

Філософія

УДК 130.2:791.2

DOI <https://doi.org/10.5281/zenodo.17994622>

Кадр, який мислить: філософські засади документального кіно

Зінчина Олександра Борисівна,

кандидат соціологічних наук,

доцент кафедри соціально-гуманітарних наук,

Харківський національний університет

міського господарства імені О. М. Бекетова, Харків, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-4680-857X>

Кунденко Яна Миколаївна,

кандидат філософських наук, доцент,

доцент кафедри соціально-гуманітарних наук,

Харківський національний університет

міського господарства імені О. М. Бекетова, Харків, Україна,

<https://orcid.org/0000-0002-3252-1949>

Прийнято: 07.12.2025 | Опубліковано: 20.12.2025

Анотація. *Мета.* Метою статті є філософське осмислення документального кіно як медіальної форми, що поєднує фіксацію фактичних подій із їх концептуальною та етично вмотивованою інтерпретацією в умовах цифрової трансформації та кризи довіри до візуальних свідчень. **Методи.** Дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході,



поєднуючи філософський аналіз, кінознавчі теорії, феноменологічний розгляд образу, епістемологічну реконструкцію механізмів документальності та етичну рефлексію сучасної воєнної документалістики. Використано порівняльний аналіз класичних теорій та сучасних медіапрактик, зокрема цифрових і VR-форм документального наративу. **Результати.** У статті доведено, що документальне кіно ніколи не було прозорим відображенням реальності: кожний елемент структури фільму (тема, авторський задум, сценарна логіка, образ автора, композиція, драматургія, художній образ і монтаж) функціонує як фільтр інтерпретації. Показано, що цифрові технології, алгоритмічний добір даних і штучний інтелект радикально змінюють онтологію документального образу, розмиваючи межу між фактом, інсценізацією та симулякром. Особливу увагу приділено етичним викликам української воєнної документалістики, де камера опиняється у зоні страждання і смерті, породжуючи проблеми експлуатації травми, «порно горя» та відповідальності автора як носія правди в умовах інформаційної війни. **Висновки.** Документальне кіно постає як динамічна структура взаємодії факту, інтерпретації та етичного вибору, у межах якої реальність не просто відтворюється, а конститується. У цифрову епоху документалістика функціонує як інструмент критичного мислення, публічного свідчення та політичного опору симулякрам і постправді. Наукова новизна полягає у формулюванні філософського визначення документального кіно як медіальної форми, що інтегрує факт, інтерпретацію та етичний вибір в умовах цифрової трансформації, а також у теоретичному обґрунтуванні оновленої онтології документального образу, сформованої під впливом алгоритмічних технологій і воєнної документалістики. Запропоноване визначення документального кіно підкреслює його філософську природу як медіальної форми осмислення світу, де технології,

авторська позиція та культурний контекст спільно формують горизонти можливого знання та колективної пам'яті.

Ключові слова: документальне кіно, філософія кіно, онтологія документалістики, епістемологія візуального, етика документального кіно, монтаж, авторська позиція, цифрові технології, постправда.

The thinking frame: philosophical foundations of documentary cinema

Oleksandra Zinchina,

PhD in Sociology, Associate Professor,
Department of Humanities and Social Sciences
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-4680-857X>

Yana Kundenko,

Candidate of Philosophical Sciences, Associate professor,
Associate Professor, Department of Humanities and Social Sciences
O. M. Beketov National University
of Urban Economy in Kharkiv, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3252-1949>

Abstract. Purpose. *The purpose of this article is to provide a philosophical analysis of documentary cinema as a media form that integrates factual recording with conceptual and ethically grounded interpretation in the context of digital transformation and the contemporary crisis of trust in visual evidence. Methods.* *The study employs an interdisciplinary methodology that combines philosophical*

inquiry, film theory, phenomenological analysis of the image, epistemological examination of documentary modes, and ethical reflection on contemporary war documentary practices. Comparative analysis of classical theories and modern media formats, including digital and VR-based documentary forms, is applied.

Results. *The article demonstrates that documentary cinema has never been a transparent reflection of reality: every structural component (theme, authorial intent, narrative logic, filmmaker's presence, visual composition, dramaturgy, artistic imagery and editing) operates as an interpretive filter. It is shown that digital technologies, algorithmic data selection and artificial intelligence fundamentally alter the ontology of the documentary image, challenging the boundaries between fact, reconstruction and simulation. Special attention is devoted to the ethical dilemmas of Ukrainian war documentary cinema, where the camera records extreme human suffering, raising issues of trauma exploitation, the "pornography of pain", and the filmmaker's responsibility as a bearer of truth within an information war.*

