

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И ЭТАПЫ РАЗРАБОТКИ КОНЦЕПЦИИ АВТОРСКОЙ ТЕЛЕПЕРЕДАЧИ

(ЛЕКЦИЯ 5)

Вопросы:

1. Этапы разработки концепции телепередачи и ее реализации;
2. Типы оформления сценариев;
3. Прогнозирование. Оценка авторской телепередачи.

ВОПРОС 1

Этапы разработки концепции телепередачи и ее реализации

1. Подготовительный этап

1. Идея передачи;
2. Заявка;
3. Сбор материала;
4. Разработка сценария;
5. Прединтервью ;
6. Репетиции и тракты.

Замысел передачи

- – первая, начальная стадия работы над передачей после определения ее задачи, темы, цели. Замысел во многом определяет сценарный план (сценарий), жанр передачи, состав участников, место съемок; характер монтажа и использование различных художественных приемов.

Идея авторской телепередачи

«Намедни-61 и далее» - курьезы советской эпохи; «Старая квартира» - всенародные воспоминания; «Как это было» - несовпадения воспоминаний разных людей об одних и тех же событиях

- должна отвечать на вопрос «Чем я могу вдохновить зрителя? Мою команду?» «Зачем я это делаю?» И это должно быть не просто оригинальным, а жизненно важным. В этом случае появляется некая «хитрая энергетика» (определение И.Н.Кемарской – лауреата ТЭФИ, автор, редактор, шеф-редактор «Под знаком ПИ», «Очевидное-невероятное», «Женские истории Татьяны Пушкиной», «Последний герой-1»), которая выводит передачу на качественно иной уровень.
- очень проста, «витают в воздухе». На предложение идеи многие реагируют: «Здорово! Давно пора было об этом рассказать!» и т.п.
- должна быть кратко выражена (максимум – две строки)
- должна соответствовать формату канала, передачи, жанра
- должна отвечать авторскому кредо. Если вы равнодушны к тому, о чем будете делать программу, или если вы презираете это – программа сорвется.
- должна быть достижима в обозримые сроки и технически выполнима (не о воздействии черных дыр на человека)

Фабула

- ▣ — хронологическая основа любого художественного произведения на основе текста (отсутствует в скульптуре или живописи, но характерна для большинства телевизионных жанров). Фабула является основой сюжета. С другой стороны, живая речь может противопоставлять указанные понятия: на вопрос о фабуле произведения ожидается краткий ответ о чем оно, какова его основная тема, что, собственно, автор хотел передать зрителю или читателю; напротив, вопрос о сюжете предполагает, если не его краткую качественную оценку вне конкретной темы, буквально развернутый пересказ сценария, т.е. как автор решил тему. Различие понятий иллюстрируется примерами сюжетов без фабулы типа зарисовки, созданных на основе ассоциативного монтажа. Несколько чаще встречаются произведения с несколькими фабулами, предназначенные для ассоциативного восприятия. Существуют и бессюжетные произведения.

Сюжет

- ▣ — авторская разработка фабулы, наделенная драматургической композицией. Также ход повествования о событиях, способ развертывания темы как художественная версия события-прототипа. Иногда отождествляется с фабулой. Существуют как бессюжетные произведения типа зарисовки, где гармония восприятия создается ассоциативным монтажом, так и снабженные сложным иерархическим сюжетом, в частности, создаваемые в виде компьютерного гипертекста, читаемого в интерактивном режиме (прототипом которого считается роман Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагоссе»). В одномерных текстовых формах, каковыми являются литература, экранное и сценическое искусство, наиболее часто встречаемый вариант сложносоставного сюжета, когда герой несет еще и роль актера в сюжете-инсерции (вставке), причем как роль дополнительную (например, в романе Булгакова «Мастер и Маргарита»), так и в точности ту же самую («Женщина французского лейтенанта»). На ТВ сюжет означает короткая информационная передача (заметка), записанная заранее и сопровождаемая закадровым комментарием (проф. жаргон), также содержательная часть передачи в законченной форме, обычно на основе видеоряда (фр. *sujet* букв. предмет).

Заявка – сложившийся замысел

- обоснование темы в историческом контексте и в аспекте актуальности
- обоснование проблемы, которая будет решена в передаче, цель передачи
- конкретизация предмета передачи
- убедительно сформулированная идея программы
- ее уникальность, современность, своевременность
- ее формат
- изобразительно-выразительные средства (архивы, натура, герои), образный ряд, стилистика
- элементы программы
- примерные темы (для периодической передачи) и их краткое содержание
- аудитория
- предполагаемый хронометраж
- канал
- периодичность
- бюджет (особенно для грантовой формы подачи заявок. Но эту форму обычно используют, когда в общем программа утверждена. Так что предварительная заявка все равно нужна).

