

МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ВГУ»)

Факультет журналистики

Кафедра телевизионной и радиожурналистики

**Сценарная драматургия документального телефильма (на примере  
собственного фильма «Студенты»)**

Творческая бакалаврская работа

42.03.02 - Журналистика

Телевизионная и радиожурналистика

Зав. кафедрой \_\_\_\_\_ к. филол. н., доц. Колесникова В.В. \_\_\_\_ .07.2020 г.

Обучающийся  Смотров Н.С.

Руководитель \_\_\_\_\_ к. филол. н., доц. Колесникова В.В.

Воронеж 2020

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава I. Особенности документального кино .....</b>	<b>6</b>
1.1 Зарождение документального кино .....	6
1.2 Виды и жанры документалистики.....	23
1.3 Современные проблемы и перспективы теле- и киноиндустрии.....	30
<b>Глава II. Сценарий как основа теледокументалистики.....</b>	<b>37</b>
2.1 Виды сценариев на телевидении.....	37
2.2 Форматы документальных телефильмов .....	43
2.3. Этапы работы над документальным кинопроектом. От идеи сценария до post-production .	46
§1 Pre-production: предпроизводство, постановочный период .....	46
§2 Production: производство и съемка .....	56
§3 Post-production: постпроизводство, монтажно-тонировочный период .....	60
<b>Глава III. Создание документального телефильма «Студенты»: от сценария до монтажа .....</b>	<b>65</b>
3.1 Работа над сценарием телефильма .....	65
3.2 Специфика съемки и монтажа телефильма.....	79
<b>Заключение .....</b>	<b>82</b>
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>84</b>

## **Введение**

Современная теледокументалистика испытывает на себе серьезное влияние компьютерных технологий: меняется технологический процесс создания видеопроизведения благодаря использованию спецэффектов, графики и анимации. Помимо этого, происходят изменения и на содержательном уровне: появляются новые виды и форматы, которые заслуживают серьезного внимания исследователей.

В документальной телепублицистике появляются еще не изученные теоретиками новые форматы, привлекательные для зрительской аудитории. В данной работе мы исследуем особенности современной теледокументалистики, и на основе полученных исследований попробуем пройти все этапы производственного процесса – от написания сценария до монтажа. Сценарная драматургия станет одной из важнейших составляющих нашего исследования.

**Актуальность** выпускной квалификационной работы заключается в изучении специфики современной теледокументалистики.

**Объектом** исследования является сценарная драматургия документального кино на современном телевидении.

**Предметом** исследования следует рассматривать создание собственного социального документального телефильма.

**Целью творческого проекта** является изучение этапов создания современного документального проекта (на примере собственной работы социальной направленности под названием «Студенты»).

Для достижения цели необходимо выполнить ряд **задач**:

- рассмотреть мировую историю становления и развития документального кино;
- выявить жанровую специфику современного документального кино;
- изучить проблемы и перспективы неигрового кино в России и за рубежом;
- определить, что такое сценарий в документальном кино, изучить все этапы работы со сценарием от его идеи до post-production;
- определить основные этапы создания собственного документального проекта;

- создать собственный сценарий документального проекта на основе имеющейся теоретической базы
- проанализировать особенности съемки и монтажа собственного фильма;

**Теоретической базой исследования** в области истории неигрового кино стали труды Э. Барноу и Х. Бэдли. Мы изучили современные проблемы и перспективы отечественной и зарубежной киноиндустрии, используя исследования Н.Н. Цибановой, Г.С. Прожико, С.М. Захарова, Е. Визгаловой и И.А. Седых. В рамках изучения форматов и жанров телевидения, в частности, документального телефильма, мы опирались на работы Е.А. Манскова, О.Р. Лащук, Н.В. Вакурова, А. Ессер и А.Г. Качкаевой. Кроме того, мы использовали литературу, рассматривающую этапы создания кинопроекта А. Ангелова, А. Розенталя, Л.В. Кулешова, В.И. Карпа, Б.Н. Коноплева. В нашей работе мы основывались на исследовании А. Атанесяна, поскольку его работу, посвященная этапам продюсирования кинопроекта, можно считать фундаментальным для этой сферы.

**Эмпирической базой** исследования стал сценарий собственного документального телефильма.

**Новизна работы** заключается в исследовании новых возможностей теледокументалистики на примере создания собственного документального телефильма социальной направленности – от сценария до монтажа.

**Практическая значимость исследования:** данное исследование может быть использовано для изучения современных проблем и перспектив развития российской теледокументалистики.

Работа состоит из введения, теоретической главы, практической главы, заключения и библиографического списка.

**Во введении** описаны актуальность, цели и задачи исследования, а также объект и предмет работы.

**В первой главе «Особенности документального кино»** рассмотрена история зарождения неигрового кино, проанализированы стили и жанры документального кино, а также жанровая диффузия и изучены современные проблемы, перспективы и особенности современного документального кино и киноиндустрии в России и за рубежом.

**Во второй главе «Сценарий как основа теледокументалистики»** мы определили виды сценария на телевидении, изучили с разных точек зрения понятие формат и подробно определили этапы работы над документальным кинопроектом, от предпроизводства до постпроизводства.

**В третьей главе «Создание документального фильма «Студенты»: от сценария до монтажа»** представлен анализ работы над собственным телефильмом. Был подробно проанализирован его сценарий, методы монтажа и специфика съемки.

**В заключении** приводятся выводы по работе.

## Глава I. Особенности документального кино

### 1.1 Зарождение документального кино

В данной главе мы рассмотрим историю зарождения документального кино, опираясь на исследование Эрик Барноу «Документальное кино: История неигрового кино»<sup>1</sup>, американского историка радио и телевидения.

Документальное кино берет свое начало с ученого-астронома Пьера Жюль Сезар Янсена, который хотел записать прохождение Венеры через Солнце в 1874 году. Он разработал то, что сегодня называется «Револьвером Янсена», в котором вращалась специальная пластинка. «Камера» автоматически делала снимки через короткие промежутки времени, каждый на отдельном сегменте пластинки. Результат полученный Янсенем в Японии — еще не был кинофильмом, но это был первый шаг в этом направлении, и он подал идеи другим людям. Для Янсена было тогда главным документирование события.

В это же время ученый Эдвард Мэйбридж проводил эксперименты, спонсируемые Леландом Стэнфордом, бывшим губернатором Калифорнии и основателем Стэнфордского университета, считал, что методы, используемые тренерами лошадей, для улучшения походки и скорости, основаны на неточном понимании того, как бежит лошадь. Мэйбридж, к тому моменту, уже известный фотограф, взялся провести эксперимент. Он установил сначала 12 камер (затем больше) вдоль дороги, по которой должна будет проскакать лошадь. К камерам через дорогу были протянуты нити, скачущая лошадь цепляла копытами нити и тем самым автоматизировала щелчки камер. Таким образом, фотографии давали информацию о каждом этапе галопа. Мэйбридж стал создателем хронофотографии — жанра фотографии и изобретателем зоопраксикопа, аппарата для наблюдения за движущимися картинками.

Изучение движений животных стало для Мэйбриджа навязчивой идеей. К 1880 году он научился проецировать последовательности своих фотографий с использованием волшебного фонаря (от лат. «lantern magica», ранний прототип проектора), и таким образом скачущую лошадь на экране на различных скоростях. Результат его экспериментов стал важным открытием для многих людей. В ту же очередь Мэйбридж предвосхитил важный аспект документального фильма: его способности открывать людям глаза на новое, неизученное. Позднее Мэйбридж стал снимать других

<sup>1</sup> Barnouw E. Documentary: a history of the non-fiction film / E. Barnouw – New York : Oxford University Press, 1983. – 360 с.

животных, а затем перешел к съемке мужчин и женщин-спортсменов, танцоров и другим движущимся объектам. Это были несложные «сюжеты», например, женщина наклонялась, чтобы поднять кувшин. Такие художники как Томас Икинс и Жан-Луи-Эрнест Мейссонье стали использовать работы Мэйбриджа в качестве руководства при изображении фигур в движении.

Знаменитый французский физиолог Этьен-Жюль Маре с большим интересом следил за работой Янссена и Мэйбриджа. Увидя проекцию Мэйбриджа на скачущую лошадь, Маре хотел проделать аналогичную работу с птичьим полетом, но птиц не заставишь пролететь по нитям на заранее выбранном маршруте. Поэтому Маре последовал примеру Янссена и разработал «хронофотографический аппарат» и фоторужья, благодаря которым он мог следить за птицами в полете, «стреляя» с интервалом в доли секунды. Сначала, как и в камере Янссена, фотографии были последовательными изображениями на одной и той же стеклянной пластине, но в 1887 году он перешел на полоски фотобумаги а в следующем году на целлулоидные полоски, поместив сорок изображений на одну полосу. Помимо птиц в полете, он «снял» такие явления, как падение кошки с высоты и приземление ее на лапы. Он также научился проецировать свои результаты на экран. Маре приближался к технологии движущегося изображения, но его первоначальные проекты - документальные фильмы длились всего три-четыре секунды длиной.

Жорж Демени, который начинал помощником Маре, особенно интересовался проблемами глухих. Он чувствовал, что их можно научить читать по губам. А может быть, и говорить, если они смогут снова и снова видеть характерные движения рта, связанные со звуками. Таким образом в 1892 году, с собственной адаптацией оборудования Маре, он начал проецировать крупным планом рты, артикулирующие фразу – «Vive la France» или «Je vous aime». И снова эксперименты давали намеки на то, что документальное кино должно быть полезным.

Естественно, в изучении истории зарождения документального кино нельзя не упомянуть изобретателей-профессионалов Томаса Эдисона и Луи Люмьера, которым пришлось соревноваться с десятками других изобретателей по всему миру, чтобы развить эксперименты в коммерческую реальность и индустрию. Эдисон начал процесс, а Люмьер и другие его продолжили.

Эдисон разделял документальные искания с ранними экспериментаторами. Прежде чем он изобрел кинетоскоп, который получил

огромный успех, он встретился с Мэйбриджем и Мареем и обсудил с ними их работу. Уже тогда Эдисон говорил о ценности будущих кинолент и звукозаписи в образовании и бизнесе. Но на практике кино стало скорее частью бизнеса. Позже Луи Люмьер сделал документальный фильм реальностью, сделав его всемирно известным.

Причина, по которой Люмьер, а не Эдисон играл ключевую роль, коренится в резких контрастах между их техническими изобретениями. Камера, с которой Эдисон начинал производство фильма, была громоздким изобретением; для ее передвижения требовалось несколько человек. Кроме того, Эдисон занимался интеграцией своего другого изобретения с другой специальностью — электричеством, чтобы обеспечить равномерную скорость работы. По двум этим причинам камера Эдисона стояла покрытая брезентом в «Black Maria Studio», первом в мире павильоне для съемок и не выходила в открытый мир для съемок. Вместо этого предметы мира приносились в павильон. Эдисон начал со съемок водевильного парада: танцоры, жонглеры, акробаты, фокусники, боксеры, канатоходцы. Они появлялись на фиксированном расстоянии от камеры, обычно на черном фоне, лишены какого-либо контекста или окружения.

С другой стороны, камера Луи Люьера была кинематографичной. Она начала работу в 1895 году и была совершенно другой. Она весила всего пять килограмм; по словам историка кино Жоржа Садуля, это была примерно сотая часть веса камеры Эдисона. Камеру Люьера можно было нести так же легко, как маленький чемодан. Она не зависела от электричества. Съемки могли проходить на открытом воздухе, который не имел никаких проблем с освещением, по крайней мере днем, открытый мир и стал средой обитания камеры. Это было идеальный инструмент для изучения мира вживую - "sur le vif", как выразился Люмьер. Примечательным фактом в этой маленькой коробке было то, что камера была отделана листовым деревом, что придавало больше элегантности, и камера могла легко быть превращена в проектор, а также в печатную машинку. Это означало, что оператор был уже полноценной рабочей единицей: его можно было отправить в другую столицу, устроить показ, снимать новые фильмы днем, демонстрировать их в гостиничном номере в ту же ночь, вскоре это делали операторы по всему миру.

Луи Люмьер - первый магнат и главный пророк документального кино. Он был сыном Антуана Люьера, художника, который обращался в своих картинах к портретной фотографии, фотографируя богатых клиентов на

фоне, который он нарисовал. Луи и его брат Огюст получили техническое образование, но Луи оставил школу в раннем возрасте из-за головных болей и занялся помощью отцу. Еще будучи подростком он изобрел новую методику подготовки фотопластинок, которая дала такие качественные результаты, что Люмьеры начали производить пластины для других, используя новую формулу. Вскоре семья продала фотостудию и на окраине Лиона организовала фабрику по производству пластинок. Луи разработал оборудование и контролировал каждую деталь установки. К 1895 году фабрика имела 300 рабочих. Люмьер продавал пятнадцать миллионов сухих пластинок в год и был ведущим европейским производителем фотографической продукции, превзойденным на международном уровне только заводом Истмена в Рочестере, штат Нью-Йорк.

Луи и Огюст продолжили изобретать и сразу же патентовали изобретения на свои имена, хотя в случае с камерой Луи был единственным изобретателем, разработав все в течение одной ночи в конце 1894 года.

В марте 1895 года на встрече в Париже по продвижению французской промышленности Луи Люмьер продемонстрировал свое изобретение короткометражным фильмом, где рабочие покидали фабрику Люмера («La Sortie des Usines»). В июне он продемонстрировал фильм на фотографическом собрании в Лионе. На этот раз он снял рабочих и астронома Янсена — когда они прибыли на речном пароходе; на следующий день, на собрании, он позволил им увидеть, как он высаживается. Подобные фильмы вызывали у аудитории удивление. Другие закрытые выставки были проведены для ученых в Париже и на фотосессии в Брюсселе. Планировалось публичное открытие его изобретения, но Луи Люмьер отложил его до конца декабря 1895 года. В начале года он заключил контракт с инженером Жюлем Карпантье на двадцать пять фильмов.

В течение всего года Карпантье работал, постоянно консультируясь с Луи Люмьером. Все секреты аппарата охранялись; единственным существующим кинематографом был тот, который использовался на демонстрациях. Все фильмы, показанные и снятые в течение 1895 года, были сделаны с этим оборудованием самими братьями Люмьер.

Фильмов, снятых в этом году, насчитывалось несколько десятков. Все около минуты длиной — на данном этапе это была максимальная длина катушки. Из всех них несколько фильмов вскоре должны были стать всемирно известными.

Одним из самых успешных был фильм Луи Люмьера «Прибытие поезда» («L'Arrivee d'un Train en Gare»), снятый в Ла-Сьоте на юге Франции — один из первых фильмов жанра «прибытие». В этом фильме мы видим прибытие поезда, от дальнего до крупного плана. Камера была установлена на крае платформы. Обычное прибытие поезда — заставило зрителей кричать в зале и уворачиваться от надвигающегося на них поезда. Далее мы видим, как пассажиры выходят из поезда, некоторые из них проходят рядом с камерой, по-видимому, не подозревая об этом. Использование движения на расстоянии по отношению к зрителю и удивительная глубина резкости в этой последовательности кадров давала зрителям опыт, совершенно чуждый театру и отличный от всего, что было поставлено в "The Black Maria Studio".

Некоторые из этого десятка фильмов были поставлены намеренно перед камерой, например, «Кормление ребенка» («Le Repas de Bebe») и «Полив садовника» («L'Arroseur Arrosee»), большинство таких объектов был «актуальным» предметом для съемки. Никто в это время еще не использовал актеров; Луи Люмьер отверг театр как площадку для кинофильмов. Вместо него он предоставил панораму французской жизни, которая с годами становится все более захватывающей: рыбаки с сетями, лодочник, пловцы, пожарные на работе, люди, которые пилят и продают дрова на городской улице, урок езды на велосипеде, разрушение стены, дети на берегу моря, кузнец на работе, гонка в мешках с картошкой на пикнике работников Люмьера. События небольшие, но яркие. В середине декабря 1895 года Карпантье начал поставлять Люмьеру киноматериалы, заказанные в начале года. Методы производства были разработаны, и Люмьер теперь заказал еще 200 штук. Началось мировое наступление кинематографа.

Тем временем начиналась и подготовка первых операторов. В фильме «Рабочие покидают фабрику» виден юноша в кепке уезжающий на велосипеде. Это Франсис - дублер, и он его выбрали одним из первых путешественником по миру Люмьеров; вскоре он снимет фильм «Царь России». Другим дублером был Александр Промियो, которого отправили в Испанию, Италию и другие страны. Еще одним был Феликс Мегиш, алжирский юноша, только что закончивший военную службу у зуавов. Он посетил фабрику Люмьера в поисках работы, прошел собеседование у самого Луи Люмьера, и был нанят. Он ничего не смыслил в фотографии, но это, по-видимому, не беспокоило Люмьера, который, по-видимому, считал, что Мегиш обладает надлежащей индивидуальностью и точностью ума. Его обучение, как и обучение нескольких десятков других, началось в Лионе. Оборудованием и персоналом для мировой экспансии кино Люмьер

обеспечен. Луи наконец-то был готов к премьере в Париже. Она началась 28 декабря 1895 года в подвале «Le Grand Café» на бульваре Капуцинов. Луи и Огюст не присутствовали. Они поручили организацию этой премьеры своему отцу. Братья были заняты приготовлениями к большому событию. Прокат начался спокойно, с небольшим количеством аудитории, но вскоре очереди были на каждом спектакле. Салон Indien, в котором размещалось 120 человек, вскоре давал по двадцать показов в день, с получасовыми интервалами. По одному франку за билет, квитанции доходили до 2500 франков в день. Чтобы удовлетворить переполняющий спрос, Люмьеры начали показы в дополнительных местах. К концу апреля были запущены четыре параллельные программы «Lumiere» в Париже.

Среди тех, кто присутствовал на первом представлении, был и фокусник Жорж Мельес. Он сразу же выразил большой интерес к покупке кинематографа, но старший Люмьер отговорил его. В течение двух месяцев у Люмьеров было более 100 предложений о покупке, в том числе многие из-за рубежа. На них было получено официальное письмо, в котором говорилось, что дата продажи оборудования не установлена. На ближайшее будущее строились другие планы. В феврале того же года, в столице Великобритании начался поток иностранных новинок кино. В течение полугода после открытия в столице Франции, кинопоказы были запущены фирмой Люмьеров в ряде стран. От Англии до России. От США до Австралии. В течении двух лет операторы Люмьеров ездили по всему миру. Иностранные владельцы «кинотеатров» делили выручку, но оборудованием все так же занимались только операторы Люмьеров. Они предупреждали, что операторы не должны раскрывать свои секреты никому.

В ряде городов успех был настолько сильным, что не приходилось подолгу уезжать из какой-либо провинции. Между тем, зрелищная особенность не пропадала, операторы снимали новинки и вскоре объявили о «смене программы» с местными видами. Новые фильмы снимались как можно более публично; идея заключалась в том, чтобы заманить людей на «шоу» в надежде на то, что позже они смогут увидеть самих себя, что они иногда и делали. В любом случае, местные традиции часто были главным героем съемок: в Испании «Прибытие тореадоров» («Arrivee des Toreadors»); в России – «Коронация Николая II» («Couronnement du Tzar»); в Австралии - «Мельбурнские гонки» («Les Courses») - все 1896 г. Для местной публики они казались окончательным доказательством того, что кинематограф не был «трюком».

В штаб-квартире Люмьера в Лионе из-за зарубежных фильмов быстро обогатился каталог, так что оператор могли показывать каталог международного уровня. Программа Люмьера показанная оператором Феликсом Мегишем в Нью-Йорке в марте 1897 года, включала в себя фильмы: «Первое занятие ребенка ходьбе», «Гонка электрических вагонов из Парижа в Бордо», «Сцена гондолы в Венеции», «Атака австрийских Уланов», «Пятьдесят девятая улица, напротив Центрального парка», «Сцена возле Южного Кенсингтона», «Лондон», «Рыбный рынок в Марселе», «Франция», «Немецкие драгуны перепрыгивают через препятствия», «Снежная битва в Лионе». «Одобрение негритянскому ансамблю танцев на улицах Лондона», «Гонки в мешках между сотрудниками фабрики «Люмьер и сыновья», «Ванна Минервы».