Conclusions. *Documentary cinema emerges as a dynamic structure in which fact, interpretation and ethical decision-making co-constitute reality. In the digital era, documentary film serves as a practice of critical reasoning, public witnessing and political resistance to simulacra and post-truth. The scientific novelty lies in the formulation of a philosophical definition of documentary cinema as a medial form that integrates fact, interpretation, and ethical choice in the context of digital transformation, as well as in the theoretical justification of an updated ontology of the documentary image, shaped by algorithmic technologies and military documentary filmmaking. The article proposes a philosophical definition of documentary cinema as a media form that constructs the world through the interplay of technology, authorial perspective and socio-cultural context, shaping the limits of collective memory and possible knowledge.*

Keywords: *documentary film; philosophy of cinema; ontology of documentary; visual epistemology; ethics of documentary cinema; editing; authorship; digital technologies; post-truth.*

Постановка проблеми. Документальне кіно традиційно розглядається як один із найбільш «чесних» жанрів кінематографа, покликаний демонструвати реальність у її безпосередніх проявах. Упродовж ХХ століття воно було формою фіксації історичних подій, інструментом освіти, політичної агітації та культурної репрезентації. На відміну від ігрового кіно, воно нібито не вигадує, а фіксує «те, що є». Проте вже з 1920-х років (від «Людини з кіноапаратом» Дзиги Вертова до «Ночі і туману» Алена Рене) поступово формувалося усвідомлення: документалістика – це не прозоре скло, а складна оптична система, що заломлює, деформує й конструює реальність. Сьогодні розвиток цифрових технологій і трансформація медійного середовища радикально змінюють як саму природу документального свідчення, так і принципи роботи з візуальним матеріалом, а отже філософське осмислення є особливо актуальним і одночасно складним. Технологічно детермінований процес кіновиробництва на кшталт Deepfake та III-генерації знімає старе питання «чи це було насправді?» і ставить нове – «чи можна відрізнити те, що було, від того, що могло б бути?», а це є необхідною умовою виживання критичного мислення.

Філософська оптика потрібна документалістиці насамперед тому, що остання завжди була ареною онтологічних, епістемологічних та етичних питань. Без філософії кінодокументалістика ризикує перетворитися на ще один розважальний продукт, що продає «справжність» як товар.

Отже, філософське осмислення документального кіно – це не розкіш інтелектуалів, а життєва необхідність. Поки ми дивимось «документалки» як



звичайне вікно у світ, ми залишаємось сліпими до того, як це вікно нас формує. Тільки усвідомивши його як складну призму, ми зможемо побачити реальність – не такою, якою її нам показують, і навіть не такою, якою вона «є насправді», а такою, якою ми здатні її критично осмислити й, можливо, змінити.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Рефлексії навколо документального кіно формувалися як діалог між прагненням до абсолютної правди реальності та усвідомленням неминучості її конструювання. Цей діалог триває з 1920-тих років від кінематографічної і кінознавчої творчості Д. Вертова [16] (концепт «кіно-ока») та Дж. Грірсона [25], який дав жанру саме ім'я «документальний» і підкреслював, що навіть найоб'єктивніше кіно є актом авторського вибору й соціальної відповідальності, до сучасних дослідників, серед яких найвідомішими є А. Базен, Р. Ж.-Л. Комоллі, Б. Ніколс, М. Ренов, Л. Уорд та ін. А. Базен заклав онтологічний фундамент документалістики, стверджуючи, що кінообраз за своєю природою індексальний, тобто це відбиток, «слід реальності», який зберігає амбівалентність світу, а не підкорює його драматургічній логіці [22]. Б. Ніколс остаточно систематизував теоретичне поле, запропонувавши класифікацію шести типів документальної репрезентації (поетичного, експозиційного, спостережного, партисипаторного, рефлексивного та перформативного) і показавши, що кожен тип не просто відображає реальність, а конструює власний дискурс про неї [27].

В свою чергу М. Ренов переніс акцент із онтології на суб'єктивність і етику, доводячи, що документальне кіно – це завжди «виражальна репрезентація», у якій почуття, пам'ять і травма героя стають не менш важливими, ніж факти [26; 30, 31].

Нарешті, Ж.-Л. Комоллі, починаючи з кінця 1960-х і до сьогодні, розвинув критичну теорію кіно як «машини для показу істини», яка водночас

і розкриває, і приховує реальність; у пізніх працях він застерігає перед небезпекою симулякру й deepfake, що остаточно руйнують традиційну індексальність [24].

Таким чином, від вертовського «кіно-ока» до комоллівської критики спектаклю простежується єдина лінія: документальне кіно ніколи не було прозорим вікном у світ, навпаки, воно завжди було філософським інструментом, який одночасно відкриває реальність і ставить під сумнів саму можливість її об'єктивного показу.

Останні роки позначилися кризою традиційних онтологій документального кіно під тиском цифрових технологій, що знайшло своє відображення в роботах П. Ауфдерхайде [20], С. Бауман [21]. Р. Штайнметц [33] аналізує, як платформи змінюють «контрафактність» роблячи документалістику гібридом факту та фікції. А. Раушер [29] застосовує філософію Ж. Дельоза до VR-документалок, де «рух-образ» стає етичним викликом для об'єктивності, за Д. Вертовим.