Могут быть и другие элементы, которые кажутся вам принципиальными. Нет одного шаблона, канона заявки для авторской передачи. Важно, чтобы заявка оставляла впечатление вашей готовности создать нечто ценное и вашей безумной заинтересованности в этом. Вялая заявка, скорее всего, будет отклонена. Задайте себе вопрос: что конкретно вы обещаете? Чем уникальна ваша заявка?

Но не прописывайте всего, что пришло вам в голову. Не открывайте всех карт. К сожалению, удачные находки везде воруют, и телевидение – не исключение.

Объем заявки – 1-2 страницы.

Критерии оценки телепередачи по заявке:

- Обоснование возможного содержания или концепции программы
- Обоснование позиционирования программы целевой аудиторией (актуальность)
- Обоснование возможных творческих инноваций проекта (оригинальность, неожиданность драматургического хода, сценарного замысла, авторской позиции, применение художественных приемов, эстетически обоснованное сочетание выразительных, изобразительных средств – слова, видеоряда, музыки, шумов)
- Обоснование коммерческой целесообразности проекта
- Обоснование соответствия формата экранному уровню ТВ каналов
- Обоснование соответствия квалификации основных исполнителей (компетентность автора и участников)
- Обоснование профиля работ и средств выполнения
- Обоснование состава работ и их соответствия объему финансирования
- Обоснование обеспечения творческими ресурсами
- Обоснование обеспечения техническими ресурсами
- Обоснование производственных возможностей исполнителей (график)
- Обоснование возможной копродукции и партнерства

Сбор материала (уровни)

- сбор информации для программы в целом, ее планирование, выбор тем, создание досье
- добыча информации для конкретной программы, подготовка к созданию ее сценария;
- поиск информации, потребность в которой возникла непосредственно в ходе создания программы, охота за «горячими данными».
- ▣ Сырой материал претерпевает изменения на различных этапах работы над передачей.

Например, первоначально исходным материалом считается все, что накоплено по теме, все, что имеет к ней хоть малейшее отношение. После обработки уже отобранный материал становится исходным для сценария. Сценарий становится исходным для съемок, отснятое – для монтажа, смонтированное – для озвучания. Каждый раз приходится смотреть на материал по-новому. Поэтому нельзя заранее просчитать результат. Например, передача богата интервью. Как их предсказать? Может лучше скорректировать материал при монтаже уже под отснятые фрагменты беседы?

Первый уровень сбора материала имеет принципиальное значение

- Он определяет свободу полета автора в дальнейшем. Чем богаче первичный материал, тем оригинальней, интересней, информативней передача. Собственно на первом этапе подготовки передачи вам всем предстоит стать теми, кого за рубежом называют *researches* – творческими работниками, занимающимися подготовкой, сбором базовых сведений и досье. У нас иногда их называют младшими редакторами, корреспондентами, ассистентами – по-разному. А чаще всего в авторской передаче именно автор выполняет большую часть этой работы – ведь он знает тему лучше других.
- В результате собираются досье – хронологические, персональные, тематические. Эти досье заказывает автор передачи, поскольку он знает конечную цель поиска. Но и все те, кто подбирает материал, должны знать конечную цель, чтобы не утонуть в лишнем. Вот здесь-то и помогает заявка. Необходимо четко ограничить место и время поиска. Например, вы разрабатываете тему, связанную с каким-либо явлением культуры. Неизбежно обращение к специализированным изданиям – какие именно в этой сфере котируются и какой период нужно просмотреть. Оговорить это – задача автора передачи. Или: вы отправляете человека в театр для того, чтобы получить информацию из первых рук. С кем он должен поговорить? Какие должности, амплуа вас интересуют? Но на этапе создания досье сотрудники не должны брать интервью – только понять, что это возможно. Почему? Потому что человек все расскажет, а когда вы придете с оператором, начнется пересказ – обычно вялый, искусственный с оговорками «Помните, я вам говорил». Эти оговорки при монтаже вырежутся, а искусственность останется.
- Важно объяснить всем и самому следовать одному правилу: на этом этапе факты фиксируются максимально полно, если отбор и есть, то самый грубый. Если есть сомнение, пригодится ли информация, нужно ее фиксировать. Иногда проходная деталь становится важной.

