

ВНЗ «Український католицький університет»

Факультет суспільних наук

Кафедра журналістики

Пояснювальна записка

до магістерського проекту

освітньо-кваліфікаційний рівень – магістр

на тему: «Біле»: документальний фільм»

Виконала:

студентка 6 курсу, групи СЖУ 17/М

галузі знань

06 «Журналістика»

спеціальності

061 «Журналістика»

Ютченко А.В.

Керівник – д.т.н. Яськів О.І.

Рецензент – Яневський Д.Б.

Львів – 2019 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. КІНО ЯК ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР	7
1.1. Сучасне українське документальне кіно: основні напрямки.....	7
1.2. Техніки «прямого кіно» та «сінема варіте» як режисерські методи розповіді.....	19
Висновки до розділу.....	23
Розділ 2. «БІЛЕ»: ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРА	25
2.1. Етапи створення фільму «Біле».....	25
2.2. Художньо-образна система в короткометражному документальному фільму «Біле».....	32
Висновки до розділу.....	36
ВИСНОВКИ	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	40
ДОДАТКИ	44

ВСТУП

Актуальність теми. Українська реальність зазнає швидких трансформацій. Після Революції Гідності та з початком війни на сході України перед нами розкривається травматична дійсність, що потребує глибинного осмислення. В еру постправди, інформаційної війни та віртуалізації глядач шукає в документалістиці правду, натомість для документалістів кіно стає методом прорефлексувати складну та неоднозначну реальність.

Після прийняття закону про декомунізацію, імпульсивних повалень пам'ятників Леніну та знищення залишків радянського періоду потребуємо відстороненого та філософського осмислення травматичного минулого та того спадку, який залишається після нього на сьогоднішньому етапі. Недостатньо дослідженими залишаються марковані Радянським Союзом суспільні місця для здійснення ритуалів. Загалом тема ритуальності та взаємодії людини з соціальними інституціями майже не розкрита в українському кінематографі. Лише останніми роками українські документалісти почали осмислювати цю тему у своїх роботах.

Зокрема таким фільмом став «Сери та сеньйори» Олександра Течинського про вантажників, котрі щороку з'їжджаються на заробітки до Умані під час паломництва хасидів на єврейський новий рік Рош Ха-Шана. Іншим документальним фільмом про осмислення ритуалу паломництва є «Зарваниця» Романа Хімея та Яреми Малашука, що розповідає про пошук духовного очищення під час подорожі парафіян до паломницького центру Зарваниця. Ритуал пам'яті про померлих осмислюється у колективному документальному фільмі «Понад Стіксом». Випускники Школи документального кіно Сергія Буковського зафіксували традиційний для центральної України день Гробків та ритуал згадування померлих на цвинтарях. У документальному фільмі «Аустерліц» Сергій Лозниця показує

як через туристичну традицію відвідування колишніх концтаборів у Європі переосмислюються місця історичної пам'яті.

Цінною теоретично-методологічною базою під час дослідження стали праці К.Шершньової, Л.Наумової, І. Зубавіної, Г.Франка. Художньо-виразальні засоби на екрані досліджували Н.Горюнова, Д.Луцьков та ін. Праці документалістів М.Рабігера та С.Муратова стали помічними під час усіх етапів роботи над авторським фільмом «Біле».

Вдячною джерельною базою у роботі стали інтерв'ю з українськими та закордонними режисерами про їхній персональний досвід створення документальних фільмів. Зокрема з С.Буковським, М.Разбєжкіною, С.Лозницею, В.Манським, Г. Кофманом.

Актуальність роботи полягає в потребі описати авторську майстерню під час роботи над короткометражним фільмом «Біле», обґрунтовуючи ідею та головні етапи створення документальної стрічки.

Мета роботи – з'ясувати основні періоди розвитку українського документального кіно, окреслюючи тематичні напрями, які сформувалися після Революції Гідності. Визначити особливості роботи автора під час створення документального короткометражного фільму.

Для досягнення мети було передбачено такі **завдання**:

- опрацювати літературу для розкриття теми;
- окреслити основні тематичні напрями сучасного українського документального кіно;
- дослідити методологію збору матеріалу «сінема варіте» та «теорії прямого кіно»;
- окреслити основні етапи роботи режисера-документаліста;
- показати природу творення кінообразу;
- проаналізувати художньо-образну систему документального фільму «Біле».

Об'єкт дослідження – авторський документальний фільм «Біле»,
предмет – аудіовізуальні засоби короткометражної стрічки.

Відповідно до поставлених завдань використано такі **методи** дослідження:

- **теоретичні:**
 - *опис* (під час роботи над теоретичною базою та систематизації інформації в екскурсі історії українського документального кіно);
 - *класифікація* (допоміжний у визначенні тематичних тенденцій в сучасній документалістиці);
- **теоретично-емпіричні:**
 - *історичний підхід* (став основним критерієм у структуруванні інформації та класифікації);
 - *аналіз* (помічний під час опису роботи над власним фільмом);
- **емпіричні:**
 - *опосередковане спостереження* (цей метод переважає під час збору матеріалу для практичної частини магістерського проекту).

Новизна роботи полягає у висвітленні теми весільної ритуальності та внутрішньої роботи структури РАЦСу в форматі документального кіно. За допомогою антропологічного спостереження відобразити маркери радянської доби, що проявляються в сьогоденні на рівні ритуальності, поведінки людей та їхньої психології. Формат короткометражного документального фільму-спостереження дає можливість відобразити авторське художнє бачення теми і водночас актуалізувати проблематику змін в Україні.

Практичне значення обраної теми полягає у популяризації жанру авторського документального кіно; висвітлення специфіки роботи із місцями для здійснення ритуалів. **Теоретичні** напрацювання можуть бути корисними для документалістів під час продумування художньо-образної системи майбутнього фільму та на всіх етапах роботи.

Структура роботи. Пояснювальна записка складається із вступу, двох розділів, висновку та додатків. У вступі описана актуальність та новизна теми, визначено мету та об'єкт магістерського проекту, поставлені завдання та методи дослідження. У першому розділі «Кіно як інформаційний простір» досліджено ключові періоди формування документального кіно в Україні за історично-часовими межами та подана детальна характеристика сучасного стану документального кіно в Україні; проаналізовані методи збору матеріалу для авторського фільму. У другому розділі «Творча лабораторія режисера» описано стадії створення короткометражного документального фільму «Біле», детально проаналізована художньо-образна система кінострічки. У Додатках вкладений сценарний план короткометражного фільму «Біле».

Розділ I. КІНО ЯК ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР

1.1. Сучасне українське документальне кіно: основні напрямки

Сучасне українське документальне кіно перебуває у процесі становлення. Це пов'язано з істотною залежністю його жанрового і тематичного різноманіття від соціально-політичного та культурологічного стану українського суспільства, яке протягом останнього сторіччя перебувало у ситуаціях ідеологічної та соціальної турбулентності.

За історично-часовими межами його можна поділити на чотири великих періоди: радянський (1922-1989), початку незалежності (1990-2013), Революції Гідності (2013-2014) та періоду російсько-української війни (від 2015). Відтак, коротко проаналізуємо вплив історичних етапів на розвиток тематичних тенденцій в українському документальному кіно.

Радянський період українського документального кіно. Українське кіно радянського періоду було підпорядковане Росії та майже не мало власної ідентичності. Нерідко режисери мали виконувати державні замовлення у вигляді кіно пропагандистського змісту.

За словами дослідника Романа Росляк «Кінофікація, як інструмент насадження комуністичної ідеології завжди посідала значне місце в пропагандистських структурах СРСР, України зокрема. Темпи здійснення кінофікації посилювалися в 1930-х рр., коли відбулися значні соціально-політичні та економічні зрушення, що стали наслідком посилення тоталітарних і централізаторських тенденцій. Кінематограф широко використовувався для подальшого утвердження радянської влади та ідеологічного забезпечення її досить непопулярних кроків» [25].

За словами дослідниці Катерини Шершньової, засобами кіно влада намагалася «переконати» селян у потрібності колективізації. В агітфільмах світ категорично був поділений на «своїх» і «чужих», а для сільського населення кіно було цікавою розвагою, тож стає зрозумілим, чому такі стрічки викликали

захват широкого глядача своїм революційним змістом і мали великий вплив на населення [29].

У радянському періоді неможливо не згадати українського кінорежисера та письменника Олександра Довженка. Він відомий передусім завдяки художнім фільмам «Земля» та «Звенигора». Однак як режисер також працював і з документалістикою. У 1940 році він зняв документальний фільм «Визволення» – про возз'єднання Західної України з УРСР. Ця стрічка стала однією з найбільших творчих невдач режисера. У 1943 та 1944 роках Олександр Довженко знову береться за документальне кіно, цього разу у співрежисурі з Юлією Солнцевою та Яківом Авдієнком. Фільми отримали назву «Битва за нашу Радянську Україну» (1943) та «Перемога на Правобережній Україні і вигнання німецьких загарбників за межі українських радянських земель» (1944) [31]. Зняті в загальній стилістиці радянського документального кінематографу, вони, однак, відображали емоційне ставлення режисера до реальності. Бачимо, що всі вони пов'язані з Україною. Лейтмотивом двох останніх фільмів є біль від страждань рідного народу та гордість за подвиги радянських (і українських у тому числі) солдатів. Режисер важко переживав другу світову війну і втрати українського народу та його землі і це не вдалося приховати цілком у загалом лояльних до радянської ідеології документальних роботах.

Кінематограф другої половини 1980-х – початку 1990-х років відображає соціально-політичні зміни в державі у напрямку демократизації та свободи слова. За словами Ірини Зубавіної, цей період насамперед має такі характерні особливості:

- кінець доби тоталітаризму з відповідною зміною соціально-політичних та етико-естетичних пріоритетів;
- розчарування в утопічних ідеалах та красномовних деклараціях з наступним розвінчанням віри в слово;
- активний розвиток нової аудіовізуальної антропології на перетині «великої культури» та культури екранної;

– вияв соціальної втоми від панування раціоналізму, сцієнтизму (зокрема, після вибуху на ЧАЕС у квітні 1986 року захоплення винаходами науково-технічного прогресу взагалі перейшло у вельми помірковану фазу) [13, с.15].

