

Цитування:

Чайка М. А. Художньо-стильові пошуки кіновирозності та гібридна документалістика: до питання генеалогії мок'юментарі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 103–109.

Чайка Мирослава Анатоліївна,
асистент кафедри тележурналістики,
Київського національного університету
культури і мистецтв,
<https://orcid.org/0000-0001-6192-2226>
mirachaika@ukr.net

Chaika M. (2024). Artistic-Stylistic Search for Cinematic Expression and Hybrid Documentary: To the Question of Genealogy of Mockumentary. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 103–109 [in Ukrainian].

**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ПОШУКИ КІНОВИРАЗНОСТІ
ТА ГІБРИДНА ДОКУМЕНТАЛІСТИКА:
ДО ПИТАННЯ ГЕНЕАЛОГІЇ МОК'ЮМЕНТАРІ**

Мета статті – аналіз художньо-стильових пошуків кіновирозності у зв'язку зі становленням гібридної документалістики як аудіовізуального середовища та контексту розвитку мок'юментарі. **Методологія дослідження** ґрунтується на культурологічному підході, що дозволив розширити контекст розгляду проблеми генеалогії мок'юментарі, та спеціально-наукових методах мистецтвознавства. Зважаючи на синтетичну природу досліджуваного явища, робота носить комплексний та міждисциплінарний характер. Без залучення знань із філософії, естетики, теорії кіно та телебачення складно досягнути такі багатогранні та складні феномени, як гібридна документалістика та мок'юментарі. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше на рівні одноосібної наукової розвідки акцентовану увагу на ролі художньо-стильових пошуків кіновирозності та гібридній документалістиці у формуванні контексту становлення мок'юментарі як жанроформи та феномену аудіовізуальної культури другої половини ХХ століття. **Висновки.** Доведено, що не потрібно виключати практику втілення життєвого матеріалу у художньо-документальному творі, прямо пов'язану зі стильовими пошуками кіновирозності, як важливої детермінанти генеалогії мок'юментарі. Стверджується, що поява телебачення переконала, що рухливість меж хронікального та постановочного аспектів не вичерпується екранним синтезом та експериментами з формою, але стосується семантичної гібридизації, під дією яких всередині телевізійної документалістики утворилися різні жанроформи, як-от, мок'юментарі, документальна драма чи «докуміло». Жанрові мутації та конвергентні процеси, які охопили і гібридну документалістику, зрештою спричинили розширення сфери документального у напрямку появи змішаних форм як гібридів сфери ігрового, фіктивного та реального, тобто трансформація художньо-естетичної системи документалістики призвела до появи мок'юментарі як ігрового кіно з вигаданим змістом у документальній формі в аудіовізуальній культурі другої половини ХХ століття.

Ключові слова: мок'юментарі, гібридна документалістика, аудіовізуальна культура, жанроформа, кіновирозність, художньо-документальний твір.

Chaika Myroslava, Assistant at the Department of Television Journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

Artistic-Stylistic Search for Cinematic Expression and Hybrid Documentary: To the Question of Genealogy of Mockumentary

The purpose of article is to analyse the artistic-stylistic search for cinema expression in connection with the emergence of hybrid documentary as an audio-visual environment and a context for the development of mockumentary. **Research methodology** is based on the culturological approach that allowed us to expand the context of consideration of the problem genealogy of mockumentary and special-scientific methods of art history. Considering the synthetic nature of the researched phenomenon, the work is comprehensive and interdisciplinary. Without involving knowledge in philosophy, aesthetics, the theory of cinema and television is difficult to understand such multifaceted and complex phenomena, such as hybrid documentary and mockumentary. **Scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time, at the level of a single research, attention is focused on the role of artistic-stylistic searches for cinematic expressiveness and hybrid documentary in shaping the context of the formation of mockumentary as a genreform and phenomenon of audio-visual culture in the second half of the XX century. **Conclusions.** It is proved that they should

not exclude the practice of embodying life material in a work of fiction and documentary, which is directly related to the stylistic search for cinematic expressiveness as an important determinant of the genealogy of mockumentary. It is affirmed that the advent of television convinced us that the mobility of the boundaries between the chronicle and the staged aspect is not limited to on-screen synthesis and experiments with form, but also refers to semantic hybridisation, which has led to the formation of various genreforms within television documentaries, such as mockumentaries, documentary drama, or "docudrama". Genre mutations and convergent processes, which also encompassed hybrid documentaries, eventually led to the expansion of the documentary sphere towards the emergence of mixed forms as hybrids of the fiction, fictional and real spheres, i.e. the transformation of the artistic-aesthetic system of documentary led to the emergence of mockumentary as a fiction film with fictional content in documentary form in the audio-visual culture of the second half of the XX century.

