Гражына
Кэндзеляўска

Дапаможнік кінадакументаліста

Асновы майстэрства

Лекцыі

Назва польскага арыгіналу:
Przewodnik dokumentalisty. Podstawy warsztatu. Skrypt
Seria: Warsztat realizatora Filmowego i Telewizyjnego

Copyright © Grażyna Kędzielawska

Copyright © PWSFTviT (Вышэйшая Дзяржаўная Школа Кіно, Тэлевізіі і Тэатру імя Леона Шылера), 2017

Copyright © for the Belarussian edition
Stowarzyszenie Młodych Twórców – „Ku Teatrowi", 2017

ДАПАМОЖНІК КІНАДАКУМЕНТАЛІСТА

Гражына Кэндзеляўска

Рэдактарка: Іаланта Кільян
Пераклад: Святлана Курс
Рэдагаванне: Вольга Мазурава
Карэктар: Алена Разумава
Вёрстка і друк: Agencja Wydawnicza Ekopress

Выдавец: Stowarzyszenie Młodych Twórców – „Ku Teatrowi", 2017

Кінаматэрыялы, якія з'яўляюцца часткай гэтай кнігі, змешчаныя на беларускамоўнай старонцы: **www.docmajstrounia.com**

польская версія: www.przewodnikdokumentalisty.pl

англійская версія: www.documentaryworkshop.com

У рамках праекту "Польскі дакументальны фільм на Беларусі – глыбіня рэзкасці" (2016–2017) мы публікуем на беларускай мове падручнік "Дапаможнік кінадакументаліста" прафесаркі Гражыны Кэндзеляўскай (PWSFTviT – Вышэйшая Дзяржаўная Школа Кіно, Тэлевізіі і Тэатру імя Леона Шылера ў Лодзі), ствараем спецыяльны нумар часопіса „pARTisan" аб польскай кінадакументалістыцы, а таксама рэалізуем III Семінар кароткаметражнай дакументалістыкі – Кінамайстроўню „15 хвілін: Беларусь!" www.15minutesbelarus.net

Прадзюсар: Stowarzyszenie Młodych Twórców – „Ku Teatrowi", Poznań

Партнёры: PWSFTviT (Вышэйшая Дзяржаўная Школа Кіно, Тэлевізіі і Тэатру імя Леона Шылера ў Лодзі)

pARTisan, Мінск

Праект "Польскі дакументальны фільм на Беларусі – глыбіня рэзкасці" дафінансаваны сродкамі Міністра культуры і нацыянальнай спадчыны Рэспублікі Польшча".

З прыемнасцю аддаем у рукі беларускіх аматараў кіно і дакументалістыкі незвычайную кнігу – «Дапаможнік дакументаліста» прафесаркі Гражыны Кэндзеляўскай. Гэты канспект быў створаны на аснове яе 20-гадовай мастацкай і педагагічнай працы ў Лодскай Кінашколе, а таксама на падставе штодзённага "жыцця ў фільме". Методыку працэсаў стварэння дакументальнага кіно можна з поўным правам прымяніць і ў іншых сферах мастацтва. Канспект вучыць пастаноўцы і дасягненню мэтаў, дысцыпліне і рацыяналізму, якія так важныя ў працэсе творчасці і якіх часам так не хапае ў цяперашнім свеце. Не магу пазбавіцца ад спакусы параўнаць гэтую кнігу з "Працай акцёра над сабой" Канстанціна Станіслаўскага і з яго метадам. Абодва творы былі напісаныя мастакамі, абодва парадкуюць хаос назіранняў і пачуццяў, у абодвух мы знойдзем метад творчасці, для якога так важны прынцып Станіслаўскага „свабоднае ўздзеянне на падсвядомасць". Дакументальны фільм не толькі паўстае дзякуючы нашай падсвядомасці, але і пранікае ў яе. Карацей кажучы: падручнік прафесаркі Кэндзеляўскай вучыць нас, якім чынам мы можам пранікнуць да самых сябе, каб расказаць іншым тое, што мы хочам.

Іаланта Кільян

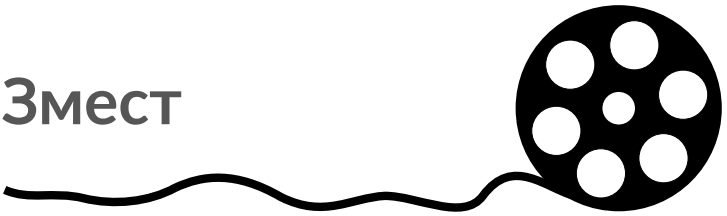
Марыя Змаж-Качановіч, адна з найвыбітнейшых польскіх кінарэжысёрак:

„Кніга Гражыны Кэндзеляўскай пра кінадакументалістыку – выбітны падручнік, напісаны, можна сказаць, гадамі дыдактычнага досведу ў Лодскай кінашколе. Досведу, які даў плён у выглядзе студэнцкіх дакументальных эцюдаў, створаных пад яе мастацкай апекай і узнагароджаных дзясяткамі ўзнагарод па ўсім свеце. Гражына Кэндзеляўска, як ніхто, умее вучыць кінадакументалістыцы. Яе ўнікальная праграма, выкладзеная ў кнізе і ілюстраваная прыкладамі эцюдаў, задач, практыкаванняў, крок за крокам вядзе праз усе асноўныя пытаньні, якія паўстаюць перад кінематаграфістам-пачаткоўцам. Аўтарка фармулюе, класіфікуе, сістэматызуе, узгадвае пра тое, што ўжо паўстала ў дакументальным фільме. **Гэта першая кніга такога кшталту ў Польшчы, надзвычай важная ў часы нечуванай папулярнасці гэтага кінажанру**”.

Казімеж Карабаш, рэжысёр, патрыярх польскага кіно, пішучы аб “Дапаможніку кінадакументаліста”, цытуе аўтарку кнігі:

„*У аснове дакументалізму ляжыць цікавасць да людзей і свету. З гэтай цікавасці часта паўстаюць важныя тэмы, ідэі, праблемы будучага фільма*”. Я гарачы прыхільнік гэтага пункту гледжання. Натуральна, існуе шмат іншых прычын, з-за якіх рэжысёр прагне рэалізаваць свой фільм, але гэта з а ў с ё д ы рэха нейкіх назіранняў, перажыванняў ці эмоцый аўтара, рэха ц і к а в а с ц і да жыцця іншых людзей. Іншыя важныя пытанні, узнятыя у гэтай публікацыі – старанная дакументацыя, добра распісаны сцэнарый, а самае галоўнае – здольнасць напісаць партрэт героя, што спалучае шчырасць і стараннасць”.

Змест



Уступ 6

Фрагменты з гісторыі дакументальнага кіно 8

Жанры дакументальнага кіно – выбраныя праблемы 47

Матэрыя дакументальнага фільма 69

Рэжысёр і асноўныя пытанні, звязаныя з яго працай 74

Этапы працы кінадакументаліста 82

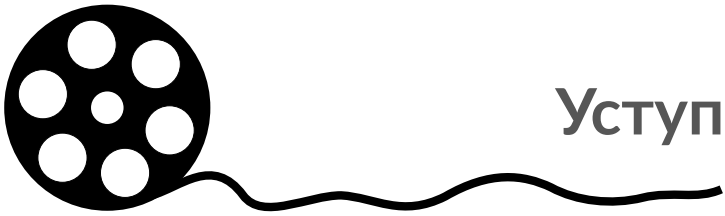
Герой дакументальнага фільма 91

Асноўная праграма – апісанне практыкаванняў 97

Прыклады студэнцкіх фільмаў. Куратарства і метады «вывядзення» фільма 114

Заканчэнне 126

Дадатак – прыкладныя сцэнарыі 129



Уступ

Ведучы больш за дваццаць гадоў заняткі па рэжысуры дакументальнага кіно, я сабрала шмат навучальных матэрыялаў: тэксты лекцый, фільмы для аналізу, дыскі з практыкаваннямі, фрагменты кніг. Апошнім часам мне бесперапынна даводзілася нешта шукаць у сваіх запісах. Таму я падумала, што сабраць гэта ўсё ў адзін кампактны дапаможнік будзе добрым выйсцем для мяне і маіх студэнтаў. Апрача таго, поспех студэнцкіх эцюдаў, здзейсненых у межах гэтай праграмы і адзначаных у Польшчы і за мяжой, пераканаў мяне, што варта захаваць гэтую методыку і прапанаваць яе ўсім зацікаўленым.

З чаго складаецца праграма? Найперш з уласнага досведу стварэння партрэта чалавека, набытага ў працы над фільмамі і ў выкладанні.

Яшчэ студэнткай першага курса кінашколы я ведала, што менавіта я хачу рабіць і пра што казаць, але не ведала, як і з чаго будаваць выказванні – мае першыя фільмы. Было цяжка прызнацца, што я не ведаю, з чаго складаецца кадр, як назіраць і дакументаваць рэчаіснасць такім чынам, каб кадры не выпадалі пры мантажы. Толькі ўласны нялёгкі шлях навучыў мяне кінадакументалістыцы, яе правілам і магчымасцям.

Мая праграма грунтуецца на вызначэнні мовы і разуменні сутнасці дакументальнага фільма. Сутнасць гэтая, на маю думку, заключаецца ў сувязі чалавека з рэчаіснасцю і ў назіранні як галоўным дакументальным метадзе. Досведам і асновамі, выпрацаванымі падчас гэтага працэсу, можна карыстацца ў любой, не абавязкова польскай, рэчаіснасці, а таксама ў розных жанрах дакументалістыкі.

Дапаможнік, такім чынам, мусіць змяшчаць не толькі звесткі пра прадмет, матэрыялы і метады дакументальнага кіно, але і падказкі, дзе шукаць тэмы, як глядзець на рэчаіснасць, як бачыць у ёй чалавека. Я не прапаную тут падрабязнай гісторыі дакументальнага кіно, але даю падборку некаторых фільмаў, на маю думку, істотных, і пры гэтым прыдатных для аналізу і параўнанняў. Яны дазваляюць зарыентавацца ў матэрыяле дакументальнага кіно.

Гэты дапаможнік прызначаны найперш для студэнтаў (ён будзе дапаўняць пройдзеную праграму), а таксама для тых, каго цікавяць пытанні выкладання. Гэта і прэзентацыя методыкі, якую можна выкарыстаць, развіць, прыстасаваць да ўласных патрэб. Было б ідэальна, каб яе ўжывалі мае былыя студэнты, якія сталі педагогамі. Гэта быў бы працяг у найлепшым сэнсе.

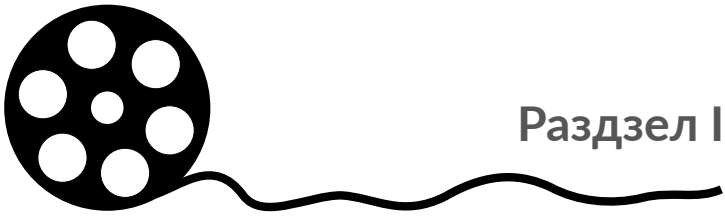
Выкладзеныя на інтэрнэт-старонцы фільмы з'яўляюцца ілюстрацыяй да маіх высноў і ўзорамі практыкаванняў. Іх можна ўспрымаць і як выпрабаваныя спосабы, і як заахвочванне да стварэння ўласных практыкаванняў – фільмаў.

Як карыстацца дапаможнікам? Раздзелы **I і II** змяшчаюць кароткі гістарычны нарыс – асноўную інфармацыю для ўсіх. Звесткі пра дакументальныя кінаматэрыялы знаходзяцца ў раздзеле **III**. Асноўныя пытанні, звязаныя з рэжысёрскай працай, разглядаюцца ў раздзелах **IV** і **V**. Раздзел **VI** дае падказкі наконт працы з героем (важная інфармацыя для студэнтаў). Пытанні, звязаныя з аўтарскай праграмай (для выкладчыкаў) – асноўныя прынцыпы, прыклады практыкаванняў і фільмы, знятыя паводле гэтай праграмы – разглядаюцца ў раздзелах **VII** і **VIII**. У дадатак увайшлі фільмы, практыкаванні і іх апісанні (гэтая частка – для ўсіх).

У канцы хачу назваць людзей, з якімі я працавала і здзяйсняла гэтую праграму з 1988 года:

Дзённае навучанне: Тадэўш Палка, Станіслаў Грабоўскі, Войцех Маціеўскі, Малгажата Заёнц; з 2007 года – Марыя Змарч-Качановіч.

Завочнае навучанне (тэлемайстэрства і журналістыка): Гэнрык Рышка, Януш Тыльман; з 2009 года – Юзэф Ромаш. Асістэнты: Мар'юш Фронт, Лукаш Барчык, Івона Секежыньска, Мацей Адамэк, Анна Рэмбоўска, Люсі Олвуд, Славомір Кальвінэк, Даніэль Сьвятлы. Даніэлю я ўдзячная за з'яўленне гэтага дапаможніка і прысвячаю гэтую працу яму.



Раздзел I

ФРАГМЕНТЫ З ГІСТОРЫІ ДАКУМЕНТАЛЬНАГА КІНО

Для мяне, дакументаліcткі, гісторыя дакументальнага кіно – гэта найперш гісторыя твораў, якія выклікаюць захапленне, ствараюць узоры, а таксама служаць прыкладам павучальных памылак.

Аднак я не прапаную тут асабістай гісторыі дакументалізму. Беручы пад увагу ролю гэтай кнігі, я выбрала тыя імёны, падзеі і творы, якія нельга абмінуць, якія трэба не толькі ведаць, але і пазнаваць. Бо на абраным шляху ў спадарожніках варта мець як вялікіх майстроў, так і шалёных рызыкантаў. Давайце разгледзім іх фільмы.

Ужо сам факт, што азначэнне дакументальнага фільма патрабавала афіцыйнага ўзгаднення, указвае на праблему, якую гэтае азначэнне ніяк не вырашае. Калі мы і ведаем інтуітыўна, што такое дакументалізм, ён, тым не менш, ніяк не паддаецца спробам змясціць яго ў адназначныя фармулёўкі.

Вынаходніцтва кіно, заснаванае на ажыўленні фатаграфіі, у самой сваёй прыродзе мае закадаваную магчымасць зарэгістраваць рэальнасць і зафіксаваць ейныя, часта нябачныя чалавечаму воку, змены.

Афіцыйнае азначэнне кінадакументалістыкі было прынятае ў 1948 годзе ў Празе, на канферэнцыі Сусветнага саюза дакументалістаў.

Дакументальны фільм паўстае ў выніку выкарыстання *«ўсіх метадаў запісу на цэлулоіднай стужцы розных аспектаў рэчаіснасці, інтэрпрэтаваных з дапамогай фотаздымкаў або сумленнай і абгрунтаванай рэканструкцыі; мэтай гэтых прыёмаў з'яўляецца зварот да розуму або эмоцый, якія стымулююць патрэбу або неабходнасць развіцця чалавечых ведаў і разумення; а таксама пастаноўка і вырашэнне існуючых праблем са сферы эканомікі, культуры і адносін паміж людзьмі»*.*

© Association Frères Lumière
http://www.institut-lumiere.org

Фільм можна паглядзець:
http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html

«Выхад рабочых з фабрыкі братоў Люм'ер»
(La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895)

* Цыт. па: Kołodyński A. Tropami filmowej prawdy. Warszawa, 1981. S. 27-28.

Першасная, упісаная ў прыроду кіно, рэгістрацыйная функцыя – даволі хутка адкінутая дзеля відовішчнасці – засталася крыніцай натхнення для тэарэтычнай рэфлексіі і для мастацтва кіно. Інтуіцыя кажа нам пра рэгістрацыйную функцыю дакументальнага кіно, аднак на практыцы дакументалістыка часта трапляе ў памежную зону фіксацыі і эстэтычных эксперыментаў, спрыяе развіццю і самаўсведамленню кінамастацтва. Фільмы дакументальнага характару здымалі ад пачатку існавання кінематографа. «Выхад рабочых з фабрыкі братоў Люм'ер» (1895) Люі Люм'ера – прыклад непарыўнай сувязі таго, што зафіксавана, з магчымасцямі апарата.

Гэта была адзіная сцэна, характар якой вызначаўся шэрагам тэхнічных абмежаванняў:

- нерухомая камера на штатыве, без аператара – таму сцэна патрабавала папярэдняга планавання,
- пры здымках ужывалі толькі дзённае святло,
- стужка мела абмежаваную даўжыню – толькі 17 метраў, таму кожны такі фільм доўжыўся 50 секунд,

- камера была адначасова праектарам, і толькі раздзяленне функцыі фіксацыі выявы і яе прагляду дало магчымасць мантажаваць сцэны[1].

Тэмай «*Выхаду рабочых з фабрыкі*» была сапраўдная сітуацыя, якая паўтаралася штодня, а фабрыка, з якой выходзілі працаўнікі, была ўласнасцю сям'і Люм'ер і знаходзілася насупраць іх дома.

Тры версіі гэтага фільма, знойдзеныя гісторыкамі, сведчаць пра тое, што Люі Люм'ер шукаў **найлепшай** фіксацыі добра знаёмай яму падзеі, якую ён неаднойчы **назіраў** са сваіх вокнаў. Ва ўсіх версіях камера стаіць у адным і тым жа месцы. У апошняй версіі, абранай для публічных паказаў, з-за іншай пары (лета) атрымалася лепшае асвятленне, а хутчэйшы рух у сцэне дазволіў замкнуць падзею ў рамкі, якімі з'яўляецца адкрыццё і закрыццё фабрычнай брамы. «Расшыфраваны» са стужкі (дзякуючы асвятленню) час здымак – сямнаццатая гадзіна, момант, калі працаўнікі сапраўды выходзяць з фабрыкі. Абраная Люм'ерам версія была не толькі найбольш набліжаная да рэальнасці, але і найлепшая тэхнічна, і мела апавядальны элемент. Ужо ў тым першым фільме важным было не толькі «што», але і «як» знята.

© Association Frères Lumière
www.institut-lumiere.org

«Прыбыццё цягніка на вакзал Ля-Сьёты»

(L' Arrivée d'un train a la Ciotat, 1896)

Фільм можна паглядзець:
http://www.institut-lumiere.org/francais/films/1seance/accueil.html

«*Прыбыццё цягніка на вакзал Ля-Сьёты*» (*L' Arrivée d'un train a la Ciotat*) – фільм, паказаны публіцы ў студзені 1896 года, – несумненна, самы вядомы з люм'ераўскіх фільмаў, і пры гэтым з найлепшай рэжысурай. У ім Люі Люм'ер скарыстаўся досведам, атрыманым пры ранейшых здымках, а тэхнічныя абмежаванні падпарадкаваў сваім мэтам.

1 Lubelski T. Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf // *Kino nieme* / red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska. Kraków, 2009. S. 104.

«*Камера <…>, усталяваная ў ідэальным месцы і ўключаная ў найлепшы момант. На пачатку фільма цягнік з'яўляецца ў якасці маленькай кропкі ў правым верхнім куце кадра, а пад канец, пасля з'яўлення на пярэднім плане, знікае ў левым баку кадра і спыняецца. Адныя пасажыры сядаюць, іншыя выходзяць, мы назіраем сцэнкі на пероне. Тут мы бачым і выдатнае выкарыстанне руху па дыяганалі, які стане ўлюбёным мастацкім рашэннем люм'ераўскіх фільмаў, і пры гэтым – цэлы набор планаў, якія апярэдзілі падручнікі па кінамове*»[2], – заўважае Тадэўш Любельскі. Французскі гісторык кіно Вэнсан Пінэль зазначае, што гэты 50-секундны фільм «*цудоўным чынам спалучае тры дасягненні сучаснага кіно: „рэалізм" глыбіні рэзкасці, драматургічныя магчымасці нерухомага шэрага кадраў і адкрытасць да падзеі, уведзеныя дакументальнай плынню непасрэднага кіно*»[3].

Распараджэнне заспяваць жыццё на гарачым (*sur le vif*), якое Люі Люм'ер даваў аператарам, і непрыязь братоў да камерцыйнага кіно робіць люм'ераўскія пачаткі крыніцай натхнення для дакументальнага кіно, асабліва для назірання як метаду дакументалістыкі.

З самага пачатку гэтыя 50-секундныя фільмы, якія здымалі аператары Люм'ераў, былі «жанрава» разнастайнымі. Гэтага вымагала іх тэматыка і функцыі. Ствараліся рэпартажы, фільмы аб прыродзе, навуцы, спорце, а таксама хронікі, якія тады называліся «актуаліямі», – то-бок амаль усе пазнейшыя дакументальныя жанры. Ужо тады з'яўляецца прадказанне будучыні кіно як новага сродку масавай камунікацыі.

Фільмы дакументальнага характару з самага пачатку выконвалі важную функцыю: былі крыніцай інфармацыі, задавальнялі цікаўнасць. Іх прызналі важнай гістарычнай крыніцай. У 1898 годзе паляк Балеслаў Матушэўскі – аператар Люм'ераў – апублікаваў у Парыжы брашурку «*Новая крыніца гісторыі*» (*Une nouvelle source de l'histoire*), у якой падкрэсліваў унікальныя магчымасці кіно як рэгістратара рэчаіснасці і дакладнага сведкі падзей, што ператварала фільм у неаспрэчны гістарычны дакумент. У чарговым тэксце, «*Ажыўленая фатаграфія: чым яна ёсць і чым павінна стаць*» (1898), Матушэўскі апісвае магчымасці развіцця новага

2 Тамсама.

3 Pinel V. Louis Lumière inuenter et cineaste. Цыт. па: Lubelski T. Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf. S. 104.

сродку інфармацыі, натуральным прызначэннем якога будзе дакументаванне[4]. Матушэўскі, як і браты Люм'еры, не ўлічвае развіцця кіно як новай формы відовішча. Затое звяртае ўвагу на адукацыйную карысць кіно, на шмат гадоў апярэджваючы Джона Грырсана.

Нараджэнне дакументальных формаў: **Робэрт Флээрці, Дзіга Вертаў, *Сімфоніі горада*, Джон Грырсан**

З сённяшняй перспектывы ўсё, што адносіцца да апісанай ніжэй традыцыі (фільмы, тэарэтычныя выкладкі і арганізацыйныя праекты), стваралася ў апазіцыі да галівудскага відовішча, скіроўвалася на пошук уласцівых для кіно спосабаў выказвання, у спалучэнні з мастацкімі плынямі і пошукамі таго часу. Для нефабулярных кінавыказванняў тады шукалі прасторы незалежнасці, часам нават такія ўтапічныя, як пратэктарат савецкай дзяржавы. Дакументальная творчасць 20-30-х гадоў XX стагоддзя была фарпостам кінамастацтва і сапраўды змяшчала постаць кінатворцы ў гісторыю кіно.

Робэрт Флээрці (1884–1951) – прызнаны бацька дакументальнага кіно, аўтар такіх фільмаў, як *«Нанук з Поўначы»* (Nanook Of The North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic, 1922), *«Маана»* (*Moana: A Romance of the Golden Age*, 1926), *«Табу» (Tabu: A Story of the South Seas*, 1931, у супрацы з Ф. В. Мурнаў), *«Чалавек з Арана»* (*Man of Aran*, 1934), *«Хлопец-слон»* (*Elephant Boy*, 1937), *«Луізіянская гісторыя»* (*Luisiana Story*, 1948)*.

* Williams D. Robert Flaherty: www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/flaherty/

РОБЭРТ ФЛЭЭРЦІ – бацька кінадакументалістыкі

Прынята лічыць, што паняцце «дакументальны фільм» упершыню ўжыў Джон Грырсан у рэцэнзіі на фільм Робэрта Флээрці «*Маана*», апублікаванай у лютым 1926 года на старонках газеты «New York Sun». Грырсан пісаў: «Візуальная

4 Lubelski T. Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf. S. 104.

справаздача аб штодзённым жыцці маладых палінезійцаў мае дакументальную каштоўнасць»[5].

Гэта не значыць, што «*Маана*» з'яўляецца дакументальным фільмам. Сённяшнія гісторыкі ставяць пад сумнеў дакументальную дакладнасць фільмаў Флээрці. Удзел актораў-натуршчыкаў, элементы пастаноўкі, сцэнаграфіі, касцюмаў, аповед з выразнай драматургічнасцю маглі б дысквалiфікаваць іх дакументальнасць. Аднак Флээрці ніколі і не сцвярджаў, што робіць дакументальныя фільмы.

Мастацкі метад Флээрці, на першы погляд, просты, непарыўна звязаны з ягоным разуменнем кінамастацтва і з ягонай вялікай тэмай – сувяззю чалавека з прыродай. Аўтар «*Нанука*» і «*Мааны*» стварыў і ўдасканаліў метад, у якім галоўным інструментам была камера.

«*Камера служыць для адкрыцця. Стваральнік фільма павінен карыстацца сваім апаратам так, як мастак карыстаецца пэндзлем. Гэта ягоны творчы інструмент. Аб'ектыў бачыць лепей за чалавечае вока, лепей аналізуе рэчаіснасць. Таму здымкі фільма – гэта справа бесперапынных спроб і памылак. Ніколі немагчыма ацаніць сцэну, якую здымаеш – пакуль яна не з'явіцца на экране. Зрабіце тысячу запісаў гэтай сцэны – заўжды знойдзецца адзін, які будзе лепшым за астатнія*»[6].

Творчы працэс Флээрці дзяліўся на два этапы:

Першы – гэта назіранне і адбор. З дапамогай камеры ён назірае за мноствам сцэн, якія шматкроць паўтарае і здымае (часам і па 100 разоў), каб потым, адабраўшы матэрыял, знайсці найлепшы кадр.

Другі – наданне сабранаму матэрыялу апавядальнай формы. Фабула фільмаў Флээрці – гэта кампазіцыя абраных сюжэтных ліній, узятых з існуючай, візуальнай рэчаіснасці.

У «*Нануку*» такімі лініямі з'яўляюцца паляванне, пабудова іглу, гульня з дзецьмі, свежаванне цюленя, вячэра, завіруха і г. д. Яны вынікаюць з ладу жыцця эскімоскай супольнасці, якую ў фільме прадстаўляе Нанук. Агульны канфлікт, узяты з рэчаіснасці (у «*Нануку*» гэта барацьба чалавека за выжы-

5 Цыт. па: Przylipiak M. Poetyka kina dokumentalnego. Gdańsk – Słupsk, 2004. S. 11.

6 Цыт. па: Michałek B. Sztuka faktów. Warszawa, 1958. S. 50.

ванне, змаганне з голадам, марозам і віхурай), драматызуе, парадкуе і яднае.

Нягледзячы на тое, што камера для Флээрці вельмі важная, аператарская праца ў ягоных фільмах амаль незаўважная. Пазіцыя камеры і вугал здымак не выконваюць драматургічнай функцыі, не ствараюць настрою – яны толькі схопліваюць тое, што сапраўды істотна.

«Нанук» (Nanook of the North, 1922)

http://www.archive.org/details/PhantasmagoriaTheaterNanookOfTheNorth1922752

Фільм у архіве: **www.blip.tv**

Флээрці браўся за працу без рэжысёрскай партытуры. Ён не ведаў наперад, што будзе здымаць, што ў паводзінах героя будзе найважнейшым. Флээрці-аператар быў здольны выбраць найлепшую пазіцыю, з якой здымаў сцэну, інтуітыўна прадчуваючы развіццё падзей. Камера ў ягоных ранніх фільмах звычайна статычная, яе рух мае суправаджальны характар (бойка сабак у «*Нануку*»). Характэрныя рухі камеры, якія пазней з'явяцца ў фільмах Пола Роты (*caressing movements of the camera*). Гэтыя рухі павольныя, апісальныя, яны паслядоўна паказваюць рэч з розных пунктаў агляду.

«*Метад Флээрці прыводзіць да з'явы, якая амаль не сустракаецца ў кінамастацтве: давядзення сумы падрабязных назіранняў да прыгожага ладу, пэўнага рытму і нават дасканалай драматургічнай лініі*»[7].

Большае значэнне ў фільмах Флээрці мае маштаб планаў. Іх выбар і выкарыстанне вызначаюць драматургію, з'яўляюцца наступствам аўтарскай тэмы – супрацьстаяння чалавека і прыроды.

Веліч гэтага фільма ў ягоным візуальным багацці. Флээрці працягвае метад кампанавання «знойдзеных сюжэтных паваротаў», і ў той жа час умацоўвае драматургічную лінію, канструюючы яе паслядоўна і дакладна, каб у апошніх

7 Тамсама. S. 54.

сцэнах атрымаць драматычны эфект, якога ён не дасягнуў ні ў водным з ранейшых фільмаў.

Значна большую, чым звычайна, апавядальную і драматычную ролю выконвае тут і мантаж. У той жа час метад Флээрці, найвышэйшай заяўленай мэтай якога было ўхапіць драму сапраўднага жыцця, у выпадку з гэтым фільмам выклікаў істотныя пярэчанні. Знятая сцэна барацьбы людзей з Арана (*Man of Aran*, 1934) са стыхіяй была не выпадковай, а пастановачнай. Яны мусіла стаць і стала кульмінацыйным пунктам фільма.

Флээрці ўсведамляў, што такім чынам справакаваў памежную сітуацыю.

«*Мяне дакаралі, што я хацеў патапіць лодку, поўную ірландцаў. Я памятаю сцэну, калі яны плылі да берага. Раптам з вады вырасла скала. Калі б лодка на яе наткнулася, ад яе засталася б жменя трэсак, а экіпаж загінуў бы на нашых вачах. За тое, што я падвергнуў жыццё гэтых адважных людзей такой вялікай рызыцы, яны павінны мяне застрэліць*.»[8]

«Чалавек з Арана»
(Man of Aran, 1934)

http://www.screenonline.org.uk

Аўтары дакументальнага біяграфічнага фільма «Лодка, поўная ірландцаў», з якога ўзятая цытата, старанна аналізуюць метад працы Флээрці і, прызнаючы яго за папярэдніка дакументалістыкі, у той жа час адзначаюць у ягоных фільмах перавагу элементаў, неўласцівых для дакументалістыкі,

8 «*Лодка, поўная ірландцаў*», рэж. Мак Дара О'Карынь, вытв. Ірландыя, Англія (2011).

такіх як фабулярызацыя апавядання, акторская гульня, пастановачныя сітуацыі, адсутнасць зацікаўленасці сацыяльнай праблематыкай. Гэтыя сумневы маюць, так бы мовіць, акадэмічны характар, аднак складана не ўлічваць меркаванне, якое ў згаданым фільме выказвае даследчык творчасці Флээрці, прафесар Браян Уінстан: «*Робэрт Флээрці быў першым, хто пераўтварыў кінаназіранне за штодзённым жыццём людзей у аповесць, поўную драматызму і захапляльнай апавядальнасці, якую мы цяпер называем дакументальным фільмам. Гэта быў надзвычайны пералом, хоць ён і прынёс з сабой маральныя дылемы*»[9].

Я, аднак, не бачу, каб наступнікі зрабілі нейкія адказныя высновы з досведу Флээрці. Маральныя дылемы суправаджаюць практыку дакументалістыкі ўвесь час, і не відаць, каб сучасныя фільмы, а таксама чаканні публікі, вызначаліся большай адчувальнасцю ў гэтай сферы.

Флээрці, які меў незвычайную здольнасць угледзець прыгажосць у рэальным свеце10 і жаданне праз сваіх герояў паказаць сутнасць і цуд чалавечнасці (а яны асабліва інтэнсіўна выяўляюцца ў драматычных, памежных сітуацыях), браў на сябе такую рызыку.

Сучасныя ж парушэнні ў галіне этыкі часта не маюць ніякага абгрунтавання.

Дзіга Вертаў (1896-1954) нарадзіўся ў Беластоку. Савецкі сцэнарыст і рэжысёр, звязаны з авангарднымі рухамі, найперш з ЛеФам (*«Левым фронтам мастацтва»* – мастацкай групай, якая існавала ў Маскве і Адэсе ў 1922-1928 гадах). Ужо на пачатку 1918 года, пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі, распачаў працу ў кінахроніцы. Вертаў адразу бачыць у камеры абсалютны і ўніверсальны сродак, які дае магчымасць запісаць рэчаіснасць на стужку. Ён вырашае стварыць новы від мастацтва – «мастацтва аўтэнтычнага жыцця», нефабулярную кінематаграфію.

ДЗІГА ВЕРТАЎ – вялікі эксперымент

У сваёй здымачнай практыцы Вертаў галоўным чынам імкнуўся да пашырэння здымачных магчымасцей камеры, каб тая стала дасканалейшай за чалавечае вока. Матэрыяй

9 Тамсама.

10 Пра гэты асаблівы талент Флээрці казаў Рычард Лікок, які быў аператарам апошняга фільма Флээрці «*Луізіянская гісторыя*». Тамсама.

ягонага мастацтва была рэчаіснасць, зафіксаваная на стужку з дапамогай **кінавока**. Асновай **метаду кінавока** былі кіназдымкі без інсцэніровак, заспяванне жыцця «на гарачым», часта схаванай камерай. Такі падыход да матэрыі рэчаіснасці мусіў гарантаваць кінапраўду.

Для Вертава кінапраўда была не толькі пасіўным адбіткам рэчаіснасці, але і інтэрпрэтацыяй, якая здзяйснялася з дапамогай **мантажу** – галоўнага, на ягоную думку, метаду стварэння кіно. Вертаў быў не толькі выбітным творцам новага, нефабулярнага кіно, але і стваральнікам ягонай тэорыі. Свае ідэі ён самым авангардным чынам прадстаўляў у шматлікіх выступах, маніфестах і артыкулах. Фармуляваў іх радыкальна. Быў жарсным і адданым арганізатарам і стваральнікам «*Кінапраўды*» – новай рэвалюцыйнай хронікі, папярэдніцы нефабулярнага кіно – адзінага кіно, якое ён прызнаваў. «*Кінапраўда*» мусіла навучыць глядзець на свет мільёны непісьменных[11]. Таму Вертаў шукаў магчымасці патрапіць з кіно да гэтых мільёнаў, і адным з такіх спосабаў сталі агітацыйныя цягнікі, якія даязджалі, адразу пасля рэвалюцыі, да самых далёкіх закуткоў Расіі.

1920 год

Я загадчык кінавагона. На глухой станцыі даём кінасеанс. «*Чалавек з кінаапаратам*». Запіс з дзённіка

Вертаў дакладна вызначаў паняцці, якія выкарыстоўваў у сваіх тэкстах. Яны былі элементамі цэласнай эстэтыкі кінамастацтва.

Вось некаторыя з іх, пададзеныя ў спецыфічным авангардным стылі.

«*Я кінавока. Я – вока механічнае. Я, машына, паказваю вам свет такім, якім толькі я яго змагу ўбачыць.*»[12]

11 *Сотні тысяч, мільёны непісьменных ці проста тых, што хаваюцца ад гучна надыходзячага «Сёння», грамадзян РСФСР павінны будуць выхаваць сваё ўспрыманне перад зяючым экранам Кіно*», – пісаў Вертаў у №5 «*Кінапраўды*» (1922). Гл.: Wiertow Dziga. Człowiek z kamerą. Wybór pism / tłum. Tadeusz Karpowski. Warszawa, 1976. S. 22.

12 Тамсама. S. 28.

З баявога статута кінокаў

Падказка агульная для ўсіх сцэн: кінакамера павінна быць нябачнай.

1. Здымкі знянацку – старое вайсковае правіла – вакамер, хуткасць, націск.
2. Здымкі з адкрытага назіральнага пункта, падрыхтаванага кінокамі-назіральнікамі. Вытрымка, спакой і ў зручны момант напад.
3. Здымкі са схаванага назіральнага пункта. Цярпенне і абсалютная ўвага.
4. Здымкі пры натуральным адцягванні ўвагі здыманых.
5. Здымкі пры штучным адцягванні ўвагі здыманых.
6. Здымкі на адлегласці.
7. Здымкі ў руху.
8. Здымкі зверху[13].

«Кінавока – гэта ўсе кінасродкі, усе кінавынаходніцтвы, усе прыёмы і спосабы, якімі можна было б выкрыць і паказаць праўду.»[14]

«Кінавока азначае:

• Мантажую, калі выбіраю тэму,

• Мантажую, калі збіраю назіранні, якія тычацца тэмы,

• Мантажую, калі вызначаю чарговасць прагляду здымачнага матэрыялу, які тычыцца тэмы.»[15]

Кінокі (ад «кино-оки») – гэта яшчэ і здымачная група Дзігі Вертава: аператары (ён сам, ягоны брат Барыс Каўфман) і мантажыстка Елізавета Свілава, жонка Вертава.

Што такое кінавока і кінапраўда? Ствараючы гэтыя тэрміны, Вертаў звяртаўся да футурызму. Культ машыны, механічны рух, геаметрычнасць, дынаміка, дакладнасць і тэмп вызначаюць наступныя тэрміны: кінавока – гэта атаясненне чалавека з машынай, або камерай, якая робіць магчымым звышчалавечы позірк. Гэта вызваленне ад

13 Тамсама. S. 129.
14 Тамсама. S. 44.
15 Тамсама. S. 78.

абмежаванняў жывога вока на карысць кінакамеры, яе большых магчымасцей і большага поля зроку. Паняцце кінавока эвалюцыянуе пасля 1924 года, змяшчае ў сябе дадаткова мантажны стол і праектар. Гэтым паняцце ахоплівае ўсялякія мантажныя аперацыі і тэхнічныя трукі з прыспешваннем, запавольваннем ці адваротным рухам.

Прыярытэтам метаду кінокаў стала **падгледжанае імгненне**. Каб яго спаймаць, ужываліся схаваныя здымкі. Гэтую зафіксаваную на стужцы хвіліну Вертаў называе **кінафактам**.

«*Кожны зняты без інсцэніроўкі жіццёвы міг, кожны асобны кадр, зняты ў жыцці так, як ён ёсць, схаванымі здымкамі, здымкамі знянацку або іншым аналагічным тэхнічным спосабам, з'яўляецца зафіксаваным на стужку фактам, **кінафактам**, як мы яго называем.*»[16]

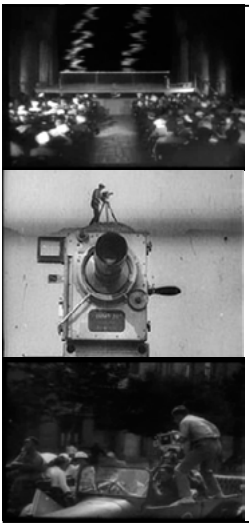
«Кінапраўда» – гэта яшчэ і перыядычнае выданне: 23 нумары хронікі, здыманыя Вертавым з чэрвеня 1922 па 1925 год.

У тэрміне «кінапраўда» націск падае на кіно, наконт праўды дыскутаваць не выпадае – гэта праўда камунізму, якую трэба **ўвідавочніць**. І гэтаму **ўвідавочванню ідэалогіі**, яе **прапагандзе** служаць мастацкія сродкі Вертава.

Непараўнальная вынаходлівасць у фармаванні кіназместу, наватарства, разнастайнасць і функцыйнасць стыляў і паэтыкі, эксперыменты, што пашыраюць магчымасці кінамовы – і ўсё гэта дзеля адной справы: дэмантажу старога і пабудовы новага свету, які стане «уцялесненнем» камунізму. Прыкладам такога спалучэння мастацкага эксперыменту з прапагандысцкай мэтай з'яўляецца «*Энтузіязм. Сімфонія Данбаса*», фільм, зняты ў 1931 годзе. Імпульсам да яго стварэння для Вертава стала навіна пра «застоі» ў шахтах Данбаса, якія маглі пагражаць рэалізацыі планаў першай пяцігодкі (1928–1932). Вертаў выкарыстоўвае ўсе даступныя кінасродкі, каб натхніць гледача відовішчам цудоўнага і ўзнёслага праекта будучыні, абвешчанага на з'ездзе партыі. Для ягоной рэалізацыі ён спрабуе распаліць энтузіязм. У пачатку фільма Вертаў нагадвае: мы атрымалі першую вялікую перамогу ў барацьбе з рэлігіяй – цяпер фронт барацьбы перанёсся ў шахты і на заводы. Усёахопны рытм

16 Тамсама. S. 59.

вобразаў, гукаў, музыкі, унутрыкадравы рытм, рытм асацыяцый – нарастае, мацнее з кожнай хвілінай. Плакат, калаж, сімфонія, кінафакты і візія камунізму (між іншага, візія «новага чалавека») гарманічна ўтвараюць ідэю магутнасці новага свету. Пра незвычайныя эстэтычныя ўражанні ад гэтага фільма сведчыць ліст Чарлі Чапліна.



«Чалавек з кінаапаратам»

(Человек с киноаппаратом, 1929)

www.archive.org/details/Chelovekskinoapparatom
ManWithAMovieCamera

«Дагэтуль я не ведаў, што з бразгату механізмаў можна стварыць такое прыгожае гучанне. Лічу ***„Энтузіязм"*** *адной з найбольш узрушлівых сімфоній, якія я калі-небудзь чуў.*
Містар Дзіга Вертаў – музыка. Прафесары павінны вучыцца ў яго, замест таго, каб аспрэчваць.
Віншую.»[17]

«Энтузіязм. Сімфонія Данбаса»

(Энтузиазм. Симфония Донбасса, 1931)

http://www.ruslink.pl/

«Энтузіязм» быў адным з першых гукавых фільмаў, ён стаў маніфестацыяй эстэтычных магчымасцей гуку ў кіно. Таксама ўпершыню ў ім было ўжытае сінхроннае кінавыказванне. Калі «*Чалавек з кінаапаратам*» паказвае магчымасці кінавока і рэфлексуе над спецыфічнымі магчымасцямі новага сродку камунікацыі, дык «*Энтузіязм*» даследуе

17 Тамсама. S. 138.

бязмежныя магчымасці кінавуха. Парадаксальна, але цяпер кінапраўда Вертава – гэта найперш праўда пра творчыя магчымасці кіно.

«Сімфоніі горада» – традыцыя мастацкага кінадакумента

Амаль адначасова і незалежна адно ад аднаго ў сярэдзіне 1920-х гадоў XX стагоддзя з'явіліся некалькі фільмаў, тэмай (?), героем (?) якіх стаў вялікі сучасны горад-молах – што зрабілася пачаткам жывой і да сёння традыцыяй. «*Фільмы такога тыпу*, – піша Міраслаў Пшыліпяк пра „гарадскія фільмы", – *відавочна належаць да традыцыі мастацкага кіно, з некалькіх прычын. У першую чаргу – сама канцэпцыя не дазваляе аднесці іх* ***да парадыгмы простай фіксацыі рэчаіснасці*** *ў пазнавальных мэтах. <…> Фільмы гарадской серыі ў прынцыпе павінны ствараць* ***пэўны сінтэз****, а яшчэ лепей – вобраз горада, які падкрэсліваў бы аўтарскі спосаб даследавання жыцця вялікага горада*»[18].

