ігровому кіно, та вимагає більшої концентрації. Для того, аби документальне кіно стало успішним, потрібно провести переоцінку ролі монтажу.

Корисною та актуальною тема монтажу буде і для студентів аудіовізуального мистецтва, яким необхідно постійно вивчати нову інформацію в даній ніші. А також для аматорів, що прагнуть знімати власні твори на вищому рівні та вдосконалити власні знання.

Стан розробки проблеми. Монтаж, як завершальний і загалом важливий етап у кіно, активно вивчали вітчизняні режисери, кінокритики, та

мистецтвознавці ще за часів радянського союзу, і в наш час продовжують, а саме це Гойсенко Л. [4], Іванько І. [9], Чорний С. [1], Журов Г. [6] та ін.

Серед іноземних режисерів та дослідників – Ніколс Б. [21], Ротман В. [23], Браун Б. [16], Маклайн Б. [20], Каппела А. [18] та ін.

Мета роботи – проаналізувати особливості монтажу у документальному кіно і визначити його головну роль.

Для досягнення даної мети було поставлено наступні **завдання**:

- проаналізувати основи теорії монтажу, починаючи з XX століття;
- порівняти різні підходи монтажу на основі експериментів та практичних досліджень;
- дослідити сучасні тенденції монтажу, опираючись на обраний список літератури та власних спостережень;
- описати принципи роботи режисера монтажу;
- визначити вплив монтажу екранних мистецтв на сприйняття глядачем;
- проаналізувати розвиток сучасного екранного мовлення та визначити оптимальне використання монтажних прийомів;
- розробити рекомендації щодо покращення якості та використання монтажу у документальних фільмах.

Об'єктом дослідження є монтаж.

Предметом дослідження виступають виступає процес застосування монтажу, застосування його технік, зокрема, у документальному кіно.

Методи дослідження. У роботі використано такі методи:

- опис – описала історію та теорію, види, варіації та особливості монтажу;
- пояснення – пояснила термінологію, принципи монтажу, основні елементи в роботі режисера над фільмом та важливість монтажу;

- порівняння – порівняла різного виду теоретичні підходи та методи монтажу, експерименти і сучасні практичні дослідження; діючі методи монтажу та вплив на аудиторію на початку XX ст. та в наш час; особливості монтажу ігрового та документального кіно;
- аналіз – проаналізувала результати досліджень сучасного українського кінематографу, практичні застосування методів монтажу у сучасній документалістиці, та висновки режисерів, що вивчали монтаж.
- узагальнення – узагальнила інформацію щодо особливостей монтажу та його значення у якості висновків та рекомендацій.

Інформаційною базою стали закордонні та вітчизняні онлайн-статті, наукові роботи, книги, дослідження на міжнародних конференціях, газети, інтерв'ю, подаксти.

Новизна отриманих результатів полягає у використанні найсучасніших досліджень та статей у сфері кіномистецтва, переоцінці впливу монтажу за допомогою аналізу останніх документальних матеріалів та їхньої оцінки аудиторії. Вперше створено документальний фільм з нетиповим використанням монтажу на тему війни, де не показується розруха.

Практичне значення одержаних результатів кваліфікаційної роботи полягає в створенні аудіовізуального твору “А Київ живе”, що сприятиме нагадуванням українцям про нашу значимість та силу. Робота також буде цікавим візуальним досвідом для молоді, студентів в аудіовізуальному мистецтві та виробництві. Матеріали дослідження можуть бути використані у роботі сучасних українських та закордонних науково-практичних конференціях.

Особистий внесок автора. У створенні аудіовізуального твору особистий внесок автора полягає у самостійній творчій роботі над сценарієм та режисурою твору, створенні власного образу ведучого, підбір музичного

супроводу, організації процесів зйомки, пошук обладнання та студії, операторській роботі, здійснення монтажу.

Апробація результатів дослідження

За темою дослідження було опубліковано матеріал “Роль монтажу у документальному кіно” у збірнику наукових праць “Молодий дослідник” та “Монтаж як ключовий елемент кіноіндустрії” у VIII Міжнародній науково-практичній конференції “Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог”. Також зарахованою апробацією є зайняте 3 місце на конференції ЮКМЦ “Медіаімпресіонізм Київської весни/рідного краю”.

1. Лютова Л. Київська весна в стилі імпресіонізму // Медіаімпресіонізм Київської весни/рідного краю: альманах. Київ, 2024. С. 72-75.
2. Лютова Л. Монтаж як ключовий елемент кіноіндустрії // Культура, інформація, комунікація: міждисциплінарний діалог: VIII Міжнародна науково-практична конференція. Київ, 2025.
3. Лютова Л. Роль монтажу у документальному кіно // Молодий дослідник. Київ, 2025.

Структура дипломної роботи. Бакалаврська (кваліфікаційна) робота складається зі вступу, двох розділів (включно із висновками до кожного з них), списку використаних джерел (27). Загальний обсяг бакалаврської роботи – 56 сторінок.

РОЗДІЛ I

ІСТОРІЯ МОНТАЖУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЕ КІНО

1.1. Монтаж XX століття та його види як виражальний засіб

Слово «монтаж» пішло від французької, що буквально означає «підіймати», «складати», «збирати». В кінематографі – збирати одну цілу картинку з різних «шматочків-кадрів». Це є основною задачею постпродакшну, аби отримати той результат, який був запланований від самого початку. Завдяки монтажу можна не лише побудувати хронологію подій, але й вплинути на ритм, темп, настрій та загальне сприйняття екранних видовищ.

Перші кроки у сфері монтажу були зроблені ще на початку XX століття. Жорж Мельєс використовував прості монтажні трюки для створення ілюзій у своїх фільмах. Проте справжню революцію в монтажі зробили режисери радянської школи — зокрема, Сергій Ейзенштейн і Лев Кулешов. Ейзенштейн сформулював теорію монтажу атракціонів і інтелектуального монтажу, вважаючи, що поєднання кадрів може викликати у глядача неочевидні асоціації і створювати нові сенси. Його фільм «Броненосець Потьомкін» (1925р.) став класикою саме завдяки використанню складного, емоційно насиченого монтажу [2; 19].

Опираючись на історію, монтаж розвинувся завдяки деяким впливовим радянським режисерам, які поклали початок. Але деякі питання історії кіно можна пояснити, спираючись виключно на сам кінематограф. Наприклад, історично значущі європейські режисери часто мали зв'язки з іншими видами мистецтва: театральною режисурою (наприклад, Сьостром, Вісконті, Бергман), живописом (Антоніоні, Брессон) чи навіть поезією (Превєр). Через

це багато проблем європейської історії кіно можна вирішити лише через дослідження взаємозв'язків між кіно та іншими мистецтвами.

У період між 1924 і 1930 роками кілька радянських фільмів продемонстрували радикально оригінальний стиль, який згодом назвали монтажним стилем. Монтаж використовували для побудови наративу (шляхом створення штучного часу і простору або спрямування уваги глядача), керування ритмом, створення метафор і риторичних фігур. Найвідомішими представниками цього стилю були Кулешов, Пудовкін, Вертов та Ейзенштейн. Вони ж були й провідними теоретиками монтажу, кожен з яких вважав, що значення у фільмі створюється шляхом поєднання окремих кадрів у новий синтез, що перевершує зміст кожного з них окремо, — саме у процесі зіставлення [13; 16; 18]. В той же час, в українському кінематографі у фільмах надавали перевагу поетичному та публіцистичному монтажу, зокрема і Олександр Довженко. Вітчизняні кінематографісти часто експериментували з монтажем та щоразу шукали нові види екранної мови, що могло сприяти ідентичному національному розвитку українського кіно. Та після Другої світової війни, під впливом радянської ідеології, експерименти обмежувались, фільми не випускались, якщо не висвітлювали “потрібні” ідеї [4; 6]. Після того, як Україна стала незалежною, режисери повертаються до експериментів, неординарних рішень та особливого підходу до зйомок кіно, змушують осмислювати важливі події та за допомогою монтажу підкреслювати необхідне.

Наприкінці 20-х років XX століття, заперечуючи необхідність літературного сценарію, Дзига Вертов запропонував монтажну послідовність роботи над фільмом – від задуму до завершеного варіанту, охоплюючи всі етапи створення. Це був своєрідний виклик, який дав змогу переглянути ставлення до монтажу, та розглядати його як обов'язкову частину роботи, для розуміння цілісності кінцевого продукту. Щоб дозволити глядачу не помічати

монтажу та грубої міжкадрової склейки, були визначені десять принципів *комфортного* монтажу: монтаж за крупністю кадру; монтаж за орієнтацією в просторі (з монтажем за орієнтацією в просторі пов'язане так зване «правило вісімки», яке означає, що кути зору камери чи камер, спрямованих на об'єкти, які взаємодіють між собою, не можуть переходити лінію взаємодії, а перехід кута зору у двох сумісних кадрах повинен бути менший за 180 градусів); монтаж за напрямом руху об'єкту; монтаж за напрямом головного об'єму чи площини, які рухаються в кадрі; монтаж за фазою об'єкта, що рухається в кадрі; монтаж за темпом об'єктів, що рухаються; монтаж за композицією; монтаж за світлом; монтаж за кольором; монтаж за зміною зйомочної осі.

Принципи комфортного монтажу лежать в основі принципів монтажно-зйомки і саме ця єдність забезпечує елементарне розуміння глядачем подій екранного твору. Теоретичні засади комфортного монтажу заклали Лев Кулешов, Всеволод Пудовкін і Сергій Ейзенштейн. Зокрема, останній вказав на такий принцип поєднання кадрів як «ортодоксальний монтаж», тобто такий, що дотримується традицій. Він визначив його як монтаж за домінантою, тобто за основною ознакою кадрів – рухом, площиною, колоритом, тональністю, масштабом тощо. Саме тому, основи монтажу закладаються ще в літературному сценарії та режисерському задумі. Саме монтажне бачення структури майбутнього екранного твору визначає загальні особливості драматургії, послідовність епізодів, їх темпоритм. Основа цього – у самій природі монтажу, який фактично є екранним виявом авторської думки, властивим екранним видовищам способом драматургічної організації образів реальності [2].

“Монтаж — ніщо інше, як грамати́ка фільму: саме через монтаж створюється зв'язок між кадрами, народжується смисл і формується ритм оповіді” [21, с. 452]. За його словами, коли два зображення з'єднуються, виникає новий сенс, якого не існувало в жодному з них окремо — це основа

монтажної логіки. Особливо важливим є розгляд таких технік, як паралельний монтаж, який дозволяє зіштовхнути дві події в різних просторових і часових площинах, або монтаж асоціацій, де глядач самостійно формує зв'язки між образами. Монако також звертає увагу на те, що монтаж дозволяє «коментувати» зображене — змінювати акценти, посилювати емоції або навпаки — дистанціювати глядача. Таким чином, монтаж постає не лише як засіб формування сюжету, але і як інструмент інтерпретації реальності, що робить його одним із найважливіших елементів у створенні фільму.