Keywords: mockumentary, hybrid documentary, audio-visual culture, genreform, cinematic expression, fiction-documentary work.

Актуальність теми дослідження. Чимало жанроформ у аудіовізуальній культурі чи «пограничних» форм у документальному кінопроцесі формуються та виникають в результаті гібридизації, особливо, якщо врахувати природу самого кінематографу як техно-художнього гібриду. На сьогодні здійснюються спроби зафіксувати особливості режисури зазначених форм в різні моменти розвитку аудіовізуальних мистецтв, позначити основні тенденції в еволюції мови екрану та з'ясувати художньо-естетичні закономірності такого видового «мікшування». Полівидові структури, що виникають внаслідок цього, відзначаються жанровою стійкістю, а їхній розвиток пояснюється не лише художньо-естетичною логікою, а й похідною від зазначеної схильності до гібридизації тенденцією змішування документального та ігрового, за якою знаходиться, як постійний технологічний та технічний розвиток кінематографу, так і прагнення митців (творців) поживати виражальні засоби екрану. Через що, відслідковуючи динаміку аудіовізуального ландшафту та його екосистем, непотрібно недооцінювати технологічний поступ, який на рубежі тисячоліть ініціював черговий етап аудіовізуальної творчості, що його Г. Роудз окреслив як «активне злиття документального та художнього» [15, р. 156].

З часом видова конвергенція поширилася і на практику документального кіно, тим більше, якщо взяти до уваги початок ХХІ століття, коли недосконалість знімальної апаратури, як, власне, і нечисленність самих хронікерів змушували їх використовувати такий допоміжний метод як постановочний початок, а вже у 20-30х рр. минулого століття з'являються документальні картини, де постановочна частина виступає як формотворча та істотно впливає на ідейно-смыслову частину. У цьому ключі інтеграція ігрових прийомів (реконструкції та відновлення факту) надавала додаткові

можливості під час створення художньо виразного і життєво конкретного авторського задуму, не порушуючи формату документалістики як соціального дзеркала. Поява телебачення лише переконала, що рухливість меж хронікального та постановочного аспектів не вичерпується екранним синтезом та експериментами з формою, але стосується семантичної гібридизації, під дією яких всередині телевізійної документалістики утворилися різні жанроформи, як-от, мок'юментарі, документальна драма чи «докумילו».

Аналіз досліджень і публікацій. Так, теоретичне осмислення передумов, жанрової специфіки та розвитку художньо-документальної виразності знаходимо у працях сучасних західних дослідників Т. Гоффера, Дж. Корнера, С. Н. Ліпкіна, Р. Нельсона, Д. Педжета, Г. Роудза, Дж. Спрінгера, Д. Стайгера, Дж. Фон'єра та ін. Про майбутнє документального кіно в контексті постковідних реалій, проблем критики авторства, репрезентації, безпеки, інклюзії тощо пише С. Чайлдресс [10]. Дж. Елліс, опираючись на жанровий підхід, прагне провести відмінність між документалістикою та художніми фільмами, наголошуючи на тому, що оцінки правдивості чи неправдивості документальних фільмів найкраще розуміти як жанрові конвенції, які змінюються історично, і загалом поділяються аудиторією, кінематографістами та установами [11]. Цікавою є розвідка К. Р. Кармони «Етична напруга між художнім вираженням та історичною репрезентацією у документальному кіно: медіація кінорежисера з реальністю» [9]. Серед українських авторів також варто виокремити тих, хто досліджував проблематику, стилістичних пошуків і удосконалення художньо-виражальних засобів, розвитку постановочних методів кінематографічних й телевізійних творів документалістики (В. Коробко, К. Чорна, М. Чайка, О. Єфіменко та ін.).