В 1897 году кинематограф уже давал своим зрителям беспрецедентное чувство видения мира. К концу того же года около сотни операторов уже работали по всему миру и коллекция Люмьера пополнилась до более чем 750 фильмов. В рекламных объявлениях и пресс-релизах всегда была фамилия «Люмьер» и стояла она рядом со словом «cinematographe», имя оператора редко появлялось в печати. Создатели многих фильмов Люмьера неизвестны до сих пор. Пожар уничтожил все записи компании. Луи Люмьер в последующие годы вспоминал имена некоторых операторов; другие упоминаются в мемуарах - своих или чужих. Таким образом, мы знаем, что Морис Сестье отправился в Индию, а затем в Австралию. Феликс Мегиш занимался показами в различных французских городах, затем был отправлен в США, а позже работал в России. Александр Промео с ранней деятельности работал в Испании, Италии, Швейцарии, Индии, Латинской Америке.

Фрэнсис дублер, сопровождаемый Чарльзом Муассоном, запустил программу в России, а затем широко путешествовал по Азии, в конечном счете остановив ее в Соединенных Штатах.

Работа в России сопровождалась чрезвычайными и трагическими событиями. Через два дня после съемок коронации Николая II дублер приготовился снимать еще одно событие: представление нового царя своему народу. Собрались сотни тысяч человек на этом событии. По мере того как они в нетерпении устремлялись вперед, между ними возникала убийственная давка, и батальоны полиции оттесняли их назад. Затем доски оцепления поддались, и большое количество людей упали навстречу своей смерти. В результате возникшей паники бесчисленное множество других людей были

затоптаны насмерть. С соседней крыши оператор в ужасе наблюдал за происходящим. Позже он описал этот опыт:

«Когда мы пришли в себя, то начали снимать эту ужасную сцену. У нас были с собой только пять или шесть 60-футовых рулонов, и мы потратили три из них на визжащую, размалывающуюся, умирающую массу вокруг царского навеса, где мы находились. Я видел, как полиция атаковала толпу, пытаясь остановить приливную волну людей. Мы были окружены, и только через несколько часов мы вспомнили о том, чтобы оставить это место, наполненное израненными людьми. Прежде чем мы смогли уйти оттуда, полиция обратила на нас внимание и добавила нас к группе арестованных журналистов и свидетелей. Вся техника была конфискована и больше мы больше никогда не увидели ее».

Предполагается что пленка была уничтожена. Исходя из записей наблюдателей, в тот день погибло около 5000 человек. Естественно, ни слова не появилось в российской прессе.

К тому времени для путешествующих операторов импровизация вошла в привычку. Они быстро научились снимать комическое, драматическое, символическое, замедленное и ускоренное. Была использована впервые и метод реверсии, когда в одном из фильмов обрушилась стена, а затем собралась обратно. Это стало стандартом в кинематографе. Промио, в Венеции, фотографировал знаменитые здания, движущейся гондолы, создавая высоко оцененные кадры. Они стали моделью для десятков снимков операторов Люмьера. Это были кадры и с движущихся поездов, вагонов, трамваев и других транспортных средств. В каталоге Люмьера они назывались «Панорамами».

Была даже последовательность кадров поднимающегося лифта. Оператор Люмьера мог ожидать как триумфы, так и невзгоды. В середине 1896 года в Бомбейском отеле «Тадж-Махал» австралийский фотограф Уолтер Барнетт наткнулся на безутешного Мориса Сестье, представителя компании «Люмьер». Сестье с огромным успехом показал кино в Бомбее, в отеле Уотсона и в кинотеатре «Новинка», где были «зарезервированы ложи для дам из Пурды и их семей», но он получил потрясающее письмо из Министерства внутренних дел в Лионе: предметы, снятые Сестье в Бомбее, считались некомпетентными и непригодными для просмотра. Ни один из них не был помещен в каталог.

В конце 1897 года, с той же внезапностью, с какой начались мировые показы кино, компания «Люмьер» объявила об изменении своей политики. Компания прекратит свои показательные поездки по всему миру и продолжит продавать свое оборудование любому, кто пожелает его купить. Отныне Люмьеры сосредоточатся на производстве и продаже кинематографов, пленки и фильмов из каталога Люьера. Так закончилась эпоха Люмьеров. Это означало их уход из кинопроизводства. Все это, возможно, было так, как планировал Луи Люмьер: он лучше всего чувствовал себя дома в исследованиях и производстве. Монополия на кино не могла быть сохранена. Люмьер конкурировал с другими людьми, работавшими над камерами и проекторами. Во времена «Люмьерского вихря» некоторые из них добились определенных успехов: Макс и Эмиль Складановски в Германии; Бирт Эйкерс и Роберт Уильям Пол в Англии; Томас Армат и К. Фрэнсис Дженкинс в США и другие. Но стремительная кампания Люьера и стандарт, который они установили своим оборудованием и фильмами, создали трудности продвижения. Теперь шла бешеная борьба за то, чтобы догнать-перехитрить, приспособить, подражать, превзойти. В Соединенных Штатах в ответ на «Кинетоскоп», Арматом и Дженкинсом был изобретен витаскоп, и запустили они его в Нью-Йорке в Мюзик-Холле. За два месяца до того, как кинематограф Люмьеров достиг Соединенных Штатов. «Витаскоп» также почти мгновенно был отправлен в зарубежные рекламные туры, соперничая с Люьерами и другими. Мировая борьба теперь стала ожесточенной.

Люмьер четко обозначил возможности получения прибыли. Во всем мире возникли новые предприятия. В Соединенных Штатах Эдисону противостояли «Биограф», «Витаграф», «Эссаней», «Селиг», «Любин», «Калем»; во Франции – «Мелис», «Пате», «Гомон»; в Англии – «Урбан», «Хепворт», «Уильямсон»; в Италии – «Амбросио», «Синес», «Итала»; в Германии – «Месстер»; в Дании – «Нордиск»; в России – «Дранков»; в Индии – «Мадан»; в Японии – «М. Пате» — вдохновленный, но не связанный с французскими братьями Пате. Некоторые из этих компаний были основаны бывшими операторами шоу Эдисона, другие — выпускниками передвижных шоу. Большинство предпринимателей, включая Эдисона, искали или строили портативное оборудование для полевых работ.

Многие операторы начинали с нехудожественных фильмов, которые они называли документальными, актуальными, интересными, учебными, экспедиционными, туристическими или путевыми фильмами. Компания «Люмьер», уходя с киноарены, за три года добилась необыкновенных высот.

Люмьер получал, с финансовой точки зрения, главный доход от ценности новизны кино. Это привело в движение новую индустрию на пяти континентах. Наконец было закреплено слово «кино», сокращенное от «кинематографа». Люмьер вывел Францию на лидирующие позиции в качестве кинопродюсирования и экспортера. Эти позиции Франция будет занимать более десяти лет. Кроме того, компания установила новую систему развлечений — программу короткометражных фильмов, преимущественно документального характера, которые также сохранятся в течение многих лет. В десятках стран визит оператора Люьера ознаменовал начало истории кино. Новые предприниматели занялись тем, на чем остановились операторы Люьера. Многие делали это с помощью оборудования Люьера или его имитаций; некоторые — с помощью бывших операторов Люьера. Таким образом, эта тенденция сохранялась и под другим руководством.

В Швеции, где дебют Люьера длился более года, в 1897 году Александр Промео преподавал кинематографию Эрнесту Флорману, сыну придворного фотографа, который, таким образом, стал первым оператором Швеции. Датский королевский фотограф Питер Эльфельт посетил Париж в 1896 году и попытался купить оборудование Люьера, но получил отказ. Тем не менее, ему удалось получить аналогичное оборудование, построенное Копенгагенским мастером-механиком, и начать производство фильмов и публичные показы; ранние проекты касались гренландских собак, уличных сцен и королевских церемоний. В Англии бывший оператор Люьера Феликс Мегеш перешел работать к Чарльзу Урбану, который приехал в Лондон в качестве представителя Эдисона; его компания вскоре стала одним из самых энергичных предприятий Англии, специализирующихся на документальном кино. В Испании Фруктуозо Гелаберт из Барселоны, приписывая Люьеру свое вдохновение, начал в 1897 году производство киноаппаратуры; в следующем году он снял визит королевы Марии Кристины и ее сына дона Альфонсо XIII в Барселону, ознаменовав начало испанского кинопроизводства. Другой испанец, Антонио Рамос, закончив военную службу на Филиппинах, стал одним из первых, кто купил кинематограф Люьера; также купив двадцать фильмов Люьера, он открыл эру кино на Филиппинах.

Позже, после того, как Испания уступила Филиппины Соединенным Штатам, Рамос переехал в Шанхай и в 1903 году стал там первым кинорежиссером. Его собственная корпорация развлечений долгое время доминировала на Шанхайской сцене. В Индии портретный фотограф Харишандра Сахарам Бхатвадекар был увлеченным зрителем на одном из

первых показов Люмьера, а затем стал ранним — вероятно, первым — индийским покупателем кинематографа. В 1897 году он снял матч по борьбе в висячих садах Бомбея, ознаменовав начало индийской киноиндустрии. Хотя создание постоянных кинотеатров ускорилось, показы в стиле Люмьера продолжались, перемещаясь из городов в города и деревни. С программами в стиле Люмьера они несли фильм в сельские ярмарочные площади по всей Европе, а также в отдаленные колониальные районы. С 1901 по 1907 год палаточный шоумен Абдуллали Эсоофалли перемещался по всей Юго-Восточной Азии с показами в Сингапуре, Суматре, Яве, Бирме, Цейлоне. Затем он путешествовал по Индии, в итоге обосновавшись там. Его палатка длиной 100 футов, подпертая четырьмя столбами, могла вместить 1000 человек. Позже он вспоминал: "Когда я начал свои биоскопические шоу в Сингапуре в 1901 году, небольшие документальные фильмы, которые я получил из Лондона, очень помогли мне привлечь людей. Короткометражный документальный фильм о похоронах королевы Виктории и еще один о бурской войне, показывающий триумфальное вступление британского главнокомандующего Лорда Робертса в Преторию против войск Пола Крюгера, президента Трансваальской республики, оказался замечательным. Люди, которые только слышали или читали какие-то смутные сообщения о войне, были вне себя от восторга, когда видели знаменитых деятелей бурской войны в действии. Во всем мире демонстрации имели общие характеристики, но были и вариации. Ораторы, стоявшие у экрана и объяснявшие происходящее, были особенно популярны в азиатских странах. В Японии, где они были известны как «бенши», они приобрели большой престиж. В течение многих лет фильм с одной катушкой оставался основным продуктом, но произошли изменения. Улучшение оборудования принесло более длинные катушки. На рубеже веков один катушечный фильм длился от одной до двух минут, а пять лет спустя — от пяти до десяти минут. И хотя документальные фильмы в большинстве стран уже в 1907 году превзошли по количеству художественные фильмы, все менялось. Фантастические фильмы увеличивались в количестве и начинали доминировать над интересом аудитории. Документальный фильм шел на убыль — и по количеству, и по силе воздействия на аудиторию.

На это повлияло несколько факторов. Документальный фильм был в какой-то степени жертвой его быстрых успехов. Многие производители продолжали выпускать фильмы, которые завоевали мгновенное признание. Между тем художественный фильм находился в периоде новаторства.

Именно в художественном фильме, а не в документальном, искусство монтажа начало развиваться — и менять всю природу кино.

Рост документализма сдерживали и другие факторы. Фильмы самого Луи Люмьера, снятые в 1895-1896 годах, часто были увлекательными отражениями жизни французского среднего класса. Но в кинематографических гастролях его эмиссары, как правило, искали спонсорскую поддержку, они снимали королей, царей, кайзеров, императоров, махарадж, которые с готовностью играли свою роль в создании картины, и тем временем были склонны увлечься им, не только разрешая его, но и ожидая освещения в кино. Все это облегчало доступ к официальным функциям и закрепляло другие разрешения, но «киношники» заплатили и свою цену. Они стали поставщиками королевских спектаклей, агентами имперских связей с общественностью.

В шведском киноархиве — типичном в этом отношении для большинства подобных архивов — можно найти следующие киноленты 1907 года: «Золотая годовщина Софии», «Кайзер в Свинеминде», «Вильгельм II и Николай II поднимаются на борт «Дойчланда», «Визит кайзера Вильгельма в Лондон», «Визит Кайзера в Портсмут», «Фотографии из жизни Оскара II и похороны Оскара II».

В начале двадцатого века: «Британский Король открывает Олимпийские игры», «Король Португалии Карл I и наследный принц Людвиг Филипп», «Английская королева посещает Стокгольм», «Густав V и королева Виктория в Берлине», «Принцесса Маргарет посещает Лунд», «Король Густав посещает Истад», «Принц Вильгельм и принцесса Мария прибывают в Стокгольм»

В США ситуация не была другой. Еще тогда неизвестный Теодор Рузвельт, еще до того, как стал президентом, был весьма харизматичным актером сцены. В 1898 году во время Испано-Американского конфликта он показал — исходя из размышлений Альберта Смита, одного из учредителей и операторов «Витаграфа» — «готовность остановить свой марш на холм Сан-Хуан и принять позу». Во время выступлений он замечал любого оператора и начинал для него энергично ухмыляться и жестикулировать, иногда отходя для этого в сторону. Он неизбежно становился любимым предметом операторов; Архивы фильмов Конгресса включают в себя бесчисленные показы Теодора Рузвельта, многие из которых собраны самим Рузвельтом. Наряду с общемировыми связями с правителями, возможно, неизбежно возникло и растущее взаимодействие с военными лидерами. Освещение

испано-американской войны стало для «Витаграфа» такой удачей, что в следующем году «Биограф» отправил своего соучредителя и главного оператора У. К. Л. Диксона - помощника Эдисона в дни «Кинетоскопа» — снимать Бурскую войну. Во время работы там он приобрел примитивный телеобъектив. Альберт Э. Смит, для «Витаграфа», также отправился в Африку, имея в качестве гарантии выгодный контракт с мюзик-холлом «Koster & Vial». «Киношники» даже предоставили кадры Русско-Японской войны с обеих сторон. Во время Англо-бурской войны, когда Смит чувствовал, что ему нужны крупные кадры Буров в действии, они одели британские солдат в Бурскую форму, чтобы обеспечить несколько хороших кадров. Когда Диксон, для биографии, хотел снять Лорда Робертса, британского главнокомандующего, за работой со своим штабом, Лорд Робертс вынес свой стол на солнце «для удобства Мистера Диксона». Он был, по словам Диксона, в восторге от того, что его «биографировали». Ведущими кинопроизводящими странами этого периода были страны с колониальными империями. Неудивительно, что их работа была связана с колониями. Освещение «туземцев» обычно показывало, что они очаровательны, причудливы, иногда загадочны; как правило, лояльны, благодарны за защиту и руководство европейцев. Европейцы благожелательно интересовались красочными туземными ритмами, костюмами, танцами, шествиями. Туземцу было предложено показать различные причудливые предметы на камеру. Большинство «туземных» кадров, вероятно, давали западным зрителям обнадеживающее впечатление о колониальной системе, но были и исключения. Фильм 1903 года «Туземные женщины угоняют корабль и борются за деньги», снятый в Вест-Индии оператором Эдисона, должно быть, оставил некоторые тревожные чувства. Он представлял собой картину не впечатляющую, которая редко попадала в показы.

Наряду с колонизаторскими тенденциями, документальное кино было заражено растущей фальшивостью. Это началось довольно рано. Когда Альберт Э. Смит вернулся в Нью-Йорк с Кубы со своими кадрами с холма Сан-Хуан, он был обеспокоен: несмотря на позерство Рузвельта, это выглядело как скучная прогулка в гору, никоим образом не соответствовавшая «атаке на холм Сан-Хуан», о которой говорилось в газетах. Между тем театры требовали кубинского материала, уже переданного огласке. Так что «Витаграф» задержал его распространение до тех пор, пока Смит и его напарник Дж. Стюарт Блэктон не сняли настольную «битву в заливе Сантьяго» с обильным сигаретным и сигарным дымом,

взрывами и картонными кораблями, погружающимися в воду на дюйм глубиной. В сочетании с кадрами, привезенными с Кубы, он стал хитом освещения войны. Публика, по-видимому, не подозревала о его истинной природе. В лихорадочной конкуренции того времени такая деятельность была не столько «обманом», сколько «предприимчивостью». «Обмана» иногда удавалось избежать с помощью специальных вставок. Фильм 1902 года, снятый Мелисом в Париже, изображающий коронацию Эдуарда VII в Вестминстерском аббатстве, был объявлен подлинным. Хотя этот материал, как и в случае с кубинским фильмом, был пересечением с подлинными кадрами — снятыми за пределами Вестминстерского аббатства. Это было «воссоздание» сюжета. В период, когда новостные еженедельники издавна иллюстрировались гравюрами, вряд ли кто-то беспокоился о точном значении слова «воссоздание». Публика привыкла к снимкам в новостях газет, имеющим неопределенную и отдаленную связь с событиями. Об их реальности почти никто не думал. Воссоздания и подделки имели впечатляющий послужной список успеха. Подлинные кадры землетрясения 1906 года в Сан-Франциско были, но другие кадры этого события, воссозданные в настольной миниатюре, были также встречены аплодисментами. Несколько вулканических извержений были триумфально сфальсифицированы. Кинокомпании не хотели игнорировать катастрофы или другие события в заголовках только потому, что их операторы не могли попасть туда. В этом духе британский продюсер Джеймс Уильямсон снял свою атаку 1898 года на китайскую миссионерскую станцию на заднем дворе и некоторые из своих сцен бурской войны на поле для гольфа. Снегопады Лонг-Айленда и Нью-Джерси послужили декорациями для таких событий, как историческая Битва 1904 года на реке Ялу и конкурирующий фильм Эдисона «Стычка между русскими и японскими авангардами». В последнем мы видим, как солдаты мечутся взад и вперед перед неподвижной камерой. Чтобы помочь зрителям идентифицировать стороны, русские были одеты в белое, японцы — в темные цвета.

Другой вид фальсификации был проиллюстрирован проектом Дублера, который в 1898-99 годах продолжил свои путешествия по России — уже не для Люмьера, а под эгидой продюсера Ивана Грюнвальда. Посетив преимущественно еврейские районы на юге России, Дублер обнаружил сильное любопытство к «делу Дрейфуса». Военный трибунал Дрейфуса состоялся в 1894 году, еще до дебюта кинематографа, но агитация Эмиля Золя, наряду с признаниями в предательстве полковника из французского военного министерства и самоубийством полковника, вызвала новый интерес

к скандалу в 1898 году. Дублер продолжал удовлетворять кадрами дела, которые первоначально не имели никакого отношения к Дрейфусу. Несколько слов зрителям, и их собственное воображение снабдило их информацией. Кадры с молодым французским капитаном во главе армейского парада были быстро восприняты как «Дрейфус». Большое Парижское здание стало сценой судебного заседания. Буксир, идущий навстречу барже, стал кадром как «Дрейфус», захватил линкор. Кадры дельты Нила стали «Островом Дьявола», заключительной сценой. Это был расчет на воображение аудитории. Любопытный пример - широко разрекламированная в 1907 году африканская охотничья экспедиция Теодора Рузвельта. Уильям Селиг, работавший в Чикаго, нашел двойника Рузвельта и снял его, крадущегося через джунгли воссозданные на киностудии, сопровождаемого черными «местными» носильщиками, также в Чикаго. Фильм имел большой финансовый успех. Имя «Рузвельт» никогда не до этого упоминалось. Статья называлась просто «Охота на крупную дичь в Африке». В Дании в том же году Оле Ольсен, основатель «Nordisk» — а ранее оператор шоу Эдисона — имел такой же ошеломляющий успех. Он купил двух старых львов из Копенгагенского зоопарка и поместил их на небольшой лесистый остров; там группа отправилась «на сафари», и лев был снят на камеру. В кадрах «джунглей» были и гиппопотамы, зебры и другие животные, снятые в копенгагенском зоопарке — сверху вниз, чтобы избежать фона зоопарка. Фильм закончился тем, что группа позировала со шкурой Льва; чернокожий человек был снят для подлинности.