Монтаж може бути непомітним або навпаки — акцентованим, коли глядач відчуває переходи, стрибки в часі чи контрастні зіставлення сцен. Це один з найважливіших інструментів режисера, який дозволяє керувати увагою аудиторії, створювати драматургію та підсилювати художню виразність фільму. Виділити можна два основних види оповідного монтажу — *послідовний* та *паралельний*. *Послідовний* (також його називають *інформаційним*) — це вид монтажу, який відображає правильну хронологію подій (від точки А в точку В, в їх реальній послідовності). Найчастіше використовується в документальному кіно. *Паралельний монтаж* — популярний вид монтажу в художніх фільмах та серіалах. Його специфіка полягає в тому, щоб показувати різні події, які відбуваються в один і той самий час, але пов'язані драматургічним змістом. Так само, цей монтаж допускає певні стрибки в часі (минуле — майбутнє — теперішнє, не залежно один від одного), тобто екранне видовище може бути нелінійним, але при цьому зберігати певну логіку. Також є *асоціативний* вид монтажу, про який часто забувають в підручниках чи посібниках, але який також заслуговує на увагу, та для багатьох екранних картин є надважливим. Для *асоціативного* монтажу характерно використовувати кадри, які викликають асоціації, порівняння. Але він так само як і *паралельний* монтаж, передбачає непрямий зв'язок між явищами чи подіями [11].

Якщо монтаж є ключовим елементом естетики одного з найпоширеніших у XX столітті видів мистецтва – кіно, то не складно припустити, що сам принцип монтажу існував задовго до свого власного терміну, переходячи за іншими видами мистецтва, знаходячись в іншій формі. Наприклад, монтаж як спосіб порівняння не рідко зустрічається у обрядовій та ритуальній літературі, у художніх творах різних видів та жанрів. Він проявляється через зіставлення різних елементів: це можуть бути декілька паралельно існуючих сюжетних ліній, співставлення стану героя з пейзажем навколо нього, порівняння характерів, дискусій, вчинків, ідей, музичного супроводу, контрасту кольорів та світла, співставлення добра та зла тощо. Кожен твір, в решті решт, – це плід художнього мислення. Ідеї можуть втілюватись різними засобами, але сам метод такого мислення значно важливіший ніж техніка їхньої реалізації [11, с. 8-9].

Тобто, монтаж як спосіб художнього мислення існує задовго до появи кіно і проявляється у різних формах мистецтва. Це підтверджує, що важливішим за технічні засоби є сам принцип поєднання образів і смислів — адже саме він формує глибину та естетику твору. Його сила в тому, щоб створювати нові образи через несподівані зіставлення. Саме тому важливо не просто з'єднувати кадри, а думати про те, навіщо це робиться і який ефект це має викликати у глядача. Монтаж надає форму, структуру, визначає остаточну образність картини. Та думати про монтаж варто не вкінці, а вже на стадії «зародження» ідеї власного твору. Український режисер Юрій Іллєнко в одному з інтерв'ю сказав: «Стадія монтажу – це створення кінематографічного простору і часу, остаточна матеріалізація, повне означення» [5, с. 51]

Остаточно завершений монтаж, про який згадує Іллєнко як про повне значення і матеріалізацію, задає ритм, логіку простору та часу, сприйняття, емоції під час перегляду. А отже, є вирішальною точкою «народження

фільму» і його несподівано дивне поєднання між кадрами, на перший погляд, непоєднуваними може створити щось нове, фантастичне та дати змогу глядачу вдивитися та переосмислити всю суть того образу, який автор показує через власну призму об'єктиву. Ось як звучав підхід, що вкоренився в мистецтві XX століття: «Монтаж - це не тільки поєднання двох шматків. Треба пам'ятати під час монтажу його мету. Потрібен не просто монтаж, а далекий монтаж, бо ж він пов'язаний з несподіваним переосмисленням» [7, с. 61].

Підхід до монтажу документального кіно відрізняється від ігрового ще у відзнятих матеріалах. Якщо художній фільм можна продумати повністю від початку до кінця, відзняти тільки потрібне, то в документалістиці половина успіху залежить і від операторського мистецтва. Та подача навіть найкращих кадрів може бути невдалою, якщо не ставитись до монтажу як до одного з головних аспектів вдалого зображення. У 1950-тих роках документальні фільми часто поєднували елементи художнього кіно, використовуючи сценарії та професійних акторів, що ставить під сумнів традиційне розуміння документалістики. В той же час продовжувалось активне використання чарівних ліхтарів (апаратів для проекції зображень), які використовували здебільшого не для документалістики. Для прикладу, у документальному фільмі “School of Echoes” режисер Імаї Тадаші відтворив реальні події з участю акторів, тоді як у магічних ліхтарях на ту ж тему справжні учасники подій з'являлися самі по собі. Чарівні ліхтарі часто використовували кольорові зображення, навіть якщо вони були статичними, що створювало відчуття реалістичності. У той час як документальні фільми здебільшого були чорно-білими та зосереджувалися на наративі та політичній ідеології, фантаскопи передавали кольорові образи в дусі реалізму. Це свідчить про те, що монтаж і візуальні засоби в обох медіа служили різним цілям: документальні фільми прагнули до ідеологічного впливу, тоді як чарівні ліхтарі акцентували на візуальному реалізмі. Тобто, монтаж у японських

документальних фільмах та магічних ліхтарях виконував різні функції, відображаючи різні підходи до представлення реальності та впливу на глядача [27; 1].

У своїй книзі “Нова історія документального фільму” Бетсі Маклейн досліджує еволюцію *ролі монтажу в документальному кіно*. Вона зазначає, що з часом монтаж трансформувався з інструменту ідеологічного впливу на засіб спостереження, маніпуляції та етичного вибору. Особливо це помітно в добу *cinéma vérité*, коли монтаж використовувався мінімально, щоб передати “природний потік подій”. Сучасна ж документалістика активно комбінує архівні матеріали, інтерв’ю, інфографіку та реконструкції, створюючи гібридні форми, де монтаж стає формою аргументації та риторики [20].

Згідно з Маклейн, документальне кіно завжди було тісно пов’язане з соціальним, політичним, художнім та інтелектуальним середовищем, а монтаж у документальному кіно не лише технічний прийом, а й відображення часу, в якому створюється фільм.

Порівняймо дослідження та підходи до монтажу в документалістиці. В своїх дослідженнях Джеймс Монако розглядає монтаж як спосіб висловлювання, що формує логіку подання фактів та структурує сюжет. Він наголошує на тому, що навіть у найреалістичнішому фільмі монтаж завжди є формою інтерпретації, бо саме він визначає, у якому порядку глядач побачить події, які акценти будуть зроблені, і як формується темпоритм розповіді. У цьому сенсі монтаж працює як риторичний інструмент, подібний до побудови аргументу в тексті. У Бетсі Маклейн цей підхід розширюється: вона зауважує, що в сучасному документальному кіно монтаж — не лише засіб структурування, а ще й етичний вибір. Зокрема, у формах, де поєднуються архівні матеріали, реконструкції, інтерв’ю та графіка, монтаж виконує роль оповідача, що не просто фіксує реальність, а коментує її. Таким чином, у Маклейн монтаж — це вже не прихована частина фільму, а його видима

риторика й авторська позиція. В Україні, як це пояснює Лариса Гойсенко, монтаж змінював свою функцію залежно від історичних подій. У 1920–30-х роках, під впливом радянського монтажного кіно, українська документалістика поєднувала поетичність і публіцистичність. У післявоєнний період монтаж стає більш прямолінійним, ілюстративним, він підпорядковується ідеологічному наративу. А в 1990-х, уже в незалежній Україні, монтаж починає виконувати рефлексивну функцію: не лише показує події, а ставить під сумнів їхню достовірність. У цьому підході монтаж слугує критичним інструментом, наближаючись до того, як його трактує Маклайн, але з акцентом на історичну пам'ять і зміну пострадянської свідомості. На відміну від усіх трьох, Коудзі Тоба вивчає монтаж не як технічну конструкцію. Через призму порівняння документального фільму з чарівними ліхтарями — формою до- або паракінематографічного медіа, де зображення поєднуються зі словесним супроводом. У чарівних ліхтарях монтажу в класичному розумінні немає, проте послідовність слайдів і спосіб їх озвучення створюють ефект смислового переходу — своєрідний “монтаж думки”. У 1950-х в Японії ці шоу виконували подібну соціальну функцію до документальних фільмів, але робили це через інші естетичні засоби. Тобто, у Тоби монтаж — це не лише техніка, а ще й форма культурного співпереживання й побудови колективної реальності [6; 20; 25; 27]

Всі ці підходи визнають монтаж ключовим елементом документального кіно, але надають йому різне значення: від технічної та логічної до філософської, і навіть культурної мови кіно.

1.2. Розвиток монтажу як інструменту драматургії та образності в історії кіно

В Україні розвиток монтажу, як і інтерес до кіновиробництва у суспільстві виник лише після 1910-х років. Глядачі вимагають якісного кіно,

наближення кіно до реальності, а в 1916-му році Попов Н. готує доповідь на конференцію, де зазначає, що кіно треба приділити більшу увагу та розвивати, бо це велика сила в житті народу (журов). Розвиток монтажу як інструменту візуального мистецтва почався одночасно з появою кінематографу, телебачення та радіо. Перші десятиліття монтаж здійснювався виключно механічними засобами, але згодом, завдяки цифровим технологіям, він перетворився на складний електронний процес. Прийоми монтажу були запозичені з літератури, живопису, навіть в архітектури (форми, лінії) [7, с. 22].

Сучасне інформаційне середовище — з його швидким обігом контенту — змінює спосіб сприйняття глядачем візуального матеріалу, а отже, монтаж набуває ще більшої ваги. Він не лише допомагає втілити задум автора, а й відкриває простір для нових інтерпретацій та концепцій. Ще Люм'єри прийшли до легкого висновку — якщо зняти одну подію з двох різних ракурсів, а потім склеїти — вийде більш динамічна, жива картина цієї події. Хоча і на той час не було змоги робити непомітні переходи або використовувати макро-лінзи для детальних планів, використовували спеціальні монтажні столи, та мету було досягнуто — два різних кадри склались в одну сцену, один момент, один проміжок часу. У другій половині XX століття почались порівняння між внутрішньо кадровим та між кадровим монтажем, а наприкінці цього ж століття на екранах був популярний кліповий монтаж. В сучасному кіно все частіше зустрічаються сцени, зняті одним кадром. З нашими можливостями монтаж виходить на новий рівень. Сучасні програми, такі як Premiere Pro, Avid, DaVinci Resolve, Final Cut Pro тощо, дозволяють не лише монтувати фільм, а й працювати над кольорокорекцією, звуком і візуальними ефектами в єдиному середовищі. За останні двадцять років можливості монтажу так розвинулися, що створити можна будь-який творчий задум. З'явилися нові можливості для точного редагування.