Мета статті – аналіз художньо-стильових пошуків кіновиразності у зв'язку зі становленням гібридної документалістики як аудіовізуального середовища та контексту розвитку мек'юментарі – одного з системоутворюючих й важливих художньо-документальних напрямків у кінокультурі.

Виклад основного матеріалу. Зарубіжні та українські кінотеоретики зазначають, що презентаційні моделі документалістики кінематографічної та телевізійної епох зазнали істотної трансформації у цифрову та постцифрову еру. І йдеться не лише про додаткові способи відображення дійсності за допомогою цифрових екранних каналів, а й про якісно інший тип авторського і глядацького мислення. Довгий час прикметною особливістю екранного документалізму було «пряме відображення дійсності», втім, цифрові технології поступово почали змінювати «правила гри» у документалістиці, збагативши її мову та знімально-монтажний арсенал (квадрокоптери, технологія захоплення руху motion-capture, електронні відео- та анімаційні бібліотеки, можливість редагування кадру тощо), додавши нетрадиційний просторово-часовий континуум. Все це актуалізувало питання існування та функціонування «екранного документу» у нових цифрових реаліях. Тим більше, що динаміка розвитку, детермінована цифровізацією, все ж розширила естетичні рамки хронікального кіно, інтегрувавши до його простору постановочні принципи організації оповідання. Власне, так і виник пограничний напрямок – художньо-документальний, або гібридний документалізм. Він не відмовляється від такого магістрального принципу документалістики, як життєва конкретність, додаючи до неї авторське начало [13-14].

Синтез кінохроніки та відновленої події, інсценування та екранного документу вивільнив творчу енергію, а цифрові інновації на межі тисячоліть перетворилися на рушійну силу для концептуальних трансформацій сучасної художньо-документальної творчості, куди можна віднести, по-перше, екранне відображення, а, по-друге, естетичний підхід до неї [5]. При цьому, не потрібно забувати, що проблема взаємовідносин постановочного методу відновлення подій та документального екрану завжди була дискусійною, оскільки стосувалася такої сутнісної якості документалістики як достовірність життєвої реальності.

Тему збагачення та запозичення найкраще можна зрозуміти та розкрити в історичному контексті, враховуючи динамічний характер кінематографу: ще на ранніх етапах зародження кіновидовища видові дифузії виявлялися у стилізації під інформаційну хроніку, а «люм'єрівський» та «мельєсівський» табори у своїй творчості найчастіше запозичили методи інших кінематографічних видів. Щоб задовільнити інтерес публіки до подійної хроніки кінематографісти вдавалися до її реконструкції, що особливо помітно на прикладі театру бойових дій, коли у павільйоні знімалися переодягнені у військову форму статисти (спостерігаємо це у «Небезпечній подорожі на Монблан» і «Між Дувром і Кале» Ж. Мельєса, або у «Бомбардуванні Мафскінга», «Нападі на бронепоезд», «Госпіталі на полі битви» У. Пола). Окремо варто відзначити картину У. Пола «Викрадення худоби в графстві Голвей» (1908), в якій він відтворював справжні ситуації без акторів-статистів, залучаючи для зйомок селян-викрадачів худоби. Такий методологічний принцип відтворення подій із залученням реальних персонажів, виявився значно органічнішим під час внутрішньокадрової документальної дії, що згодом гідно було представлено т. зв. «брайтонській школі» [12].

Звісно, згадані спроби інсценування хроніки окреслили лінію, якою згодом формуватимуться найбільш дієві виражальні засоби художньо-документальних структур, проте вони аж ніяк не визначали майбутню стилістику пограничних жанрів. Тоді ж було закладено базу постановочного стилю в документалістиці – звернення до фактичного матеріалу, максимальне зближення з реальним життям, наслідування хронікальним методом відображення дійсності, а також зв'язок з актуальними подіями сучасності. І в цьому ключі варто згадати досвід роботи видатного кінематографіста Р. Флаєрті, який послуговувався унікальним творчим методом «вживання» автора в умови існування своїх героїв, або тривалого (іноді кількарічного) спостереження за реальністю. «Метод тривалого спостереження, застосований Флаєрті, разом із драматургією, яку, слідом за Полом Рота, стали називати “ледве наміченим сюжетом” створили особливу атмосферу занурення в побут людини, чие життя завжди висить на волоссині. Грань між ігровим і неігровим початком у Флаєрті завжди розмита, тому що він працює з натурщиками, які “грають” самих себе, а кращі кадри Флаєрті –