Якщо у 1980-х роках герой в кінематографі був загублений в ідеології та індустріалізації, коли головною була машина, то коли тоталітарна система почала зазнавати руйнації, найбільш сміливі радянські режисери у процесі пошуку своїх героїв почали звертатись до історій реальних людей.

У 1987 році український режисер-документаліст Сергій Буковський знімає свій дебютний короткометражний документальний фільм «Завтра свято». Ця стрічка мала стати «виробничим фільмом» про негаразди на птахофабриці під Києвом. Але в результаті вийшло сміливе, як на початок перебудови, спостереження за тим, як радянське індустріальне виробництво перетворює на товар самого робітника, а точніше, робітницю [23]. Можна вважати, що фільм «Завтра свято» Сергія Буковського став поштовхом для зародження нової хвилі української критичної документалістики.

Українське документальне кіно початку незалежності. Із розпадом Радянського Союзу та здобуття Україною незалежності режисери художнього і документального кіно проявляли велике зацікавлення в поверненні правди в історію. Природно, що саме в минулому українські режисери намагались віднайти національну ідентичність. Втім, такі тенденції в цілому не сприяли розвитку документального кіно різних жанрів, особливо на сучасні теми. Відтак, перше десятиліття після здобуття незалежності не відзначилося яскравими режисерськими роботами.

Перша хвиля свідомої та якісної української документалістики була пов'язана із Помаранчевою революцією у 2004 році. Ця подія стала повстанням не лише проти влади, але й другим здобуттям незалежності Україною. Режисери зацікавились у сьогоденні, а не лише історичними подіями.

Одним з ключових фільмів, створених під час революції, був «Український вибір» документаліста Руслана Гончарова. Його кінострічка

подібна до хроніки, де показані всі події протестів, однак з авторськими інтерпретаціями. Режисер у фільмі чітко відокремлює добро і зло, табори «помаранчевих» та «блакитних» протестувальників. Якщо в фільмі «Український вибір» велику увагу приділяється наративу, то у фільмі «Помаранчева зима» Андрія Загданського акцент на протестувальниках. У своїй документальній стрічці режисер осмислює Помаранчеву революцію не з точки зору історичного аспекту, а з соціального [30].

Для постреволуційного етапу (2004-2013) характерним для українських документалістів є використання кіно як методу переосмислення історії та минулого нашої країни, яке було викривлене або зовсім знищене репресивною владою. Ключовими для цього періоду можна назвати фільми «Живі» та «Назви своє ім'я», в яких режисер Сергій Буковський осмислював національні трагедії Голодомору та Голокосту. Слід зазначити, що підтримку цьому напряму документалісти отримували від демократичної влади. Однак з поверненням до влади антизахідних сил на чолі з президентом В.Януковичем (2010-2013 рр.), процеси підтримки патріотичного документального кіно почали згортатися.

Кіно періоду Революції Гідності. Революція гідності в Україні спричинила нову хвилю документалістики. Цей період сміливо можна назвати «ренесансом» українського документального кіно, а тому його я розгляну найдетальніше та спробую класифікувати тематичне різноманіття української кінодокументалістики під час та після Революції Гідності.

З початком Майдану в Україні у листопаді 2013 р. українські режисери та оператори відчували свій обов'язок фіксувати ті події протестів, щоб зберегти пам'ять про них. Основними методами українських кінодокументалістів у той період були кінофіксація, відсторонене спостереження, оскільки сама реальність створювала сюжети для фільмів. Під час Революції Гідності утворилося неформальне об'єднання кінематографістів та операторів Babylon13. Упродовж усіх протестів на Майдані вони оперативно знімали короткі документальні нариси про людей та події Революції Гідності. У 2014

році режисери з Babylon13 об'єднали власні короткометражні кінонариси їх у повнометражну документальну стрічку «Зима, що нас змінила».

Лариса Наумова у своїй праці «Документалістика: телевізійний вимір» стверджує, що «місія хроніки полягає у фіксації часу як певного періоду існування суспільства в усіх нюансах, деталях і характерних подробицях. Адже подробиці тамують у собі суть явища, подробиці є смаком епохи. Подробиці визначають те, чим може бути цікавий певний час для нащадків» [20, с.7]. Однак такий матеріал як хроніка подій Революції гідності потребує певного часу для осмислення та емоційної відстороненості. Попри цей факт, перші авторські кінострічки про події на Майдані почали з'являтися у 2014 році.

Зокрема кіноальманах українських кінодокументалістів «Євромайдан. Чорновий монтаж», який зібрав український режисер документального та ігрового кіно Роман Бондарчук. Цей проект став фільмом-відкриттям фестивалю DocuDays у 2014 році. Кінострічка «Євромайдан. Чорновий монтаж» розповідає про події Революції Гідності через конкретних персонажів та їхні історії. Натомість український режисер білоруського походження Сергій Лозниця у своєму фільмі «Майдан» не виокремлює головного героя, а зосереджує свою увагу на натовпі. Мотивуючи вибір такої форми для фільму, режисер пояснив, що рушійною силою Майдану було саме скупчення людей [36].

За формою фільм «Майдан» Сергія Лозниці схожий до кінохроніки, фіксації реальності. За словами Наумової Лариси, автор під час зйомки певної події звертає увагу на конкретні моменти. Навіть, якщо глядач йтиме в процесі перегляду за авторським задумом, не обов'язково, що окремий кадр буде сприйматися ним саме так, як того хотів автор. Адже кадр сам по собі неоднозначний, його зміст інколи неможливо оцінити одразу або з одного перегляду. Випадкові об'єкти у кадрі, пози, жести, міміка тощо – все це становить його характер. Саме цей фактор дозволяє працювати з документальним, хронікальним кадром безкінечно, і саме це дає можливість створення численної кількості монтажних побудов з одними і тими ж кадрами.

Таким чином, виходить, що у документальному кіно «...дійсність на екрані може виявитись не тільки такою, якою її бачив автор, а й – наскільки не є дивним це припущення – разом з тим і такою, якою він її не бачив» [20, с.7]. Таким чином, події Революції Гідності у фільмі «Майдан» Сергія Лозниці, що має хронікальну форму, або ж «прямого кіно», набувають авторської інтерпретації через монтаж, вибірку кадрів та ракурсів, хоча за формою є хронікальним. Це і створює унікальну кіномову документаліста, який працює з таким типом кіно.

Кіно періоду українсько-російської війни. Із початком війни на сході України (літо 2014 р.) в сучасній документалістиці з'являється багато фільмів, в яких українські режисери розповідають про життя на окупованому Донбасі, військові дії та посттравматичний синдром. Окремі автори підіймають теми жінки на війні та її життя після на мирній території. Документальний кіноальманах «Невидимий батальйон», знятий трьома режисерками Світланою Ліщинською, Аліною Горловою та Іриною Цілик розповідає про жінок, які воюють на Сході України. Інша документальна стрічка «Очевидних ознак немає» Аліни Горлової показує життя жінки, яка повернулася з війни і намагається присуватися до звичайного життя.

Режисери з незалежного об'єднання Babylon13 після подій Революції Гідності почали висвітлювати у своїх фільмах війну на Донбасі, поєднуючи у своїх роботах мотиви громадського активізму, національної свідомості, любові до батьківщини. Як і фільми, що були створені під час Майдану, їхні кінострічки із зони бойових дій відзначаються заглибленням в особистість героїв, психологізмом та натуралізмом.

Такі історичні події як Революція Гідності та російсько-українська війна сформувала тематичну доміную в сучасному документальному кіно. Режисери продовжують осмислювати історичні та соціальні процеси в країні, однак вже з перспективи сьогодення.

Авторське документальне кіно. Окремою тематичною групою сучасного авторського документального кінематографу, який почав

формуватися після Революції Гідності, є інтимний (автобіографічний). Імовірно, що поштовхом до розвитку цього напрямку стало усвідомлення владою важливості неполітичного кіно, а також запит з боку суспільства на правдиві історії про звичайних людей, які в результаті і творять нашу повсякденну історію.

Документалісти розповідають про те, як великі соціально-політичні процеси впливають на приватні історії людей, часто їхні особисті. Прикладом такого фільму є «Рідні» Віталія Манського (2016 рік), в якому режисер показує членів своєї родини, що живуть в різних регіонах України та вплив російсько-української війни на їхні стосунки. Короткометражний фільм «До скорого» молодій режисерки Юлії Кочеткової-Набожняк – це автобіографічна історія стосунків, очікування режисеркою свого хлопця, що воює на сході України. Документальні кінострічки Сергія Буковського «Головна роль», молодих режисерок Жанни Озірної «Зв'язок» та Катерини Горностаї «Між нами» також розповідають про приватні стосунки з їхніми близькими людьми, однак поза соціально-політичними процесами. Авторів такого типу фільмів цікавить внутрішнє життя героїв, а зовнішнє – стає декорацією.

Великим окремим напрямом, який продовжує формуватися в Україні, є фестивальне документальне кіно. Фестивалі – головні майданчики для обговорення та осмислення складних та неоднозначних суспільних тем. Так у 2003-ому році в Україні створюють щорічний фестиваль документального кіно про права людини DocuDays. Довкола нього з'являється окремий напрям документалістики, в якому режисери звертаються до теми маргіналізованих верств суспільства, які потребують захисту. Зокрема, за словами українського продюсера та співзасновника Docudays Геннадія Кофмана, в Україні розвивається новий напрям impact-журналістики – документального кіно, що має провокувати зміни в суспільстві [16].