Среди таких проектов документальный фильм становится сомнительным и поверхностным. Рост количества художественных фильмов с несколькими катушками, а затем и появление кинозвезд — еще больше понизил рейтинг документалистики. В 1910 году дебютировала кинохроника. За кинохрониками Патэ и Гомона последовали многочисленные другие кинохроники по всему миру. Они имели тенденцию превращать обычные документальные кадры в новое произведение, это было: королевские выезды, военные маневры, спортивные мероприятия, смешные кадры, чрезвычайные ситуации и локальные мероприятия. Кинохроника была последним дыханием документального кино. От его первой жизненной силы мало что осталось; период Люмьера закончился. Это была эпоха его зарождения и его упадка.

Еще в 1898 году Варшавский оператор - кинематографист Болеслав Матушевский написал «Новый источник истории» («Une Nouvelle Source de Histoire») - небольшую книгу, изданную в Париже. Утверждая, что работа

камеры заслуживает места в искусстве. Он предложил создать «кинематографический музей или хранилище для материалов, представляющих документальный интерес... кусочки общественной и национальной жизни». Его содержание будет гораздо более значимым для молодого поколения, - предположил он, - чем просто слова в книге. Как только он будет создан, материал в изобилии пойдет в такое учреждение. Хранилище должно содержать, утверждал он, не только собрания правителей и выезды войск и эскадронов, но и меняющийся облик городов. Он признавал, что история не всегда происходит там, где ее ждут, и что события легче найти и снять, чем искать причины, по которым она должна возникнуть. Он также понял, что пленочная камера часто хотела бы проникнуть туда, куда не хотела или не могла. Тем не менее, он понимал, что кино стало неотъемлемой частью культуры. Пленочные доказательства, предположил он, смогут помогать в суде. Высокая стоимость фильма упадет, предсказывал он, и окажется в пределах досягаемости многих. Он призвал использовать кино в искусстве, промышленности, медицине, военном деле, науке, образовании. Сам он в 1898 году в Варшаве показал группе врачей фильм об операции. Аура пророчества окружает документальный период. Это предвещало многие будущие полноценные жанры. Например, Луи Люмьер в своем первом фильме «Рабочие, покидающие фабрику Люмьера» снимал то, что позже будет названо «Промышленным фильмом», и выступал в качестве его же промоутера. В «Прибытии конгрессменов» («Arrivee des Congressistes», 1895) он был репортером. «Мастер резчик по дереву» на улице в Париже («Scieurs de Bois», 1897) был скорее художественным жанром. Танцы племен коренных жителей Америки, снятые оператором Эдисона в 1898 году, считаются ранними примерами этнографического фильма. В том же году зоолог Альфред Корд Хэддон взял с собой камеру Люмьера в Кембриджскую экспедицию в Южнотихоокеанский Торресов пролив, чтобы перепроверить и доложить о результатах исследований, это помогло в будущем в исследовании географии. В фильмах экспедиций Чарльза Урбана, он запустил серию фильмов в 1903 году, чтобы изобразить отдаленные районы, такие как Борнео, мы видим в них документалиста как педагога и географа. Урбан взял на себя аналогичную функцию в науке со своей серией «микро-биоскоп» («Unseen World»), запущенной в 1903 году и включающей такие кадры, как циркуляция крови в лапке лягушки. Он также сделал рекламные фильмы для виски «Дьюара» и мыла «Лебедь». Диксон в своей биографии, посвященной Англо-Бурской войне, выступал в качестве военного репортера. Но в фильме «Флаг в Пуэрто-Рико», в котором он показал американской аудитории как испанский флаг, сорвали и заменили

американским флагом, создатель фильма выступал скорее как военный пропагандист. Разгром филиппинцев Эдисоном преследовал ту же цель, что и Гомон, раздувая империалистические эмоции того времени. Однако различные события, различные моменты истории, как правило, выдвигают на первый план различные функции. Это было верно в первое десятилетие истории зарождения документалистики, и это осталось верным в последующие десятилетия. Поскольку документальный фильм вступил в период упадка и, казалось, направлялся к забвению, документалисты — как исследователи старались показать самые ясные признаки жизни документального кино. Интерес к отдаленным местам был эффективно стимулирован городскими «Биоскопическими экспедициями». В течение нескольких лет, начиная с 1904 года, документальное кино благодаря хитроумным гастролям Хейла, в которых небольшая аудитория, входила в здание по форме напоминающая поезд, заплатив «кондуктору». Однажды усевшись, зрители обнаружили, что автомобиль вибрирует и дрожит, когда мимо проносились удивительные сцены. Подразделения «Hale Tours» действовали во многих городах Америки и Европы. Более существенными были фильмы, снятые во время экспедиции Музея Карнеги на Аляску и в Сибирь в 1909 году, а также экстраординарные кадры, снятые в 1911 году Гербертом. Понтингом во время катастрофической экспедиции капитана Р. Ф. Скотта в Антарктику. Спонсируемый Гомоном, материал начал достигать экранов кинотеатров с огромным успехом в 1912 году.

История зарождения документального кино завершилась тем, что оно заняло нишу фильмов-исследований и выполняло множество различных социальных функций. Сегодня документальное кино — это форма социальной деятельности. Оно помогает и способствует решению социальных проблем, регулирует жизнь, рассказывает о ней и ее проблемах. Функции предопределили различные жанры, виды и стили которые в свою очередь были разработаны для решения множества социальных задач.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> См.: Barnouw E. Documentary: a history of the non-fiction film / E. Barnouw – New York, 1983. – 3–30 с.

## 1.2 Виды и жанры документалистики

Вопрос о типологизации документального кино до сих пор остается открытым. Нет значительных изменений в исследовании современных видов и жанров документального кино. Во-первых, это обусловлено тем, что появилось множество новых развлекательных форматов (реалити-шоу, сериалы), которые прочно занимают сетку вещания. Такого рода форматы становятся более финансово выгодными, чем документальные картины, поскольку востребованы у аудитории. Во-вторых, отчасти утрачен интерес зрителей к серьезным форматам, когда «на стыке жанров, на их сломе подчас точнее отражаются сложные жизненные отношения, драматические коллизии нашего времени»<sup>3</sup>. Эти и многие другие причины позволяют предположить, что современное документальное кино требует более серьезного и глубокого изучения.

Е.А Манскова в своей работе «Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики» утверждает, что «документальное кино сегодня принято делить на авторское и телевизионное, или «формативное» (жанровое)».<sup>4</sup> Прежде чем размышлять о классификации, Манскова предлагает переосмыслить документальное кино на два блока: исторический (документалистика о прошлом, о том, что было) и актуальная (документалистика о сегодняшнем дне). Автор также приводит статистику жанровых предпочтений документального кино на телевидении за 2009 – 2010 годы:

1. информационные жанры – 64 %;
2. художественно-документальные жанры – 19 %;
3. фильмы-эссе (проблемные фильмы) – 15 %;
4. очерковые формы – 2 %».<sup>5</sup>

Попытки типологизации были представлены и другими авторами. Исходя из нашего исследования, большая часть изученных авторов пишет фактически об одном и том же. Мы остановимся на наиболее четких классификациях. Билл Николс в своей книге «Введение в документальное кино», предлагает следующую классификацию:<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Кузнецов Г. В. Телевизионная журналистика : учебное пособие / Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского – 5-е изд., перераб. и доп. – М., 2005. – 128 с.

<sup>4</sup> Манскова Е.А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики / Е. А. Манскова // История, филология. – Нск., 2010. – 9 с.

<sup>5</sup> Там же. – С. 5.

<sup>6</sup> Nichols B. Introduction to Documentary / B. Nichols – Bloomington, 2007. – 20–42 с.

1. **«Документальный фильм, снятый скрытой камерой»** («Fly of the wall») — это вид документалистики, в котором камера скрыта, и она снимает обычную повседневную жизнь людей. Этот вид не подразумевает закадрового голоса, тем самым предоставляя аудитории самой делать выводы о действиях субъектов документального фильма. **«Муха на стене»** это весьма популярный формат, чаще всего съемки такого вида происходят в больницах, школах, аэропортах. Места не случайно, это предназначено для того чтобы показать, как в этих местах работают люди и их собственно изображение. **Прямой кинематограф** («Direct Cinema») — это формат документалистики, тесно связанный с форматом «муха на стене», и он направлен на объективное отражение действительности, «чистую документалистику» скрытой камерой и не имеет рассказчика-повествователя. **Cinema Verite** — также тесно связан с форматом «муха на стене», в нем производится ручная съемка камерой настолько реалистично, насколько это возможно. Примером может служить: «Channel 4's Educating Cardiff» и «24 hours in A&E».

2. **«Наблюдение»** («Observational») — вид документалистики, который прямо отражает свое название — это наблюдение за жизнью без какого-либо вмешательства в нее, чаще всего его используют для съемки природы или животных в их естественной среде обитания.

3. **«Мыльное документальное кино»** («Docusoap») — это вид документальной записи, где описывается жизнь людей и, как правило, их профессиональная деятельность. Большое внимание уделяется развлечению аудитории, а не каким-либо инструкциям, поскольку многие детали схожи между собой. Известно, что некоторые сцены этого вида, создаются специально для развлечения зрителей, поэтому в них изображена повседневная жизнь, а не освещение социальных проблем. **«Видеодневники»** («Video Diaries») — подвид «мыльного документального кино», где герои снимают сами себя, что позволяет аудитории воспринимать их как что-то более правдивое. Этот подвид схож с Direct Cinema. В качестве примера можно привести материалы «Airline» и «Vet School».

4. **«Разъясняющий фильм»** («Expository») — этот вид документалистики, где звучит дикторский текст, обращенный непосредственно к аудитории, объясняя ей то, что появляется на экране. В таком формате изложения делается акцент на дидактическое содержание. Подходит он для работы с архивами, биографией конкретной личности, историей.

5. **«Докудрама»** («Docudrama») — вид документалистики, который воспроизводит события, демонстрируя их таким образом будто они случились на самом деле. Он снят так, чтобы максимально заинтересовать зрителей. Для него не используют специально профессионально обученных актеров, а просто актеров драмы, но им дают прочитать сценарий, чтобы они знали основные действия. Примерами могут быть «Made in Chelsea» и «The Only Way Is Essex».

6. **«Псевдодокументальное кино»** («Mockumentaries») — мокьюментари использует документальный формат с целью создания комического эффекта от просмотра, это своего рода пародия на действительность либо попытка приукрасить действительность придуманной информацией. Цель такого рода кино – развлечение. Примерами псевдодокументального кино являются «The Office» и «Its all gone Pete Tong».

7. **«Документальная драма»** («Drama documentaries») — этот вид документального кино нацелен на исследование социальных проблем. Однако, сходство с докудрамой у него есть. Для отличия от докудрамы можно дать условное название данному виду как «социальная драма». Тут тоже играют актеры, которые просто прочитали сценарий для понимания основных действий, далее — импровизация. Примером может быть «Ghandi'or 'Hillsborough».

8. **«Постановочный документальный фильм»** («Theatrical documentaries») — это документальный фильм, который сосредоточен на жизни знаменитостей, который достигли каких-то высот в жизни и в мире, люди достойные признания. Примером такого жанра может быть фильм «В постели с Мадонной». Сценарий пишется заранее, и какая-либо импровизация не приветствуется.

9. **«Поэтический документальный фильм»** («Poetic documentaries») — впервые появился в 1920 годах. Это жанр, в основе которого лежат исключительно переживания и чувства людей, изложение событий происходит на основе показа эмоций, а не сюжетной линии.

10. **«Интерактивное документальное кино»** — так называемый «фильм о фильме». Этот вид показывает, как создавался фильм, кто его актеры, режиссеры, операторы. Это документальный фильм строится на основе интервью с героями и ориентирован в основном на архивные данные о фильме и на тех, кто его снимал.

11. **«Отражение»** («Reflective») — документальный фильм, который снимался параллельно со съемкой самого документального проекта. Этот вид редко монтируется, таким образом показывая «как было на самом деле», создавая полный реализм для зрителя, без прикрас.

12. **«Перформанс»** («Performative») — вид документального кино, который нацелен на пробуждение каких-либо эмоций у аудитории. Он психологически и эмоционально воздействует на зрителя, чтобы вызвать у него чувства. В таком фильме могут быть необычные сцены, которые человек редко видит в своей жизни или такие, которые слишком правдиво показывают жизнь человека.

13. **«Полное объяснение»** («Full narration») — этот вид можно назвать классическим документальным кино. Он представляет собой документальный фильм, где есть закадровый голос, который объясняет зрителю, что происходит на экране. Он не экспрессивен. Закадровый голос как бы ведет зрителя, располагая его к просмотру фильма.

14. **«Смешанный фильм»** — смешанный документальный фильм использует в себе микс имеющихся подходов к кино: это и интервью, и наблюдение, и повествование для более полного отражения тех идей, которые предлагают зрителям автор фильма и режиссер. Важной составляющей такого фильма является то, что он стремится к отражению объективной реальности.

Представленная концепция деления документального кино на виды связана со спецификой западного кинематографа. Для полноты исследования в данной работе мы также рассмотрели классификацию отечественного автора Шерговой К.А: По ее мнению, жанры документального кино тесно связаны с тематикой создаваемых картин.

1. **«Фильм-расследование»** — жанр, сложившийся как реакция на советский режим, политику замалчивания, и, по сути, ознаменовавший собой «гласность». С развалом СССР гражданам были открыты архивы, данные, литература, биографии, информация об исторических событиях, чем и воспользовались режиссеры-расследователи. **«Документальное расследование преступлений»** — фильм, повествующий об опасных или изощренных преступниках («Лубянка», «Кремль-9»). **«Расследование исторических событий»** — жанр, ориентированный на разоблачение исторических мифов, в то же время с созданием новых, что, безусловно, способствовало снижению авторитета документального кино.

**«Исторические фильмы о вождах»** — жанр, повествующий о руководителях страны: от императорских до брежневский времен, с элементами детективных перепетий. **«Гении и злодеи»** — жанр, рассказывающий о недооцененных личностях или об уже известных людях, о которых появилась новая информация.

2. **«Фильм-портрет»** — жанр, повествующий о какой-либо знаменитости, актере, политике, публичном деятеле. В этот жанр входит и такой подвид как **«Мемуары»**.

3. **«Научно-популярный»** — жанр, нацеленный на пропаганду научных идей, открытий, подходов и так далее. Современные научно-популярные фильмы схожи с научно-популярным кино лишь стилистическими особенностями: информационность, аналитичность, публицистичность и реферативность изложения событий.

4. **«Кинохроника»** — запечатление текущих событий. Представляет зрителю оперативную информацию об актуальном событии. Оно не анализируется и не взаимосвязано с другими событиями, не имеет авторского «я». При кинохронике используются различные телевизионные и киноприемы (смена ракурсов, повторы, разные виды композиции). Обычно представляет собой историческое событие (например, военная кинохроника).

5. **«Беседа»** — жанр, который снят в виде диалога или полилога, со вставками коротких сюжетов. Для такого фильма прописывается сценарий для каждого участника-диалога или полилога. Если в фильме участвует какая-нибудь знаменитость, которая не имеет опыта разговора на камеру, с ней проводится подготовительная работа. Однако фильм монтируется как стихийная, якобы не подготовленная заранее беседа.

6. **«Монолог»** — жанр, где повествование ведется от первого лица. Герой рассказывает о каком-либо событии, факте, биографии, другом человеке. Чаще всего документальный фильм этого жанра повествует о какой-либо выдающейся личности. Может быть снят в форме исповеди или воспоминаний. С закадровым голосом героя картинка сопровождается вставками фотографий, сюжетов и так далее. Схож с жанром очерка.

7. **«Интервью»** — жанр основан на работе журналиста, режиссера, корреспондента, ведущего программы. Цель - раскрыть героя интервью. Этот жанр тяготеет скорее к публицистике, чем к документальному кино. **«Интервью-сообщение»** — отражается какое-либо мнение о событии или

ситуации. «Интервью-беседа» — жанр, построенный на живом общении с несколькими людьми. В этом жанре режиссер практически не регулирует происходящее в кадре.<sup>7</sup>

Огурчикова П.К., Падейский В.В., Сидоренко В. И. представляют свою систему жанров документальных телефильмов:

1. «Документальная киноэпопея
2. Историко-документальный фильм
3. Историко-биографический фильм
4. Социологический фильм
5. Киноочерк
6. Киноинтервью
7. Кинохроника
8. Киноплакат
9. Кинопортрет
10. Кинопутешествие»<sup>8</sup>.

Не обращая внимания на относительность, особенно качественной, на наш взгляд, является классификация жанров, созданная Прожико Г.С.:

- «1) информационные жанры (публицистический принцип аргументации);
- 2) очерковые формы (взаимодействие образных и аналитических элементов);
- 3) фильмы-эссе или фильмы-размышления (главенство авторского начала, ассоциативный способ организации материала);
- 4) художественно-документальные жанры (слияние игрового и неигрового, документальный материал служит основой для создания художественного образа)»<sup>9</sup>.

Триш Дас выделяет не жанры, а стили документального кино. С годами появляются новые стили, а какие-то выходят из моды. От кинохроники до реалистического, от романтического до пропагандистского и так далее. Тем не менее, по мнению Дас Триш три из них оказались наиболее популярными

<sup>7</sup> Шергова К.А. Становление жанров документального телекино / К. А. Шергова – М., 2016. – 96–104 с.

<sup>8</sup> См.: Огурчикова П.К. Мастерство продюсера кино и телевидения / П. К. Огурчикова, В. В. Падейский, В.И. Сидоренко – М., 2008. – 31 с.

<sup>9</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико – М., 2004. – 105 с.

и охватили большую часть документальных фильмов: классическое кино, Cinema Verite/Direct Cinema и докудрама.<sup>10</sup>

Несмотря на многообразие жанров и видов, которые, казалось бы, направлены на просвещение аудитории, Стивен Барнетт говорит, что существует некое давление на документальное кино. Этим давлением он считает рейтинги. Барнетт утверждает, что телевидение «продешевело» и продюсеры гонятся скорее за рейтингом, чем за просвещением зрителей. Это одна из главных проблем современной теледокументалистики.

---

<sup>10</sup> См.: Das T. How to write a documentary script / T. Das – URL: [https://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme\\_doc\\_documentary\\_script.pdf](https://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme_doc_documentary_script.pdf) (дата обращения: 21.01.2020).

### 1.3 Современные проблемы и перспективы теле- и киноиндустрии

Быстро меняющиеся технологии, экономический прогресс и научные изобретения влияют на современную теледокументалистику, она становится более цифровизированной, начинают применяться новые технологические приемы. Помимо этого, происходит взаимопроникновение видов и жанров документалистики с жанрами журналистики. Учитывая эти особенности современной документалистики. Герои фильмов все чаще начинают обращаться к зрителю напрямую. Благодаря этому фильм становится открытой системой, в которую вовлечен и зритель. Подобное использует и документальная журналистика в жанре репортерского расследования («Мать и дочь»), аналитики, как специальный репортаж или журналистском расследование («Наука 2.0»), телеочерка («Россия от первого лица»). Эти изменения в сфере теледокументалистики ведут и к появлению новых проблем, о которых мы поговорим в данном параграфе. Но прежде определимся с основными понятиями.

**«Киноиндустрия** – отрасль промышленности, которая производит кинофильмы, спецэффекты для кинофильмов (в том числе компьютерную графику) и анимацию»<sup>11</sup>

**«Теледокументалистика** - вид вещания, объединяющий разделы информации, публицистики, научно-популярного вещания, кино- и телехроники и другие неигровые жанры передач и фильмов»<sup>12</sup>.