Вітчизняний філософський та кінознавчий дискурс активізувався одночасно з підйомом української документалістики. Л. Стародубцева [15] рефлексує над проблемою «документальності» документального кіно, М. Туркаві [17] аналізує історію документального кіно, а І. Гавран та М. Ботвин [3] – сучасне документальне кіно на вітчизняному ринку з позиції функціонування дискурсу кінематографа. С. Гончарук [4] розкриває етичні дилеми в пострадянському просторі, де «кіно-око» Д. Ветрова стає інструментом опору цензурі. І. Калініна [8] зосереджується на відображенні особистості в сучасній українській документалістиці, В. Коробко [10] досліджує види телевізійної документалістики, а К. Шершньова [18] – гібридність жанру в умовах війни, інтегруючи реновівську суб'єктивність для аналізу травматичних наративів.

Таким чином, класичні теорії надають онтологічний фундамент, тоді як сучасні публікації адаптують його до цифрової кризи, підкреслюючи значення етики як ключа до виживання документалістики. Цей синтез свідчить, що філософське осмислення може бути не абстракцією, а практикою опору, де кіно стає «правом на філософію» в еру симулякрів.

Попри значний обсяг досліджень, представлений як класичними теоретиками, так і сучасними авторами, у науковому дискурсі все ще зберігаються суттєві прогалини. Насамперед бракує цілісної філософської концепції, здатної інтегрувати класичні онтологічні підходи з новітніми викликами цифрової доби. Вітчизняні дослідження, попри динамічний розвиток української документалістики, зосереджені переважно на окремих аспектах (етика, жанрова гібридність, національний контекст), а не на системному філософському осмисленні документального образу. Тому постає потреба у формуванні узагальненої концепції документальності, яка б пояснювала, як у цифрову епоху взаємодіють факт, інтерпретація, технологія та етичний вибір.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Наразі ми фіксуємо брак саме філософського визначення документального кіно, яке б узагальнювало його сутність, враховуючі всі його форми, в єдності онтологічної, епістемологічної та етичної складової. Вельми нагальним є і етико-філософське обґрунтування ролі кінодокументалістів в умовах конфлікту та маніпуляцій, де суб'єктивність може бути механізмом збереження правди.

Постановка завдання. Метою дослідження є філософське осмислення документального кіно як медіальної форми, у якій фактичність, інтерпретація та етичні рішення формують специфічний режим репрезентації реальності. Відповідно до мети завданнями дослідження є розгляд онтологічного,

епістемологічного та етичного вимірів кінодокументалістики, а також критичний аналіз сучасних медіаформатів, які розмивають кордони між фактом, подією та інсценізацією.

Виклад основного матеріалу дослідження. Документальне кіно виникло як форма фіксації дійсності та інструмент архівування подій. Перші документальні стрічки, створені братами Люм'єр, були спрямовані на демонстрацію руху і технічних можливостей нового медіуму, проте вже у ХХ столітті документалістика почала використовуватися як інструмент соціального дослідження та політичної комунікації [13].

Розвиток документального кіно у 1950–1970-х роках був пов'язаний із поширенням технологій портативної зйомки, що призвело до зміни підходів до документального наративу, висуваючи на перший план принцип невтручання. Однак сучасні цифрові технології повністю трансформують цю логіку, дозволяючи маніпулювати матеріалом ще до моменту його фіксації.

Сучасне документальне кіно характеризується гібридністю форм [5; 6; 19]. Документальні серіали на Netflix, HBO, Amazon Prime поєднують журналістське розслідування, інтерв'ю, реконструкції та ігрові сцени. Це створює напруження між очікуванням достовірності та естетизацією фактів. Іншим важливим вектором розвитку є поява крос-медійних форматів. Документальні подкасти, інтерактивні онлайн-проекти, медіа-експерименти із залученням штучного інтелекту радикально змінюють взаємодію між глядачем і медіатекстом, в результаті чого глядач стає не просто спостерігачем, а активним інтерпретатором.

Філософське усвідомлення феномену документального кіно потребує його аналізу у трьох вимірах: онтологічному: «що таке «реальне» у кадрі?», епістемологічному: «чи можемо ми знати правду через документальний образ?» та етичному: «хто має право говорити від імені іншого?».



З точки зору онтологічності постає питання: реальністю є те, що відбувалося перед камерою, чи те, що залишилось після монтажу? На нашу думку, реальність у документальному кадрі не є чимось, що є заданим «до» фільму, не зникає вона і «після» нього. Вона виникає лише в момент остаточного синтезу всіх його складових. Кожна з них, навіть найтехнічніша, вже є актом онтологічного вибору, що визначає, яка саме реальність буде вважатися дійсною. Б. Ніколс [27; 28], Ж.-Л. Комоллі [24], С. Брахи [23] ще в ХХ столітті показали: будь-який документальний кадр – це вже інтерпретація, бо ракурс, тривалість плану, моменту вмикання/вимикання камери завжди є вибором автора.