Прискорився процес постпродакшну. Розширився спектр візуальних ефектів та комбінування відео з графікою.

Завдяки технологічному прогресу монтаж набув ще більшого значення як засіб драматургічного вираження. Сучасні інструменти дозволяють режисерам точніше вибудовувати ритм оповіді, змінювати настрій сцени, керувати увагою глядача та посилювати емоційний вплив. Вони стають інструментами не лише технічної, а й художньої побудови структури твору. Таким чином, драматургія вже не обмежується сценарним етапом — вона активно формується і в процесі монтажу. За ствердженнями іноземних кінорежисерів та дослідників в галузі екранних мистецтв, Ейзенштейн пов'язував драматургію та монтаж як одне ціле (або ж як два залежних один від одного явища), ще до колосального розвитку технологій.

Драматургія є основою для створення театрального й кінематографічного дійств, оскільки вона забезпечує розробку сюжету, характерів і діалогів, які є основними компонентами будь-якої постановки. Вміння аналізувати та використовувати драматургію необхідне для успішного акторського виконавства та створення високоякісних сцен. У театрі й кіно драматургія використовується для створення сценарію та визначення характерів героїв на сцені або в кадрі. Це дозволяє режисерам, акторам зробити правильний вибір стилістики, звукового та світлового оформлення, що відповідає концепції постановки [2]. Драматургія є основою будь-якого аудіовізуального твору: з неї починається процес створення фільму, її структура пронизує всі етапи — від сценарію до фінального монтажу. Саме монтаж є завершальним етапом, що «відточує» драматургічну логіку і забезпечує повноцінне розкриття змісту. Якщо говорити про кадри як про окремі зображення (а вони беззаперечно і є тільки зображеннями), то об'єднати їх в одне ціле, не означає просто зіставити їх один за одним. Умовно, якщо перший кадр логічно не поєднується з іншим за задумкою

автора, а є лише пустим зображенням, що не несе в собі жодного змісту, жодного сенсу, то зіставлення його з таким самим «пустим» зображенням буде безглуздом рішенням. Воно не буде мати ніякого відношення до драматургії чи навіть близько відтворювати ідею автора, якщо не викликає ніякої асоціації, образності. Тобто, *зображення А та зображення Б* повинні бути обрані зсередини теми, повинні бути так знайдені, що *зіставлення* їх – саме їх, а не інших елементів – викликало в сприйнятті і відчуттях глядача найбільш повний, цілісний образ *самої теми*. Так у монтаж увійшло два терміни – “зображення” та “образ”.

Дуже влучно про образність у кіно говорила відома українська художниця та сценографка Інна Валентинівна Биченкова. Вона не тільки поставила понад шістдесят п'єс, але й брала активну участь у створенні багатьох фільмів та телесеріалів, серед яких відомий фільм “Розпад” (1990р) про аварію в ЧАЕС та її наслідки, серіал “Чорна Рада” (2000р.), фільм “Гетьманські клейноди” (1993р.) та ін.

“Кіно має справу з конкретним реалістичним світом, і образність там досягається іншими засобами, ніж в театрі, — говорить Інна Валентинівна. — Кожний предмет сам по собі має свою сутність, але, коли скажемо два таких предмети, можливо й несумісні, об'єднуються якоюсь ідеєю, вони сприймаються зовсім по-іншому, з'являється третя сутність, певна метафоричність, яка часом буває фантастичною. Іноді і в житті стикаєшся з неочікуваними, справді фантастичними речами, яких не чекаєш побачити. І вони тебе вражають. Так і в кіно: поєднання, здається, несумісного дає вражаючий ефект. Якраз кіно навчило мене в реальному житті підмічати такі парадоксальні поєднання, неочікувані явища, повз які люди проходять, не помічаючи їх, але які, проте, несуть в собі потаємний смисл, певну образну інформацію” [12, с. 316].

Таким чином, образність в роботі над фільмом повністю залежить від режисера та його здатності бачити те, чого не помічають інші. Без внутрішнього творчого пориву, без уявлення про той образ, який глядач має побачити, без унікального бачення світу та без уваги до кожної, навіть найдрібнішої, деталі, створити образність неможливо. Монтаж є ключем для показу того, що є всередині творчої людини, яка збирається використати монтаж як інструмент, а не як демонстрацію власних умінь. Саме тому існує безліч видів, підвидів, методів та технік монтажу, які стрімко розвиваються з кожним десятиліттям. Звісно, після еволюції та розвитку екранної культури у XXI ст. ми почали більше звертати увагу на візуальну складову. Та її невдале виконання (без образу або суті, яка повинна завжди залишатись на першому плані) робить фільм дорогим, але зовсім не цікавим.

Спираючись на дослідження, проведене у 2021 році на четвертій Міжнародній науково-практичній конференції у Мадриді, у розробці візуальної складової фільму українські режисери активно звертаються до історико-етнографічної спадщини, використовують автентичні, реконструйовані та стилізовані об'єкти та предмети. Цей висновок було зроблено на основі аналізу фільмів, які на той час, були найбільш репрезентативними, а саме "Поводир" О. Саніна, "Плем'я" М. Слабошпицького, "Думки мої тихі" А. Лукіча. Вибір був зрозумілим, - всі три кінострічки привернули уваги кінокритиків та репрезентували Україну на міжнародних кінофестивалях у Франції ("Плем'я"), Чехії ("Думки мої тихі"), Польщі ("Поводир" - кандидат на премію Оскар). Авторки дослідження Рибалко С. Б., та Семенюк С.С., серед найбільш використаних прийомів виділили такі: поетизацію пейзажів рідного краю, трансформацію прийомів монтажу задля створення додаткового сенсу та характеристики персонажів фільму. Також підкреслили використання загальних, середніх та наближених планів, нетрадиційних ракурсів та фрагментованих композицій кадру,

динамічну зйомку з рук та уповільнений монтаж (ритмічний та поетичний) [13; 24].

Якщо в ритмічному монтажі образність виникає завдяки темпоритму, який задає режисер, то в поетичному між кадрами повинен бути емоційний зв'язок. В ритмічному монтажу легше передати настрій, створити певну “музику” за зміною кадрів, виявити контрасти, зміни, показати напруження, конфлікти між героями, створення образу повинно бути влучним, а отже, відповідати певному асоціативному ряду сюжету. В поетичному монтажу кадри мають бути наповнені символікою, що є легшим варіантом створити образ, який потрібен. Тут значну роль грають ракурси, світло, кольори, переходи, закадровий текст. В документалістиці складніше відтворити той образ, який хоче висвітлити режисер, адже реальні події можуть не збігатись з його ідеєю, а прагнучи досягти певного образу, може зруйнувати суть документального фільму – показ реальності. Це вже будуть суб'єктивні враження, а не правда. Хоча для деяких видів документалістики суб'єктивна реальність теж має право на існування, а в деяких фільмах постає питання чи взагалі існує та правда, яку показують, якщо все те, що ми бачимо на екрані, проходять через призму автора. Навіть найбільша в світі брехня може бути прийнята як єдина істина, якщо автор змусить весь світ в це повірити, відтворюючи той образ, якого прагнув.

1.3. Типи документальних фільмів та особливості їх постпродакшну

Документальний фільм як жанр виник першим, активно розвивався у 1920-1930-х роках. На той час це був один з інструментів пропаганди, висвітлення подій та історії, журналістських розслідувань. Згодом, технологічний прорив так вплив на розвиток кіновиробництва, що документалістика потребувала певної типології, роз'яснення в своїй суті. Так, у 2000 році кінокритик та режисер Білл Ніколс випустив книгу “Вступ до

документалістики”, без якої неможливо уявити сучасне академічне навчання в області кіно. Він поділив документальний фільм на шість типів, в кожному з яких є свої особливості. Отже, за словами Ніколса, наступні шість типів в документальному кіно: пояснювальний (*expository mode*), поетичний (*poetic mode*), спостережний (*observation mode*), залучений (*participatory mode*), перформативний (*performative mode*), рефлексивний (*reflexive mode*) [3; 23]. Кожному типу притаманний різний монтаж, який у моєму дослідженні є основним об’єктом. Розберемо кожний з типів поступово та детально.

Пояснювальний тип (*expository mode*), який також можна назвати “фільмом з голосом Бога”. Такий голос подається як джерело абсолютної правди. Це найбільш поширений вид серед фільмів про світ тварин, космос та інші явища, на які спостерігач не має впливу. Discovery Channel та National Geographic показували саме такий тип кіно. Їм не притаманна експресія чи емоційність, тому що основна ідея фільму – поповнення знань. З розвитком культури кіно, цей жанр суттєво не змінювався. Для прикладу, пропагандистська серія фільмів “Why we fight” (1942-1945) Франка Капри використовувала закадровий голос, новинні сюжети та відповідний монтаж, для донесення до американської армії суб’єктивної інформації. На відміну від нього, фільм 2006 року “An Inconvenient Truth” з Елом Гором, побудований здебільшого на лекціях, наукових поясненнях та графіках, розповідає про зміну клімату.

Обидва фільми створювались за допомогою типових використань пояснювального типу документального кіно. Тут монтаж не потребує цікавих переходів між кадрами, динаміки тощо., і можна сміливо використовувати найпростіші елементи, такі як *cut*, *zoom in*, *zoom out*, *fade in*, *fade out*, також можливий *split screen*. Також у фільмах документального характеру допускаються, і навіть схвалюються, субтитри або супровідний текст з основними назвами чи датами, які складно запам’ятати. Схожий

прийом використовується і в новинах. Документальне кіно тісно пов'язане з журналістикою. Часто в монтажі використовують новинні сюжети або згадки подій, особливо, якщо мова йде про політику, а “голос Бога” нагадує закадровий голос ведучого. Але монтаж відрізняється тим, що чергування кадрів у новинах може бути не один в один зі словами кореспондента чи ведучого, в той час, як у фільмах такого типу, це обов'язково. Отже, схожий на новинний формат, де картинка на екрані повністю збігається зі словами закадрового тексту, з обов'язковим якісним звуком голосу, що викликає довіру, а також, з використанням допоміжного тексту чи субтитрів, простих між кадрових переходів монтаж є обов'язковим для пояснювального типу документального кіно.