Першымі фільмамі пра горад лічацца «*Нью-Ёрк*» Юліюса Енсана (1911) і «*Манхэтан*» Пола Стрэнда і Чарлза Шылера (1921). Аднак сапраўднай сталасці гэты жанр дасягае пад канец дваццатых, калі <…> з'яўляецца ягоная класіка: «*Берлін – сімфонія вялікага горада*» (1927) Рутмана, «*Нічога, апроч часу*» Кавальканці, «*Чалавек з кінаапаратам*» (1928) Вертава, якому, зрэшты, папярэднічаў фільм «*Масква*» (1927) Міхаіла Каўфмана і Ілы Капаліна, «*À propos de Nice*» Жана Віго. У той жа час свае гарадскія імпрэсіі робіць Ёрыс Івэнс: «*Мост*», 1928; «*Дождж*», 1929[19].

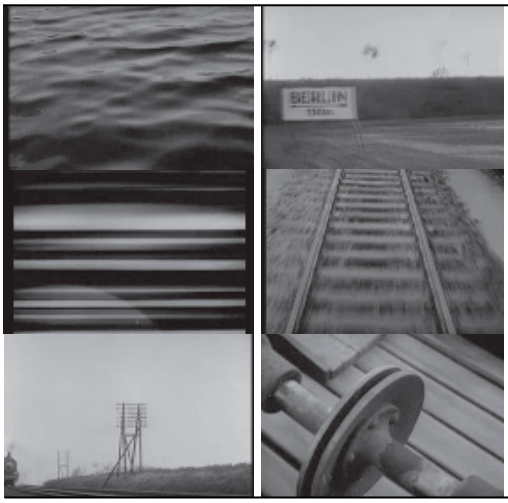
Сапраўды ўзорным для гэтага цячэння з'яўляецца «*Берлін – сімфонія вялікага горада*» (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) Вальтэра Рутмана. Ягоная задума, здзяйсненне, крытыка, месца ў гісторыі характэрныя для змен, якія ў сярэдзіне 1920-х гадоў адбываюцца ў кінасвядомасці.

Ідэя «*Берліна*» належыць Карлу Маеру[20]. Ягоны блізкі сябра, англійскі рэжысёр Пол Рота пісаў пра тое, як з'явілася гэтая

18 Przylipiak M. Poetyka kina dokumentalnego. S. 200.
19 Тамсама. S. 208.
20 Карл Маер – выбітны аўстрыйскі сцэнарыст, звязаны з рухам экспрэсіянізму і «новай рэчыўнасці» (напрыклад, «*Апошні чалавек*», 1924, «*Кабінет доктара Калігары*», 1920).

ідэя: «*Маеру надакучылі абмежаванні і штучнасць кінастудыі. <…> Ён страціў цікавасць да фікцыі, хацеў, каб ягоныя фільмы вынікалі з рэчаіснасці. У 1925 годзе, у самым ажыўленым месцы горада, каля кінатэатра „Ufa-Palast am Zoo“, ён задумаў „Сімфонію вялікага горада“. Гэтая „мелодыя вобразаў“ натхніла яго на напісанне сцэнарыя*»[21].

Задуму Маера з энтузіязмам падхапіў Карл Фройнд[22], які распачаў здымкі «*Берліна*» з «заўзятасцю чалавека, што згаладаўся па рэчаіснасці». Для фіксацыі **ўсіх** аспектаў жыцця горада і яго жыхароў ён скарыстаў новы спосаб працы камеры, названы ім дакументальным (сярод іншага, здымаў схаванай камерай, зрабіў стужку больш адчувальнай). Праз многія гады, апісваючы высновы з таго досведу, ён скажа: «дакументальныя здымкі – гэта адзіны тып фатаграфіі, які з'яўляецца **сапраўдным мастацтвам**, *бо дзякуючы яму можна паказваць* ***жыццё***»[23].



«Berlin: Die Sinfonie der Großstadt»

(Берлін. Сімфонія вялікага гарада, 1927)

http://www.archive.org/details/BerlinSymphonyofaGreatCity

Для Маера і Фройнда, выбітных творцаў мастацкага кіно дваццатых гадоў, рэалізацыя «*Берліна – сімфоніі вялікага горада*» была мастацкім эксперыментам. Урэшце Маер выйшаў з праекта, а Фройнд выконваў у ім галоўным чынам ролю прадзюсара. Апрача яго, здымкі рабілі некалькі аператараў.

21 Цыт. па: Kracauer S. Od Caligariego do Hitlera. Warszawa, 1958. S. 155.
22 Карл Фройнд – прадстаўнік нямецкага экспрэсіянізму, выбітны аператар.
23 Kracauer S. Od Caligariego do Hitlera. S. 155.

Сабраныя кінаматэрыялы змантажаваў Вальтэр Рутман, які раней ужо паказаў сябе як выбітны авангардыст, рэжысёр абстрактных фільмаў. Ён скарыстаў метад мантажу, заснаваны на фармальных каштоўнасцях (пластычных і рытмічных), стварыў «мелодыю вобразаў» амаль абстрактнага характару. Эдмунд Майзэль[24] напісаў да фільма музыку, рытмы якой адпавядалі рытмам вобразаў. Крытыкі папракалі фільм у шматзначнай нейтральнасці пры выбары тэматычнага матэрыялу для здымак, адсутнасці ідэйнага сінтэзу, фармалізм.

Неабходнасць сінтэзу, у сувязі з недастатковасцю адной толькі чыстай фіксацыі, стала прычынай зваротаў у «фільмах пра горад» да выразных эстэтычных традыцый.

Агучаная ўжо пры задуме «Берліна» патрэба выйсці са студыі, адарвацца ад фікцыі і псіхалагізму, зацікаўленасць знешнімі працэсамі (грамадскімі, палітычнымі), «дакументалізм» камеры стварылі падмурак для новага вызначэння кінамастацтва і сталі сімптомамі агульных змен творчых пазіцый, якія ў Германіі выявіліся ў «новай рэчыўнасці». Характэрныя тэмы гэтага новага трэнду ў нямецкім мастацтве (1924), напрыклад, гарадскі пейзаж з ягоным шалёным рухам, сталі агульнымі для выяўленчага мастацтва, графікі, кіно і літаратуры. У літаратуры маніфестам «новай рэчыўнасці» стаў раман Альфрэда Дзёбліна «*Берлін, Александэрпляц*» (1929), а ў кіно – «*Берлін – сімфонія вялікага горада*» (1927).

Апрача відавочных сувязяў з «новай рэчыўнасцю», мы бачым у «*Берліне*» сляды захаплення савецкай школай мантажу. Аднак эстэтычнай дамінантай «неабходнага сінтэзу» стане канцэпцыя мантажу ад Вальтэра Рутмана, якая паходзіць з ягоных авангардных эксперыментаў.

Вальтэр Рутман вывучаў выяўленчае мастацтва, спачатку працаваў пад уплывам экспрэсіянізму і абстракцыянізму. Яшчэ ў 1913 годзе зацікавіўся кіно, выказваўся на тэмы кінамастацтва. У 1921 годзе зняў свой першы кароткі анімаваны абстрактны фільм «*Опус 1*». Потым былі «*Опус 2*» (1923), «*Опус 3*» (1924), «*Опус 4*» (1925). Выкарыстоўваў уласную тэхніку анімацыі, кладучы на шкло фарбы, якія асвятляў знізу і фатаграфаваў іх змяненні.

24 Эдмунд Майзэль ужо быў аўтарам цікавай музыкі да «Браняносца „Пацёмкіна“» Эйзенштэйна.

У кожным з тых фільмаў формы раслі, сціскаліся і змяняліся як жывыя. Фільмы мелі арыгінальную музыку і былі намаляваныя ўручную[25].

Літаратурныя «гарадскія сімфоніі», такія, як раман Дзёбліна пра Берлін, а таксама «*Уліс*» Джойса, «*Manhattan Transfer*» Дос Пасаса і іншыя, ствараюць для сваіх кінаадпаведнікаў выразны мастацкі кантэкст. Візіянерства і суб'ектывізм літаратурных партрэтаў метраполій натхнялі кінатворцаў да гэткіх жа суб'ектыўных і аўтарскіх сінтэзаў[26].

Кожны са згаданых фільмаў гарадской серыі звяртаецца да вядомых і актуальных на той час мастацкіх рухаў – Вертаў у «*Чалавеку з кінаапаратам*» выразна звяртаецца да футурызму і канструктывізму, Кавальканці[27] ў «*Нічога, апроч часу*» (*Rien que les heures*, 1926) – да сюррэалізму, Віго[28] ў «*À propos de Nice*» (*À propos de Nice*, 1930) – да дадаізму і ангажаванага кіно Эйзенштэйна. З усіх гэтых традыцый самай істотнай, на думку Пшыліпяка, з'яўляецца традыцыя чыстага кіно, да якой звяртаўся Рутман. «*Яе сляды, уласна кажучы, можна знайсці ў кожным гарадскім фільме. Яна надае асаблівую вагу пэўным фармальным вартасцям, г. зн. рытму, руху і візуальнай экспрэсіі. Праз акцэнт на рытм і рух яна набліжаецца да „найчысцейшага з мастацтваў", г. зн. да музыкі; а праз акцэнт на візуальную экспрэсію – да выяўленчага мастацтва*»[29].

Традыцыю гарадскога кінамастацтва ў наш час працягваюць такія фільмы, як, напрыклад, трылогія Годфры Рэджыё:

25 Helman A. Kino nieme. Historia kina. Kraków, 2009. S. 746.

26 Kłys T. Film niemiecki w epoce wilhelmińskiej i weimarskiej // Kino nieme. S. 426–427.

27 Аўбэрту Кавальканці – бразільскі сцэнограф, сцэнарыст і рэжысёр. На пачатку навучання быў звязаны з французскім авангардам, а пазней – з брытанскімі дакументалістамі. У 1926 годзе пачаў здымаць парадакументальныя фільмы «*Нічога, апроч часу*» (1926), «*Малая Лілі*» (1927), а таксама «*Фільм і рэчаіснасць*» (1942) – гісторыя і аналіз брытанскага дакументальнага кіно.

28 Жан Віго – французскі рэжысёр і кінасцэнарыст, прадстаўнік кінаавангарду. Паспеў зрабіць толькі чатыры фільмы (усе паводле ўласных сцэнарыяў). Ягоная «*Аталанта*» лічыцца адным з найважнейшых дасягненняў французскага міжваеннага кіно.

29 Przylipiak M. Poetyka kina dokumentalnego. S. 210.

«*Koyaanisquatsi*» (1982), «*Powaqqatsi*» (1987) і «*Naqoyqatsi*» (2002), у якой сувязь рытмаў музыкі і пластычных сродкаў стварае псіхалагічны вобраз сутыкнення двух светаў: тэхналогіі і прыроды.

У выпадку мастацкага кінадакумента, толькі адным з прыкладаў якога з'яўляюцца гарадскія фільмы, заўжды паўстае пытанне аб межах паміж дакументам і авангардным фільмам. Гэта істотная праблема, пра што сведчаць першыя, крытычныя рэакцыі Маера, Кракаўэра, Роты, Грырсана на «*Берлін – сімфонію горада*». У фільме Рутмана ім бракавала «сінтэзу тэмы». За фармалізм крытыкавалі і Вертава. Аднак ні Рутман, ні Вертаў не адсоўваюць на другі план, як піша Пшыліпяк, прадметнага плана. Мяжа, хай сабе і рухомая, існуе: «*Чысты фільм, які з'яўляецца экспрэсіяй самога руху, не будзе дакументальным фільмам, затое фільм, так бы мовіць, пра адзін дзень Берліна 1927 года, можа быць такім фільмам, нават калі ён паказвае Берлін, акцэнтуючы пры гэтым такія чыста фармальныя якасці, як рух, рытм, тэмп, візуальная экспрэсія*»[30].

Аліцыя Хэльман, уздымаючы гэтую тэму, падкрэслівае: «*„Чалавек з кінаапаратам" – гэта ў пэўным сэнсе фільм пра Маскву 1928 года, але толькі ў пэўным сэнсе, бо, паказваючы вельмі шмат, дае вельмі мала грунтоўнай інфармацыі, так мала, што, нібы з друзачак разбітага люстэрка, можна будзе распазнаць адбіткі і фрагменты, затое ніяк не ўдасца аб'яднаць іх нават у простую выяву*»[31].

Джон Грырсан і брытанская школа дакументалістыкі

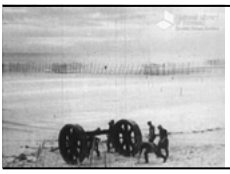
Яшчэ адным вялікім прадстаўніком кінадакументальнага мастацтва быў Джон Грырсан (1898–1972). На ягоныя філасофскія і грамадскія погляды істотна паўплывала вывучэнне маральнай філасофіі і англійскай літаратуры ў Глазга (па 1924), а пасля – трохгадовая стыпендыя Рокфэлера ў ЗША, дзе ён вывучаў пытанні прэсы, радыё і тэлебачання. У Злучаных Штатах Грырсан адкрывае кіно як новы і, на ягоную думку, найбольш дасканалы сродак масавай камунікацыі. Ён, натуральна, меў на ўвазе нефікцыйнае кіно.

30 Тамсама. S. 210.
31 Helman A. Film faktów i film fikcji. Katowice, 1977. S. 39.

З таго часу ён стаў гарачым прыхільнікам новага жанру. Змяшчае ў нью-ёркскай прэсе першыя артыкулы, прысвечаныя кіно, у прыватнасці, пра «*Нанука*» і «*Маану*» Робэрта Флээрці, адкрываючы ў гэтых фільмах прадвеснікаў новага жанру.

Як крытык Грырсан надаваў увагу мастацкім вартасцям кіно, але спецыфіку ягонай рэфлексіі вызначае не эстэтыка, а асаблівая ўвага да культурных і камунікатыўных уласцівасцей новага медыйнага сродку. Прызнаючы, услед за сваім настаўнікам Уолтэрам Ліпманам, што «асноўнай няўдачай дэмакратыі была параза на ніве адукацыі»[32], ён пісаў:

«*Кіно <…> – інструмент значна больш прыдатны для спецыфічных патрэб адукацыі, чым якое-небудзь іншае мастацтва. Кіно можа праўдзіва паказаць грамадзяніну жывы ўнутраны свет. Можа істотным чынам пашырыць ягоны досвед. Можа сапраўды выканаць ролю інтэрпрэтатара*»[33].



«Гісторыя шатландскіх лаўцоў тунца»

(A Story of the Scottish Salmon Fisheries, 1932)

Scottish Screen Archive: www.http://ssa.nls.uk/film.cfm

Вярнуўшыся ў Англію (1927), Грырсан пачаў здзяйсняць місію свайго жыцця – давядзенне дакументальнага кіно да шырокай грамадскасці, узяўшы на сябе практычны бок гэтага прадпрыемства. Аб беспрэцэдэнтнай дзейнасці Грырсана ў брытанскай кінашколе зазначае гісторык Ежы Топліц:

«*Тут можна казаць не толькі пра дасягненні і поспехі, але і пра справы нашмат важнейшыя. У брытанскім дакументальным кіно перад творцамі адкрыліся новыя шляхі і новыя перспектывы. У гісторыі кінамастацтва майстры школы Грырсана пачалі пісаць новы раздзел. Менавіта дзякуючы*

32 Уолтэр Ліпман – амерыканскі сацыёлаг, з ідэямі якога Грырсан сутыкнуўся ў ЗША. Яны натхнілі Грырсана і паўплывалі на ягоную праграму, заснаваную на ідэі абавязковай грамадзянскай адукацыі і дэмакратычнага выхавання. Гл.: Kołodyński A. Tropami filmowej prawdy. S. 8.

33 Цыт. па: тамсама. S. 86-87.

дакументальнаму кіно можна назваць пераломныя 1929–1933 гады рэнесансам брытанскай кінематаграфіі»[34].

«***Лаўцы селядца***» (*Drifters*, 1929), рэж. Джон Грырсан. Фільм паказвае штодзённую аднастайную працу брытанскіх рыбакоў Паўночнага мора. Апавядае жывым і эмацыйным чынам, паказваючы пры гэтым драматычныя змены, якія зазнае селядцовы промысел. Творца засяроджвае ўвагу гледача найперш на людзях: іхнай працы, спрыце, адвазе, дачыненнях. Фільм, нягледзячы на калектыўнага героя, паказвае годнасць і вартасць працы індывіда. Фільм адпавядае ўсім умовам грырсанаўскай тэорыі дакументалізму: вобраз узяты з **рэчаіснасці** і супадае з ёй, матэрыял **пададзены «ў разрэзе», інтэрпрэтуе**, то-бок тлумачыць механізмы жыцця.

Грырсан змог зрэалізаваць свае ідэі дзякуючы падтрымцы Стывэна Талентса, генеральнага сакратара Імперскай гандлёвай рады. У 1927 годзе Талентс стварыў, у дадатак да ўжо наяўных дэпартаментаў, яшчэ адзін – аддзел кіно, з Джонам Грырсанам на чале. Задачай новага аддзела было стварэнне для Імперскай гандлёвай рады фільмаў, якія пакажуць на экране «*жывую Брытанскую Імперыю, штодзённы клопат і працу яе грамадзян*»[35].

Найважнейшыя фільмы, знятыя пад апекаю Імперскай гандлёвай рады

- 1929 – «*Лаўцы селядца*» (*Drifters*, рэж. Джон Грырсан)
- 1932 – «*Вёска прыходзіць у горад*» (*The country comes to town*, рэж. Бэзіл Райт)
- 1932 – «*Гісторыя шатландскіх лаўцоў тунца*» (*A Story of the Scottish Salmon Fisheries*, рэж. Артур Элтан
- 1933 – «*Вятрак у Барбадосе*» (*Windmill in Barbados*, рэж. Бэзіл Райт)
- 1933 – «*Груз з Ямайкі*» (*Cargo from Jamaica*, рэж. Бэзіл Райт)
- 1933 – «*Прамысловая Брытанія*» (*Industrial Britain*, рэж. Робэрт Флээрці)

34 Toeplitz J. Historia sztuki filmowej. Warszawa, 1959. T. III. S. 297.
35 Тамсама. S. 300.

Першы дакументальны фільм, здзейснены пад апекаю Імперскай гандлёвай рады – «*Лаўцы селядца*» (*Drifters*, 1929). Гэта, дарэчы, адзіны фільм, зняты самім Грырсанам. Бо з тых часоў ён стане прадзюсарам, куратарам, памочнікам рэжысёра і аператарам многіх фільмаў, будзе выбіраць і гадаваць рэжысёрскія кадры. «*Лаўцы селядца*» стануць фільмам-узорам, найчасцей атаясняным з брытанскай школай.

Джон Грырсан – арганізатар

Пасля вялікага поспеху «*Лаўцоў селядца*» Грырсан змог пашырыць кінакалектыў. Праз некалькі гадоў у яго ўваходзілі дзясяткі рэжысёраў, аператараў, мантажыстаў, гукарэжысёраў, шматлікі дапаможны персанал. Грырсан запрасіў да супрацы такіх вядомых і выбітных творцаў, як Робэрт Флээрці і Аўбэрту Кавальканці[36].

У 1937 годзе Грырсан, заахвочаны шырокім і моцным развіццём кінадакументалістыкі, заснаваў «Film Center», установу, задачай якой было развіццё кінадакументальнай прадукцыі. Яна хутка стала цэнтрам дакументальнага руху ў Англіі[37].

Найважнейшыя фільмы, створаныя ў аддзеле «GPO Film Unit» Імперскай гандлёвай рады

- 1934 – «*Пад горадам*» (*Under the city*, рэж. Артур Элтан, Алекзандэр Шо)
- 1934 – «*Прагноз надвор'я*» (*Weather Forecast*, рэж. Эвэлын Спайс)
- 1935 – «*Аэрапошта*» (*Airmail*, рэж. Артур Элтан, Алекзандэр Шоў)
- 1935 – «*BBC – Голас Брытаніі*» (*B.B.C. – The Voice of Britain*, рэж. Ст'юарт Лэг)
- 1936 – «*Начная пошта*» (*Night Mail*, рэж. Гэры Уот, Бэзіл Райт, Аўбэрту Кавальканці)
- 1937 – «*Мы жывём у двух сусветах*» (*We live in two worlds*, рэж. Аўбэрту Кавальканці)
- 1938 – «*Паўночнае мора*» (*North Sea*, рэж. Гэры Уот)[38]

36 Тамсама.
37 Kołodyński A. Tropami filmowej prawdy.
38 Тамсама.

Грырсан – тэарэтык

Хай сабе геній Грырсана найбольш поўна выявіўся ў арганізацыі, аднак крыніцай такога поспеху, несумненна, сталі ягоныя перакананні, ідэі, праекты, якія часам здаваліся ўтопіяй, а таксама ўвесь плён тэарэтычных роздумаў, сфармуляваны і апублікаваны яшчэ ў Злучаных Штатах. Практычная праца і кіраванне рознымі кінадакументальнымі праектамі ўзбагацілі ягоную тэорыю.

У 1932 годзе на старонках «Cinema Quarterly» ў артыкуле «*Першыя прынцыпы дакументалістыкі*» (*First Principles of Documentary*) Грырсан сфармуляваў сваю канцэпцыю дакументальнага кіно[39]:

- жывыя сцэны і лініі; з назіранняў і адбору з'яў рэчаіснасці вынікае змест фільма,
- аўтэнтычны герой, натуральныя сцэны, інструментам інтэрпрэтацыі выступае мантаж,
- веданне і вялікая выразнасць натуральна існуючых рэчаў, чаго не можа даць кінастудыя і пастаноўка.

«*Здымаеш жыццё ў яго натуральных формах, але праз супастаўленне дэталяў ствараеш яго інтэрпрэтацыю*»[40].

Для Грырсана дакументальны фільм быў «творчай інтэрпрэтацыяй рэчаіснасці». Творчая інтэрпрэтацыя мела на ўвазе:

- пераканаўчы вобраз, узяты з рэчаіснасці,
- вобраз, сканструяваны ў разрэзе,
- праінтэрпрэтаваны вобраз, які ў стане выявіць механізмы жыцця, а не толькі апісаць іх – гэта ўвогуле аснова творчасці,
- выхад па-за дзеянне і здарэнні, стварэнне нечаго новага – не толькі рэчаў ці вобразаў, але і каштоўнасцей[41].

---

39 Curthoys A., Lake M. Connected worlds: history in transnational perspective. 2004. Volume 2004. S. 151–152 (даступна ў інтэрнэце – Google Books).

40 Grierson J. First principles of Documentary. Цыт. па: Kołodyński A. Tropami filmowej prawdy. S. 88.

41 Curthoys A., Lake M. Connected worlds: history in transnational perspective.

Грырсан паўтараў: «*Выкарыстоўваю фільм не як люстэрка, а як малаток*». Гэткім чынам ён падкрэсліваў прапагандысцкі патэнцыял кіно, які ў ягонай канцэпцыі быў тэхнікай маніпуляцыі свядомасцю праз пададзеную гледачу інфармацыю. Варта зазначыць, што Грырсан быў адным з першых даследчыкаў прапаганды, ён падкрэсліваў значнасць вывучэння ўплыву сродкаў масавай інфармацыі (прэсы, кіно ці радыё) на грамадскую думку. Адзначаў і выкарыстоўваў выхаваўчы аспект дакументальнага фільма[42].

Дакументальны фільм у ягоным разуменні гэта:

- элемент грамадскай і палітычнай адукацыі, сродак прапаганды,
- інструмент для ўцягнутага дзеяння,
- тэхніка маніпуляцыі свядомасцю гледача.

Мэтай дакументальнага фільма з'яўляецца:

- перадача інфармацыі за кошт эстэтычнай каштоўнасці,
- мастацкасць як натуральны пабочны прадукт дапушчальны толькі, калі галоўная выхаваўчая ўмова фільма выкананая,
- дакументальны твор імкнецца да выявы ў разрэзе[43].

Падобныя думкі агучваў супрацоўнік Грырсана – Пол Рота, (1907–1984), аўтар «*Твараў Брытаніі*» (*The Face of Britain*, 1934), а таксама «*Жыцця Адольфа Гітлера*» (1962).

У кнізе «Documentary Film» Рота сістэматызаваў погляды Грырсана, падаючы пры гэтым уласны погляд на грамадскую ролю дакументальнага фільма. Дакументальны фільм меў для яго сэнс толькі тады, калі быў у стане арганізоўваць і фармаваць грамадскую свядомасць. Рота падкрэсліваў ролю мантажу, які драматызуе кінаматэрыял, а найвышэйшай мэтай і пасылам дакументальнага фільма ў ягоным разуменні была грамадская праблема і яе інтэрпрэтацыя. Дакументальны фільм, на думку Роты, павінен быць голасам людзей, якія гавораць са сваіх дамоў, фабрык і палёў. Гэтае вызначэнне сведчыць, што, у адрозненне ад Грырсана,

42 Падобным чынам ён аналізаваў уплыў г. зв. жоўтай прэсы (таблоідаў) на спажыўцоў і магчымасць выкарыстання гэтых медыя для грамадскай адукацыі.

43 Curthoys A., Lake M. Connected worlds: history in transnational perspective.

«Моц для Высакагор'я»

(Power for the Highlands, 1943)

рэж. Джэк Чэймбэрз, вытворчасць:
Пол Рота

Scottish Screen Archive **www.ssa.nls.uk/film.cfm**

Рота бачыў праблему героя дакументальнага фільма. Партрэт чалавека мусіў быць вынікам стараннага аналізу эканамічна-сацыяльных абставін героя. У адрозненне ад Грырсана, Рота дапускаў інсцэніроўку для ўзмацнення эмацыйнага эфекту фільма.

Асабліва цікавыя фрагменты кнігі Роты, якія датычаць праблемы «**праўды**» ў дакументальным фільме. Паводле Роты, «праўды» ў дакуменце не існуе, паколькі дакументальны метад дапускае драматызацыю матэрыялу і мае творчы характар, які не зводзіцца да дакладнай перадачы рэчаіснасці.

Пол Рота належыць, перш за ўсё, да першых тэарэтыкаў і гісторыкаў дакументальнага кіно. Ягоныя канцэпцыі часта сягалі за ягоны вытворчы досвед і мелі характар пастулатаў, вельмі тыповы для часоў «народзінаў кінадакументалістыкі».

Дакументальнае кіно пасля Другой сусветнай вайны

Другая сусветная вайна істотна паскорыла развіццё кінадакументалістыкі. Рэпартаж, кінахроніка, сведчанне – вось чаго чакалі гледачы па ўсім свеце ў гэты асаблівы час.

«*Вайна з яе апакаліпсісам прывяла да поўнай пераацэнкі дакументальнага рэпартажу. Бо падчас вайны падзеі набылі выключны маштаб і выключнае значэнне.*»[44]

Андрэ Базэн, 1946

Андрэ Базэн, разважаючы аб прычынах такой вялікай цікавасці да ваеннага рэпартажу, указвае на псіхалагічныя і, магчыма, маральныя акалічнасці. «*Нішто*, – падкрэслівае ён, – *не заменіць нам аднаразовай падзеі, схопленай жыўцом, у момант, калі яна выконваецца*»[45].

Да задавальнення, якое гледачы атрымліваюць ад назірання сапраўдных падзей, Базэн ставіцца часам з песімізмам, называе яго «комплексам Нерона», задавальненнем ад відовішча разбуранага горада. Іншым жа разам – з аптымізмам, беручы пад увагу маральны бок і спадзеючыся, што «*жорсткасць і гвалтоўнасць вайны выгадавалі ў нас павагу, амаль культ рэальнага факта, побач з якім усялякая пастаноўка, выкананая нават з добрымі намерамі, падаецца рэччу нячэснай, сумнеўнай, блюзнерскай*»[46].

У 1946 годзе Базэн быў моцна занепакоены зусім новай, на ягоную думку, з'явай прапаганды – фільмамі Фрэнка Капры з серыі «*Чаму мы змагаемся?*» Яны выклікалі сляпое захапленне гледачоў. Гэтыя фільмы ўвялі ў прапаганду тон рацыянальнага, стрыманага **пераконвання**, але ў першую чаргу яны новым чынам **выкарыстоўвалі** абуджаную ў гледачу патрэбу рэальнага факта. На думку Базэна, «*Чаму мы змагаемся?*» дае пачатак новаму жанру: **ідэалагічнаму дакументальнаму фільму на падставе мантажу**[47]. Мантаж тут нібыта і не навіна, але выконвае ўжо іншую ролю.

---

44 Bazin A. Na marginesie «Dlaczego walczymy» // Film i rzeczywistość / tłum. B. Michałek. Warszawa, 1963. S. 18.

45 Тамсама. S. 19.

46 Тамсама. S. 20.

47 Базэн піша: «*Вялікія савецкія і нямецкія мантажысты ўжо даўно паказалі, што можна здабыць з дакументальных фотаздымкаў; фільмы ж*

«*Прынцып дакументальных фільмаў такога роду, – зазначае Базэн, – грунтуецца, па сутнасці, на тым, што здымкам надаецца структура лагічнай лекцыі, а лекцыі – праўдзівасць фотаздымка. Глядач мае ілюзію, што яму даюць візуальны доказ, але, па сутнасці, гэта толькі шэраг неадназначных фактаў, сцэментаваных аднымі словамі пад карцінкай*.»[48]

Базэн аспрэчвае не аргументы ці права пераконваць у іхнай слушнасці, але сам метад, ягоную лаяльнасць да фактаў і да гледача. І фармулюе – не наўпрост – нешта накшталт заўжды актуальнага запавету кінадакументаліста.

«***Фільмы, якія выкарыстоўваюць нашае прыхільнае стаўленне – бо звяртаюцца да логікі, да розуму, да відавочнасці фактаў – па сутнасці, грунтуюцца на сур'ёзным зблытванні каштоўнасцей: на злоўжыванні псіхалогіяй, верай і нашай здольнасцю да ўспрымання.***»[49]

«*Мы ўсё больш жывём у свеце, аголеным праз фільм. У свеце, які намагаецца стварыць мутацыю свайго ўласнага вобразу.*»

Андрэ Базэн

Чытаючы тэкст Базэна сёння, цяжка не заўважыць, што ягоныя песімістычныя і аптымістычныя прадбачанні наконт задавальнення, якое ў выніку абярэ глядач дакументальных фільмаў, страцілі сваю дваістасць. У бесперапыннай адналінейнай тэлетрансляцыі да нас не даходзіць значэнне рэальных фактаў, а захапленне апакаліптычнымі «відовішчамі» свету і нават сусвету захоўваецца не надта доўга.

Капры маюць падвойную арыгінальнасць: ніводзін са здымкаў (за выключэннем дробных пасажаў) не быў зроблены спецыяльна для гэтых фільмаў. Задачай мантажу робіцца не дэманстрацыя здымкаў, а давядзенне нечага з іх дапамогай. Гэта абстрактныя, чыста лагічныя фільмы, якія парадаксальным чынам сталіся самым гістарычным і самым канкрэтнымым дакументам: кінахронікай. <…> Фільмы «Чаму мы змагаемся?» (і некаторыя іншыя амерыканскія і расійскія дакументальныя фільмы) маглі паўстаць толькі таму, што – дзякуючы гэтаму паляванню на падзеі, якое робіцца ўсё больш афіцыйнай з'явай – існавалі магутныя запасы хранікальных здымкаў. <…>. Можна сказаць, што тэорыя Кінавока Дзігі Вертава спраўдзілася, і спраўдзілася так, як не прадбачыў нават савецкі тэарэтык». Тамсама. S. 21–22.

48 Тамсама. S. 23.

49 Тамсама.

У гэтай сітуацыі, магчыма, Базэн параіў бы адпачыць ад праглядаў.

З іншага боку, супраць нашэсця вобразаў, падлеглых разнастайным маніпуляцыям (інстытуцыйным, камерцыйным, палітычным, ідэалагічным…) можна паставіць яшчэ індывідуальную адказнасць аўтара.

Free Cinema, cinéma vérité, cinema direct – у коле тэхнічнай рэвалюцыі

У 1950-х гадах у кінамастацтве як ЗША, так і Еўропы выяўляюцца першыя прыкметы ажыўлення і змен. Гісторыкі называюць тры асноўныя фактары, якія сталі каталізатарамі гэтых змен: сацыяльна-палітычны фон, тэхналагічная рэвалюцыя і развіццё тэлебачання.

Усе, хто піша пра дакументальнае кіно таго часу, падкрэсліваюць значнасць тэхналагічнага развіцця, якое зрабіла магчымым сінхронны запіс выявы і гуку. Прынцыповы пералом у гэтай сферы адбыўся ў канцы 1950-х гадоў, калі здолелі скаардынаваць лёгкую ручную камеру з малым пераносным магнітафонам. Дзякуючы новай тэхніцы, можна было ўрэшце здзейсніць мару, якая суправаджала кіно ад самых ягоных пачаткаў – мару аб непасрэднай схаванай фіксацыі рэчаіснасці «такой, якой яна ёсць» і раскрыццё, такім чынам, яе «сутнасці». Асабліва гэтая тэхніка будзе зміфалагізаваная ў працах амерыканскіх творцаў «непасрэднага кіно». Міраслаў Пшыліпяк называе гэта тэхналагічным дэтэрмінізмам, які выявіўся ў перакананасці наконт «*вырашальнага ўплыву тэхналогіі на эстэтыку, анталогію і этыку кінавыказвання*»[50].

Рухі, звязаныя са зменамі ў кінадакументалістыцы: англійскі ***free cinema***, французскі ***cinéma vérité*** і амерыканскі ***cinema direct*** – прадвызначылі вялікія змены, якія адбыліся ў амерыканскім і еўрапейскім кіно ў 1960-х гадах XX стагоддзя.

Як папярэджвае Пшыліпяк, існуе тэндэнцыя атаясняць *cinéma vérité* і *cinema direct*, не адрозніваць гэтыя тэрміны[51]. Каб разумець розніцу, прыгадаем кожны з рухаў.

50 Przylipiak M. Kino bezpośrednie (1960 – 63). Gdańsk, 2007. S. 8.
51 Тамсама. S. 8.

Free Cinema (вольнае кіно) – дакументальная плынь у брытанскім кінематографе 1950-х гадоў, падтрыманая Брытанскім інстытутам кіно, якая імкнулася, насуперак камерцыйнай прадукцыі і традыцыйнаму дакументальнаму фільму, без драматызацыі паказаць штодзённае жыццё ў Вялікабрытаніі. Галоўнымі творцамі *free cinema* былі: Лінзі Эндэрсан, Тоўні Рычардсан і Карэл Рэйш. Пачатак руху далі публікацыі Эндэрсана, Рэйша, Гэвіна Лэмбэрта, звязаныя спачатку са створаным імі часопісам «Seqence»[52], а пасля з квартальнікам «Sight and Sound», які выдаваў Брытанскі інстытут кіно. Упершыню назву *free cinema* ўжыў у 1951 годзе Элан Кук, пішучы пра фільмы, якія «выкарыстоўваюць кінасродкі экспрэсіўным і асабістым чынам»[53].

Да найважнейшых дакументальных фільмаў free cinema належаць:

- *«Мама не дазваляе» (Momma Don't Allow)* – 1955, рэж. Карэл Рэйш, Тоўні Рычардсан
- *«О, Дрымлэнд»* (*O Dreamland)* – 1955, рэж. Лінзі Эндэрсан
- *«Мы – хлопцы з Ламбета»* (*We Are the Lambeth Boys)* – 1957, рэж. Карэл Рэйш)
- *«Уэйкфілд Экспрэс»* (*Wakefield Express)* – 1957, рэж. Лінзі Эндэрсан
- «*Добры час*» (*Nice Time)* – 1957, рэж. Клёд Гарэта і Ален Танэр
- «*Штодня, апрача Калядаў*» (*Every Day Except Christmas)* – 1957, рэж. Лінзі Эндэрсан

Большасць крытычных і тэарэтычных заяў будучых творцаў *free cinema* закранала праблемы аўтарскага характару і незалежнасці фільма, а таксама праблемы грамадскага ўдзелу.

Дакументальныя фільмы гэтага руху фармальна разнастайныя, але нечакана аднатэмавыя: моладзевая субкультура, масавая культура ў вялікім горадзе, хуліганы. А з іншага боку – традыцыйныя вобразы сумленнай чалавечай працы, штодзённых рытуалаў маленькіх закрытых суполь-

52 Часопіс, заснаваны ў 1947 годзе Лінзі Эндэрсанам, Гэвінам Лэмбэртам і Карлам Рэйшам, выходзіў да 1952 года.

53 Kołodyński A. Tropami filmowej prawdy. S. 141.

насцей. Гэтыя фільмы назіраюць і фіксуюць тыя формы жыцця, што здаюцца пачаткам нечага зусім новага, як моладзевая культура – а таксама тыя, з якіх складаецца англійская традыцыя.

Free cinema ўзбагаціла кінадакументалістыку:

- разуменнем аўтарскага характару твора,
- зменай перспектывы (камера-ўдзельнік, якая атаясняецца з позіркамі ўдзельнікаў здыманай падзеі),
- здымкамі новай якасці, дзякуючы выкарыстанню новых прылад: лягчэйшай камеры і адчувальнай стужкі.

Жан Руш (1917–2004) – этнолаг, піянер этнаграфічнага кіно. Прадметам ягоных навуковых інтарэсаў (з 1941 года) была Чорная Афрыка (Сенегал, Нігер, Малі, Гана). З 1947 года здымае дакументальныя рэпартажы. Ужывае камеру 16 мм, што, з ягоных слоў, прыводзіць яго да «*адкрыцця кіно новага тыпу*». У 1949 годзе за фільм «*Ініцыяцыя ў танцы апантаных*» (*Initiation à la danse des possédés*) атрымлівае галоўную ўзнагароду на Фестывалі праклятых фільмаў у Біярыцы.

У 1953 годзе ў Музеі чалавека стварае камітэт этнаграфічнага фільма.

У другой палове 1950-х гадоў стварае фільмы, якія закладаюць пачатак французскага *cinéma vérité*. Цікавіцца тагачаснымі грамадскімі з'явамі, пачынае супрацу з Эдгарам Марэнам, выкарыстоўвае метады сацыялогіі ў пазнанні рэчаіснасці. Два першыя фільмы таго перыяду – «*Ягуар*» (1956) і «*Я – чорны*» (1958) – Руш здымае ў Афрыцы, але яны паказваюць тагачасныя праблемы. Героі фільмаў ўзнаўляюць перад камерай эпізоды свайго жыцця ў сваім натуральным асяроддзі. Руш фіксуе іх працу, забавы і спробы асвоіцца, уплыў масавай культуры на іхную свядомасць. Героі, з падачы рэжысёра, выпрабоўваюць рэчаіснасць.

У чарговым фільме – «*Чалавечай пірамідзе*» (1959) – правакацыя робіцца метадам эксперыменту. Калі ў ранейшых фільмах «*правакавалася сапраўдная рэчаіснасць*», то тут Руш уваходзіць у выдуманае вымярэнне.

Ён запрашае да ўдзелу ў фільме-эксперыменце маладых людзей, чорных і белых, і ўтварае паміж імі выдуманыя сувязі, каб атрымаць сітуацыю, у якой чорныя і белыя будуць намагацца

пасябраваць. У Абіджане, горадзе, дзе здымаецца фільм, гэта здаецца немагчымым. Сама рэчаіснасць, а не яе вобраз, мелася змяняцца на вачах гледачоў, пад уплывам і ў працэсе кіно. У гэтым фільме сціраецца мяжа паміж запісам сацыяльна-тэхнічнага эксперыменту і дакументальным кіно, абуджаюцца этычныя сумневы.

Знятая ў Парыжы 1960 года «*Хроніка аднаго лета*» стала падсумаваннем пошукаў Руша, фільмам, які выяўляе межы аб'ектыўнага метаду *cinéma vérité*[54].

Cinéma vérité карысталася ўсімі тагачаснымі тэхнічнымі дасягненнямі. Новая апаратура – гэта, найперш, спалучаныя з магнітафонам камеры, якія маглі запісваць выяву і гук у натуральных умовах, а таксама аб'ектыў з доўгім фокусам. Магчымасці тэхнікі вызначалі праграму, мастацкая навіна якой зводзілася да:

- пераадолення мяжы паміж творцам і героямі,
- схоплівання падзей у іх працэсе,
- спрашчэння здымачнага працэсу для атрымання праўды.

На новыя эстэтычныя тэндэнцыі паўплывала і развіццё тэлебачання са зваротам да непасрэднай інфармацыі і «жывога» эфіру. Тэлебачанне змяніла пазіцыю творцы адносна тэм і спосабаў ўспрыняцця гледачамі інфармацыі.

Адметнай рысай фільмаў *cinéma vérité*, якая адрознівае іх ад іншых дакументальных плыняў таго часу, былі інтэрв'ю ў форме грамадскага апытання, калі людзей бянтэжылі нечаканымі пытаннямі і запісвалі іх спантанныя рэакцыі. Агульным метадам для *cinéma vérité* і *direct cinema* стала прынагоднае здыманне схаванай камерай.

Французскае *cinéma vérité* (даслоўна «праўдзівае кіно») – плынь новай хвалі французскага дакументальна кіно 1960-х гадоў, натхнёная піянерскімі пошукамі Дзігі Вертава, эстэтыкай тэлебачання і дасягненнямі амерыканскага непасрэднага кіно. Найбольш вядомыя ўзоры *cinéma vérité* – фільмы Жана Руша. Менавіта ён першы скарыстаўся назвай *cinéma vérité*, каб ушанаваць гэткім чынам ідэі Дзігі Вертава. «*Хроніка*

54 На падставе: Dictionnaire du cinema francais / sous la direction de Jean-Loup Passek, Larousse. Paris, 1987. S. 366 – 367.

аднаго лета» (1960), знятая разам з Эдгарам Марэнам, стала маніфестам *cinéma vérité*.

Асноўным метадам «*Хронікі аднаго лета*» стала журналісцкае апытанне, праведзенае на вуліцах Парыжа летам 1960 года. Выпадковым мінакам задаваліся адны і тыя ж пытанні: *Ці ты шчаслівая? Як ты ладзіш з жыццём? Якія ў цябе перспектывы?*

Ідэя фільма была ўзятая з тэлеапытанняў, а запісаныя адказы маглі б стаць добрым матэрыялам для радыёперадачы.

Выказванні запісаныя сінхронна, з «жывымі» здымкамі чалавека, «выхапленага» для размовы з вулічнага руху. У адзіную структуру ўсе інтэрв'ю злучае прыём тэмы ў сабе. Бо гэта адначасова і фільм пра здымкі фільма.

Таму мы бачым размовы супрацоўнікаў Руша і Марэна з інтэрв'юеркай Марсэлін, здымкі яе працы, а ў канцы, да знятага фільма, дадаюцца размовы з удзельнікамі апытання. Руш спалучае метады непасрэднага кіно з рэфлексіўнасцю і ставіць перад сабой, дакументалістам і гледачом, пытанне праўды ў дакументальным кіно. Ён адкідвае ўтопію татальнага *мімесісу*, такую блізкую для непасрэднага кіно. Праўду вызначае не толькі дакладнасць запісу, але і, напрыклад, суб'ектыўны погляд Марсэлін (пасярэдніцтва аператара-выканаўцы), пошукі рэжысёрам новых ведаў, успрыняцце гледачоў.