У 2014 році українська режисерка Надія Парфан та Ілля Гладштейн засновують щорічний фестиваль кіно та урбаністики «86» у місті Славутич. Фокусні теми фестивалю – екологія, урбаністика, публічні простори та

взаємодія людей з ними. Так довкола фестивалю формується новий напрям сучасного документального кіно – урбаністичний. Його авторів цікавить взаємодія людини та простору, зокрема публічного. В рамках «86» діє майстерня документальних фільмів «My Street Films Ukraine». Під час воркшопів та майстер-класів молоді режисери створюють короткометражні стрічки про спільні простори, що об'єднують людей на Сході України.

Поруч із темою переосмислення міста в сучасній українській документалістиці існує новий погляд на поетичне кіно. У фільмі «Дельта» Олександра Течинського головним героєм є річка Дунай, оскільки навколо неї формується все життя села Вилково. Режисер фіксує ритуали повсякденного життя мешканців і без додаткової опоетизації показує реальність українського села. Поєднуючи сучасне відчуття фактури з візуальними практиками, не піддаючись ані реальності вічного соціального вибуху, ані кіноієрархіям, Олександр Течинський пропонує невідому в українському кіно постдокументальну поетику [8].

Популярним напрямом, до якого звертаються українські кінодокументалісти, є біографічні документальні фільми. Перші українські біографічні кінострічки почали створювати на телебаченні та кіностудіях. Однак зараз цей напрям трансформується, тяжіє до авторського пошуку тем та форми. Український режисер Олександр Фразе-Фразенко працює на межі документалістики та арт-хаусу. Він створює документальні стрічки про українських митців, чиї імена залишаються невідомими в культурному дискурсі. У його фільмографії є документальні стрічки «Чубай»– про львівського андеграундного поета Грицька Чубая, «Акваріум у морі»– про «нью-йоркську групу» українських поетів-емігрантів та «Дім на сімох вітрах» – фільм про сучасного українського поета Василя Махна, який проживає в Америці.

Біографічний фільм «Міф» українського режисера Леоніда Кантера про оперного співака Василя Сліпака є експериментальним жанром, в якому поєднується документальне кіно, анімація та кіноконцерт. Автор вийшов за

межі стандартної для документального фільму манери побудови сюжету. Окрім біографічної лінії, Леонід Кантер ввів додаткову авторську – урок у французькій школі, під час якого вчителька читає учням книжку «Джельсоміно в країні брехунів» [18].

Українських режисерів, які створюють біографічні документальні стрічки цікавлять дисидентські рухи, репресовані радянською системою або невідомі, але вкрай важливі постаті. На відміну від біографічних фільмів радянського періоду, у сучасних документальних стрічках такого напряму відсутня пропагандистка героїзація людини. Автори автобіографічних фільмів намагаються повернути імена певних постатей в сучасний дискурс, олюднивши їх та надавши право голосу.

Важливим методом у роботі над класичною документалістикою були архіви та хроніка. Однак сучасні українські документалісти експериментують також і цим методом, роблячи його самодостатнім у своїх фільмах. Молода режисерка Світлана Шимко є представницею монтажного документального кіно. Її фільми «Ленінопад», «Щасливі роки» побудовані виключно на архівних матеріалах, метанарації та базуються на кінодослідженнях важливих соціально-політичних тем. Цей напрям лише починає формуватись в Україні, однак швидко стає популярним. Оскільки архівні матеріали були або засекреченими, або ж важкодоступними. Зараз пам'ять стає прозорішою – і цим викликає зацікавленням в українських документалістів досліджувати її в кіно.

Розвиток українського документального кіно тісно пов'язаний із телебаченням. Звернення до нього в контексті документалістики видається закономірним і природнім. Адже суть телебачення, його задум і виникнення мають суто документальну природу. «Далекобачення» – це можливість слідкувати за подіями в іншій частині земної кулі в той самий час, коли ці події відбуваються. Більше того, телебачення в перші десятиліття свого існування дійсно відповідало ідеї свого виникнення. Через відсутність відеозапису значна частина телевізійних програм транслювалась у прямий ефір. Надалі, із виникненням можливості відеозапису, удосконаленням технічної бази частка

програм із прямим включенням дедалі зменшується. На сьогоднішній день телебачення представляє собою поліфункціональну модель медійного транслятора. Ним продукуються власні програми, телевізійні фільми, а також надається можливість трансляції кінофільмів різноманітних жанрів, що робить можливим більшій кількості аудиторії переглянути фільм [20, с.2].

Сучасне телевізійне документальне кіно. Телевізійне документальне кіно лишається і по цей день великим напрямом, однак, що із розвитком сучасних технологій зазнає трансформації. За словами Наумової, зараз телебачення, окрім функції хронікера, набуває нової – соціального видовища [20, с.8]. Таким прикладом є історичний проект «Україна. Повернення своєї історії» Акіма Галімова на телеканалі 1+1. Поєднуючи дослідження та телевізійну форму документального кіно, автори розвінчують міфи про історію України. Цей цикл документальних фільмів створений за стандартами телевізійної документалістики BBC. У ньому використовують архіви, синхрони героїв, журналіст виступає в ролі співучасника та творця фільму, а не лише інформатора. Сильним моментом документального проекту «Україна. Повернення своєї історії» є використання розслідування як способу побудови наративу.

Завдяки новим технологіям українські медіа знаходять не лише теми для фільмів, але й експериментують із формою розповіді історії. Новим для України жанром VR-документалістики займається студія New Cave Media. Їхній проект «Aftermath VR: Euromaidan» розповідає про розстріли на Інститутській під час Революції Гідності і подає новий погляд на трагічні події під час протестів на Майдані. «Рани 360°» – це спільний документальний проект «Громадського телебачення» з американським фотографом українського походження Йосипа Сивенька. Цикл документальних короткометражних фільмів, в яких показується реабілітація українських воїнів [6].

Сучасні технології 360° допомагають режисерам документального кіно наблизити глядача до реальності, відтворити звичайне середовище героя та зануритись у його світ.

Вічна тема для дискусії незалежних режисерів та продюсерів телеканалів, у чому, власне, різниця між авторським та телевізійним кіно. В авторському документальному фільмі образність та ідея переважає над інформативністю та фактажем. Автор має право бути суб'єктивним. Як стверджує Наумова Лариса, на телевізійному екрані зміст переважає над образом, інформація над видовищністю, і та творчість, яку пропонує телебачення у якості власного екранного продукту – це скоріше фактаж на творчість, можливо, навіть на сьогоднішній день – міфотворчість. Основний мотив – сплетення фактів у щільний потік. У цьому потоці, що становить сітку телевізійного ефіру, перемешовані різноманітні події, факти, інформація, розібратися і впорядкувати які інколи проблематично для глядача. [20, с.5].

Данський режисер документального кіно Туе Стін Мюллер говорить, що головна відмінність для документального, як і для ігрового, фільму є розуміння, як ви його знімаєте і навіщо. «У школах журналістики чи університетах завжди вчать, що ви маєте бути настільки об'єктивними, наскільки це можливо. У документальних фільмах все навпаки. Ви маєте бути максимально суб'єктивними. Якщо ви робите журналістський фільм для телебачення, у вас обмежений час, а для документаліста час дуже важливий. Зйомка може відбуватися декілька років [26].

Іншим критерієм розрізнення є рівень розуміння художнього образу у фільмі глядачами. Майданчиком для перегляду авторського документального кіно, переважно, фестивалі. Звідти походить і назва «фестивальне документальне кіно». Телевізійна документалістика створюється для масового глядача або принаймні використовує звичні зрозумілі художні образи. Режисери авторського документального кіно можуть більше експериментувати з формою чи з темами, подаючи образність із великою можливістю інтерпретацій.

Також «вічним» питанням залишається, різниця між документальним фільмом та репортажем. Документаліст у звичайній побутовій ситуації побачить художній образ, символ, а не факт цієї ситуації. Документальна

стрічка Герцога Франка «Доросліший на хвилину» [35], знята лише одним планом, відображає емоції маленького хлопчика під час вистави в ляльковому театрі. Цей фільм почався як репортаж з події. Однак Герцу Франку як талановитому документалісту вдалося помітити через таку деталь як емоції дитини тему дорослішання та ініціації. Іншою, на перший погляд, також репортажною історією є фільм «Волосся» польського кінодокументаліста Марека Пивовського. Режисер знімав Чемпіонат перукарського мистецтва соціалістичних країн, який відбувався у Варшаві у 1971 році. Марек Пивовський побачив у цій події метафору абсурдного зближення країн соціалістичного табору та їхньої боротьби за «мира та соціалізм» [21].

Із великою популярністю «сінема варіте» як методу телевізійне документальне кіно почали критикувати через надмірне використання синхронів. Однак варто пам'ятати, що це також прийом, який, якщо ним не зловживати, може стати ключовим у розповіді. Наратив класичного короткометражного документального фільму «Голови, що говорять» польського режисера Кшиштофа Кесльовського побудований на основі інтерв'ю. Герої фільму відповідають автору лише на три питання: «Коли ти народився?», «Хто ти?», «Чого ти хочеш від життя?». За допомогою такого простого методу як інтерв'ювання, режисер створив не лише кінострічку-портрет тогочасної Польщі, але й повноцінне авторське висловлювання про непізнаність людської природи, безмежність знання про життя та його загадку для нас [7].

Однак у сучасній українській документалістиці визначення таких понять як репортаж, телевізійне документальне кіно чи авторське зливаються. Окремим гібридним напрямом, який формується на українському телебаченні є документальний репортаж. Зокрема на «Громадському телебаченні» існує авторський проект «Громадське.doc» відеографа та документаліста Богдана Кутєпова. Головна редакторка «Громадського телебачення» Ангеліна Карякіна говорить, що вони експериментують з форматами, поєднуючи документальне з жанром репортажу [1]. Богдан Кутєпов знімає свої фільми у жанрі гонзо-документалістики, де форма є документальною, а зміст фільмів – репортажний.

Його роботам притаманний динамічний монтаж, використання музики та іронічний стиль. Богдан Кутепов знімає переважно на соціальну та політичну тематику. Його документальні фільми перебувають на межі телевізійного та авторського.