Документальне кіно має складну, багаторівневу структуру, яка визначає спосіб подання матеріалу, взаємодію автора з реальністю та методи створення художнього образу. Ще у класичній документалістиці другої половини ХХ століття ці структуралізовані елементи вважалися ключовими для формування цілісного кінематографічного висловлювання. Базовими складовими документального фільму вважалися тема, ідейний задум, логіка побудови сценарію, образ автора, зображальну композицію, драматургія, художній образ, типи монтажу тощо. Сьогодні ці складові не лише зберігаються, а й набувають нових вимірів у контексті цифрової культури.

В класичному розумінні документальне кіно визначається як вид кіномистецтва, матеріалом якого є зафільмовані реальні події й особи, а Дж. Грірсон визначив його як «творчу (креативну) розробку дійсності» [9]. Але сьогодні воно стає певним медіа-екологічним вузлом, у якому реальна подія та візуальна репрезентація доповнюються алгоритмічним доббором та глядацькими інтерпретаціями. Документальні фільми про війну, екологічні катастрофи чи культурні трансформації становлять не просто «тему», а медіасередовище, де формується публічна свідомість. Тема вже відсікає

безкінечність світу, обираючи, що саме гідне бути «реальним» для цього фільму.

До соціальної значущості кінодокументалістики сьогодні додається критерій доказовості та багатоджерельності, адже цифрова епоха вимагає репрезентувати матеріал у взаємодії з архівами, даними, фактчекінгом та журналістикою рішень.

Ідейний задум як авторська позиція, етичний і політичний жест визначав загальну спрямованість фільму. У сучасному контексті це стає ще й ціннісним вибором, етичним позиціонуванням, визнанням меж власної суб'єктивності. Документаліст сьогодні не може бути «невидимим», формат «об'єктивної камери» втратив довіру, адже глядач очікує від автора пояснення, чому він саме тут, які ризики він бере, яке його етичне право фіксувати чийсь страждання. Так, у фільмі «20 днів у Маріуполі» [34] ідейний задум – не просто інформувати, а свідчити й захищати. На думку режисера цієї стрічки М. Чернова, «документалістика ...кілька функцій виконує. По-перше, боротьба з дезінформацією. Адже документальний фільм дає набагато більше контексту, ніж новини. По-друге, в історії залишаються не новини й не заголовки на перших шпальтах газет, а книги і стрічки. І те, як наступні покоління українців, європейців та навіть росіян бачитимуть початок цього повномасштабного вторгнення, залежить від того, що ми зараз зробимо і залишимо в історії у виглядів фільмів чи книг» [12]. Таким чином, ідейна складова перетворюється на філософський жест: автор повинен усвідомлювати власну роль у конфігурації правди. Ідейний задум визначає, яку правду ми шукаємо: соціальну, історичну, екзистенційну чи етичну.

У XX сторіччі сценарій документальної стрічки мислився як послідовність подій, що логічно розгортається у фільмі. В сучасному ж документальному кіно сценарій може бути повністю відсутнім

(метод прямої дії), бути архівним та реконструктивним, формуватися алгоритмами або існувати як реляційна структура даних, а не як лінійна оповідь. Для сучасної документалістики характерними є нелінійність (флешбеки, фрагментація, інтерв'ю), гіперкомпозиція (поєднання кількох історій), наративна поліфонія (кілька «голосів» замість однієї точки зору). Наприклад, серіал “The Keepers” [37] будується навколо цифрової взаємодії людей, переглядів, архівів соцмереж і колективного розслідування. Це зовсім інший рівень сценарної логіки. Логіка побудови сценарію (навіть якщо сценарію «немає» у класичному розумінні) встановлює причинно-наслідкові зв'язки, перетворюючи хаотичний потік подій на осмислений космос.

Образ автора як сили, що організує та формує стиль твору, залишається актуальним, проте сьогодні все частіше образ автора втрачає дистанцію, стає частиною події, перетворюється на «медіатора» між глядачем і реальністю. Автор у документалістиці більше не «над кадром» – він усередині. Його присутність – не просто спосіб означити суб'єктивність, а форма відповідальності перед тими, кого він знімає. Образ автора – присутній чи прихований, голос за кадром чи тіло в кадрі – стає тією інстанцією, яка гарантує (чи підриває) достовірність побаченого.