Эдгар Марэн – выбітны французскі сацыёлаг, аўтар кніг, прысвечаных масавай культуры і кіно.

З практыкі Руша нарадзілася канцэпцыя *cinéma vérité* пра ролю камеры, якая:

- назірае і ўдзельнічае,
- умешваецца, вымагае саўдзелу героя,
- хаваецца[55].

Cinema direct. Паралельна з еўрапейскімі зменамі, у Канадзе і ЗША паўстае плынь непасрэднага кіно (*cinema direct*). Ідэйна-мастацкая праграма *cinema direct* бачыць праўдзівасць паведамлення ў нефабулярнай канцэпцыі кінадакумен-

55 Тамсама.

тальнага твора. На практыцы гэта некалькі чалавек здымачнай групы, з ручнымі рэпарцёрскімі камерамі і мініапаратурай для гуку. Стваральнікі *cinema direct* адмаўляліся ад пастаноўкі, надаючы камеры статус нейтральнага назіральніка, а мантажу – рэканструктара адчуванай рэчаіснасці. Адным з галоўных прадстаўнікоў плыні стаў Рычард Лікок, асістэнт рэжысёра і аператар «*Луізіянскай гісторыі*» Робэрта Флээрці. Самай гучнай стужкай Лікока, зробленай разам з Робэртам Дру і Донам Пэнэбэйкерам, лічыцца «*Primary*» (1960), фільм, які задакументаваў выбарчую кампанію Джона Кенэдзі. Фільмы *cinema direct* уважліва даследуюць вялікія прасторы рэчаіснасці, такія, напрыклад, як дачыненні людзей у натоўпе выбарцаў ці на рок-канцэрце, – але пры гэтым вызначаюцца інтымнасцю. Гэта стала магчымым, бо новыя камеры не мелі характэрнага стракатання, былі нашмат лягчэйшыя і з доўгім фокусам. «*З дапамогай менавіта такой камеры <…> можна было здымаць людзей, якія ведалі, што з'яўляюцца аб'ектам назірання <…>, але не разумелі, калі камера ўключаецца*.»[56]

Лёгкасць камеры, адчувальнасць стужкі, сінхранізацыя выявы і гуку далі магчымасць здымаць з рук (адсутнасць дыстанцыі з героем, імправізаваныя сітуацыі, запіс натуральных размоў). Усё гэта дазваляла «схапіць жыццё такім, якім яно ёсць напраўду», гэта значыць – больш дасканала ўвасобіць асноўную ідэю дакументалістыкі.

«*Як далёка мы не занурваемся ў памяць, нас вяртае задума, якая ніколі не была зрэалізаваная: прага выкарыстаць тую ўласцівасць кіно, якая рашуча адрозніваe яго ад тэатра: здольнасць зафіксаваць аспекты таго, што рэальна здарылася. Не чагосьці, што, некаму здаецца, магло ці мусіла здарыцца, але таго, што* ***напраўду*** *здарылася ў абсалютным сэнсе гэтага слова.*»[57] (Лікок, 1961)

Рычард Лікок, Дон Пэнэбэйкер, браты Элбэрт і Дэйвід Мэйзэлз, Фрэдрык Уайзмэн і Робэрт Дру лічылі сябе рэвалюцыянерамі кіно, а сваю дзейнасць – пераломнай. Яны былі адэптамі ўтопіі *татальнага мімесісу*. Такія прынцыпы, як: запіс таго, што «сапраўды адбываецца»; прысутнасць на

56 Kołodyński A. Tropami filmowej prawdy. S. 153.
57 Цыт. па: Przylipiak M. Kino bezpośrednie (1960–63). S. 136.

месцы падзей; адмова ад усяго, што аддзяляе гледача ад рэчаіснасці (перадусім – прыёмаў традыцыйнага кіно); імкненне да аб'ектывізму як да гарманічнага суіснавання ў фільме аб'ектыўнага паказу рэчаіснасці і суб'ектыўнасці творцы – утваралі асноўны корпус кананічнай эстэтыкі непарэднага кіно[58].

Аднак практыка дакументальнага фільма, разгляданага выключна як фіксацыя жыцця «такім як яно ёсць», з часам усё болей адрознівалася ад строгіх прынцыпаў праграмы. Выклікам для творцаў непасрэднага кіно, якія верылі ў патэнцыял (эстэтычны і этычны) доўгіх сцэн, стала патрэба надаць кінаматэрыялу выразную структуру. Яны былі, зазначае Пшыліпяк, «*прыхільнікамі храналагічнай структуры, якая развіваецца згодна з лініяй апавядання, узятага з самой рэчаіснасці*»[59]. Але яны карысталіся і закадравымі каментарыямі, насуперак перакананню, што ў кіно трэба паказваць, а не казаць. Чарговы парадокс – непасрэднасць здымак мусіла б, здаецца, выключаць рэфлексіўнасць. А тым часам, «*бадай, ніводная плынь у гісторыі кінадакументалістыкі і, дакладна, ніводная плынь, што папярэднічала гэтаму руху, не ўжывала прыёмы рэфлексіўнасці так часта і так паслядоўна. Пры гэтым ідзецца не толькі і не столькі пра дзясяткі сітуацый, якія маглі стаць вынікам спантанных пастановак: мікрафоны ў кадры або розныя «шчурпатасці» ў выглядзе дрыготкай камеры ці «рванага» мантажу. Рэфлексіўнасць многіх фільмаў непасрэднага кіно ішла нашмат далей, была, так бы мовіць, сістэмнай, палягала на каментаваннях уласнай працы, паведамленнях пра дэталі творчага працэсу, параўнаннях яго з іншымі метадамі*»[60].

Апошнім фільмам непасрэднага кіно лічыцца «*Gimme Shelter*» братоў Мэйзэлзаў (1970), запіс трагічнага канцэрта «Rolling Stones» у каліфарнійскім Альтамонце. З непасрэднага кіно ўзяў свой пачатак новы дакументальны жанр – індывідуальны фільм, які расказвае пра свайго аўтара. На думку Пшыліпяка, такія фільмы былі спробай своеасаблівага выйсця з дылемы паміж аб'ектывізмам і суб'ектывізмам. У якасці прыкладу ён падае «*Дзённікі*» Эда Пінкуса.

58 Тамсама, пар.: s. 135–151.
59 Тамсама. S. 149.
60 Przylipiak M. Kino bezpośrednie (1960–63). S. 214.

Эд Пінкус – рэжысёр непасрэднага кіно, у 1960-х гадах здымаў фільмы аб сацыяльных праблемах: «*Black Natchez*», 1968 – фільм аб расавай сегрэгацыі; «*У адным кроку*» (*One Step Away*, 1968) – здымкі жыцця камуны хіпі.

З 1971 года Пінкус на працягу пяці гадоў запісвае сябе і сваю сям'ю. Для гэтага ён робіць спецыяльную канструкцыю з камеры 16 мм і магнітафона, якая дазваляе здымаць больш інтымна.

«*Дзённікі*» Эда Пінкуса пашыраюць эстэтыку дакументальнага назіральнага фільма, за кошт суб'ектыўнай перспектывы і псіхалагізму[61].

Пачатыя ў 1960-х гадах змены, звязаныя з удасканаленнем кінаапаратуры, імкліва паскорыліся з развіццём новых тэхналогій: відэазапісу, каляровага тэлебачання, спадарожнікавага тэлебачання. Пачынаюць здымацца фільмы на розныя спецыяльныя тэмы: інфарматыка, грамадскія, гістарычныя, навукова-папулярныя, прыродазнаўчыя, рэлігійныя. Тагачасныя працэсы абумовілі і цяперашні саюз тэлебачання з інтэрнэтам: тэлепраграмы можна глядзець у інтэрнэце – а інтэрнэт, у сваю чаргу, стаў крыніцай матэрыялаў для тэлебачання. Лічбавыя тэхналогіі і лічбавыя камеры паўплывалі на якасць і спосаб здымак (камп'ютарныя мантажныя праграмы спрычыніліся да развіцця аматарскіх фільмаў). Са з'яўленнем камер у мабільных тэлефонах істотна павялічылася колькасць відэаматэрыялаў. Выпадковы назіральнік цяпер часта здымае значныя падзеі, якія пасля трапляюць у медыя.

Многія сучасныя дакументальныя фільмы карыстаюцца знаходкамі 1960-х гадоў, паўстаюць пры гэтым і новыя формы, напрыклад, ***mockumentary***[62] – аўтарам вызначэння з'яўляецца Роб Райнэр, які акрэсліў ім свой фільм «*Гэта – Spinal Tap*», зняты ў 1984 годзе. Фільм расказвае выдуманую гісторыю рок-гурта, а славутая *mock-rockumentaries* «*The Rutles*» парадзіруе легендарных «The Beatles». «*Гэта – Spinal Tap*» – запіс гастроляў неіснуючага рок-гурта[63]. Гэтыя фільмы

61 Пар.: Przylipiak M. Poetyka kina dokumentalnego. S. 202–203.
62 Mockumentary (*mock documentary*) у самым простым вызначэнні – фільм-фікцыя, які прыкідваецца дакументальным.
63 Arest D. Dokumenty, które kłamią // Film. 2009. Nr 10.

www.imstillheremovie.com

Выбраныя mockumentary 2011–1997:

«Я цябе люблю» (Я тебя люблю) – 2011, рэж. Павел Кастамараў, Аляксандр Растаргуеў,

«Выйсце праз сувенірную краму» (Exit Through the Gift Shop) – 2010, рэж. Бэнксі

«Я ўсё яшчэ тут» (*I'm still here*, 2009) – праект Кейсі Эфлека і Хуакіна Фінікса

«Рок д'ябла» (Rok ďábla) – 2002, рэж. Пэтр Зэлэнка

«Найлепшыя ў шоу» (Best in Show) – 2000, рэж. Крыстафэр Гест

«Вядзьмарка з Блэр» (The Blair Witch Project) – 1999, рэж. Дэньел Мірык, Эдуарда Санчэс

«Ліст з Аргенціны» – 1997, рэж. Гжэгаж Пацэк

– свайго роду гульня, удаванне сур'ёзнага, часта навуковага дакументальнага фільма, а таксама гульня з гледачамі. Мок-дакумент абапіраецца на пародыю падзеі ці пародыю фільма (*mock* па-англійску значыць кпіць), старанную містыфікацыю.

У гэтых фільмах мяшанка фактаў і прыдумак, гіпотэз і псеўдадоказаў вядзе да вельмі дакладнай, пераканаўчай, да пэўнай ступені, лагічнай высновы. Творам, які атрымаў вялікі розгалас, стала 90-хвілінная «*Чэская мара*» (2004) Віта Клусака і Філіпа Рэмунды. Гэта запіс несапраўднага адкрыцця гіпермаркета (здымкі папярэджваліся рэкламнай кампаніяй у прэсе, радыё і на тэлебачанні). Мэтай правакацыі было зафіксаваць рэакцыю патэнцыйных кліентаў на ашуканства.

Выкрывальніцкі тон – рыса многіх сучасных дакументальных фільмаў, аднак часам складана вызначыць, удаваная гэта рыса ці сур'ёзная (існуюць палітычныя «мокі», як, напрыклад, «*Боб Робэртс*» Ціма Робінса, псеўдадакументальныя серыі, якія выйшлі ў серыяле «*Хуткая дапамога*», ды нават «*Сімпсаны*» ці «*South Park*»). З іншага боку, мы тут не разглядаем вядомую класіку – знакамітага «*Зэліга*» Вудзі Алена або ягонае ранейшае «*Хапай грошы і ўцякай*» (*mockumentaries*

у сваім даробку маюць і іншыя вядомыя майстры, напрыклад, Пітэр Грынаўэй ці Робэрт Олтмэн)[64].

Найбольш вядомым і, бадай, найбольш спрэчным кінадакументалістам апошніх гадоў, які практыкуе мастацтва выкрыцця, з'яўляецца Майкл Мур. Ягоны дэбютны фільм «*Роджэр і я*» (1989) выбіваўся з ранейшых схем інтэрвенцыйнага і сацыяльнага кіно. Як адзначае Збігнеў Басара, «*нягледзячы на цяжкую тэму, гэта неймаверна пацешны фільм, бо рэжысёр каментуе падзеі прыкладамі з масавай культуры: кадрамі з галівудскай прадукцыі ці мелодыямі папулярных шлягераў. З размоў з прадстаўнікамі «General Motors», прафсаюзаў ці гарадскіх улад паўстае карціна амерыканскага шаленства – дыктату пагоні за прыбыткам, маніі інвеставання, крывадушша прадпрымальнікаў і пагарды да тых, хто трапіў пад ногі*»[65].

Чарговы фільм «*Боўлінг для Калумбіны*» (2002) – крытыка грамадства і палітычная правакацыя, гэтак жа ў годнай упакоўцы поп-відовішча. Фільмы Мура намагаюцца быць прыцягальнымі, мяцежнымі, выкрывальніцкімі. Рэпарцёрскія здымкі яднаюцца з архіўнымі. Элементы фабулярызацыі (мантаж, нагнятанне напругі) дэманструюць тэндэнцыі развіцця сучаснай дакументалістыкі. Муру прад'яўляюць маніпуляванне фактамі, неаб'ектыўнасць, любоў да танных эфектаў, адсутнасць глыбокай думкі, прапаганду. Усё гэта не перашкодзіла яму атрымаць «Залатую пальмавую ветку» ў Канах (2004) за «парадакументальны» «*Фарэнгейт 9.11*».

64 Кіно, якое нагадвае mockumentary, можна знайсці і ў Польшчы. У 1967–1978 гадах Войцех Вішнеўскі, выбітны дакументаліст, стварaў падобныя кароткаметражныя фільмы. Ягоная стужка «*След*» (1969) – прыклад гульнявога кіно, якое прыкідваецца дакументальным. Яшчэ далей ён пайшоў у «*Сталяры*» (1976), цалкам фабулярнай біяграфіі тытульнага героя, які пераказвае сваё жыццё на фоне сапраўдных гістарычных падзей (гл.: Zembrzuski M. Od Buñuela do Borata, czyli krótka historia mockumentary. www.stopklatka.pl)

65 Basara Z. Temperatura, w której płonie wolność // Duzy Format. 2009. Nr 27.

У канцы – некалькі заўваг

Дакументальны фільм шукае натхнення ў розных аспектах рэчаіснасці. Як я ўжо згадвала, дзякуючы пашырэнню выяўленчых сродкаў, тэхнічных магчымасцей, спалучэнню тэхналогій, камп'ютарных тэхнік, дакументальны фільм адышоў ад эпічнага пераказу зместу. Ён стаў аўтарскім выказваннем. Больш асэнсаваным робіцца і выкарыстанне камеры, усё больш суб'ектыўнай, уключанай у падзею, бяручай у ёй удзел. Скарачаецца дыстанцыя паміж камерай і рэчаіснасцю.

Пашыраныя тэхнічныя магчымасці паўплывалі на змест фільма і спосаб ягонага выяўлення.

Дакументалістыка нястомна звяртаецца да вядомых жанраў, а таксама спалучае розныя традыцыі ў адным творы. Адрозніць мастацкі эксперымент ад звычайнага злоўжывання робіцца праблемай для творцы і гледача. Гэта важная актуальная праблема дакументальнага кіно.

Цяпер не відаць выразнай тэдэнцыі або перавагі нейкай адной эстэтыкі, але можна казаць пра выразна аўтарскія фільмы (Вэрнэр Гэрцаг, Вім Вэндэрс). Мы кажам пра аўтараў, а разам з тым пра спецыфіку іхных фільмаў. Некалі дакументалістыка натхняла мастацкае кіно, а цяпер наадварот, яна мусіць вызначаць сваю сутнасць. **Пры гэтым назіраецца спалучэнне розных кінакодаў (анімацыя, дакументалістыка, фікцыя, 3D)**.

Дакументальныя фільмы ў 3D – выбраныя прыклады:

- «*Піна*» (*Pina*, 2011), рэж. Вім Вэндэрс
- «*Пячора забытых сноў*» (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010), рэж. Вэрнэр Гэрцаг
- «*Ліквідацыя 08.1944*» (2009), рэж. Міхал Букаемскі, Марэк Мілер
- «*Прывіды бездані: Тытанік*» (*Ghosts of the Abyss*, 2003), рэж. Джэймз Кэмэран

Паўсядзённай практыкай стала ўжыванне кінацытат і ўключэнне іх ва ўласныя кінатэксты. Развіццё тэхнікі і пашырэнне магчымасцей даюць уяўную лёгкасць творчасці, але

насамрэч ускладняюць рашэнні вакол выказванняў. Дакументальны фільм у гэтай новай медыйнай сітуацыі шукае сваё месца ў грамадскай прасторы: паказе на тэлебачанні, у інтэрнэце, часам у кінатэатры ці на DVD і іншых носьбітах. Важнымі месцамі для прэзентацыі дакументальных фільмаў застаюцца фестывалі.

Выбраныя фестывалі:

- **Krakowski Festiwal Filmowy** (Кракаў)
- **Planete+ Doc Film Festival** (Варшава)
- **Ogólnopolski Festiwal Mediów** «**Człowiek w Zagrożeniu**» (Лодзь)
- **Międzynarodowy Festiwal Filmu Dokumentalnego «HumanDOC»** (Варшава)
- **Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych «Okiem Młodych»** (Сьвідніца)
- **Międzynarodowy Festiwal Filmów Dokumentalnych «Gdańsk DocFilm Festival»** (Гданьск)
- **European Film Festival for Documentaries «DokumentART»** (Нойбрандэнбург / Шчэцін)
- **Warsaw Nonfiction E-FEST «DocBoat»** (Варшава)
- **Internetowy festiwal filmów dokumentalnych** (iplex.pl)
- **Camden International Film Festival (CIFF)** (Кэмдэн, ЗША)
- **International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA)** (Амстэрдам, Галандыя)
- **Hot Docs Canadian International Documentary Festival** (Таронта, Канада)
- **Sheffield International Documentary Festival** «Sheffield Doc/Fest» (Шэфілд, Англія)

Самыя вядомыя дакументальныя фільмы закранаюць такія тэмы сучаснасці, як вайна ці наступствы ўзброеных канфліктаў, эканамічная эксплуатацыя, сутыкненне культур і рэлігій, пошук сваёй ідэнтычнасці ў зменлівым свеце. Можна спыніць гэты пералік, каб зазначыць, што сучасныя аўдыявізуальныя медыі ў значнай ступені пераступілі цераз любыя табу і адной з праблем дакументалістыкі стала

вызначэнне этычных нормаў. Побач з тэматычнай неабмежаванасцю мы бачым багацце разнастайных формаў і гатункаў аповеду: ад вельмі простых, традыцыйных для дакументалістыкі – да надзвычайных эксперыментаў і правакацый.

РЭКАМЕНДАВАНАЯ ЛІТАРАТУРА

Bazin A. Film i rzeczywistość. Warszawa, 1963.

De Bouzek J. Etnograficzny surrealizm Jeana Roucha // Polska Sztuka Ludowa – Konteksty. 1992. T. 46. Z. 3–4. S. 151–156.

Eberhardt K. Dzień dzisiejszy filmu francuskiego. Warszawa, 1967.

Grimshaw A. Kino antropologiczne Jeana Roucha // Kwartalnik Filmowy. 2004. Nr. 47–48. S. 45–74.

Helman A. Film faktów i film fikcji. Katowice, 1977.

Hendrykowski M. Sztuka krótkiego metrażu. Poznań, 1998.

Kołodyński A. Tropami filmowej prawdy. Warszawa, 1981.

Michałek B. Sztuka faktów. Z historii filmu dokumentalnego. Warszawa, 1958.

Przylipiak M. Poetyka kina dokumentalnego. Gdańsk – Słupsk, 2004.

Przylipiak M. Kino bezpośrednie 1960–1963. Gdańsk, 2007.

Ruby J. Mówić do, mówić o, mówić z albo mówić przy // Kwartalnik Filmowy. 2004. Nr. 47–48. S. 20–44.

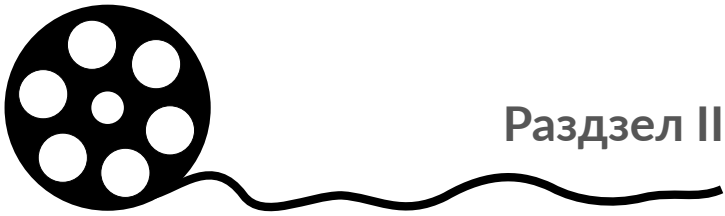
Sikora S. Czy film obserwacyjny musi być realistyczny? // Kwartalnik Filmowy. 2011. Nr. 75–76. S. 301–306.

Wiertow D. Człowiek z kamerą. Warszawa, 1976.

Film dokumentalny // Film na Świecie. 1988. Nr. 351–352.

Kwartalnik Filmowy. 2006. Nr. 54. (Bibliografia.)

Dokument a rzeczywistość // Kwartalnik Filmowy. 2006. Nr. 55–56. S. 146–210.



Раздзел II

ЖАНРЫ ДАКУМЕНТАЛЬНАГА КІНО – ВЫБРАНЫЯ ПРАБЛЕМЫ

На занятках я разглядаю жанры дакументалістыкі на падставе польскага кіно. Для аналізу выбіраю фільмы, важныя для гісторыі кіно і ў той жа час цікавыя для разваг на тэму дакументальнай формы ў шырокім сэнсе: назірання і інсцэніроўкі, прадстаўлення героя, ролі слова і каментарыя, кінасродкаў і спосабаў іх выкарыстання, а таксама этычнай адказнасці рэжысёра і г. д.

1. ЧАМУ МЕНАВІТА ПОЛЬСКІ ФІЛЬМ?

Адказ падаецца відавочным. З агульнай гісторыі дакументальнага кіно мы можам чэрпаць эстэтычнае натхненне, метады і тэхнікі, захапляцца мастацкай адвагай, але толькі ў польскай традыцыі мы можам быць сапраўды сваімі – працягваючы ці ў парыве бунту адвяргаючы тое, што нам пакінулі ў спадчыну.

Пачаткі польскай дакументалістыкі ні часам з'яўлення першых фільмаў, ні формамі не адрозніваюцца ад таго, што адбывалася ў свеце. Гэта навіны, рэпартажы з вандровак, запісы значных гістарычных падзей, здзейсненыя вытворцамі пачатку XX стагоддзя ў Варшаве, Кракаве, Лодзі, Львове.

У Польшчы, якой не было на тагачаснай карце Еўропы, гістарычныя падзеі маюць адметны характар. Гэта не каранацыі ці дыпламатычныя сустрэчы, а пахаванні Станіслава Выспяньскага ў Кракаве (1907) ці Элізы Ажэшкі ў Гродне (1910). Ужо з таго часу мы памятаем першыя прозвішчы аператараў-дакументалістаў, напрыклад, Яна Скарбка-Мальчэўскага.

Першая сусветная вайна стала ў нас (хаця Польшчы яшчэ няма), як і ва ўсім свеце, часам дакументалістыкі. Галоўны нацыянальны камітэт, заснаваны ў аўстра-венгерскім Кракаве, стварыў аддзел кіно, і гісторыя польскіх легіёнаў займела сваіх хранікёраў – аператараў Максымільяна Странскага і Францішка Муху. У Варшаве, пакінутай рускімі і занятай немцамі, найважнейшыя гістарычныя падзеі здымае «Sfinks». Гэта рэпартажы: «*Урачыстасць адкрыцця Варшаўскага ўніверсітэта 15 лістапада 1915 года*», «*Урачысты ўваход польскіх легіёнаў у сталіцу*» (1916), «*Скліканне Дзяржаўнай рады і яе першае паседжанне*» (студзень 1917 года). Толькі з перспектывы часу яны ўспрымаюцца як дакументаванне працэсу адраджэння польскай дзяржавы.

Гісторыя XX стагоддзя дала яшчэ шмат выпадкаў, калі «гістарычныя падзеі» рабіліся істотнай з'явай дакументальнага кіно. Польскія аператары былі на ўсіх франтах Другой сусветнай вайны: здымалі бамбаваную Варшаву з палаючым каралеўскім палацам, нямецкую акупацыю, Варшаўскае паўстанне 1944 года. З тых матэрыялаў, ужо падчас вайны, было змантажавана шмат фільмаў. Архівы свету поўныя запісаў трагічных падзей мінулага стагоддзя.

Кінадакументалістыка, як асобны жанр, функцыяй і магчымасцю якога з'яўляецца запіс *жывой штодзённасці*, паўстала толькі ў 1930-х гадах. Тагачаснае маладое пакаленне пачынае звязваць з кіно свае спадзевы, выбіраючы яго ў якасці сферы мастацкай дзейнасці. Адначасова ў Варшаве, Кракаве і Львове ўзнікаюць групы, якія, маючы авангардныя амбіцыі і праграмы, спалучаюць творчыя эксперыменты з развагамі пра мастацтва кіно. Але несумненна, што найбольш на фармаванне польскай дакументалістыкі паўплывала праграмная і вытворчая дзейнасць варшаўскага таварыства «START». Пачаткі самастойнай творчасці ўсіх стартоўцаў (Эўгеньюша Цэнкальскага, Тадэўша Кавальскага, Ежы Зажыцкага, Ванды Якубоўскай, Станіслава Вохля

і Александра Форда[1]) – кароткаметражныя дакументальныя фільмы. Гэта рэпартажы («*Конныя скачкі або Кэрцэляк*»), «абсалютныя фільмы» – найчасцей кінаімпрэсіі («*Восеньскія імпрэсіі*»). Найбольш паслядоўны і аўтарскі характар мае дакументальная творчасць Александра Форда. Ягоны «*На світанку*» – кароткаметражны нямы фільм 1929 года – можна лічыць сімвалічным пачаткам новай кінаформы, якую сталі называць дакументальнай. У наступных фільмах: «*Пульс польскага Манчэстэра*» (1930), «*Нараджэнне і жыццё газеты*» (1930), «*На старт*» (1935) – ён намацаў свой індывідуальны стыль як выявы (у супрацы з аператарам Ежы Малінякам), так і апавядання, пабудаванага на кантрасных тэмах. У «*Mir kumen on*», фільме, безумоўна, прапагандысцкім, Форд на роўных правах выкарыстаў пастаноўку і назіранне.

Кантэкстам дзейнасці польскіх авангардных груп былі еўрапейскія авангардныя рухі. Стартоўцы – калі спыняцца толькі на гэтай групе – ведалі і аналізавалі творчасць савецкіх дакументалістаў, але найперш непасрэдна кантактавалі з англійскімі творцамі, з якімі мелі найбольш ідэйных сувязяў (праграма «грамадскай карысці»). А таксама – з французскім авангардам, які відавочна паўплываў на рух «абсалютнага кіно», а таксама на творчыя пошукі Тэмэрсанаў[2].

З гэтай шматлінейнасці, якая ўжо не мела часу на развіццё з-за блізкай вайны, паўстануць першыя дакументальныя фільмы, знятыя ў Польшчы пасля Другой сусветнай вайны якраз стартоўцамі. Ёсць фільмы, якія з палітычных прычын менеў засталіся ў памяці – але сведчаць пра разнастайнасць і патэнцыял польскай дакументалістыкі адразу пасля вайны, а таксама яе мастацкія спадзевы і авангардныя карані. Гэта, напрыклад «*Балада f-moll*» (1945) Анджэя Пануфніка – зман-

1 Форд зняў першы пасляваенны дакументальны фільм «*Майданэк – могілкі Еўропы*» (Люблін 1944).

2 Стэфан і Францішка Тэмэрсаны стваралі эксперыментальныя фільмы. Кароткаметражная «*Аптэка*» (1931), рэкламная «*Меладычная дробязь*» (1933), «*Зліццё*» з музыкай Вітальда Лютаслаўскага (1935), «*Польская готыка*» (1937) сёння страчаныя. Захаваліся асобныя здымкі з «*Еўропы*» да паэмы Стэрна (1932), а таксама фільм «Прыгода шчырага чалавека» (1937) і знятыя ўжо ў эміграцыі «*Званок містару Сміту*» (1943), «*Вока і вуха*» (1944–45). Тэмэрсаны стварылі майстэрню аўтараў кіно (1935) і рэдагавалі часопіс «f.a.» (film artystyczny). Паводле: www.kulturologia.uw.edu.pl. Фільмы «*Прыгода шчырага чалавека*» і «*Званок містару Сміту*» гл. у базе фільмаў на www.culture.pl.

тажаваны фільм пра перад- і пасляваенную Варшаву, эмацыйна аб'яднаны музыкай Шапэна. Фільм, аднак, не выйшаў на экраны. Задуму Пануфніка здзейсніў Тадэўш Макарчыньскі, які ў супрацы з кампазітарам Вітальдам Лютаслаўскім зняў «*Варшаўскую сюіту*», якую называюць «*першым вялікім здзяйсненнем польскага дакументальнага кіно*»[3]. «*Варшаўская сюіта*» – змантажаваны фільм, заснаваны на кантрасце тэмы зруйнавання і аднаўлення.

Прадказанне «*назірання штодзённасці*», якім стаў забаронены цэнзарамі фільм Войцеха Хаса і Станіслава Ружэвіча «*Вуліца Бжазова*», спраўдзіцца толькі ў фільмах «*чорнай серыі*».

У 1950-я гады дэбютант у дакументалістыцы Анджэй Мунк аслабіў схемы сацрэалістычнай паэтыкі, але не ўнікнуў служэння прапагандзе. Яшчэ ў «чорнай серыі» з яе адліга-вай публіцыстыкай, калі камеры і здымалі аўтэнтычную штодзённасць, дагэтуль «выключаную» з экрана, каментарый гэтак жа працаваў на карысць новай, але ўсё ж прапаганды. Маладыя рэжысёры: Ежы Хофман, Эдвард Скужэўскі, Казімеж Карабаш, Мацей Сьлесіцкі, Уладзімеж Баровік і іншыя – старанна дакументавалі абраныя тэмы, вывучалі бедныя ўскраіны. Камеры аператараў, у першую чаргу Станіслава Нядбальскага, уважліва, цярпліва і чуйна здымалі людзей, іхныя твары і рукі, а таксама старыя дамы, калодзежы, рэчы.

Гэтыя фільмы адкрывалі сусветы не толькі небяспечныя (з-за алкаголікаў, прастытутак, хуліганаў, смутнай моладзі), але і пакінутыя.

Бадай, самым свабодным не толькі ад каментавання, але і ад адназначанага ўспрыняцця быў фільм «*На памяць з Кальварыі*» (1958). Рэпартаж? Так. Этнаграфічны фільм? Магчыма. Аднак найперш гэта перамога дакументальнага мастацтва. Або ў мантажным фільме «*Жыццё цудоўнае*», каб апавесці пра небяспекі сучаснага свету, Тадэўш Макарчыньскі выбірае мастацкую мову і эсэістычную форму (кантрапункт музыкі і выявы).

3 Lubelski T. Lumière i Méliès: fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf. S. 132–133.

Ідэя дакументальнага кіно як кінастацтва цалкам перамагае ў «*Музыках*» Казімежа Карабаша (1960). Гэты сціплы, прыгожы фільм так высока ўзняў планку, што ўсё яшчэ падаецца недасяжным ідэалам. Яго не пераняць. Ён толькі паказвае шлях і завяршае пэўны этап гісторыі дакументалістыкі.

Немагчыма паўтарыць і «*Археалогію*» Анджэя Бжазоўскага, якая даводзіць перамогу над таемнай матэрыяй дакументальнага паведамлення, робіць ягоным героем тое, што не паказана.

Школа польскай дакументалістыкі, на шляху працягаў і адмоваў, адраджалася праз залучанасць у лёсы грамадства і вернасць мастацтву. Аўтарская і карысная для грамадства, яна стала глебай, на якой нараджаліся і квітнелі таленты 1970-х і 80-х гадоў.

Міраслаў Пшыліпяк ва ўступе да другога выдання кнігі «*Паэтыка дакументальнага кіно*» (2004) піша:

«*Я вучыўся кінадакументалістыцы ў сямідзясятыя, васьмідзясятыя, а маім „эталонным метрам" была славутая тагачасная польская кінадакументалістыка – зрэшты, я дагэтуль лічу, што дакументалістыка сямідзясятых, забытая самым няслушным чынам, была адной з найважнейшых з'яў у гісторыі не толькі польскага, але і сусветнага дакументальнага кіно. Уласна, фільмы Кесьлёўскага, Вішнеўскага, Марцэля Лазіньскага, Шукліна, Крулікевіча, Катэрскага, Зыгадлы і іншых сфармулявалі маё разуменне таго, чым ёсць і чым не ёсць дакументальны фільм, а таксама – на чым грунтуецца ягоная сапраўдная вартасць.*»[4]

З таго часу зроблена шмат (але не ўсё) для ўшанавання памяці творцаў і фільмаў тае пары – напрыклад, у серыі «*Польская школа дакументалістыкі*» выдадзеныя фільмы Кшыштафа Кесьлёўскага, Марцэля Лазіньскага, Марка Півоўскага, Войцеха Вішнеўскага[5].

Момантам выхаду гэтага пакалення на публічную сцэну прынята лічыць 1971 год – Фестываль кароткаметражных фільмаў у Кракаве. Маладыя творцы абвяшчалі тады непаз-

4 Przylipiak M. Kino bezpośrednie (1960–63). S 9–10.

5 Натуральна, былі выдадзеныя і фільмы 1950–60-х гадоў: А. Мунка, г. зв. «чорнай серыі», К. Карабаша, Ул. Сьлесіцкага, Грычэлоўскай, Халадзін, Каменьскай.

бежнасць змен (адсюль пакаленне «новай змены») і мяцежна парывалі з традыцыяй. Вердыкт міжнароднага журы – галоўны прыз «*Пачатковай школе*» Томаша Зыгадлы – стаў прызнаннем змен. Але прагучалі абвінавачанні (Калужыньскі), што маладыя «псуюць» дакументальную форму, перайманоць тэлевізійную традыцыю «гаваркой галавы». Рэха тых палемік азавецца ў назве майстэрскага фільма Кшыштафа Кесьлёўскага «*Гаваркія галовы*» (1980).

Новыя тэндэнцыі ў польскай кінадакументалістыцы ўзніклі, аднак, раней, ужо ў канцы 1960-х гадоў. Найбольшыя спрэчкі выклікалі тады фільмы Півоўскага «*Пажар, пажар! Нешта ўрэшце адбываецца!*» (1967), «*Поспех*» (1968), «Псіхадрама» (1969). Выхад па-за межы жанру (пастаноўка, акторы, правакацыі) і выразнае аўтарскае стаўленне да паказанай рэчаіснасці (іранічная дыстанцыя, гратэскавыя кадры), разам з метадамі непасрэднага кіно (гаваркія галовы) расплюшчвала гледачам вочы на рэчаіснасць і абуджала этычныя сумневы. Бадай, тады ўпершыню паўстала пытанне межаў у адносінах з героем фільма. Праблема гэтая паўстала, бо змяніўся герой дакументальнага твора – цяпер ён прадстаўляў сябе самога, меў сваё імя і свой лес. Быў асобай. З праблемай індывідуальнага героя сутыкаўся Казімеж Карабаш[6], але, на маю думку, сапраўднымі майстрыцамі гэтага жанру сталі жанчыны. Напрыклад, Крыстына Грычэлоўска[7]. Героі яе фільмаў – Блажэй Рэйдак, Ядвіга, якую мы назіраем на працягу будзёных 24 гадзін, тры жыхаркі Лодзі рознага веку – усе яны робяцца нашымі блізкімі знаёмымі. Грычэлоўска, суправаджаючы іх, слухаючы іх, паказвае свет, у якім не чуваць ніводнай фальшывай ноты.

Яшчэ ў канцы 1960-х гадоў свае першыя дакументальныя фільмы знялі Кшыштаф Кесьлёўскі – «*Здымак*» (1968) і «*З горада Лодзі*», і Гжэгаж Крулікевіч – «*Вернасць*» (1970) і «*Мужчыны*» (1969)[8]. Гэтыя два фільмы прадвяшчаюць дзве асноўныя плыні польскай дакументалістыкі: рэалістычную, пераемніцу традыцыі рэпартажу, назірання і грамадскага ўдзелу – і творчую, ствараючую ідэйны дыскурс.

6 «*Год Франка В.*» (1967).

7 Крыстына Грычэлоўска: «*Яго завуць Блажэй Рэйдак, ён жыве ў вёсцы Ружніцы ў Енджэёўскім павеце*» (1968), «*24 гадзіны Ядвігі Л.*» (1967), «*Нашыя знаёмыя з Лодзі*» (1971).

8 Цэнзура не прапускала фільмы Крулікевіча некалькі дзясяцігоддзяў.

Бунт і ідэйная праграма «новай змены» выспявалі ў цяні гістарычных падзей сакавіка 1968 і студзеня 1970 года. Адказам пакалення меўся стаць калектыўны (Кесьлёўскі, Зыгадла, Вішнеўскі і аператары) зняты метадам *cinema direct* і *cinéma vérité* фільм «*Рабочыя 1971 – Нічога пра нас без нас*». Аднак кінаматэрыялы канфіскавалі. Фільм, які мог стаць пачаткам польскай плыні *cinema direct*, не адбыўся, але прамаўленне праўды аб рэчаіснасці стала місіяй новай дакументалістыкі. Незвычайная задума, крэатыўнасць, індывідуалізацыя выказвання, несумненна, паходзілі з ідэйнасці гэтага пакалення.

Вялікія асобы кінадакументалістыкі 1970-х гадоў (Кшыштаф Кесьлёўскі, Войцех Вішнеўскі, Марцэль Лазіньскі) прадстаўляюць розныя плыні (назіральную, крэатыўную, рэфлексіўную), але перадусім – аўтарскую творчасць. Кожны з іх парушае межы дакументальных метадаў, здзяйсняючы свае задумы. Напрыклад, Кесьлёўскі паказаў «братэрства», уводзячы гледача на 24 гадзіны ў шпіталь (хуткую артапедычную дапамогу). І дасягнуў мэты – мы бачым і разумеем тое, што з'яўляецца абстракцыяй, ідэяй («*Шпіталь 76*»). Лазіньскі вучыць гледача мысліць, распазнаваць маніпуляцыі, сумнявацца ў «праўдзе» дакументальнай выявы. Каб «вырваць» з рэчаіснасці праўду, ён карыстаецца метадам правакацыі. Вішнеўскі шукае праўду на ўскрайку – на мяжы з уявай, міфам, памяццю. Кожны з іх узбагачае дакументальную мову, і ў той жа час падпарадкоўвае яе свайму выказванню.

Вялікае дасягненне 1970-х гадоў не толькі ў дакументальнай творчасці, але і ў праграмных тэарэтычных тэкстах, якія яе суправаджаюць, а таксама ва ўвядзенні ў індывідуальную практыку этычнага кодэксу.

2. ВЫБРАНЫЯ ЖАНРЫ ДАКУМЕНТАЛЬНАГА КІНО

Каб зарыентавацца ў структуры дакументалістыкі, я спынюся на некаторых жанрах. Яны дазваляюць адназначна распазнаць спосабы і метады дакументальнага кіно. Так, як я іх разумею. Дакументальнае кіно як від мастацтва змяшчае ў сабе жанры, якія адрозніваюцца спосабамі спасціжэння і фатаграфавання рэчаіснасці і яе аспектаў (інтэрпрэтаваных, існуючых, рэканструяваных). Гэта не навуковае

вызначэнне, а маё ўласнае бачанне. Часта фільмы ў сваёй неаднароднай структуры маюць розныя элементы, характэрныя для пэўнага жанру (ад хронікі да эсэ). Пры аналізе важна ўмець распазнаць, з чаго складаецца матэрыя разгляданага фільма. Гэтае разуменне прыдаецца ў момант выбару чыстых, пэўных метадаў – яно дазваляе да іх звярнуцца і пры гэтым спрашчае пошук уласных рашэнняў.

ДАКУМЕНТАЛЬНАЯ РЭЛЯЦЫЯ (ГІСТОРЫЯ) – неінсцэнізаваны пераказ падзеі, яе кіназапіс.

ХРОНІКА – жанр кінапубліцыстыкі, твор невялікага памеру, які часта ў сатырычнай форме ўздымае актуальныя грамадскія, палітычныя, бытавыя тэмы, спалучаючы некалькі розных тэм і дакументальных жанраў, напрыклад: рэпартаж, публіцыстыку, фельтон і інш. Кожны з эпізодаў хронікі мае свой уласны каментарый, музыку. Асноўныя функцыі: інфармацыйная і прапагандысцкая – адсюль газетны ўклад. Цяпер гэтая форма занепадае. Ролю кінахронікі пераняло тэлебачанне.

КІНАФЕЛЬЕТОН – жанр тэле- і кінапубліцыстыкі, твор невялікага памеру, які ў суб'ектыўнай і вольнай, часта сатырычнай форме ўздымае актуальныя грамадскія, бытавыя і інш. тэмы. Спалучае элемент фікцыі з дакументальнымі або парадакументальнымі рысамі. Сыходзіць з апісання канкрэтнага пытання, часта маргінальнага, паказанага мімаходзь, без палемічных акцэнтаў. Для фельетона характэрны каментарый ад аўтара – часта іранічны.

РЭПАРТАЖ – дапоўнены каментарыем пераказ удзельніка, назіральніка аўтэнтычных падзей, аб'ектыўны і згодны з рэчаіснасцю. Рэпартаж дапускае метад рэканструкцыі падзей згодна з іх фактычным цячэннем. Для гэтага жанру характэрная адсутнасць адназначнага тэзіса ці высновы – ацэнку робяць гледачы.

У класічным рэпартажы рэжысёр цалкам падпарадкоўваецца сітуацыям, якія выбірае для фільма. Імкнецца ўхапіць у падзеях іхную сутнасць, сэнс і праўду. Перад тым вызначае, уяўляючы развіццё гэтай падзеі (часта гэтаму спрыяе дакументаванне або меркаваны характар падзеі), від зды-

мак. Аператар мусіць дакладна ведаць, якую оптыку ўзяць, якія будуць планы, характар, кампазіцыя. У рэпартажы камера суправаджае персанажаў. Сёння гэта ручная камера, а таксама гук, цалкам запісаны на месцы падзей. Падкрэсліць драматургію падзей дапаможа мантаж выявы і гукавая дарожка (каментарый, музыка, эфекты і г. д.).