Що стосується поетичного типу (poetic mode), він потребує більше емоційності та особливої уваги до монтажу. Мета такого фільму – вразити глядача. Найпростіше це зробити за допомогою картинки – нетипового монтажу, звуку, цікавих ракурсів, особливостей операторської роботи. Нерідко в таких фільмах відсутня логіка (між кадрами) або чітка сюжетна лінія, а діалоги можуть бути взагалі відсутні, як і “голос Бога”, про який ми згадували в першому типі кіно за Біллом Ніколсом. Особливо майстерно поетичним способом образності володів Годфрі Реджио. Його фільм “Душа миру” 1991 року об'єднує життя природи та людей. Оригінальна назва *Anima Mundi*” означає “душа світу”, яка символічно відображає ідею режисера – показати всіх живих істот на Землі пов'язаними між собою та з природою, утворюючи єдину гармонійну систему. Для розкриття своїх ідей і в інших популярних фільмах (“Кояніскаці” 1983 р., “Поваккаці” 1988 р. та “Накойкаці” 2002 р.), Реджио використовує дещо апокаліптичний монтаж, емоційно різну музику та контраст між настроями зображень – від прискорених кадрів до різкої статки та відмінного колориту. “Душа миру” має надзвичайно привабливу атмосферу, безліч крупних планів тваринного світу та цікавих переходів. При цьому, кіно не містить закадрового тексту чи

субтитрів, але основна ідея глядачеві зрозуміла без слів – ми всі на планеті як одне ціле. В цьому і полягає суть поетичного типу. Пояснити без пояснення, розказати історію показавши деякі фрагменти, що створює для глядача простір і для власних думок.

Все ж, в поетичній документалістиці немає чітких правил, і її можна розглядати як експериментальний простір для режисера, аби він розкрив тему так, як вважає за потрібне. Так наприкінці ХХ ст. виникає модернізм у кіно, люди прагнуть бачити світ таким, яким він є, а режисери показують сучасний світ “своїми очима”. Ніколс стверджує, що саме поетичний тип зображення виник одночасно з модернізмом та згадує знаменитий фільм “Людина з кіноапаратом” Дзиги Вертова 1929 року, який став натхненням для багатьох сценаристів, режисерів та операторів, та власне, започаткував поетичний тип кіно. Знімаючи цей фільм Вертов змонтував декілька кадрів Українських міст та досяг справжньої сенсації в епоху німого кіно – симфонію, що має власний ритм. Таким чином, ритм у поетичному документальному фільмі створюється за рахунок грамотного монтажу та неповторному баченню режисера остаточної картини. Без цього ритму поетичне кіно неможливе, а отже, не використовуючи різні техніки монтажу (будь-які, що існують), досягти бажаного результату не вийде [23]

Можна сказати, що найменш вибагливий монтаж стосується спостережливого типу (*observational mode*). Та це не зовсім так. Вдалий монтаж та гарна операторська робота може перетворити такий фільм на справжній шедевр. За словами Ніколса режисер Фредерік Вайсман запровадив жанр спостереження у широку документалістику. “Божевілля з Тітікату” (1967 р.) – найвідоміший фільм Фредеріка в цьому жанрі. Обравши таку гостру для показу тему, режисер зміг досягти того божевілля, що ймовірно, відчував сам, спостерігаючи за тим, що відбувається в тюрмі для психічно хворих. Він показав сцени насилля, несправедливого відношення,

прірву між лікарями та хворими. Для того, аби інтерес глядача не зникав, було недостатньо просто знімати загальні плани та ходити всюди з увімкненою камерою. Тому режисер використовує динаміку (вона суттєво відрізняється від динаміки поетичної документалістики, та все ж, грає за правилами автора), знімає багато крупних планів, додає напружений музичний супровід, який доповнює всю картинку. Здатність вчасно зняти потрібний момент також відіграє велику роль, і коли режисер знаходить принцип, за яким пов'яже всі ці кадри в процесі монтажу, покаже цілісність ідеї. Тобто, фільм буде таким, яким має бути, і інакше його уявити буде неможливо. Його бажання висвітлити те, що ігнорувалося роками допомогло зняти неперевершену, жахливу і необхідну картину. Показати фільм всьому світу вдалось не одразу, тому що десятки років фільм був під заборорою, втім, зараз це класика американської документалістики. Серед його фільмів не можна проігнорувати “Національну галерею” (2014 р.) та “Menus-Plaisirs – Les Troisgros” (2023 р.). Вони відрізняються від більшості кіно не тільки зворушливим монтажем чи почерком Вайсона, але і хронометражем. “Menus-Plaisirs – Les Troisgros” – фільм про роботу ресторану з усіма її тонкощами триває чотири години, а “Національна галерея” – три. Не дивлячись на такий довгий хронометраж, фільми зовсім не здаються нудними. Це ще раз доводить необхідність розуміти які кадри варто поєднати, які прийоми монтажу слід використати, аби глядач не втратив інтерес та з задоволенням спостерігав за дійством в кадрі з тим самим захопленням, що і режисер.

Якщо в спостережливому жанрі режисер не впливає на дію в кадрі або на персонажів, то в залученому (*participatory mode*) він може виконувати роль журналіста. Основна суть такого жанру не просто показати події, але і брати активну участь в їх прояві та “вести глядача за собою”. Попри це, важливо залишатись у ролі режисера чи ведучого подій, але не впливати на дійство самому, бо так документальний фільм перетвориться на суб'єктивність і

викликає недовіру в аудиторії. Все ж, цей тип кіно активно розвивався у часи започаткування жанру “Cinéma Vérité”, тому впливати на думку глядача було б безросудливо, коли основна мета показати правду. Монтаж у свою чергу повинен був мати логічний та послідовний зв’язок, який міг ігноруватись в інших типах, про які згадано вище. Гарний прикладом таких фільмів будуть роботи Майкла Мура. Ці експресивні, яскраві кінострічки на важливі теми можуть поєднуватися як з комедійним жанром так і з політикою, соціальною безпекою, розслідуваннями та ін. В такому жанрі потрібно чітко продумати структуру монтажу одразу після того, як всі кадри були відзняті, щоб максимально показати на екрані ту правду, яка не буде спотворена часом чи простором. Це може бути драма, експресія чи подібність до репортажу і щоб досягти бажаного результату на екрані, потрібно пам’ятати, що надто багато простору для роздумів чи здогадок глядача бути не повинно, як наприклад, в поетичному, авангардному кіно чи експериментальному. Все повинно бути логічно розпочато, розвинуто та завершено, чітко і зрозуміло, і динаміка монтажу не має бути схожа на кліп чи арт-хаус.

Перформативний тип (Performative mode) схожий на попередній, але основна відмінність полягає в тому, що режисер не просто бере участь в подіях фільму, а майже створює їх. Також, варто звернути увагу на відмінність між перформативними стрічками та драмами, що стилістично імітують документальний фільм, застосовуючи, наприклад, зйомку з рук, шорстке синхронне звучання чи імпровізовані діалоги — як це можна побачити в таких різноманітних прикладах, як “*Cathy Come Home*” Кена Лоуча (1966 р.), “*This is Spinal Tap*” Роба Райнера (1984 р.), чи псевдодокументальні роботи Армандо Іануччі “*The Thick of It*” (2005–2012 рр.) та “*In the Loop*” (2009 р.). Попри відмінності, всі ці приклади показують, що наближення до реального досягається завдяки інтенсивному спостережливому стилю [17].

Це протилежне ставлення до *Cinéma Vérité* (кіно-правди), тому що автор фільму не прагне досягти істини в темі, а лише показує свою точку зору. Режисер має не висвітлювати реальність, а показувати суб'єктивну думку чи мислення, картинку через призму власної реальності. Перформативний спосіб зображення часто емоційний, має вузьку аудиторію та створений не задля успіху, а насамперед, як самовираження. Щодо використання монтажу, чудовим прикладом буде дебютний фільм українського режисера Ігора Іванька “Крихка пам'ять” 2022 року. Режисер використав безліч різних монтажних елементів – чорно-білі фото, кадри зняті на смартфон, статичні кадри на кшталт “інтерв'ю” з дідом, хроніки зі знімального майданчику, сімейні відео на стару камеру, і все це вдало та ритмічно поєднує у цілісну картинку, яка здатна перенести глядача в спогади Леоніда Бурлаки.

“Кінохронікою зі знімальних павільйонів, Іванько вловлює короткі секунди в кадрі, коли його дід фільмує свої найкращі роботи. А сімейні VHS-зйомки — це данина 1990-2000 рокам, коли дід знімав все менше кіно, але почав знімати власну родину. Зйомки смартфоном також відображають моду та тенденції сучасних знімань, а також слугують своєрідним «зв'язковим» у кадрах минулого, які розкриваються контекст 1960-х, 1970-х, 1990-х та сучасного часу.” – зауважує кінокритик Ігор Кромф про фільм Іванька [9].

Тип такого документального кіно може мати безліч варіцій в монтажу, задля бажаного ефекту. Головне – передати атмосферу, емоційність та розкрити погляд режисера.

Останній тип – рефлексивний (*reflexive mode*). До нього можна віднести навіть мок'юментарі (тип фільмів або шоу, в яких вигадані події показують як документальні). Жанр максимально розмиває все уявлення про документальне кіно як про джерело правди. Це прямо змушує глядача мислити критично, ставити під сумнів ту реальність, яку показують, та залишає багато простору для уяви у моменти протиріччя. Сама ідея може полягати навіть в

тому, що зняти правду не завжди реально. Вільям Ротман писав, що камера завжди має точку зору. Вона не може просто записувати, втім вона обрамляє, вирізає, обирає кадр. Тому відокремити митця від інструменту творіння неможливо. Варто також звертати увагу, що коли люди знають, що їх знімають, вони поводяться інакше, навіть якщо прагнуть залишатися “природними”. Це особливо видно в таких фільмах, як “Chronicle of a Summer”, де учасники розмірковують про власну “гру” [25]. Звісно, це не означає, що документальний фільм не може бути створений для пошуку правди, але виставляючи його об’єктивним чи нейтральним зображенням є помилкою. Повне заперечення суб’єктивності свідчить лише про те, що картина є пропагандою.

В рефлексивному жанрі режисер може бути присутнім в кадрі, а може обрати суто закадрову роботу, контролюючи процес. В цього виду зображення документалістики немає чітких рамок, і в операторській роботі і на стадії монтажу можна сміливо використовувати будь-які переходи, руйнувати всі стереотипи. Сміливість використання незвичних ракурсів, нелінійного сюжету, гра зі світлотінню та кольором роблять кіно тільки цікавішим. Такий стиль був притаманний режисеру Орсону Веллсу. Судячи з аналізу його фільмів в цьому жанрі, які наводить Ніколс, можна зробити висновок, що саме цей тип може об’єднувати в собі будь-які інші жанри та типи документальної стрічки і дає більшої свободи автору.