Безперечно, документальне кіно – це одна з форм упорядкування реальності. До нього приходить різний глядач – той, що прагне побачити правду, але водночас той, що хоче побачити більше, ніж наша побутова дійсність. Тематичні домінанти в документальному кіно відображають не лише внутрішні вподобання режисерів, але й конкретні історичні, соціально-політичні та культурні дискурси, довкола яких і формується наше уявлення про реальність.

В останні роки, які остаточно звільнилися від тягара ідеологем та історичних реконструкцій, режисери-документалісти все частіше звертаються до напрямків «сінема варіте» та «прямого кіно».

1.2. Техніки «прямого кіно» та «сінема варіте» як режисерські методи розповіді

Як відомо, документальне кіно розпочалося з хроніки. Перша в історії кінострічка «Прибуття поїзда» братів Люм'єрів за своєю формою є цілковито документальною. Однак фільмом цей короткий нарис про прибуття поїзда можна назвати лише формально. «Прибуття поїзда» – все ж лишається хронікою. Одними з перших, хто зміг наблизити хроніку до кінематографу – уже через десятиліття його розвитку – були кінодокументалісти Дзига Вертов та Роберт Флаєрті.

З цих двох більшість кінознавців саме Роберта Флаєрті називають «батьком документального кіно». Його метод полягав у максимальному наближенні до героя, якого він знімав. Тривале спостереження, застосоване Флаєрті, разом із драматургією, яку, слідом за Полом Ротам, стали називати «ледве наміченим сюжетом» створили особливу атмосферу занурення в побут

людини, чиє життя завжди висить на волосині [29, с.115]. Роберт Флаерті одним з першим почав стирати межі між документальним та вигадкою. У своєму першому фільмі «Нанук з Півночі» він не лише задокументував побутове життя ескімосів методом спостереження, але й відтворював певні події. Для цього Флаерті довелося написати сценарій і попросити головних героїв стати акторами його фільму. Цей метод зйомки документального фільму був повністю протилежним методу «кіноока» Дзиги Вертова, в якому об'єкт зйомки міг і не підозрювати про процес творення фільму [2].

На відміну від Флаерті, Дзига Вертов відомий іншим методом, який він називав методом «кіноправди». Однак створене поняття «кіноправди» було та лишається по сьогоднішній день досить дискусивним та інтерпретується різними режисерами та кінокритиками по-різному. Під час дискусії «Кіноправда та реалізм» в рамках фестивалю короткометражних фільмів у Туре 1963 року Клод Авелін висловив думку, що «кіноправда» – це кінодійсність. Документ вимагає осмислення, перебудови. Тільки в такому випадку можна говорити саме про кіномистецтво [11, с.121]. Новаторство Дзиги Вертова полягало в тому, що він перший займався конструювання художнього образу з хроніки [37].

Неважливо, який метод кінодокументалістики переважає під час вашої роботи, найголовніше пам'ятати, що документаліст працює з творенням образів. Латвійський кінорежисер Герц Франк у своїй книжці «Карта Птолемея» багато уваги приділяє саме цьому питанню. Він вивів для себе унікальну формулу: «Факт-образ-факт-образ-факт...».

«Щоб показати навіть звичайну подію, не кажучи вже про більш складні явища в житті, в документальній стрічці доводиться ущільнювати всю велику кількість фактів, життєвих зв'язків, почуттів. Із днів та годин реального часу на екрані залишаються лише деякі хвилини та секунди. Але навіть під час такого ущільнення і живі, і штучні зв'язки знищуються і все життя може викривлятися. Тому як бути? Тут думка Вертова про проникнення в життя з художньою метою може стати потужним механізмом. Хочеш показати

правдиве життя– шукай образи! Образи розвивають фантазію. Від них, як від каміння, що кинули у воду, розходяться кола асоціацій– щось сприймаєш безпосередньо, інше– уявляєш чи відчуваєш. Таким чином, не зважаючи на ущільнення матеріалу, все ж створюється відчуття цілісності та глибини. У цьому і сила «вертівського» механізму» [3, с.44].

Режисер Сергій Дворцевой називає образ в документальному кіно «краплею, через яку можна виразити ціле» [28, с.45]. Його документальний фільм «День хліба» – це розповідь про невелике селище, в яке раз на тиждень привозять хліб. Місцевим жителям щоразу доводиться штовхати вагон з хлібом власноруч аж до свого селища. Через образ хліба і вагону режисер показав портрет російського села, яке помирає.

«Я не вірю словам. Людина схильна приховувати думки у словах. А в пластику вона часто не контролює себе, роблячи багато речей несвідомо. Я довіряю діям, маленьким деталям, які говорять значно більше» [28, с.45].

Таким чином, хоч за своєю природою документальне кіно наближене до хронікальності – банальної фіксації дійсності, мистецтвом його робить творення образності з матеріалу реального життя.

Віднайдена «кіноправда» Дзиги Вертова згодом трансформувалася у напрямки «сінема варіте» та «прямого кіно». Ці поняття часто ставлять в один ряд, оскільки в їхній основі один метод – спостереження. Різниця між ними передовсім географічна. Термін «сінема варіте» (cinema verite) зародився у Франції в кінці 1950-1960-их роках. Згодом в Америці у 1960-их роках виникає теорія «прямого кіно» (direct cinema) [34].

Проте з часом ці два напрями в сучасній документалістиці розвинули свої особливості, які дозволяють розрізняти їх.

Американський кінодокументаліст Фредерік Вайзмен у своїх фільмах використовує теорію «прямого кіно». За допомогою кінематографу він досліджує взаємодію суспільства та інституцій. В його документальних фільмах головним героєм є конкретне місце, а не людина. Фредерік Вайзмен

методом спостереження фіксує потік життя, поведінку людей, а вже під час постпродакшну формує структуру свого фільму.

Іншим яскравим прикладом «прямого кіно» в сучасній документалістиці є фільм «У західний бік від залізниці» китайського режисера Ван Біна. Його кінострічка, яка триває близько дев'яти годин, розповідає про занепад індустріального району Тесі в Китаї. Режисер без жодного втручання фіксує рутинне життя робітників на заводі та поза ним. Ван Бін використовує прийом панорамного кіно, щоб передати максимально відсторонений погляд на життя.

Американське «пряме кіно» наближене більше до теорії «кіноправди» Дзиги Вертова – як відсторонене спостереження. Натомість напрям «сінема варіте» подібний до методу Роберта Флаерті, коли камера наближає нас до героя, вона є активною під час втручання у життя.

Російська Школа документального кіно Марини Разбежкіної сформувала метод «сінема варіте» як власний стиль. Такі документальні фільми дуже інтимні, містять велику кількість побутових сцен та вимагають багато часу для створення. З метою максимального відтворення реальності у фільмі Марина Разбежкіна запровадила п'ять правил у своїй школі: під час зйомок відмова від штативу і прямого інтерв'ю, а під час монтажу – від закадрового тексту та музики.

У сучасному документальному кіно вона започаткувала поняття «горизонтального кіно», яке дозволяє роздивлятись людину дуже близько.

«Оцінивши ту відстань, на яку ми можемо підійти та роздивитись людину максимально близько в максимальній інтимності – я маю на увазі весь той простір, яке довкола нас коли ми не на публіці» [24].

Документальний фільм «Головна роль» українського режисера Сергія Буковського – дуже інтимне кіноспостереження за своєю мамою, яке він знімав протягом трьох років. За рахунок того, що це близька людина для документаліста, то йому вдалося максимально наблизитись до героїні та розкрити її характер. Але ця близькість персонажа з режисером може стати і

перешкодою. Зокрема головна героїня фільму «Головна роль» за професією – акторка. За словами режисера, її мама постійно намагалась грати роль, хоча ідея фільму була показати її як звичайну людину.

У документальному кіно головне – ідея, режисерське бачення та висловлювання. Однак як авторське, так і телевізійне документальне кіно можуть використовувати схожі методи. Попри всі численні дискусії, що є документальним кіно, останнім часом виникає тенденція стирання меж між ігровим та реальним у фільмах. Це явище пов'язане із розвитком технологій, віртуальної реальності, глобалізацією та гібридною російсько-українською війною. Сучасна людина, яка щодня звикла дивитись на світ крізь екран свого мобільного телефону, починає сумніватися, де є межа між дійсністю та вигадкою. У 2018 році в обмежений прокат вийшов фільм Корнія Грицюка «Безлюдна країна 2020» – перша українська мокюментарі – псевдодokumentальне кіно. Цей гібридний жанр виник у 1950-ті роки в США як реакція на комерціалізацію документального кіно [13] і поєднував у собі елементи реального та вигадки. Головні методи, які використовують автори мок'юментарі – абсурд та перебільшення. У своєму фільмі «Безлюдна країна 2020» Корній Грицюк підняв питання еміграції українців та патріотизму.

За словами українського кінодокументаліста Сергія Буковського, зараз ігрове кіно прагне до документалістики, в якій «актори вже грають не за «системою Станіславського», як в театрі, вони просто живі люди» [27]. Прийоми документального використав український режисер Роман Бондарчук у своєму повнометражному ігровому дебюті «Вулкан». У його фільмі головні герої – здебільшого непрофесійні актори, локації – реальні місця, сцени – відтворені з дійсності після довгих спостережень режисера. Якщо фільм Корнія Грицюка «Безлюдна країна. 2020» - це вигадка, яка може стати реальністю, то «Вулкан» – це вигадка, яка прагне до дійсності.

Висновки до розділу

В умовах ідеологічної домінанти або соціальної нестабільності неможливий художній розвиток незалежного документального кіно. Сучасною стилістичною відповіддю документального кіно на суспільне завдання відтворення реальності стали близькі за змістом, але відмінні за формою напрямки французького «сінема варіте» та американської «теорії прямого кіно».

Вибух документалістики в Україні в останні роки свідчить про зацікавлення дійсністю як українськими режисерами, так і глядачами. Зокрема, активно розвиваються наступні тематичні напрями: кіно протесту (подій Революції Гідності), воєнний, інтимний (автобіографічний), біографічний, урбаністичний, поетичний, телевізійний, кіно про права людини та архівний.