Кадр з фільма **«Паводка»**
рэж. Е. Босак

«**Паводка**» (1947) Ежы Босака (здымкі, мантаж – Вацлаў Казьмерчак) – класічны прыклад рэпартажу-імпрэсіі. Чорна-белы фільм на 35-міліметровай стужцы паказвае прыродны катаклізм і паводзіны людзей – уратаваных і ратаўнікоў. Мы бачым нарастанне небяспекі, пасля ўласна паводку і яе наступствы. Надыход небяспекі зняты з дапамогай паралельнага мантажу: сцэн, якія паказваюць узмацненне катаклізму і яго вынікі (сарваны мост, ратаванне людзей верталётам, ратаванне жывёл, трупы жывёл на вадзе, часовыя стаянкі); сцэн вайсковай дапамогі пацярпелым; урэшце, сцішэння стыхіі і вяртання людзей да сваіх паселішчаў, шмат дзе цалкам знішчаных. Драматургічным элементам, апрача мантажу, робіцца музыка, якая ілюструе нарастанне пагрозы, ратавальную акцыю і пазнейшае сцішэнне. Большасць матэрыялаў, ужытых у гэтым фільме – аператарскія здымкі. Фільм Босака дакументуе не толькі драматычныя моманты, але і вяртанне да штодзённасці, надаючы падзеям эпічнасць. Звязаны з канкрэтнай падзеяй фільм можна прачытаць і як метафару, параўноўваючы досвед паводкі з досведам нядаўна скончанай вайны. Фільм зняты ў 1947 годзе, але цэласнасць мастацкіх сродкаў (выбар матэрыялу, драматургічная кампазіцыя, мантаж) уражвае і цяпер.

Кадр з фільма **«Вузел»**
рэж. К. Карабаш

«**Вузел**» Казімежа Карабаша (1961) – фільм пра чыгуначнікаў. Ён паказвае начную змену ў адным з найбольшых чыгуначных вузлоў Польшчы, Тарновіцкіх гарах. Камера назірае за людзьмі, якія камунікуюць міжсобку, паказваючы нумары цягнікоў, назвы пунктаў маршруту і г. д. Чыгуначнікі размаўляюць сілезскай гаворкай, не заўсёды добра зразумелай для людзей з іншых рэгіёнаў. Рэжысёр паступова ўзмацняе эмоцыі праз скарачэнне сцэн і напружанне гуку ды слоў. Гэта стварае дынамічную слоўна-вобразную «магму», абстрактную і прыцягальную. Сутыкненне шуму, бразгату, ліхаманкавасці начной працы з цішынёй і выявамі нерухомых цягнікоў стварае выдатны кантрапункт. Драматургічным сродкам, у дадатак да здымкаў Станіслава Нядбальскага і мантажу Лідыі Зон, робіцца гукавая дарожка: слова, сінхронны гук і цішыня. Гэта важныя элементы з пункту гледжання драматургіі.

Кадр з фільма **«Мужчыны»**
рэж. Г. Крулікевіч

«**Мужчыны**» (1969) Гжэгажа Крулікевіча – фільм, які змяшчае ў сабе элементы рэпартажу і публіцыстыкі. Гэта рэжысёрскі дэбют Крулікевіча (1969). Тэмай фільма з'яўляецца прызыў і вайсковая служба. Першая сцэна адбываецца на вакзале. Камера даследуе сцэны развітанняў: блізкія планы, спалучаныя з экспрэсіўнай музыкай і гоманам, цалкам жывы гук. На заднім гукавым плане чуваць музыку з рэпрадуктара, нейкія лозунгі. У наступнай сцэне фільма – «сон прызыўнікоў у казармах» – мы чуем за кадрам голас афіцэра, які праводзіць сустрэчу з прызыўнікамі. Далейшыя сцэны: пабудка, гімнастыка, поўзанне па-пластунску, бег у процівагазах, мыццё татуіраванага цела, сяброўская сустрэча,

ігра на гітары – суправаджаюцца галасамі ўдзельнікаў або фрагментамі песень «Чырвоных гітар».

Прыклады фільмаў для аналізу:

«*Майданэк – могілкі Еўропы*» (1944), рэж. Александр Форд,

«*На памяць з Кальварыі*» (1958), рэж. Ежы Хофман, Эдвард Скужэўскі

Сцэна прысягі – паказаная зблізу ці зверху – пераходзіць у сцэну складвання коўдраў, якую за кадрам суправаджаюць зазубраныя, ненатуральныя адказы маладых салдат пра тое, як ім служыцца, што ім дае войска. Пасыл фільма дасягнуты з дапамогай кантрапункту выявы і гуку, адназначны, крытычны да службы. Яго падкрэсліваюць здымкі Яцка Мераслаўскага (напрыклад, пры поўзанні па-пластунску камера знаходзіцца знізу, калі метафарызуе звычайную дзейнасць, складванне коўдраў, – зверху. У іншых сцэнах, напрыклад пры бегу ў процівагазах, камера бяжыць за салдатамі. Калі яны спыняюцца, спыняецца і яна). Эфекты асвятлення тут таксама ўжытыя як мастацкі сродак.

ПУБЛІЦЫСТЫКА – фільмы з тэзісам, часцей за ўсё інтэрвенцыйнага або палемічнага характару, часта з элементамі камізму, сатыры. Публіцыстычны характар маюць звычайна фільмы, якія паказваюць свет з пэўнага пункту гледжання або грамадства ў аспекце аднаго канкрэтнага пытання. Інфармацыя, пададзеная ў такім фільме, пабуджае да мыслення. У публіцыстычным фільме рэжысёр збірае матэрыял пераважна ў размовах, інтэрв'ю, выказваннях герояў – і, сутыкаючы розныя погляды, прадстаўляе і аргументуе тэзіс фільма. Важны элемент тут здымкі, асабліва выбар адпаведнага плана для запісу выказванняў. Істотныя і пытанні, якія ставіць рэжысёр, каб справакаваць героя на адказ. Апрача ўсіх выказванняў, гук таксама робіцца значным элементам драматургіі (несінхронныя эфекты, музыка, каментарыі за кадрам). Мантаж грунтуецца на выбары выказванняў, якія пацвердзяць намер аўтара, і на адпаведнай канструкцыі фільма.

Кадр з фільма **«Псіхадрама»**
рэж. М. Півоўскі

«**Псіхадрама**» – публіцыстычны фільм-імпрэсія пра дзяўчат з калоніі для непаўналетніх. Дзяўчаты адказваюць на пытанні рэжысёра (паэтыка «гаваркіх галоў») Апрача аўтэнтычных сцэн і асоб, рэжысёр уводзіць у фільм статыстаў, напрыклад, як бацькоў дзяўчатак, а таксама паслядоўна выстройвае сцэны, якія спрыяюць пасылу. Фільм перадае эмоцыі, трывогі і адчуванні дзяўчат, калі яны выказвацца пра шчасце, сям'ю, дом, будучыню, пра свае злачынствы, пра тое, кім бы яны хацелі стаць і якую сям'ю мець (апытанне аднолькавае для ўсіх – асацыятыўнае), калі спрабуюць даць азначэнні паняццям «каханне», «маці», «дом». Рэпітыцыя пастаноўкі «Папялушкі», якая выступае тут у якасці псіхадрамы і сцэны з якой адыгрываюць ролю своеасаблівага каментарыя, здымаюцца буйным планам. Пад канец фільма з'яўляюцца запаволеныя здымкі. Тэма фільма з часам не страціла актуальнасці, як не састарэла і ягоная форма. І сёння гэта важнае выказванне пра сям'ю і пра пагрозы на яе шляху. Аднак фільм выклікаў і этычныя пярэчанні, звязаныя з парушэннем прыватнасці гераінь.

Кадр з фільма **«Штопар»**
рэж. М. Півоўскі

«**Штопар**» – публіцыстычны фільм, кінаплакат[9] аб алкагалізме і яго наступствах. Кампазіцыя фільма складаецца з дзвюх паралельных ліній: першая – здымкі лекцыі пра развіццё, дасягненні і перспектывы спіртавой вытворчасці. Гэтае паведамленне забаўляе гледача. Другую лінію ўтварае

9 Кінаплакат – кінатвор дакументальнага або парадакументальнага характару (часта з удзелам пастановачных акцёрскіх уставак, стылізацыі пад дакумент, закадравага каментарыя і г. д.), які служыць мэтам грамадскай адукацыі, у шырокім разуменні.

назіранне за наступствамі алкагольнай хваробы, у якім удзельнічае рэжысёр, размаўляючы з пацыентамі шпіталя – алкаголікамі (рэжысёрская правакацыя – надпіс delirium на прасціне). Паступова пацеха пераходзіць у жах. Гэта горкі, моцны фільм, якому для эфекту дастаткова сутыкнення двух пластоў. Ашчаднасць сродкаў – сіла гэтага фільма. Паказаныя Півоўскім пакуты алкаголікаў зноў выклікалі дыскусію наконт этыкі дакументальнага фільма.

Прыклады фільмаў для аналізу:

«*Апошні партайтаг*» (1946), рэж. Антоні Багдзевіч

«*Нашыя знаёмыя з Лодзі*» (1971), рэж. Крыстына Грычэлоўска

«*Спроба мікрафону*» (1980), рэж. Марцэль Лазіньскі

«*Работніцы*» (1981), рэж. Ірэна Каменьска

ІМПРЭСІЯ – паэтычны фільм, які пры дапамозе кінасродкаў перадае суб'ектыўныя настроі і пачуцці. Гэты жанр развіваецца ў некалькіх кірунках. Перш за ўсё, гэта пошукі чыста фармальных рашэнняў, памнажэнне запасу выяўленчых сродкаў. Гэта і асабістыя выказванні кінатворцаў на інтымныя або агульначалавечыя тэмы. Для імпрэсіі рэжысёр выбірае неадназначныя сітутацыі, якія можна метафарызаваць. Можна здымаць пэўным чынам, выкарыстоўваючы адпаведную оптыку, кампазіцыю, асвятленне, пазіцыю камеры, даўжыню сцэн і г. д. Настрой падкрэсліваюць музыка, гук і мантаж. Таксама можна ствараць новыя сітуацыі, якія дапаўняюць прадмет.

Кадр з фільма **«Музыкі»**
рэж. К. Карабаш

«**Музыкі**» (1960) Казімежа Карабаша – класічны прыклад імпрэсіі. Сціплы чорна-белы фільм пра людзей, якія ў вольны час удзельнічаюць у рэпетыцыях аркестру. «*„Духавікі", некалі вялікая армія гарачых аматараў. Сёння гэта ўжо апошнія*

магікане», – паведамляе аўтарскі надпіс, які з'яўляецца на пачатку фільма, на фоне трамвайшчыкаў, што ідуць з інструментамі. Чарговая сцэна – рэпетыцыя, раскладванне інструментаў, выстройванне, раздаванне нот – здымаецца поўным планам. Падчас рэпетыцыі камера ўсё больш набліжаецца да музыкаў, здымае іх высілкі, перажыванні, паводзіны. У канцы аркестр выконвае твор. У гэтых апошніх сцэнах мантажны рытм, рытм музыкі, працы музыкаў дасягаюць незвычайнай гармоніі. Здымкі Станіслава Нядбальскага надаюць фільму метафарычнае вымярэнне. У апошнім кадры гук аркестра накладаецца на ад'езд камеры праз пусты ангар трамвайнага дэпо. Гэты вобраз – аздоба фільма.

Кадр з фільма **«Археалогія»**
рэж. А. Бжазоўскі

Фільм «**Археалогія**» (1967) Анджэя Бжазоўскага – простая фіксацыя рэчаіснасці, якая ў выніку ператвараецца ў вялікую метафару забыцця і памяці. Гэта падрабязнае дакументаванне палявой працы археолагаў, што працуюць на тэрыторыі Асвенціма. Пра месца падзей мы даведваемся толькі пад канец фільма. Дадатковым узбагачальным элементам з'яўляюцца малюнкі і шматмоўныя апісанні прадметаў, выкапаных з зямлі: зуб, люлька, ключ. Сціпласць ужытых сродкаў, цэласнасць планаў, у большасці вельмі блізкіх (кантакт далоні з зямлёй, з выкапаным прадметам, фактура гэтых рэчаў), ашчадны сінхронны гук, дасканала абраныя гукавыя фоны (некалькі разоў з'яўляецца эфект цягніка), надаюць фільму шляхетнасць, узмацняюць ягонае ўздзеянне. Фільм спалучае дакументаванне з рэфлексіяй, утварае эсэ, робіцца асабістым выказваннем аўтара.

Іншыя фільмы для аналізу:

«*Нараджэнне карабля*» (1961), рэж. Ян Ламніцкі

«*Гэта яйка*» (1965), рэж. Анджэй Бжазоўскі

«*Перш чым ападзе лісце*» (1964); «*Чалавечая сям'я*», рэж. Уладыслаў Сьлесіцкі

Кадр з фільма **«Не плач»**
рэж. Г. Крулікевіч

«**Не плач**» (1969) Гжэгажа Крулікевіча – прыклад кінаімпрэсіі. Ашчаднасць выяўленчых сродкаў і паслядоўнасць іх выкарыстання робіць гэты фільм надзвычай экспрэсіўным. Твор адкрываецца паэтычнай, троху нерэальнай праз запаволены рух сцэнай купання голых мужчын, якая дае адчуванне спакою і свабоды. Потым мы ўваходзім у галоўную сцэну фільма, якая выконваецца на вакзале – развітанне з прызыўнікамі. Экспрэсія жэстаў, слоў, твараў, гукаў. За кадрам – рытмічныя ўдары, якія заглушаюць натуральныя гукі сцэн у кадры. Выдатная кампазіцыя Гэнрыка Кузьняка робіць нерэальнай рэчаіснасць на экране. Погляды з-за шыбаў ужо закрытага вагона поўныя трывогі, непакою, няпэўнасці. Экспрэсію стварае мантаж усё карацейшых, усё больш інтэнсіўных сцэн і гукавой кампазіцыі, якая пануе над натуральнымі гукамі. У гэтым фільме важныя паўзы – ціша дадае напругі да апошняга кадра.

«**У дакументальным эсэ паказаная рэчаіснасць мае некалькі ўзроўняў. Яна можа ўспрымацца як:**

1. рэчаіснасць, якая не мае «другога дна»;
2. рэчаіснасць, якая дазваляе змясціць апісаную з'яву ў кола шырэйшых, канкрэтных грамадскіх з'яў;
3. рэчаіснасць, якая пасля адкідвання лішніх падрабязнасцей апісвае мадэль (прынцыпы функцыянавання) пэўнай грамадскай рэчаіснасці.»[10]

10 Salska-Kaca M. Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym. Łódź, 1995.

ЭСЭ – аўтарскі, спэцыфічны, суб'ектыўны погляд на рэчаіснасць. Рэчаіснасць тут – зыходны пункт і элемент творчасці, яна не застаецца тэмай для сябе. У эсэ павінна быць аўтарскае бачанне, створанае з дапамогай старанна абраных элементаў кінамастацтва: мэтавае выкарыстанне пастаноўкі, творчых здымкаў, музыкі.

У эсэ важная паліфанічнасць дакументальнай рэчаіснасці, стварэнне метафарычных, сівалічных сэнсаў, выразнасць стылю (рэалізм, лірызм, камізм, гратэск). У эсэ мы дакранаемся да эксперыменту, бо яно часта выходзіць за традыцыйныя дакументальныя межы. Увогуле гэта фільмы з памежжа дакументалістыкі, якія вынаходзяць як новыя сродкі, так і зместы. Яны вылучаюцца з фільмаў свайго часу зместам і формай. Найчасцей гэта аўтарскія фільмы.

«**Сачыненне**» (1979) Анджэя Бараньскага – партрэт маладога чалавека, які з іроніяй расказвае пра сябе, хто ён такі, што яго забаўляе, смешыць і г. д. Аўтар спалучае кіназдымкі з анімацыяй, выкарыстоўвае надпісы і вылучае ў кадры квадрат, у якім адбываюцца некаторыя сцэны. Рэгулярна з'яўляецца загад для гледача: напрыклад «варушыць пальцам у чаравіку». Каментарый змяняецца ў залежнасці ад таго, што адбываецца на экране. Гэта від гульні з гледачом, уцягванне яго ў акцыю фільма. Разнастайнасць ужытых сродкаў у пэўны момант робіцца фармальнай гульнёй і надакучвае. Аднак, нягледзячы на гэта, фільм прыцягальны менавіта з улікам формы.

Кадр з фільма **«Штодзённае жыццё»**
рэж. П. Шулькін

«**Штодзённае жыццё**» (1976) Пётра Шулькіна – апісанне аднаго дня, сканцэнтраванае на дзеяннях і жэстах, без твару героя. Дзякуючы гэтаму фільм робіцца метафарай, абагульненнем жыцця кожнага з нас.

Кадр з фільма **«Азбука»**
рэж. В. Вішнеўскі

«**Азбука**» (1976) Войцеха Вішнеўскага – пастановачны фільм, які складаецца з дзвюх стылістычна адрозных частак. Частка першая, навучанне грамаце, складаецца з некалькіх сцэн-кадраў. У першым кадры, на абдзертых сценах калідора камунальнага дома, мы заўважаем пад аблушчанай фарбай партрэты польскіх каралёў – гэта ўздымае тэму гістарычнай памяці. Другі кадр – сцэна ў падвальнай «друкарні» і адначасова як бы сядзібе цэнзуры. Пасля цёмны падворак з нерухомымі постацямі. Потым ідуць чатыры сцэны, нібыта выкліканыя закадравым голасам, які прамаўляе літары ад A да D. Сцэны стылізаваныя пад ілюстрацыі са здзеклівай азбукі. Кожная з гэтых сцэн гаворыць аб фізычнай і духоўнай дэградацыі чалавека. Літары ад E да Z выкрыквае ананімны натоўп. Другая частка пачынаецца з чытання «Катэхізіса польскага дзіцяці», вядомага верша Уладыслава Бэлзы. Пытанне з-за кадра: «*Kto ty jesteś?*» робіцца каталізатарам рэфлексіі наконт тоеснасці палякаў у 1976 годзе. Усіх, каму задаюць чарговыя пытанні з верша Бэлзы, здымаюць анфас, яны глядзяць проста на гледача і не ўсе ведаюць адказ.

Прыклад фільма для аналізу:

Гістарычны фільм «Рэквіем для 500.000», рэж. Ежы Босак, Вацлаў Казьмерчак

Апошняе пытанне: «*A w co wierzysz?*», скіраванае да маладых, рэжысёр пакідае без адказу. Фільм надзвычайна і пранізліва паказвае дэградацыю грамадства, выкарыстоўваючы традыцыйныя сродкі наватарскім чынам. Ён вельмі характэрны для Вішнеўскага – шматзначны, правакацыйны, змушае гледача да разнастайных роздумаў і ставіць пытанне: ці гэта ўсё яшчэ дакументальнае кіно?

ДАКУМЕНТАЛЬНЫ ПАРТРЭТ – ІНДЫВІДУАЛЬНЫ І КАЛЕКТЫЎНЫ

Кінапартрэт героя ствараецца з элементаў рэпартажу, публіцыстыкі і імпрэсіі.

Кадр з фільма **«Год Франка В.»**
рэж. К. Карабаш

Герой фільма «**Год Франка В**.» (1967) Казімежа Карабаша – малады хлопец з працоўнага атраду. Мы сочым за ягоным лёсам у новым асяроддзі. Вартасцю фільма з'яўляюцца назіранні за паводзінамі героя і людзей вакол яго, іх адносінамі, а таксама спроба апісаць змены, якія адбываюцца з героем у новай сітуацыі. Здымкі Нядбальскага вылучаюць галоўнага героя з групы. Каб падкрэсліць перажыванні і думкі героя, у фільме гучыць ягоны дзённік, які чытае за кадрам акцёр.

Кадр з фільма **«З пункту гледжання начнога вартаўніка»**
рэж. К. Кесьлёўскі

«**З пункту гледжання начнога вартаўніка**» (1977) Кшыштафа Кесьлёўскага – вельмі аднабаковы партрэт чалавека, які любіць сачыць, падглядаць, кантраляваць. Гэта прыклад негатыўнага героя, чалавека, што выклікае непрыязь і нават страх. Даводзіцца задумацца, у якой ступені рэжысёр зманіпуляваў сваім героем і кінаматэрыялам. На жывыя сцэны, у якіх мы бачым вахцёра падчас працы: змена варты, праверкі, назіранне за вуліцай і рыбакамі – накладваецца закадравы голас героя, які расказвае пра сваю любоў да кантролю і пра карысць, якую з гэтага мае. У апошняй сцэне фільма паўстае пытанне: «Хто гэты чалавек?» Аднак яно застаецца без адказу.

«**Некалькі апавяданняў пра чалавека**» (1983) Богдана Дзіворскага – гэта расказаны ў некалькіх сцэнах аповед пра чалавека без рук. Фізічная спраўнасць героя проста неверагодная. Мы бачым яго, калі ён скача з моста, катаецца на лыжах, малюе. Чалавек здолеў пераадолець сваё калецтва. Глядач агаломшаны магчымасцямі так моцна скалечанага чалавека. Ён не спачувае, а захапляецца. Форма фільма – некалькі вытрыманых (запаволеных) насычаных назіраннем сітуацый, ашчадны гук, заснаваны на фоне, эфектах, свісце героя і на трох музычных матывах.

Кадр з фільма **«Каб не балела»**
рэж. М. Лазіньскі

«**Каб не балела**» (1998) – фільм Марцэля Лазіньскага. У 1974 годзе Лазіньскі зняў паводле газетнага артыкула рэпартаж «*Візіт*», гераіняй якога была Уршуля Фліс. Праз доўгія гады аўтар вяртаецца да сваёй гераіні. Паўстае новы фільм – «*Каб не балела*», у які ўключаныя фрагменты з «*Візіту*». Гэтае вяртанне – нібыта працяг размоў з гераіняй, якія вядуць журналісткі Марта Вэсалоўска з «Polityki» (размова ў «*Візіце*») і Агнешка Кублік з «Gazety Wyborczej» (размова ў «*Каб не балела*»).

Эліпс, атрыманы такім чынам, Лазіньскі выкарыстаў максімальна. Фільм здзіўляе багаццем тэм, якія паўстаюць і абдумваюцца. Асаблівага гучання фільм дасягае праз усведамленне плыні часу, час уздзейнічае як на гераіню, так і на рэжысёра. Тут важныя сяброўства і давер. У фільме паказаныя змены, якія адбыліся і ў кінасвядомасці аўтара. Рэфлексія – характэрны фармальны прыём і тэма многіх ранейшых фільмаў Лазіньскага – тут пашыраная з дапамогай этычнага вымярэння, з дапамогай повязі паміж рэжысёрам і гераіняй.

Кадр з фільма **«Хімія»**
рэж. П. Лазіньскі

«**Хімія**» (2009) Паўла Лазіньскага – калектыўны партрэт. Гадзінны запіс размоў людзей, якія «атрымліваюць хімію». У канцэнтраванай форме (глядач мае ўражанне адной працяглай сітуацыі – змены сезонаў) мы назіраем паводзіны і перажыванні людзей перад абліччам хваробы, слухаем размовы пра сэнс жыцця. Гэта важны, глыбокі, метафарычны фільм.

Кадр з фільма **«Мама, тата, бог і чорт»**
рэж. П. Юзьвяк-Родан

«**Мама, тата, бог і чорт**» (2008) Паўла Юзьвяка-Родана – партрэт бацькоў вачыма сына-рэжысёра. Трапнае спалучэнне архіўных матэрыялаў (дзіцячых здымкаў, зробленых бацькам) і кіназдымкаў, зробленых сынам. Рэжысёр скіроўвае камеру на сябе – робіцца адным з герояў фільма і адначасова апавядальнікам. Фільм – горкі аўтапартрэт і спроба апісання пачуццяў.

Выбар складанай прасторы пранікнення, балючых тэм, у якія трапляе аўтар (адсутнасць дыстанцыі) і скіравання камеры на сябе абавязвае да:

- прыняцця сябе ў якасці героя,
- прыняцця таго, што мы называем недасказанасцю або таямніцай героя (мы не расказваем усяго, што ведаем),
- неперакрочвання этычных межаў (выкарыстанне інтымнай сітуацыі **асоб**, за якіх рэжысёр заўжды адказны).

ФІЛЬМЫ ДЛЯ АНАЛІЗУ:

Індывідуальны герой

«*Лета ў Жабні*» (1977), рэж. Казімеж Карабаш

«*Поспех*» (1968), рэж. Марэк Півоўскі

«*Сталяр*» (1976), рэж. Войцех Вішнеўскі

«*Папярэднік*» (1988), рэж. Гжэгаж Крулікевіч

«*Шчуралоў*» (1986), рэж. Анджэй Чэрнэцкі

Калектыўны герой

«*7 жанчын у розным веку*» (1978), «*Гаваркія галовы*» (1980), «*Шпіталь*» (1976), рэж. Кшыштаф Кесьлёўскі

«*Алімпіяда*» (1978), рэж. Богдан Дзіворскі

Кантраверсійныя дакументальныя фільмы

«*Арызона*» (1997), рэж. Эва Бажэнцка

«*Дзеці з трохкутніка*» (1995), рэж. Эва Страбужыньска

«*Такога прыгожага сына я нарадзіла*» (1999), рэж. Марцін Кашалка

Прыналежнасць да рэпартажу ці фіксацыя сітуацыі ўводзіцца ў дакументальную структуру ў якасці **спосабу** «нядбайнага» запісу. Я думаю, што прысутнасць аўтара **ў кадры робіцца** нечым нармальным у розных кінатрадыцыях. Гэта стала звыклай з'явай у фільмах пра адносіны і сувязі, пра пачуцці, сям'ю (Кашалка і інш.).

РЭКАМЕНДАВАНАЯ ЛІТАРАТУРА

Film: język – rzeczywistość – osoba. Red. A. Helman, J. Ostaszewski. Warszawa, 1992.

Helman A. U podstaw interpretacji // Sztuka interpretacji klasycznych i współczesnych dzieł filmowych. Łódź, 1995.

Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989. Red. M. Hendrykowska. Poznań, 2005.

Iskierko A. Znajomi z kina. Szkice o polskim filmie krótkometrażowym. Warszawa, 1982.

Jazdon M. Dokumenty Kieślowskiego. Poznań, 2002.

Jazdon M. Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza. Poznań, 2009.

Kaplińska A. Status ontologiczny filmu dokumentalnego na przykładzie twórczości Krzysztofa Kieślowskiego // Kwartalnik Filmowy. 1998. Nr. 24. S. 6–28.

Karabasz K. Bez fikcji – z notatek filmowego dokumentalisty. Warszawa, 1985.

Karabasz K. Cierpliwe oko. Warszawa. 1979.

Karabasz K. Film dokumentalny dzisiaj // Kwartalnik Filmowy. 1998. Nr. 23. S. 121–124.

Karabasz K. Odczytać czas. Łódź, 2009.

Kieślowski K. Film dokumentalny a rzeczywistość. (Praca magisterska, 1968. Maszynopis w zbiorach Biblioteki Państwowej Wyzszej Szkoły Filmowej I Telewizyjnej w Łodzi.)

Kieślowski K. O sobie. Krakow, 1997.

Kornacki K. Polityka, psychologia i człowiek – twórczość Marcela Łozińskiego // Kwartalnik Filmowy. 1998. Nr. 23. S. 158–192.

Lemann-Zajiček J. Kino i polityka. Polski film dokumentalny 1945–1949. Łódź, 2008.

Przylipiak M. Film dokumentalny jako gatunek retoryczny // Kwartalnik Filmowy. 1998. Nr. 23. S. 5–20.

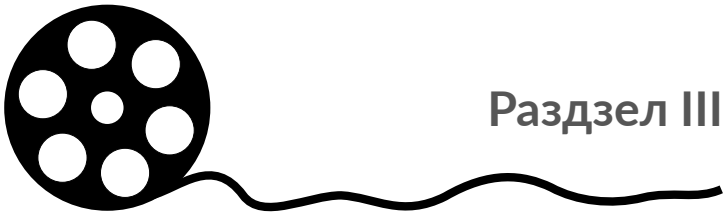
Przylipiak M. Poetyka kina dokumentalnego. Gdańsk, 2004.

Przylipiak M. Polski film dokumentalny po roku 1989 // Kwartalnik Filmowy. 1998. Nr. 23. S. 62–84.

Roth W. Współczesny film dokumentalny // Film na Świecie. 1988. Nr. 351–352, S. 24–95.

Salska-Kaca M. Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym. Łódź, 1995.

Wojciech Wiszniewski. Red. naukowy M. Hendrykowski. Poznań – Łódź, 2006.



Раздзел III

МАТЭРЫЯ ДАКУМЕНТАЛЬНАГА ФІЛЬМА

Гэтую тэму я хацела б патлумачыць сцісла, тэзісна падаючы толькі самыя важныя пытанні. Яе трэба вывучаць самастойна праз дадатковае чытанне.

Мова кіно адзіная. Дакументальны і мастацкі фільм адрозніваюцца толькі тым, што дакументальнае кіно нараджаецца з рэальна існуючай рэчаіснасці, а фабула паўстае з фікцыі і ўяўлення творцы, хаця таксама звяртаецца да рэчаіснасці, нават змяшчае ў сабе яе фрагменты. Размяжоўвае гэтыя два віды **дыегезіс**[1], або экранная рэчаіснасць, створаная выключна на патрэбу фабулярнай фікцыі ў фільме-фікцыі. У дакументальным жа фільме яе ў пэўным сэнсе бяруць з існуючай рэчаіснасці і пераносяць на экран воляю аўтара.

Асноўныя элементы кінамовы аднолькавыя для дакументальнага і мастацкага фільма. Гэта выява, гук, надпісы, мантаж.

1 Дыегезіс (gr. diegesis) – паняцце, узятае ў тэорыю кіно з філасофіі Платона і Арыстоцеля. Тэрмін азначае «тое, што прадстаўлена».

Асноўным элементам дакументальнай матэрыі з'яўляецца:

Выява		
Кадр – статычная адзінка фільма		
Дынамічны кадр – рухомая адзінка фільма		
Сцэна – шэраг эпізодаў		
Паслядоўнасць – шэраг сцэн		
План • дэталь – дробязь • збліжэнне – эмоцыя • паўзбліжэнне – жэст, эмоцыя • сярэдні – сітуацыя, жэст, эмоцыя • амерыканскі – сітуацыя + жэст, прастора + эмоцыя • поўны – раўнавага чалавека і прасторы • агульны – перавага прасторы над чалавекам • татальны – дамінаванне прасторы над чалавекам і сітуацыяй	**Пункт гледжання камеры** • гэта кірунак і вышыня, з якой робяцца кадры: • лінія гарызонту з узроўню вачэй, • зверху – сплюшчвае, • знізу – дэманізуе. Пункт гледжання камеры вызначае пункт гледжання рэжысёра-апавядальніка, у выніку – і гледача.	**Пластыка выявы** • святло: натуральнае, штучнае, скіраванае, рассеянае, кантраснае, мяккае, контурнае • колер: у каляровай гаме ці чорна-белай • фон: адкрытая прастора, закрытая, застаўленая прадметамі, пустая, запоўненая рухам, статычная • кадр наўпрост ці праз першы план, нярэзкія прасторы, пераход рэзкасці • фактура, якая вынікае са сцэнаграфічных структур і носьбіта фільма (выкарыстанне эфекту зярністасці) • фармат кадра ўплывае на кампазіцыю, стандарт, панараму (шырокі экран) і г. д. • аб'ектывы, фокусы, праекцыя рэзкасці, глыбіня рэзкасці • кантраст асвятлення і колераў • спецэфекты • фільтры

Кожны дынамічны кадр утвараюць:

- маштаб плана і даўжыня кадра,
- пункт гледжання камеры,
- вугал бачання (фокусны аб'ектыў),
- пластыка,

- унутрыкадравы рух,
- рух камеры адносна аб’екта і з аб’ектам,
- дынаміка кірункаў, зменнасць перспектывы, наезд, ад’езд,
- рытм.

Рух камеры

1. Панарама (паралельна магчымы *travelling* – язда) – паступовае выяўленне фрагментаў сітуацыі (паралельная панарама, перпендыкулярная, дыяганальная).
2. Наезд ⇔ ад’езд – змена маштабу плана. Трансфакацыя (змена фокуснай адлегласці аб’ектыва для маштабавання аддаленага аб’екта здымак), у якой разуменне прасторы залежыць ад ад язды камеры.

   Напружанне ⇔ разрадка.
3. Камбінацыя рухаў:
   - панарама + наезд,
   - ад’езд + панарама,
   - язда ўгару (пад’ёмнік) + панарама, або без яе.
4. Швенк (Schwenk) – дынамічная панарама, якая робіць магчымым абрэзку і пераход да іншай сітуацыі, або зняцце рэзкасці.
5. Камера, якая суправаждае з рук, мэтавае ўжыванне рухаў камеры – дзве плоскасці: зместавая і эмацыйная.

Тэхнічныя эфекты – мантажныя прыёмы: пранікненне, зацямненне, асвятленне, прыспешванне, запавольванне.

Наступны элемент дакументальнай матэрыі – гук:

1. Словы:
- 100% проста ў камеру,
- гаворка, пабытовыя сітуацыі,
- маналог, дыялог, закадравыя словы,
- вусны каментарый.

2. Сінхронныя эфекты.
3. Асінхронныя эфекты.
4. Фон, атмасфера.
5. Музыка.

Іншыя элементы дакументальнай матэрыі:

1. Надпісы:
- пісьмовы каментарый,
- іканаграфія (здымкі, лісты, газеты, афішы),
- назва – простая або метафарычная,
- уступныя цітры + лога.

2. Архівы
- Арыгінальныя здымачныя матэрыялы.

3. Мантаж – віды мантажу:
- лінейны,
- скароты ў межах адной сітуацыі,
- паралельны: розныя сітуацыі – розныя прасторы,
- сінхронны (лесвіца ў «Браняносцы „Пацёмкіне“») – можам паказаць дзве ці болей лініі, якія ўзаемапранікаюць і адбываюцца адначасова,
- рэтраспектыўны (з вяртаннямі ў мінулае),
- асацыятыўны,
- метафарычны (аналогія, антытэза, лейтматыў),
- інтэлектуальны,
- калаж – свабоднае спалучэнне разнастайных матэрыялаў.

Этапы мантажу і агучкі:

1. Дыгіталізацыя.
2. Селекцыя.
3. Укладанне кадраў, эпізодаў, сцэн.
4. Нарэзка / сістэматызацыя, працягласць.
5. Агучка.
6. Сінхранізацыя.
7. Карэкцыя колераў, візульныя камп’ютарныя эфекты.

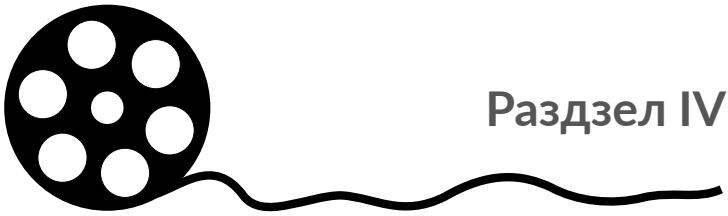
Murch W. W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego. Warszawa, 2006.

Yewdall D. L. Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka. Warszawa, 2011.

Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego (skrypty). Z. 1–28. PWSF TViT w Łodzi i Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa, 1972–1985.

Reisz K. Montaż filmowy. Warszawa, 1967.

Studia z teorii przekazu dźwięku. Praca zbiorowa Katedry Reżyserii i Akustyki Muzycznej, Wydziału Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej w Warszawie dla TVP S.A.



Раздзел IV

РЭЖЫСЁР І АСНОЎНЫЯ ПЫТАННІ, ЗВЯЗАНЫЯ З ЯГО ПРАЦАЙ

1. **Хто? Што? Чаму? У імя чаго? Як?**
2. **Праблема, герой, месца, асяроддзе.**
3. **Пабудова аўтарскага выказвання.**
4. **Выбар стылю аўтарскага выказвання.**

Пачну з акрэслення пазіцыі рэжысёра-дакументаліста і таго, што я лічу сутнасцю дакументальнага кіно. З аднаго боку, рэжысёр, які мае ўласныя веды, чуллівасць, здольнасці і схільнасці да кіно, лёс, самасвядомасць (упісаныя і абумоўленыя рэчаіснасцю), стаіць перад задачай апісання гэтай рэчаіснасці ці яе фрагментаў. Ён выбірае героя ў свеце, з якога паходзіць сам. Вызначыць, дзе **сутнасць рэчаіснасці**, а дзе **ўласная інтэрпрэтацыя рэжысёра**, на маю думку – **самая важная частка**. Гэта і ёсць напруга паміж прадметам назірання і апісання – і суб'ектыўнымі стаўленнем рэжысёра-назіральніка.

«Дакументальны фільм прывабны для многіх, бо гэта цікавая форма паміж непасрэдным даследаваннем свету і яго разумовым выяўленнем. Дакументальны фільм – спосаб засваення рэчаіснасці і разумовага распараджэння ёю. Кантакт з рэчаіснасцю праз дакумент – замена аўтэнтычнага даследавання, але з інтэрпрэтацыйнымі падказкамі.»[1]

Дакумент бачыць свет праз прызму значэння рэчаіснасці, якая існуе рэальна і ў рэжысёрскай інтэрпрэтацыі. У спалучэнні са свядомасцю гледача і ягонымі ведамі, лёсам, гэта стварае новую якасць пазнання і новую вартасць.

Наколькі я бачу, у наш час існуе метад ужывання камеры з поўным разуменнем факта, што мы здымаем чалавека і звяртаемся да гледача. Роля такой камеры ў тым ліку і апавядальная. Гэта яна будуе структуру фільма ўжо падчас здымак. Пры гэтым набліжае да нас героя ці герояў з іх паводзінамі і выказваннямі, скіраванымі да гледача.

Пры такім метадзе варта памятаць пра адказнасць рэжысёра за свайго героя. Аўтар не павінен карыстацца сваёй перавагай над героем і звяртацца да «нізкіх эмоцый» гледача, напрыклад, высмейваць героя. Ён мусіць шукаць праўду, выкарыстоўваць смешнае для глыбейшай рэфлексіі.

Гэта **прынцып**: аўтар не павінен паказваць толькі слабасці героя і ягоныя погляды як значна вузейшыя за свае. Тут паўстае праблема этыкі дакументальнага рэжысёра. Героем дакументальнага фільма можа быць кожны. У залежнасці ад падачы, негатыўны прыклад можа быць расцэнены як пазітыўны, што таксама будзе злоўжываннем.

Мяркую, гэта важная і актуальная праблема для сучасных творцаў дакументальнага кіно. Якую пазіцыю абраць? Як тлумачыць героя?

Рэжысёр павінен:

1. Умець распазнаць і вызначыць усё, што стварае рэальнасць героя.

1 Salska-Kaca M. Człowiek, słowo, świat w filmie dokumentalnym.

2. Умець распазнаць і вызначыць сваё стаўленне да таго, якім чынам і пра каго ён гаворыць, навошта ён гэта робіць. Стаўленне можа быць:
    - негатыўнае, пазітыўнае,
    - у пошуку, без яснага адказу.
3. Акрэсліць свой «варштат», то-бок свае магчымасці, час і патрэбы ўзятай тэмы:
    - вызначыць ступень сваёй уцягнутасці (адкуль узялося натхненне), рэжысёр мусіць натхніць іншых – усю здымачную групу),
    - знайсці свае слабыя бакі і страхі наконт узятай тэмы,
    - паставіць перад сабой пэўныя задачы (сутнасна-мастацкія).
4. Шукаць праўду любой цаной – паўстае яна з глыбокіх назіранняў ці з хуткага пераказу. Рэжысёр павінен акрэсліць гэтую праўду ў момант **рэалізацыі** і чуйна спраўджваць яе падчас здымак. Трэба выдаляць паўторныя сцэны, якія не даюць нічога новага. Кожная сцэна мусіць казаць нешта новае пра героя і ягоны свет. Рэжысёр павінен з усёй рашучасцю імкнуцца да адкрыцця праўдаў (**уласных**, знойдзеных ім). Не баяцца, што ўсё ўжо было, што прапанаванае можа быць банальным. Верыць сабе, сваёй інтуіцыі, верыць у тое, што на ўсё трэба глядзець уласнымі вачыма. Калі параўнаць рэчаіснасць з матэрыялам скульптара, рэжысёр мусіць адкідваць усё маргінальнае, неістотнае, малазначнае – і пакідаць толькі важнае. Найпершую ўвагу ён павінен надаваць уласнаму бачанню героя і ягоных праблем.

Няма банальных спраў. Ёсць банальныя аўтары.

Чэзарэ Дзаватыні

На маю думку, сумленнасць дакументаліста адносна героя грунтуецца на тым, каб, апавядаючы пра героя і яго праблемы, кіравацца найперш ягоным інтарэсамі. Дазволіць яму быць цалкам сабой. Любую маніпуляцыю глядач адчувае: добра, калі яна дае новыя, значныя каштоўнасці. Калі не – гэта спрацуе супраць рэжысёра. У такіх выпадках,

ацэньваючы фільм, мы кажам, што рэжысёр злоўжыў сваімі магчымасцямі, выкарыстаў героя.

Пакажы тое, што ніколі не было б паказана, каб не ты.

Рабэр Брэсон

Трэба адказаць на простыя пытанні: Хто? Што?У імя чаго? Навошта? Як?

Прымаючы рашэнне, пра што я хачу зрабіць фільм, самае важнае – вызначыць уласнае эмацыйнае стаўленне да гэтых людзей і спраў, а таксама ўсвядоміць, чаму я хачу зрабіць гэты фільм менавіта цяпер.

Трэба шукаць найлепшыя рашэнні і пры гэтым дбаць пра раўнавагу паміж зместам і формай, памятаючы пра іх узаемаабумоўленасць, пра тое, што змест мусіць стаць формай, а форма зместам. У кожнай тэме трэба шукаць метафару, імкнуцца да яе.

Мяркую, што ўсе дакументальныя тэмы яднаюцца вакол:

- героя – індывідуальнага або калектыўнага,
- праблемы, з'явы,
- падзеі,
- месца.

Натуральна, выбар тэмы вызначае спосаб рэалізацыі: мы збіраем аргументы, якія дазволяць нам расказаць пра чалавека, праблему, месца, падзеі – або гэтую тэму (чалавека, праблему, падзею, месца) візуалізаваць. Мы выбіраем нешта, што жыва нас цікавіць, што мы хочам спазнаць – бо кіно заўжды нясе з сабой элемент пазнання і праўды і адначасова з'яўляецца творчым працэсам. Натуральна, ёсць тэмы ўжо знаёмыя, справы ўжо даследаваныя. Тады мы хочам звярнуць увагу на іх і тыя важныя праблемы, якія вынікаюць з рэчаіснасці – бо рэчаіснасць мае ўласныя драматургічныя хады і ўласныя гісторыі. Трэба ўмець глядзець на яе, думаючы аб экранным эфекце. Сапраўдны час падзеяў у момант здымак робіцца кіначасам задакументаваных сцэн. Што ў сваю чаргу выбудоўвае экранную рэчаіснасць – варта памятаць і кіравацца гэтым. У такім выпадку ўжо на этапе здымак паўстаюць новыя кантэксты, значэнні і хады.