Появление новых проблем в этих сферах порождает и новые вопросы. Что есть документалистика сегодня? Какие жанры и виды документалистики сегодня наиболее популярны? Сохранилось ли истинно документальное кино?

На эти и другие вопросы попытался ответить известный датский режиссер Ларс Фон Триер. Он разработал манифест, который называется «Догма 95», собственно ставший авангардным направлением в кинематографе. Суть его заключается в том, что не так важна техника и стилистика, как сюжет и персонажи. Десять правил этого манифеста названы «Обетом целомудрия»:

<sup>11</sup> См.: Седых И. А. Киноиндустрия России 2017 / И. А. Седых – URL: <http://www.hse.ru/> (дата обращения: 19.01.2020)

<sup>12</sup> Егоров В. Терминологический словарь телевидения: Основные понятия и комментарии / В. Егоров – М., 1995. – 25 с.

1. «Съёмки должны происходить на натуре. Нельзя использовать реквизит и декорации (если для фильма необходим специальный реквизит, съёмки должны происходить там, где этот реквизит изначально находится).
2. Музыкальное сопровождение не должно идти отдельно от изображения или наоборот (музыка не может звучать в фильме, если она реально не звучит в снимаемой сцене).
3. Камера должна быть ручной. Любое движение или неподвижность диктуются только возможностями человеческой руки (фильм не может происходить там, где установлена камера; наоборот, съёмка должна происходить там, где разворачивается фильм).
4. Фильм должен быть цветным. Специальное освещение не разрешается (если для съёмки слишком мало света, одна лампа может быть прикреплена к камере, в противном же случае сцена должна быть вырезана).
5. Оптические эффекты и фильтры запрещены.
6. Фильм не должен содержать мнимого действия (убийства, стрельба и тому подобное не могут быть частью фильма).
7. Сюжеты, где действие происходит в другую эпоху или в другой стране, запрещены (действие должно происходить здесь и сейчас).
8. Жанровое кино запрещено.
9. Формат фильма должен быть 35 мм.
10. Имя режиссёра не должно фигурировать в титрах»<sup>13</sup>.

Исходя из этих правил, Триер говорит об истинно документальном кино, которое является действительно настоящим отображением реальной жизни. Триер хотел своим манифестом сказать еще и об ограничениях на использование спецэффектов и способов манипулирования зрителем. Он считает, что документалистика смешалась с журналистикой и эффектностью игрового кино, что документальный фильм сошел со своего «истинного» пути и потерял свою первоначальную миссию: правдиво описывать жизнь. Доверие к документалистике действительно пропадает. Режиссеров иногда обвиняют даже в том, что они снимают в большей степени актеров, а не

---

<sup>13</sup> Цыркун Н. Догма 95 / Н. Цыркун // Искусство кино. – 1998. – № 12.

действительность. Говоря об отечественном кино, можно сказать, что в России тоже есть режиссеры- продолжатели традиций датского художника – это, к примеру, Валерия Гай Германика («Все умрут, а я останусь», «Школа») и Жора Крыжовников («Горько», «Горько 2»).

Год 2019 показал, что в России выявлены ряд проблем в отечественном кинематографе. За этот год из 68 фильмов, выпущенных за государственные деньги, окупилось всего 8 фильмов. Это говорит нам о том, что российский зритель не хочет смотреть отечественное кино. Об этом обществу сигнализировал еще 2016 год, который был объявлен Годом российского кино, что подтвердило очевидный факт - отечественное кино находится в стадии кризиса. В то же время объявление 2016 годом отечественного кино способствовало его популяризации. Основными целями были повышение общественного интереса к российским фильмам, развитие системы кинопоказа в регионах, увеличение количества снимаемых фильмов при повышении их качества. Было проведено свыше 3 тысяч мероприятий на всех уровнях. Проведена была и масштабная акция «Ночь кино». Произошло открытие новых кинозалов, тематических выставок, интернет-проектов и печатных изданий. Начали свою работу и образовательные проекты. Сложно рассматривать и точно оценивать эффективность Года кино. Так как это весьма долгосрочная перспектива. Отечественное *документальное* (выделено нами – *Авт.*) кино все же постепенно растет. Об этом свидетельствует факт того, что активно проходит организация фестивалей, кинопоказов и существуют престижные фестивали, такие как «Артдокфест», «Флаэртиана» и «Россия». Помимо этого открываются новые школы, специализирующиеся на документальном кино, проходят различные онлайн и оффлайн вебинары, курсы, появляются новые направления, фиксируется новое развитие. На последнем съезде Всероссийского форума документалистов в Белых Столбах в 2018 году были выделены следующие перспективы в развитии отечественного документального кино:

1. Воссоздание кинолетописи, создателем которой будут лидеры документального кино в Федеральных кругах.
2. Создание региональных центров документального кино.
3. Создание Центра (фонда) документального кино России (ЦДК России) – как основной площадки для отбора проектов для производства документального кино и кинолетописи, включая создание Фонда документального кино (по аналогии с Федеральным фондом социальной и экономической поддержки кинематографии,

- работающим на игровое кино) с четкими рамками бюджетирования, системы редактуры, экспертизы и конкурсного отбора проектов
4. Увеличение бюджетов неигровых фильмов в Минкульте в 2 раза. Возвращение в систему документального кино государственных заказов со 100-процентным финансированием.
  5. Стимулирование создания прокатных компаний документального кино.
  6. Повышение статуса кинофестиваля «Россия».

Однако стоит заметить, что сам съезд был без объявления повестки, состава делегатов и принципа их отбора. «Всероссийский форум документалистов не закончился ничем. Ни одно решение не было поставлено на голосование. Ни одной рабочей группы не было создано. Принятую резолюцию никто не видел, кроме Клима Лаврентьева, скорее всего на стол президента ляжет некий документ о предпочтительном 100%-ом финансировании мертвых региональных студий для воплощения их мертвых идей. Возможно, этот документ даже будет принят. Может быть даже государству такое кино интересно, и чиновники даже найдут средства, чтобы профинансировать новейшую кинохронику про комбайнеров, высокие надои и победу русского оружия. Но кому это нужно?»<sup>14</sup>.

Основной поддержкой современной отечественной документальной киноиндустрии является государство, но существуют и частные инициативы. Способствует конкурентоспособности и Фонд кино. Растет и экспорт отечественного кино в страны ближнего и дальнего зарубежья. Сегодня для монетизации кинопродукта используют множество различных инструментов, один из них это продакт-плейсмент.

**«Product-placement** - это уникальная технология управления массовым сознанием и покупательским поведением. Это технология мгновенной раскрутки брендов при помощи художественных произведений. Это технология создания и молниеносной раскрутки торговых марок. Это - очень быстрый и эффективный способ внедрения брендов в подкорку потребителя раз и навсегда».<sup>15</sup>

Есть и другое понятие как **краудфандинг** – это сбор денег для съемки кино посредством специальных площадок. В Российской Федерации примером удачного использования краудфандинга будет служить фильм «28

<sup>14</sup> Визгалова Е. Из Ничего в Никуда: результаты Всероссийского форума документалистов в Белых Столбах / Е. Визгалова – URL: <http://rgdoc.ru/materials/avtorskie-kolonki/18723-iz-nichego-v-nikuda-rezultaty-vsrossiyskogo-foruma-dokumentalistov-v-belykh-stolbakh/> (дата обращения: 19.01.2020).

<sup>15</sup> См.: Березкина О. П. Product Placement Технологии скрытой рекламы – СПб., 2009, 12 с.

панфиловцев» (2015г.), собравший таким способом посредством новой технологии привлечения капитала более 50% производственного бюджета (заявленный бюджет фильма – 60 млн руб.).<sup>16</sup>

Новые технологии способствуют реальной конкурентоспособности в кинопроизводстве. В России сформировался и цех специалистов по компьютерной графике, которые могут конкурировать на мировом рынке. Несмотря на это проблема дефицита кадров в отечественной киноиндустрии не уменьшается, причем кадров на всех трех этапах кинопроизводства (препродакшена, продакшена и постпродакшена). Это и сценаристы, режиссеры и звукорежиссеры и звукооператоры, художники, аниматоры, промоутеры, фарндрайзеры и так далее. Помимо этого снижена активность актерских агентств. Для решения данной проблемы привлекаются иностранные специалисты (в основном технические кадры).

Согласно «Стратегии государственной культурной политики на период до 2030 г.»,<sup>17</sup> отечественное кино занимает одно из ключевых мест. Предложили добавить нормативы государственного финансирования, систему налоговых льгот, институт индивидуальных бюджетных назначений, маркированные налоги и т.д. Подобное есть уже в большинстве развитых стран мира.

Говоря о тенденциях мирового рынка, то по оценкам экспертов PricewaterhouseCoopers в 2020 году объем мирового кинопроката увеличится до 52 миллиардов долларов. Одним из ведущих лидеров рынка станет Китай. Постепенно растет и количество киноэкранов, идет повышение уровня качественных изменений (уровень сервиса, услуги, оснащение кинозалов). В Российской Федерации тенденции схожи, но есть и свои особенности. Это рост кинообъема, господдержка все также играет ключевую роль, она будет способствовать съемке высокобюджетных фильмов. «Что касается развития инструментов привлечения частных инвестиций в российское кинопроизводство (в частности, продакт-плейсмент, банковское кредитование, фандрайзинг), то по мере роста конкурентоспособности российских фильмов в национальном и международном прокате, это направление также будет эволюционировать. На данный момент киноиндустрия демонстрирует достаточно позитивную динамику, однако приход в отрасль частных инвесторов – как финансовых компаний, так и

---

<sup>16</sup> См.: Седых И. А. Киноиндустрия России 2017 / И. А. Седых – URL: <http://www.hse.ru/> (дата обращения: 19.01.2020).

<sup>17</sup> Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 г., в Рос. Федерации : распоряжение Правительства Российской Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р

крупных игроков реального сектора – может спровоцировать желаемый активный быстрый рост кинопрома»<sup>18</sup>. На рынок выходят и молодые кинематографисты, которые дебютируют на различных фестивалях, это обеспечение будущего отечественного кинематографа в сфере не только искусства, но и бизнеса киноиндустрии. Мы считаем, что для полноценного развития российского кино, ему необходимо выйти на мировой рынок. Уже существуют картины, которые могут доказать мировому сообществу, что Россия может снимать качественные и технологичные фильмы («Экипаж», «Викинг», «Притяжение»). Поддерживает их и авторитет актеров.

Проблемы отечественной киноиндустрии в некоторых моментах схожи с проблемами киноиндустрии мира. Роберт Макки выделяет следующие проблемы современной киноиндустрии. Во-первых, это упадок истории обоснованный тем, что «в плохих, лживых повествованиях содержание неминуемо подменяется зрелищностью, а правда — обманом. Слабые истории, отчаянно пытающиеся удержать внимание зрителей, перерождаются в яркие рекламные ролики, производство которых обходится в миллионы долларов. В Голливуде образы приобретают все более экстравагантный характер, а в Европе — декоративный. Сплошь и рядом актеры выглядят неестественно, демонстрируя распушенность и насилие. Музыка и звуковые эффекты становятся слишком шумными. Во всем ощущается гротеск»<sup>19</sup>. Во-вторых, это утрата мастерства. Сценарий – это не только писательская работа, но и способ самовыражения, который, в свою очередь, очень трудный. Роберт Макки сравнивает умение написать сценарий с умением написания симфонии композитором. Также утрате мастерства способствует и пренебрежительного отношения к кинодраматургии. Такая дисциплина как «кинодраматургия» изучается лишь в Варшаве и Москве. Самой же главной причиной, которую выделил Макки, является утрата ценностей, а они являются основой создания истории. Именно ценности сценариста о том, что такое добро, зло или любовь, ненависть помогают сценаристу выстроить его историю. «За прошедшие десятилетия писатель и общество более или менее достигли согласия в этих вопросах, но с каждым днем время, в которое мы живем, все больше и больше отягощается нравственным и этическим цинизмом, релятивизмом и субъективизмом, что приводит к значительной трансформации ценностей. К примеру, в условиях распада семьи и роста сексуального антагонизма в состоянии ли кто-нибудь

---

<sup>18</sup> См.: Седых И. А. Киноиндустрия России 2017 / И. А. Седых – URL: <http://www.hse.ru/> (дата обращения: 19.01.2020).

<sup>19</sup> Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки – М., 2016. – 21 с.

понять природу любви? А если вы убеждены, что способны на это, то как рассказать о своих чувствах зрителям, у которых с каждым днем усиливается скептическое отношение ко всему на свете?»<sup>20</sup>. В третьих, императив истории: «Одного лишь литературного таланта недостаточно. Если нет способности рассказать историю, то все те прекрасные образы и отточенные диалоги, над которыми вы старательно работаете многие месяцы, окажутся ненужной тратой бумаги»<sup>21</sup>.

Несмотря на быстроменяющиеся технологии, диффузию жанров и появлению новых подходов к съемке, документалистика сохраняет свои задачи:

1. Просвещение зрительской аудитории.
2. Исследование в различных сферах человеческой деятельности и окружающего мира.
3. Идеологическая.
4. Пропагандистская.
5. Хроникальная.
6. Публицистическая.

Несмотря на существующие проблемы, можно сказать, что отечественный рынок киноиндустрии развивается хорошими темпами, в том числе благодаря хорошим сценариям. Сценаристы являются первым и важным звеном кинопроизводства.

---

<sup>20</sup> Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки – М., 2016. – 24 с.

<sup>21</sup> Там же. – С. 26.

## Глава II. Сценарий как основа теледокументалистики

### 2.1 Понятие и виды сценария на телевидении

Сценарий — это драматическое произведение с четким описанием действия и слов героев, нужное для создания кино- или телефильма, а также короткий сюжетный набросок театрального представления или спектакля<sup>22</sup>.

Разработка и написание сценария – это творческий процесс, который занимает большое количество времени. Например, сценарий в картине Годара «Жить своей жизнью» был создан всего лишь на одной страничке, где была зафиксирована последовательность эпизодов. Все, естественно, еще зависит от масштабов картины, заказа кинокомпании. Сценарий является как бы «чертежом», на основе которого снимается фильм. Но он не только «чертеж», но и документ, четко излагающий нам детали, которые даются в сопровождении изображения фонограммы. Это также технический документ дающий персоналу съемочной группы и актерам определенные указания. И, естественно, это хранилище подробного замысла автора.

Такой «чертеж» обязателен, ибо невозможно создать сюжетный фильм без детального плана. Однако это работает чаще для игрового кино, ведь в документальном съемочная группа, как и сам режиссер, не могут быть готовы к съемке на улице, где погодные условия изменчивы, как и освещение. То есть, сценарий документального фильма не может быть дословно соответствовать тому, что будет затем на видео.

Мы начнем с определения понятий для создания контекстуальных рамок.

1. **Сценарный план** - схематичный перечень эпизодов, из которых будет состоять экранное произведение, также включающий в себя тему, идеи, задачи, характеристику аудитории.
2. **Сценарная заявка** - документ, позволяющий начать производство телепроизведения, она пишется в произвольной форме, но должна обладать рядом обязательных компонентов;<sup>23</sup>
3. **«Литературный сценарий** - полноценное художественное произведение, отвечающее специфическим и производственным требованиям фильмопроизводства, где с учётом зрительных и

<sup>22</sup> См.: Ожегов С.И. Словарь русского языка. — М., 2005. — 1025 с.

<sup>23</sup> См.: Бровченко Г.Н. Публицистический сценарий как этап творческого процесса / Г.Н. Бровченко – 2-е изд., исп. и доп. – М., 1989. – 34 с.;

звуковых образов дается описание эпизодов фильма с диалогом актеров»<sup>24</sup>;

4. **«Режиссерский сценарий** - это непосредственный итог углубленного изучения режиссёром литературной основы будущего фильма. Это запись фильма, родившегося в творческом воображении режиссёра в результате анализа литературного сценария и изучения всех связанных с его темой образов и материалов. Режиссёрский сценарий формулирует во всех деталях развитие сюжета и определяет монтажно-ритмический строй и особенности изобразительного решения. Режиссёрский сценарий является тщательным и глубоко продуманным планом всей творческой и производственной работы постановочного коллектива»<sup>25</sup>.

В режиссерский сценарий включается:

1. **Порядковый номер кадра** – по номерам кадра проводится работа от создания сценария до непосредственно монтажа кинопродукта. По ним ведется работа с отснятыми кадрами;
2. **Обозначение съемочных объектов** – указание на место съемки (павильон, натура), время действия, данные о съемке;
3. **Разбивка на планы (кадры)**. Указание на крупность плана: общий (об.), средний (ср.), крупный (кр.). А так же переход от плана к плану;
4. **«Содержание кадра** - подробное описание каждого действия. В этом изложении дается раскрытие замысла снимаемой сцены, ее изобразительные трактовки и намечаются методы постановочного решения»<sup>26</sup>;
5. **Звуковая часть кадра** – информация об используемой музыке, звуках, шумах;
6. **Примечания и дополнительные сведения** – вносятся главами рабочей группы: оператором, звукооператором и режиссером-постановщиком. Обычно это различного вида технические поправки, приемы съемки.

Перед написанием литературного сценария сценарист берется за оформление сценарной заявки. Она нужна для того, чтобы продюсерская

<sup>24</sup> См.: Коноплев Б.Н. Основы фильмопроизводства / Б.Н. Коноплев – М., 1969. – 15 с.

<sup>25</sup> См.: Герасимов С.А. О профессии кинорежиссёра — М., 1952, 204 с.

<sup>26</sup> См.: Карп В.И. Основы режиссуры / В.И. Карп – М., 2003. – 52 с.

компания заинтересовалась идеей сценариста и заключила с ним договор на написание сценария. Сегодня она пишется скорее для телевизионных сериалов, а не для полнометражных фильмов (для них пишется синопсис). Сценарная заявка является ответом на первоначальные вопросы, которые может задать сценаристу редактор или продюсер. Она нужна для более удобной, облегченной и быстрой работы. Заявка имеет личностный характер, она не принимается без данных об ее авторе. Частой проблемой может являться то, что она не пройдет из-за неформата. Для этого кинокомпания или телестудия публикуют информацию для написания сценарной заявки. Мы предлагаем рассмотреть ее стандартный вариант:

1. Контакты автора и название проекта;
2. Жанр и формат (если сценарий создан для телевидения или для сериала);
3. Логлайн;
4. Герои;
5. Синопсис;
6. Целевая аудитория;
7. Предполагаемый хронометраж фильма или серии;
8. Количество серий, если это сериал.

Форма **заявки** меняется в зависимости от требований кинокомпаний. Пишется заявка от третьего лица, без обозначения съемочных объектов, номеров кадра, диалогов. Пишется исключительно сюжет, который должен быть декодируемым. Таким образом, заявка не должна содержать сложных технических, теоретических терминов. Редактор, которому отправляется сценарная заявка, может править текст, поэтому сценарист обязан отправлять его в формате .doc или docx. Автор должен соблюдать грамотность и умение избегать сюжетных штампов.<sup>27</sup>

**Литературный сценарий** можно рассматривать и как простое художественное произведение, например, рассказ или повесть. После чего оно анализируется, перерабатывается и адаптируется режиссером для последующей съемки кино. «После Октябрьского переворота был создан декрет, исходя из которого было принято решение, что вся торговля кино была национализирована («О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного

---

<sup>27</sup> См.: Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес / А. Розенталь – М., 2000. – 68 с.

Комиссариата Просвещения»»<sup>28</sup>. Именно в тот период сложилась система технологий кинопроизводства, которая используется и сегодня. Еще тогда написанием литературного сценария занимались выпускники ВГИКа, соблюдая рамки учета производственных требований, выставяемых Госкино СССР. Сложившаяся традиция создания производственных требований существует на киностудиях и сегодня:

1. Длина фильма;
2. Количество съемочных объектов;
3. Общая площадь павильонных декораций;
4. Количество рабочих групп и массовок ;
5. Актеры.