Зображальна композиція як синтез кадру, планів, освітлення, ритму уже не просто фіксує, а виділяє: те, що потрапляє в різкість, автоматично набуває більшої онтологічної ваги, ніж розмитий фон. Тривалість плану визначає ритм буття: довгий статичний кадр (як у спостережному типу, за Б. Ніколсом) претендує на «чисте» існування часу, тоді як швидкий монтаж стверджує, що реальність – це завжди зв'язок, а не ізольована присутність. У XXI столітті зображальна композиція розуміється ширше, адже сучасні технології (дрон-оптика, body-cam, екран смартфона, соціальна камера (TikTok, YouTube), архіви відеоспостереження, 3D-реставрація та аналіз кадру) суттєво змінюють

можливості режисера та оператора. Глядач звикає до «цифрової зернистості» як до нового стандарту правдивості.

Драматургія, навіть у найстриманіших фільмах, робити реальність телеологічною, спрямованою до сенсу. Сучасна теорія документалістики дозволяє доповнювати драматургію як вибудовування конфлікту, кульмінації та розв'язки іншими формами, на кшталт драматургії-мозаїки, драматургії-свідчення, драматургії-інтерв'ю, драматургії-травми (з перерваною структурою), драматургію-медитацію (slow documentary). Прикладом можуть слугувати фільми С. Лозниці [див. напр. 35], які побудовані не на персональних історіях, а на рухові мас, ритуалі та темпоральності натовпу. Це нова драматургія, що не підкоряється класичній моделі.

Художній образ (метафора, ритм, колір) остаточно відриває документ від простої реєстрації й робить його поезією факту. В сучасній культурі художній образ документалістики конструється свідомо. При цьому він може бути символічним (як у С. Лозниці), травматичним (як у М. Чернова), метафізичним (досвід VR-документалістики) і навіть цифровим (data-visualization documentaries). Отже, художній образ у документальному кіно сучасності – це не лише візуальна метафора, а спосіб мислення про реальність.

І нарешті – монтаж. Саме він є тим місцем, де, за Дз. Вертовим, «організовується» реальність, а за Ж.-Л. Комоллі, де плівка перестає бути прозорою й стає «машиною видимості» [24]. До класичних типів, прийомів та функцій монтажу, які описували Б. Балаж, С. Ейзенштейн, С. Тимошенко та ін. [див. 7; 11; 14], серед яких – побудова наративів, емоційний ритм, приховування або підкреслення фактів, створення ілюзії об'єктивності тощо, додаються алгоритмічний монтаж (автоматичне сортування кадрів), data-driven монтаж (аналітика + емоційні піки), архівно-реконструктивний монтаж, етичний монтаж (мінімізація травми), анти-маніпулятивний монтаж

(публікація сирих матеріалів поряд із монтажною версією). Особливо важливим це стає у воєнній документалістиці, коли саме монтаж часто є політичним актом, що визначає, яким буде образ війни.

Монтаж не з'єднує вже існуючі шматки реальності, а породжує нову реальність у проміжку між кадрами (теорія «інтервалу» Ж.-Дельоза). Після монтажу те, що відбувалося перед камерою, перестає бути первинним; первинним стає те, що виникло в зіткненні кадрів.

Таким чином, онтологічний статус документального фільму парадоксальний: реальність у ньому одночасно зберігається (бо була перед об'єктивом) і знищується (бо перестає існувати поза авторським актом вибору й синтезу). За словами С. Брахі, документальний кадр – це не слід реальності, а слід відсутності: те, що ми бачимо, – це завжди вже інтерпретована, вирізана, змонтована, тобто в певному сенсі реальність, що була вбита і потім її воскресили [23]. Саме тому документальне кіно й залишається найрадикальнішим філософським жестом: воно не показує світ, а безперервно ставить питання «що таке світ, який ми готові визнати справжнім?».

В епістемологічному ракурсі документальний образ обіцяє знання про світ, але сам є радикальним викликом можливості такого знання. Правда в документальному кіно не лежить «за» кадром як готова сутність, а виникає (або руйнується) на кожному рівні його структури.

Тема вже є епістемологічним фільтром: обираючи, про що знімати, автор вирішує, яке знання взагалі варте бути виробленим. Ідейний задум визначає, який тип правди ми шукаємо – наукову, свідому, етичну чи політичну, – і тим самим заздалегідь відкидає інші можливі істини. Логіка сценарію (навіть у «несценарних» фільмах) встановлює правила доказовості: що вважається причиною, що – наслідком, що – винятком, а що – законом.

Образ автора – голос за кадром, руки, що тримають камеру, чи повна його відсутність – виступає первинним гарантом достовірності. Якщо автор прихований (спостережний тип, за Б. Ніколсом), ми нібито отримуємо «чисте» знання; якщо явний (партисипаторний чи перформативний) – знання стає умовним, залежним від суб'єкта. Зображальна композиція та тривалість плану визначають, що саме ми маємо право вважати «доказом»: крупний план обличчя під час свідчення здається незаперечним, тоді як загальний план розчиняє індивідуальне в контексті й послаблює епістемологічну вагу.