Зазначу, што ў творчым працэсе (у дакументальным фільме ён доўжыцца ад моманту натхнення да сінхранізацыі зняtага матэрыялу) да самага ягонага канца можна фармаваць кінаматэрыю і ўплываць на канчатковую форму і гучанне фільма (на кожным этапе).

Рэчаіснасць з'яўляецца зыходным пунктам для разважанняў аб дакументальным творы, з'яўляецца прычынай, крыніцай і прадметам выказвання. Хто адкрыты да яе і да людзей, іхных адносін, спраў і праблем, якімі яны жывуць, той можа стаць дакументальным рэжысёрам. У аснове дакументалістыкі ляжыць цікаўнасць да людзей і свету. З гэтай цікаўнасці нараджаецца тэма, ідэя, праблема будучага фільма. Асэнсаванне ўсіх аспектаў тэмы, пра якую мы хочам казаць, і акрэсленне сферы, якая нас цікавіць – гэта і ёсць вызначэнне галоўнага пасылу фільма. Разуменне гэтага пасылу павінна прыйсці перад зборам матэрыялаў да сцэнарыя, то-бок на этапе дакументавання.

З гэтай мэтай трэба ўвесь час задаваць сабе асноўныя пытанні: Хто? Што? Чаму? У імя чаго? Як? Адказы на кожным этапе працы павінны паглыбляцца. У выніку яны ўплываюць на фармаванне ідэі фільма.

Асноўныя дакументальныя спосабы:

1. Здымкі падзеі – рэпартаж. Аб'ектыўна і згодна з рэчаіснасцю адкрывае праблему, не дагаворваючы тэзіс да канца.
2. Разгортванне (эксплікацыя) праблемы з дапамогай слова – публіцыстыка. Прадстаўляе рэчаіснасць з выразна закладзеным тэзісам, найчасцей палемічнага характару, які вымагае мыслення.
3. Прэзентацыя месца – імпрэсія. Апавядае пра рэчаіснасць паэтычна і метафарычна.
4. Індывідуальныя або калектыўныя партрэты, якія карыстаюцца пералічанымі спосабамі.
5. Эсэ прапускае рэчаіснасць праз унутраную прызму рэжысёра. Гэта аўтарскае выказванне, суб'ектыўны погляд на рэчаіснасць праз прызму ўласных перажыванняў, гэта спроба вызначыць свет з уласнага пункту гледжання.

Усе гэтыя спосабы карысныя толькі ў пэўнай меры, праверaныя іншымі творцамі, яны ствараюць важны зыходны пункт. Іх ужыванне паляпшае камунікацыю з гледачом, які ведае і разумее гэтыя спосабы. Пераступаючы праз рамкі жанра, аўтар адыходзіць ад традыцыі і будуе выказванне праз пошукі новых рашэнняў. Такім чынам, дакументальны фільм робіцца для кіно глебай няспыннага эксперыменту. Эксперымент у мастацтве рызыкоўны, але неабходны. Я заўжды раю браць заданні, якія выходзяць за межы вядомых, спраўджаных спосабаў. Рэжысёр павінен не капіяваць іх, хай сабе гэта і пэўныя варыянты, а шукаць новыя, уласныя шляхі. Тады фільм будзе важны для творцы, а ў выніку і для гледача.

Рэжысёр можа прыняць розныя пазіцыі адносна тэмы. Ці вырашаць праблемы? Ці толькі раскрываць і спрыяць іх усведамленню? Даваць гатовыя рашэнні, наколькі гэта ўвогуле магчыма? Ці пакінуць гледача з пытаннямі да сябе? Наколькі істотная форма і якой яна павінна быць для важных пытанняў? Наколькі ўзяты жанр або некалькі жанраў служаць зместу і слушнаму выкладанню праблемы? Наколькі эсперымент ці перакрочванне рамак жанру можа звярнуць увагу гледача на выключнасць тэмы? Ці не будзе стратай прасцейшы шлях – прадставіць новую тэму ў старой форме, патрапіць у бяспечны стэрэатып?

Канчатковы выбар шляху будзе вызначаць пазіцыю рэжысёра:

1. Рэжысёр непрысутны, схаваны за героя – паказ пункту гледжання рэжысёра праз суб'ектыўнае бачанне героя; «апасродкаваны пераказ», падобны да мастацкага; бяспечная пазіцыя; шуканне кантэксту і значэння праз супастаўленне выявы і слоў.
2. «Непасрэдны пераказ» – дадаецца аўтарскі каментарый; прысутнасць рэжысёра відавочная; ён рэагуе словамі на тое, што адбываецца ў кадры; каментуе падзеі.
3. З пункту гледжання рэжысёра (усё можна, жанр эсэ).

Нельга загадзя вызначыць, які метад найлепшы. Трэба ўмець браць тое, што адпавядае тэме фільма, з улікам уласных магчымасцей. Прысутнасць рэжысёра ў фільме, уведзеная вельмі даўно, у наш час зноў здаецца надзвычай істот-

най. Такім чынам скарачаецца дыстанцыя паміж гледачом і рэжысёрам. Гэта характэрнае рашэнне для фільмаў пра адносіны паміж людзьмі і пра эмоцыі, з'яўляецца яно і ў творах, дзе прысутнасць рэжысёра спрыяе высновам фільма.

Дакументальная праўда

Праўду можна расказаць рознымі спосабамі. Верагоднасць падзей, сітуацый, перажыванняў, эмоцый вызначае праўду пасылу. «Праўдзівасць» падгледжаных або створаных сітуацый вызначае ступень уздзеяння на гледача. Часта інсцэнізаванае, пастановачнае бывае больш моцным, чым аб'ектыўная рэчаіснасць, і больш набліжае да праўды. Тут усё вырашае здольнасць ствараць сітуацыі, якія не пакідаюць гледача абыякавым. Дакументальны фільм ужо ў сваім вызначэнні мае магчымасць рэканструяваць сітуацыі, якія не былі знятыя ў іх сапраўдны момант, таму мы і мусім іх рэканструяваць, інсцэнізаваць так, каб яны адпавядалі аўтэнтычнасці і праўдзе быцця. Але ёсць і межы для такіх прыёмаў. Няўмела пастаўленыя сцэны могуць адштурхнуць чуйнага гледача, скрэсліць ягоны давер да ўсяго фільма.

У пастаноўку могуць быць уплеценыя аўтэнтычныя сцэны, якія зробяць увесь твор верагодным. Глядач павінен адчуваць, што свет, які ён бачыць на экране, аўтэнтычны або ўзмоцнены рэжысёрам-дакументалістам дзеля ідэі, чытэльнай для гледача. Глядач мусіць удзельнічаць у працэсе пазнання і бачыць метафару.

Фільм **«Істотныя размовы»**
Казімеж Карабаш, рэж. Пётр Келяр

Фільм даступны на старонцы Нацыянальнага аўдыявізуальнага інстытута:
http://www.nina.gov.pl/ninateka/wideoteka/detal/2011/06/27/Kazimierz_Karabasz

Arijon D. Gramatyka języka filmowego. Warszawa, 2008.

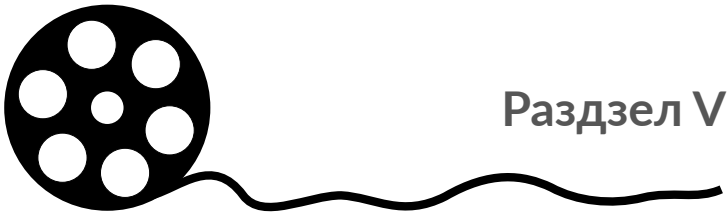
Bernard S. C. Film dokumentalny. Kreatywne opowiadanie. Warszawa, 2011.

Karabasz K. Bez fikcji – z notatek filmowego dokumentalisty. Warszawa, 1985.

Karabasz K. Cierpliwe oko. Warszawa. 1979.

Karabasz K. Rozmowy o dokumencie. Łódź, 2000.

Kingdon T. Sztuka reżyserii filmowej. Warszawa, 2008.



Раздзел V

ЭТАПЫ ПРАЦЫ КІНАДАКУМЕНТАЛІСТА

Этапы працы дакументаліста нязменныя. Вельмі важныя, аднак, першыя рэжысёрскія рашэнні, бо яны прадвызначаюць далейшы працэс:

- вызначэнне дыяпазону сваіх дакументальных тэм,
- выбар і акрэсленне тэмы,
- дакладная фармулёўка ідэі фільма,
- вызначэнне сваіх схільнасцей і магчымасцей,
- праверка вытворчых магчымасцей.

Калі гэтае першае даследаванне будзе здзейсненае ўважлівым чынам, можна ісці далей, у кірунку вызначэння формы дакументальнага фільма. Тут ужо пачынаецца творчы працэс: мы пачынаем шукаць зместы і драматургічныя рашэнні, якія будзем ажыццяўляць на чарговых этапах. Раўнавага зместу і формы павінна адбыцца на самым пачатку.

I. Дакументаванне

Дакументаванне – гэта набліжэнне да фактаў, знаёмства з героямі, месцамі, назіранне за сітуацыямі, падзеямі. Падчас размоў (часткова здыманых) мы даходзім да сутнасці праблемы і прымаем рашэнне, што і якім чынам браць у сцэнарый, каб выявіць праблему, пра якую хочам гаварыць.

Этап дакументавання гэта:

- вызначэнне, якія справы, сітуацыі і задачы для гэтай тэмы найважнейшыя, а якія – у другім ці трэцім шэрагу,
- асабістае, максімальна блізкае вывучэнне людзей, будучых герояў (датычыць як асяродка / супольнасці, так і адзінкавых асоб),
- дакладнае вывучэнне акалічнасцей і сітуацый, у якіх гэтых людзей можна будзе здымаць. Сітуацыі бываюць:
  - паўторныя – штодзённае жыццё герояў,
  - спарадычныя,
  - непрадбачаныя,
  - створаныя дзеля фільма, новыя для героя,
- паводле магчымасці дакладнае вывучэнне сцэны будучых здымак,
- праверка аператарскіх умоў (у дзённым, у штучным святле),
- вызначэнне акустычных умоў для арганізацыі цалкам жывых здымак, закадравых гукаў, эфектаў,
- выбар кінаапаратуры для вызначаных умоў і характару здымак,
- вывучэнне фармальнасцей, якія трэба выканаць перад здымкамі: згода інстанцый, уласнікаў, пэўных асоб.

Падчас дакументавання ў першую чаргу слухаем і назіраем. Дакументаванне трэба праводзіць з аператарам. Выпрабоўваем спосабы здымання герояў і прасторы (гэтаму служыць кінаматэрыял, фотаздымкі, запісы гуку, збіранне архіўных матэрыялаў). Робім гэта, каб знайсці найлепшы спосаб паказаць істотнае. І толькі тады паўстае сцэнарый як запіс аўтарскага пасылу фільма, абавязковых сцэн, метадаў здымак – або як запіс мастацкіх і зместавых асноў фільма. Усё, што мы знаходзім падчас дакументавання ў эмацый-

ным, візуальным, інтэлектуальным сэнсе, павінна знайсці адлюстраванне ў сцэнарыі. Добра праведзенае дакументаванне вызначае змест і форму будучага кіно.

Сыходзячая натура

Здымкі, выкананыя перад або пры дакументаванні, а таксама перад удакладненнем тэмы ці напісаннем сцэнарыя. Часта бывае неабходна зняць сітуацыі, якія немагчыма паўтарыць (напрыклад, спартовыя мерапрыемствы, у якіх бярэ ўдзел герой). Паколькі канчатковай канцэпцыі фільма няма, важна назіраць героя ўважліва і шматбакова.

II. Сцэнарый

Што павінна ўваходзіць у сцэнарый? Спосабы запісу розныя, важна, каб у ім былі:

1. Пасыл: неабходна высветліць тэму фільма, яго галоўную ідэю (пра каго ці пра што вы хочаце зрабіць фільм, у імя чаго, навошта і як), а таксама адказаць, чаму для мяне – стваральніка – ён такі важны. Мы павінны пераканаць таго, хто чытае і зацвярджае сцэнарый, што ўсё так і ёсць, і што я, аўтар, магу даць рады гэтай задачы. Мы павінны перадаць нашае бачанне фільма, наш пункт гледжання на праблему. У пасыле мы апісваем тэму фільма і пашыраем яе. Пасыл для нас вельмі важны, як дарожны ўказальнік – калі на шляху рэалізацыі фільма час ад часу трэба вяртацца да асноўнага пытання: пра што гэты фільм?
2. Апісанне формы фільма: вызначэнне жанру (ад рэпартажу да эсэ), то-бок якой традыцыяй мы скарыстаемся пры рэалізацыі. Мусім таксама вызначыць характар сцэн і неабходных сітуацый (аналітычна і сінтэтычна). Акрэсліць, што будзе назіраннем, інтэрпрэтацыяй, рэканструкцыяй, а што – правакацыяй. Якія сцэны мы прадбачым і лічым абавязковымі (вырашаем аб месцы і характары такіх сцэн). Важна пакінуць запас на падзеі, якіх не прадугледжвае сцэнарый, але якія можа дадаць рэчаіснасць.
3. Падрабязнае апісанне сцэн (асобна для выявы і гуку), калі яно прадугледжана, калі не, кароткі запіс паасобных сцэн.

У дакументальным фільме мы не можам скарыстацца дакладным сцэнарным запісам, як у мастацкім (спіс пранумараваных эпізодаў з пазначанай даўжынёй сцэн). Аднак мы павінны ўлічыць асноўныя звесткі наконт:

• апісання: асобы, месца, краявіду і г. д. • апісання кадра • надпісаў да выяваў • усталявання апаратуры • візуальных эфектаў (мастацкіх сродкаў) • экраннага часу працягласці сцэн • падрабязных апісанняў, патрэбных пры здымках • заўваг наконт мантажу	• цалкам жывых выказванняў • закадравых выказванняў • вуснага каментарыя (лектар, апавядальнік) • заўваг наконт гуку.

Прыклады

гл. Дадатак (сцэнарыі)

1. Лейв Ігар Дэвальд «*Журналіст*»
2. Кэй Ісікава «*Паміж рукамі*» (рабочая назва) – фільм «*Што чуваць?*»
3. Рафал Скальскі «*Ліфт*» (рабочая назва) – фільм «*Маленькія мудрасці*»

4. Тэхнічныя звесткі, якія вызначаюць каштарыс фільма (від стужкі, сцэнаграфія, музыка, усе неабходныя элементы, якія дазволяць ажыццявіць мастацка-зместавую задуму).
5. Розныя формы запісу сцэнарыя: для прадзюсара, для ўласнай працы – больш падрабязны (прыклад у дадатку).

III. Здымкі

1. Вельмі важна дбаць пра максімальную праўду ў дакументальным творы.
2. Стратэгія здымак: найважнейшыя ключавыя сцэны трэба зняць у першую чаргу.

3. Неабходна супрацоўнічаць са здыманымі людзьмі (група, індывідуальны герой) – ствараць атмасферу ўзаемнага даверу.
4. Абавязковая супраца з аператарам, каб вызначыцца наконт:

- маштабу планаў,
- пазіцыі камеры – оптыкі,
- характару святла,
- віду камеры (статычная, з рук – спосаб працы камеры).

5. Істотная супраца з гукарэжысёрам:

- дакладная падрыхтоўка (абмеркаванне) сцэн з жывым гукам,
- вызначэнне эфектаў,
- абмеркаванне характару і ўмоў закадравых запісаў (калі гэтага патрабуе сітуацыя),
- збор гукавых матэрыялаў па-за здымкамі фону, характэрныя эфекты.

6. Добра супрацоўнічаць з камандай (ад настрою і актыўнасці здымачнай групы залежыць шмат).
7. Важны збор адпаведнага кінаматэрыялу для мантажу (не механічныя дублі, а варыянты сітуацый, пры змене плана, руху камеры, унутрыкадравага руху). Гэта зробіць магчымымі розныя інтэрпрэтацыі сітуацыі.

З практыкі, з маіх уласных фільмаў і студэнцкіх эцюдаў, здзейсненых пад маёй апекай, вынікае, што тэмы і сцэнарый мусяць быць агульным запісам пасылу і абавязковых сітуацый у фільме, а рэалізацыя здымак вымагае спраўджання здыманых сцэн. Якія яны і што з сабой нясуць? Часта прадугледжаныя сцэны выпадаюць, бо жыццё дае новыя, яшчэ багацейшыя сітуацыі. Не можам нягнутка трымацца прызначанага – трэба ўмець бачыць тое, што прыносіць рэчаіснасць. Трэба быць уважлівым і чуйным назіральнікам, прыслухоўвацца да рэчаіснасці, заўважаць важныя сітуацыі і выкарыстоўць іх на карысць фільма. Я называю гэта актыўнай і няспыннай сінхранізацыяй з рэчаіснасцю.

Здымкі – рэалізацыя ўсяго таго, што мы змясцілі ў сцэнарый і сцэнапіс (запіс метаду рэалізацыі, распісаны па сцэнах і кадрах, пішацца разам з аператарам).

Да якой ступені трэба трымацца гэтых выкладак? Наколькі эластычна падыходзіць ла літаратурнага запісу? Гэта праблемы, на якія я звяртаю ўвагу. Асноўную шкілетную канструкцыю неабходна выбудоўваць на сцэнарным падмурку, але, як я ўжо казала, трэба пакінуць палі для выпадковых сітуацый на здымачнай пляцоўцы, жывых і аўтэнтычных. Аналізаваць, наколькі яны ўплываюць на ўжо зняты матэрыял – і што яны значаць у кантэксце ўсяго, што нам трэба зрабіць.

Чым кіравацца пры прыняцці такіх рашэнняў? Заўжды кажу, што трэба верыць сабе і сваёй інтуіцыі, бо здымкі (рэалізацыя) – гэта не толькі вынік тэарэтычных выкладак. Мы павінны разважна слухаць заўвагі аператара і карыстацца імі для ўзбагачэння зместу фільма, не толькі ягонай формы. Выбар аператара – істотны момант рэжысёрскага рашэння. Мусім быць упэўненымі, што яго ўмельства і чуйнасць прыдатныя для фільма. Важная і падрыхтоўка аператара, і ўвядзенне яго ў фільм. Я называю гэта «настройкай інструмента» праз падказкі, намёкі, нашыя чаканні. Важна, каб ягоная энергія і бачанне фільма дапаўнялі нашыя намеры.

Перад здымкамі мы вызначаем з аператарам асноўныя прынцыпы наконт зместу і формы фільма. Трэба, каб у аператара была магчымасць рабіць і спраўджваць альтэрнатыўныя кадры, на ўласнае адчуванне. Прызначаем сферы адказнасці кожнага за сваю працу. Істотна зарганізаць працу на здымачнай пляцоўцы, каб усе супрацоўнікі разумелі сэнс дзеяння, адчувалі свой удзел у чымсьці важным і творчым. Лічу, што таксама важна ўмець прызнавацца ў памылках і шукаць правільнае рашэнне.

IV. Мантаж і агучка

Важныя этапы мантажу:

1. Першае адчытванне матэрыялу – вызначэнне ягонага патэнцыялу, зместу і паэтыкі. Важна адказаць на пытанне, што ён дае новага, натхняльнага для ідэі фільма, у гэты момант трэба забыць пра ранейшыя ўстаноўкі. Пасля хуткая праверка: што нам удалося, чаго не стае з таго, што збіраліся зрабіць раней.

2. Выбар матэрыялу – асноўныя крытэрыі:

- выдаленне тэхнічна слабых эпізодаў,
- адбракоўка памылак камеры (няўдалы рух, кепская раскадроўка),
- захаванне ўсіх сцэн – варыянтаў, якія паказваюць моцныя эмоцыі, важныя адносіны паміж людзьмі, падзеі і сітуацыі, істотныя для зместу фільма,
- адбор здымкаў з улікам пластычнай аднароднасці + істотнасці падзеі,
- захаванне для апошняга рашэння сцэн, якія, паводле нашага адчування, найлепшыя, але выбіваюцца з рэшты матэрыялу (іх ставяць у пачатак ці канец фільма).

3. Першая, інтуітыўная расстаноўка сцэн; укладанне чарговых парадкаў.
4. Праверка першапачатковых намераў фільма і рашэнне пра магчымыя дакруткі, калі неабходна.
5. У канчатковым (аптымальным) парадку:

- выбар ключавых сцэн,
- унутраная кандэнсацыя сцэн, перастаноўка кадраў, іх першапачатковая падрэзка,
- стварэнне канчатковых рытмаў (унутраны рытм сцэн і рытм сцэн ва ўсім фільме).

6. У выпадку, калі здымачны матэрыял дастатковы, можна выбудоўваць канчатковую версію фільма – агучванне.

У нашыя часы мантаж пачынаецца з дыгіталізацыі. А сапраўдны мантаж – з адбору здымачнага матэрыялу, эмацыйнай, эстэтычнай і канцэптуальнай ацэнкі, вызначэння драматургічнага патэнцыялу асобных элементаў. Ён паўстае з гэтай самабытнай і спантаннай узаемасувязі.

Асновай з'яўляецца канструкцыя, то-бок парадак, паводле якога мы размяркоўваем кінаматэрыял так, каб асобныя элементы занялі найбольш удалыя месцы для выяўлення схаваных у іх значэнняў. Каб склаўся ланцужок аргументаў, які прыцягне эмоцыі і інтэлект гледача, дазволіць успрыняць ідэю і эмоцыю фільма згодна з задумай аўтара.

Пасыл гэта мэта, а канструкцыя – сродак пасылу, той ідэі, якую аўтар хоча паведаміць гледачу.

У ацэньванні знятага найважнейшае рашэнне – прыняцць нават няўдалы матэрыял. Называю гэта «палюбіць нежаданае дзіця». Часам матэрыял выходзіць не самы лепшы, але пры гэтым яго можна ўзбагаціць новымі элементамі, якія дазволяць выразней прамовіць ідэю фільма. Тады адбудзецца ягоная непаўторнасць ды «іншасць». Часта тое, што было слабасцю, робіцца сілай фільма. Мантаж гэта пошук раўнавагі паміж зместам і формай, недахоп выявы мы ўзбагачаем гукам, словам, музыкай, а багатую выяву кантрапунктуем сціплейшым гукавым афармленнем.

Важныя элементы ў працэсе мантажу:

- Час, то-бок дыстанцыя, якую мы трымаем адносна змантажаванага матэрыялу падчас перапынку ў мантажы.
- Свядомы выбар віду мантажу (сінтэтычны, аналітычны).
- Вызначэнне характару мантажу (цвёрда – мякка, эспрэсіўна – стрымана) для таго, каб дамагчыся шматмернасці (кантрапункту зместу і мантажу).
- Канструкцыя фільма: як укладаць матэрыял, каб атрымаць найбольш сэнсу і значэнняў, як свядома зрабіць гледача партнёрам у пабудове зместу фільма (свядома праводзім яго праз фільм).
- Як выкарыстоўваць гук, каб паступова, словамі будаваць значэнне, каб свядома ўжываць эфекты, каб ствараць настрой і клімат.
- Як выканаць сінхранізацыю (апошні этап працы над фільмам – як творча раскласці гукавыя акцэнты); браць гук ашчадна, умець карыстацца гукавой цішынёй.
- Як выкарыстаць назву і надпісы для стварэння значэнняў і зместу, гучання фільма.
- Вельмі важна адысці ад фільма ў належны час – калі мы ўжо не можам дадаць нічога новага, калі нашыя творчыя магчымасці вычарпаныя, а фільм захоўвае свежасць.

РЭКАМЕНДАВАНАЯ ЛІТАРАТУРА:

Murch W. W mgnieniu oka. Sztuka montażu filmowego. Warszawa, 2006.

Yewdall D. L. Dźwięk w filmie. Teoria i praktyka. Warszawa, 2011.

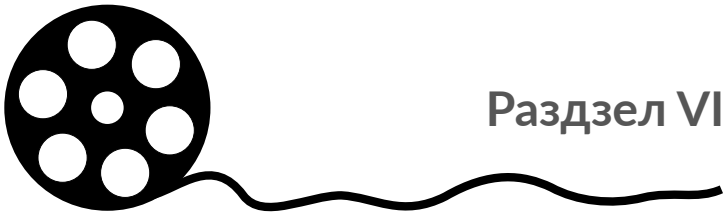
Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego (skrypty). Z. 1–28. PWSF TViT w Łodzi i Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa, 1972–1985.

Reisz K. Montaż filmowy. Warszawa, 1967.

Studia z teorii przekazu dźwięku. Praca zbiorowa Katedry Reżyserii i Akustyki Muzycznej, Wydziału Reżyserii Dźwięku Akademii Muzycznej w Warszawie dla TVP S.A.

Zonn L. O montażu w filmie dokumentalnym. Warszawa, 1986.

Zonn L. Wokół montażu. Łódź, 2001.



Раздзел VI

ГЕРОЙ ДАКУМЕНТАЛЬНАГА ФІЛЬМА

Патэнцыйна кожны чалавек можа быць героем дакументальнага фільма. Пазнанне іншых людзей, іх асобных сусветаў вучыць нас, як жыць.

Дакументальны фільм робіць магчымым сустрэчу з іншым чалавекам і ягоным светам. Чалавек упісаны ў рэчаіснасць, у канкрэтную сітуацыю, жыве ў пэўных адносінах з іншымі людзьмі. У кожным з нас існуе цікавасць да іншага чалавека, ягонага жыцця і праблем. Дакументальны фільм нібы люстэрка, праз якое, пазнаючы іншых, мы можам суаднесці іхныя справы з уласным жыццём, то-бок пазнаць сябе праз пазнанне іншых. Гэта асноўны і найважнейшы зыходны пункт у фільмах, якія закранаюць экзістэнцыйныя праблемы іншых людзей. Гэта датычыць як творцы – рэжысёра, так і гледача.

Найважнешае пры выбары героя:

- элемент узрушэння, эмоцыі, перажывання чагосьці новага пры першых кантактах або распазнаванне ў ім чагосьці падобнага да нас саміх;

- момант натхнення і памкненне да рэалізацыі; роздум: ці магу, ці хачу, ці здольны я зрабіць фільм пра гэтага чалавека;
- правільная ацэнка героя; мы мусім паставіць перад сабой пытанне: якія эмоцыі ён выклікае ўва мне, пазітыўныя ці негатыўныя (?), гэта ў выніку ўплывае на выбар выяўленчых сродкаў;
- вызначэнне проблемы ці сферы праблем, якія герой нясе з сабой, адказ на пытанне, у якой ступені ягоная праблема датычыць мяне як аўтара, іншых людзей, у якім сэнсе гэтая праблема актуальная сёння, які яе маштаб. Аднак найважнейшай будзе матывацыя, якой я кіруюся, выбіраючы таго, а не іншага чалавека (людзей) для партрэта. Каб спрасціць гэты выбар, варта паставіць перад сабой і перад ім пытанні.

Пытанні да сябе

1. Хто герой майго фільма – а якія фільмы я люблю глядзець? Пра якога героя я хацеў бы зрабіць фільм?
2. Чаго хоча мой герой, або што яму, на маю думку, патрэбна?
3. Якім чынам я пакажу свайго героя – якія сцэны адкрыюць і скончаць фільм, якія неабходныя, каб яго спазнаць?
4. Якім чынам я пакажу ягоную галоўную праблему? Праз якія сітуацыі, месцы і людзей? Ці будуць гэта жывыя здымкі, закадравы голас або каментарый іншых?
5. Як я пакажу перашкоды, якія ўскладняюць ягонае жыццё: здолею падгледзець іх – ці справакую і скірую героя? Скажу яму пайсці туды, дзе ён хоча хадзіць – ці зусім наадварот, у месцы, якіх ён пазбягае? Чаго я гэтым дасягну? Як я пакажу ягоныя сустрэчы з людзьмі, якіх ён прымае або не прымае? Як пакажу канфлікты? Падгледжаныя або расказаныя іншымі людзьмі? Каментарыем? Закадравым тлумачэннем? Канфрантацыяй?
6. Ці будзе выяўленае аўтарскае меркаванне пра героя: праз пытанні з-за камеры, прысутнасць у кадры, у сітуацыях з ім або іншымі – ці, наадварот, я буду цалкам па-за экранам?
7. На якія словы і паводзіны героя я разлічваю? Чаго чакаю? На што спадзяюся?

8. З іншага боку – якіх цяжкасцей я баюся? Пра што я баюся спытаць у свайго героя? Аб чым мне цяжка яго папрасіць? Што, я ведаю, ён дакладна не скажа ці не зробіць?
9. Што павінен адчуць глядач пасля прагляду майго фільма? З чым бы я хацеў яго пакінуць, з якой думкай?
10. Кім я хачу застацца для майго героя?

- абыякавым назіральнікам?
- сябрам?
- неабыякавым «перадатчыкам» ягоных праблем? Ці буду я матываваць яго змяніць жыццё, калі фільм закране справы, якія варта змяніць? Ці буду імкнуцца, каб ён штосьці зразумеў пра сябе, каб фільм адкрыў яму, кім ён ёсць і куды ідзе?

11. Як я растлумачу герою, што хачу рабіць пра яго фільм? Навошта я гэта раблю? Для яго? Для сябе? Для іншых?

Усе гэтыя пытанні вельмі важныя. Сумленнае стаўленне да чалавека, якога мы выбіраем за свайго героя, героя свайго фільма, прыводзіць да таго, што не толькі я яго прымаю – ён таксама глядзіць на мяне і назірае, адчувае мае намеры. Па сутнасці, і ён мусіць мяне прыняць і паверыць, што я пастаўлюся да яго сур'ёзна, дам яму шанец застацца сабой, не выкарыстаю, не пастаўлю ў смешнае становішча.

Гэта складаныя, балючыя і важныя праблемы рэжысёрскай працы. Паўстаюць пытанні кшталту: колькі адкрыць праўды наконт сваіх намераў? Падчас здымак узнікаюць розныя адносіны з героем. Часта герой баіцца, спекулюе, урэшце, выкарыстоўвае сваю пазіцыю – бо мы прынцыпова ад яго залежым. Калі ён хоча фільм пра сябе, бо гэта дапаможа вырашыць ягоныя праблемы, усё проста. Калі нам гэта важней, чым яму, тады складаней, бо ён можа адмовіцца. Таму мы мусім вельмі асцярожна разведаць сітуацыю і пакінуць складаныя пытанні, калі яны ў нас ёсць, на самы канец, калі асноўны матэрыял ужо сабраны. Аднак мы заўсёды мусім задаць гэтыя важныя пытанні. Неабходна задаць іх як на пачатку здымак, калі дазваляе сітуацыя, так і ў канцы, бо ніколі не атрымаеш адных і тых жа адказаў на тыя ж самыя пытанні.

Ці ўсе адказы героя мы пакажам? Гэта чарговая праблема і, напэўна, мы будзем кіравацца ягонымі інтарэсамі і канчат-

ковым пасылам фільма. Я думаю, што мы ніколі не павінны паказваць героя да канца, як і ягоныя негатыўныя рысы (бо гэта занадта проста, адназначна).

Герой павінен застацца са сваёй таямніцай або пакінуць уражанне, што такая таямніца ёсць. Калі ў нашым адчуванні ён не мае таямніцы, лепей сказаць замала, чым зашмат.

Найважнейшае – гэта акрэсліць:

- непаўторнасць героя, ягоную адметнасць, сферу яго праблем, свядомасці і эмоцый;
- прастору героя (жыцця, асоб, праблем) і ўласную прастору, бо яны ўзаемапранікаюць і прынцыпова ўплываюць на структуру фільма;
- істотныя часы:
  - мінулы: кім ён быў? (што вынікае з фактаў, якія можна праверыць, а што ён сам кажа пра сваё мінулае?),
  - цяперашні: хто ён цяпер? (факты ягонага жыцця і ягоная ўласная ацэнка і інтэрпрэтацыя),
  - будучы: кім ён хоча быць? (якім сябе бачыць у будучыні, якую будучыню бачыць для сябе?).

Пасля гэтага даследавання мы ўводзім героя ў фільм. Умела адкрываем яму самога сябе. Важныя нашыя адносіны з героем. Расказваем яму пра сябе, каб і ён стаў смялейшым, каб пачаў давяраць. Людзі носяць маскі, наш герой – таксама. Мы павінны цярплівасцю ці разумнай правакацыяй прабіцца праз гэтую маску, паказаць яе як адну з характарыстык нашага героя. Не пакінуць яго толькі ў гэтай масцы, што стала б аднабаковым, знешнім апісаннем. Урэшце, трэба ўмець яго слухаць і назіраць (не апісваць толькі знешнія сітуацыі), шукаць ягоныя сапраўдныя эмоцыі і перажыванні, якія ён выяўляе, напрыклад, голасам, жэстам, мімікай, словамі ці паводзінамі. Шукаць спосабы, якімі гэтую сапраўднасць можна перадаць у фільме. Выбіраць характэрныя для героя сітуацыі, умела назіраць ці рэканструяваць іх, каб паказаць ягоную штодзённасць. Гэта заўжды самая вялікая каштоўнасць пры стварэнні партрэта.

Потым надыходзіць час для рашэння, як героя здымаць і аб чым пытаць. Ці прыняць адзіны спосаб здымак, ці змешваць, кантрапунктаваць некалькі. Будзе гэта камера-назіральнік (якая дакументуе настроі, перажыванні – прысутная, але

няяўная), або правакацыя (створаная сітуацыя, каб здымаць рэакцыі героя, асноўнае ж дзеянне застаецца за кадрам, як гукавы фон для ягоных паводзін). А можа, здымаць схаванай камерай, нябачнай для яго, старонняй, з даўжэйшым аб'ектывам. Ці «нібыта выключанай» камерай, пакінутай без здымачнай групы, пастаўленай на штатыў (герой не ведае, што яго здымаюць). Урэшце, камерай, якая суправаджае, «усюдыіснай» (блізкая да героя, яна назірае яго ў кожнай сітуацыі).

Пытанні да героя

Раскрываючы героя, мы павінны ашчадна фармуляваць пытанні да яго (нашую зацікаўленасць героем пакажа іхная якасць, а не колькасць). Варта ставіць пытанні, сувымерныя герою, каб яны яго раскрывалі і дазвалялі апавядаць пра сябе.

Я разумею гэта такім чынам: просты чалавек вымагае простых пытанняў; навуковец – інтэлектуальных, уніклівых; уражлівы чалавек – далікатных, і г. д. Хаця ўсё залежыць ад хады размовы і мы можам задаваць пытанні насуперак асобе (напрыклад, рэзкія пытанні ўражліваму герою). Мы павінны ўмець слухаць, каб выбраць некалькі найважнейшых праблем, пра якія варта пытацца. Важныя, простыя пытанні для раскрыцця: «*чаму?*» «*навошта*»? І – *«не разумею»*. Трэба прасіць, каб герой адказваў на пытанні поўным сказам («*Як ты сябе адчуваеш?*» Адказ «*Адчуваю сябе добра*» – а не кароткае «*Добра*»), трэба ставіць пытанні, якія не намякаюць на адказ, не змяшчаць у адно пытанне некалькі.

Пра што пытацца найперш? Пра тое, хто такі наш герой, якія рашэнні яго сфармавалі – то-бок пра біяграфію героя з цяперашняй перспектывы. Добра, каб нашае пытанне, напрыклад, «*Хто ты?*» герой замяніў на пытанне «*Хто я?*»

Тады герой будзе адказваць на ўласныя пытанні. Адказы будуць вымагаць ягонага роздуму. Варта вяртацца пытаннямі да праблем, пра якія герой не хоча казаць і нават памятаць. Найважнейшыя пытанні – тыя, на якія няма адказу, або якія застаюцца без адказу.

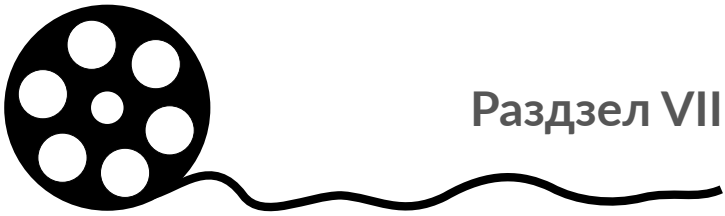
Важна, каб размова суправаджалася рэфлексіяй, роздумам, цішынёй і паўзамі. Жывая размова – гэта не журналісцкае

інтэрв'ю, а важнае, рэфлексіўнае выказванне героя. Істотныя ягоныя жэсты – гэта думкі, не выказаныя словамі. Ягоныя рэакцыі, роздум часам болей кажуць пра яго, чым словы. Праверaныя метады і спосабы размовы – гэта, напрыклад, ужо згаданы тэст («*Псіхадрама*») або інтэрв'ю («*Каб не балела*»).

РЭКАМЕНДАВАНАЯ ЛІТАРАТУРА

Karabasz K. Odczytać czas. Łódź, 2009.

Blawut J. Bohater w filmie dokumentalnym. Koncepcja autorska. Łódź, 2010.



Раздзел VII

АСНОЎНАЯ ПРАГРАМА – АПІСАННЕ ПРАКТЫКАВАННЯЎ

Я хацела б сцісла прадставіць праграму сваіх заняткаў, пазнаёміць з яе элементамі і формай. Спадзяюся, што гэтыя кароткія нататкі будуць дапоўненыя вашымі ўласнымі знаходкамі.

Асноўная мэта праграмы – знаёмства студэнтаў з рэжысурай дакументальных фільмаў, а таксама здабыццё імі ўменняў і навыкаў:

1. Выбудоўваць аўтарскае выказванне (праблема: герой, месца – асяроддзе) у пэўным жанры кіно, ужываючы сродкі кіно ашчадным, мэтавым і свядомым чынам.
2. Выбіраць героя і супрацоўнічаць з героем.

Праграма спрабуе адказаць на пытанне, як перакласці на мову вобразаў патэнцыйнае выказванне студэнта, робіцца памостам для стварэння ўласнага фільма. Яе задача не толькі паказаць шляхі рашэнняў і спосабы самавыяўлення, але матываваць да працы, развіваць патрэбу творчасці (уражлівасць, мысленне, інтэлектуальны пошук). Гэта заўсёды пошукі ўласнай творчай прасторы.

Тут істотна:

- каб студэнт асэнсаваў інструментарый дакументалістыкі, магчымасці і спосабы выказвання – усе аспекты мовы дакументальнага кіно,
- атрымаў магчымасць вывучэння розных дакументальных жанраў (ад хронікі да эсэ) праз лекцыі і паказы,
- адчуў свае творчыя магчымасці, спраўдзіў прафесійныя схільнасці на практыцы, выявіў і акрэсліў свае абмежаванні (гэтаму спрыяюць практыкаванні).

Праграма складаецца з розных элементаў, істотна, каб яны дапаўняліся.

Прынцыпы праграмы ажыццяўляюцца праз:

1. **Цыкл лекцый:**

- рэчаіснасць як пункт уваходу ў размовы пра дакументальны фільм (чалавек, месца, праблема, асяроддзе),
- рэжысёр і асноўныя пытанні, якія суправаджаюць яго працу (Што? Хто? Чаму? У імя чаго? Як?)
- намеры, памкненні і канчатковы эфект (дакументаванне, здымкі, мантаж, агучка – экранны эфект),
- аснова ўсяго – кадр (план, пазіцыя камеры, святло),
- змест і форма (назіранне, пастаноўка, схаваная камера і г. д.),
- разнароднасць жанраў ад простай фіксацыі да эсэ (кінапаказы, аналіз фільмаў),
- перашкоды – дакумент у лавіне інфармацыі і тэлепублiцыстыкі,
- здымачныя этапы:
  - дакументаванне (сцэнарый, сцэнапіс),
  - здымкі (праца на здымачнай пляцоўцы з героем, запіс гукавога суправаджэння, варыянты-дублі),
  - мантаж (віды мантажу, гук, слова, сінхронныя эфекты, асінхронныя эфекты, фоны, музыка), сінхранізацыя,
- этыка дакументаліста.

2. **Паказы і мантажны аналіз** выбраных фільмаў. Вывучэнне спосабаў кінамовы ў кожным з існуючых дакументальных жанраў (ад хронікі да эсэ). Прыклады ў другім раздзеле.

3. **Мантажныя практыкаванні:**

- мантаж гатовых кінаматэрыялаў (вакзал, гандлёвы цэнтр і інш.),
- мантаж уласных практыкаванняў.

4. **Літаратурныя практыкаванні:**

- навучанне,
- запіс дакументальнага сцэнарыя.

5. **Фатаграфічныя заняткі:**

- фатаграфія як спосаб напісання партрэта без слоў (сітуацыі назіраныя і творчыя),
- сцэнаграфічныя практыкаванні,
- рэпартаж.

6. **Відэапрактыкаванні:**

- Здымкі першых заняткаў (мантаж на камеры да сямі кадраў),
- Партрэт месца: Школа – Дом, літаратурная нататка (ад паэзіі, рэпартажу, назірання да эсэ), уводзіны ў напісанне партрэта месца.
- Дыялог або трыялог: студэнты выпрабоўваюць сябе ў ролях рэжысёра, аператара і героя.
- Размова з чалавекам – жывы партрэт: студэнт мусіць сабраць пераканаўчы, пранікнёны, глыбокі матэрыял, які дасягае ўнутранай праўды аб чалавеку.
- Назіранне: уменне назіраць без умяшання ў рэчаіснасць,
- Фіксацыя рэчаіснасці: камера суправаджае абранага героя, акцэнтуючы падзеі і людзей (тое самае месца, што пры назіранні ў папярэднім пункце).
- Правакацыя: аўтарскае ўмяшанне ў сітуацыю з фіксацыі і назірання, калі рэжысёр урэшце выяўляе сваю прысутнасць і матывы дзеянняў.
- Эскіз да партрэта: спроба намаляваць абранага героя.

Відэапрактыкаванні

Уводзіны да практыкаванняў

Сутнасць праграмы складаюць уласныя практыкаванні студэнта, якія прыводзяць да стварэння ўласнага фільма. Лекцыі і паказы – гэта толькі дадатак.

З дапамогай практыкаванняў, якія крок за крокам адкрываюць майстэрства дакументальнага фільма, праграма прыводзіць да ўласнага аўтарскага выказвання. Дае шанец кожнаму: тым, хто толькі ўваходзіць у прафесію і спазнае дакументальнае кіно – і тым, хто ўжо самастойна робіць фільмы (яны могуць спраўдзіць свае навыкі). Я падам прыклады і варыянты гэтых практыкаванняў у залежнасці ад патрэб.