там, де люди, знімаючись під гнітом обставин, забувають про камеру» [3, 98]. Результатом застосування такого методу стала документальна картина «Нанук з Півночі» (1919-1922), в якій він ставив перед собою ціль не стільки зафіксувати малюнок примітивного ескімоського побуту та фольклору (хоча камера зафіксувала їх численні подробиці – їжу, полювання, риболовлю, домоводство, костюми, танці тощо), скільки «зануритися» в суть життя іншого виду буття. Саме тому він пише сценарій, заснований на власних багаторічних спостереженнях за жителів півночі, в якому відтворює повсякденні будні ескімосу Нанука та його родини. Спроба представити своїх героїв як «добровільних акторів» була для того часу інноваційним підходом до документальних зйомок, що дало змогу передбачити метод відтворення факту на неігровому екрані [7]. Натуралістичність образотворчого ряду компенсувала нечисленні «акторські» промахи, що дало змогу більш насичено осмислити та представити людське буття, ніж це доступно хронікальному кадру, вхопити «живі риси» та використати своїх непрофесійних акторів у «документальній постановці» (Ж. Садуль). Те, що Р. Флаерті був схильний до спотворення, щоб уловити істинно правдивий дух побаченого, зумовило низку оцінок його методу, як-от, «інсценована документальність» (А. Монтегю) або «документальна постановка» (Л. Рогозін). Проте, якщо взяти до уваги те, що для американського режисера драматичний конфлікт – концентрат сповнених сенсом фрагментів природи, детермінованих самою реальністю, а не авторською вигадкою, то можна зрозуміти особливості його документальної стилістики, де художньо-драматичне тісно пов'язане з фактичним.

Протилежністю Р. Флаерті був апологет «кіноправди» Д. Вертов, який взаємопроникнення прийомів він розцінював як загрозу видової унікальності документалістики, закликаючи боротися проти «ігрового фільму в хронікальних штанах» [16]. Проте сам же неодноразово порушував своє кредо фіксувати «життя зненацька», коли використовував факт як «цеглу» для побудови іншого типу – чистий хронікалізм зникає. Але попри його позицію та боротьбу за паралельне, автономне існування ігрової та хронікально-документальної кінематографії формально-конструктивна сторона кіномистецтва все ж тяжіла до естетичного міжвидового контакту, що простежується, приміром, у художній практиці такого відомого режисера, як

С. Ейзенштейн. Задіяння матеріалу реальності допомогло реалізувати тісніший зв'язок художньої екранної творчості з сучасним життям, паралельно досягаючи ефекту кінорепортажу.

Кінодокумент використовувався в ігровому фільмі як засіб конкретизації місця дії, характеристики середовища або, в окремих випадках, з метою надання більшої переконливості сюжету та акторським образам. У картинах «Стачка» та «Жовтень» С. Ейзенштейн здійснив прорив у галузі стилізації ігрової дії під кінодокумент [8].

У 50-ті рр. минулого століття правдиве інсценування сформувалось як естетична система, що ґрунтується на осмисленому зв'язку кінодокументу та гри, і, відповідно, довело своєю правдою на існування особливо у 60-х рр. як напрямок художньо-документального кіно. Постановочний спосіб зйомки розширював темпоральний інструментарій документалістів, давав змогу яскравіше показати людину і відобразити сутність подій та явищ. В цей період новий імпульс до розвитку документалістики спостерігається на прикладі радянської кіношколи, де сильно відчувається вплив естетики документалізму та значно розширилося неігрове виробництво, тоді як кінодокумент створює емоційність монтажного образу, «підсилює» драматичну ситуацію в ході сюжетного розвитку, а також постає моральним трибом внутрішнього переживання героя. Кінематографічний процес позначається ослабленням, а місцями навіть знищенням, режисерської ініціативи та організованості, відкритою й посиленою жагою до достовірності кінематографічних зображень [1]. На додачу до цього ініційована завданнями образно-аналітичного розуміння буття мета досягнення нової видовищності та достовірності, з огляду на яку відбувається збагачення існуючих та пошук додаткових творчих прийомів й жанрово-стильових структур. У цьому контексті прагнення виразити актуальні соціальні проблеми в оригінальному творі та бути ближчим до героя, по-перше, змушують авторів шукати нові форми пограничної виразності, а, по-друге, ініціюють черговий новий етап у взаєминах ігрової та хронікального методів зйомки.