Висновки до розділу I

Порівнявши підходи до монтажу на основі українських та зарубіжних матеріалах, можна узагальнити основні тенденції значущості в ролі монтажу у документальних фільмах. Проаналізувавши погляди Бетсі Маклайн, Вільяма Ротмана, Лариси Гойсенко, Коудзі Тоби, Годфрі Реджио, Біла Ніколса, Ігора Іванька та інших на використання монтажу, слід зробити

висновок, що його природа та форма постійно змінювалась. Починаючи від зародження кінематографу і закінчуючи сучасністю, монтаж є невід'ємною частиною будь-якого виду екранного зображення, яке за допомогою бачення автора, стає не просто картинкою, а новим образом. Ця образність з кожним десятиліттям стрімко змінювала свою форму. На це впливали відкриття радянських авторів, про що свідчить безліч закордонних режисерів та кінокритиків. Розуміючи значення монтажу, його об'єднують з драматургією та використовують завчасно розпланований план монтажних фраз для отримання бажаного результату кінострічки.

Також варто звернути увагу, що документальні фільми потребують не меншого вкладу ресурсу в монтаж, адже жодна документалістика не може на сто відсотків зобразити той образ, який побачив режисер через власну оптику. Тим самим, це доводить, що документальне кіно не може бути повністю нейтральним чи об'єктивним, а отже, кожен документаліст свого роду філософ, який розкриває тему такою, якою її бачить, та показує те, що бажає, використовуючи монтаж для самовираження, підбираючи під цільову аудиторію та надихаючись чужими роботами. Іншими словами, монтаж – не лише набуття форм в залежності від часу та розвитку технологій, а й спосіб бачення світу, змістовність та інструмент впливу на сприйняття глядачем.

За Білом Ніколсом було визначено шість типів документального кіно, кожен з яких має свої особливості монтажу та подачі, але також було зазначено, що чітких правил в кіномистецтві немає та класифікація фільмів лише спосіб розібратись у відмінностях та сенсах. Кожен тип кіно було досліджено згідно теоретичних матеріалів Ніколса та інших відомих режисерів. До кожного типу було наведено кілька прикладів фільмів, що аналізувалися, та на основі яких робились висновки щодо значення монтажу та стилів у кожному жанрі.

Отже, монтаж – це інструмент постпродакшну, який має бути взятий до уваги на моменті препродакшну, за допомогою якого створюється новий образ. У документальному кіно він є головним чинником сприйняття теми фільму глядачем через точку зору режисера, яка може бути подана у будь-якій варіації.

РОЗДІЛ 2

РОЗРОБКА ТА РЕАЛІЗАЦІЯ ІДЕЇ ВЛАСНОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

2.1. Творча заявка

- 1) Назва: *«А Київ живе»*.
- 2) Вид: документальний фільм
- 3) Жанр: поетично-соціальний
- 4) Тематика: урбаністика
- 5) Мета: показати, як живуть кияни під час війни; жагу до життя простих людей, що не втрачають надію на краще та продовжують жити не дивлячись на тяжку ситуацію в країні.
- 6) Ідея: показати людям, що вони сильніші, ніж думають, через рух Києва зі сторони незалежного спостерігача. Кожного дня кияни прагнуть, вірять, діють, але це стало буденністю, і вони не помічають як насправді багато роблять задля перемоги – живуть далі.
- 7) Хронометраж: 8-10 хв.
Структура:
 - Ведуча коротко розповідає про фільм (підводка) – 1-2 хв.
 - Заставка з титрами на фоні відео (світанок, метро, вулиці) – 30 сек.
 - Швидко зростаючий ритм ранку в Києві – 1-2 хв.
 - Темп спадає (архітектура, парки) – 1 хв.
 - Спокійний ритм міста – 1-2 хв.
 - Поступово зростаючий рух (обідній час, заклади, переповнені вокзали) – 1 хв.
 - В кадрі знову плавно спадаючий темп (сім'я на відпочинку, робота в офісі, різні зустрічі, всі розслаблені) – 1 хв.
 - Різко наростаючий ритм (повітряна тривога – укриття, метро, зачинені заклади) – 1-2 хв.

- Повільно наростаючий темп (вечір, відбій тривоги, люди йдуть з роботи) – 1 хв.
- Слова ведучої як підводка до завершення - 1-2 хв
- Поступово “засинаюче” місто (пустішають дороги, вулиці, гасне світло), спостерігач в кадрі дивиться на місто з високої точки – 1 хв.

Титри:

- Режисерка: Лютова Ліна
- Ведуча: Лютова Ліна
- Оператори: Лютова Ліна, Царькова Анастасія
- Режисер монтажу: Лютова Ліна
- З участю Хачатурової Поліни та Булавенко Оленою

Підсумок

- 8) Технічне оснащення: камера, бездротовий мікрофон, штатив, карта пам'яті, телефон
- 1) Реквізити: освітлення (софтбокс, світловідбивач, led-лампа), плазма
- 2) Аудиторія: всі українці та іноземні глядачі, віком від 16 років

2.2. Режисерський сценарій

Робоча назва аудіовізуального твору: А Київ живе
Оператори: Лютова Ліна, Царькова Анастасія, Булавенко Олена
Дата: 25.04.2025, 02.04.2025

РЕЖИСЕРСЬКИЙ СЦЕНАРІЙ

№ кадру	Характер	Розкадровка	Час/t	Size	Action	Audio	Props	Коментар
1	Заставка: 2025 рік (на чорному екрані) Ведуча в кадрі	Загальний план – середній план	0-30	Середній план	Ведуча в кадрі коротко розповідає про те, що буде показане на екрані (студія або інше місце без стороннього шуму)	Голос ведучої	Мікрофон, плазма на фоні, освітлення	Короткий перехід. Вдале світло обов’язково, однакова експозиція в кожному кадрі

2	Ведуча в кадрі	Ракурс збоку	30-45	Крупний план	Ведуча продовжує підводку	Голос ведучої	Мікрофон, плазма на фоні, освітлення	Збереження стилю
3	Ведуча в кадрі	Середній план	45-65	Середній план	Продовжує підводку	Голос ведучої	Мікрофон, плазма на фоні, освітлення	

4	Ведуча в кадрі	Крупний план, портрет 3/4	65-85	Середній план	Продовжує підводку	Голос ведучої	Мікрофон, плазма на фоні, освітлення	розкадровка може змінюватись в залежності від кращих кадрів
5	Перебивка кадрів	Різні плани	85-88	різні плани	Швидка зміна кадрів			важлива різка динаміка

6	Світанок в киеві	Перехід dissolve в загальний план	88-92	Загальний план	Пейзаж з Володимирської гірки, схід сонця	Спів пташок		
7	Вагон метро, текст	Середній план (статика)	92-105	Середній план	вагон метро проїжджає, позаду з'явиться текст: авторка ідеї Лютова Ліна	Музика (голосніше), звук метро		Анімація тексту: за рухом метро з'явиться, за рухом людини зникає

8	Вулиця та силует пішохода	Середній план – загальний план (камера у русі за об'єктом)	105-110	Середній/дальній план	Вагон та текст перекриває людина, камера рухається за нею та переходить на вулицю і так само рухається за нею, потім зупиняється на пішохідному переході; текст	Музика, плавний перехід звуку від метро до шуму вулиці і машин		Перехід за силуетом попереду (в бік)
---	---------------------------	--	---------	-----------------------	---	--	--	--------------------------------------

9	Світлофор	Крупний план (детальний), статичний	110-120	Крупний план (детальний)	Світлофор перемикає кольори(без лишнього на задньому фоні, в ідеалі – небо), текст: над фільмом працювали: Лютова Ліна, Царькова Анастасія	Шум автомобілів, людей, музика		Кадри та переключення кольорів світл-ра повинні переключатись під ритм
10	Пішохідний перехід	Загальний план (зверху), можливий зум	120-123	Загальний план	Люди переходять дорогу	Шум людей, музика		
11	Ноги людей в русі	Крупний план, можливий рух камери за об'єктом	123-127	Крупний план	Люди переходять дорогу	Звуки кроків, фоновий шум, музика		

12	Дорога (для пішоходів)	Середній план – загальний план – крупний план (камера рухається за будь-якою людиною/твариною, пташкою)	127-132	Середній план	Рух вулиці по дорозі до набережної	Фоновий шум вулиці, музика		Важливо, щоб камера рухалась плавно, постійно переключаючи з одного об'єкта спостереження на інший
13	Люди (по дорозі на роботу, п'ють каву, снідають, розраховуються)	Крупний план – середній план	132-150	Різні плани	Рух окремих шматочків під ритм музики, в послідовності – руки, силуети, обличчя, рухи)	Музика		Локації - кафе, ресторани, метро, пішохідні переходи
14	Рух вулиць	Загальний план - крупний план	150-170	Різні плани	Рух кадрів під музику (прискорення)	Музика набуває швидшого ритму		
15	Люди в книгарні	Загальний план - крупний план	170-180	Загальний план	Люди в книгарні читають, щось купують, спілкуються, показати деталі	Музика, шум людей		
17	Люди обідають в місті	середній план - загальний план - деталі	180-200	Середній план	Люди за столиками вдень, в магазинах, на вулицях	Музика, шум людей, машин		Темп сповільнюється
18	Парки, прогулянки	загальний план - середній план -	200-220	Загальний план	Спокійне життя міста в парках, на набережній, на прогулянках	Музика(стихає), спів пташок		

		деталі (рухи за об'єктами)						
19	Повітряна тривога - все зачиняється, люди йдуть в укриття	загальний план - середній план	220-230	Загальний план	Різка зміна настрою - місто під загрозою ракет	Повітряна тривога		
20	Дороги, машини, час пік в метро, вокзали	середній план - загальний план - деталі	230-250	Різні плани, які швидко змінюються	рух кадрів з різних локацій в час пік під ритм музики	Повітряна тривога, музика, шум машин, людей		Показати масштабно
21	Метро	Крупний план - середній план - деталі - середній план	250-260	Різні плани	рух людей, силуети, вагони в метро, люди на ескалаторах, люди сидять в укриттях	Музика, шум людей		Ритм повільно стихає
22	Метро та інші локації	Середній план - загальний план - крупний план	260-280	різні плани, здебільшого крупні	повільно наростаючий темп, люди повертаються на роботу, додому, заклади відчиняються	Відбій повітряної тривоги, музика, шум		ритм поступово наростає
23	Вулиці міста	Загальний план - крупний план - загальний план	280-300	Загальний план	Люди йдуть вулицями, вигулюють собак, спішать на роботу	Музика, шум		Ритм уповільнюється
24	Вуличний музикант	Середній план - загальний план	300-305	Середній план	Реакції людей в кадрі на музиканта, сам музикант, інструмент	Музика (не накладена)		Можлива зміна кадрів музики музиканта та життям людей