Важная заўвага: усе практыкаванні ўведзеныя мной і падрабязна абмеркаваныя са студэнтамі маіх курсаў. Галоўная задача – гэта **вучыцца на сваіх і чужых памылках**: усведамляць, што ты зрабіў, які досвед атрымаў і чаму навучыўся. Неабходна, каб было сутыкненне з іншымі. **Самае важнае – што студэнт пакіне сабе для далейшай працы з наступнымі фільмамі**, якія высновы на будучыню для сябе зробіць. Наколькі тое, што ён зрабіў, паўплывае на тое, што ён будзе рабіць далей. **Творчае ўсведамленне сябе і прафесіі ў гэтай праграме найважнейшае**. Я не вучу рабіць кіно, якое раблю сама (псіхалагічныя партрэты, індывідуальныя і калектыўныя, эсэ), я вучу пошукам уласных шляхоў, уласнай творчай прасторы.

Таму істотна, каб кожны студэнт асэнсаваў, наколькі ён хоча і гатовы працаваць у дакументальным жанры, што яго тут цікавіць. А для мяне істотна пабачыць дакументальныя магчымасці студэнтаў падчас нашай супрацы.

Падсумую: мэта ўводных практыкаванняў – адкрыццё студэнтам сваіх творчых схільнасцей і магчымасцей. Гэта вызначае працу, вынікам якой стане фільм, запісаны на кінастужку ці на лічбавы носьбіт, у залежнасці ад сцэнарных планаў (фазы працы: дакументаванне, здымкі, мантаж, агучка, сінхранізацыя).

Практыкаванні вучаць, як карыстацца мовай кіно. Гэта навыкі, якія прыдадуцца як у дакументальным, так і ў фабулярным кіно, у кінатворчасці ўвогуле.

Яшчэ хачу дадаць, што прыклады практыкаванняў, пададзеныя ў дадатку, розныя: ад найлепшых, цікавых – да спрэчных, недзе памылковых. Маю спадзеў, што яны будуць прынятыя з разуменнем. Важна памятаць, што некаторыя практыкаванні рэпрэзентатыўныя, некаторыя – не.

Практыкаванні ў праграме дзеляцца паводле прынцыпаў:

I. ВЫВУЧЭННЕ ЭЛЕМЕНТАЎ КІНАМОВЫ

(ПАНЯЦЦІ: КАДР, УСТАНОЎКА КАМЕРЫ, ПЛАН, РАСКАДРОЎКА, СВЯТЛО, ВОСЬ, БУДАВАННЕ НА КАМЕРЫ ПРОСТЫХ ДАКУМЕНТАЛЬНЫХ СТРУКТУР)

Здымкі першых заняткаў – індывідуальная праца

Практыкаванне дазваляе зафіксаваць на стужцы нашу першую сустрэчу. Запіс натуральнага развіцця сітуацыі ў часе і прасторы. Выбар з гэтай сітуацыі асоб – простых адносін і паводзін. Мантаж на камеры да сямі кадраў. Самастойныя здымкі студэнта – нарэзка, якая вызначае выяву і гук. Адзіны элемент мантажу – даўжыня фрагмента (пошук рытму цэлага). Мэтай гэтага практыкавання з'яўляецца выбар з наяўнай сітуацыі істотных, «значных» элементаў паводзін, рэакцыі людзей адно на аднаго і канструяванне (праз чаргаванне сцэн і іхнай працягласці) простага аўтарскага выказвання аб усёй падзеі (трэба выказаць сваю думку і меркаванне). Спроба рэалізацыі кароткага эцюда з пачаткам, развіццём, заканчэннем.

Калі час дазваляе, можна працягнуць гэтае практыкаванне, напрыклад, змантажаваць новую версію з усіх здымкаў. Індывідуальная або калектыўная праца.

Іншая версія практыкавання: правілы такія ж самыя. Выбар шырэйшай прасторы, пошукі спалучэння месцаў, кантэксту і значэнняў. Зала, у якой адбываюцца заняткі, знаходзіцца ў будынку, будынак знаходзцца на тэрыторыі кінашколы.

Пытанні: Што вынікае з сутыкнення гэтых месцаў, як яны ўзаемадзейнічаюць? Што я магу атрымаць з гэтага супастаўлення? Як фармальна спалучыць гэтыя месцы?

Я не падаю прыкладаў, але гэта заўсёды цікавы матэрыял для аналізу. Ён выяўляе навыкі студэнтаў і іхныя прафесійныя схільнасці, уменне сканструяваць уласнае выказванне.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***»: ***www.docmajstrounia.com***
закладка	«***01. Фіксацыя рэчаіснасці***»
задача здымкаў	Студэнты запісваюць сваё першае спатканне 1. Джавані Піранджэлі 2. Тарас Дрон

II. СВЯДОМАЕ ВЫКАРЫСТАННЕ ВЫВУЧАНЫХ ПРАВІЛАЎ РОЗНЫМІ СПОСАБАМІ ПРАДСТАЎЛЕННЯ РЭЧАІСНАСЦІ

(АД РЭПАРТАЖУ ДА ЭСЭ)

Школа* ці *Дом

Літаратурная аснова (ад паэзіі, рэпартажу, назірання да эсэ) – гэта ўводны пункт да партрэта месца.

Пераўтварэнне свайго тэксту (пасля супольнага аналізу) – перанос слова на канкрэтную выяву, кадр. Спроба паказаць ідэі і настрой тэксту праз людзей, сітуацыі, месцы, станы. Што і як у зменнай рэчаіснасці можа пераўвасобіць створаны змест і ранейшыя намеры? Наколькі ўжыванне пастаноўкі можа спрыяць рэканструкцыі таго, што мы ўжо бачылі і запомнілі? Уменне «ўплесці» пастаноўку ў натуральную рэчаіснасць. Будаванне кінаструктуры – кароткага эцюда з пачаткам, развіццём, заканчэннем.

Студэнт выконвае гэтае практыкаванне самастойна, робячы мантаж на камеры да 15 кадраў. Кожны чарговы кадр стварае наступныя, вызначае іх даўжыню, план, рух.

Увядзенне **аб'ектыўнага** і **суб'ектыўнага бачання**, выкарыстанне рытму ў мантажы, выбар адпаведных людзей, назіранне за паводзінамі, стварэнне станаў. Супрацьстаўленне большасці месцаў Школы.

Дом – тыя самыя правілы з улікам **мантажу**, то-бок уласны тэкст: супольны аналіз, здымкі і індывідуальны мантаж, выкананы студэнтам. Тут важны выбар жанравай традыцыі.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***»: ***www.docmajstrounia.com***
закладка	«***02. ФШкола ці Дом***»
задача фільма	Школа ці дом

Рэпартаж і імпрэсія

Параўнанне двух дакументальных жанраў у рамках аднаго **матэрыялу**, які студэнт ажыццяўляе ў абраным ім самім месцы і паводле ім самім вызначаных **правілаў**. Трэба ўмела апісаць сітуацыю і зняць матэрыял так, каб яго можна было змантажаваць у выглядзе:

- апісання падзеі – **рэпартажу**,
- паэтычнага апісання месца і змешчанага ў гэтае месца чалавека – **імпрэсіі**.

Важна, каб перад здымкамі студэнт выбраў, за які жанр ён бярэцца (з якіх элементаў будзе яго будаваць). І што з гэтага параўнання атрымае глядач. Ужыванне спецэфектаў і музыкі абмежаванае.

Як правіла, паўстаюць эцюды, створаныя з натуральных гукаў рэчаіснасці, якую студэнты здымаюць.

Жанры для параўнання: хроніка, рэпартаж, фельетон, публіцыстыка, імпрэсія, эсэ, відэакліп.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***»: ***www.docmajstrounia.com***
закладка	«***03. Рэпартаж - Імпрэсія***»
задача фільма:	Рэпартаж і імпрэсія

III. УМЕННЕ РАЗМАЎЛЯЦЬ З ГЕРОЕМ – СПАТКАННЕ З ЧАЛАВЕКАМ

Важна, каб перад сустрэчай з героем фільма студэнты адчулі сябе і свае магчымасці. Гэтаму спрыяюць практыкаванні, якія дазваляюць выпрабаваць усе функцыі, што спатрэбяцца пры здымках фільма. Ролі: 1. рэжысёра, 2. аператара, 3. героя, 4. мантажыста. Гэтае першае знаёмства для мяне – сумленнага, спадзяюся, куратара (наколькі я разумею сваю працу) – самае важнае.

Даючы студэнтам заданне выпрабаваць сябе ў гэтых ролях, я хачу, каб яны адчулі як аб'ём працы, так і магчымасці, якія дае роля рэжысёра, аператара, мантажыста, гукарэжысёра. Каб даведаліся пра цану, якую плаціць герой. Ставячы перад ім нават самыя простыя пытанні, яны будуць памятаць пра ўласны досвед.

Студэнт павінен быць:

- **рэжысёрам** (пра што і як пытацца? Як слухаць?) – тут важныя распараджэнні, якія ён дае аператару (з якіх планаў аператар павінен здымаць размову: статычная камера ці ручная; святло, мантаж на камеры, прастора, выбар месца),
- **аператарам** (навыкі працы з камерай, выбар планаў, рух камеры ў працэсе і адносна эфекту размовы),
- **героем** (колькі каштуе праўда, наколькі няпроста казаць пра сябе, дзе мяжа, за якой складана пытацца і цяжка адказваць).

Гэтае практыкаванне можна абмежаваць для дваіх: герой – стваральнік (рэжысёр – аператар), зрабіць падчас здымак або выканаць як індывідуальную працу.

Аналіз гэтага практыкавання дазваляе мне вывучыць студэнта, ацаніць яго адкрытасць сабе і іншаму чалавеку, здольнасць кантактаваць. Яно выяўляе творчыя магчымасці і прафесійныя схільнасці.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***»: ***www.docmajstrounia.com***
закладка	«***04. Калектыўная размова***»

задача фільма	Трыялог (Студэнты распытваюць адно аднаго ў групах з трох чалавек) 1. Марцін Страўхольд 2. Сун Іфан 3. Іігун Ясін Бенет

Інтэрв'ю

Сутнасць практыкавання – у стварэнні партрэта героя ў студыі. Можна ўжываць два спосабы:

А. **Індывідуальныя практыкаванні.** У здымках бяруць удзел студэнты: рэжысёр і аператар (гукарэжысёр, асвятляльнік – з персаналу школы[1]). Асноўная задача рэжысёра – паказаць здольнасць да супрацы з кожным удзельнікам, прыняць адпаведныя рашэнні і выканаць іх. Размова з героем (яго выбірае рэжысёр) дае матэрыял для мантажу. Студэнт самастойна мантажуе гэтыя практыкаванні. Ён упершыню супрацоўнічае з поўнай камандай (аператар, гукарэжысёр і асвятляльнік). Мусіць атрымаць матэрыял, пераканаўчы, пранікнёны, глыбокі, які дасягае ўнутранай праўды аб чалавеку. У гэтай размове не павінна быць:

- пустой балбатні,
- паліцэйскага допыту,
- размовы паводле папярэдне прынятага тэзіса.

Я чакаю, што факты з жыцця суразмоўцы стануць уводным пунктам для разумення ягонай асобы, багажу індывідуальнага досведу, яго ўнутранага свету.

Важна, каб творцы разумелі, што існуюць этапы працы з героем:

1. **Выбар героя**. Чаму я выбіраю тую, а не іншую асобу?
2. **Вызначэнне героя.** Пра што размаўляць з гэтым чалавекам? Чаго я ад яго чакаю? Што мяне цікавіць у ім?

1 Некаторыя практыкаванні, а таксама ўсе фільмы дзённай формы навучання ствараюцца пры дапамозе школьнага вытворчага калектыву, які цалкам абслугоўвае апаратуру, здымкі, мантаж і агучку.

3. Хада размовы. Як ставіць пытанні? Як знайсці кантакт з суразмоўцам? Як слухаць? Пра што пытацца?
4. **Супраца з іншымі.** Дзе паставіць камеру? Якім планам здымаць героя? Як асвятляць? У якой сцэнаграфіі? Як размаўляць з аператарам падчас здымак? Вызначэнне жанру, адпаведнай стылістыкі. Як выкарыстоўваць мікрафоны, дзе іх паставіць? Як паводзіцца на пляцоўцы, каб не сапсаваць гук шумамі?
5. **Здымкі.** Як здымаць і з якога моманту? Ад уваходу ў памяшканне? Ці здымаць паўзы? Ці ўлічваць закадравыя пытанні, або толькі жывыя? Ці здымаць усю сітуацыю? Як успрымаць аглядны манітор? Як яго паставіць адносна сябе і героя? Герой будзе бачыць сябе ў маніторы ці не? Як размясціць суразмоўцу ў прасторы? Ён будзе сядзець, стаяць ці можа хадзіць падчас здымак? Якімі планамі здымаць? Выкарыстоўваць розныя планы ці толькі адзін? Як узгадніць жэсты і паводзіны? Ці здымаць пытанні (за кадрам) і сваю прысутнасць у кадры? Ці здымаць на два бакі (героя і сябе з другой камеры)?
6. **Праца з матэрыялам. Мантаж** – уважлівыя прагляды матэрыялу, выкарыстанне ў мантажы ўсіх матэрыялаў з героем – выявы і гуку, жывых і закадравых. Як зрабіць адбор матэрыялу? Якая інфармацыя важная? Што рабіць, калі інфармацыя паўтараецца? Запіс на паперы ўсіх выказванняў з матэрыялу – так лягчэй ім авалодаць; упарадкаванне матэрыялу, выбар асноўнай і пабочнай ліній у рамках вызначанай тэмы; адбор матэрыялу, праслухоўванне адкінутага матэрыялу; праверка патрэбнага матэрыялу і інфармацыі ў ім; карэктаванне адбору; пошук рытму ўсёй размовы; праца з паўзамі – падаўжэнне ці скарачэнне; драматургія выказванняў – жывых і закадравых; вызначэнне працягласці змантажаванай версіі: жывой – каля 5 хвілін, закадравай – каля 3 хвілін.

Пытанні і праблемы

Самая важная праблема ў размове – праблема межаў. Наколькі мы можам уваходзіць у чужое прыватнае жыццё? Ці ўсё «прадаецца»? Да якой ступені мы можам маніпуляваць матэрыялам?

Таксама існуе праблема еднасці формы і зместу выказвання – праблема чысціні (тэхнічнай і стылістычнай) з руплівым

улікам эмацыйнага стану героя. Урэшце, пытанні да сябе: наколькі нашыя схільнасці і здольнасці паўплывалі на вынік? Наколькі і што мы можам змяніць на гэтым этапе, каб будучы эфект стаў лепшым?

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«05. Індывідуальнае інтэрв'ю»***
задача фільма	Індывідуальнае інтэрв'ю (Кожны студэнт апытвае выбранага героя)

В. **Калектыўныя практыкаванні**. Праца некалькіх студэнтаў, якія ўтвараюць здымачную групу, выконваючы функцыі рэжысёра, аператара, гукарэжысёра. Яны супольна вызначаюць спосаб здымак, сцэнаграфію, характар размовы. Герой – агульны для ўсяго курса. Здымачных груп – некалькі. У рамках групы студэнты мантажуюць індывідуальна – у выніку паўстае некалькі розных мантажных версій з аднаго запісу. Адзін курс дае з тузін прапаноў – партрэтаў адной і той жа асобы. Здымкі адбываюцца ў адзін і той жа дзень. Калектыў атрымлівае на здымкі і падрыхтоўку студыі каля гадзіны. Нягледзячы на складаныя вытворчыя ўмовы, студэнты знаёмяцца з героем у дзень здымак – практыкаванне дае цікавыя вынікі ў выглядзе разнастайных «партрэтаў», поглядаў на агульнага героя. Гэта добры кінаматэрыял для аналізу і параўнання, і ў той жа час сведчанне «ўласнага» погляду на чалавека і розных спосабаў ягонага паказу.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«06. Калектыўнае інтэрв'ю»***
задача фільма	Групавое інтэрв'ю (Група студэнтаў апытвае выбранага героя)

C. **Практыкаванне «Аўтапартрэт і партрэт: Пяць пытанняў»**. Прынцып гэтага практыкавання вельмі просты. Гучыць так: сфармулюй пяць пытанняў, якія варта задаць суразмоўцу, а пасля:

- накіруй камеру на сябе і адкажы на гэтыя пытанні,
- задай іх знаёмаму,
- задай іх незнаёмцу.

Вызначы спосаб здымак (план, святло, пазіцыя камеры).

Выберы здымачнае месца (студыя, пленэр, свой варыянт).

Мантаж на камеры – вызначы адзіную стылістыку для ўсіх выказванняў.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«07. Аўтапартрэт-Партрэт-5 пытання»***
задача фільма	Пяць пытанняў (Кожны студэнт задае сабе і іншыя адныя і тыя ж 5 пытанняў). 1. Павэл Максым 2. Міхал Бражановіч

D. **Індывідуальнае практыкаванне**. Жывая назіраная размова. Схаваныя здымкі размовы, якая адбываецца ў рэаліях героя з іншым чалавекам. Адпаведнае і ўмелае дастасаванне да яе. Здымкі могуць праходзіць з аднаго або некалькіх пунктаў (статычная або суправаджаючая камера). Самае важнае, каб спосаб здымак перадаваў характар, эмоцыі суразмоўцаў (не ўмешвацца, не інтэрпрэтаваць, не замінаць).

Гэта важнае практыкаванне, якое вучыць назіраць героя ў ягоных нармальных умовах.

IV. ЗДОЛЬНАСЦЬ НАЗІРАННЯ – СУТЫКНЕННЕ З РЭЧАІСНАСЦЮ І ЎПІСАНЫМ У ЯЕ ЧАЛАВЕКАМ

А. **Індывідуальнае назіранне чалавека**. Без умяшання назіральніка, у выбранай студэнтам прасторы, з улікам такіх элементаў, як: апісанне месца, адносін паміж людзьмі, выкарыстанне часавых скарачэнняў (элемент нарацыі). Мэта гэтага практыкавання – навучыць збіраць матэрыял для мантажу (каля 40 хвілін). Гэтае практыкаванне выконваецца з удзелам аператара, з улікам розных планаў, пазіцый камеры, наборам найлепшых, на думку аўтара, дубляў (варыянтаў). Выніковы эфект – набор кадраў да 10 хвілін.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«08. Індывідуальнае назіранненазіранне»***
задача фільма	Індывідуальнае назіранне (Кожны студэнт паасобку назірае і здымае выбраныя сітуацыі, стасункі між людзьмі і інш.)
	1. Патрыцыя Палкоўска
	2. Марта Трэля
	3. Якуб Драбчыньскі
	4. Люсія фон Хорн Пагана
	5. Матыльда Каўка

Запіс: накід сцэнарыя, які ўлічвае згаданы вышэй матэрыял (як адзін з элементаў) як уводны пункт для далейшай канцэптуальнай працы над тэмай фільма.

Даю тут толькі фрагменты практыкаванняў, бо гэта кінаматэрыял для папярэдняга адбору.

В. **Калектыўнае назіранне**. Выбар супольнага месца назірання для ўсяго курса, напрыклад, вакзал / гандлёвы цэнтр. Студэнты працуюць у групах з некалькіх чалавек, пад пэўнай назвай, напрыклад: «Чаканне. Падарожжа. Нуда» (кожны па

20 хвілін), у суме група з чатырох чалавек збірае матэрыял на 1 гадзіну 20 хвілін. Мантаж сабранага матэрыялу робіцца індывідуальна. У выніку маем чатыры розныя прапановы эцюдаў, змантажаваных з аднаго і таго ж матэрыялу. І некалькі прапаноў з усяго курса – розных поглядаў на адно і тое ж месца, змантажаваных і агучаных індывідуальна для супольнага аналізу і ацэнкі.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«09. Калектыўнае назіранне»***
задача фільма	Калектыўнае назіранне (Група студэнтаў здымае адную і тую ж сітуацыю, стусункі між людзьмі і інш.).

С. **Назіранне без умяшання: здымкі і правакацыя**. Гэтае практыкаванне можна выконваць індывідуальна і супольна. Трэба выбраць месца. Гэта назіранне без умяшання, якое здзяйсняюць некалькі чалавек у адным месцы і часе (па-рознаму пастаўленыя камеры, розныя планы-варыянты).

Збор матэрыялаў для мантажу; выкарыстанне часавых скаротаў. Галоўныя пытанні: рэальны час і кіначас. Аб'ектыўнае апісанне і суб'ектыўны спосаб бачання камеры. Назіранне станаў і адносін паміж людзьмі, запіс эмоцый. Назіранне г. зв. стану рэчаў – неадаптаваных сітуацый, якія развіваюцца ў часе і прасторы. Максімальнае дастасаванне да сітуацыі, выбар з натоўпу адпаведнай асобы – найцікавейшай для здымак, «кінематаграфічнай».

Рэжысёрскае рашэнне – на кім засяродзіцца? На адным героі ці на супольнасці?

Здымкі – падзея здымаецца з аднаго і таго ж месца. Найлепей з удзелам выбраных герояў назірання без умяшання: камера суправаджае абраных герояў, ацэнтуе падзеі і людзей.

Чаму і на чым затрымліваецца камера? Што яна акцэнтуе і выбірае? Навошта? Як гэта функцыянуе ў цэлым? І што гэта значыць? Што дае?

Правакацыя – аўтарскае ўмяшанне ў сітуацыю назірання і здымак, калі ў канцы выяўляецца прысутнасць аўтара і матывы ягоных дзеянняў.

Паказваю выбраныя практыкаванні з назірання і здымак. Матэрыял назірання з розных месцаў падобны, правакацыі ж я паказваю шырэй (хаця ім заўсёды папярэднічае назіранне і здымкі).

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«10. Назіранне-Правакацыя»***
задача фільма	Назіранне, запіс, правакацыя (назіранне без умяшання, назіранне за справакаванай сітуацыяй).

V. ПРАКТЫКАВАННЕ «ГЕРОЙ. НАКІД ПАРТРЭТА»

Усе згаданыя практыкаванні, якія выконвае кожны студэнт, прыводзяць да **партрэта** чалавека.

Гэта накід партрэта, які служыць падрыхтоўкай да выніковага фільма. Тут мы выкарыстоўваем усе набытыя навыкі: назірання, размовы з чалавекам, рэканструкцыі і пастаноўкі. Гэта свядомае выкарыстанне здабытых навыкаў стварэння партрэта і выпрабаванне ўласнага майстэрства паводле патрэб (рыс абранага героя).

Важныя практыкаванні перад здымкамі фільма выпрабоўваюць і дэманструюць студэнтам іх уласныя магчымасці. Я раю пісаць **эскізныя нататкі** і шукаць новыя **рашэнні** у выяўленні чалавека.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«11. Герой»***
задача фільма	ГЕРОЙ. (Першы дакументальны фільм, у якім студэнты спрабуюць раскрыць характар героя).

VI. МАНТАЖНЫЯ ПРАКТЫКАВАННІ

Мантаж гатовых матэрыялаў (напрыклад, вакзал, вул. Пятрковўская, гандлёвы цэнтр), якія атрымлівае студэнт, кансультацыя мантажыста. Кінаматэрыял (да 1 гадзіны) у выніку дае некалькі экранных хвілін змантажаванага матэрыялу.

Задачы: як можна адчытаць «чужы» матэрыял, як арыентавацца ў ягоных абмежаваннях, каб у выніку з даручанага матэрыялу зрабіць нешта сваё, сфармуляваць уласную думку – пасланне гледачу (пра месца, людзей, свет).

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	***«12. Мантаж фільма - практыкаванне - Вакзал»***
задача фільма	Задача фільма: правесці мантаж практыкавання (Мантаж прапанаванага матэрыялу). 1. Грэгаж Ярошук 2. Магнус фон Горн 3. Гжэгаж Чэрняк

VII. ФАТАГРАФІЧНЫЯ ПРАКТЫКАВАННІ

Партрэт

Фатаграфія як спосаб «партрэтавання без слоў» (сітуацыі назіраныя і творчыя). Сітуацыі ці станы з жыцця героя, якія складаюцца ў лагічны шэраг падзей або вельмі сінтэтычны партрэт чалавека.

Сцэнаграфічныя практыкаванні – месца (татальная дэталь), месца як адвольная тэма.

Рэпартаж – падзея.

Прыклады

старонка	«***Дапаможніка кінадакументаліста***» ***www.docmajstrounia.com***
закладка	**«*13. Фотаздымкі*»**
задача	Фатаграфічныя практыкаванні (фотапартрэты героя ці месца; рэпартаж).

Партрэт

Фота Анджэя Лукаша

Фота Давіда Арановіча

Фота Гжэгажа Дэмбоўскага

Фота Дамінікі Длугалэнцкай

Фота Пятра Златаровіча

Фота Яцка Шыманьскага

Пошукі сцэнаграфіі

Фота Гжэгажа Дэмбоўскага

Фота Матэуша Крушэльніцкага

Фота Яцка Шыманьскага

Фота Анджэя Лукаша

Фотарэпартаж

Фота Гжэгажа Дэмбоўскага

Раздзел VIII

ПРЫКЛАДЫ СТУДЭНЦКІХ ФІЛЬМАЎ

Куратарства і метады «вывядзення» фільма

Важна, каб пасля выканання некалькіх абавязковых з апісаных практыкаванняў («*Здымкі*», «*Школа ці Дом*», «*Назіранне*», «*Партрэт*») былі знятыя самастойныя фільмы. Комплекс практыкаванняў я падбіраю паводле магчымасцей і схільнасцей канкрэтнага курса. Гэта датычыць усіх факультэтаў[1]. Практыкаванні праводзяцца ўсімі куратарамі, паводле праграмы: агляды і абмеркаванні практыкаванняў – калектыўна, «вывядзенне» фільмаў – індывідуальна. Цыкл працы з дзённым аддзяленнем: падзел на групы ў снежні, у канцы акадэмічнага года – экзамен перад камісіяй.

Фільмы выводзяцца індывідуальна, аднак важную ролю выконваюць супольныя прагляды ў працэсе працы:

1 Дзённае навучанне – год: практыкаванні – адзін семестр, здымкі фільма – другі семестр. Завочнае навучанне: II курс – практыкаванні, II курс – здымкі фільма.

1. Першы паказ мантажнай версіі: усе студэнты, усе кураторы курса (травень).
2. Канчатковая мантажная версія (за два тыдні да экзамену): прагляд у кіназале перад агучкай. Прысутнічаюць усе мантажысты, гукарэжысёры. Пасля ідзе абмеркаванне канцэпцыі агучкі, выказваюцца прапановы неабходных мантажных паправак.
3. Першая сінхранізацыя фільмаў: прагляд у кіназале, праверка перад экзаменам. Папраўкі на гэтым этапе абмяркоўваюцца ўжо індывідуальна.

Супраца са студэнтамі заўжды індывідуальная, з улікам яе істотных этапаў:

1. **Калектыўныя размовы**: студэнты вызначаюць сферу праблем і тэм, якія іх цікавяць, а таксама сферы жыцця, у якіх іх можна знайсці.
2. **Індывідуальныя размовы**: прыклады і «праверaныя» адрасы асоб студэнт прыносіць для абмеркавання. Я ўказваю на небяспекі і магчымасці, якія даюць ўзятыя тэмы.
3. **Выбраныя тэмы**: студэнт спраўджвае, сутыкае іх з людзьмі, месцамі і «з сабою». Часта тое, што было аргументам на карысць тэмы, праз нейкі час робіцца аргументам супраць яе. Гэта цяжкі перыяд выспявання ідэі, але ў выніку менавіта студэнт вырашае, што стане тэмай ягонага фільма. Кароткі запіс ідэі фільма.
4. **Дакументаванне** трэба здзяйсняць з аператарам, але яго можа выканаць і рэжысёр. Важна дакладна яго абмеркаваць з удзельнікамі здымачнай групы.
5. **Запіс сцэнарыя**.
6. **Здымкі**: перад здымкамі мы вызначаем са студэнтамі, рэжысёрам і аператарам асноўныя прынцыпы зместу і формы фільма. Размяркоўваем зоны адказнасці кожнага за ягоную працу. Тут важныя пошукі прыдатных рашэнняў: калі паміж творцамі паўстане канфлікт, яго трэба вырашаць не на пляцоўцы і не перад героямі. Адносіны рэжысёр – аператар – гэта сістэма, якая працуе на патрэбы пэўнага фільма. Калі сістэма не дае рады, трэба шукаць іншых выканаўцаў.

Здаралася, што ў праектах першага курса аператарамі былі старэйшыя стурэнты, і іхныя чаканні ад фільмаў (і ўласныя

амбіцыі) адрозніваліся ад рэжысёрскіх. Так ствараліся аператарскія эцюды, а не рэжысёрскія фільмы. Гэта змянілася, калі аператарамі і рэжысёрамі сталі пачаткоўцы. Я перасцерагаю ражысёраў і ад самастойных здымак свайго фільма. Толькі ў выключных сітуацыях яны могуць дапаўняць здымкі аператара. Выключэнне тут складаюць фільмы пра сваю сям'ю (іх няшмат), тады рэжысёр можа выступаць у ролі аператара. Калі фільмы здымаюцца на стужку, раю пакінуць адзін дадатковы здымачны дзень і дадатковую стужку на дакруткі. З лічбавымі носьбітамі ўсё інакш. Чарговыя здымкі і абмеркаванні толькі павялічваюць колькасць матэрыялу. Ці спрашчае гэта мантаж? Наадварот. Выкарыстанне кінастужкі вымагае дысцыплінаванага мыслення. Ад самага пачатку трэба ведаць, чаго ты хочаш. Пры выкарыстанні лічбавага носбіта можна адсунуць канчатковае рашэнне на потым. Гэта замаруджвае мантаж і поствытворчасць.

Я даю студэнтам зразумець, што рэжысёр – найважнейшая асоба на здымачнай пляцоўцы і ўключэнне камеры ўключае ягоную адказнасць за фільм. Войцех Хас казаў (я часта яго цытую): «*Калі ты стартуеш і кажаш: „Камера, матор!", з гэтага моманту ты робішся адказным за ўсё*». Да моманту старту ўся каманда адказная за фільм. Дадам ад сябе: трэба добра вывучыць свае псіхалагічныя ды фізічныя магчымасці і пачынаць здымкі толькі тады, калі ты да іх гатовы. Трэба падбіраць людзей у каманду так, каб яны нас дапаўнялі, бо калектыўная праца заўжды звязаная з індывідуальнай адказнасцю рэжысёра.

7. **Мантаж**. Канчатковую форму ствараюць са здабытага матэрыялу і ў ягоных межах. Гэта дае пэўныя магчымасці. Ідзецца пра тое, каб выкарыстаць нават слабасці матэрыялу, зрабіць з іх вартае, каштоўнае. Захаваць і зберагчы кадры, якія нясуць праўду і эмоцыі. Напрыклад, студэнтка зрабіла шмат дубляў (страта матэрыялу), уклала ўсё лінейна, аднак пасля прагляду матэрыялу мы пабачылі, што дублі, якія ішлі адзін за адным, больш кажуць пра героя, чым матэрыялы, якія былі паказаныя ў выніковай прапанове. У канчатковай версіі фільма студэнтка выкарыстала іх як мастацкі сродак (Люсі Олвуд, «*Памятай пра дождж*»).

СТУДЭНЦКІЯ ЭЦЮДЫ

Факультэт рэжысуры, I курс (дзённая форма навучання)

Формула фільма

Тэма – індывідуальны герой / супольнасць, праблема, з'ява, падзея ці месца. Здымкі дакументальнага фільма на святлоадчувальнай стужцы 35 мм (960 mb), каляровай ці чорна-белай, або на лічбавым носьбіце, магчыма таксама спалучыць гэтыя дзве тэхнікі. Метад здымак і выбар носьбітаў вызначаецца тэмай фільма, а таксама зместава-мастацкімі асновамі сцэнарыя. Хаця я знаёмлю студэнтаў з выпрабаванымі метадамі, аднак заўсёды залікаю іх шукаць новыя, уласныя рашэнні.

Дакументаванне лічбавай камерай з аператарам. 1 дзень, 1 камера. Касета на 60 хвілін.

Здымкі – 4 здымачныя дні.

Фільм прайшоў ацэнку камісіі і прадстаўляе студэнта.

З 1988 года пад маім куратарствам створана больш за 250 фільмаў. Спачатку гэта былі фільмы, знятыя на святлоадчувальнай стужцы 35 мм на 150 mb, знятыя нямой камерай, пазней агучаныя. Цяпер на здымкі фільма студэнт атрымлівае стужку 960 mb і гукавую камеру. У выніку выходзіць каля 10 экранных хвілін.

Натуральна, толькі частка фільмаў здымаецца на кінастужку, большасць робіцца на лічбавых носьбітах. Я ўжо згадвала, як носьбіт уплывае на змест і форму фільма. Нагадаю, што на стужцы гэтая форма скандэнсаваная, сінтэтычная (з бачаннем і канцэпцыяй пасля падрабязнага дакументавання перад здымкамі). На лічбавым носьбіце, як я назіраю, форма хутчэй аналітычная (сінтэз выступае як кантрапункт). Важна ўлічваць кінасродкі, якія студэнт мае ў сваім распараджэнні:

- носьбіт: стужка або лічба, або іх спалучэнне,
- колер: чорна-белая стужка, каляровая з магчымасцю спалучэння,
- выбар камеры і стылістыкі (ад запісу праз назіранне да інтэрпрэтацыі),

- спосаб падачы героя: проста ў камеру (што вызначае мантаж і ўсё астатняе); тыповая падача: камера старонняя, назіральная; змяшэнне розных відаў падачы ў адным творы.

Дадам, што перад тым, як студэнты возьмуцца за працу, ім паказваюць фільмы іхных папярэднікаў. Студэнты ацэньваюць, асэнсоўваюць чужы досвед. У сувязі з чым могуць карыстацца ў сваіх праектах ужо выпрабаванымі метадамі, унікаць колішніх памылак.

Не буду распісваць працэс дасягнення фінальнага выніку ў асобных фільмах, але раскажу пра свой стыль куратарства. Гэта індывідуальная праца ў кожным выпадку. Я набліжаюся да студэнта, калі бачу, што яму гэта неабходна. Натхняю. Калі бачу, што студэнт ужо дастаткова самастойны, пазначаю праблему, якую ён павінен раскрыць. Заўжды папярэджваю, што маю да яго вялікія патрабаванні, а фільмам апякуюся да самай сінхранізацыі. Бывае, што я завастраю ягонае ўпрыняцце, перасцерагаю, прапаную, аднак качатковае рашэнне прымае толькі студэнт. Гэта ягоны фільм. Як я кажу: і поспех, і параза належаць студэнту, а не куратару. Усім выканаўцам, гледачам і экзаменатарам я зазначаю, што гэта першы дакументальны фільм студэнта (не апошні), ён не павінен быць дасканалым, аднак важна, каб ужо цяпер у ім былі бачныя ключавыя рысы будучага рэжысёра.

Прыклады

старонка «***www.przewodnikdokumentalisty.pl, фільмы 1-19***»
закладка «***Portrety***»

1. **Anna Pawluczuk, *Bojownik*** (2015)
   Анна Паўлючук, «*Барацьбіт*»
   здымкі: Пётр Жураўскі
   мантаж: Багуслава Фурга
2. **Dawid Bodzak, *Kontredans*** (2015)
   Давід Бодзак, «*Кантрданс*»
   мантаж: Цэцылія Пацура

3. **Jakub Prysak, *Proszę stukać do okna*** (2015)
   Якуб Прысак, «*Калі ласка, грукайце ў шыбу*»
   здымкі: Ксавэры Зыльбэр
   мантаж: Анна Адамовіч
4. **Maciej Jankowski, *Dzieciaku*** (2015)
   Мацей Янкоўскі, «*Дзіця*»
   здымкі: Матэўш Чухноўскі
   мантаж: Багуслава Фурга
5. **Mikołaj Szczęsny, *Pani Roma*** (2014)
   Мікалай Шчэнсны, «*Пані Рома*»
   здымкі: Леў Прэдан Каварскі, Шухуан Мэй
   мантаж: Анна Адамовіч
6. **Joanna Satanowska, *Aj Waj*** (2014)
   Ёанна Сатаноўска, «*Ой-вэй*»
   здымкі: Матэўш Чухноўскі, Якуб Сталецкі
   мантаж: Цэцылія Пацура

Выбраныя студэнцкія эцюды

Я не ацэньваю фільмы, якія прадстаўляю, толькі падаю імёны аўтараў і год здымак. Ацэнку пакідаю гледачам. Дзеля зручнасці падаю фільмы групамі паводле катэгорыі: партрэты, імпрэсіі, эсэ.

7. **Ola Maciejczak, *Nils*** (2013)
   Оля Мацейчак, «*Нільс*»
   здымкі: Андач Карабэёглу
   мантаж: Барбара Фронц
8. **Kamil Krukowski, *Winkiel*** (2013)
   Каміль Крукоўскі, «*Вінкель*»
   здымкі: Павэл Юзьвіцкі
   мантаж: Магда Будзынь
9. **Antonio Galdamez, *Wszystko o moim ojcu*** (2012)
   Антоньё Гальдамэз, «*Усё пра майго бацьку*»
   здымкі: Зузанна Пыда,
   мантаж: Барбара Фронц
10. **Eri Mizutani, *Zostanie tylko pragnienie*** (2012)
    Эры Мізутані, «*Застанецца толькі прага*»
    здымкі: Зузанна Пыда
    мантаж: Пётр Крыгель

Прыклады

старонка «***Дапаможніка кінадакументаліста***»

закладка ***«14. Эцюды студэнтаў»***

(На заканчэнне I курса кінадакументалістыкі)

11. **Marta Prus, *„Vakha i Magomed”*** (2010)
Марта Прус, «*Ваха і Магомэд*»
здымкі: Матэўш Вайда
мантаж: Цэцылія Пацура

12. **Grzegorz Dębowski, *38,5*** (2009)
Гжэгаж Дэмбоўскі, «*38,5*»
здымкі: Ёры Фабіян
мантаж: Багуслава Фурга

13. **Urszula Piętka, *Wojtek*** (2009)
Уршуля Пентка, «*Войтэк*»
здымкі: Матэўш Вайда
мантаж: Барбара Снарска

14. **Matylda Kajka, *Zbyt krótki*** (2007)
Матыльда Каўка, «*Занадта кароткі*»
здымкі: Пётр Букаемскі
мантаж: Барбара Фронц

15. **Kei Ishikawa, *Co słychać*** (2006)
Кэй Ісікава, «*Што чуваць?*»
здымкі: Ёры Фабіян
мантаж: Магда Будзынь

16. **Magnus von Horn, *Radek*** (2006)
Магнус фон Хорн, «*Радэк*»
здымкі: Ёры Фабіян
мантаж: Багуслава Фурга

17. **AnnaKarasińska, *Fochy*** (2005)
Анна Карасіньска, «*Капрызы*»
здымкі: Міхал Стайняк
мантаж: Цэцылія Пацура

18. **Rafał Skalski, *Małe mądrości*** (2005)
Рафал Скальскі, «*Маленькія мудрасці*»
здымкі: Моніка Катэцка
мантаж: Барбара Фронц

19. **Igor Devold, *Dziennikarz*** (2004)
Ігар Дэвальд, «*Журналіст*»
здымкі: Радослаў Ладчук
мантаж: Рафал Лістопад

старонка «***www.przewodnikdokumentalisty.pl, фільмы 1-12***»
закладка «***Impresje – eseje***»

1. **Marcin Strauchold, *Enrichment*** (2014)
Марцін Страўхольд, «*Enrichment*»
здымкі: Джонатан Янг
мантаж: Багуслава Фурга
2. **Yifan Sun, *Ciemność należy do następnego dnia*** (2014)
Іфань Сун, «*Цемра належыць наступнаму дню*»
здымкі: Каміль Валесяк, Ян-Баптыст Сэвэрын
Мэй Шухуан
мантаж: Цэцылія Пацура
3. **Iselin Engan, *Trwać*** (2012)
Ісэлін Энган, «*Трымацца*»
здымкі: Пётр Матысяк
мантаж: Багуслава Фурга, Ісэлін Энган
4. **Magda Jaroszewicz, *Laboratorium*** (2012)
Магда Ярашэвіч, «*Лабараторыя*»
здымкі: Міхал Дымэк
мантаж: Сэбаст'ян Мялік
5. **Bartosz Kruchlik, *Wycieczka*** (2010)
Барташ Крухлік, «*Экскурсія*»
здымкі: Даніэль Ваўжыняк
мантаж: Гжэгаж Шчэпаняк
6. **Prakash Tushar, *Jestem daleko*** (2009)
Пракаш Тушар, «*Я далёка*»
здымкі: Філіп Дрождж
мантаж: Ірэнэўш Гжыб
7. **Bartosz Warwas, *Triathlon*** (2007)
Барташ Варвас, «*Трыятлон*»
здымкі: Марцін Уладыняк
мантаж: Цэцылія Пацура

8. **Filip Marczewski, *Bieda ziemia*** (2004)
   Філіп Марчэўскі, «*Бяда-зямля*»
   здымкі: Шыман Лянкоўскі
   мантаж: Багуслава Фурга, Рафал Лістопад

9. **Małgorzata Kozera, *25 małżeństw*** (2002)
   Малгажата Казэра, «*25 шлюбаў*»
   здымкі: Філіп Кабульскі
   мантаж: Барбара Снарска

10. **Tomasz Gliński, *Drewniane oko Krzysztofa*** (1997)
    Томаш Гліньскі, «*Драўлянае вока Кшыштафа*»
    здымкі: Малгажата Лупіна
    мантаж: Барбара Снарска

11. **Il Gon Song, *Marzenia klauna*** (1996)
    Іль-Гон Сонг, «*Мары клоўна*»
    здымкі: Каміль Храпавіцкі
    мантаж: Барбара Снарска

12. **Mathilde Ouerrein Rapp, *Wasteland*** (1993)
    Матыльд Юрэйн Рап, «*Wasteland*»
    здымкі: Раман Левандоўскі
    мантаж: Барбара Снарска

Факультэт аператараў, III курс (дзённая форма навучання)

У выпадку аператараў я стаўлю вялікія патрабаванні да назіральных практыкаванняў. Назіранне ў дакументальным фільме павінна быць свядомым дзеяннем аператара. У выніку шматлікіх практыкаванняў яно мусіць стаць яго-най абавязковай здольнасцю. Пры «вывядзенні» фільмаў (паводле метаду, ужыванага таксама і ў рэжысёраў), я часта пагаджаюся на праверку рэжысёрскіх магчымасцей аператараў, пошук уласных тэм, дазваляю аўтарскія выказванні. Аднак заўжды заклікаю да супрацы з рэжысёрам, бо гэта чакае іх у прафесійнай будучыні.