Американська документальна традиція демонструє іншу модель взаємодії ігрової та документальної систем, як-от, у творі Дж. Стріка «Гнівне око» (1959) хронікальний ряд відображає суб'єктивний погляд персонажа

навколишній світ. Хронікальні та ігрові сцени, що органічно перетікають одна в одну, утворюють художній простір фільму, в якому сюжетна лінія героїні, представлена ігровою дією. Лінія внутрішнього конфлікту героїні, її сум'яття, розлад із собою і соціумом, з усім, що оточує, представлена за допомогою хроніки (зйомки прихованою камерою на вулицях та в різних закладах Лос-Анджелеса), де увага сконцентрована на її почуттях та обуренні. Тут не можна не помітити силу впливу кінодокументу: його безумовна достовірність поширюється і на постановочну лінію фільму, наголошуючи на обґрунтованості стану та вчинків Джудіт. Навряд чи б глядач повністю перейнявся співчуттям до героїні, якби режисер використав лише ігрову фактуру з її лірично-драматичними відступами.

Не менш цікаві експерименти з поєднання ігрового та хронікального можна спостерігати у практиці «ню-йоркської школи» (або «Нове американське кіно», що виникло як альтернатива комерційному продукту Голлівуду (Ш. Кларк, Й. Мекас, Р. Франк та ін.)). Якомога правдивіше та виразніше відтворення на екрані реалістичного образу світу за допомогою належних кіноформ – ось що цікавило представників цієї школи. Це передбачає використання акторів-непрофесіоналів й ретельне вивчення та відбір життєвого матеріалу. Приміром, картина «Гарні часи, чудові часи» (1966) Л. Рогозіна – історія на матеріалі реальності і людей з цього життєвого простору, які позиціоновані в умовах організованого художнього кінооповідання. Її персонажі, дійові особи відповідно до режисерської вказівки скеровують бесіди у потрібне русло, є двигунами сюжету, натомість сюжетна основа цього фільму обумовлює логіку розвитку розмовних сцен та рух знятого матеріалу щодо хронікальних епізодів. Особливо приголомшливе враження справляє різке зіставлення молодих, безтурботних осіб з хронікальними особами людей, які зазнали атомного бомбардування в Хіросімі та Нагасакі, після якого паралельно йдуть ігровий та документальний потоки, що пов'язані монтажним контекстом. Художня цінність картини у їхньому контрапунктичному відношенні один до одного та естетичній автономності.

Звісно, контекст генеалогії та розвитку мов'юментарі буде неповним, якщо не згадати про появу телевізійних художньо-документальних творів як окремої групи, які,

через компілятивну специфіку, виявилось ідеальним середовищем для синтетичних видовищ, що акумулювали різні методи впливу на аудиторію [2]. Якщо проаналізувати, то виявиться, що переважна більшість аудіовізуального контенту на телебаченні (документальні розслідування, реаліті-шоу, ток-шоу, ігри тощо) є видовими гібридами. Так, починаючи 1960-х рр., на телебаченні виникає жанрово-стилістична система документального телефільму, складовою якого є художньо-документальні твори. Першою умовою оригінальності нового мистецтва є подача матеріалу у живому, прямому телевізійному викладі, і цей ефект базується на зовнішній, чисто формальній ознаці. Надалі він культивувався і в цифрову епоху досяг максимуму завдяки особливій, специфічній манері зйомки і монтажу, потенціалу комп'ютерного відеоредагування. Документалісти все частіше залучали героїв-«каталізаторів», вдавалися до провокацій, а форму сюжетно-композиційної розробки режисерського задуму пов'язували з прямим й цілеспрямованим залученням до структури твору «відновлених подій і фактів». Це породжувало драматургію змішаної, постановочно-документальної дії, що відходить від прямого телемовлення у напрямку художнього сценічного мистецтва. Саме ж питання співвідношення правди життя та правди художнього образу у документальному телефільмі вирішується за рахунок образотворчої стилізації «під документ» та подієвої конкретики емпіричної реальності [6].