25	вулиці, парки, архітектура в кадрі	Детальний план - середній план (рух камери за об'єктами)	305-31 0	Середній план	Люди на вулицях, в закладах, на зупинках, в автобусах	Музика		
26	Вид на вечірній Київ	Загальний план - середній план	310-31 5	Загальний план	Вид з скляного мосту, вулиці Хрещатика, Майдану, Поштової, набережної	Музика, шум людей, спів пташок. звуки води		
27	Автобусні зупинки, дороги, вулички	Загальний план - середній план (статичні кадри)	315-32 0	Загальний план	Люди повертаються з роботи, навчання, прогулянок, день майже завершився	Музика, шум автомобілів, людей, шорохи, розмови		спокійний темп, всі звуки не повинні заважати
28	Колесо спостереження на Поштовій площі, вулиці, заклади	загальний план - крупний план	320-33 0	Загальний план	Розваги в Києві ввечері, люди, що відпочивають та не спішать, забирають пошту, дарують квіти, вечеряють	Музика, шум людей		Поступово наростаючий темп
29	Час пік на дорогах, торгові центри зачинаються	Загальний план - середній план	330-31 0	Загальний план	Все поступово зачинається, всі спішать до комендантської години додому	Музика, шум людей		Показати швидкість на контрасті з спокоєм
30	Останні транспортні пересування	Загальний план - середній план	310-32 0	Загальний план/різні плани	Трамваї, вулиці, автомобілі - на дорогах все менше	Музика(стихає), шум на дорогах		Показати масштаб, слідкувати за світлом і фокусом
31	Світло в домах гасне	Крупний план - середній план	320-33 0	різні плани	Місто “засинає”, в кадрі будинки, пустуючи вулички,	Музика (дуже тихо)		Cut, рухи камери

					деталі, тварини, останній кадр - гасне світло в будинку.			
32	Ведуча на пішоходному мосту	Середній план-загальний план	330-43 0	різні плани в русі	Завершальні слова ведучої	Голос ведучої, музика фонова	Мікрофон, штатив, телефон, за можливістю стабілізатор	Важливий звук! Без шумів перехід в наступний кадр різким віддаленням
33	Перехід від останніх кадрів в чорний екран	Середній план - крупний план	430-46 0	Середній план	Перехід між основним відо та титрами	Музика(одна звершується, інша починається)		перехід в Fade Out
34	Фінальні титри на чорному фоні	-	460-48 0	-	Титри (повний опис в творчій заявці)	Музика		Фінальні титри можуть змінитись за дозволом обраної команди

2.3 Обґрунтування вибору ідеї, локацій зйомки та засобів виразності твору

Ідея мого аудіовізуального твору полягає в тому, щоб показати киянам їх життя зі сторони, їхню стійкість та мужність у буденності. У Києві швидкий рух, і декому він може здатись аж занадто швидким та некомфортним. Але прогулявшись містом, можна зрозуміти, що тут для кожного існує свій особистий комфортний час.

Урбаністика як жанр документального кіно дозволяє не просто дивитись на місто, як на обкладинку. Він досліджує подих міста, його історію, кожну пустуючу вулицю та кожну новобудову, спостерігає суспільну трансформацію, особливості культури. Саме тому я обрала урбаністичний жанр для свого твору. Я хотіла спробувати передати Київ не як місто з будинками, вежами та машинами, а представити його як персонажа з власною пам'яттю та думками. Також, важливим фактором у виборі цього жанру, було перш за все небажання знімати про війну надто прямо, показувати все як в новинах. Люди відчують ще більше страху та підсилюють свою тривогу, коли бачать руйнування, новини про постраждалих чи ще одну версію історії 22 лютого 2022 року. Для такого стилю потрібно виділяти набагато більше часу, збирати більшу команду, щоб це було дійсно гарна і змістовна робота, продумувати інтерв'ю з гостями. Мені хотілось більше індивідуальності, і таких класичний варіант документалістики мені здавався зовсім не тим, що потрібно. Та й я не хотіла показувати реалії війни знімаючи щось конкретне. Де тоді буде правда?

Розмірковуючи над типом свого кіно, я обрала поетичний. Це якраз той спосіб, яким мені буде найпростіше виразити те, що я хочу – розказати про масштабний жах, показуючи красу дрібниць. За допомогою контрастів показати різне сприйняття кожної людини. Поетичність у моєму творі

проявляється ритмом монтажу (він досить апокаліптичний, різкий, непостійний), рухом камери (про особливості зйомки буде більше деталей нижче), інтонація у вступі та текст ведучої. такий стиль буде доречним у поширенні на молодшу аудиторію, а також можна без зусиль (лише додаючи субтитри чи повну змонтовану англійську версію) поширити кіно на міжнародному рівні.

Соціальним аудіовізуальний твір роблять голоси людей. Їх шум, тиша, зовнішній вигляд, дії, погляди. Жодного інтерв'ю не потрібно для того, аби побачити справжнє суспільство через екран, подивитись на сусідній столик чи заглянути в безлюдну вуличку. Такий поетично-соціальний підхід дозволяє глядачу спостерігати разом зі мною за кожним рухом і зафіксованим в об'єктиві життям. А за допомогою монтажу я роблю акцент на власному баченні.

Жоден ранок в Києві не починається без поспіху – всі спішають на роботу, навчання, пробіжку, в кафе за кавою. Тому першими локаціями, які я обрала, були саме кав'ярні, пішохідні переходи, мости (щоб показати масштабність ранкового поспіху), метро, та Володимирська гірка, щоб показати світанок з найгарнішої (та найдоступнішої для мене) точки. Моя робота повинна розкрити тему ролі монтажу, тому всі переходи я намагалась продумувати завчасно до зйомки, і виходячи з цього, обирала в яких конкретно локаціях буде логічніше застосувати той чи інший перехід, де вставити титри, і так далі. Наприклад, пішохідні переходи і мости дають багато можливостей. Вони можуть бути людними, або пустими, проконтролювати світло майже неможливо, тому що сонце кожного разу буде світити інакше, а мій світловідбивач не таких великий, як і можливості камери. щоб максимально розсіяти це світло та зробити картинку візуально приємніше. Але в тому був і плюс, тому що саме такі світлотіні та лише фіксування реального допомогло мені зробити кадри об'ємними. Потік

машин та іншого транспорту давав мені динамічність та швидкість, яку я прагнула показати. І у своїй непостійності та непередбачуваності була своя краса, яку я використала. Також, це прекрасним чином допомогло розкрити ідею, що Київ продовжує жити, тому що в ньому живуть люди і постійно кудись рухаються, а тому і саме місто постійно розвивається.

Наступні локації я обрала, коли остаточно вирішила, яким чином покажу спокійне життя міста, і це були саме парки, людні вулиці, мости, архітектура, зони відпочинку та набережна. Найскладнішим аспектом все ще залишалось світло, а також можливість зняти людей, щоб вони були не проти. Деякі відмовляли, що змінило хід моїх планів на кіно, але згадуючи, що люди несвідомо обирають “грати роль” перед камерою, шукала інші варіанти. Обравши декілька районів, які мені подобались візуально, я вирішила, що буду знімати все, що буду підмічати. Деталі, рухи, дії, розмови людей. Мені не хотілось робити фільм суто спостережливим, мені потрібен був такий монтаж та динаміка кадрів, щоб це було більше схоже на емоційний кліп, але при цьому, щоб основна суть не губилась. І все ж, це було не просто спостереження – це було суб’єктивне бачення, про що я написала у вступі до фільму, які записувала в студії: *“перед тим як показати, як я вас бачу...”*

Ідея завжди гнучка у ході своїй реалізації, і моя робота так само постійно змінювалась – або невдало відзнятим кадром, або в написанні тексту. Та все набуває своєї істинної форми поступово, тому я зосередилась на новому баченні, а саме, що фільм це не просто життя Києва, а моє власне спостереження і захоплення киянами, яке я хочу показати. Так було прийнято рішення відзняти кожную локацію по максимуму, використовуючи крупні плани, особисті речі, для того, аби передати атмосферу, яку я відчувала, але не турбувати людей, які були проти зйомки (навіть окремих деталей).

Складною реалізацією мені здалось відображення повітряної тривоги, адже в наш час вони є нашою невід’ємною частиною реальності. Щоб

передати всі переживання, гнів, страх, я надихалась трилогією Каці, про яку згадувала в розділі I. Гофрі Реджіо показував потік та рух саме так, як я це уявляла, але не знала наскільки доречним буде використання таких елементів, тому що його стиль досить апокаліптичний. Але оскільки я зазначала його роботи у своїй теоретичній частині матеріалу, я вважаю рішення надихнутись його творами дуже логічним. Якраз для відтворення жахливої, напруженої та дещо втомленої атмосфери, від якої не втекти, я зупинилась на виборі людних локацій та метро, швидкої зміни кадрів під музику. Та як контраст показати щоденні справи, спокійне життя, без паніки та страху.

Такий підхід до показу реалій війни не є спробою зменшити значущість загрози. Навпаки – звернути увагу на красу у повсякденності, на силу адаптації, творити, читати, жити, займатись реалізацією своїх мрій чи просто сходити за замовленням на пошту навіть у стані постійної напруги. Здатність людей перемагати така ж сильна, як адаптація до нових умов і вміння знаходити прекрасне серед загроз і страху. Це також спроба показати, що у люди – не просто чисельність міста, вони окремі особистості, які відрізняються, хоча на перший погляд можуть робити однакові речі, наприклад, йти в укриття, коли є загроза балістики, або ж читати у місцевій книгарні, коли у небі чисто.

Останні сцени фільму були обрані в ході написання лаконічності кадрів один за одним, та показ одного дня є зручним вибором для логічного розвитку подій, кульмінації та завершення. Тобто, драматургія була тією основою, без якої я б не почала зйомки, аби точно бути певною в результаті від початку до кінця. Один день життя в Києві, який завершується “сном” міста на перший погляд здається досить примітивною ідеєю, але моєю метою було показати, що навіть простий часовий простір можна зробити об’ємним та цікавим за допомогою різних технік монтажу. До того ж, сучасність показує статистику, в якій видно, що людям не хочеться ускладнювати, і чим

зрозуміліша картинка, чим менше вона перенавантажена. тим цікавіше за нею спостерігати.