Однако уже давно утвердил себя голливудский формат киносценария (его до сих пор называют литературным). Он включает в себе шесть основных элементов:

1. Хронотоп;
2. Описание действия;
3. Имя героя;
4. Реплика героя;
5. Ремарка;
6. Титр.

Жанр фильма никак не влияет на условные части сценария:

1. Экспозицию – это знакомство зрителя с главным героем или героями и миром, в котором они находятся. А также хронотоп.
2. Завязку – драматическое событие;
3. Усложнение – событие для совершения новых действий героя, для решения проблемы;
4. Перипетии – преодоление героем проблемы;
5. Кульминация – пик фильма;
6. Развязка – разрешение проблемы;
7. Финал – рассуждение героя, событие, говорящее об окончании смысла фильма или о его продолжении.

У литературного сценария существует и свой формат (разметку):

- «Шрифт: Courier New

---

<sup>28</sup> Евтушенко А.М. Ленинский декрет от 27 августа 1919 года в контексте истории отечественного кино / А.М. Евтушенко // Вестник ВГУ. – 2014. – №2. – С. 130–131.

- Размер шрифта: 12
- Выравнивание: по левому краю
- Жирный шрифт, шрифт курсивом и шрифт с подчеркиванием НИКОГДА не используются
- Поля страницы: Верхнее — 2,5 см, Нижнее — 1,25 см, Левое — 3,75 см, Правое — 2,5 см. Остальное без изменений.
- Параметр «Абзац» блока «Имя героя»: Слева — 6,75 см, Остальное без изменений.
- Параметр «Абзац» блока «Реплика героя»: Слева — 3,75 см, Справа — 3,75 см, Остальное без изменений.
- Параметр «Абзац» блока «Ремарка»: Слева — 5,5 см, Справа — 4,5 см, Остальное без изменений»<sup>29</sup>.

Литературный сценарий относится к другому виду произведений – сценарное творчество или произведение, являясь главенствующим произведением для создания аудиовизуального произведения – фильма или сценарного произведения созданного из режиссерского сценария<sup>30</sup>.

Литературный сценарий созданный на основе книги, является производным произведением – экранизацией<sup>31</sup>.

Режиссерский сценарий согласно стандартам ВГИК должен существовать всегда, даже когда киностудия его не запрашивает, но работает по европейской или американской системе кинопроизводства. Разработка его находится под контролем режиссера-постановщика вместе со вторым режиссером, оператором-постановщиком, художником-постановщиком и композитором. Иногда в создании режиссерского сценария участвуют автор, звукорежиссер, менеджер по спецэффектам, консультанты. Одна строка режиссерского сценария равна одному кадру. От включения работы камеры до отключения, единственного дубля, монтажной части или полной части записи.

Одной из важных составляющих режиссерского сценария является **режиссерская экспликация**. Это изложение режиссерского замысла произведения. Лев Кулешов дает следующее определение режиссерской экспликации: «Если монтажный сценарий является формой достаточно

<sup>29</sup> Смирнова О. Формат разметки сценария / О. Смирнова – URL: [http://scriptexpert.ru/files/format\\_razmetki.pdf](http://scriptexpert.ru/files/format_razmetki.pdf) (дата обращения: 21.01.2020).

<sup>30</sup> См.: Объекты авторских прав статья 1259 Гражданский кодекс Российской Федерации (часть четвертая) от 18.12.2006 N 230-ФЗ.

<sup>31</sup> Там же. С. 1260.

точной записи и зарисовки кадров будущей картины, то экспликация служит как бы ключом к пониманию картины в целом, к пониманию образов в их взаимосвязи, к пониманию единой линии режиссерского решения, стиля, т. е. трактовки картины. Режиссерская экспликация необходима самому режиссеру, руководству, актеру, оператору, композитору, художнику, словом, всему съемочному коллективу и обслуживающим съемки отделам и цехам студии». Состоит она из следующих разделов:

1. Идея;
2. Определение единого сквозного действия картины;
3. Трактовка образов в их взаимосвязи;
4. Экспликация эпохи, обстановки и мест действия с описанием;
5. Объяснение характера кадров монтажного сценария и съемочных приемов;
6. Объяснение характера музыки картины и сочетаний звука с изображением;
7. Схема монтажного построения картины»<sup>32</sup>.

Итогом режиссерского сценария становится визирование его режиссером-постановщиком, автором литературного сценария и продюсером.

---

<sup>32</sup> Кулешов Л.В. Уроки кинорежиссуры / Л. В. Кулешов, М. О. Воденко, М.А. Ростоккая, Е.С. Хохлова – М., 1999. – 38 с.

## 2.2 Форматы документальных телефильмов

Термин «формат» до сих пор точно не определен. Само понятие остается современным нерешенным вопросом, который является спорным. О.Р. Лащук в своей статье «Термин «формат» в массовой коммуникации»<sup>33</sup> утверждает, что термин активно используется в медиаиндустрии потому что оно помогает зафиксировать устремленность профессионального сознания к упорядоченности. Качаева А.Г. в свою очередь в своей статье говорит о том, что термин «формат» тесно связан с термином «жанр» — это два аспекта целостного телепроцесса и бизнеса. Ессер А. утверждает, что телевизионный формат — это телевизионные программы, разработанные на одном рынке и предлагаемые на международном уровне для других рынков и местной адаптации их. Манскова Е.А. говорит о том, что ««Жанровое» и «форматное» в отношении телевидения употреблять как синонимы правомерно, однако понятие *жанр* и *формат* сразу следует разделить»<sup>34</sup>. Она говорит и о том, что «телеформат предполагает лицензионную версию конкретной программы, которая продается для тиражирования в другие страны, адаптируясь под особенности национального телесмотрения. Формат – это только точка в жанровом поле, и точек этих может быть бесконечное множество».<sup>35</sup>

Мы рассмотрим понятие формат с точки зрения А. Ессер. В своей работе ««Format is King»: Television formats and commercialization» она дает определение понятию формат на телевидении: «Телевизионный формат – это программы, разработанные на одном рынке и предлагаемые на международные рынки для местной адаптации»<sup>36</sup>. При продаже формата предоставляется и так называемое «Производственное руководство», в котором указываются технические требования, график съемок, расписание, бюджет, список съемочной группы и другие различные данные, которые полезны для производственной команды. Также там указывается информация о питче, рейтинге, результате маркетинговых исследований и маркетинговые советы. В «Производственное руководство» можно вносить изменения. Например, какое нужно программное обеспечение для создания графики или логотипа. Могут вноситься идеи об наиболее оригинальной постановке кадра, наиболее лучшей адаптации, звуковом оформлении. Наконец, в руководство включена консультация по производству. В телевизионной

<sup>33</sup> См.: Лащук О.Р. Термин «формат» в массовой коммуникации / О. Р. Лащук– 2010. – № 10. – С. 36–41 .

<sup>34</sup> Манскова Е.А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики / Е. А. Манскова. – Нск, 2010. – 9 с.

<sup>35</sup> Там же. С. 2.

<sup>36</sup> Esser A. Format is King: Television formats and commercialization / A. Esser – URL: <https://www.roehampton.ac.uk/> (дата обращения: 15.01.2020).

индустрии Запада, для людей, кто создает форматы, они являются интеллектуальной собственностью, экономическим товаром с денежной стоимостью, которая определяется на рынке. Однако стоит отметить, что законодательно право собственности формата еще не достаточно урегулированы и суды неохотно поддерживают иски о нарушении авторских прав даже в тех случаях, когда это действительно плагиат. Исследованием и мониторингом телевизионных форматов занимается «FRAPA». Это международная ассоциация индустрии форматов, занимающаяся защитой и продвижением форматов. В ее состав входят создатели форматов, продюсеры, дистрибьюторы, вещатели и организации, имеющие коммерческий интерес. Также она предоставляет юридическую защиту тем, кто создает форматы. Продажа форматов началась с 1990 года, с 2000 годов их стоимость значительно возросла. Причиной этого является рейтинговый успех таких программ как «Who Wants to Be a Millionaire?» (1998), «Big Brother» (1999) и «Survivor» (2000). Согласно отчету «FRAPA», в период с 2002 по 2004 годы количество форматов шоу, транслируемых по всему миру, выросло более чем на треть. Второе исследование «FRAPA» в 2009 году выявило дальнейший рост: объем торговли форматами увеличился с 259 форматов до 445.

И.Н. Кемарская дает следующее определение формата на телевидении: «Формат – это устав программы. Набор приемов и признаков, характерных только для данного зрелища. Как и любой устав, он писан кровью, - тех, у кого не получилось. У каждой телепрограммы - свой формат. И сценарий каждого выпуска этой программы должен соответствовать форматным правилам»<sup>37</sup>.

Кемарская И.Н. приводит список факторов, которые влияют на формат:

1. Бренд канала;
2. Время выхода;
3. Жанр;
4. Состав целевой аудитории;
5. Наличие рекламных пауз;
6. Харизматичные герои;
7. Жесткая сценарная конструкция;

---

<sup>37</sup> Кемарская И.Н. Путь ТВ-сценариста или 7 подходов к бутерброду с икрой / И. Н. Кемарская – URL: <http://www.newsman.tsu.ru/2015/01/put-tv-scenarista-ili-sem-podxodov-k-buterbrodu-s-ikroj-i-kemarskaya/> (дата обращения: 19.01.2020).

Она также указывает, что цель телесценариста заключается в том, чтобы все время возвращать зрителя к программе от его домашних дел. Все ради эмоций зрителя. В основе телевизионного сценария лежит продуманная драматургическая конструкция, которая не является неизменной, так как формат гибок. Каждый формат предполагает специализацию сценариста. То есть ему его нужно выбрать, выбрать по собственным представлениям о будущей работе. По мнению И.Н. Кемарской, формат документальных программ на телевидении движется в сторону фэнтези. Она аргументирует это тем, что зритель принимает за правду постановочные сцены в документальных телепередачах (подмена актером персонажа-покойника в реконструкциях и докудрамах). Также одной из важных особенностей является *заражение достоверностью*. Когда герой шоу – реальный человек, а остальные – актеры, придуманные личности в придуманных обстоятельствах, получается так, что один реальный герой перебрасывает свою «реальность» на актеров<sup>38</sup>.

Качкаева А.Г. говорит о том, что «формат – идеологичен, унифицирует содержание для глобальных масс». Представителями классической школы являются последователи теории жанров на телевидении и радио, говоря о формате, они считают, что дискуссии на эту тему нелогичны и утверждают, что это псевдонаучная дискуссия о ложном формализме. «Форматное телевидение есть и ему надо учить. Тогда циклы, презрительно именуемые «документалкой», поставленные на конвейер форматные серии о гражданах и происшествиях, не вызывают презрения. Конвейер требует стандартизации и упрощения, но по одним и тем же лекалам можно скроить продукцию и для черкизовского рынка, и для бутика модного дизайнера, и для качественной линии промышленных марок. Умение просчитать потребителя, выбрать заказчика и продать идею — одно из ключевых умений для сегодняшнего телевизионного профессионала. Поэтому если все-таки оставить «формат» — индустрии, которой в его категориях легче договариваться внутри себя и с внешней, международной средой, а жанр сохранить для вечности, то противоречия практически исчезают.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> См.: Кемарская И.Н. Путь ТВ-сценариста или 7 подходов к бутерброду с икрой / И. Н. Кемарская – URL: <http://www.newsman.tsu.ru/2015/01/put-tv-scenarista-ili-sem-podxodov-k-buterbrodu-s-ikroj-i-kemarskaya/> (дата обращения: 19.01.2020).

<sup>39</sup> Качкаева А. Г. Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации / А. Г. Качкаева . – 2010. – № 10. – 40 с.

## 2.3. Этапы работы над документальным кинопроектом. От идеи сценария до **post-production**

### §1 **Pre-production: предпроизводство, постановочный период**

Первый предварительный этап включает в себя такие важные элементы, как оформление идеи и переговоры с потенциальным заказчиком, кастинг, определение способов финансирования, первоначальную разработку проекта. Именно от этого этапа работы продюсера и его команды в конечном итоге зависит, будет ли проект успешным.<sup>40</sup>

Производство любого кинопроекта состоит из трех частей:

1. **Pre-production** (предпроизводство);
2. **Production** (производство, съемка);
3. **Post-production** (постпроизводство, монтажно-тонировочный период).

Мы попробуем изучить наиболее значимые явления, о которых еще не говорили, присущие всем трем этапам. Это обусловлено тем, что объяснить все этапы можно только на практике.

Александр Атанесян называет предподготовительный период «постановочным проектом» (п/п), который представляет собой подбор документов для финансирующей их компании или инвестора. Pre-production они делят на малый п/п и большой п/п. Малый включает в себя лишь синопсис, кастинг, концепцию режиссера и бюджет. Большой же включает в себя:

1. Сценарий;
2. Резюме участников проекта;
3. Синопсис;
4. Бюджет;
5. Кастинг;
6. Режиссерский сценарий;
7. Раскадровка;
8. Эскизы декораций;
9. Эскизы костюмов;
10. Фотографии натуральных объектов;
11. Список операторской и осветительной аппаратуры;

---

<sup>40</sup> См.: Огурчикова П.К. Мастерство продюсера кино и телевидения / П. К. Огурчикова, В. В. Падейский, В.И. Сидоренко – М., 2008. – 236 с.

12. Экспликация предполагаемой музыки и/или песни, стилистика и воспроизводимая музыкальная атмосфера, количество песен (композиций) и их хронометраж;
13. Письма, подтверждающие согласие на участие в этом проекте;
14. Гарантийные письма от организации, компании, прокатчиков фильма, телекомпании, потенциальных партнеров;
15. Редакторское заключение;
16. Документы, подтверждающие право продюсера на сценарий.

**Бюджетом** (сметой) называют сформированные в определенном порядке статьи затрат на развитие производства и, в некоторых случаях, на представление и продажу готового продукта. Смета включает в себя: стоимость сценария и производственных/дополнительных затрат, гонорары актерам. Он также делится на сверхнормативный (above-the-line) и нормативный (below-the-line). Первый содержит в себе траты на продюсера, режиссера, сценариста, исполнителей главных ролей, приобретение прав на сюжет. Второй включает в себя расходы на все последующее, в том числе на специальных технических сотрудников, оборудование, на съемочные площадки, выпуск акций фильма.

**Раскадровка** – графическая иллюстрация режиссерского сценария с указанием способа и плана съемки. Ее реализацию обязательно проверяет продюсер.

Говоря об **эскизах декораций**, нужно подчеркнуть, что это максимально приближенные к реальности эскизы. Они должны стилистически соответствовать среде, эпохе, образу героя и другим реалиям произведения. Создает их художник-постановщик. Помимо эскиза должен быть сделан и чертеж, который готовит также художник-постановщик.

**Эскизы костюмов** – это модели одежды для всех героев фильма, которые создает художник по костюмам. Их эскизы должны как можно реальнее отобразить, как будут они выглядеть в реальности. Выбор их велик: рисунок, коллаж, фото, макет, модель на персональном компьютере.

**Объекты.** Это съемка натуральных объектов, она производится профессиональным фотографом и его ассистентом по избранию природы (в Российской Федерации такой специальности не существует). Они согласовываются с режиссером, оператором и продюсером фильма. К описанию натуральных объектов прилагается и описание технической специфики работы на объекте (хватает ли места, подходящая ли погода,

возможность работы с электричеством, освещение, комфортные условия для рабочей группы).

**В список аппаратуры** входит предварительная заявка на обеспечение съемок необходимым оборудованием. Создателем его является оператор-постановщик. Список он составляет на основе режиссерского сценария, учитывая при этом особенности будущего фильма. Он формируется на основе предпочтений режиссера, от выбора лаборатории до мелкой аппаратуры. Одной из самых важных аппаратур является вспомогательный видеомонитор, который подключается к камере. Он предназначен для того, чтобы режиссер следил за тем, что показывает камера.

**Звукозаписывающее оборудование** состоит из звукозаписывающего устройства, микрофонов, наушников, вспомогательного монитора для звукооператора, кабелей, штекеров и так далее. Затрагивая вопрос звукозаписи на месте съемок или в студии, Атанесян отмечает, что в большей части киносценарии позволяют выбрать между осуществлением звукозаписи определенных сцен на месте (синхронно) или в студии (в процессе озвучивания). Чаще всего применяются оба варианта.<sup>41</sup>

**Музыкальная экспликация** – перечень аудио произведений, основных тем, фоновых тем, песен и музыкальных шумов. Пишет и создает их композитор по заранее подготовленному заявлению режиссера, соответствуя художественному замыслу кинопродукта.

**Письма от лиц, подтверждающих свое участие в проекте**, пишутся в свободной форме. Это просто выражение согласия работы в на киностудии. Тут же и записывается срок работы. Они могут нести характер юридических обязательств, но не обязательно должны. Гарантийные письма являются документами финансового характера от организации, компании, фирм-прокатчиков фильма. Они же носят обязательно юридический характер.

**Финансирование** («fundraising» - поиск средств) – это практика, осуществляющаяся в разных странах по-разному. В Америке в 85 процентах случаев продюсер на собственные средства формирует постановочный проект и приходит на студию за дальнейшим финансированием собственного производства фильма. Важнейшим источником финансов являются крупные киностудии: Disney, MGM, Paramount, Sony, XX Century Fox, Universal,

---

<sup>41</sup> Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера / А. Атанесян – М., 2007. – 72 с.

Warner Bros. Они финансируют производство фильмов, стоимость которых колеблется в пределах от 10 миллионов до 200 миллионов долларов (за одну картину).

**Обязательства и гарантии завершения проекта.** Когда продюсер имеет сценарий, бюджет и другие необходимые элементы для получения гарантии дистрибьютора или заключения договора о поставках киноматериалов, продюсер может обратиться в банк. Если он соглашается выдать кредит, то обычно требуется подписание обязательств о завершении проекта, для того чтобы продюсер не остановил производство из-за высоких расходов. Обязательство составляется при участии третьего лица называемого гарантом, которое выступит в роли страховщика проекта <sup>42</sup>.

Помимо этого, следует отметить, что на этапе предпроизводства производится так же подбор **съёмочной команды** (киногруппы). Коноплев Б.Н. делит его на:

1. **Режиссерский блок.** Сценарист, режиссер-постановщик, кастинг-директор, второй режиссер, ассистент режиссера по актерам, помощник режиссера, ассистент режиссера по реквизиту, композитор;
2. **Операторский блок.** Оператор-постановщик, второй оператор, фокуспуллер, плейбек, механики камеры, дольщики, осветители, фотограф, раскадровщик;
3. **Блок художников.** Художник-постановщик, художник по костюмам, художник по гриму, их ассистенты, декораторы, архитектор, рабочие сцены, реквизитор;
4. **Административный блок.** Продюсеры, директор картины, его заместители, юристы;
5. **Актерская группа.** Актеры, дублеры, массовка;
6. **Звуковой цех.** Звукорежиссер, его ассистент, режиссер звуковых эффектов, инженер звукозаписи, звукомонтажер, звукооформитель, звукорежиссер перезаписи;
7. **Оружейно-пиротехнический цех.** Пиротехник или супервайзер по спецэффектам, оружейник;
8. **Трюковая группа.** Постановщик трюков, исполнитель трюков, дрессировщик;
9. **Монтажный цех.** Монтажер, цветоустановщик <sup>43</sup>.

<sup>42</sup> См.: Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера / А. Атанесян – М., 2007. – 25 с.

<sup>43</sup> См.: Коноплев Б.Н. Основы фильмопроизводства / Б.Н. Коноплев – М., 1969. – 47 с.

**Pre-production** - период, включающий в себя совокупность всех элементов, необходимых для съемки фильма. Сроки его зависят от трудности создаваемой кинокартины. Влиять на график может занятость актеров или дистрибьюторов.

Чтобы рассмотреть этап наиболее подробно мы рассмотрим профессии специалистов в сфере киноиндустрии и кратко поясним их обязанности и функции.

Главная задача **продюсера** на этом этапе работы – это создание достаточно активной и работоспособной съемочной группы. Ее состав регулируется режиссером-постановщиком, консультируясь с продюсером. С особой важностью должен быть выбран главный оператор, художник-постановщик и режиссер.