Драматургія та художній образ переводять знання з царини фактів у царину переконливості: ми віримо не тому, що бачимо доказ, а тому, що відчуваємо емоційну й естетичну необхідність повірити. Монтаж остаточно руйнує ілюзію прямого доступу до правди: зіткнення двох кадрів породжує сенс, якого не було ні в одному з них окремо. Ж.-Л. Комоллі зауважив, що камера показує правду, але монтаж її виробляє [24]. Після монтажу ми вже не знаємо «те, що було», а знаємо лише «те, що стало можливим знати» через цей конкретний порядок образів.

Тому епістемологічна функція документального фільму парадоксальна: він є найпотужнішим інструментом виробництва знання про реальність і водночас постійним нагадуванням про його умовність. Б. Ніколс називав це «епістемологічною угодою» між автором і глядачем: ми погоджуємося вважати правдою те, що нам показано у певний спосіб [27]. У цифрову епоху, коли той самий монтажний прийом можна застосувати до згенерованого штучним інтелектом матеріалу, ця угода стає крихкою. Документальний образ більше не гарантує знання – він лише ставить питання: «за яких умов ми ще готові називати це знанням?».



Саме тому документальне кіно залишається найгострішою епістемологічною практикою сучасності: воно не дає правди, а безупинно перевіряє межі того, що ми ще здатні визнати правдою.

Питання етики документального кіно набуло особливої ваги під час воєнних подій в Україні. Починаючи з Революції Гідності та російської агресії 2014 року, документалістика стала формою боротьби та свідчення. Стрічки «Зима у вогні», «Морпіхи», «20 днів у Маріуполі» не лише фіксують події, а й впливають на міжнародну аудиторію [1].

Воєнне документальне кіно неминуче стикається з крайніми проявами людського досвіду: смертю, травмою, цивільними жертвами, тортурами, руйнуванням. Саме ці категорії роблять його етично найскладнішим жанром, бо камера з'являється там, де будь-яка інша присутність здається недоречною чи святотатською.

Одне з найболючіших питань – чи має камера право бути там, де люди помирають або зазнають нелюдських страждань. Присутність оператора в момент смерті чи тортур перетворює свідка на співучасника: навіть якщо він нічого не робить, сам факт фіксації вже змінює ситуацію. Камера не просто дивиться, вона займає місце, споживає час і увагу, іноді навіть впливає на поведінку тих, хто гине чи страждає. Друге питання стосується межі між фіксацією і експлуатацією. Показ страждань може бути актом свідчення, що зберігає пам'ять і вимагає справедливості, але так само легко перетворюється на «порно горя», за виразом С. Зонтаг, коли біль інших стає естетичним чи емоційним продуктом для глядача, що перебуває в безпеці [32]. Як уникнути об'єктивації жертви, коли сам кадр уже вириває людину з контексту її життя й перетворює на символ чи ілюстрацію?

Те ж саме стосується зображення смерті, яке б не зводило її до об'єкта. Крупний план обличчя в агонії може здаватися найчеснішим, але водночас

остаточно позбавляє померлого суб'єктності, робить його речовою частиною фільму. Довгий статичний план, навпаки, зберігає дистанцію, але ризикує естетизувати смерть, перетворюючи її на «гарний» кадр. Зображення насильства може пробудити емпатію й політичну відповідальність, але так само може викликати відторгнення, звикання або вторинну травму в тих, хто вже пережив подібне. Хто має право вирішувати, скільки болю витримає аудиторія й заради чого?

Воєнне документальне кіно не може уникнути цих питань; воно існує саме в їхньому напруженому полі. Етичність тут полягає не в пошуку «правильного» способу показу (його не існує), а в постійній рефлексії: хто дивиться, хто говорить, хто платить ціну за те, що ми бачимо, і чи варта ця ціна збереження пам'яті про нелюдське.

Етична роль документаліста у воєнних умовах вимагає перегляду традиційних принципів. Коли камера стає інструментом виживання, а не лише фіксації, документалістика перетворюється на моральний акт. У багатьох випадках автори змушені обирати між етично допустимою зйомкою та необхідністю зафіксувати злочин або факт агресії.

Це створює умови моральної дилеми: чи може документаліст бути повністю нейтральним свідком? Більшість сучасних українських воєнних документалістів відповідають на це заперечно. Фільм Мстислава Чернова демонструє, що суб'єктивність може бути не недоліком, а механізмом збереження правди у ситуації геноцидальних дій.

VR-документалістика відкриває нову форму присутності. Завдяки імерсивним технологіям глядач отримує можливість відчувати себе всередині події. Це радикально змінює естетичні та етичні параметри документального кіно. Наприклад, VR-проект «Clouds Over Sidra» дозволяє глядачеві пережити досвід сирійської дівчинки-біженки [36].

У контексті України VR-документалістика може стати інструментом збереження пам'яті. Фіксація зруйнованих міст, свідчень цивільних та військових може утворити нові архівні практики, проте глибока емоційна залученість ставить етичні запитання щодо меж дозволеного.