Прыклады

старонка «***www.przewodnikdokumentalisty.pl, фільмы 1-6***»
закладка «***Filmy Wydział Operatorski III rok***»

1. **Aleksander Prugar,** ***12 metrów 45 centymetrów*** (2013)
   Александр Пругар, «*12 метраў 45 сантыметраў*»
   здымкі: Павел Юзьвіцкі, Александр Пругар,
   мантаж: Магда Будзынь, Александр Пругар
2. **Sejin Ahn,** ***Siloan*** (2012)
   Сэджын Ан, «*Сілаан*»
3. **Bolesław Kielak,** ***Aero*** (2010),
   Балеслаў Келяк, «*Аэра*»
   мантаж: Оля Говін
4. **Clemence Thurninger,** ***Kan Ya Ma Kan*** (2010)
   Клеманс Турнэнжэ, «*Kan Ya Ma Kan*»
   мантаж: Оля Говін
5. **Arkadiusz Żyłka,** ***Kilka piosenek o życiu*** (2010)
   Аркад'юш Жылка, «*Некалькі песень аб жыцці*»
   мантаж: Барташ Новак
6. **Jan Belina Brzozowski,** ***Oda do szkockiej muzyki*** (2010)
   Ян Бэліна Бжазоўскі «*Ода шатландскай музыцы*»
   здымкі: Майкл Рабіновіч, Ян Бэліна Бжазоўскі,
   мантаж: Гжэгаж Шчэпаняк

Тэлепрадукцыя і журналістыка (завочная форма навучання)

Праграма здзяйсняецца з дапамогай куратараў, фільмы выводзяцца супольна ўсім калектывам або індывідуальна.

Розныя метады працы:

1. Аўтар з'яўляецца і стваральнікам (рэжысёрам, аператарам, мантажыстам), і прадзюсарам. Наогул, гэта партнёрская супраца паводле метаду, апісанага на прыкладзе дзённай формы навучання.
2. Студэнт з'яўляецца суаўтарам фільма, знятага па-за школай (рэжысёр, аператар, мантажыст). Кансультацыі датычаць толькі сферы працы студэнта. Магчыма, што карацейшая версія фільма будзе пададзеная на дыплом.

На канчатковую форму фільма ўплывае прафесійны досвед і ўжо здабытыя навыкі. Часта гэта ўжо гатовая манера творчасці. Тады я кірую ўвагу студэнтаў на іншыя сферы, якіх яны яшчэ не засвоілі, больш свабодныя, мастацкія і асабістыя.

Прыклады

старонка «***www.przewodnikdokumentalisty.pl, фільмы 1-9***»
закладка «***Filmy dyplomowe – praca zbiorowa Realizacji Telewizyjnej i Dziennikarstwa»***

1. ***Życie jest snem*** (2010) realizacja: Barbara Konopka
«*Жыццё ёсць сон*», рэжысёр: Барбара Канопка
2. ***Głosy morza*** (2008), realizacja: Andrzej Łukasz
«*Галасы мора*», рэжысёр: Анджэй Лукаш
3. ***Zobacz*** (2007), realizacja: Jakub Moryc
«*Побач*», рэжысёр: Якуб Морыц
4. ***Zrobione załatwione*** (2005), realizacja: Piotr Kraszewski
«*Сказана – зроблена*», рэжысёр: Пётр Крашэўскі,
мантаж: Лукаш Бароўскі
5. ***Krople*** (2005), realizacja: Dariusz Bendyk
«*Кроплі*», рэжысёр: Дар'юш Бэндык
6. ***Człowiek z kluczem*** (2004), realizacja: Oskar Urbaniak
«*Чалавек з ключом*», рэжысёр: Оскар Урбаняк
7. ***Skąd jestem*** (2003), realizacja: Sławomir Kalwinek
«*Адкуль я*» (2003), рэжысёр: Славомір Кальвінэк
8. ***Rybak*** (2003), realizacja: Krzysztof Miłosz
«*Рыбак*», рэжысёр: Кшыштаф Мілаш
9. ***Do zobaczenia*** (2003), realizacja: Grzegorz Federowski,
Marcin Przylecki
«*Да пабачэння*», рэжысёр: Гжэгаж Фэдэроўскі,
Марцін Пшылецкі

Калектыўная праца – форма, якая вынікае з супольных практыкаванняў і з характару заняткаў (сустрэча раз на месяц). Студэнты атрымліваюць дыпломы за выкананне працы рэжысёра, аператара або мантажыста. Такім чынам узніклі цыклы партрэтаў людзей, звязаных са школай (Гэнрык Клюба, Гэнрык Кузьняк, Ежы Вуйцік, Казімеж Карабаш, Ян Махульскі, Робэрт Гліньскі, Філіп Баён, Ежы Возьняк, Януш Тыльман і інш).

Прыклады

старонка «***www.przewodnikdokumentalisty.pl, фільмы 1-11***»
закладка «***Filmy dyplomowe – praca zbiorowa Realizacji Telewizyjnej i Dziennikarstwa***»

1. **Katarzyna J. Kowalska, *Zapisz świata kawałek*** (2014)
   Катажына Кавальска, «*Запішы кавалак свету*»
   здымкі: Міхал Вісьнеўскі
   мантаж: Магда Будзынь

2. **MagdalenaSzydłowska,Magda Budzyń, *W cieniu*** (2014)
   Магдалена Шыдлоўска, Магда Будзынь, «*У цяні*»
   здымкі: Магдалена Шыдлоўска
   мантаж: Магда Будзынь

3. **Sylwia Karwowska, *To tylko film*** (2014)
   Сыльвія Карвоўска, «*Гэта толькі фільм*»
   здымкі: Шыман Ян Сінафф, Сыльвія Карвоўска
   мантаж: Багуслава Фурга

4. **Paweł Maksym, Magda Nizel, Mikołaj Walenczykowski, *Por-tret*** (2012)
   Павэл Максым, Магда Нізэль, Міколай Валенчыкоўскі, «*Партрэт*»
   мантаж: Магда Будзынь

5. **Krzysztof Jan Bińczyk, Marceli Gawryś, Marcin Kot Bastkowski, *Szyryk*** (2012)
   Кшыштаф Ян Біньчык, Марцэлі Гаўрысь, Марцін Кот Басткоўскі «*Шырык*»
   здымкі: Марцэлі Гаўрысь
   мантаж: Марцін Кот Басткоўскі

6. **Arkadiusz Dybel, *Portret ludzki*** (2011)
   Аркад'юш Дыбэль, «*Чалавечы партрэт*»
   мантаж: Магда Будзынь
7. **Krzysztof Kotlarski, Paweł Malinowski, *Tylman*** (2011)
   Кшыштаф Катлярскі, Павэл Маліноўскі, «*Тыльман*»
   здымкі: Павэл Маліноўскі
   мантаж: Кшыштаф Катлярскі
8. ***Moje Azory*** (2010)
   «*Мае Азоры*»
   рэжысёр: Яцэк Маеўскі, Кшыштаф Стасяк
9. ***Henryk K.*** (2008)
   «*Гэнрык К.*»
   рэжысёр: Наталья Сярневіч, Юлія Пэлка, Паўліна Рубчак, Анна Філіпаў, Лукаш Жэпка, Якуб Морыц
   мантаж: Анна Філіпаў
10. ***Trzech mistrzów*** (2007/2008)
    «*Тры майстры*»
    a. ***Mistrz prawdy*** «*Майстар праўды*»
       здымкі: Пётр Грабоўскі
       мантаж: Магда Будзынь
    b. ***Mistrz słowa*** «*Майстар слова*»
       здымкі: Анна Зыдорчак, Давід Багіньскі
       мантаж: Магда Будзынь
    c. ***Mistrz światła*** «*Майстар святла*»
       здымкі: Артур Баер, Анна Крулікоўска
       мантаж: Магда Будзынь
11. ***Było pięciu Klubów***
    «*Было пяць клубаў*» (2007)

Рэжысёрскія дыпломы. Стажоры

Супраца са стажорамі адбываецца інакш. Мы разам прызначаем заняткі, якія студэнт павінен прайсці за год. Выбіраем тое, што яго цікавіць і развівае. Адначасова на працягу ўсяго года выводзіцца фільм.

Галоўнай праблемай стаў выбар фільмаў, якія я хацела прадставіць. Іх шмат і яны разнастайныя. Не ўсе яны на адным узроўні, але кожны нясе інфармацыю пра нашую рэчаісна-

сць, пра часы, у якія быў зняты. Кожны праект – вынік актуальных тэхнічных магчымасцей. Я выбрала як узнагароджаныя, заўважаныя фільмы, так і забытыя, важныя для мяне як для куратара.

Яшчэ адна праблема паўстала падчас падбору практыкаванняў і фільмаў. Не заўсёды ўдавалася захаваць ці знайсці першасную якасць выявы і гуку. Гэта датычыць перадусім ранейшых фільмаў, знятых на кінастужцы. Аднак мы не адкінулі ніводнага з выбраных фільмаў, разлічваючы на разуменне гледачоў. У некаторых практыкаваннях могуць выявіцца дробныя тэхнічныя праблемы.

Прыклады

старонка «***www.przewodnikdokumentalisty.pl, фільмы 1-3***»
закладка «***Wydział Reżyserii-Dyplomy-Staże***»

1. **Daniel Światły, *Kochaj mnie*** (2009)
   Даніэль Сьвятлы «*Кахай мяне*»
   здымкі: Іта Збронец-Зайт
   мантаж: Барбара Снарска
2. **Kerstin Nicking, *Kochany Muslimie*** (2005)
   Керстын Нікінг, «*Любы мусліме*»
   здымкі: Аліцыя Паль, Керстын Нікінг
   мантаж: Цэцылія Пацура
3. **Lucy Allwood, *Remember the rain*** (2001)
   Люсі Олвуд, «*Памятай пра дождж*»
   здымкі: Павел Собчык,
   мантаж: Збышэк Асіньскі

Заканчэнне

Я не пішу пра свае праекты і фільмы, хаця гэтая праграма – вынік майго досведу. У цэнтры маёй увагі стаіць чалавек, упісаны ў канкрэтную рэчаіснасць, у пэўныя адносіны з людзьмі. Чалавек, які прымае рашэнні і нясе за іх адказнасць. Кожны з'яўляецца непаўторнай каштоўнасцю сам для сябе, для іншых, для свету. Для мяне найважнейшае ў чалавеку – унутраныя перажыванні і эмоцыі, стан яго пачуццяў. Сваёй задачай я лічу вызначэнне ягонай свядомасці, роздуму пра сябе і пра свет. Складана дабрацца да гэтай сферы жыцця, маючы ў сваім распараджэнні сродкі дакументальнага фільма, таму ўсе мае фільмы ў пэўным сэнсе аўтарскія. Я інтэрпрэтую рэчаіснасць, пранікаю ў жыццё маіх герояў, каб стварыць пасыл пра ўнікальную каштоўнасць чалавека.

Рэжысёрская дакументальная практыка – складаны працэс, які імкнецца да ажыццяўлення дакументальнага праекта.

Гэтаму ажыццяўленню спрыяе працэс пазнання, творчасці і вытворчасці. Рэжысёр удзельнічае ў гэтым працэсе на некалькіх узроўнях. Гэты працэс – сума дзеянняў людзей, ён датычыць сэнсава-мастацкіх і вытворчых рэжысёрскіх рашэнняў, здымак і працы апаратуры. Гэта працэс бесперапынны, які імкнецца да стварэння свайго выказвання-пасылу і да рэалізацыі прадзюсарскіх стратэгій. Усе гэтыя дзеянні адбываюцца з мэтай эфектыўнага вырашэння эстэтычных / этычных і канцэптуальных праблем, якія паўстаюць падчас здымак дакументальнага фільма. Самае цікавае – невядомасць, якая суправаджае гэты працэс. Пачынаючы, мы не

ведаем, якім будзе фільм, сведкамі чаго мы станем, што вынікне з нашага знаёмства з людзьмі і месцамі, сутыкнення з чужымі і сваімі праблемамі. І наколькі перажытае вакол нас будзе перанесенае на экран, якая будзе сіла і ўдзеянне фільма, а ў выніку – яго прыняцце гледачамі.

Ад гэтага залежыць, з чым мы пакінем гледача, з якой думкай ці рэфлексіяй. Варта пра гэта памятаць.

У канцы некалькі парад для студэнтаў:

1. Не баяцца сябе – быць сабой.
2. Не баяцца людзей.
3. Вывучыць свае магчымасці і максімальна выкарыстоўваць іх.
4. Даверыцца сваёй інтуіцыі.
5. Даверыцца рэчаіснасці.
6. Навучыцца супрацоўнічаць з камандай.
7. Даследаваць тэмы «ўглыб», а не «ўшыр».
8. Паверыць, што мы можам наноў адкрываць свет для сябе і іншых, ужываючы сваю ўласную мастацкую прызму.
9. Вызначыць сваю ўласную творчую пазіцыю (выпрабаваць свой досвед).
10. Прыняць сябе і свае здольнасці і ў гэтых рамках развіваць сваё майстэрства.

Дадатак

Прыкладныя сцэнарыі

Матэрыялы для практыкаванняў

Спіс практыкаванняў і фільмаў

Выбраныя ўзнагароджаныя фільмы

Прыкладныя сцэнарыі

Прыклад І.
Дамініка Длугакэнцка, І курс, рэжысура (2006)

У РУКАХ
НАКІД СЦЭНАРЫЯ

Чаму гэтая тэма?

Ідэя фільма пра маладога доктара Міхала Душэўскага нарадзілася з дакументальнага назірання ў прыёмным пакоі шпіталя ў Лодзі. Малады хірург быў тады адной з самых цікавых постацей. Разам з аператарам мы вырашылі вярнуцца ў шпіталь, каб лепей пазнаёміцца з ім.

Як узнікла ідэя ўзяць тэму шпіталя, я апісала ў тлумачэнні, прысвечаным назіранню.

Калі коратка: шпіталь – месца, дзе можна сутыкнуцца з самай важнай бойкай чалавека – бойкай за жыццё. Людзі, якія свядома абіраюць прафесію доктара, асабліва адказныя за гэтае змаганне, а значыць, з імі звязаныя самыя істотныя і складаныя справы.

Міхал Душэўскі працуе ў шпіталі два гады, то-бок ён яшчэ не паспеў прызвычаіцца да ўсяго. Вельмі жыва рэагуе на людзей, з энтузіязмам ставіцца да працы, мае вялікую ахвоту вучыцца. На першы погляд, гэта проста добры чалавек. Падчас здымак камера зафіксавала жывыя рэакцыі і змены ў выразах ягонага твару, што выклікала натуральнае жаданне разгледзець і пазнаёміцца з ім бліжэй.

Калі мы вярнуліся ў шпіталь, каб знайсці доктара і спытаць, ці хоча ён здымацца, мы даведаліся аб іншых цікавых рэчах: неўзабаве Міхал стане бацькам. Задума фільма скіравалася ў бок нараджэння дзіцяці, якое стане відавочнай зменай у жыцці героя.

Як здымаць?

Мы вырашылі працягнуць тэхніку працы, якой скарысталіся пры назіранні. Лічбавая камера дае вялікую мабільнасць і зручнасць пры знаходжанні ў розных умовах. Я прыняла метад працы, пры якім мы імкнёмся як мага падрабязней апісаць жыццё доктара на працы і дома. Мне здаецца, што толькі адпаведна доўгі час здымак дапаможа стаць сведкамі цікавых і сапраўдных сітуацый.

Тэматыка

Сітуацыі і тэмы, якія я хачу раскрыць у гэтым фільме, уласна кажучы, універсальныя. Мая мэта – як мага бліжэй падысці да героя. Я б хацела, каб гэты фільм быў важны і для яго.

Сітуацыя: нарада дактароў, ранішняя мітусня ў кабінеце, студэнты, абход, аперацыя, цяжкая аперацыя, дзяжурства, ноч у аддзеле, выхад і прыход на працу, з пацыентам нейкі выпадак, трэба прыняць правільнае рашэнне, засяроджанасць падчас аперацыі – рытм, апісанне аперацыі.

Тэмы: што думае, калі робіць аперацыю, стома, у каго вучыцца, чым для яго з'яўляецца прафесія, першы дзень, пацыент, смерць пацыента, адказнасць у прафесіі, што значыць ратаваць жыццё, што змяняецца ў працы з цягам часу, чаго ён баіцца, ці мае хвіліны сумневу, як сталася, што ён выбраў гэтую прафесію, дом, жонка, дзіця, якое вось-вось з'явіцца на свет, што такое сувязь з іншым чалавекам – час працы – час для жонкі, сувязь з бацькамі, як жыць, што важна?

Сітуацыі і пытанні – толькі зыходны пункт. Не хачу нягнутка трымацца пастаўленых пытанняў, рэчаіснасць заўжды цікавейшая.

На пэўным этапе трэба пачаць адбор матэрыялу і спробы ўкласці фільм у адзіную канструкцыю.

Прыклад II.
Матыльда Каўка, I курс

старонка ***www.przewodnikdokumentalisty.pl***
фільм на: Portrety – 14. Matylda Kawka „*Za krótki*", 2007
(Матыльда Каўка «*Занадта кароткі*»)
закладка ***„Portrety"***

КІРАЎНІК ЗМЕНЫ
ФІЛЬМ «ЗАНАДТА КАРОТКІ»

Герой

Фільм прадстаўляе постаць працаўніка выцвярэзніка з вуліцы Кіліньскага ў Лодзі. Ён займае пасаду кіраўніка змены, што на практыцы значыць нагляд за правільным выкананнем працэдуры прыёму пацыентаў: агляд дзяжурнага доктара, прыняцце рашэння, ці пакідаць пацыента ва ўстанове, калі адпускаць, то-бок – ажно да працверазення.

Герой працуе тут ужо 16 гадоў, цяжкія ўмовы і руціна не зрабілі яго абыякавым. Гэта жвавы, рухавы чалавек, нягледзячы на мажную постаць, ён вылучаецца сярод працаўнікоў змены сваёй энергічнасцю.

Прынцыпы апавядання

Фільм расказвае пра некалькіх працаўнікоў выцвярэзніка, пра іх службу, мэта якой – рэальная дапамога пацыентам, якія сюды трапляюць. Камера выхоплівае моманты, калі выяўляецца іх пашана да гонару пацыентаў, нягледзячы на нібыта суровы падыход. Сімпатычная галоўная постаць кіраўніка змены набліжае нас да пацыентаў, да якіх ён ставіцца з цярплівасцю і ў пэўнай ступені з разуменнем.

Месца

Камера ўвесь час знаходзіцца ўнутры ўстановы, сочыць за героем паміж залай рэгістрацыі (дзяжуркай), кабінетамі дактароў, лазняй (якая цяпер служыць для пераадзявання пацыентаў – душ, як правіла, не выкарыстоўваецца) і калідораў, якія вядуць да «палат». Праз шыбы дзяжуркі камера назірае за ўсім, што адбываецца за браніраванымі дзвя-

рыма, якія кіраўнік адкрывае падчас прыёму чарговых пацыентаў. Пацыенты чакаюць сваёй чаргі ў прыёмным пакоі, у суправаджэнні прадстаўнікоў службы, якая імі «заапекавалася» пасля таго, як тыя перапілі.

Гэтыя функцыі выконвае паліцыя ці хуткая. Увогуле чаканне праходзіць спакойна, працаўнік запаўняе паперы, якія яму падаюць праз акенца. Аднак трапляюцца агрэсіўныя пацыенты, якія «кідаюцца», тады даходзіць да штурханіны.

Канструкцыя

Фільм апісвае адно дзяжурства, з сёмай вечара да сёмай раніцы. Пачынаецца з новай змены і падрыхтоўкі да працы. Мы назіраем чарговыя прыёмы пацыентаў, на падставе фрагментаў некаторых з іх вывучаем этапы, з якіх складаецца штодзённая праца выцвярэзніка. Нягледзячы на тое, што кожны пацыент асаблівы, праз пэўны час пачынае здавацца, што паасобныя прыёмы зліваюцца ў адну і тую ж, паўтаральную сітуацыю.

Руціну прыёмаў асвяжаюць сітуацыі:

1. Паліцыя прывозіць бяздомнага ў вельмі кепскім стане, зусім зняможанага. Гэта быў бы звычайны выпадак, каб не тое, што ў выдыху мужчыны няма і следу алкаголю. Наш герой абураны паводзінамі паліцыянтаў, якія дакладна ведаюць абавязковую працэдуру, паводле якой дастаўляць у выцвярэзнік цвярозых нельга. Завязваецца ажыўленая дыскусія паміж кіраўніком змены і кіраўніком патруля. Герой вінаваціць паліцыю ў перакідванні адказнасці і ў «стварэнні клопату». Канфлікт завастраецца, бо абодва кіраўнікі бароняць сваю рацыю. Паліцыя забірае бяздомнага, а кіраўнік яшчэ некалькі разоў звяртаецца да гэтай сітуацыі – у размове з іншымі працаўнікамі, а таксама ў тэлефоннай размове з дзяжурным афіцэрам паліцыі.
2. Паліцыя эскартуе надзвычай агрэсіўнага парушальніка. Падчас прыёму ён кідаецца да паліцыянтаў. Працаўнікі выцвярэзніка пазіраюць на гэта праз шыбы дзяжуркі і прымаюць рашэнне змясціць пацыента ў спецыяльны ізалятар ды прывязаць спецыяльнымі пасамі. Аднак праз некаторы час мужчына суціхае і рашэнне змяняецца, да палёгкі ўсіх, каму ўдалося пазбегчы выключна непрыемнай працэдуры.

3. З адной палаты далятаюць енкі і грукат у дзверы. Кіраўнік адкрывае палату і заносіць туды ваду ў пластыкавай каністры (кранік з вадой знаходзіцца пры дзвярах кожнай «камеры»). Пры гэтым ён вядзе гучную дыскусію на тэму якасці вады з крана (пацыент жадае гарбаты), а таксама тэрміну выхаду (пацыент жадае «проста цяпер»).

Візуальны характар

Камера спакойная, падпарадкаваная руху падзей, назіральная. Аператар працуе з рук, але трымае апарат па магчымасці стабільна, унікаючы непатрэбных рухаў. Стараецца знаходзіць статычныя кадры, сіметрычныя і поўныя кампазіцыйнага спакою, што стварае кантрапункт да сітуацый, поўных дынамікі, часам гвалту, з вялікай эмацыйнай інтэнсіўнасцю, якая перадаецца амаль усім, хто бярэ ўдзел у працы выцвярэзніка.

Камера не кіруе аб'ектыў на пацыентаў, стараецца абмінуць іхныя твары. Затое назірае за працаўнікамі, асабліва за галоўным героем, адносіны якога да пацыентаў спалучаюць у сабе суровасць і адсутнасць паблажлівасці з відавочным клопатам. На ягоным твары адбіваецца перажыванне за стан пацыента. У вачах героя мы можам адчытаць, наколькі цяжкі выпадак перад ім, якія сітуацыі абуджаюць ягоныя эмоцыі.

Час

Цячэнне часу мы назіраем з дапамогай:

1. Развіцця сітуацыі на падворку, які мы бачым знутры, праз акно. Змяняецца канфігурацыя машын паліцыі і хуткай, якія прыязджаюць і ад'язджаюць, часам займаючы ўвесь паркінг.
2. Маніцараў, якія стаяць у палатах і паказваюць, што адбываецца ва ўсіх замкнёных палатах.
3. Момантаў адпачынку працаўнікоў паміж прыёмамі пацыентаў. Размовы пра прыватныя справы, пад'едак ссабойкамі, запарванне гарбаты. Пад раніцу – кароткі сон на кушэтцы ў службовым пакоі.

Прыклад III.
Лейв Ігар Дэвальд

старонка ***www.przewodnikdokumentalisty.pl***
фільм на: Portrety – 19. Igor Devold „*Dziennikarz*", 2004
(Ігар Дэвальд, «*Журналіст*»)
закладка ***„Portrety"***

АНДЖЭЙ КШЫШТАФ УРУБЛЕЎСКІ

Я пакуль на вельмі ранняй стадыі працы над партрэтам Анджэя Урублеўскага. Хачу тут падаць некалькі пунктаў, якія, на маю думку, могуць быць цікавыя:

1. У Анджэя ўжо амаль 5 гадоў хвароба Паркінсона. Яго фізічны і псіхічны стан увесь час пагаршаецца. Гэта можна паказаць праз ягоны цяперашні стан, як ён ходзіць, рухаецца, як марудна ў яго атрымліваецца (ёсць шмат магчымасцяў паказаць гэта).
2. У мінулым Анджэй быў вельмі актыўны. Вывучыўся на паланіста недзе ў 1952 годзе, усё жыццё працаваў журналістам. Шмат гадоў быў каментатарам у «*Палітыцы*» (Здымкі + закадравы голас?)
3. Адсутнасць працы і актыўнага жыцця робіць яго цяперашні стан яшчэ цяжэйшым. (Закадравы голас?)
4. Адносіны з жонкай, як яна ўспрымае хваробу. Яна таксама мусіла кінуць працу, каб заняцца мужам, і цяпер яшчэ болей засмучаная яго хваробай. Яна ведае, што застанецца сама. (Як яна яму дапамагае + яе закадравы голас.)
5. Адносіны з дзецьмі і ўнукамі, сын з дваіма дзецьмі жыве ў суседнім доме. (Сямейны абед / у садзе і г. д.)

Мяне прыцягнула ва Урублеўскім тое, што, нягледзячы на сваю цяжкую хваробу, ён пазітыўна ставіцца да свайго асяроддзя і любой цаной імкнецца не быць цяжарам. Хоча жыць, як раней. Гэта выяўляецца наступным чынам:

6. Два ці тры разы на тыдзень ён ідзе на лятучку ў рэдакцыю «*Палітыкі*», час ад часу нават ездзе самаходам. (У рэдакцыі / у друкарні.)
7. Піша артыкулы для трох газет. (Праца за камп'ютарам.)
8. Штодня робіць гімнастыку.
9. Ходзіць на прагулкі ў лес.

Тут у мяне ёсць некалькі запісаных элементаў, якія могуць быць цікавыя. Што з іх выбраць і як упарадкаваць, яшчэ не ведаю.

Калі ідзецца пра візуальны бок фільма, я хацеў бы зняць яго на каляровую стужку ў цёмна-карычневых танах. Сям'я Урублеўскіх жыве ў прыгожым доме пад Варшавай, у лесе.

ЖУРНАЛІСТ

Лейв Ігар Дэвальд
Аператар Радэк Ладчук
Прадзюсар Войтэк Фрыкоўскі

ВЫЯВА	**ГУК**
1. Надпісы, назва, напісаная на старой друкавальнай машынцы «ЖУРНАЛІСТ»	Рыпучае старое радыё. Чуваць стракатанне старой друкавальнай машынкі. Пачынаецца перадача, гучыць голас Анджэя, які запрашае да радыёпраграмы «Перыскоп». Джынгл «Анджэй Урублеўскі»
2. Здымкі (фатаграфіі). 3. Старыя здымкі ў рэдакцыі. Андэй працуе ў рэдакцыі. Важныя падзеі. Інтэрв'ю з Валенсам. (РУХ)	Чуваць старую музыку 1950-х і г. д. («I'm in heaven»…). Разам са старымі ўрыўкамі з «Перыскопа», «Кантрапункта». Расказвае пра розныя журналісцкія сітуацыі.

4. Гімнастыку пачынаем ад розных збліжэнняў. 5. Не відаць добра, што ён робіць. Рукі, ногі. Цікава…Толькі потым высвятляецца, што гэта Анджэй трэніруецца. Жонка. 6. Праца на камп'ютары. (НАБЛІЖЭННЕ) 7. Жонка, якая працуе ўнізе. (ДАЛЁКА) 8. Анджэй павольна працуе наверсе. Унукі гуляюць на падворку. (СТАТЫЧНА)	Гук «Перыскопа» застаецца пры дзіўных збліжэннях да Анджэя, які трэніруецца. Спачатку гэта толькі несінхронны гук. За кадрам: «Пачалося з таго, што змяншаліся літары. Доктарка папрасіла мяне прайсці некалькі крокаў. Я зрабіў тры і яна сказала: Паркінсон». Музыка: павольная, журботная, сур'ёзная.
9. «Палітыка», Анджэй уваходзіць у рэдакцыю. Пад'язджае ліфт. 10. Рэдакцыйная планёрка. (КАНТРАСТ) 11. Асяроддзе «Палітыкі». Масаж?	Несінхронныя эфекты: шум працы. За кадрам: «Я ўсё яшчэ хаджу на рэдакцыйныя планёркі. Хаця б раз на тыдзень». «Па жыцці я хутчэй заўзятар, чым гулец».
12. Будзённыя сітуацыі ў доме Урублеўскіх. 13. Чытанне газет. Каты. (СТАТЫЧНА).	Гукі навакольнага жыцця: гадзіннік, рып падлогі, брэх сабакі і г. д.
14. Здымкі, старое жывое інтэрв'ю з Анджэем. (РУХ)	Жывое інтэрв'ю. Выказваецца на тэму журналістыкі.
15. Уставанне з ложка. Усё павольна. (БЛІЗКА) 16. Пустыя пакоі. (СТАТЫЧНА)	За кадрам: «Жыццё – гэта вуліца з аднабаковым рухам, мы ўсе памром, толькі я крыху хутчэй». Музыка: павольная, сумная.
17. Сямейны абед у садзе. З пустога пакоя выходзім на сямейны абед у садзе. Анджэй жыве побач з домам сваіх дзяцей. Там жывуць і яго ўнукі. Кантакт з сям'ёй. (СТАТЫЧНА)	Натуральныя гукі: дзеці гуляюць, размовы, птушкі… Музыка: «I'm in heaven…»
18. Фотаздымкі будзённага жыцця. (СТАТЫЧНА)	Песня: «I'm in heaven…»
19. Канцавыя надпісы.	Гук старой друкавальнай машынкі.

Прыклад IV.
Кэй Ісікава, I курс, рэжысура

старонка ***www.przewodnikdokumentalisty.pl***
фільм на: Portrety – 15. Kei Ishikawa „*Co słychać?*", 2006
(Кэй Ісікава, «*Што чуваць?*»)
закладка ***„Portrety"***

ПАМІЖ РУКАМІ (РАБОЧАЯ НАЗВА). ФІЛЬМ «ШТО ЧУВАЦЬ?»

Сям'я

Малгажата: гераіня. Не чуе. Працуе на фабрыцы.

Марта (Кіёмі): дачка Малгажаты. 22 гады. Вучыцца.

Адам (Каюкі): сын Малгажаты. 13 гадоў.

Бабуля: мама Малгажаты. Доктарка.

Ташыякі: муж Малгажаты. Не чуе. Працуе ў Японіі.

Брат Малгажаты: не чуе. Працуе на фабрыцы. Мае жонку, якая не чуе.

Каміля: Стрыечная сястра Марты. 22 гады.

Пётр: Стрыечны брат Марты. 16 гадоў.

Канцэпцыя фільма

Гераіня гэтага фільма, Малгажата – дачка паліцыянта і доктаркі. Калі ёй было 18 гадоў, яна выйшла за Ташыякі, глухога японца, які падарожнічаў па свеце роварам. Цяпер яна жыве ў Пабяніцах з дачкой Мартай, сынам Адамам і бабуляй. Як я ўжо пісаў, Марта цяпер старэйшая за Малгажату, калі тая выйшла замуж. Здаецца, што Марта клапоціцца пра Малгажату. (Увогуле, гатуе бабка, але…)

Для гэтай сям'і характэрная адсутнасць асобы, якая б яе яднала. Бацька працуе ў Японіі, бабуля ўжо старая, Малгажата надломленая жыццём, Адам яшчэ дзіця, а Марце – толькі 22 гады, і яна не ўпэўненая ў сваёй будучыні. Аднак я малюю своеасаблівую атмасферу незалежнасці: нягледзячы на тое, што ўсе мусяць дапамагаць Малгажаце, яны маюць уласны рытм жыцця і характары.

Уражвае, што Малгажата вельмі камунікатыўная. На фабрыцы яна ўвесь час гаворыць, калі госці ў доме, таксама не змаўкае, размаўляе без ценю нясмеласці. Яна гаворыць болей за людзей са слыхам. Яе манера дачыняцца (размова праз факс, відэаліст мужу, размова-чытанне з вуснаў бабулі (тая не валодае мовай жэстаў) выглядае больш разнастайнай і поўнай пачуццяў, чым манера звычайных людзей. У пэўным сэнсе, гэтая размова для яе святая і вельмі візуальная, нават калі адбываецца ў свеце цішыні.

Натуральна, у яе жыцці шмат цяжкасцей. Праца цяжкая (ад пятай раніцы на фабрыцы). Яна не можа жыць з мужам з-за фінансавай сітуацыі. Яна мусіць клапаціцца пра сябе (бабуля ўжо старая, Марта можа з'ехаць). Яна, напэўна, хацела б пачуць галасы блізкіх…

Але Малгажата заўжды настроеная пазітыўна. Можа, так толькі здаецца? Аднак прычына яе пазітыўнага настрою – тое, што яна заўжды кіруе сваім жыццём. Пры гэтым яе стыль жыцця аб'ядноўвае сям'ю.

Так, Малгажата жыве ў свеце цішыні. Ніхто не можа гэтага змяніць, але яна на свой лад чуе галасы блізкіх, фізічныя, візуальныя і эмацыйныя. Канцэпцыя і мэта фільма – ухапіць гэты голас, які Марта ўспрымае візуальна.

Канструкцыя

Гэты фільм мае дзве часткі.

1. Свет з пункту гледжання Малгажаты. Ён не зусім ціхі. Мы не чуем галасоў людзей, але чуем вібрацыі рэчаў, музыкі і г. д. Я планую ўжыць надпісы пры размове з Малгажатай (з яе голасам і гукамі жэстаў рук). Дэталі (напрыклад, рэзкая выява + цьмяны гук, цьмяны вобраз + рэзкі гук) і г. д.
2. Суб'ектыўны або сапраўдны свет. Размова з Мартай, бабуляй.

Агульная структура будзе такая, што свет Малгажаты без гуку робіцца бліжэйшым за свет з гукам, дзякуючы назіранню за сям'ёй. Гэта значыць, я зраблю першую і апошнюю сцэну фільма аднолькавымі. Першая сцэна будзе бязгучная, апошняя з гукам. У кожным разе, спачатку гук будзе мінімальны, бо я хацеў бы атрымаць максімальны эфект з гукам у канцы.

Галоўныя персанажы фільма

Відаць такія адносіны Малгажаты:

1. З Ташыякі: факс, відэалісты, інтэрнэт (?), у будучым – лісты.
2. З Мартай: размова на мове жэстаў, закупы і г. д.
3. З бабуляй: размова – чытанне з вуснаў. Гатаванне…

Месцы:

Дом, палі каля дому (прагулка з Мартай, Адамам), фабрыка, крамка ля дому, крама з вопраткай у Лодзі), вуліца (яе свет са змененым гукам), касцёл (гэта адзінае месца, куды яны едуць усе разам). Калі атрымаецца, я хачу выкарыстаць тое, што ксёндз скажа падчас імшы.

Сцэнарый

ВЫЯВА	**ГУК**
Палі, дзень. Героі гуляюць па палях. Малгажата ідзе ззаду. Марта адварочваецца і штосьці кажа ёй. Малгажата адказвае жэстамі.	НЕСІНХРОННЫЯ ЭФЕКТЫ: мы не чуем галасоў, але чуем вібрацыі рэчаў, крокі, вецер, птушак і г. д. Таму і не чуем, што сказала Марта.
Назва «Паміж рукамі»	
Атрымліваюць факс з Японіі і чытаюць. Камера панарамная, відаць іншыя лісты з Японіі.	ЖЫВЫЯ ЗДЫМКІ.
Назіранне штодзённага жыцця. Закупы ў краме. Мыццё рэчаў. Праца і г. д.	Закадравая музыка? (НАДПІСЫ), лісты з мінулага. Токіа, 15.03.1998: Прывітанне, Малгажата! Як прайшоў дзень народзінаў Марты? Пабяніцы, 2.11.2000: Здароў, Ташыякі… і г. д.
Глядзяць відэакасету. Назіранне.	ЖЫВЫЯ ЗДЫМКІ, надпісы (ліст).
Інтэрв'ю з Малгажатай. Яна пачынае гаварыць, але потым хутка надыходзіць іншая сцэна.	ЖЫВЫЯ ЗДЫМКІ (ЭФЕКТЫ): ад гэтага моманту ўсё, што яна кажа, ідзе надпісамі.

Вуліца, дэталі… Яе пункт гледжання на свет. (А)	ЭФЕКТЫ: ЗАКАДРАВЫЯ НАДПІСЫ. Пра мужа, сям'ю, пра сябе.
Назіранне за ёй і Мартай: размовы на мове жэстаў, закупы і г. д. З бабуляй: гатаванне разам, з чытаннем з вуснаў. (В) Сітуацыі (А) і (В) могуць быць змяшаныя.	ЖЫВЫЯ ЗДЫМКІ (ЭФЕКТЫ): Надпісы: Калі б я магла чуць, я б хацела пачуць голас дзіцяці…
Касцёл (Малгажата, Марта, бабуля і Адам). Натоўп.	ЖЫВЫЯ ЗДЫМКІ (ЭФЕКТЫ). Што ксёндз скажа людзям у канцы.
Палі, дзень. Прагулка з Мартай і Адамам. Глядзяць на самалёт у небе, сядзяць пад вежаю ў полі. Малгажата ідзе ззаду. Марта кажа: Хадзем, мама! Малгажата штосьці адказвае жэстамі. Ідуць удалечыню.	ЖЫВЫЯ ЗДЫМКІ (ЭФЕКТЫ). Калі яны адыходзяць, мы паступова пачынаем чуць музыку.

Прыклад V.

Ян Рыхард Вагнэр, I курс, рэжысура (2004)

СЯРОД ЖЫВЫХ
(РАБОЧАЯ НАЗВА)
ФІЛЬМ «*АЛЬТЭРНАТЫЎНАЯ СЛУЖБА*»

> *Натуральна, усе яны былі ў лагеры, <…>, менавіта таму я іх і наведваю, і найперш я наведваю старога, які мае асаблівую гісторыю, звязаную з канцлагерам. <…> Усё гэта я перажываю ў кантрасце: калі гэтыя людзі маюць ужо жыццё за плячыма, успамінаючы, як гэта было некалі <…>, то я асабіста маю мала жыцця за плячыма і шмат яго перад сабой.*
>
> Ёганэс Краўтбайм

Уводзіны ў тэму

Немец, Ёганэс Краўтбайм, 19 гадоў, праходзіць альтэрнатыўную службу ў Лодзі. Ён апякуецца старымі людзьмі, якія перажылі канцлагер.

Мяне цікавіць перспектыва маладога немца ў сутыкненні са старымі людзьмі, якія прыгадваюць сваё жыццё і пакуты, выкліканыя немцамі падчас Другой сусветнай вайны.

Што гэта прабуджае ў ім? Якія пытанні ён ставіць перад сабой? Ці знаходзіць у гэтым сутыкненні са старымі людзьмі нешта для сябе?

Старасць – маладосць, мінулае – будучыня, Польшча – Нямеччына.

Я таксама з таго дня, як пасяліўся ў Польшчы, адчуваю гэтую канфрантацыю з цёмнымі старонкамі польска-нямецкай гісторыі.

Яна задае нам вельмі важныя пытанні: Адкуль мы? (гісторыя)

Хто мы? (тоеснасць)

Што гэта значыць для нас? (у цяперашнім жыцці)

Мне здаецца, што ў сваёй ідэі для фільма я знайшоў магчымасць коратка адказаць на пытанні, якія цікавяць і мяне асабіста.

Урэшце я хачу паказаць, што, нягледзячы на страшныя пакуты ў канцлагеры, якія заклеймавалі біяграфіі гэтых людзей, жыццё «працягваецца» і дае новыя магчымасці. Паўстае толькі пытанне, як даць рады з усім гэтым?

Як жыць? – вось важнае пытанне для ўсіх.

І тады, і цяпер.

> *Іх расказы самі па сабе мяне не так моцна ўзрушваюць. Тое, што яны расказваюць, я ўжо чытаў у многіх кнігах. Мяне ўзрушвае, як яны даюць гэтаму рады.*
>
> Ёганэс К.

Форма фільма

Мой фільм будзе мець дзве паралельныя лініі: адна паказвае Ёганэса ў ягоным штодзённым жыцці ў Лодзі. Яго назіранні, якія ён каментуе за кадрам. Гэтую частку я думаю зняць на стужцы 35 мм. Фокус будзе на Ёганэсе, што ён робіць, што думае. Яго перспектыва мае ў сабе нешта нерэальнае і ідэалістычнае ў сваёй самотнасці.

Другую лінію я хачу здымаць на відэа і пазней ператварыць у фільм. Гэтая частка – назіранне за сустрэчамі Ёганэса з адной старой пані, як ён апякуецца ёй, ходзіць на прагулкі і г. д. У гэтай лініі таксама будзе цалкам жывы гук. Магчыма, я папрашу Ёганэса, каб размаўляў з ёй на пэўныя тэмы, каб скіраваць размову (як той хлопчык з фільма «Усё можа здарыцца»).

У гэтай частцы фільма фокус – на сітуацыі канкрэтнай канфрантацыі паміж людзьмі. Выкарыстанне відэатэхнікі дасць мне магчымасць назіраць за сітуацыяй і хутка рэагаваць на яе.

У той час, як у першай лініі будзе штосьці больш абстрактнае, г. зн., што думае Ёганэс, у другой мы маем справу з чымсьці «канкрэтным», так званым «рэальным жыццём», як яно праяўляецца ў гэтых старых людзях і як гэта ўплывае на Ёганэса. Гэта можа быць кантрастам да ягоных тэарэтычных і нават філасофскіх рэфлексій з другой лініі.

Сцэнарый партрэта, як зыходны пункт для далейшай працы над фільмам

ВЫЯВА	ГУК
Ноч. Ёганэс вяртаецца дахаты. Падворак, пад'езд.	Несінхронныя эфекты. За кадрам: Мяне завуць Ёганэс. Я немец з Гесэна. Праходжу тут у Лодзі альтэрнатыўную службу.
Пакой Ёганэса: здымкі з Нямеччыны на дзвярах шафы. Прастора кватэры.	За кадрам: Я не хацеў служыць у войску і замест альтэрнатыўнай службы ў Нямеччыне рашыўся на службу за мяжой.
Кухня: Ёганэс адзін. Робіць розныя рэчы. П'е гарбату і г. д.	Музыка з радыё. За кадрам: Я выбраў альтэрнатыўную службу не толькі таму, што не хацеў ісці ў войска, але і з іншых прычын. Я ў прынцыпе не магу забіць чалавека і не хацеў бы, каб мяне мелі права прымусіць да гэтага. Вялікую ролю адыграла тое, што год у войску быў бы для мяне страчаным, а такая служба дае мне шмат каштоўнага досведу. Я выбраў Польшчу, бо хацеў нарэшце пазнаёміцца з нашай суседкай, якую ў Нямеччыне яшчэ не так добра ведаюць. Гэта цікава, зведаць краіну, якая ляжыць так блізка, і якой я зусім яшчэ не ведаў. Мая задача – апека над старымі людзьмі, якія перажылі канцлагер. Я наведваю іх, размаўляю, дапамагаю там, дзе яны ўжо не даюць рады. Аднак большасць часу праводжу ў размовах з імі.