Хоча тематичний поділ сучасного українського кіно досить умовний, він дозволяє осмислювати процеси змін у суспільстві і фіксувати час, світовідчуття та атмосферу нашої епохи.

Розділ II. «БІЛЕ»: ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ РЕЖИСЕРА

2.1. Етапи створення короткометражного документального фільму «Біле»

Трансформація ідеї. На шляху створення документального фільму український режисер Сергій Буковський метафорично визначає три стадії вмирання. Спочатку з'являється ідея для кіно – автор пише синопсис, в який входить можлива структура, характери героїв, місце зйомок. Після цього етапу «описаний» фільм потрібно залишити на папері – це буде його перша стадія вмирання.

Нерідко документальне кіно починається саме із харизматичного героя чи героїні. Але найважливіше, яку історію та тему розкриває документаліст через своїх персонажів. Спочатку мене зацікавили працівниці РАЦСу як ретрансляторки обряду. Не маючи історичного бекграунду, я лише інтуїтивно розуміла їхній зв'язок у минулому з радянською системою. Тому першим підготовчим етапом до створення фільму було вивчення локації. Як результат, я знайшла головну героїню – працівницю львівського РАЦСу Олену Паньків. Вона розповіла мені свою особисту історію про те, як у молодості мріяла бути режисеркою і намагалась вступати на режисерський факультет у Києві. Проте через деякі дефекти мовлення під час співбесіди її демотивували, сказавши, що через свої відхилення вона не стане успішною. Олена вирішує залишитись у Львові та влаштуватись працювати обрядовою старостою у львівський РАЦС. Отож після того, як я дізналась історію пані Олени, вирішила написати синопсис першої версії фільму.

Головною темою мала стати оповідь про те, як радянська система ламала мрії звичайної людини, особливо інтелігенції, та перетворювала творчість у партійну ідеологію. Однак у процесі спостереження за Оленою під час церемоній у РАЦСі, а також у вільний між проведенням ритуалів час, під час «пілотів» (так обрядові старости називають виїзні церемонії у Шевченківський гай у Львові), зрозуміла, що тема розфокусується, а історія пані Олени – це

оповідь про те, що сталося у минулому і має лише частковий прояв у сучасному. А для документального кіно важливою є фіксація подія у сучасному, яка додає сюжету руху. Отож перша версія мого короткометражного фільму «Біле» мала більше репортажно-телевізійну форму. Таким чином я усвідомила другу стадію вмирання фільму – безпосередньо на локації, коли режисер розуміє, що задум не зовсім збігається із реальністю.

На цьому етапі важливо відкласти матеріал на деякий час і ще раз переосмислити власну ідею та думку, яку хочеш висловити. Ще під час вивчення теми мене більше зацікавила сама будівля РАЦСу як місце переходу людей із одного соціального статусу в інший. Опрацювавши літературу та прочитавши більше про ці місця, я дізналась, що вони були створені радянською владою для трансформації суспільства на рівні обрядів та ритуалів. Коли працювала над першою версією фільму, то помітила важливу деталь – у львівському РАЦСі відбувався ремонт. Я вирішила використати цю дію як метафору до переходу та змін, які відбуваються в цій державній установі, а за аналогією – у нашій країні. Таким чином сформувалась нова ідея – зосередитись лише на одній локації та створити «збірний портрет» РАЦСу, аби досягти ефекту єдності місця та часу.

Написання сценарію для документального фільму. Коли остаточно визначаєшся із темою та ідеєю фільму, потрібно написати попередню структуру. Режисер документального кіно Сергій Муратов радить включити у свій план такі елементи: ціль фільму (що і навіщо хочеш сказати), потенційних героїв (варто записувати всіх, навіть якщо вони потім не увійдуть у фільм), локації, методи зйомки, сценарно-організаційні ситуації чи «запропоновані обставини», форми розмовних взаємодій (від спонтанного інтерв'ю до дискусії на студії), потенційно можлива послідовність та кількість епізодів [19, с.68].

Режисер Герц Франк визначає сценарій у документальному кіно як спробу створити драматургію із фактів. Це може бути авторська позиція, ідеологія; компас, який орієнтує документалістів, коли вони починають заплив; або ж магніт, біля якого природно збираються потрібні факти під час перегляду

відзнятого матеріалу. Однак все одно Герц Франк порівнює сценарій документального фільму з «картою Птолемея» – першою спробою зобразити світ. Ця карта, як і сценарій в документальному фільмі, мала багато помилок та неточностей та є лише умовним вказівником для режисерів [3, с.197].

До початку роботи над другою версією фільму я вже мала деякий матеріал, тому мені було легше орієнтуватись, що потрібно забрати, а чого бракує для втілення нової сформованої ідеї.

Після перебування на локації та спостереження за героями для свого фільму я виділила декілька сюжетних ліній, які розвиваються паралельно: перша – це ремонт у будівлі; друга – будні працівників РАЦСу, третя – люди, які приходять одружуватись. Тип наративної структури – лінійний. Характерними для цього типу структури є наявність історії; присутність фіналу. Подієвість моделюється лінійно, тобто розгортається з минулого через теперішнє у майбутнє при можливих ретроспекціях і характеризується наявністю іманентної логіки [14].

Спілкування з героями. Можна розподілити героїв фільму «Біле» на головних та епізодичних. Вони не є активними у сюжеті, а радше пасивними спостерігачами. Головні герої фільму – обрядові старости та охоронець. Охоронець Василь Васильович виконує роль відстороненого спостерігача за РАЦСом. Щодня він відчиняє браму, дає ключі працівникам і водночас спостерігає за новим життям, що створюється в цій будівлі. Він також є спостерігачем за ремонтом та змінами.

Працівниці РАЦСу – обрядові старости та бандуристки. Поки в будівлі триває ремонт працівниці готуються до проведення обряду. В їхній кімнатці також відбувається персональне перевтілення. У Радянському Союзі для проведення ритуалу одруження вони одягали спеціальний уніфікований одяг, що був схожий на суддівський. Із здобуттям Україною незалежності обрядові старости одягають вишиванки. Однак і далі продовжують урочисто під марш Мендельсона, як вивчили ще з радянських часів, оголошувати про створення нових сімей. Візуально зіставляючи їхню підготовку до ритуалу та кадри з

ремонт, я таким чином ставлю питання чи відбувається переосмислення у свідомості цих жінок від заміни однією символіки іншою.

Під час зйомок працівниці поводитись зі мною досить обережно. Специфіка роботи з таки героями полягає в тому, що процес зйомки відбувався під час їхньої роботи. Працівники державних установ, особливо таких сформованих систем, що були створені у радянські часи, мають страх перед керівництвом. Незважаючи на те, що я мала дозвіл від директора на зйомки фільму, мені знадобилось багато часу, аби вони почали поводити себе природно і відкрито. У таких ситуаціях головне – поводити себе щиро та від самого початку пояснити героям ідею фільму. Моєю проблемою під час зйомок стала якраз недостаня комунікація та зміна в процесі фокусу історії. Тому що на початку зйомок я пояснила своїм героїням досить абстрактно головну ідею. Найбільшим викликом у процесі роботи було знайти спільну мову з працівницями РАЦСу та проникнути в їхній приватний простір. Я переконалась, що документалістика – це не лише про ідею та її реалізацію, але й про вміння вибудовувати стосунків з персонажами. Важливо вміти наблизитись до людини, але водночас витримати дистанцію та не нашкодити ані їй, ані собі.

Окремим героєм у фільмі «Біле» є сама будівля РАЦСу. Вона є метафізичним персонажем-спостерігачем заплинністю життя. За допомогою гри світла і тіней я передаю внутрішню атмосферу приміщення.

Епізодичними героями у фільмі «Біле» є фотограф та прибиральниця. Ці персонажі є збірними образами, що відображають певні стереотипні моделі поведінки. Типовий весільний фотограф, що робить світлини на одному й тому самому місці. Він також є спостерігачем за сакральним процесом одруження. Однак через відтворення схожих моделей поведінки баналізує сам ритуал. Подібну роль у фільмі виконує і прибиральниця, що прибиранням наближає сакральне до побутового. Також вона є відображенням поверховості змін. У будівлі РАЦСу триває ремонт, який змінює лише колір стін. А прибиральниця протирає килими, як маркери радянського, що продовжують лежати у залах.

Знімання. Документальне кіно – це найперше аудіовізуальна оповідь. А тому важливо приділяти велику увагу картинці. Створюючи картину, художник ретельно підбирає тип фарби – акварельна чи гуаш, колір, відтінки, форму пензлика, розмір полотна. Подібно і режисер-документаліст, в залежності від своєї ідеї, має продумувати всі засоби для створення фільму.

Оператор документального кіно Алішер Хамідходжаєв стверджує, що важливою є не так оптика, на яку знімаєш, а фокусна відстань. Щоб зробити правильний вибір, він радить спробувати відчутти людину та простір, а також не боятися експериментувати [28, с.75]. Для фільму «Біле» я обрала два типи оптики – об'єktiv з широким кутом і портретною фокусною відстанню. Його використовувала для створення ефекту панорамності та масовості. Об'єktivом із широким кутом знімала сцени із натовпом. Мені було важливо візуально «вписати» скупчення людей у будівлю та показати їхню єдність.

Портретний об'єktiv я використовувала у сценах безпосереднього контакту із героями – у кімнатці з обрядовими старостами та у коридорі для зйомок охоронця і хлопця, що робив ремонт. Такий тип оптики акцентує на окремих частинах від цілого, допомагає передати деталі як людини, так й інтер'єру. За словами Алішера Хамідходжаєва, з початку потрібно знімати деталі, якими можна як багато розповісти, так і навпаки – залишити загадкою [28, с.72].

Під час зйомки я використовувала метод спостереження. Прийом «сінема варіте» став корисним в епізодах із наближенням до героїв. Зокрема у кімнатці, де обрядові старости щодня готуються до здійснення ритуалів, моя камера була співучасницею. Це вдалося досягти за допомогою портретної оптики, а також перебуванням у спільному просторі.