Висновки. Досягнуті результати безпосередньо відповідають поставленій меті дослідження – філософському осмисленню документального кіно як складного медіального феномену, що поєднує фіксацію реальності з її концептуальною та етично вмотивованою інтерпретацією.

1. Наукова новизна. На основі проведеного дослідження ми пропонуємо власне визначення: *документальне кіно – це медіальна форма осмислення реальності, яка поєднує фіксацію фактичних подій з їх концептуальною інтерпретацією та створює образ світу через взаємодію авторської позиції, технічних засобів і соціально-історичного контексту.* Воно функціонує як процес пізнання, свідчення і критичного мислення, у межах якого реальність постає не як «даність», а як динамічна структура взаємодії поглядів, тілесних переживань, технологій запису, алгоритмів відбору та етичних виборів.

У своїх різних формах документальне кіно конституює реальність у вигляді чуттєво-образної та аналітичної події, що дозволяє глядачеві не лише бачити факти, але й мислити їх у ширшому культурному та філософському горизонті. Реальність подається не хронологічно чи логічно, а емоційно-вірусним чином, що повертає нас до платонівської печери: ми бачимо не світ, а тіні, які хтось спеціально підсвічує. Також часто спрацьовують механізми постправди та емоційний режим сприйняття, коли сучасний глядач часто обирає не «те, що переконливіше доводить», а «те, у що приємніше вірити». Документалістика може працювати не стільки на доказ, скільки на катарсис і тривогу.

2. Теоретичний внесок. У роботі доведено, що структура документального фільму (тема, авторська позиція, сценарна логіка, композиція, художній образ та монтаж) не лише впорядковує матеріал, а й визначає саму можливість появи реальності в кадрі, тоді як цифрові технології, алгоритми та нові формати (VR, інтерактивні документалки) суттєво трансформують онтологію документальності і вимушують переглядати критерії довіри до зображення.

Значення отриманих результатів полягає в тому, що вони пропонують цілісну філософську рамку для аналізу документального кіно у контексті кризи постправди та інформаційних маніпуляцій. Стаття показує документалістику як практику критичного мислення й етичного свідчення, здатну протистояти симулякрам і політичним викривленням реальності, особливо у воєнних умовах. Запропоноване визначення документального кіно розширює існуючі підходи, інтегруючи онтологічні, епістемологічні та етичні аспекти, що робить його застосовним для сучасних медіадосліджень, культурології та візуальної соціології.

Отже, філософське осмислення документалістики сьогодні надзвичайно актуальне. Воно допомагає випрацювати нові критерії довіри в епоху, коли традиційні маркери «документальності» (тремтіння камери, відсутність музики, «сирий» звук) легко підробити. Документальне кіно залишається одним із небагатьох інструментів, здатним на критику влади через, наприклад, фіксацію державного насильства. Але без філософського рефлексування воно саме стає інструментом пропаганди.

Кінодокументалістика вчить медіаграмотності «зсередини». Замість банальних порад «перевіряйте джерела» філософія пропонує зрозуміти сам механізм конструювання правди в кадрі. Нарешті, саме кіно повертає документалістиці політичну гостроту. У час, коли реальність розпадається на

паралельні версії, документальне кіно може (і мусить) бути не просто свідченням, а актом опору проти стирання відмінностей між фактом і вигадкою.

Водночас дослідження має певні обмеження. Воно не претендує на вичерпний аналіз усіх форм сучасної документалістики, зокрема прикладних практик теледокументалістики, аналітичної журналістики чи гібридних жанрів, які потребують окремих емпіричних описів. Крім того, робота зосереджена передусім на філософсько-теоретичному вимірі, що залишає поза увагою кількісні або аудиторні дослідження впливу документального кіно на сприйняття реальності.

3. Перспектива подальших досліджень. Подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на розробку філософських критеріїв достовірності документального образу в умовах поширення штучного інтелекту та симулятивних технологій. Перспективним є також вивчення етичних моделей взаємодії автора й героя у воєнній та посткатастрофічній документалістиці. Окремого аналізу потребує вплив VR- та інтерактивних форматів на формування нових режимів глядацької присутності й свідчення.

Список використаних джерел

1. Більше ніж документальне кіно: яку роль відіграють фільми під час війни. URL: <https://suspilne.media/culture/762553-bilse-niz-dokumentalne-kino-aku-rol-vidigraut-filmi-pid-cas-vijni/> (дата звернення: 18.10.2025)
2. Вселюбська С. Шість типів документального кіно за Біллом Ніколсом. *Sensormedia*. 2023. URL: <https://sensormedia.com.ua/cinema/shist-typiv-dokumentalnoho-kino-za-billom-nikolsom/> (дата звернення: 14.10.2025)
3. Гавран І., Ботвин М. (2020). Документальне кіно в сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури*

і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, 2020, 3(1), с.11–19. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202649>

4. Гончарук С., Проволовський О. Постановча реальність документального кіно: прояви та смисли. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2020, 3(1), 83–91. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.3.1.2020.202664>

5. Земляний К. Археологія образу в found footage кінематографі. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/download/332828/323763> (дата звернення: 15.10.2025)

6. Кадум Л. Особливості режисури екстремального документального фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2014. Вип. 15. С. 89–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_13 (дата звернення: 17.10.2025)

7. Калашник О. П. Монтаж як один з технологічних аспектів створення документального кіно. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Педагогічні науки*. 2017. №2 (307). Ч. 2. С. 93–97.