Основой фильма является сценарий, и только **режиссер** умеет преобразовывать буквы, написанные на бумаге, в визуальные и звуковые образы. К тому же режиссер не только создатель, но и менеджер, работающий с актерским составом и всей съемочной группой в течение всего производственного и монтажно-тонировочного периода. Важным элементом является слаженная работа сценариста и режиссера, в таком случае режиссер может подключиться к работе с самого начала и сможет лучше понять структуру сюжета и особенностей будущих персонажей. При выборе режиссера важно ознакомиться с его творчеством и понять, подходит ли его стиль с вашими представлениями о будущем фильме.

Наиболее значимым в съемочной команде является **директор картины**. Он ответственный за материально-техническое обеспечение во время съемок. Вместе с продюсером он будет трудиться над составлением итогового варианта производственного бюджета и контролировать изменение цифр в этом бюджете в процессе работы над фильмом.

Работа директора картины часто связана с плотной работой вместе со **вторым режиссером**, они оба должны быть вовлечены в производственный процесс как можно раньше. Второй режиссер ответственный за производственный процесс на съемочной площадке, следя за графиком. Он несет ответственность за создание наиболее оптимальных условий для работы режиссера-постановщика. Если режиссер-постановщик не укладывается в график, то второй режиссер приложит максимум усилий, чтобы подстроить график под нужды режиссера.

Главный оператор, он же оператор-постановщик подчиняется режиссеру и несет ответственность за качество отснятого материала. Он выбирает съемочную аппаратуру: камеры, осветительного оборудования. В его обязанности входит и контроль над персоналом, обслуживающим это оборудование, определение параметров освещения и экспозиции для каждой сцены. Важной составляющей являются профессионалы, которые работают в операторской группе:

*Второй оператор* отвечает за работу камеры и обеспечивает композицию кадра, предложенную режиссером или оператором-постановщиком.

*Первый помощник оператора* отвечает за установку нужных объективов и фильтров.

*Второй помощник оператора* отвечает за работу пленки, установку камер, за поддержания чистоты всех элементов и комплектующих камеры.

*Групп* – это руководитель операторской группы, который подчиняется оператору-постановщику. Его работа заключается в оказании содействия осветителям и помощи в организации движения камеры. Он контролирует платформы, затемняет окна, создавая эффект ночного интерьера в дневное время и прочее.

*Долли-меч* или оператор передвижных механизмов, отвечающий за исправность и работу передвижной операторской тележки и всех кранов-держателей.

В операторскую группу также входит отдел электриков.

*Главный осветитель* (gufar, бригадир) является руководителем бригады осветителей и отвечает за сохранность и эффективное использование осветительной аппаратуры.

*Первый помощник главного осветителя* занимается выполнением поручений от бригадира и контролирует работу осветительной и электрической аппаратуры.

*Электрики* занимаются монтажом и контролем работы электроосветительных приборов во время съемки.

*Оператор генератора* отвечает за работу и исправность электрогенераторов.

**Художник-постановщик.** Художник участвует в разработке общего изобразительного решения фильма, но в его особом видении находятся декорации, костюмы, реквизит, визуальные спецэффекты и все прочие связанные с изобразительной культурой постановочные элементы картины.

**Отдел костюмов.** Художник по костюмам отвечает за приобретение, разработку моделей и наблюдение над изготовлением всех используемых в фильме костюмов. У него обычно есть один или несколько помощников, которые помогают ему доставлять костюмы актерам, одевают актера в эти костюмы во время съемок, ведают сохранностью костюмов и поддержанием их в рабочего состояния.

**Главный гример и его команда.** Задача гримера – разработать дизайн грима и загримировать актеров, осуществляя контроль деятельности всего отдела грима, включая работу ассистентов гримера и специалиста в области грима по телу.

*Ассистенты главного гримера* помогают гримировать актеров. Один из них дежурит на площадке, чтобы поправлять в перерывах грим актерам.

*Гример по телу* отвечает за создание специфического грима на теле, будто то: различного вида раны, сыпи, татуировки и прочее.

*Парикмахер-стилист* контролирует работу своих ассистентов-парикмахеров и отвечает за стрижку, стиль прически, цвет волос, парики, накладки (тупеи).

**Отдел реквизита.** Занимается созданием реквизита. От пуль и пистолетов до будильников и фотоаппаратов и т.д. *Реквизитор* отвечает за выбор, доставку и поддержание в рабочем состоянии всего реквизита, задействованного в фильме.

*Художник-реквизитор* (специалист по изготовлению реквизита) занимается разработкой дизайна, конструированием и созданием, обеспечением функционирования предметов реквизита.

*Флорист.* Ответственный за необходимых в кадре растений и цветов.

**Отдел декораций.** Бригадир плотников, плотники, художники, сценические художники, драпировщики, обойщики, лепщики из гипса, сварщики.

*Декоратор* (set decorator) выбирает предметы интерьера (мебель, картины, вещи, предметы и так далее). В его подчинении находится

специалист, отвечающий за состояние одежды актеров во время съемок, а также человек, который должен заранее подготовить все необходимые для съемок костюмы.

**Специальные видеоэффекты.** Созданием спецэффектов занимается определенная команда. Он занимается макетированием объектов в миниатюре и действующие модели.

**Звуковой отдел.** В него входят:

*Звукорежиссер* (звукооператор). Он участвует и в процессе съемки и на этапе post-production. Он отвечает за выбор и работу всей аудиоаппаратуры, за контроль над качеством звукозаписи.

*Оператор крана.* Занимается установкой микрофонов в задних местах, для этого он задействует специальные держатели (краны) для микрофонов.

*Кабельщик* обеспечивает прокладку и подсоединение кабелей звукоаппаратуры.

*Координатор по спецэффектам* работая с ассистентами занимается безопасностью и своевременным выполнением спецэффектов. Например, имитация различных погодных условий, дождя, огня, дыма и т.д.

**Отдел трюков.** *Координатор каскадеров* (постановщик трюков) вместе со своей командой отвечает за своевременное и безопасное исполнение всех трюков. Чаще всего они специализируются на каких-то конкретных типах трюков.

**Реклама и PR структуры.** В это отделе работает PR-менеджер, отвечающий за связи с общественностью, за создание и распространение рекламной информации о фильме в печатных статьях, интервью, рекламных объявлениях, в СМИ. С ним работает и фотограф ответственный за фоторекламу и съемку рабочих моментов.

**Студийные службы.** В них входят:

*Руководитель транспортного отдела.* Отвечает за работу производственных механизмов.

*Водители* обеспечивают все необходимые перевозки актеров, технического персонала и т.д.

*Дрессировщик* отвечает за транспортировку домашних и диких животных, которые используются для съемок, за заботу о них и управление ими.

*Дополнительный персонал.* Это работники, предоставляющие питание в перерывах между съемками, медперсонал, учителей. Законодательство требует участия учителей в случаях, когда в съемках заняты учащиеся и дошкольники.

**Актеры.** Чаще всего требуется найти самых лучших актеров, независимо от их известности. Продюсер так же заботится о том, чтобы в картине играл актер, который уже известен публике. Это способствует и кинотеатральному прокату фильма и при ее реализации на телевидении, при продаже за границу. Для инвесторов известный актер играет иногда ключевую роль в финансировании кинопроекта, да и само приглашение знаменитого актера может поднять рейтинги фильма. Естественно, гарантий здесь нет. Существуют фильмы, где снимались известные актеры и фильм провалился. Есть и немало картин без звезд, но они стали бестселлерами.

Работа продюсера по подбору актеров или проще говоря кастинг, имеет два главных аспекта: творческий и финансовый.

Подбор актеров следует начать с изучения перечня ролей и понимание, на какие роли целесообразно приглашать знаменитых актеров – главные или второстепенные.

Есть два метода поиска актеров: через актерские агентства или через каталог киностудии. Бывает и такое, что определенный типаж, который нужен в фильме можно увидеть на улице за прогулкой. При работе с агентствами и картотеками нужно оформлять специальный запрос с описанием облика и характера персонажа. Далее предлагаются кандидатуры и из них выбираются подходящие, затем проводятся различные пробы, учетом того насколько актер впишется в актерский состав. Изучается фильмография актера, его данные как гражданина, состояние здоровья, наличие семьи, прояснить вопрос о беременности, если это молодая актриса. Важно знать и моральные качества актера, его характер. Если актер выбран через агентство, то оно ему предоставляет вагончик на съемки, гримера, проездные билеты, специальное питание, расписание рабочего дня и т.д. Агентство же занимается тем, что обеспечивает приход актера на пробы, примерку, репетиции, съемочную площадку, озвучение роли и т.д. В идеале продюсер, режиссер и сценарист должны вместе заниматься выбором

актеров на роли. Сценарист хорошо понимает созданных им героев и может сыграть решающую роль в подборе актеров. Окончательный же выбор остается за режиссером. Поиском и рекомендациями занимается *ассистент по актерам*. Его задача заключается в помощи продюсеру и режиссеру найти актеров. Опытный ассистент уже имеет необходимую базу данных по актерам и актрисам, изучает их, знает, сколько конкретный актер может стоить, имеет информацию о том, какое амплуа более предпочитает актер.

Роли делятся на три категории: главные (с текстом), второй план (неглавные роли с текстом), статисты и массовка (без слов). Чтобы понять к какой категории отнести актера следует ознакомиться с его фильмографией, его игрой.

**Подготовительная работа со съемочным коллективом.** Одной из главных задач режиссера является обеспечение взаимодействия всей команды и подготовка его к съемкам. Чем понятнее режиссер объяснит коллективу, что от него требуется, тем качественнее и эффективнее будет идти работа. Прежде всего следует детально обсудить стиль, настроение, жанровые особенности фильма, что должно выразиться в определенной цветовой гамме, в отборе костюмов, реквизита и так далее.

**Производственное собрание.** Еще одним важным моментом в подготовительной работе – проведение производственного собрания. На нем встречаются продюсер, режиссер, исполнительный продюсер, директор картины, второй режиссер, оператор и руководители отдела. Второй режиссер предоставляет всем сценарий, рассказывает о поставленных задачах, трудностях, перипетиях, сюжет полностью. Далее идут ответы на вопросы участников собрания.

**Техническая проверка.** Когда все готово и можно приступать к съемкам, режиссер проверяет все съемочные объекты. Это называется *tech scout* или *проверка готовности*. Оператор и режиссер при проверке утверждают точки съемки и освещение.

**Страхование фильма.** Требования зависят от самого фильма. Если в фильме присутствуют сложные трюки, множество техники и сложные спецэффекты, то сумма страховки будет выше. Она оценивается исходя из бюджета кинопроекта. Страхуются также производственные, технические, технологические объекты и субъекты фильма, киносъемочная техника,

финансовые вклады, реквизит, костюмы, аксессуары, антиквариат, мебель, машины и т.д.<sup>44</sup>

## §2 Production: производство и съемка

**Производственный график (расписание съемок).** Консультируясь с режиссером-постановщиком и согласовав все с продюсером, второй режиссер составляет окончательный график съемки кинокартины. Размещается он на заранее установленной производственно-информационной доске. В левой части – перечисление и нумерация актеров. В правой части номера сцен и дополнительную информацию. В нее входит: время суток и где происходят съемки; количество страниц в сценарии, отведенных на эти сцен; номера сцен и их описание; кто из членов съемочной группы занят в этих сценах

**Нарушение непрерывности видео- и звукоряда фильма.** Каждый кадр из последовательности ряда кинокадров содержит одну или несколько мизансцен (мизанкадров – новая позиция или место установки камеры или изменение освещения). Непрерывность зависит от каждого мизанкадра. Если актер меняет действие или диалог между двумя мизанкадрами, которые должны составлять один эпизод, то это представляет угрозу. Таким образом в одном мизанкадре у актрисы стакан в левой руке, а в другом мизанкадре в правой, то непрерывность видеоряда оказывается нарушенной, и эти два мизанкадра не могут быть склеены во время монтажа. Следит за этим *скрипт-супервайзер*. Он занимается информированием режиссера о нарушении непрерывной последовательности киноряда.

**Интерпретация и стиль.** Для продюсера очень важно, чтобы способ интерпретации изложенного в сценарии сюжета и выбранный режиссером стиль повествования не расходился с первоначальным замыслом. Продюсер должен быть уверен в том, как режиссер увидел будущий фильм после прочтения сценария. Режиссер имеет право менять импровизировать и менять элементы замысла. На это есть причины. Во-первых, создание кинокартины – коллективное творчество и многое может измениться после утверждение плана. Во-вторых, удачный план может родиться в самый последний момент. Наконец, если съемки фильма отстают от графика, режиссер может изменить план с целью компенсации потерянного времени.

<sup>44</sup> См.: Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера / А. Атанесян – М., 2007. – 25–44 с.

После точного утверждения плана режиссер и главный оператор должны установить конкретное представление, сколько мизанкадров потребуется на создание плана. Их последовательность тоже весьма значима. Наиболее логичный порядок съемки – от более длительных к менее длительным эпизодам. Подобный порядок устанавливается по ряду причин. Во-первых, более крупная сцена дает общее представление об эпизоде в целом, о характере его освещения. Когда будут съемки более коротких сцен, уже не надо будет беспокоиться о единообразном характере освещения, поскольку оно уже установлено. Во-вторых, самая большая сцена требует более длительной работы осветителей. Когда снимается эпизод основной сценой (самой значительной по времени), преимущество получают и актеры. Это та сцена, в которой содержится смысл всего эпизода. Легче исполнить сначала главную сцену и к ней «доиграть» менее значительные отрывки.

**Забота о творческом коллективе.** Еще одна важная составляющая производственного периода. Перед началом съемок актерам и всему киносъемочному коллективу ежедневно должны предлагать завтрак. Этим занимается соответствующая сервисная служба. Это форма заботы на съемочной площадке не должна игнорироваться. Мы специально оставляем этот пункт, чтобы подчеркнуть важность заботы об исполнителях и съемочной группе. Забота о коллективе предполагает и содержание в чистоте комнат отдыха, комфортабельные туалетные комнаты и, конечно же, качественное питание.

**Второй режиссер: работа на площадке.** Второй режиссер является информационным каналом между режиссером и съемочной группой. Он отвечает за выполнение группой всех указаний режиссера. Каждый член актерской и съемочной группы находился в нужное время в нужном месте. Каждый участник съемок должен быть готов к новому съемочному эпизоду. Планированием всего этого занимается второй режиссер. Он посвящен в график работы творческого коллектива, он отлично знает правила всех гильдий и объединений, регулирующих производственный процесс. Ему часто приходится работать и с юридическими документами, а также управление статистиками и массовыми сценами.

**Вызов на съемку.** Список актеров и членов группы, вызываемых на съемку, составляется ежедневно, что входит в обязанность второго режиссера. Одобряется он режиссером. Распечатанный список передается среди творческого коллектива за день до съемок. Содержит он следующую информацию: номера сцен, которые должны быть отсняты; место съемок;

реестр тех людей, которые работают на киноплощадках; время прибытия на съемки; специальное требование на каждый день (участие каскадеров или оборудования для спецэффектов); дополнительная информация (прогноз погоды, время восхода и захода солнца, место парковки, контактная информация).

**Отчетность.** Ежедневные и еженедельные отчеты состоят из четкой информации о ходе выполнения плана съемки: какие сцены уже сняты; количество страниц киносценария, которым эти сцены соответствуют; прогнозируемая и текущая стоимость акций фильма; количество часов, отработанных каждым членом коллектива, и т.д. Подобная информация собирается директором картины, затем передается продюсеру, режиссеру, кинопроизводящей компании, кредитору и всем, кому эту информацию необходимо предоставить. Ежедневные затраты включают в себя: время, затраченное на съемки, расходы на съемки, на статистов, на дополнительный технический персонал, непредвиденные расходы.

**Изменение сценария во время съемок.** Состав исполнителей, места съемок, погодные условия, бюджетные и художественные соображения, результат проведения репетиций и новое понимание материала может привести к изменению сценария. Важно сохранить сцену установленную до начала съемок. Новые сцены, добавленные после начала съемок, должны получать номера из сочетания цифр и букв. Если между сценами 19 и 20 вставлены еще две сцены, они будут названы 19А и 19Б. Если сцена 66 удалена то после 65-й будет идти 67-я сцена, но при этом должно быть указано, что 66-я сцена опущена. Каждая новая информация рекомендуется к распечатыванию на бумаге, новая информация должна быть выделена отличным цветом от основного и иметь дату.

**Гримерная.** Последняя станция перед выходом актера на камеру – гримерка. Чем лучше положен грим, тем увереннее чувствует себя актер, лучше будет и его игра. Хороший специалист поддерживает и исполнителя и в моральном плане.

**Первая съемка.** Когда грим положен, съемочная группа должна находиться на своих местах. Актеры будут репетировать в гриме и костюмах, техперсонал должен быть наготове, поправить мелочи в оборудовании и осветительной аппаратуре. Заранее актеры перечитывают несколько раз диалоги. В это время оператор завершает настройку аппаратуры, проверяет экспозицию и делает последние корректировки. Оператор микрофонов проверяет схему передвижения микрофонов, а звукорежиссер уточняет

уровни записи на звукозаписывающем устройстве. Ассистент оператора и водитель операторской тележки отрабатывают в это время свои движения на съемочной площадке. Как только все будут готовы, наступает время начала съемок. Создается тишина и вторым режиссером отдается команда: «Включить звук. Включить камеру». Затем режиссер говорит: «Начали». Если режиссер не останавливает действие, то дубль кажется ему удачным. Бывает так, что дубль портят технические неполадки. Из-за этого делаются новые дубли, пока не будет получен искомый результат.

**«Хлопушка».** «Хлопушкой» называется небольшая доска с «крышкой», это, по своей сути, табло, на котором размещается информация о фильме и снимаемой сцене. Постоянная информация: название фильма, имя режиссера и главного оператора. Есть ячейка номера сцены, которая меняется, когда съемка сцены, состоящей и нескольких мизанкадров, завершается. Для сцены 6, например, может быть пять кадров, которые будут пронумерованы следующим образом: 5 А, 5 В, 5 С, 5 D, 5 Е. Другая ячейка показывает номер дубля. Если эпизод D сцены 5 был снят пять раз, то последний дубль будет обозначен на «хлопушке» следующим образом: Сцена 5 D, дубль 5. В начале каждого дубля специальный человек поднимает верхнюю крышку «хлопушки» и опускает ее с щелчком. Это обеспечивает соответствие видео- и звукоряда, что будет использована при синхронизации звуковой дорожки с видео.

**Звук.** Звукорежиссер записывает на отдельные звуковые дорожки (треки) звуковой фон помещения, где происходит съемка, производственные звуковые эффекты, короткие слова и фразы. Собственным звуковым фоном обладает каждое помещение. Он используется для заполнения пауз в диалогах и выравнивания уровней между голосами на заключительном этапе микширования. Производственные звуковые эффекты (шум шагов, лай собаки, звон стекла, вопли, выстрели) звукорежиссер записывает во время съемок фильма, часто они используются в сцена, где нет диалогов. Запись звуковых эффектов продуктивнее и экономичнее производить во время съемок, чем создавать их в процессе редактирования или брать из звуковой базы данных.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера / А. Атанесян – М., 2007. – 47–57 с.

### §3 Post-production: постпроизводство, монтажно-тонировочный период

**Монтаж.** Монтаж – выразительное средство кино, основа композиционной организации материала. Он начинается во время работы режиссера над сценарием. Для того чтобы осуществить монтажное решение, надо его спланировать в режиссерском сценарии и обеспечить соответствующим рабочим материалом во время съемок. Монтаж после съемок – это уже создание фильма на основе сценарного чертежа и из «монтажного» отснятого материала. В монтаже режиссер реализует возникший на уровне сценария замысел, выверяя последовательность и продолжительность кадров. Кроме того, режиссер может добавить в окончательную сборку и новые кадры, эпизоды, появившиеся во время съемок.