Враховуючи свою цільову аудиторію, я обрала динамічний, апокаліптичний монтаж в поєднанні з простим, лаконічним вступом на початку та завершальними словами в кінці. Тому останнім рішенням щодо локації була саме студія, а не будь-яке інше місце. Вступ, за моїми розрахунками та аналізом контенту, що приваблює молодь від 16 до 23 років, має тривати не більше 1,5 – 2 хвилини, аби не втратити увагу глядача та зберегти свою ідею контрасту в одному відео. Таким самим по хронометражу вийшли і заключні слова.

В операторській частині роботи я надавала перевагу ручній зйомці, імітації руху, кадри “підглядання” для ефекту присутності. Це має дозволити глядачам відчувати простір, справити враження, ніби вони дивляться не своїми очима. Натовпи людей крупними планами, мости, базари, шум, жвавий рух та рваний ритм міста мають передати той образ міста, в якому вони легко зможуть уявити самих себе.

Знімаючи на вулиці та в приміщеннях було надано перевагу саме джерелам світла як основним елементам кадру, особливо, якщо це були крупні плани. Якщо в тріщину світить сонце – це символіка, і це точно необхідно зняти. Здатність знаходити символічні елементи і співставляти їх з більш “сюжетними” кадрами так само важливо, як і здатність бачити те, що пропустили б інші – втомлені працюючі руки, кинутий від поспіху велосипед, підтанцювання під музику в навушниках. Об’єднати це все можна за допомогою звуків, музики, динаміки, світла. Головне було зняти те, за чим не просто цікаво спостерігати, а хотілось спробувати вгадати, що буде далі. Одночасно з тим, пізнавати щось знайоме на екрані. Такі екранні “ігри” в асоціації зробити не так просто, як може здатись.

Звук було обрано, очевидно, як провідника темпоритму всього екранного дійства. Він повинен був розказувати більше, ніж це робив би голос за кадром. Я зупинилась на рішенні не озвучувати фільм, тому що притримуюсь думки, що будь-яке кіно може не використовувати багато тексту, а розказувати про себе зображеннями, звуками, образами, ритмом, рухом і так далі. Звук являє собою не лише функціональний контекст, а й символічний. Шум міста, сирени, голоси людей, стуки залишаються, а не вирізаються, для створення тієї звукової палітри, яка здатна розкрити реальність у великому місті. Особливу увагу слід було звернути на контраст між тишою в деяких моментах та різкими голосними звуками, які б також слугували символом постійного напруження, в якому буде знаходитись глядач під час перегляду – тобто, розділить ту напругу, що на постійній основі відчують кияни щодня, навіть у звичайних діях.

Аби залиши простір, фільм не було озвучено, але при цьому на фоні постійно грає музика та є шуми і голоси. Натомість, я приділила увагу пошуку музичного супроводу. Я обрала класичну музику — як українських, так і закордонних композиторів та виконавців. Класика не старіє, і має дуже цікавий темпоритм, є безліч класики, що грає між контрастами тиші та голосних барабанів, є більш мелодична, розміряна, спокійна. Вона допомагає говорити про складне, драматично, емоційно. Для більш складних деталей в монтажу я планувала використовувати і елементи сучасної, електронної музики, акустики, вокальне звучання, моменти з акапелла а також використати елементи року, металу. Українські композиції було обрано звісно, як прояв культури, ідентичності, навіть коли в кадрі модерн, під українську класику це відчувається інакше. Як та сама призма, яка мені необхідна, і це слугувало одним з інструментів. Закордонна класика, в свою чергу, додана для ширшого контексту. За допомогою неї можна врегулювати потрібні емоції у сценах. Та й ігнорувати велику кількість прекрасних композицій, які можуть так розкрити кадр, як мені потрібно, просто безглуздо.

Я обрала декількох композиторів, щоб на етапі монтажу залишити лише найбільш влучних для цілісної картини. Серед них Ігор Завгородній, Аліса Заїка, Максим Шалигін, Ян Т'єрсен, Олександр Деспла, Ейнар Селвик, Рамін Джаваді, Людовіко Ейнауді, Абель Кожен'євський, Олафур Арнальдс, Говард Шор.

Кольорокорекція – це елемент, якому теж слід приділити багато уваги. Невдала кольорокорекція може змінити сприйняття, зробити відеоряд дешевим, або надто нереалістичним. В моїх планах було зробити максимально привабливу візуально картинку, тому я не робила акцент на яскравих кольорах чи надто насиченому світлі. Я обрала приглушені тони, та приділяла багато уваги кадрам, в яких надто багато деталей, робивши їх простішими для сприйняття, та не викликаючи відчуття “зайвого” в кадрі. Саме такі дрібниці здатні зіпсувати остаточний результат, а отже, кольори слід продумувати одночасно з вибором локацій, написанням сценарію та драматургії.

Цілісність роботи має бути видно після з'єднання всіх елементів візуальної виразності та коректному їх застосуванні. Тому, визначивши, що я буду працювати в жанрі поетичного документального кіно план реалізації більше не здавався таким складним, як на початку.

2.4. Контент-стратегія просування твору

“А Київ живе” як поетично-соціальний документальний фільм потребує контент-стратегії не тільки для залучення української аудиторії, але і міжнародної, для того аби розширити погляд максимальної кількості людей про те, що відбувається в столиці під час війни. Та більша частина цільової аудиторії все ж, українці. Головне завдання у розробці стратегії – створити впізнаваний образ фільму та привернути увагу молоді, поширити його в різних містах України та сприяти активному залученню користувачів різних

соц.мереж. Цілі контент-стратегії полягають у тому, щоб створити навколо фільму своє ком'юніті, зібрати однодумців, що пишуться історією та розвитком України. Створити інформаційний простір для прояву власної айдентики фільму та зацікавити людей у покращенні свого емоційного стану у часи війни. Показати міжнародній аудиторії, що ми продовжуємо жити, не дивлячись на тяжкі обставини.

Цільова аудиторія – молодь 16-23 роки, студенти, митці, творчі люди. Люди, що проживають у Києві або люблять це місто, хоча живуть в іншому. Люди, що виїхали з Києва через війну, так само як і ті, хто приїхав до Києва в часи повномасштабного вторгнення. Додатковою, але не основною, є аудиторія англomовна, а саме: люди, які цікавляться документальним кіно, журналісти та блогери, які висвітлюють тему війни в Україні, волонтери, творчі люди, що тісно пов'язані з політикою.

Платформи для публікацій фільму були обрані за потребами аудиторії. Молодь здебільшого використовує такі медіа як: Instagram, TikTok, YouTube, Treads (пов'язана соц.мережа з інстаграмом, але відрізняється форматом), Facebook, власний сайт або публікації в журналах, на сайтах культури та мистецтва, таких як Cultosvita, КІНО-КОЛО, Артхаус Трафік та інші. Для активного просування буде використано, в першу чергу, публікація кіно для загального доступу на платформі YouTube. Також, можна створити короткі відео-кліпи або історію створення фільму, та перетворити канал на першу сторінку для просування, з YouTube Shorts та повноцінним блогом.

Налаштування реклами (в тому числі в Instagram) та охоплення більш дорослої аудиторії буде здійснено через сторінку Facebook. Публікація в каналах про кіно, мистецтво та заходи серед молоді у соц. мережі також буде гарним ходом у поширенні твору.

В Instagram та TikTok буде проведено найбільше роботи із взаємодією з аудиторією. Обидві платформи мають багато спільного та вимагають все частішого та якісного контенту. Візуальна складова важливішою буде все ж в

Instagram, а змістовна у TikTok. Контент-план буде значно відрізнятись, бо якщо брати до уваги середній вік, вподобання аудиторії та час користування додатками, то у обох соціальних мереж досить різні показники. Якщо для Instagram контент-план може бути побудований на коротких reels, написанням постів та постійної появи у stories(досить продуманого сторітелінгу), то TikTok вимагає менше різного контенту та цінить частоту схожих між собою (за стилем, подачею та посилом) відео.

Розбираючи контент-план та види публікацій детальніше, це будуть три ключові етапи: підготовка до релізу, тиждень прем'єри, післярелізна активність. Той самий препродакшн, продакшн та постпродакшн, якщо говорити іншими словами.

За 2-3 тижні до прем'єри будуть опубліковані: Тизери фільму (по 15–30 секунд, з провідними субтитрами та озвучкою або без, з відповідною музикою, що буде характерна для фільму), фото зйомок, футажі, оголошення дати релізу, форматів, закулісся зйомок фільму, міні-влоги для вже існуючої аудиторії, щоб підняти ажіотаж ще до випуску самого фільму.

В день прем'єри буде викладено повноцінний трейлер на 3 хвилини, або його ще коротша версія на 60 секунд. Повний фільм на YouTube, а також посилання на нього в Instagram та TikTok, використовуючи інструменти Facebook для налаштування реклами. Окремо в Instagram буде опубліковано пост про фільм, роботу команди та успішну реалізацію. В цей день надзвичайно важливо активно взаємодіяти з аудиторією на всіх платформах, відповідати у коментарях, робити репости на основні сторінки від користувачів, що діляться враженнями після перегляду. Та впродовж всього наступного тижня так само активно взаємодіяти з тим ком'юніті, що створюється навколо кіно, писати можливим партнерам для публікації в інших ресурсах, статтях, журналах, сайтах і так далі.

Основні принципи комунікації з аудиторією за весь час ведення сторінок: простота, відкритість, легкий тон. Щоб додатково захопити

англомовну аудиторію, пости буду написані українською та англійською (для всіх соц.мереж. а саме це TikTok, Instagram, YouTube Shorts, Treads, Facebook — субтитри у відео(одне відео – українські субтитри, друге або ж дублікат минулого – англійський субтитри). Для постів використовувати двомовні підписи або паралельні пости. Також важливо в сторітелінгу додавати переклад англійською мовою, якщо це допис з текстом.

Коли активність навколо кіно зменшиться, наступним кроком буде післярелізний актив. Це повторна публікація сцен, які найбільше сподобались аудиторії та поступове додавання англійських субтитрів для розширення аудиторії. Активність на сторінках може бути довільною, головне не забувати про контекст та основний мотив створення фільму. Теми постів, про які можна писати виходячи із сенсів фільму, буде безліч, і писати можна багато. В такий період “тихого існування” після публікації головного матеріалу варто звертати увагу на просування в інших медіа та долучитися до співпраці з різними видами джерел.