Пакой пані Г.: размова паміж ёй і Ёганэсам.	Цалкам жывая размова пра жыццё: цэнтр горада і адносіны да людзей, падзеі, выпадкі, школы, дзеці, муж, лагер.
Ноч. Ёганэс ідзе адзін па вуліцы.	За кадрам: Тое, што яны былі ў лагеры, відавочна і адчувальна, я іх наведваю і з гэтай прычыны. Але яшчэ я наведваю тут старога чалавека, чыя доўгая гісторыя жыцця звязаная не толькі з лагерам.
Пакой Ёганэса: ён жанглюе.	За кадрам: Для іх гэта пакутліва, гэта ясна і зразумела, але да таго ж такое хутчэй тэарэтычнае ўсведамленне напаўняецца рэальнымі гісторыямі з жыцця. Мы абсалютна звязаныя з пакаленнямі, што былі да нас. Я не маю згрызот сумлення, што я немец. І ніхто яшчэ да мяне не падышоў з папрокам: «Гэй, што тут было, гэта ж твая краіна!» Так, я немец, але мяне яшчэ ніколі не параўновалі з тымі, хто гэта рабіў. Можа, якраз таму, што я не маю ў сабе таго пачуцця сораму.
Пакой: Ёганэс збірае кларнет і грае.	Цалкам жывыя эфекты і музыка + за кадрам: Іх расказы самі па сабе мяне не так моцна ўзрушваюць. Тое, што яны расказваюць, я ўжо чытаў у многіх кнігах. Мяне ўзрушвае, як яны даюць гэтаму рады. Неяк часта размовы сыходзяць на тэму смерці, бо гэта тое, што іх прыгнятае. Тады пытаюся ў іх, ці адчуваюць яны страх смерці. Дык вось, тыя, каго я спытаў, кажуць, што не баяцца смерці. Тады я перажываю гэтыя размовы ў кантрасце, бо гэтыя старыя людзі маюць жыццё за плячыма, а я асабіста маю мала за плячыма, а шмат перад сабой.
Кватэра пані Г.: размова паміж Ёганэсам і пані Г.	Цалкам жывыя здымкі: Пані Геркоўска памятае сваё жыццё і гаворыць пра смерць.
Кватэра пані Г.: Ёганэс завіхаецца па доме; шоргае пыласмокам. Пані Г. назірае і каментуе яго працу.	Цалкам жывыя здымкі і за кадрам: Адна старая жанчына, калі я адведваў яе, сказала, што ёсць такая нямецкая песенька «Усё праходзіць, усё мінае». Потым яна раптам пачала плакаць і казаць, што нічога не мінае, ноччу яны вяртаюцца. Гэтыя начныя кашмары не адагнаць. З-за іх яны пакутуюць і сёння. Гэта іх канфлікт, у якім мяне ўжо няма. Я магу ім толькі дапамагчы неяк даць з гэтым рады. Але гэта іх канфлікт.
Ёганэс едзе трамваем.	За кадрам: У мяне няма пачуцця прыгнечанасці, аднак многія людзі такое пачуццё маюць. У мяне ёсць толькі пачуццё пэўнай адказнасці. Адказнасці за тое, каб не расцэньваць тыя падзеі як мінулыя. Па-першае, я нясу за гэта адказнасць як чалавек, па-другое, як немец.

Прыклад VI.
ЛЮКАС ЗЮНД

ПАСЯРОД ЕЎРОПЫ
(РАБОЧАЯ НАЗВА)
ДАКУМЕНТАЛЬНЫ ФІЛЬМ «*ПАЛЯК*»

Уводзіны

У маім практыкаванні «Аб кінашколе ў Лодзі», я жартам стаўлю пытанне, ці прыязджаюць сюды з добрай ахвоты яшчэ людзі, апрача нас, студэнтаў кінашколы? Адчуваючы пэўную бенадзейнасць гэтага горада, мне цяжка было ўявіць гэта, хаця я захоплены горадам. Я знайшоў таго, хто сам сабой адказвае на гэтае пытанне – адказам «так».

Завуць яго Годсан Аныквэрэ і паходзіць ён з Нігерыі. Жыве ў Польшчы 11 гадоў, мае жонку-польку і дзяцей. З'яўляецца палякам і атаясняе сябе з гэтай краінай. Любіць яе. Ужо некалькі месяцаў жыве ў Лодзі. Мае сваю школу англійскай мовы. Выкладае ва Універсітэце развіцця і кіравання чалавечымі рэсурсамі. Праводзіць бясплатныя курсы для беспрацоўных, на якіх вучыць творчасці. Палітык «Грамадзянскай платформы» А яшчэ – місіянер, вядзе так званы малітоўны цэнтр.

Мне здаецца, гэта незвычайны чалавек. Аднак я не хачу яго разглядаць як чалавека экзатычнага. Хутчэй мяне цягне даведацца, як ён мысліць. Я вельмі зацікаўлены ягоным унутраным светам. Чаму ён мае надзею, якую мае?

Што для яго творчасць? Што ўвогуле гэта за чалавек, які сёння яшчэ хоча будаваць свет? Мне здаецца, сёння мала хто з ідэйных прычын хоча будаваць свет. Гэта ўжо амаль анахранізм. Я добра разумею, што кепскі досвед мінулых пакаленняў прывёў да расчаравання. Аднак, на маю думку, будаваць, тварыць – гэта асноўныя патрэбы. Таму я здзіўляюся небывалай творчай сіле майго героя. У яго вялікае выпрамяненне. Мяне найбольш цікавіць яго ўнутранае спалучэнне творчасці, надзеі, энтузіязму і веры.

Форма фільма

Камера ў гэтым фільме – нехта, хто дзівіцца герою. Па сутнасці, яны адкрытая на яго. Гэты фільм – інтэрпрэтацыя героя. Часам камера сутыкае яго з рэчаіснасцю, якую ён бы не назваў уласнай, але якая паказвае праўду аб ім. Напрыклад: герой фільма ніколі не гуляе па занядбаных раёнах. Я, у адрозненне ад яго, вельмі люблю туляцца там. Таму маю патрэбу сутыкнуць яго з той рэчаіснасцю.

Найважнейшай паэтычнай лініяй будзе канфлікт паміж надзеяй, творчасцю і абыякавасцю, спусташэннем.

Дзеля матэрыялу я буду правакаваць сітуацыі або нават ствараць іх. Усё, аднак, мае засноўвацца на сапраўдным характары майго героя. Ведаючы яго, я веру, што нават у справакаваных сітуацыях будзе ставаць аўтэнтычнасці. Мы хочам зняць фільм, які максімальна выкарыстае магчымасці святлоадчувальнай стужкі. Ён будзе каляровы. Мы будзем ужываць тэхніку «forcing», каб атрымаць вельмі кантрасныя выявы. Хочам знайсці прыгожыя сітуацыі з натуральным святлом. Штучнае асвятленне не выключаем, але хочам ужываць яго як найменей. Скарыстаемся камерай BLK, каб запісаць цалкам жывы гук.

Істотнай часткай фільма будзе закадравы маналог, які я вазьму з інтэрв'ю. Хачу супрацьпаставіць мову і выяву, наколькі гэта будзе магчымым, каб гэта не было пляскатым. Апрача адной сцэны, герой ніколі не размаўляе са мной. Але ў апошняй сцене ён гэта зробіць.

Сцэнарый

	ВЫЯВА	ГУК
Уступ	Анімацыя: Карта свету. Відаць Афрыку. Паволі карта круціцца аж да моманту, калі з'яўляецца Еўропа. Над Еўропай з'яўляюцца дзве лініі, перпендкулярная і паралельная. Там, дзе яны скрыжоўваюцца ў цэнтры, з'яўляецца назва «Лодзь». Фокус на гэтае месца.	Галоўны музычны матыў.

Сцэна 1	Ранішняя Лодзь. Камера едзе ўзжоўж вуліц. Відаць занядбаныя фасады, цёмныя падворкі і г. д. Потым некалькі занядбаных людзей, што тырчаць у дварах. Твар героя за шыбай аўто. У люстэрку пралятае горад. Камера здымае з іншага аўто, якое едзе паралельна. За героем у машыне знаходзіцца яго сям'я. Пасля скрыжавання камера губляе аўто. Ад'язджае. Мільгаюць шматпавярховікі.	Вядучы музычны матыў. «Над Лоддзю стаіць глыбокі смутак. Людзі страцілі свае надзеі. Людзі згорбіліся. Уся энергія гэтага горада пад аблогай.» «Я люблю гэты горад. Я горды, што магу тут дзейнічаць. Ужо хутка тут будзе жыць уся мая сям'я. Цяпер яны ўпершыню наведваюць будучую кватэру…»
Сцэна 2	Герой наразае цыбулю. «Плача». Яго дочкі пасмейваюцца з яго. Герой сядзіць з сям'ёй за сталом. Ядуць абед. Нязмушаная атмасфера. Герой выглядае прыватна, убраны нефармальна.	«Я ўжо 11 гадоў у Польшчы. Памятаю, тады было ўсё інакш. Усё такое шэрае. Цяпер Польшча выглядае лепей, але лад мыслення мусіць змяніцца. Камунізм аслабіў чалавека.»
Сцэна 3	Герой выходзіць на вуліцу. Прыгожы раён. Цяпер ён у фармальным убранні. Нясе папку і пакет смецця. Герой выкладае на курсах для беспрацоўных. Дыялог з імі аб творчасці. Доўгая сцэна.	«Чаго цяпер не хапае, дык гэта надзеі. Вось чаму мала творчасці.» Цалкам жывы гук дыялогаў аб творчасці.
Сцэна 4	Універсітэцкая сустрэча . Герой слухае. Думае. Бярэ ўдзел у размове. Кароткая сцэна.	Цалкам жывы гук размовы. «Я цікаўлюся людзьмі. Люблю іх, хаця не заўсёды магу гэта паказаць.»
Сцэна 5	Герой шпацыруе ў парку. Сядае і аглядаецца. Думае.	«Я аптымістычны чалавек, гэта праўда. Папросту ёсць розныя ментальнасці. Творчасць ёсць спосабам жыцця. Надзея таксама, удзячнасць таксама. Нават грошы не абавязкова ўплываюць на тое, мае чалавек надзею ці не. Я паходжу з Афрыкі і магу так сказаць.»
Сцэна 6	Малітоўная сустрэча ў героя дома. Прыйшло шмат людзей. Герой адпачывае ў адным з пакояў. Потым устае і ідзе ў пакой, дзе спяваюць людзі. Камера здымае з дыстанцыі, людзей відаць ззаду. Герой уздымае рукі, спявае. Кароткая сцэна.	«Ключом гэтай надзеі і творчасці для мяне з'яўляецца любоў Бога, Бог. Бог ёсць Творца і хоча, каб і мы былі творцамі.» Вядучы музычны матыў.

Сцэна 7	Герой з сям'ёй рыхтуе ровары для прагулкі, напампоўвае колы. Едуць.	«Кожны чалавек створаны паводле вобразу Бога. Але гэты вобраз у нас вычарпаны. І гэта відаць нават звонку, па фасадах, у горадзе…»
Сцэна 8	Адведванне «брыдкага» падворка з героем. Ён размаўляе перад камерай з рэжысёрам, які стаіць за камерай. Расказвае. Жэстыкулюе. Паказвае. Камера ідзе за ім.	Цалкам жывы гук маналога героя перад камерай аб творчасці і надзеі.

Тэхнічныя звесткі

Я на этапе пошукаў музыкі, які б склаў для мяне вядучы музычны матыў. Гэты фільм упершыню будзе паказаны публічна на экзамене 9 ліпеня 2004 года. Потым я збіраюся даслаць яго на кінафестывалі. Фільм будзе да 10 хвілін. Носьбіт – кінастужка. Здымкі – 6, 7 і 9 красавіка.

Аператарская ўмова: для запланаваных здымак нам спатрэбіцца камера BLK.

Прыклад VII.
Рафал Скальскі, I курс (2005)

старонка ***www.przewodnikdokumentalisty.pl***

фільм на: Portrety – 18. Rafał Skalski „*Małe mądrości*", 2005
(Рафал Скальскі, «*Маленькія мудрасці*»)

закладка ***„Portrety"***

ЛІФТ
(РАБОЧАЯ НАЗВА)
ФІЛЬМ «*МАЛЕНЬКІЯ МУДРАСЦІ*»
СЦЭНАРЫЙ ДАКУМЕНТАЛЬНАГА ФІЛЬМА

Рэжысёрская эксплікацыя

У адным шматпавярховіку ў вялізным варшаўскім мікрараёне, на двух розных паверхах жывуць дзве цалкам розныя сям'і.

На чацвёртым паверсе, у чатырохпакаёўцы, жыве Мажэна (30 гадоў), яе муж, чатыры сыны (3, 10, 11 і 12), яе бацькі і сястра з мужам і сынам (10).

Кветкі і краты паміж сходамі і кватэрамі ствараюць вялікую розніцу паміж пляцоўкай на трэцім паверхе і пляцоўкай на пятым. Тут жыве в'етнамская сям'я з трох чалавек: Аня (25 гадоў), Робэрт (27) і іх сын Рафал (2,5). Ад панядзелка да пятніцы Мажэна, адправіўшы старэйшых сыноў у школу, з'язджае ліфтам разам з малым Кшысем у кватэру в'етнамцаў і, пакуль яны на працы, даглядае іх сына.

Дзве зусім розныя культуры. Дзве цалкам розныя сям'і. Іх аб'яднойвае Рафал, сын в'етнамцаў. Выхаваны Мажэнай як паляк, а бацькамі як в'етнамец. Хаця яны таксама вучаць яго польскім словам, як бы прадчуваючы, што іхная пазіцыя загадзя невыгодная. Магчыма, ужо неўзабаве Рафал адчуе сябе больш палякам, чым в'етнамцам.

Аднак мне здаецца, што гэты хлопчык пакуль вельмі разгублены ў сваёй рэчаіснасці. І менавіта гэтую разгубленасць малога дзіцяці ў дзвюх розных культурах, у дзвюх рэчаіснасцях я і хацеў бы прадставіць. Гэтай мэты я збіраюся дасягнуць, паказаўшы адносіны паміж Рафалам і яго бацькамі, паміж Мажэнай і яе сям'ёй, і ўрэшце – паміж Рафалам і Мажэнай.

Аднак у гэтых узаемаадносінах мяне найбольш цікавіць вельмі спецыфічны кантакт паміж Рафалам і Кшысем. Тут не ідзецца толькі пра паказ іх вялікай блізкасці, ці канфліктаў, якія часта ўзнікаюць паміж імі (у Мажэны ёсць яўная праблема, як падзяліць свой час паміж дзецьмі). Маю цікавасць выклікае іх кантакт у сімвалічным, культурным сэнсе. Бо калі ўзяць пад увагу іх цалкам адрознае паходжанне, хаатычнае, разнароднае асяроддзе, у якім яны выхоўваюцца, то іх узаемная сімпатыя, падобныя паводзіны, а таксама сваркі атрымліваюць вымярэнне не толькі сімвалічнае, але і метафізічнае.

Але адкуль назва «Ліфт?» Ліфт з'явіцца ў фільме неаднойчы, гэта від спалучальніка культур і сем'яў. Як ліфт можна ўспрымаць усе сітуацыі, калі абедзве сям'і (культуры) набліжаюцца адна да адной. Можна яшчэ сказаць, што ліфтам з'яўляецца і сам Рафал.

Форма

Увесь фільм (апрача кадраў, якія яго адкрываюць і закрываюць) будзе вытрыманы ў цёплых, жаўтавата-аранжавых танах. Кватэра в'етнамцаў будзе трохі каларыстычна адрозніваць ад кватэры няні – яна будзе больш жоўтай. Шмат кадраў будзе мець геаметрычную працятасць – наўскос, перпендыкулярна, паралельна. Многія сітуацыі будуць знятыя зверху, а таксама з нізкай перспектывы галоўных герояў – малых дзяцей. Фільм будзе пабудаваны галоўным чынам на назіраннях (натуральных і справакаваных).

Шырокае дакументаванне дае мне магчымасць прадбачыць або стварыць большасць сітуацый, якія паўстаюць у фільме. Героі ўжо асвойталіся з намі, мы вывучылі прастору, асяроддзе, рытм дня герояў. Таму я не бачу перашкод, каб зняць гэты матэрыял выключна на святлоадчувальную стужку 35 мм.

Іншыя асноўныя прынцыпы пабудовы фільма:

- мантаж у форме «адзін дзень з жыцця герояў» – першая сцэна адрозніваецца колерам ад рэшты фільма;
- класічная музыка (увесь фільм гучыць Шапэн) як элемент аўтарскага характару, які з'яўляецца ў важных момантах драматургіі фільма;
- адсутнасць закадравых элементаў;
- уводзіны – паралельны мантаж (кватэра Мажэны і кватэра в'етнамцаў) ;
- пераход Мажэны да в'етнамцаў – на фоне класічнай музыкі;
- завязка фільма (сярэдзіна фільма) – цалкам жывыя сітуацыі, натуральныя або справакаваныя пасля папярэдняга назірання;
- кульмінацыя – канфліктная сітуацыя, пасля якой шэраг некалькіх сцэн, змантажаваны ў рытме класічнай музыкі;
- развязка акцыі, заканчэнне дня;
- завяршальная сцэна аўтарскага характару – каларыстычна адрозная ад рэшты фільма, знятая ў той жа гаме, як і пачатковая сцэна.

З АСВЯТЛЕННЕМ:

1. УНУТРЫ. ЛІФТ. ДЗЕНЬ. [працягласць: 20”]
Нерэальны, халодны колер. Камера едзе ўніз на ліфце. Мы бачым чарговыя паверхі. Раптам ліфт спыняецца. За дзвярыма ліфта, на калідоры за кратамі стаіць Рафал (трымаецца за краты) і доўга глядзіць у камеру. Ён задуменны, сумны.
[гук: класічная музыка Шапэна ўвесь фільм, прыглушаная, аддаленая]
[з’яўляецца назва фільма: «Ліфт»; 20”]

2. УНУТРЫ/ КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ. РАНІЦА. [10”]
Рафал спіць. Пасля прачынаецца і глядзіць у камеру.
[класічная музыка сціхае, фонам чуваць галасы в’етнамцаў]

3. УНУТРЫ КВАТЭРЫ МАЖЭНЫ. РАНІЦА. [10”]
Кшысь ляжыць на спіне ў ложачку і пазірае ў камеру. Праз хвіліну рукі Мажэны падымаюць яго з ложка і забіраюць з кадра.
[музыка сціхае цалкам, уваходзіць цалкам жывы гук]

4. УНУТРЫ. КУХНЯ МАЖЭНЫ. РАНІЦА. [35”]
Усю сітуацыю назірае Кшысь, які сядзіць у крэселку пры маленькім століку і не хоча піць сок. Навокал яго мітусня – Мажэна гатуе сняданне, пад сталом сядзіць сабачка, тры браты ўваходзяць і выходзяць з кухні. Праз некаторы час (сярод агульнага хаосу) Кшысь становіцца на крэселку і пазірае праз акно з вялікай цікаўнасцю.

5. ПЛЕНЭР. ПАД ДОМАМ. РАНІЦА. [10”]
Панарама ўніз ад пятага паверха (на жоўтым фоне відна фігурка Кшыся) да другога паверха.

6. УНУТРЫ. КУХНЯ В’ЕТНАМЦАЎ. РАНІЦА. [30”]
Рафал выглядае з акна з цікаўнасцю. Робэрт размаўляе з ім. Паказвае часткі цела і кажа іх назвы спачатку па-в’етнамску, а потым па-польску. На заднім плане Аня гатуе сняданак. Выразна відаць ікону Божай Маці на сцяне.

7. УНУТРЫ. КВАТЭРА МАЖЭНЫ. ДЗЕНЬ. [25”]
Мажэна па чарзе развітваецца са старэйшымі сынамі. Мы бачым Кшыся, які за ўсім гэтым назірае з далёкай перспектывы.
[музыка]

8. УНУТРЫ. КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ. [8”]
Рафал адзін гуляе з машынкаю пасярод пакоя. Мы бачым яго зверху.
[музыка цягнецца далей]

9. УНУТРЫ. КВАТЭРА МАЖЭНЫ. ДЗЕНЬ. [6”]
Мажэна ў калідоры рыхтуе Кшыся на выхад. Нагадвае, што яны ідуць да Рафала.
[музыка цягнецца далей]

10. УНУТРЫ. ПЛЯЦОЎКА МАЖЭНЫ. ДЗЕНЬ. [10”]
Мажэна з Кшысем уваходзяць у ліфт і едуць уніз. Кшысь пазірае ў камеру.
[музыка ўсё гучней, пачынае дамінаваць над жывым гукам]

11. [кантрапункт сцэны 9] УНУТРЫ. КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ. ДЗЕНЬ. [4”]
Рафал перастае гуляць і глядзіць у камеру над ім.
[музыка цягнецца далей]

12. УНУТРЫ. ПЛЯЦОЎКА В’ЕТНАМЦАЎ. ДЗЕНЬ. [10”]
Мажэна і Кшысь выходзяць з ліфта на лесвічную пляцоўку. Кватэры аддзеленыя ад сходаў і ліфта кратамі. На пляцоўцы шмат кветак і дыван. Мажэна падыходзіць да кратаў і звоніць. Кшысь хапаецца за краты і пазірае на маму.
[музыка + цалкам жывы гук+ званок]

13. УНУТРЫ. ПЛЯЦОЎКА В’ЕТНАМЦАЎ. РАНІЦА. [4”]
Мы бачым знізу дзверы кватэры в’етнамцаў, на іх падпіс « К+М+В». Раптам дзверы адчыняюцца, з іх выбягае Рафал, а за ім ідзе Аня.
[музыка + цалкам жывы гук+ закадравы званок]

14. УНУТРЫ. ПЛЯЦОЎКА В’ЕТНАМЦАЎ. РАНІЦА. [25”]
Рафал падбягае да кратаў і цалуе праз іх Кшыся. Аня адчыняе дзверы і ўпускае Мажэну. Мажэна горача вітаецца з Рафалам, трохі штучна яго цалуючы і тулячы. Бездапаможны Рафал глядзіць у камеру.
[музыка заканчваецца, застаецца жывы гук]

15. УНУТРЫ. КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ. РАНІЦА. [20”]
Калідор. На пярэднім плане Мажэна апранае Кшыся, на другім – Аня Рафала. Хлопцы перакрыкваюцца, час ад часу крычаць «мы!», Аня хоча пацалаваць Рафала, аднак той занадта заняты Кшысем. Мажэна кажа Рафалу, каб пацалаваў маму.

16. УНУТРЫ. ПЛЯЦОЎКА В’ЕТНАМЦАЎ. РАНІЦА. [10”]

Мажэна з Кшысем і Рафалам падыходзяць да ліфта і едуць уніз. Рафал і Кшысь пазіраюць у камеру.

17. ПЛЕНЭР. ВУЛІЦА НА РАЁНЕ. РАНІЦА. [10”]
Рафал пхае вазочак, у якім сядзіць Кшысь. Збоку ідзе Мажэна.

18. ПЛЕНЭР. ДЗЯЦЯЧАЯ ПЛЯЦОЎКА. ДЗЕНЬ.
Мажэна гушкаецца з Рафалам. Кшысь раўнуе, крычыць і сцягвае маму. Рафал застаецца на гушкалцы адзін. [20”]
18b) Мажэна на пальцах вучыць дзяцей лічылцы «Сарока, варона і г. д.» [20”]

19. ПЛЕНЭР. ВУЛІЦА НА РАЁНЕ. ДЗЕНЬ. [10”]
Мажэна і дзеці вяртаюцца. Мажэна пхае вазочак з Кшысем. Праз пару метраў ззаду ідзе Рафал.

20. ПЛЕНЭР. ВУЛІЦА НА РАЁНЕ. ДЗЕНЬ. [20”]
Мажэна саджае ў вазочак Рафала, а Кшыся вымае. Кшысь гэтым вельмі незадаволены, галосіць. Мажэна спрабуе яму раслумачыць, што Рафал зусім не ехаў, але Кшысь працягвае плакаць. Урэшце Мажэна саджае абодвух на вазок, аднаго на другога, і едзе далей.

21. УНУТРЫ. ЛІФТ. ДЗЕНЬ. [10”]
Мажэна, Кшысь і Рафал едуць на ліфце ўгару. Мы бачым Мажэну знізу, вачыма дзяцей. Жанчына нешта гаворыць дзецям, але відаць, што яна ўжо стомленая. Потым абодва хлопцы пазіраюць у камеру.

22. УНУТРЫ. ПЛЯЦОЎКА В’ЕТНАМЦАЎ. ДЗЕНЬ. [10”]
Мажэна і хлопцы выходзяць з ліфта і падыходзяць да кратаў. Мажэна адкрывае іх.

23. УНУТРЫ. КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ.
Рафал і Кшысь сядзяць адзін насупраць другога і паволі ядуць абед. Ім дапамагае Мажэна. [40”]
23b) Мажэна выносіць посуд і прыбірае са стала. Потым сядае ў крэсла і цяжка дыхае. Пазірае ў адну кропку. Вочы яе зліпаюцца. [15”]
23c) Хлопцы адны гуляюць з цацкамі ў пакоі (мы бачым іх хутчэй зверху). Кшысь пару разоў адбірае ў Рафала машынку. [20”]

24. УНУТРЫ. КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ. ДЗЕНЬ.
Мажэна і хлопцы робяць велікодныя пісанкі, на каленях у Мажэны сядзіць Кшысь, а выразна збоку Рафал. Хлопцы моцна пэцкаюць рукі. Калі Мажэна тлумачыць Рафалу, як маляваць, Кшысь ад рэўнасці нішчыць адну са шкарлупак. [45”]

[уваходзіць класічная музыка, паволі пачынае дамінаваць над жывым гукам].
24b) Мажэна выходзіць з Кшысем у ванны пакой. Рафал застаецца адзін і гартае кніжачку. Глядзіць у камеру. [10”] [музыка гучнее].
24c) На канапе сядзіць Рафал, праз хвіліну да яго падсядае Кшысь. Мы іх бачым зверху. Мажэна пазірае на іх збоку і ўключае тэлевізар. Усё трое глядзяць у камеру, нібыта ў тэлевізар (суб’ект тэлевізара). [15”] [музыка заглушае жывы гук і далей грае праз увесь наступны шэраг сцэн] [Шэраг сцэн ад 25 да 29 знятая ў падобнай манеры, каларыстычна адрознай ад рэшты сцэн].

25. УНУТРЫ. В’ЕТНАМСКІ БАР. ВЕЧАР. [10”]
Аня гатуе ў бары ежу. Прыходзіць Робэрт, супрацоўнікі вяртаюцца дахаты, Аня застаецца адна. Да яе падыходзіць Робэрт.

26. УНУТРЫ. ВАННЫ ПАКОЙ МАЖЭНЫ. ДЗЕНЬ. [10”]
Мажэна чысціць Кшысю зубкі. Кшысь глядзіць у камеру.

27. ПЛЕНЭР. ВУЛІЦА. ВЕЧАР. [10”]
Мажэна з мужам ідуць паміж дамоў пад руку.

28. УНУТРЫ. ВАННЫ ПАКОЙ. ДЗЕНЬ. [10”]
Мажэна чысціць Рафалу зубкі, Рафал пазірае ў камеру.

29. УНУТРЫ. ВАННЫ ПАКОЙ МАЖЭНЫ. ДЗЕНЬ. [20”]
Мажэна мые хлопчыкаў у адной ванне. Калі на хвілінку выходзіць, хлопцы пляскаюцца вадой, а потым засяроджана пазіраюць адзін на аднаго.У двух апошніх кадрах кожны глядзіць у камеру (але нібыта адзін на аднаго).

30. [кантрапункт сцэны 24] УНУТРЫ. КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ. ВЕЧАР. [музыка абрываецца адначасова са званком у дзверы]
Апошні кадр сцэны 24 – суб’ект тэлевізара. Мажэна, Рафал і Кшысь пазіраюць у камеру, нібыта глядзяць тэлевізар. У пакой заходзяць Робэрт і Аня. Вітаюць дзяцей. Рафал туліцца да іх. [10”]

31. Варыянт І. УНУТРЫ. КВАТЭРА В’ЕТНАМЦАЎ. ВЕЧАР. [60”]
Мажэна выходзіць з Кшысем. Рафал плача. Бацькі спрабуюць яго супакоіць. Мажэна развітваецца з імі яшчэ раз і выходзіць. Рафал вырываецца ад мамы і бяжыць за Мажэнай на калідор. Але жанчына ўжо ў ліфце, які едзе ўгару. Кшысь яшчэ паспявае памахаць Рафалу на развітанне (у камеры суб’ект Рафала, праз краты). Рафал застаецца адзін на калідоры, хапаецца за краты. Па яго прыходзяць бацькі і забіраюць дадому.

32. Варыянт II. УНУТРЫ. КВАТЭРА В'ЕТНАМЦАЎ. ВЕЧАР. [15"]
[сцэнаграфія як у сцэне 2]
Мы бачым пусты ложачак. Чыесьці рукі кладуць на яго соннага Рафала.

УНУТРЫ. КВАТЭРА МАЖЭНЫ. ВЕЧАР. [15"]
[сцэнаграфія як у сцэне 3]
Мы бачым пусты ложак. Чыесьці рукі кладуць на яго соннага Кшыся.

РАССВЯТЛЕННЕ:

33. УНУТРЫ. ЛІФТ. ДЗЕНЬ. [стужка; 30"]
[уваходзіць класічная музыка, спачатку прыглушаная, потым усё больш гучная і выразная]

Нерэальны халодны колер, камера едзе ўніз ліфтам. Мы бачым чарговыя паверхі. Раптам ліфт спыняецца. Дзверы адкрывае Рафал і заходзіць у ліфт. Ліфт едзе ўгару.

ЗАЦЯМНЕННЕ

Матэрыялы для практыкаванняў

Практыкаванне 1.
Здымкі заняткаў – мантаж на камеры – 7 кадраў

Варыянты:

- індывідуальная праца (уласныя кадры)
- калектыўная праца (кадры ўсіх студэнтаў)

I этап

Выбар з рэчаіснасці і актуальнай сітуацыі міжчалавечых, «значных» элементаў паводзін, рэакцый людзей адно на аднаго і канструяванне (праз чарговасць кадраў і іх даўжыню) простага аўтарскага выказвання пра ўсю падзею (трэба выказаць сваю думку і меркаванне). Канструяванне выбраных фрагментаў рэчаіснасці (кадр: пазіцыя, план, святло) – спроба мантажу (даўжыня кадраў і прагрэсія планаў).

Практыкаванне дапамагае выканаўцу асэнсаваць ягоны спосаб бачання і апісання рэчаіснасці (дыстанцыю, эмоцыю, інтэрпрэтацыю, творчасць). Пры выкананні практыкавання трэба звярнуць увагу на выяву і гук. Даўжыня кадраў будзе вынікаць з таго, што адбываецца на карцінцы і што чуваць у гуку. Нарэзка будзе тычыцца і таго, і другога. Выбар плана вызначыць сітуацыя – чым больш яна статычныя, тым буйнейшыя планы, які перадаюць жэст і эмоцыю. Варта пазбягаць шырокіх планаў, якія даюць толькі апісанне сітуацыі.

Пабудова структуры кароткіх эцюдаў з вызначэннем пачатку, развіцця і заканчэння. Розныя спосабы фатаграфавання, жанравая стылістыка: рэпартаж, імпрэсія, крэацыя.

II этап

Варыянты мантажу, выкананыя на мантажнай апаратуры, заснаваныя на рознай чарговасці кадраў.

Практыкаванне 2.
Партрэт месца: школа – дом

Літаратурная аснова (ад паэзіі, рэпартажу, назірання да эсэ) – гэта ўводны пункт да партрэта месца.

Пераўтварэнне свайго тэксту (пасля супольнага аналізу) – перанос слова на канкрэтную выяву, кадр. Спроба паказаць ідэі і настрой тэксту праз людзей, сітуацыі, месцы, станы. Што і як у зменнай рэчаіснасці можа пераўвасобіць створаны змест і ранейшыя намеры? Наколькі ўжыванне пастаноўкі можа спрыяць рэканструкцыі таго, што мы ўжо бачылі і запомнілі? Уменне «ўплесці» пастаноўку ў натуральную рэчаіснасць. Будаванне кінаструктуры – кароткага эцюда з пачаткам, развіццём, заканчэннем.

Студэнт выконвае гэтае практыкаванне самастойна, робячы мантаж на камеры да 15 кадраў. Кожны чарговы кадр стварае наступныя, вызначае іх даўжыню, план, рух.

Увядзенне **аб'ектыўнага** і **суб'ектыўнага** бачання, выкарыстанне рытму ў мантажы, выбар адпаведных людзей, назіранне за паводзінамі, стварэнне станаў. Супрацьстаўленне большасці месцаў Школы.

Дом – тыя самыя правілы з улікам мантажу, то-бок уласны тэкст: супольны аналіз, здымкі і індывідуальны мантаж, выкананы студэнтам.

Тут важны выбар жанравай традыцыі.

Практыкаванне 3.
Размова з чалавекам. Інтэрв'ю

А. Індывідуальнае практыкаванне. У здымках бяруць удзел студэнты: рэжысёр і аператар (гукарэжысёр, асвятляльнік – з персаналу школы). Асноўная задача рэжысёра – паказаць здольнасць да супрацы з кожным удзельнікам, прыняць адпаведныя рашэнні і выканаць іх. Размова з героем (яго выбірае рэжысёр) дае матэрыял для мантажу. Студэнт самастойна мантажуе гэтыя практыкаванні. Ён упершыню супрацоўнічае з поўнай камандай (аператар, гукарэжысёр

і асвятляльнік). Мусіць атрымаць матэрыял, пераканаўчы, пранікнёны, глыбокі, які дасягае ўнутранай праўды аб чалавеку. У гэтай размове не павінна быць:

- пустой балбатні,
- паліцэйскага допыту,
- размовы паводле папярэдне прынятага тэзіса.

Важна, каб факты жыцця суразмоўцы сталі ўводным пунктам для разумення ягонай асобы, багажу індывідуальнага досведу, яго ўнутранага свету.

Важна ўсвядоміць этапы працы з гером:

1. **Выбар героя**. Чаму я выбіраю тую, а не іншую асобу?
2. **Вызначэнне героя.** Пра што размаўляць з гэтым чалавекам? Чаго я ад яго чакаю? Што мяне цікавіць у ім?
3. **Хада размовы.** Як ставіць пытанні? Як знайсці кантакт з суразмоўцам? Як слухаць? Пра што пытацца?
4. **Супраца** з іншымі**.** Дзе паставіць камеру? Якім планам здымаць героя? Як асвятляць? У якой сцэнаграфіі? Як размаўляць з аператарам падчас здымак? Вызначэнне жанру, адпаведнай стылістыкі. Як паводзіцца на пляцоўцы, каб не сапсаваць гук шумамі?
5. **Здымкі.** Як здымаць і з якога моманту? Ад уваходу героя? Ці здымаць паўзы? Ці рабіць закадравыя пытанні, або толькі жывыя? Ці здымаць усю сітуацыю? Як успрымаць аглядны манітор? Як яго паставіць адносна сябе і героя? Герой будзе бачыць сябе ў маніторы ці не? Як размясціць суразмоўцу ў прасторы? Ён будзе сядзець, стаяць ці можа хадзіць падчас здымак? Якімі планамі здымаць? Выкарыстоўваць розныя планы ці толькі адзін? Як узгадніць жэсты і паводзіны? Ці здымаць пытанні (за кадрам) і сваю прысутнасць у кадры? Ці здымаць на два бакі (героя і сябе з другой камеры)?
6. **Праца з матэрыялам.** Мантаж – уважлівыя прагляды матэрыялу, выкарыстанне ў мантажы ўсіх матэрыялаў з героем – выявы і гуку, жывых і закадравых. Як зрабіць адбор матэрыялу? Якая інфармацыя важная? Што рабіць, калі інфармацыя паўтараецца? Запіс на аркушы ўсіх выказванняў з матэрыялу – так лягчэй ім авалодаць; упарадкаванне матэрыялу, выбар асноўнай і пабочнай ліній у рамках вызначанай тэмы; праслухоўванне

адкінутага матэрыялу; праверка выбранага матэрыялу і інфармацыі ў ім; пошук рытму ўсёй размовы; праца з паўзамі – падаўжэнне ці скарачэнне; драматургія выказванняў – жывых і закадравых; вызначэнне працягласці змантажаванай версіі: жывой – каля 5 хвілін, закадравай – каля 3 хвілін.

Пытанні і праблемы

Самая важная праблема ў размове – праблема межаў. Наколькі мы можам уваходзіць у чужое прыватнае жыццё? Ці ўсё «прадаецца»? Да якой ступені мы можам маніпуляваць матэрыялам?

Таксама існуе праблема еднасці формы і зместу выказвання – праблема чысціні (тэхнічнай і стылістычнай) з руплівым улікам эмацыйнага стану героя. Урэшце, пытанні да сябе: наколькі нашыя схільнасці і здольнасці паўплывалі на вынік? Наколькі і што мы можам змяніць на гэтым этапе, каб будучы эфект стаў лепшым?

В. **Калектыўныя практыкаванні**. Праца некалькіх студэнтаў, якія ўтвараюць здымачную групу, выконваючы функцыі рэжысёра, аператара, гукарэжысёра. Яны супольна вызначаюць спосаб здымак, сцэнаграфію, характар размовы. Герой – агульны для ўсяго курса. Здымачных груп – некалькі. У рамках групы студэнты мантажуюць індывідуальна – у выніку паўстае некалькі розных мантажных версій з адной здымачнай сэсіі. Адзін курс дае з тузін прапаноў – партрэтаў адной і той жа асобы. Здымкі адбываюцца ў адзін і той жа дзень. Калектыў атрымлівае на здымкі і падрыхтоўку студыі каля гадзіны. Нягледзячы на складаныя вытворчыя ўмовы, студэнты знаёмяцца з героем у дзень здымак – практыкаванне дае цікавыя вынікі ў выглядзе разнастайных партрэтаў, сумы поглядаў на агульнага героя. Гэта добры кінаматэрыял для аналізу і параўнання, і ў той жа час сведчанне «ўласнага» погляду на чалавека і розных спосабаў ягонага паказу.

С. **Практыкаванне «Аўтапартрэі і партрэт: Пяць пытанняў».** Прынцып гэтага практыкавання вельмі просты. Гучыць так: сфармулюй пяць пытанняў, якія варта задаць суразмоўцу, а пасля:

- накіруй камеру на сябе і адкажы на гэтыя пытанні,

- задай іх знаёмаму,
- задай іх незнаёмцу.

Вызначы спосаб здымак (план, святло, пазіцыя камеры).

Выберы здымачнае месца (студыя, пленэр, свой варыянт).

Мантаж на камеры – вызначы адзіную стылістыку для ўсіх выказванняў.

Практыкаванне 4.

А. Індывідуальнае назіранне (без умяшання). Выбар месца. Літаратурнае абгрунтаванне: чаму я выбіраю гэтае, а не іншае месца для практыкавання.

Пытанні: рэальны час і кіначас.

Назіранне станаў і адносін паміж людзьмі, запіс эмоцый.

Назіранне г. зв. «стану рэчаў» – сітуацыі, якая развіваецца ў часе і прасторы. Максімальнае дастасаванне да сітуацыі, выбар з натоўпу адпаведнай асобы – найцікавейшай для здымак, «**кінематаграфічнай**».

Рашэнне – на кім засяродзіцца – на адным героі ці на супольнасці.

Здымкі з аператарам, просты адбор, без мантажыста (да 10 хвілін). Сцэнарны запіс на падставе гэтага матэрыялу як **уводны пункт для далейшай працы над фільмам**.

В. Калектыўнае назіранне. Выбар супольнага месца назірання для ўсяго курса, напрыклад, вакзал / гандлёвы цэнтр. Студэнты працуюць у групах з некалькіх чалавек, пад пэўнай назвай, напрыклад: «Чаканне. Падарожжа» (кожны па 20 хвілін), у суме група з чатырох чалавек збірае матэрыял на 1 гадзіну 20 хвілін. Мантаж сабранага матэрыялу робіцца індывідуальна.

С. Назіранне без умяшання: здымкі і правакацыя. Гэтае практыкаванне можна выконваць індывідуальна і супольна. Трэба выбраць месца. Гэта назіранне без умяшання, якое здзяйсняюць некалькі чалавек у адным месцы і часе (па-рознаму пастаўленыя камеры, розныя планы-варыянты).

Збор матэрыялаў для мантажу; выкарыстанне часавых скаротаў. Галоўныя пытанні: рэальны час і кіначас. Аб'ектыўнае апісанне і суб'ектыўны спосаб бачання камеры. Назіранне станаў і адносін паміж людзьмі, запіс эмоцый. Назіранне г. зв. стану рэчаў – неадаптаваных сітуацый, якія развіваюцца ў часе і прасторы. Максімальнае дастасаванне да сітуацыі, выбар з натоўпу адпаведнай асобы – найцікавейшай для здымак, «кінематаграфічнай».

Рэжысёрскае рашэнне – на кім засяродзіцца? На адным героі ці на супольнасці?

Здымкі – падзея здымаецца з аднаго і таго ж месца. Найлепей з удзелам выбраных герояў назірання без умяшання: камера суправаджае абраных герояў, ацэнтуе падзеі і людзей.

Чаму і на чым затрымліваецца камера? Што яна акцэнтуе і выбірае? Навошта? Як гэта функцыянуе ў цэлым? І што гэта значыць? Што дае?

Правакацыя – аўтарскае ўмяшанне ў сітуацыю назірання і здымак, калі ў канцы выяўляецца прысутнасць аўтара і матывы ягоных дзеянняў.

Практыкаванне 5.
Герой: партрэт, праблема, месца

Накід партрэта, пры якім мы выкарыстоўваем здабытыя раней навыкі, шукаем новыя рашэнні і ўласны погляд на чалавека.

Студэнцкі эцюд, рэжысура, I курс

Асноўныя пытанні

1. **Хто? Што?**

   (індывідуальны герой, калектыўны герой, праблема, з'ява, падзея, месца)

2. **Чаму? У імя чаго?**

   Чаму менавіта цяпер я хачу зрабіць гэтую тэму?

3. **Як? Якая форма?**

   (жанр – адзіны, ці некалькі спосабаў здымак?)

Формула фільма

Уласная тэма – індывідуальны герой / супольнасць, праблема, з'ява, падзея ці месца. Здымкі дакументальнага фільма на святлоадчувальнай стужцы 35 мм (960 mb), каляровай ці чорна-белай, або на лічбавым носьбіце, магчыма таксама спалучыць гэтыя дзве тэхнікі. Метад здымак і выбар носьбітаў вызначаецца тэмай фільма, а таксама зместава-мастацкімі асновамі сцэнарыя.

Дакументаванне лічбавай камерай з аператарам. 1 дзень, 1 камера, касета 60 хвілін

Здымкі – 4 здымачныя дні.