Монтаж состоит из трех этапов:

1. *Последовательный монтаж*, который делается ассистентом или помощником режиссера ежедневно.
2. *Черновой монтаж*, создается для экономии времени и осуществляется параллельно со съемками и предполагает отбор дублей и подгонку режиссером отдельных частей фильма по метражу и месту в общей конструкции фильма.
3. *Окончательный монтаж* происходит после окончания съемок, когда режиссер создает готовый фильм.

При построении конструкции фильма может возникнуть проблема, что драматургические пробелы, допущенные в процессе разработки сценария, редакторы и продюсеры фильма пытаются восполнить при монтаже с помощью изображения.

**Способы монтажа.** Цифровой (или нелинейный) монтаж позволил намного ускорить черновую монтажную работу. Раньше этот этап создания фильма представлял собой кропотливую работу, заключающуюся в компоновке, подгонке и поиске новых вариантов монтажа отснятых кадров и звукозаписи. И если линейный видеомонтаж свел работу монтажера к

простому поиску допустимых сочетаний, то нелинейный видеомонтаж соединил в себе преимущества обоих подходов<sup>46</sup>.

**Режиссер монтажа.** Техника монтажа – грамотное соединение монтируемых частей и создание плавных переходов между ними – являются исходным условием профессии режиссера монтажа. Он самостоятельно выбирает себе помощника, который будет заниматься организационными деталями. Работа ассистента изменяется в зависимости от применимой системы монтирования. При использовании традиционной системы ассистент занимается подбором отснятого материала для конкретной монтажной сцены. Помощник обеспечивает связь с лабораториями. При работе с нелинейным монтажом ассистент занимается переводом аудио- и видеотелекопий фильма в электронную монтажную машину.

**Роль режиссера-постановщика во время монтажно-тонировочного периода.** Общее представление о фильме должен в первую очередь иметь режиссер-постановщик, именно он может отследить и уточнить, показывают ли итоги монтажа его представление сценария. Монтажно-тонировочный период важен на столько же, как и съемка фильма или написание сценария. Режиссер обязан работать вместе с режиссером монтажа чтобы работа была продуктивнее. Это помогает режиссеру видеть фильм более объективно.

**От текущего материала к окончательному варианту.** Монтаж производится на следующий день после первой съемки, во время анализа на специальном телевизоре отснятого материала. Затем режиссер монтажа приступает к предварительному монтажу материала, подбирает кадры в сценарной последовательности. Эта работа продолжается в течение всего съемочного процесса. Отсмотрев черновой монтаж, постановщик приступает к созданию своего варианта. Сделав требуемые изменения, у режиссера монтажа внезапно могут появиться новые идеи и мысли. Сцены могут смешиваться, сокращаться или удлиняться, добавляются новые или сокращаются уже существующие. Затем смонтированный вариант предлагается для просмотра продюсеру. И тут снова могут возникнуть споры, предложения и дискуссии. Затем фильм смотрит кинематографическая компания. Тут тоже может все повториться. Когда принимается решение об окончании монтажа, фильм считается завершенным. Остается сделать титры, визуальные эффекты и аудиомикширование.

---

<sup>46</sup> См.: Рабигер М. Режиссура документального кино – М.: ГИТР, 2006, 543 с.

**Надписи и титры.** В начале фильма располагаются основные заголовки и титры, называющие участников кинопроекта; в конце все остальные члены творческого коллектива. Титры стандартно создаются организациями, работающими в этой сфере.

**Спецэффекты.** Традиционные оптические эффекты, такие как создание расплывчатой картинки, наплыв, вытеснение, наложение изображений, раздвоение экрана, выполняются с помощью использования отснятого материала и кинопрограмм на компьютере называемые КСИ – *компьютерно созданное изображение*. Компании создающие специальные фотографические эффекты, макетируют и осуществляют съемку ландшафта, миниатюр, расплывчатых фоновых изображений, анимационных картинок.

**Аудиомонтаж.** Большая часть звуков первоначально записывается на отдельные аудиотреки, далее они синхронизируются с изображением. Диалоги, звуковые эффекты, музыка – распределяется в соответствии с местоположением элементов в структуре фильма. Звукооператор после этого подготавливает звук к процессу аудиомикширования (соединения звуков).

**Роль звукорежиссера.** В монтаже звука участвуют: монтажеры, ответственные за диалоги, звуковые эффекты и музыку и композитор. Задача звукорежиссера заключается в том, чтобы вместе с режиссером-постановщиком определить звуковую структуру каждой сцены. При работе с элементами важно, чтобы один из них имел доминирующий характер, остальные уходят на фоновое звучание.

**Монтаж диалогов и звуковых эффектов.** Монтажер диалогов подготавливает аудиотреки так, чтобы профессионал, который делает микширование звука, имел неограниченные возможности для работы над уровнем звучания любой реплики, для этого он может работать с DAW – digital audio workstation, компьютер и программное обеспечение. Существует и ADR (automatic dialog replacement), это система перезаписи диалогов с учетом сопоставления звука и изображения. Рассуждая о монтаже звуковых эффектов, следует уточнить, что начинается он с разговора режиссера, продюсера, режиссера монтажа и монтажера звуковых эффектов. Режиссер озвучивает общее представление о задачах звуковых эффектов в звуковой структуре картины, а затем обсуждается специфика отдельных звуков. Принимается решение, какие звуки, записанные во время съемок, можно оставить без изменения, а какие записать заново. Монтажер работает также как и композитор, его работа должна заключаться в том, что звуковые эффекты должны вызывать эмоции у зрителя, влиять на его восприятие.

**Музыка.** Музыка должна передавать атмосферу кинопродукта и тоже повествовать свой рассказ. Композитора просят писать музыку для действий или диалогов на которых акцентируется внимание. Мы перечислим некоторые типы музыки, используемые в кинематографе: *основная* (доминирующая или фоновая), *визуальный вокал* (певец в кадре), *закадровый вокал* (певца не видно на камере), *внутрикадровая музыка* (музыка из телевизора, радио, аудиосистемы, музыкальных инструментов, автоматов и т.п.). Композитор должен посмотреть фильм и получить представления о нем. При этом обсуждается лишь местоположение музыкальных фрагментов и музыкальный стиль. У композитора появятся разработки идей и тематические решения. Еще одной важной работой занимается музыкальный редактор, которого выбирает композитор. Он занимается тем, что хронометрирует каждую сцену, где должна звучать музыка. Музыка практически всегда самый лучший, распространенный используемый инструмент для влияние на эмоции зрителя. Он помогает ощутить чувства героев, передать атмосферу места, предвосхитить события на экране, задать ритм повествованию. Но куда больше всего вызывает эмоций у зрителя режиссерский инструмент, называемый *аудиовизуальным контрапунктом*. Использование этого инструмента является способом выражения критического взгляда режиссера на современность, массовую культуру или человеческую природу. Например, документальную съемку войн и разрушений под позитивными, популярными мелодиями. Или он нужен для создания сцен насилия, что создает контраст, оказывающий на зрителя дополнительное воздействие. Контрапункт позволяет передать иронию режиссера к происходящему в кадре. Часто используется и в комедийных сценах, пародиях. Музыкальный контрапункт может быть выражением субъективного взгляда героя на происходящие события, таким образом, усиливается идентификация зрителя с персонажем. Есть и еще один инструмент, своеобразный вид контрапункта – *музыкальный анахронизм*. Это когда сцены исторических картин сопровождаются современной популярной музыкой.

**Музыкальная съемка под фонограмму.** Съемка музыкальных моментов под фонограмму используется тогда, когда певцы находятся в кадре и по каким-то причинам не могут исполнять песню в живую. Например, плохая акустика на съемочной площадке. В таком случае,

музыканты записывают музыку на несколько треков, которые затем объединят в один<sup>47</sup>.

Современные сценарии не останавливаются в своем развитии. Сегодня, авторы сценариев ориентируются на массового потребителя. В телекомпаниях получает развитие «формат», занимая свое место, он постепенно двигается к юридической узаконенности. Киноиндустрия усложняется и модернизируется, с приходом новых технологий, новых течений, направлений, профессий она совершенствуется, становится дорогим бизнесом.

**Реклама.** Реклама предполагает наличие некоторых обязательных элементов, например, в стандартный промоушн-пакет входит:

1. Рекламный буклет;
2. Цветной постер;
3. Рекламный ролик.

Говоря о рекламном ролике (трейлер) мы подразумеваем телевизионную заставку фильма, которая говорит о его содержании. Он создается из самых впечатляющих кадров фильма и помогает ответить на вопрос, о чем фильм. Главным элементом трейлера является все же имена режиссера и актеров. Они и являются главной информацией о фильме и его рекламой. Создается он в период монтажа, затем создается его примерный план, некий сценарий. В себе он несет несколько отдельных, не связанных с собой кадров, но сохраняющие логику фильма. После составления монтажером покадрового плана трейлера, он, вместе с режиссером или продюсером, будет монтировать ролик. Выбирается и соответствующая музыка, он монтируется с использованием акцентов по отношению к действию в кадре.

Разработка и написание сценария – одна из самых важных и трудных частей. Сценарий перерабатывается и обсуждается несколько раз. Если сценарий рассчитан на показ широкой аудитории на телевидении, то сценаристу придется узнавать у телестудии нужный ей формат или разработать свой. Далее сценарий пройдет через три этапа создания кинопроекта, где на каждом этапе его будет обрабатывать и адаптировать для своей работы сам сценарист, режиссер или оператор-постановщик.

---

<sup>47</sup> См.: Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера / А. Атанесян – М., 2007. – 66–80 с.

## **Глава III. Создание документального телефильма «Студенты»: от сценария до воплощения**

### **3.1 Работы над сценарием телефильма**

#### **Сценарная заявка и литературный сценарий**

**Название проекта.** Студенческий документальный фильм «Студенты».

**Жанр.** Документальный фильм – интервью.

**Логлайн.** Студенты бакалавры, магистры и аспиранты факультета журналистики ВГУ отвечают на определенный список вопросов, их ответ – история из их студенческой жизни.

**Формат.**

**Идея сценария** появилась при ознакомлении с картинами и методами съемок Ларса фон Триера и Яна Артюса-Бертрана. Оба режиссера ставят перед собой задачу снять документальное кино, которое не отходит от своей истинной, первоначальной цели – социального регулирования, улучшения жизни общества, его информирования и просвещения. Для достижения этой цели Триер озвучил манифест «Догма 95», а Ян Артюс-Бертран снял фильмы о нашей планете и людях, что ее населяют. Фильм Триера «Идиоты», снятый согласно «Догме 95», раскрывает понятие «внутреннего идиота» каждого человека. Фильм Яна Артюса-Бертрана «Человек», показывает нам истории людей со всего мира, они рассуждают о любви, страхах, ненависти, боли и т.д. Каждый студент, приходя в ВУЗ, на своем первом курсе встречается со многими проблемами и страхами. Если главным героям «Идиотов» Триера помогал «внутренний идиот» то, что помогает студенту преодолеть страхи и проблемы, которые уже укоренились в привычном окружающем мире? Что делает нас студентами? Что в студенческой жизни вызывает слезы, счастье, любовь? Методом съемки портретного интервью завершил идею Ян Артюс-Бертран. Была поставлена задача: собрать как можно больше интервью со студентами факультета журналистики ВГУ и создать подобно мозаики историй полноценную картину того, кто такой студент. Фильм является оммажем Ларсу фон Триеру и Яну Артюсу-Бертрану.

**Синопсис.** Студенты отвечают на специально подготовленные вопросы. Они делятся своими переживаниями в повседневной жизни, надеждами, страхами, проблемами, любовью, радостью и т.д. Эти истории – кусочки мозаики, каждая мозаика - это студент, у которого мы возьмем интервью. Картина станет олицетворением того, кто такой студент.

**Визуализация.** Для фильма требовалась особая визуализация. Для съемок был использован фон цвета хаки, воссозданный с помощью хромакея. Такой цвет позволит зрителю акцентировать свое внимание на лице и эмоциях студента. Фон, портретная съемка, крупный план отделяют интервьюируемых от внешнего мира, их окружения. Зритель будет сосредоточен на лицах, глазах, словах, эмоциях студентов. Аэрофотосъемка студенческого городка, ставшего близким студентам, будет резонировать их историям, предлагая путешествие по факультету, студенческому городку, в первую очередь, через отдельные студенческие истории.

**Аудитория.** Документальный фильм «Студенты» нацелен на студенческую аудиторию. Предполагаемая аудитория – это социологи, преподаватели, родители. Т.е. те люди, которые задействованы как-либо в сфере высшего образования.

**Тема, предмет, достоверность документального кино «Студенты».** Темой фильма «Студенты» являются современные проблемы и морально-нравственные установки студентов на время их обучения в ВУЗе. Предметом фильма являются студенты. Студенты, пришедшие на интервью, не знают списка вопросов и не играют на камеру, что может претендовать на некоторую истинность в понятии «истинно документальное кино».

**Структура сценария.** Портретное интервью: каждому из опрошенных был задан один и тот же список вопросов. Структурно фильм делится на тематические части (блоки). Первый блок – аэрофотосъемка факультета, общежития, студенческого города, сопровождаемая музыкой композитора Макса Рихтера. Второй блок – интервью, без музыки. Такая композиция создает в сознании зрителя определенную атмосферу. С одной стороны, зритель видит внешнюю сторону студенческой жизни, а с другой – истории, внутреннюю часть. Одним из главных аспектов является отсутствие персонализации интервьюируемых. Это подчеркивает то, что все студенты факультета журналистики одинаковы в своих проблемах, страхах, радостях. Интервьюируемые – студенты разных курсов, от второго курса бакалавриата до аспирантов. Предполагается, что зритель не будет испытывать оценочное чувство, смотря фильм. Зритель будет видеть истории людей, их поступки. В фильме звучит живая речь, что сближает зрителя с героями.

## Режиссерский сценарий

**Примечания.** Все студенты, которые будут отвечать на вопросы, снимаются в темно-коричневом фоне. Это режиссерский сценарий для полнометражного фильма.

№ КАДРА	ХРН	ОБЪЕКТ	ПЛАН / ПЕРЕХОД	ДЕЙСТВИЕ	ЗВУК / СЛОВА
1	5 сек.		Выходит из затемнения; уходит в затемнение	На черном фоне надпись «Фильм Смотрова Никиты»	Макс Рихтер «November» С 39 сек.
2-9	1:10 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Десять студентов # 1-10	Макс Рихтер «November» С 1:55
10	19,5 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ПНР, ОП Наплыв	Аэрофотосъемка от общежития №5 до общежития №7 ВГУ	Макс Рихтер «November» С 1:56
11	19,5 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ПНР, ОП Стандарт	Аэрофотосъемка от бассейна ВГУ до общежития №6	Макс Рихтер «November» С 2:14
12	19,5 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт выходит из затемнения внизу надпись название фильма	Дорога между корпусом №6 и №8, спиной к корпусу №5а	Макс Рихтер «November» С 2:34 до 3:01
13	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #11	Рассказывает историю
14	32 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ПНР, ОП Наплыв J-cut	Аэрофотосъемка корпуса ВГУ №1, около входа стоит много людей, они курят, общаются, заходят / выходят из корпуса	Музыка №1
15	32 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ПНР, ОП Стандарт	Аэрофотосъемка корпуса ВГУ №2	Музыка №1
16	32 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ПНР, ОП Стандарт	Аэрофотосъемка корпуса ВГУ №9	Музыка №1

17	2 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #12 смотрит в камеру	Музыка №1 заканчивается
18	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #13	Рассказывает историю
19	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #14	Рассказывает историю
20	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #15 смотрит в камеру	Говорит студент #14
21	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #14	Рассказывает историю
22	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #16	Рассказывает историю
23	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #17	Рассказывает историю
24	5 сек	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #18 смотрит в камеру, смеется	
25	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #19	Рассказывает историю
26	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #20	Рассказывает историю
27	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #21	Рассказывает историю
28	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #22	Рассказывает историю
29	2 сек	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #23 смотрит в камеру	Говорит студент #22
30	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #24	Рассказывает историю
31	2 сек	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #25 смотрит в камеру	Говорит студент #24
32	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #24	Рассказывает историю
33	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #26	Рассказывает историю
34	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #27	Рассказывает историю

35	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #28	Рассказывает историю
36		ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #29 смотрит в камеру	Говорит студент #28
37	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #28	Рассказывает историю
38	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #30	Рассказывает историю
39	45 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ПНР, ОП Стандарт J-cut	Аэрофотосъемка от остановки до общежития ВГУ №5 через «Памятник славы»	Музыка №2
40	45 Сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Дорога перед общежитием ВГУ №5, трансформаторная будка, на ней видна надпись «ЗАБАВА»	Музыка №2
41	45 сек.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ПНР, ОП Стандарт	Аэрофотосъемка дороги от общежития ВГУ №5 до корпуса №6, вход на факультет журналистики	Музыка №2 заканчивается
42	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #31	Рассказывает историю
43	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #32	Рассказывает историю
44	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #33	Рассказывает историю
45	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #34	Рассказывает историю
46	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #35	Рассказывает историю
47	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #36	Рассказывает историю
48	5 сек.	ИНТ.	КП	Студент #37	Рассказывает

		ДЕНЬ	Стандарт L-cut	смотрит в камеру	историю студент #36
49	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #36	Рассказывает историю
50	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #38	Рассказывает историю
51	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #39 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #41
52	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #40 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #41
53	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #41	Рассказывает историю
54	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #42 смотрит в камеру	На 5 секунде начинает рассказывать историю студент #43
55	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #43	Рассказывает историю
56	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #44	Рассказывает историю
57	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #45 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #44
58	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #46 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #44
59	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #47 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #44
60	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #44	Рассказывает историю
61		ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #48	Рассказывает историю
62	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #49 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #48
63	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #50 смотрит в камеру	Первые 2,5 секунды

			L-cut		рассказывает историю студент #48
64	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #51	Рассказывает историю
65	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #52 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #51
66	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #53 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #51
67	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #51	Рассказывает историю
68	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #54	Рассказывает историю
69	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #55 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #54
70	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #56 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #54
71	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #54	Рассказывает историю
72	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #57	Когда студент заканчивает говорить, он молчит 4 секунды, после чего начинает рассказывать историю студент #58 последние три секунды кадра
73	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #58	Рассказывает историю
74	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #59 смотрит в камеру	Рассказывает историю студент #58
75	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #60 смотрит в камеру	Рассказывает историю

			L-cut		студент #58
76	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #58	Рассказывает историю
77	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #61 смотрит в камеру	На фоне рассказывает историю студент #58
78	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #62 смотрит в камеру	На фоне рассказывает историю студент #58
79	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #63 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #58
80		ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #58	Рассказывает историю
81	2 мин.	ЭКСТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Вход на факультет журналистики ВГУ. Студенты курят, общаются, заходят / выходят из корпуса	Музыка №3
82	2 мин.	ИНТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Столовая факультета журналистики, студенты берут / заказывают еду; сидят за столами, кушают	Музыка №3
83	2 мин.	ИНТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	«Серые столы» факультета журналистики, студенты сидят за столами; студенты проходят мимо них по коридору	Музыка №3
84	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #64	Рассказывает историю
85	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #65 смотрит в камеру	На фоне говорит

			L-cut		студент #64
86	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #66 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #64
87	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #64	Рассказывает историю
88	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #67	Рассказывает историю
89	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #68	Рассказывает историю
90	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #69 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #68
91	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #70 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #68
92	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #71 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #68
93	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #68	Рассказывает историю
94	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #72	Рассказывает историю
95	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #73 смотрит в камеру	Студент #73 молчит 5 секунд, на последних 2 секундах начинает говорить #74
96	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #74	Рассказывает историю
97	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #75	На фоне заканчивает (первые две секунды) свою историю студент #74, студент #75 затем рассказывает