8. Калініна І. Специфіка відображення особистості в роботах сучасних українських документалістів. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2016. № 19. С. 125–134. URL: <http://visnyk.knutkt.com.ua/vipusk19.html> (дата звернення: 14.10.2025 року)

9. Кіно документальне. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-6926> (дата звернення: 15.10.2025)

10. Коробко В. І. Телевізійна документалістика та її види. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Соціальні*

комунікації. Харків. 2017. №11. С. 30–35. URL: <https://periodicals.karazin.ua/sc/issue/view/784> (дата звернення: 16.10.2025 року)

11. Марченко В., Помазков Ю. Класифікація типів та прийомів монтажу за принципом мотивації зміни кадру. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2019. № 25. С. 101–108. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.25.2019.188328>

12. «Ми монтували й плакали» – режисер фільму «20 днів у Маріуполі» Мстислав Чернов. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/days-in-mariupol-interview/32566748.html> (дата звернення: 24.10.2025)

13. Минуле та майбутнє українського документального кіно. URL: <https://www.ukrainer.net/dokumentalne-kino/> (дата звернення: 22.10.2025)

14. Наумова Л. Теорія монтажної побудови фільму Л. Скрипника. *Культурологічна думка*. 2016. №9. С. 128–133.

15. Стародубцева Л. В. Documentary як фантом: ігри дефініцій. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Серія «Теорія культури і філософія науки». 2020. Випуск / Issue 61. С. 23–33. URL: <file:///C:/Users/HP/Downloads/1019-1469-PB.pdf> (дата звернення: 16.10.2025)

16. Тримбач С. В. Вертов Дзига. Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-33645> (дата звернення: 17.10.2025)

17. Туркаві М. Документальне кіно: історія питання. *Вісник ХДАМ*. 2014. №8. С. 97–101. URL: <https://www.visnik.org.ua/pdf/v2014-08-17-turkavi.pdf> (дата звернення: 16.10.2025)

18. Шершньова К. С. Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення*



- імені І. К. Карпенка-Карого. 2014. Вип. 15. С. 112–121. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2014_15_17 (дата звернення: 15.10.2025)
19. Aston J., Gaudenzi S. Interactive documentary: setting the field. “Studies in Documentary Film”. 2012.
20. Aufderheide P. Documentary Film: A Very Short Introduction. New York, NY: Oxford University Press. 2008.
21. Baumann S. The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*. 2017. (9). Pp. 121–126.
22. Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? Paris: Cerf. 1958–1962.
23. Bruzzi S. New Documentary. 2nd ed. London, UK; New York, NY: Routledge. 2006. 224 p.
24. Comolli J.-L. Cinéma contre spectacle. Lagrasse: Verdier. 2019/2024.
25. Grierson J. The fate of British film. London, 1937.
26. Gaines J., Renov M. Collecting Visible Evidence. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press. 1999.
27. Nichols B. Introduction to Documentary. 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press. 2013.
28. Nichols B. Speaking Truths with Film – Evidence, Ethics, Politics in Documentary. Berkeley: University of California Press. 2016.
29. Rauscher A. “Die phantome des interaktiven films”. *POP*. 2020. Vol. 9, no. 1. Pp. 100-106. DOI: <https://doi.org/10.14361/pop-2020-090117>
30. Renov M. Theorizing Documentary (AFI Film Readers). London; New York: Routledge. 1993.
31. Renov M. The Subject of Documentary. Minneapolis: Minnesota UP. 2004

32. Sontag S. Regarding the Pain of Others. New York: Farrar, Straus and Giroux. 2003.
33. Steinmetz R. “Kommunikative und ästhetische Charakteristika des gegenwärtigen Dokumentarfilms”. Berlin – New York: De Gruyter Mouton. 2002. Pp. 1799-1813. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110166767.3.42.1799>
34. «20 днів у Маріуполі». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tI3VaaB80jU> (дата звернення: 13.10.2025)
35. «Донбас». URL: <https://liveam.tv/uk/donbass.html> (дата звернення: 07.10.2025)
36. “Clouds Over Sidra”. URL: <https://docubase.mit.edu/project/clouds-over-sidra/> ; <https://www.youtube.com/watch?v=mUosdCQsMkM> (дата звернення: 22.10.2025)
37. “The Keepers”. URL: <https://www.netflix.com/ua-ru/title/80122179> (дата звернення: 23.10.2025)