Застосовувала також і прийом «прямого кіно». Це стало корисним під час зйомок сцен у залі перед початком самого ритуалу. Для мене було важливо передати максимально відсторонений погляд на скупчення людей, що очікують на ініціацію. Я нікого не виокремлювала із натовпу, оскільки хотіла показати

неважливість та плинність людей у РАЦСі, який ще з радянських часів працює за принципом конвеєрності.

Аудіальна складова в документальному фільмі не менш важлива за візуальну. Французький режисер Робер Брессон казав, що око бачить, а вухо – уявляє [22, с.10]. У короткометражному документальному фільмі «Біле» я використала переважно природні звуки, аби створити ефект максимального наближення до реальності. Також важливо, коли звуковий ряд не лише виконує функцію фону, але є створює окремий сенс. У фільмі я використала звуки ремонту, що контрастують із візуальним рядом – помпезним інтер'єром РАЦСу, урочисто вдягненими людьми, атмосферою свята. Також у кульмінаційній частині фільму за допомогою паралельного монтажу я поєдную Марш Мендельсона, що лунає із старого магнітофона у залі із звуком ремонту.

Документалістка Марина Разбежкіна радить використовувати у фільмі тільки природні звуки. Однак у кінці фільму я хотіла передати максимально відсторонений погляд на будівля РАЦСу та зміни навколо неї пір року. Для цього використала музику не із середовища місця зйомок. Оскільки я хотіла передати пришвидшений рух часу, метафізичність у кадрі. Тому музика в цій сцені виконує образотворчу функцію.

Постпродакшн (монтаж). І остання стадія помирання фільму відбувається під час монтажу матеріалу. Сергій Буковський говорить, якщо задум був правильний, то готове кіно буде на нього дуже подібним [17]. На цьому етапі фільм не лише «помирає», але й «перероджується».

Аби не виникало проблем на постпродакшні, документаліст Герц Франк радить думати монтажно вже під час зйомки. Потрібно мислити не лише загальними поняттями, але кадрами, що мають початок та кінець. Теоретик кіно Бела Балаш писав, що «знімаємо ми реальність, а монтуємо сенс» [4].

У короткометражному фільмі «Біле» я використала різні типи монтажу. В основі структури – формально-описовий. Його ознаками є поступовий рух сюжету від причини до наслідку [5, с.28]. Структура фільму «Біле» поділена на

три частини – підготовка, очікування і здійснення ритуалу. Кожна з частин логічно переходить в наступну, рухаючись до кульмінації.

Також в окремих епізодах я застосувала асоціативно-контрастний монтаж. За допомогою нього автор розкриває головну метафору в структурі фільму. У такому випадку наповнення кадрів залежить від аналогії, порівнянь і сприймається глядачами в переносному значенні [5, с.29]. За рахунок поєднання кадрів ремонту, що викликає асоціації руйнації, з ритуалом одруження, що символізує початок чогось нового, я створила ефект змін та перебудови.

Одним з викликів для документалістів – примусити глядача поглянути глибше в те, що було знято буквально. У своїй книзі Майкл Рабігер наводить приклад сцени, коли мама готує для своїх дітей обід. Звичайна побутова ситуація. Однак, тут є деталь: дитина ніяк не може вирішити, що вона хоче. Мати намагається вгамувати своє роздратування. Якщо уважніше поглянути, то дитина намагається керувати ситуацією. Їжа та обід стали для них театром бойових дій, фронтом, де відбувається відстоювання прав. Моральне право матері проявляється у словах турботи до доньки, щоб вона була здоровою. А дівчинка відстоює власні права на відповідальність за своє тіло, проявляючи впертість [22, с.55]. Таким чином з наведеного прикладу можна помітити, як у звичайній побутовій ситуації розкривається характер та психологія стосунків батьків та дітей.

Режисер-документаліст Віталій Манський стверджує, що документальне кіно – це не документ, хоча більшість і говорять про нього в контексті ксерокопії. Воно, в першу чергу, художній твір, створений з елементів реальності. А ці елементи реальності документаліст поєднує, керує та жонглює ними [28, с.50].

2.2. Художньо-образна система в короткометражному документальному фільмі «Біле»

Документальне кіно – це поєднання реальності та мистецтва. За допомогою зображення, слова та музики документаліст перетворює факт на образ. Для цього він використовує художньо-виражальні засоби.

Словник культурологічних термінів визначає образ як узагальнене художнє відображення дійсності, що втілене у форму конкретного індивідуального явища [32, с.137].

Дослідниця художньо-виражальних засобів на екрані Надія Горюнова стверджує, що «художник не просто відтворює дійсність, але й осмислює її в образній формі, створюючи образ того чи іншого явища чи індивіда» [5, с.41].

Філософ Жиль Делез у праці «Кіно» розглядає природу творення кінообразу. Він виділяє концепцію образу-дії [9, с.2] та образу-часу [9, с.145]. Ці поняття філософ вважає первинними, оскільки час, простір та рух – це основні компоненти, з яких утворився кінематограф.

Логік та засновник семіотичної теорії Чарльз Пірс виділяє три типи образів: однозначні (ті, що апелюють лише до самих себе, сприймаються прямо; наприклад, «ти сьогодні одягла червону сукню» або «ти у червоному»), двозначні (апелюють до себе через інше, наприклад, існування, дію-реакцію, посилення-супротив), трьохзначні (апелюють до себе через співвідношення однієї речі з іншою, закон чи необхідність) [9, с.163].

Російський документаліст Дмитро Луньков займається дослідженнями феномену художнього образу в документальному кіно. Він дійшов висновку, що окрім аудіовізуальних засобів вираження, образом у документальному кіно може бути навіть головний герой або його характер. Оскільки хоч документалісти і фіксують людину в реальності, в результаті режисури обмежений кадром герой стає своїм прообразом. На означення цього Дмитро Луньков вводить поняття «стихійної типізації». Художні завдання

документального кіно, за його словами, – це поєднання образу та прообраза, типа та прототипа [10].

Кіно – це синтез усіх видів мистецтв. Однак найближче кінематограф є до літератури, оскільки за своєю природою фільм – це розповідь, проте аудіовізуальною мовою.

У своїй праці «Художньо-виражальні засоби екрану» Надія Горюнова радить мислити про кадр як про букви, які режисер збирає у слова та словосполучення. За її словами, для того, аби вийшло цілісне висловлювання потрібно продумувати з найменшого рівня – кадру-букви [5, с.5].

У документальному кіно, подібно до будь-якого художнього твору, для реалізації своєї ідеї автор використовує образотворчі засоби. У своєму короткометражному документальному фільмі «Біле» я використала такі основні візуальні тропи як метафора, контраст, порівняння, символи та деталі, ампліфікація (нагромадження), гіперболізація.

Метафора – це троп поетичного мовлення, а якому слова та словосполучення розкривають сутність одних явищ та предметів через інші за схожістю чи контрастністю [33, с.444]. На початку фільму «Біле» в кадрі з'являється статична будівля РАЦСу з потрісканими стінами, що промовляє до глядача через колір та фактуру. Львівський РАЦС – це колишня будівля Клубу енергетиків, а зараз – Палац одружень, де на державному рівні реєструють шлюб. У цій будівлі я побачила образ нашої країни та її стану сьогодні. Будівля РАЦСу створена у стилі радянського класицизму, якому притаманний монументалізм та величезні розміри споруд. У такому стилі будували переважно урядові будівлі, де їхній масштаб мав демонструвати радянській людині тотальний контроль влади та її малість у порівнянні із державою [15].

У фільмі «Біле» своїм станом будівля РАЦСу образно відображає занепад радянської епохи, під час якої вона була збудована. Наскрізною метафорою є ремонт всередині самої будівлі. Він є відображенням змін, які відбуваються на двох рівнях: буквально – у самій споруді, метафорично – суспільно-політичному в країні. Ремонт у будівлі робить молодий хлопець. Він

з'являється епізодично, однак є додатковим елементом образу тих змін, які створює молодь. Ми бачимо, як хлопець розбиває стіни старої будівлі, а за аналогією – відображає радянську епоху, що відходить.

Контраст – різко окреслена протилежність у чомусь: рисах характеру, властивостях предметів чи явищ [33, с.371]. За допомогою цього прийому у фільмі можна побачити ремонт – руйнацію та урочистість самого шлюбного ритуалу – створення. Для досягнення контрасту я використала прийоми паралельного монтажу і звукового увиразнення. У кадрі можна побачити, як святково вбрані люди проходять повз ремонт, не звертаючи на нього жодної уваги. Таким чином естетика прекрасного та жахливого, минулого й теперішнього, співіснує в одному просторі.

У фільмі я приділяю значну увагу будівлі РАЦСу, оскільки вона є окремою соціальною системою. Попри те, що цю структуру контролює держава, там здійснюється сакральний обряд ініціації. Мені стало цікаво зафіксувати десакралізацію приватного та взаємодію її з державним. Американський режисер-документаліст «прямого кіно» Фред Вайзман звертається до алегоричної структури «предмет у предметі». Він показує якийсь один соціальний організм як «річ у собі», самодостатній механізм, який є частиною більшої системи – суспільства. Наприклад, у фільмі «Лікарня» (1970) у палаті термінової допомоги опиняються поранені, налякані чи побиті пацієнти. Ці картини відображають апокаліптичне бачення самознищення американського міста [22, с.46].

Символ – предметний або словесний знак, який опосередковано виражає сутність певного явища [33, с.622]. Будівля РАЦСу багата на символіку – ідеологічними маркерами в залах, що творять окремі сенси. Наприклад, прапори України в церемоніальній залі і поруч – килими з Радянського Союзу, що лежать на підлозі; молоді люди, які приходять у вишиванках, але приносять «советське шампанське». Окрім прямої символіки, я створювала асоціативні символи. Наприклад, різнокольорові кульки, які спочатку з'являються в залі, а

потім наречена випускає їх – і вони застряють в дереві. Ця деталь відображає комічний та подекуди «кітчевий» бік ритуалу, що десакралізується.