Творчі експерименти 1960-х рр. реанімували старі та народжували нові ідеї, методи, жанри та напрямки. Шукаючи нові формати, телережисери сміливо поєднували види та методи, намагаючись знайти органічний синтез в рамках єдиного твору документальних та постановочних засобів. Одне з таких рішень – колаж, який тоді вже був феноменом загальноестетичної практики, впровадження якого у візуальному мистецтві часто супроводжувалося використанням фото-монтажу. Експерименти на перетині фантазії та факту, коли екранні маніпуляції, які стирають межу між правдою та вигадкою, висміювалися мов'юментарі, а потім перетворилися на складову жанру. При цьому важливо не забувати про вплив постмодерністських й постструктуралістських наративів і метанаративів, згідно з якими сенс факту виводиться не з об'єктивних обставин чи історичного контексту, а конститується під

час оповіді, тобто мислиться як позбавлений онтологічного базису та виникає в акті суб'єктивного наміру та зусилля. Саме ці суб'єктивні намір та зусилля, волюнтаризм призводять до того, що режисери «часто знущаються над глядачем та над його вірою в “картинку”, будь то фотографія, документальний фільм чи телевізійна передача, використовуючи псевдодокументальну стилістику» [4, 36].

Висновки. Отже, проблема вивчення передумов й контексту становлення та генеології тієї чи іншої жанроформи в аудіовізуальній культурі є важливою дослідницькою задачею. Передумови появи мок'юментарі не такі очевидні, як це прийнято вважати, коли наголошують на поширенні постмодерністських й пост-структуралістських наративах й метанаративах у кінематографії та телеіндустрії. Так, ці дискурси однозначно відіграли важливу роль в якості детермінанти появи та еволюції мок'юментарі, проте також не варто виключати практику втілення життєвого матеріалу у художньо-документальному творі, прямо пов'язану зі стильовими пошуками кіновиразності, появою різноманітних гібридних форм, що реалізуються різними видами екранного зйомки, а їхня естетична цінність залежить від однорідності постановочних та документальних сцен. Не зважаючи на репортажний стиль зйомки, найбільш властивий прямому відображенню дійсності, зустрічалися випадки спекулятивного використання хронікального кадру в рамках маніпулятивних авторських рішень, які мали не меті поверхневе наслідування у просторі особистої авторської відповідальності, а не глибинне дослідження життя. При цьому важливо наголосити, що еволюція екосистеми кіно у цьому напрямку та мови художньо-документального екрану, аж ніяк не нагадує рандомну взаємодію ігрової і неігрової складових, а радше є продумано-системним рухом, що по факту збагатив творчий інструментарій документалістів і режисерів новими можливостями. Жанрові мутації та конвергентні процеси, які охопили і гібридну документалістику, зрештою спричинили розширення сфери документального у напрямку появи змішаних форм як гібридів сфери ігрового, фіктивного та реального, тобто трансформація художньо-естетичної системи документалістики призвела до появи мок'юментарі як ігрового кіно з вигаданим змістом у документальній формі в

аудіовізуальній культурі другої половини ХХ століття.