					свою историю
98	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #76	Рассказывает историю
99	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #77	Рассказывает историю
100	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #78 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #77
101	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #77	Рассказывает историю
102	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #79	Рассказывает историю
103	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #80 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #79
104	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #79	Рассказывает историю
105	35 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Студенты заходят на факультете, проходят через турникет	
106	35 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Студенты стоят в коридоре, ждут начало пары, мимо ходят другие студенты	
107	35 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Студенты в 130 аудитории сидят на паре, слушают лектора	
108	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #81	Рассказывает историю
109	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #82	Рассказывает историю
110	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #83	Рассказывает историю
111	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #84	Рассказывает историю
112	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #85 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #84

113	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #84	Рассказывает историю
114	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #86 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #84
115	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #84	Рассказывает историю
116	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #87	Рассказывает историю
117	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #88	Рассказывает историю
118	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #89 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #88
119	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #88	Рассказывает историю
120	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #90	Рассказывает историю
121	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #91	Рассказывает историю
122	5 сек.	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт J-cut	Студент #92 смотрит в камеру	Студент #92 молчит 5 секунд, на последних 2 секундах начинает говорить #93
123	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #93	Рассказывает историю
124	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #94 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #93
125	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #93	Рассказывает историю
126	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #95	Рассказывает историю
127	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт L-cut	Студент #96 смотрит в камеру	На фоне говорит студент #95
128	~2	ИНТ.	КП	Студент #95	Рассказывает

	мин	ДЕНЬ	Стандарт L-cut		историю
129	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #97	Рассказывает историю
130	5 сек	ИНТ. ДЕНЬ	КП	Студент #98 смотрит в камеру	Музыка №5
131	20 сек	ИНТ. НОЧЬ	ОП Стандарт	Яркие моменты выступления активистов факультета журналистики на «Первокурснике»	Музыка №5
132	20 сек	ИНТ. НОЧЬ	ОП Стандарт	Яркие моменты выступления активистов факультета журналистики на «Студенческой Весне»	Музыка №5
133	20 сек	ЭКСТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Яркие моменты с «Посвящения- 2019»	Музыка №5
134	20 сек	ЭКСТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Выступление отряда на «Посвящении- 2019»	Музыка №5
135	20 сек	ЭКСТ. ДЕНЬ	ОП Стандарт	Выступление «Отряда Белый Парус» на «Посвящении- 2019»	Музыка №5
136	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #99 отвечает на вопрос: <b>тот который у меня в ВК</b>	Отвечает на вопрос
137	1:05 сек.	ЭКСТ. НОЧЬ	ПНР, ОП Стандарт	Аэрофотосъемка от общежития №9 до общежития №7 ВГУ	Музыка №6
138	1:05 сек.	ЭКСТ. НОЧЬ	ПНР, ОП Стандарт	Аэрофотосъемка между корпусом №6 и корпусом №8, спиной к	Музыка №6

				корпусу №5а ВГУ, затем за новостройки пролетая над входом на факультет журналистики ВГУ. Кадр медленно затемняется	
139	10 сек.		Титр выходит из затемнения; уходит в затемнение	На черном фоне всплывает надпись: «Этот фильм посвящен всем студентам, которые ответили на наши вопросы честно, мужественно и доброжелательно. Огромное спасибо.»	Музыка №6
140	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #100 на черном фоне отвечает на вопрос: «Чтобы ты хотел спросить у мира?». Справа от его лица финальные титры	Музыка №7 Отвечает на вопрос
141	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	На черном фоне студент #101 отвечает на вопрос «Боишься ли ты смерти?». Справа от его лица всплывают финальные титры	Музыка №7 Отвечает на вопрос
142	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	На черном фоне студент #102 отвечает на вопрос: «Что	Музыка №7 Отвечает на вопрос

				самое главное в жизни?». Справа от его лица всплывают финальные титры	
143	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #103 отвечает на вопрос: «Чтобы ты хотел пожелать всем студентам в мире на будущее?»	Музыка №7 Отвечает на вопрос
144	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #104 отвечает на вопрос:	Музыка №7 Отвечает на вопрос
145	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #105 отвечает на вопрос:	Музыка №7 Отвечает на вопрос
146	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #106 отвечает на вопрос:	Музыка №7 Отвечает на вопрос
147	~2 мин	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Студент #107 отвечает на вопрос:	Музыка №7 Отвечает на вопрос
148	~2 мин		КП Стандарт	Студент #108 отвечает на вопрос:	Музыка №7 Отвечает на вопрос
149	5 сек	ИНТ. ДЕНЬ	КП Стандарт	Актер-студент #109 Справа от его лица заканчиваются финальные титры	Музыка №7 Молчит пару секунд, затем говорит: «Добавить нечего, мы поговорили о студенческой жизни, поговорили обо всем. На этом, пожалуй, закончим».

### 3.2 Специфика съемки и монтажа телефильма

**Технические данные.** Съемка фильма «Студенты» вели с частотой 25 кадров в секунду. Съёмка интервью производилась на камеру Canon 650D, с объективом Canon 50mm f/1.4 EF USM. Аэрофотосъемка проводилась при помощи квадрокоптера DJI mavic pro.

**Режиссерская команда.** В нашу команду входил автор работы (сценарист), режиссер, научный руководитель, оператор, оператор квадрокоптера.

**Режиссерская работа и структура кинокартины.** Был разработан принцип интервью: каждому из опрошенных студентов был задан один и тот же набор из 44 вопросов, об учебе, преподавателях, практике, образовании, отчислении, одногруппниках, и так далее. Структура фильмам была разделена на три тематические части:

Первая часть фильма «Конфликты» поднимает темы конфликтов в процессе учебы, с одногруппниками, преподавателями. Конфликт между ожиданием от образования и реальностью. О системе образования в целом. А также конфликты в общежитии. Вторая часть «Учебный процесс» затрагивает такие проблемы как сама учеба, интересные истории из практики, случаи с преподавателями, истории связанные с сессией, отношения между однокурсниками и старшими курсами. Третья часть «Личное» кинокартины повествует о личных взаимоотношениях, проблемах, которые переживал лично каждый. Отношение к курению и алкоголю, к культурным мероприятиям, «Посвящению», что дало и чему научило студенчество. О чем студент жалеет и чему счастлив. С гордостью ли он носит имя «Студент»?

**Фильм поделен на два блока.** Первый блок это аэрофотосъемка и обычная съемка пути студента (сопровождаемая музыкой). Каждый студент факультета журналистики сдает вступительные экзамены в учебном корпусе №1 ВГУ, затем постепенно он идет к своему факультету. Там он и остается до наступления ночи (последняя аэрофотосъемка фильма). Это создает в сознании зрителя определенную атмосферу. С одной стороны, зритель видит путь, по которому идет студент (голос пути), как он живет и что он делает (от первого лица), а с другой – истории, которые заставляют задуматься и помогают ответить на вопрос: кто такой студент (голос человека)? Одним из важных компонентов было музыкальное сопровождение (голос музыки). Для фильма были выбраны композиции Макса Рихтера, автор композиций для

десятка художественных и документальных фильмов. Это не просто три главных компонента фильма, это и его герои. Стоит отметить, что мы решили не использовать никаких личных данных интервьюируемых. Это подчеркнет то, что все студенты одинаковы - со своими проблемами, страхами, радостью, счастьем и так далее. Не смотря на то, что многие темы показывают не лучшую сторону студенчества, есть и темы, которые проливают свет на яркие моменты жизни.

Контингент интервьюируемых разнообразен. Это студенты из разных городов, разных школ, кто-то из них работает, кто-то живет в финансовом достатке, сироты, одни в семье, у кого-то были проблемы с алкоголем у кого-то было аморальное поведение, а кто-то привносил в мир только лучшее. Наша задумка была такова, что в фильме будут показаны студенты, о которых мы знаем, но никогда не говорим. Эти студенты рассказывали свои личные истории на камеру, чаще всего, в первый раз. Темно-коричневый фон, крупный план, это все как бы отделяет всех этих студентов от их окружения. Зритель сосредоточен на их лицах, глазах, эмоциях, словах. Их путь, не имеющий барьеров при аэрофотосъемке, резонирует их голосам, мы предлагаем путешествие по отдельным студенческим историям.

Сверхзадача фильма заключается в том, что зритель не должен оценивать героев, смотря документальный фильм. Он просто видит людей и их истории, это просто их поступки и их жизнь. При просмотре у зрителя должно возникнуть чувство, что студенчество это не отдельно взятый факультет или люди. Это все студенчество. В фильме зритель также слышит живую речь, что сблизит его с героями.

**Монтажно-тонировочный период.** Для съемки было получено разрешение на свободную комнату в общежитии, где была воссоздана киностудия. Где была поддержана звукоизоляция и установлен свет. Фон являлся темно-коричневой костюмной тканью. Для съемки использовалась камера, которая снимала крупным планом. Камера была статичной, использовался штатив. Для записи звука использовался репортер и камера со встроенной возможностью записи звука. Аэрофотосъемка проводилась с квадрокоптера и помогла создать панораму, дальний план. При монтаже использовались различные переходы: затемнение, наплыв, стандартный переход, L-cut и J-cut. Одной из главных особенностей можно отметить рапид. Он использовался для выражения субъективного ощущения времени. Съемка меньше стандартных 24 кадров в секунду дает возможность передать эмоциональное состояние героя. Рапид помогает сфокусировать внимание

зрителя на эмоциях героя, при съемке его крупным планом. Основные съемки происходили днем, лишь последняя натурная сцена была снята ночью. Была подобрана и сведена музыка.

Ссылка на тизер-трейлер и фильм:

[https://drive.google.com/drive/folders/13zNru\\_bwXu\\_bI-1cmQ6N262H\\_Q1yGWzq](https://drive.google.com/drive/folders/13zNru_bwXu_bI-1cmQ6N262H_Q1yGWzq)

## **Заключение**

В нашей работе была предпринята попытка создания собственного документального телефильма. Помимо этого, мы исследовали понятие формата на современном телевидении. Исследованные нами вопросы и темы могут представлять как теоретический, так и практический интерес для практиков в сфере кино- и телепроизводства. Подробный разбор этапов создания кинопроекта может быть полезен в качестве материала для обучения будущих документалистов в сфере телевидения. Кроме того, анализ создания сценария неигрового кино, который мы предлагаем, может быть основой для анализа конкретных сценариев.

Проведя анализ различных подходов и точек зрения современных особенностей киноиндустрии, в рамках данной работы мы определили дальнейшее ее развитие в отечественном кино. Мы также рассмотрели специфику профессий специалистов, работающих на всех трех этапах создания кинопроекта и определили их главные функции. Мы пришли к мнению, что каждый специалист, занимающий место в процессе создания кинокартины, является ее неотъемлемой частью. Мы также подробно проанализировали создание сценария и его последующую обработку, работу над ним сценариста, режиссера-постановщика, продюсера, художника-постановщика и режиссера монтажа.

Проведя анализ создания сценария и его важности при создании кинокартины, мы определили, что все этапы его создания могут быть переделаны на всех этапах создания фильма, от предпродакшена до постпродакшена. Роль технологий монтажа во время монтажно-тонировочного периода состоит в качественной обработке и анализе материала с момента первого прочтения сценария.

На базе проведенных нами исследований мы создали собственный документальный телефильм. Разработали подробный режиссерский и литературный сценарий, создали заявку для съемки телефильма. Мы подробно разработали для фильма специфику съемки и монтажа. Подготовили список вопросов, которые помогли нам проанализировать жизнь современного студента. Разработали структуру сценария, его

визуальный ряд и вычленили потенциальную аудиторию. Для создания фильма мы провели 22 интервью со студентами факультета журналистики ВГУ, с помощью которого мы смогли проанализировать и показать жизнь современного студента.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ангелов А. Практическая режиссура кино / А. Ангелов – Москва : Deluxe, 2013. – 133 с.
2. Атанесян А. Краткая инструкция для начинающего продюсера / А. Атанесян – Москва : ЛОКИД-пресс, 2007. – 131 с.
3. Березкина О. П. Product Placement Технологии скрытой рекламы / О.П. Березкина – Санкт-Петербург : Питер, 2009. – 208 с.
4. Борецкий Р. А. Информационные жанры телевидения / Р.А. Борецкий – Москва : Прогресс, 1989. - 92 с.
5. Бровченко Г.Н. Публицистический сценарий как этап творческого процесса / Г.Н. Бровченко – 2-е изд., исп. и доп. - Москва : Изд-во МГУ, 1989. - 71 с.;
6. Бэдли Х. Техника документального кинофильма / Х. Бэдли – Москва : Искусство, 1972. – 243 с.
7. Вакурова Н.В. Типология жанров современной экранной продукции : учебное пособие / Н.В. Вакурова, Л.И. Московкин – Москва : Институт современного искусства, 1997. – 62 с.
8. Визгалова Е. Из Ничего в Никуда: результаты Всероссийского форума документалистов в Белых Столбах / Е. Визгалова – URL: <http://rgdoc.ru/materials/avtorskie-kolonki/18723-iz-nichego-v-nikuda-rezultaty-vserossiyskogo-foruma-dokumentalistov-v-belykh-stolbakh/> (дата обращения: 19.01.2020)
9. Герасимов С.А. О профессии кинорежиссёра / С.А. Герасимов – Москва : Госкиноиздат, 1952. – 432 с.
10. Горюнова Г.Н. Организация производства кинофильмов / Г.Н. Горюнова – Москва : Искусство, 1983. – 179 с.
11. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества / Л.Н. Джулай – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Материк, 2005. – 240 с.
12. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа / С.В. Дробашенко – Москва : Искусство, 1986. – 387 с.
13. Дуков Е. В. Формат или ценности? / Е. В. Дуков // Наука телевидения. – 2008. – № 5. – С. 25-27.

14. Евтушенко А.М. Ленинский декрет от 27 августа 1919 года в контексте истории отечественного кино / А.М. Евтушенко // Вестник ВГУ. – 2014. – №2. – С. 130–131.
15. Егоров В. Терминологический словарь телевидения: Основные понятия и комментарии / В. Егоров – Москва : Б. и., 1995. – 92 с.
16. Захаров С. М. Анализ конъюнктуры рынка документального кино в России / С.М, Захаров – URL: <http://moluch.ru/archive/94/21002/> (дата обращения: 19.01.2020).
17. Карп В.И. Основы режиссуры / В.И. Карп – 2003. – 353 с.
18. Качаева А. Г. Жанры и форматы современного телевидения. Последствия трансформации / А. Г. Качаева // Вестник Московского университета. – 2010. – № 10. – С. 40-47.
19. Кемарская И.Н. Путь ТВ-сценариста или 7 подходов к бутерброду с икрой / И. Н. Кемарская – URL: <http://www.newsman.tsu.ru/2015/01/put-tv-scenarista-ili-sem-podxodov-k-butерброду-s-ikroj-i-kemarskaya/> (дата обращения: 19.01.2020).
20. Кемарская И. Н. Формат и телесценарий / И. Н. Кемарская // Журналист. – 2009. – № 6. – С. 40.
21. Коноплев Б.Н. Основы кинопроизводства / Б.Н. Коноплев – Москва : Искусство, 1969. – 91 с.
22. Кузнецов Г. В. Телевизионная журналистика : учебное пособие / Г. В. Кузнецова, В. Л. Цвика, А. Я. Юровского – 5-е изд., перераб. и доп. – Москва : Московский университет, 2005. – 366 с.
23. Кулешов Л.В. Уроки кинорежиссуры / Л. В. Кулешов, М. О. Воденко, М.А. Ростоцкая, Е.С. Хохлова – Москва : ВГИК, 1999. – 262 с.
24. Лазутина Г. В. Жанр и формат в терминологии современной журналистики / Г. В. Лазутина // Вестник Московского университета. – 2010. – № 10. – С. 14-21.
25. Лашук О.Р. Термин «формат» в массовой коммуникации / О. Р. Лашук // Вестник московского университета. – 2010. – № 10. – С. 36–41 .
26. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки – Москва : Альпина нон-фишкн, 2016. – 456 с.
27. Манскова Е.А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики / Е. А. Манскова // История, филология. – Новосибирск, 2010. – 9 с.
28. Муратов С.А. Пристрастная камера : учебное пособие / С.А. Муратов. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Аспект Пресс, 2004. - 187 с.

29. Молчанов А.В. Букварь сценариста / О. Яковлева – Москва : Эксмо-Пресс, 2015. – 352 с.
30. Новикова А. А. Гибридность как определяющий признак телевизионного формата / А. А. Новикова // Вестник Московского университета. Журналистика. – 2010. - № 10. - С.53-58.
31. Ожегов С.И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов – Москва : ОНИКС, Мир и Образование, 2005. – 1025 с.
32. Огурчикова П.К. Мастерство продюсера кино и телевидения / П. К. Огурчикова, В. В. Падейский, В.И. Сидоренко – Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 863 с.
33. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико – Москва : ВГИК, 2004. – 454 с.
34. Пронин А. А. Сценарий документального телефильма : учебное пособие / А. А. Пронин – Санкт-Петербург : Лаборатория оперативной печати факультета журналистики СПбГУ, 2010. - 112 с.
35. Рабигер М. Режиссура документального кино / М. Рабигер – Москва : ГИТР, 2006. – 543 с.
36. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес / А. Розенталь – Москва : Триумф, ЭРА, 2000. – 352 с.
37. Раскатова Е. Р. Формат в радиовещании как термин и как понятие / Е. Р. Раскатова // RELGA. – 2011. – №19. - С. 22-26.
38. Сегер Л. Как хороший сценарий сделать великим. Практическое руководство голливудского эксперта / Л. Сегер – Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 320 с.
39. Седых И. А. Киноиндустрия России 2017 / И. А. Седых – URL: <http://www.hse.ru/> (дата обращения: 19.01.2020)
40. Смирнова О. Формат разметки сценария / О. Смирнова – URL: [http://scriptexpert.ru/files/format\\_razmetki.pdf](http://scriptexpert.ru/files/format_razmetki.pdf) (дата обращения: 21.01.2020)
41. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео / А. Г. Соколов – Москва : А. Г. Дворников, 2003. - 206 с.
42. Степанян С. К. Формат телеканала. Новое понятие в СМИ / С. К. Степанян // Журналистика и медиарынок. – 2006. – № 10. – С 46-47.
43. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. В. Сычев – Москва, 2010. - 25с.
44. Тарковский А.А Лекции по кинорежиссуре / А. А. Тарковский – Москва : Красный Матрос, 1989. – 118 с.

45. Тарковский А. А. Уроки режиссуры : учебное пособие / А. А. Тарковский – Москва : Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии Комитета Российской Федерации по кинематографии, 1993. – 92 с.
46. Филд С. Киносценарий. Основы написания / С. Филд – Москва : Эксмо, 2016. – 384 с.
47. Цибанова Н. Н. Классификация основного контента телеканалов по периодичности выхода в эфир / Н. Н. Цибанова // Молодой ученый – 2014. – № 18. – 833–837 с.
48. Цыркун Е. Догма 95 / Н. Цыркун // Искусство кино. – 1998. - № 12
49. Шергова К.А. Становление жанров документального телекино / К. А. Шергова – Москва : Академия медиаиндустрии, 2016. – 127 с.
50. Шергова К. А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : автореф. дис. ... канд. Искусствоведения / К. А. Шергова. – Москва, 2010. – 45–51 с.
51. Barnouw E. Documentary: a history of the non-fiction film / E. Barnouw – New York : Oxford University Press, 1983. – 360 с.
52. Nichols B. Introduction to Documentary / B. Nichols – Bloomington : Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis, 2007. – 245 с.
53. Esser A. Format is King: Television formats and commercialization / A. Esser – URL: <https://www.roehampton.ac.uk/> (дата обращения: 15.01.2020).
54. Das T. How to write a documentary script / T. Das – URL: [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme\\_doc\\_documentary\\_script.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/programme_doc_documentary_script.pdf) (дата обращения: 21.01.2020)
55. The Oxford dictionary of English Etymology – Oxford : Onions C. T. Oxford, 2004. - 1024 с.
56. Стратегия государственной культурной политики на период до 2030 г., в Российской Федерации: распоряжение Правительства Рос. Федерации от 29 февраля 2016 г. № 326-р.