За словами Майкла Рабігера, головна ідея може бути виражена як в назві, так і сказаних на самому початку словах. Щоб у глядачів виникло бажання дивитись фільм, їм потрібне розуміння, що автор намагається щось висловити [22, с.44]. Від самого початку я заклала символізм у назву фільму «Біле». Вона мала грати на асоціаціях, але водночас спонукати мислити глибше. Перше значення – це символіка самого білого кольору як чистоти та оновлення. А друге – колір потрісканої будівлі РАЦСу, що проблематизує питання змін і чим вони є взагалі – заміною однієї символіки іншою, новою пофарбованою стіною чи глибшою зміною у свідомості людей.

Ампліфікація – стилістичний прийом для підсилення характеристики, доповнення і збагачення думки за допомогою нагромадження однорідних мовних засобів [33, с.32]. Аби відтворити у фільмі конвеєрність та рутинність ритуалу, я використала прийом нагромадження. У кульмінаційній частині фільму можна побачити, як одна за одною пари заходять у залу. Також за допомогою паралельного монтажу в лінію обряду одруження я ввела лінію ремонту. Цим прийомом хотіла показати, як в будівлі РАЦСу одночасно відбуваються два процеси – руйнації та створення.

Режисерка документального кіно Марина Разбежкіна говорить, що хоч і документаліст використовує пряме спостереження, він сам має побачити ту форму в реальності, яка і буде драматургією. «Якщо ти цієї форми не побачив, то кіно не вийде завершеним. Найтрадиційніша форма кінця фільму – смерть. Але якщо цього, на щастя, не відбулося, то ти маєш побачити, знайти, відокремити із життя цю форму самостійно» [28, с.55]. У кінці фільму «Біле» глядач не бачить результату ремонту, оскільки я хотіла показати його як процес, що продовжує тривати після закінчення фільму. Питання, що саме і чи змінює взагалі щось цей ремонт, лишається відкритим.

Кінооператор Алішер Хамідходжаєв вважає документальне кіно системою пауз: «Якщо є недомовленість, то глядач сам з цього має щось

доскладати. Але це вже процес відбору: тут в бік повів, а тут вирішив зовсім не показувати щось. Щоб малюнок виникав з цих речей. Дуже дивно, якщо фільм для масового глядача, то все потрібно детально розповідати, усе повинно бути зрозумілим. Таким чином ти обмежуєш глядача» [28, с.71].

Фільмом «Біле» я не даю відповіді, а провокую глядача до роздумів, чим є ці зміни в нашій країні, системі та в будівлі РАЦСу – новим білим кольором стін чи все ж глибинною зміною у свідомості людей. Щоб підкреслити це, в кінці я показую, як змінюються пори року, але будівля РАЦСу з потрісканою фарбою на стінах продовжує незворушно стояти на місці.

Висновки до розділу

На шляху створення документального фільму режисер переживає, щонайменше, три етапи переосмислення своєї роботи. Перший – на стадії ідеї та прописування синопсису. Другий – на локації та в процесі зйомок. І третій – безпосередньо на монтажі. Документальний короткометражний фільм «Біле» пережив кілька трансформацій від телевізійно-репортажного формату до авторського.

Сценарій під час роботи над документалістикою - досить умовна річ. Реальність як правило не збігається із авторським задумом. Однак сценарний план допоміжний режисеру, в першу чергу, для організації самого процесу роботи, оскільки він допомагає прописати всі деталі - від героїв, локацій, методів зйомок до потенційно можливих епізодів. Однак найважливіше – сформулювати ідею та авторське висловлювання, що допоможе не загубитись під час усіх трансформацій фільму.

Документальне кіно – це жанр, який перебуває на межі реальності та мистецтва. Тому режисеру варто продумувати образну систему. У документальному кіно «Біле» переважають такі візуальні тропи як метафора, контраст, порівняння, символи та деталі, ампліфікація (нагромадження).

ВИСНОВКИ

Останніми роками популярність документального кіно в Україні стрімко зросла. Сучасна українська документалістика багата на тематичне різноманіття, однак не може існувати поза соціальним контекстом та не реагувати на зміни в країні. Закономірно, що тематичною домінантою в українському документальному кінематографі є стрічки про війну та захист прав людини з різними інтерпретаційними аспектами. Також продовжується тенденція до осмислення пам'яті про минуле. Особливо актуальним залишається переосмислення маркерів радянської системи – від іронічного погляду на процес повалення пам'ятників Леніну у фільмі «Ленінопад» Світлани Шимко до спроби інакше поглянути на радянську спадщину та збереження її мистецької складової у документальній стрічці «Колір фасаду синій» Олексія Радинського. Документальним короткометражним фільмом «Біле» я продовжую осмислення епохи, яка відходить, але водночас із символами якої ми продовжуємо співіснувати в одному просторі. Ритуал – це процес переходу людини із одного стану в інший. За радянських часів усе сакральне було контрольоване тоталітарною владою. Тобто, межа між приватним та спільним розчинялася. Документальний фільм «Біле» – це антропологічне спостереження за поведінкою людей під час здійснення ритуалу одруження в системі, що трансформувала уявлення про сакральне. Водночас через художньо-образну систему цей процес у стрічці набуває авторської інтерпретації нашого повсякдення.

За радянських часів українська документалістика була обмеженою у формі та сенсах, тоталітарна влада намагалась різними методами усунути автора з творіння, а сам фільм мав виконувати певну функцію. Однак на сучасному етапі становлення українська документалістика тяжіє до авторського стилю та є вільною територією творчого висловлення. Фактично однією з вагомих причин цієї свободи став стрімкий розвиток технологій, які увійшли в наше приватне життя. Це також вплинуло і на методологію сучасних

документальних фільмів. Якщо за радянських часів у роботі режисерів переважали методи хроніки, інтерв'ю, закадрового голосу, то зараз документалісти все частіше звертаються до методу спостереження. Для фільму «Біле» я обрала два методи: «сінема варіте» та «прямого кіно». Головна їхня відмінність – рівень наближеності до героїв. Метод «сінема варіте» стає допоміжним, коли режисер хоче максимально наблизитись до своїх героїв, а «прямого кіно» – для відстороненої фіксації процесів чи поведінки людей.

Хоча наративи документальних фільмів формуються на основі реальності, планування та підготовка до зйомок відіграє важливу роль. Проте слід враховувати, що на кожному з етапів роботи буде змінюватись задум. Документальний фільм «Біле» зазнав дві трансформації – від репортажно-телевізійного до авторського короткометражного кіно. Однак завдяки тому, що від самого початку я мала чітку ідею, це допомогло мені не загубитись під час усіх змін в процесі роботи над фільмом. Хоча на початку роботи моє режисерське висловлювання не було чітким, у процесі я зрозуміла, що це має бути фільм про трансформацію – простора, системи, свідомості. Звідти і виникло головне питання фільму – якими є ці зміни. Однак, попри те, що це розуміння до мене прийшло в процесі, я переконалась, що важливо від самого початку знати, що саме хочеш сказати своєю роботою. Це придає впевненості режисеру, а він, закономірно, надає переконливості своїм героям. Також авторське висловлювання впливає на кіномову, якою промовляє до свого глядача. Варто завжди прислухатись та придивлятись до всіх непередбачуваних моментів, адже реальність ніколи не сходиться із задумом автора. Однак часто саме передбачувані моменти можуть вивести режисера на правильний шлях. Отож, важливо триматися ідеї, проте залишатися відкритим до реальності. Адже ідея – це завжди лише гіпотеза, яку потрібно перевірити на практиці.

Документальний фільм – це твір мистецтва. А тому варто продумувати не лише героїв, конфлікт та епізоди, але й художні образи, за допомогою яких можна розповісти історію. Художньо-образна система фільму «Біле» сформувалась у процесі спостереження за локацією знімання. Вигляд самої будівлі РАЦСу став елементом метафори, що в процесі роботи над фільмом

викристалізувалась у самодостатню частину фільму. Наратив документального фільму – це, в першу чергу, візуальна оповідь, а не словесна. Тому для мене було важливо показати візуальні образи та символи, об'єднавши їх за допомогою асоціативним монтажем, дії персонажів.

Популярність документального кіно на сучасному етапі пов'язати із зростанням відкритості світу. Нові технології полегшують роботу документалістам, наближають до героїв, але водночас за допомогою них починаються гібридні війни, виникає віртуалізація реальності та криза розуміння правди. Тому якщо раніше говорили про злиття ігрових та документальних жанрів, то на сучасному стані розвитку варто замислитись над злиттям реальності із вигадкою. Тому великим викликом для документаліста сьогодні є дотримуватись дійсність та водночас чітко окреслювати межу між в між життям та суб'єктивним сприйняттям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авторська документалістика на телеекрані – соціальна відповідальність чи високі рейтинги [Електронний ресурс]. – 18.10.2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://biggggidea.com/practices/avtorska-dokumentalistika-na-teleekrani---sotsialna-vidpovidalnist-chi-visoki-rejtingi/>
2. Всеобщая история кино. Часть 2. Голливуд. Конец немого кино, 1919-1929 [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://history.wikireading.ru/268235>
3. Герц Ф. Карта Птолемея / Франк Герц. – М.: Искусство, 1975. – 231 с.
4. Герц Франк: «Смотреть и видеть» [Електронний ресурс] // «Искусство кино». – 303. – Режим доступу до ресурсу: <http://old.kinoart.ru/archive/2004/03/n3-article19>
5. Горюнова Н.Л. Художественно-выразительные средства экрана / Надежда Горюнова. – М.: 2004. – 203 с.
6. Громадське вперше показало в Україні фільми «Рани 360°», зняті за VR-технологіями [Електронний ресурс]. – 31.10.2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://hromadske.ua/posts/hromadske-prezentovalo-filmy-rany-360-za-vr-tekhnologiiamy-pro-poranenykh-na-donbasi>
7. Громов В. Документальное кино Кшиштофа Кесьлёвского [Електронний ресурс] / Владимир Громов. – 26.07.2016. – Режим доступу до ресурсу: <https://culture.pl/ru/article/opisanie-mira-dokumentalnoe-kino-kshishtofa-keslyovskogo>
8. Десятерик Д. «Дельта»: Постдокументальное кино об украинской Венеции [Електронний ресурс] / Дмитрий Десятерик. – 26.03.2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://kinoart.ru/reviews/deltapostdokumentalnoe-kino-ob-ukrainskojvenetsii?fbclid=IwAR0LHIQmee6RfCFZozjt8kN2ltP8oxW2qVov6LRT04bFqymZhpICW4F0sw>
9. Дилез Ж. Кино / Жиль Делез – М.: Ад Маргинем, 2013. – 560 с.

10. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия // Искусство кино. 2006. № 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vmontaj.narod.ru/Biblio/Lunkov.zip>
11. Дробашенко С. Правда кино и киноправда / Сергей Дробашенко. – М.: Искусство, 1967. – 336 с.
12. Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса [Электронный ресурс] / Станислав Зельвенский – Режим доступа до ресурсу: <https://seance.ru/n/32/mocumentary/mocumentary/>
13. Зубавіна І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Ірина Зубавіна. – К.: ФЕНІКС, 2007. – 296 с. – (Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України)
14. Коваленко К. Типи нараторів і види нарації у прозових творах (на матеріалі повістей «Мое життя», «Розповідь невідомої людини» А.П. Чехова) [Електронний ресурс] / Ксеня Коваленко – Режим доступу до ресурсу: http://elib.umsa.edu.ua/jspui/bitstream/umsa/6433/1/Туру_naratoriv_i_vydy_naratsii.pdf
15. Липа К. Київ: пост-велич архітектури [Електронний ресурс] / Катерина Липа. – 11.11.2017. – Режим доступу до ресурсу: https://lb.ua/culture/2017/11/11/380728_kiiv_postvelich_arhitekturi.html \
16. Ломакіна А. Геннадій Кофман: «Документалістика – це кіно, яке не має меж» [Електронний ресурс] / Ангеліна Ломакіна. – 30.08.2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://theukrainians.org/gennadij-kofman/>
17. Мамченкова О. Сергій Буковський: «Щоб глядач заплакав, спочатку він має засміятись» [Електронний ресурс] / Оксана Мамченкова. – 18.12.2015 – Режим доступу до ресурсу: <https://lab.platfor.ma/sergii-bukovskii/>
18. Мізіна К. Василь Сліпак та Джельсоміно – дві сюжетні лінії одного «Міфу» [Електронний ресурс] / К. Мізіна, Ю. Поворозник. – 4.07.2017. – Режим доступу до ресурсу: <https://hromadske.ua/posts/u-lvovi-prezentuvaly-dokumentalniy-film-mif-pro-vasyliya-slipaka>
19. Муратов С. Пристрастная камера / Сергей Муратов / М.: Аспект Пресс, 2004. – 114 с.

20. Наумова Лариса. Документалістика: телевізійний вимір. Поетичне кіно: заборонена школа [Текст] : [Збірка статей] / Укл. Лариса Брюховецька. – К. : АртЕк : Ред. журн. «Кіно-Театр», 2001. – С. 247
21. Польское документальное кино 1971 – 2003 [Електронний ресурс]. – 1988. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nowayapolsha.pl/pdf/2004/03.pdf>
22. Рабигер М. Режиссура документального кіно. / Майкл Рабигер – М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 1999. – 96 с.
23. Радинський О. Кінопоказ: українська критична документалістика 1987–1995 років [Електронний ресурс] / Олексій Радинський. – 24.03.2013. – Режим доступу до ресурсу: <https://platfor.ma/movie/5145832509422/>.
24. Разбежкина М. Начинать надо со сложного [Електронний ресурс] / Марина Разбежкина // «Искусство кино». – 1.01.2012 – Режим доступу до ресурсу: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/nachinat-nado-so-slozhnogo>
25. Росляк Р. Планування та здійснення кінофікації українського села: 30-ті роки ХХ століття / Роман Росляк // Вісник ДАКККіМ. – 2011. – №4 – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2011_4/53.pdf
26. Семенік О. Тве Стін Мюллер: «Документалісти мають бути суб'єктивними» [Електронний ресурс] / Оксана Семенік. – 4.07.2018. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/tue-stin-muller-dokumentalisty-majut-buty-subiektyvnymy.html>
27. Сергій Буковський: «Ми займаємося аранжировкою дійсності» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://aristocrats.fm/sergij-bukovskij-mi-zajmayemosya-aranzhirovkoju-dijsnosti/>
28. «Синема верите». Документальное кино в переломный год // Colta.ru и Фонд имени Генриха Бёлля, 2014 – 93 с.
29. Шершньова К. Особливості розвитку документального кіно України у контексті жанрової специфіки мистецтва / Катерина Шершньова. – К.:

Журнал Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2012.

- 30.Ширшик Г. «Рік свободи» у форматі документального кіно [Електронний ресурс] / Галина Ширшик. – 22.11.2005. – Режим доступу до ресурсу: <https://detector.media/community/article/4145/2005-11-22-rik-svobodi-u-formati-dokumentalnogo-kino/>
- 31.Яковленко К. 119 років з дня народження Олександра Довженка [Електронний ресурс] / Катерина Яковленко – Режим доступу до ресурсу: <https://day.kyiv.ua/uk/video/119-rokiv-z-dnya-narodzhennya-oleksandra-dovzhenka>

Словники

- 32.Герчанівська П. Культурологія термінологічний словник / Поліна Герчанівська. – К.: Національна академія керівних кадрів і мистецтва, 2015. – 439 с.
- 33.Літературознавчий словник-довідник / [Р.Т. Гром'як, Ю.І.Ковалів, В. І.Теремко]. – К.: «Видавничий центр «Академія», 2007. – 372 с.
- 34.Encyclopaedia Britannica [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.britannica.com/art/cinema-verite>

Відеоматеріали

- 35.Франк Г. Старше на 10 минут (1978) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=7Wh9d8mZSWo>
- 36.Сергій Лозниця про фільм «Майдан» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=466ZY8jBlqw>
- 37.Дзига Вертов - Человек С Киноаппаратом (1929) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=NWtNKIRBn98>

ДОДАТКИ

Додаток А

Синопис короткометражного фільму «Біле»

Дія відбувається у колишній будівлі Клубу енергетиків у Львові, а нині – Палаці одружень. У Радянському Союзі ці місця створювали аби перетворити сакральний ритуал одруження на громадянський публічний акт. Стара епоха відходить, і одного дня керівництво вирішує відремонтувати потріскані стіни радянської будівлі. Замість суддівських прикрас для обряду працівниці Палацу одружень одягають вишиванки, а замість погруддя Леніна у залах – українська символіка. Під марш Мендельсона і звуки ремонту одна за одною пари молодят урочисто прямують у нове життя. Однак чи змінює щось насправді новий колір стін?

1. **Тема:** короткометражний документальний фільм про РАЦС як місце здійснення ритуалу, що є метафоричним відображенням нашої країни.

2. **Ідея:** зміни мають відбутися у свідомості людей, а не заміні однієї символіки, ідеології, кольору фарби – іншою.

3. **Основні епізоди:**

Intro - потріскана будівля РАЦСу

Епізод 1.

Початок ремонту

Епізод 2.

Чаювання в кімнаті

Епізод 3.

Підготовка до ритуалу (перевтілення)

Епізод 4.

Налаштування інструментів у залі

Епізод 5.

Фотограф

Епізод 6.

Здійснення ритуалу

Епізод 7

Після ритуалу

Outro - зміна пір року навколо будівлі РАЦСу

4.Теми епізодів:

Intro - потріскана будівля РАЦСу

Заявляємо одночасно місце дії та головний художній образ

Епізод 1. Початок ремонту

Тема: показуємо подію, яка рухає сюжет і викликаємо ремонт асоціації змін; показуємо першого героя фільму—охоронця, що відсторонено спостерігає за ремонтом.

Епізод 2. Чаювання в кімнаті

Тема: знайомство з героїнями, розкриття їхньої психології; з'являється перший конфлікт між святковою атмосферою у будівлі та щоденною рутинною життям.

Епізод 3. Підготовка до ритуалу (перевтілення)

Тема: у коридорі будівлі триває ремонт, у своїй кімнатці обрядові старости переодягаються у вишиванки, але водночас наспівують старі пісні. Цей епізод через деталь пісні відображає ностальгію за минулим.

Епізод 4. Налаштування інструментів у залі

Тема: додатковий до попереднього епізоду; розмова про старі бандуристок нігті в залі образно відображає перевтілення, що відбулося лише зовнішньо, але внутрішньо все лишається тим самим.

Епізод 5. Фотограф

Тема: герой, що відтворює схожі моделі поведінки, баналізує сам ритуал; він є спостерігачем за сакральним процесом одруженням.

Епізод 6. Здійснення ритуалу

Тема: відтворення конвеєрності та рутинності

Епізод 7. Після ритуалу

Тема: ритуал одруження, що є образом створення у фільмі, закінчується, а ремонт продовжує тривати.

Outro - зміна пір року навколо будівлі РАЦСу

Бачимо, що ремонт нічого не змінив у будівлі, системі, свідомості людей.

5. Тип наративу: лінійний

6. Композиція:

Експозиція - 1

Зав'язка - 2

Розвиток дії - 3, 4, 5

Кульмінація - 6,7

Розв'язка - outro

7. Герої: головні - обрядові старости, бандуристки та охоронець; епізодичні - фотограф, прибиральниця; будівля РАЦСу.

8. Місце дії: Львів

9. Конфлікт: між зовнішніми та внутрішніми змінами

10. Художні образи: ремонт у приміщенні, потріскана фарба на стінах, будівля РАЦСу як алегорія до нашої країни

11. Жанр: документальний короткометражний фільм

12. Засоби втілення задуму: документальні кадри, зняті методами «сінема варіте» та «прямим кіно»

13. Назва фільму: «Біле»