Стиль ведення сторінок має бути лаконічним та простим, з красивою візуальною картинкою. Для того аби цей стиль був впізнаваним, шрифти, подача матеріалу, кольорокорекція, графічні елементи мають бути або однаковими, або подібними. При цьому, важливо не робити одноманітний контент. Наприклад, reels, stories, оголошення та інші неவிбагливі пости можна створювати з однаковим шрифтом - жирний (в одному кольорі, напр. червоний), курсив (завжди в одному кольорі, але більш нейтральний, напр. білий), в ідеалі – шрифти використати ті самі, що були в самому кіно. Розміщувати згідно основам сторітелінгу, де жирний шрифт використовується як заголовок, а курсив як підзаголовок або основний текст. Не перенавантажувати картинку текстом, а краще поділити одну новину чи подію на декілька постів. Використання графічних елементів для зручності слідувачів (напр.: стрілки, лінії, коло) з невисокою частотою на один сторітелінг. Обрати один вид графічного елементу для обкладинок у стрічці

або для заголовків. Це використовується у всіх соц.мережах одночасно, та проводиться аналітика активності підписників, якщо стиль не працює – оперативно змінювати, прислухаючись до думки аудиторії. В шапці профілю кожної платформи, на якій розміщено фільм, повинні бути лише потрібні елементи – впізнавана назва профілю латиницею (напр.: Akiyvzhive), дублювання українською у сторці “ім’я” – “А Київ живе”, в описі вказати тип та жанр фільму, коротко викласти мету сторінки (яке буде схожий на слоган), посилання на фільм, та в майбутньому на публікації про фільм на інших сайтах. Таке використання інструментів у стилістиці дозволить створити власну айдентику, що дозволить швидше прийти до поширення в соц. мережах та інших медіа, вийти на потенційних партнерів на ринку.

Потенційними партнерами в поширенню кіно можуть стати різного характеру новинні канали (РБК Україна, ТСН, 24 канал), онлайн-видання, журнали, мистецькі проекти та спільноти (World Ukrainian Congress, КІНО-КОЛО, Cultosvita, Артхаус Трафік, Artslooker, навіть Vogue UA, Медіакритика та інші). Якщо деякі з обраних ЗМІ можуть бути закриті до співпраці з не популярними відео чи новачками у мистецтві, то Медіакритика відкрито запрошує студентів, викладачів і всіх, хто бажає опублікувати свій матеріал у їх виданні. Так само ініціативу починаючих творців підтримують Cultosvita, Артхаус Трафік, Artslooker. Також обов’язково подати заявку на Київський міжнародний кінофестиваль “Молодість”.

Серед українського медіа також можна залучити блогерів, що знімають про мистецтво, зняти декілька колаборацій, або ж отримати від них рекламу чи відгук.

Для просування фільму на міжнародну аудиторію слід зв’язатись з OpenDemocrasy, подати заявку на Міжнародний фестиваль документального кіно в Амстердамі (IDFA), East Silver Market та інші кінофестивалі. У заяві обов’язково має бути: синопсис фільму (як українською так і англійською), творча заявка, біографія, кадри з фільму, трейлер(або два його варіанти),

посилання на фільм в YouTube, контакти та посилання на соц.мережі для зв'язку.

Така контент-стратегія побудована на болях цільової аудиторії – війна, страх жити далі, розгубленість, бажання постійно відволікатись від реальності. На потребах – бажання бути потрібним, сильним, відчуття причетності до чогось (місто, країна). Щодо англомовної аудиторії, її біль – нездатність допомогти, відчуття провини, та потреби – говорити, показувати, висвітлювати теми війни, нерівності, боротьби за права.

Таким чином, розроблена контент-стратегія, з урахуванням особливості айдентики, болями та потребами ЦА, способом комунікації та просування у медіа-просторі, допоможе у поширенні мого аудіовізуального твору.

2.5. Висновки до розділу 2

Отже, у розділі II моєї кваліфікаційної роботи було розроблено: творчу заявку, режисерський сценарій, описано роботу над практичною частиною, а саме: пошук ідеї, опис теми та інструменти для її досягнення. Обґрунтування вибору локацій за такими критеріями як звук-шум, світлотінь, дозвіл на зйомки, символіка та зміст в кадрі. Було пояснено вибір музики, звуку, шумів, монтажних технік та переходів, відсутність тексту, закадрового голосу та субтитрів.

Було описано як приймалось рішення щодо критеріїв зйомок, велика увага приділялась розкриття тема монтажу у документальному кіно. Було обґрунтовано причини вибору саме поетично-соціального жанру та стилістики фільму. Отже, було визначено ідею документального кіно – показати киянам, якими я бачу їх в повсякденному житті, нагадати хто вони і на що здатні, як прагнуть жити в непрості часи. Мета – дати надію тим людям, що бояться, переживають та прагнуть підтримки єдністю. Показати їм дзеркало, через яке вони усвідомлять, що залишались тими самими людьми, які роблять місто живим.

В режисерському сценарії сцени описані по 20-30 секунд, де насправді буде близько 200-240 кадрів, які будуть змінюватись ритмічно, що також зазначено в сценарії. Присутня окремо розкадровка вступних титрів, аби задати стиль та ритм на початку, і відштовхуватись від цих значень на етапі монтажу. Також, зазначено участь інших людей, що погодились допомогти зі зйомками у власній “студії”, та були в ролі операторів та помічників зі світлом і імпровізаційним суфлером для першої сцени у фільмі з моєю участю.

Було також розроблено контент-стратегію, визначено цільову аудиторію, обґрунтування вибору стилістики, айдентики, стилю мовлення, комунікації. Було описано приклад контент-плану на препродакшн, продакшн, постпродакшн та сам реліз. Було наведено приклади потенційних партнерів та кінофестивалів, за допомогою яких можливо поширити кіно на більш широку аудиторію та залучати якомога більше людей по всьому світу.

Мій аудіовізуальний твір відображає головне завдання моєї роботи. Використовуючи отримані знання за чотири роки навчання та нові засвоєні матеріали, я застосовую монтаж як ключовий елемент в своєму документальному кіно та на практиці показує його важливу роль.

ВИСНОВКИ

У написанні кваліфікаційної роботи я проаналізувала особливості монтажу у документальному кіно і визначити його головну роль. Для досягнення даної мети було проаналізовано основи теорії монтажу, починаючи з XX століття, порівняно різні підходи монтажу на основі експериментів та практичних досліджень. Було проведено дослідження сучасних тенденції монтажу, опираючись на обраний список літератури та власних спостережень, описано принципи роботи режисера монтажу. В результаті, було визначено вплив монтажу екранних мистецтв на сприйняття глядачем, проаналізовано розвиток сучасного екранного мовлення та визначено оптимальне використання монтажних прийомів. Також, розроблено рекомендації щодо покращення якості та використання монтажу у документальних фільмах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алієв Н. *Олександр Чорний про монтаж, хутір та спільноту*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DrIW8OuqyO4>.
2. Безручко О. В., Others. Актуальні питання екранної творчості / ред. Г. О. Десятник. Київ : КиМУ, 2013. Т. 1. 49 с.
3. Вселюбська С. Шість типів документального кіно за Біллом Ніколсом. *Sensormedia* 2023. URL: <https://sensormedia.com.ua/cinema/shist-typiv-dokumentalnoho-kino-za-bill-om-nikolsom//>.
4. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896-1995. Київ: КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
5. Гриньок І. Ми ще не вийшли на свободу. *Кінотеатр*. С. 47–52.
6. Журов Г. В. З минулого кіно на Україні. 1896-1917. К., 1959. 101-140 с.
7. Калашник О. П. Монтаж як один з технологічних аспектів створення документального кіно / О. П. Калашник // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Педагогічні науки . – 2017. – №2 (307). – Ч. 2. – С. 93–97.
8. Котляр С., Волковинський А. Драматургія як основа театрального, кінематографічного дійства й акторського виконавства. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство*. 2024. С. 157.
9. Кромф І. Спогади, які важчать з кожним роком: рецензія на документальний фільм «Крихка пам'ять» – Лірум. *Лірум*. URL: <https://liroom.com.ua/films/krykhka-pamiyat-review/>.
10. Максимов Є., Лебедева Н. Український аматорський кінематограф в контексті європейського культурного простору. *Молодий вчений*. 2021. № 9 (97). С. 48–51. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-9-97-11>

- 11.Мирошченко В. Монтаж як творчий метод в режисурі театралізованих видовищ. 2023. 110 с.
- 12.Придатко Т. Інна Биченкова: у пошуках образності. *МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2010. № 7. С. 312–319.
- 13.Рибалко Б., Семенюк С. Особливості візуальної мови українського кіно XXI століття. *Results of modern scientific research and development*. 2021. С. 241–247.
- 14.Шот М. Немає вистави з відкриттям, є експерименти. *Урядовий кур'єр*. 2013. URL: <http://www.ukurier.gov.ua/>.
- 15.Bordwell D. The idea of montage in soviet art and film. *Cinema journal*. 1972. Vol. 11, no. 2. P. 9. URL: <https://doi.org/10.23>.
- 16.Brown B. Cinematography: theory and practice: for cinematographers and directors. Routledge, 2021. 510 p.
- 17.Bruzzi S. The performing film-maker and the acting subject. *The documentary film book*. London, 2013. P. 48–58. URL: https://doi.org/10.1007/978-1-349-92625-1_4
- 18.Coppola F. F. Live cinema and it's techniques. Liveright, 2017. 224 p.
- 19.Katz S. D. Film directing: shot by shot : visualizing from concept to screen. Studio City, Calif : Michael Wiese Productions, 1991. 366 p.
- 20.McLane new history of documentary film / ed. by M. B. A. New York : Continuum, 2005. 385 p.
- 21.Monaco J. How to read a film: the world of movies, media, multimedia - language, history, theory. Oxford University Press, 2007. 688 p.
- 22.Nichols B. Introducing in documentary. Indiana University press, 2001.
- 23.Kalinina I. Sound-visual formula of the screen image in a documentary film on the example of modern Ukrainian documentarians works. *Science and education a new dimension*. 2020. Vol. VIII(232), no. 40. P. 28–31. URL: <https://doi.org/10.31174/send-hs2020-232viii40-06>

24. Proferes N. T. Film directing fundamentals: see your film before shooting. Taylor & Francis Group, 2017. 318 p.
25. Rothman W. Documentary film classics. Cambridge, Eng : Cambridge University Press, 1997. 218 p.
26. Stults T., Monaco J. How to read a film: the art, technology, language, history, and theory of film and media. *The history teacher*. 1978. Vol. 12, no. 1. P. 103. URL: <https://doi.org/10.2307/491352>.
27. Toba K. On the relationship between documentary films and magic lanterns in 1950s japan. *Arts*. 2019. Vol. 8, no. 2. P. 64. URL: <https://doi.org/10.3390/arts8020064>.