Література

1. Корнієнко І. Півстоліття українського радянського кіно. Сторінки історії. Київ: Мистецтво. 1970. 228 с.
2. Коробко В. І. Характеристика телевізійної документалістики у дискурсі журналістикознавства та її форми. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2017. Вип. V(23). С. 57–60.
3. Туркаві М. Документальне кіно: історія питання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. №8. С. 97–101.
4. Чайка М. До питання розвитку жанру мок'юментарі: мистецтвознавчий аспект. Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 20-21 берез., 2019 р. / М-во освіти і науки України; Київ. ун-т культури, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2019. С. 36–39.
5. Чорна К. В. Трансформація художніх форм української докудрами в контексті тенденцій постмодерну. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2020. Вип. 43. С. 147–153.
6. Чорна К. В. Специфіка документальної драми в контексті інфотеїзментації телевізійного простору. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. Вип. 38. С. 201–207.
7. Beattie K. *Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television*. Macmillan Education UK, 2004. 276 p.
8. Briley R. *Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution*. The History Teacher. 1996. Vol. 29(4). P. 525–536.
9. Carmona C. R. The Ethical Tension Between Artistic Expression and Historical Representation in Documentary Making: The Filmmaker's Mediation with Reality. *Journal of Science and Technology of the Arts*. 2016. № 8(2). P. 19–26.
10. Childress S. The Documentary Future: A Call for Accountability. *Medium*, 2020, December 20. URL: <https://medium.com/@sonya.childress/the-documentary-future-a-call-for-accountability-79e7c1315912>.
11. Ellis J. How Documentaries Mark Themselves out from Fiction: A Genre-Based Approach. *Studies in Documentary Film*. 2021. Vol. 15 (2). P. 140–150.
12. Gray F. *The Brighton School and the Birth of British Film*. Palgrave. Macmillan, 2019. 315 p.
13. Iwuh J., Nicodemus A. P. Reading the Docufiction Script: Harnessing the Thin Line Between Facts and Fiction. *Journal of Screenwriting Textual Perspectives: Screenwriting Styles, Modes and Languages*. 2022. Vol. 13. P. 375–387.
14. Landers R. *Hybrid Documentary and Beyond*. Routledge, 2024. 232 p.

15. Rhodes G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. 304 p.

16. Rollberg P. Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. US: Rowman & Littlefield, 2009. 890 p.

References

1. Korniienko, I. (1970). Half a Century of Ukrainian Soviet Cinema. Pages of History. Kyiv [in Ukrainian].

2. Korobko, V. I. (2017). Characteristics of Television Documentary in the Discourse of Journalism and its Modes. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, V (23), 57–60 [in Ukrainian].

3. Turkawi, M. (2014). Documentary Cinema: the Background. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 8, 97–101 [in Ukrainian].

4. Chaika, M. (2019). To the Question of Development of Mockumentary Genre: Art-Critic Aspect. *Ukraine in the World Globalisation Processes: Culture, Economy, Society: Proceedings of International Science and Practice Conference*, Kyiv, March 20-21, 2019. (36–39) [in Ukrainian].

5. Chorna, K. (2020). Transformation of Artistic Forms of Ukrainian Docudrama in the context of Postmodern Trends. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 43, 147–153 [in Ukrainian].

6. Chorna, K. (2020). The Specifics of Documentary Drama in the context of Infotainment of Television Space. *Art History Notes*, 38, 201–207 [in Ukrainian].

7. Beattie, K. (2004). Documentary Screens. Non-Fiction Film and Television. Macmillan Education UK [in English].

8. Briley, R. (1996). Sergei Eisenstein: The Artist in Service of the Revolution. *The History Teacher*, 29 (4), 525–536 [in English].

9. Carmona, C. R. (2016). The Ethical Tension Between Artistic Expression and Historical Representation in Documentary Making: The Filmmaker's Mediation with Reality. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 8 (2), 19–26 [in English].

10. Childress, S. (2020). The Documentary Future: A Call for Accountability. Medium, December 20. URL: <https://medium.com/@sonya.childress/the-documentary-future-a-call-for-accountability-79e7c1315912> [in English].

11. Ellis, J. (2021). How Documentaries Mark themselves out from Fiction: A Genre-Based Approach. *Studies in Documentary Film*, 15 (2), 140–150 [in English].

12. Gray, F. (2019). The Brighton School and the Birth of British Film. Palgrave [in English].

13. Iwuh, J. & Nicodemus, A. P. (2022). Reading the Docufiction Script: Harnessing the Thin Line between Facts and Fiction. *Journal of Screenwriting, Textual Perspectives: Screenwriting Styles, Modes and Languages*, 13, 375–387 [in English].

14. Landers, R. (2024). Hybrid Documentary and Beyond. Routledge [in English].

15. Rhodes, G. (2006). Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. North Carolina [in English].

16. Rollberg, P. (2009). Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema. US [in English].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 12.08.2024
Прийнято до друку 20.08.2024