Сбор информации для конкретной программы:

- Почему нельзя сразу приступить к этому этапу? Потому что потом сложно нащупать общую стилистику выпусков. Вы сделали одну программу в определенном стиле, а потом оказывается, что другие требуют принципиально иного подхода. Как быть? Такой поиск лица передачи лучше осуществить до выхода первой передачи в свет. Кроме того, если вы идете от общего к частному, вам проще потом отбирать материал – многое уже под рукой.
- Поиском информации для конкретной программы занимается уже узкий авторский коллектив во главе с автором передачи. На этом этапе созваниваются с героями, производят первичный отбор данных, поиск дополнительных материалов (фотографий, кадров, документов) – всего, что может понадобиться для съемок. Этот этап работы ограничен во времени, и важно работать интенсивно, напряженно.

Срочный поиск информации

Это стрессовая ситуация, когда вдруг становится понятным, что какого-то материала не хватает. На этом этапе, в спешке. Можно легко принять некачественную информацию. Будьте осторожными:

- ▣ с устаревшей информацией
- ▣ с фактически неверной информацией
- ▣ с заведомо ложной информацией

Особенно осторожно обращайтесь с анонимной информацией, которая часто бывает некачественной (Интернет).

Но не выбрасывайте ничего из наработанного с момента появления идеи. Неважно, что это потом почти наверняка не пригодится. Но именно то, что вы выбросите, пригодится обязательно.

Прединтервью

Именно с интервью рекомендуется начинать съемку передачи, если оно предполагается в его структуре. Почему? Потому что это – самый непредсказуемый момент. Архивные материалы известны. Ведущий сыграет то, что надо, озвучка прописана. В этом мало неожиданностей. А вот рассказ героя, диалог с ним могут все поменять в истории, и это важно учитывать.

Нужно учитывать и дефекты человека. Экран высвечивает все. Человек с отталкивающей внешностью, к сожалению, только при особом даре может расположить к себе зрителя. Если он очень нужен вам, обговорите с оператором возможности коррекции внешности – ракурс, освещение, грим, фон и т.д.

Один из важнейших этапов – это работа с героем до начала съемок. От героя часто зависит все.

Первый разговор лучше вести по телефону и в случае отказа не настаивать на своем, а добиться разрешения позвонить еще раз.

На прединтервью желательно ехать вдвоем, чтобы было легче контролировать ситуацию. Один ведет беседу, другой наблюдает за реакцией.

До приезда нужно постараться узнать как можно больше о человеке.

Не выслушивайте интересующую вас историю в подробностях.

На прединтервью важно понять:

- ▣ Умеет ли человек рассказывать
- ▣ Способен ли он адекватно реагировать на вопросы в ситуации стресса
- ▣ Использует ли он слова-паразиты
- ▣ В каком ритме он говорит
- ▣ Допускает ли, чтобы его перебивали.

В дальнейшем это позволит вам правильно выстроить интервью с героем.

Репетиции и тракты

Проводятся обычно перед съемками очень больших, сложных студийных программ. Особенно в ситуации прямого эфира или при постановочной съемке.

Тракты по звуку и по свету – проверка всех телетехники. Репетиция – проговорка основных фрагментов передачи. Цель – устранить шероховатости, заполнить пробелы, убрать лишнее.

Здесь автору-ведущему нужен блокнот – он уточняет все фамилии, регалии, даты, названия учреждений, последовательность событий.

Особо отмечается реквизит.

Если будет работа с «ухом», она корректируется. Уточняется, какого именно рода информация должна поступать через «ухо».

Если ваша программа предполагает на монтаже вырезку вопросов и планируется оставить только ответы, важно сформулировать вопросы так, чтобы они не ограничивались только ответами «да» и «нет».

Для этого выгодно использовать: вопросы глубокого интервью.

2. Рабочий этап

Может включать:

1. Выездные съемки
2. Студийные съемки
3. Съемки стэндапов ведущего
4. Предмонтажную подготовку
5. Подготовку к монтажу иллюстративных материалов
6. Монтаж
7. Написание закадрового текста
8. Озвучание
9. Сведение
10. Отсмотр готовой передачи

Выездные съемки

Это один из важнейших этапов работы всей группы. Такую работу бывает сложно, а порой и невозможно скорректировать, если она сделана плохо. То, что отснято, становится часто основным, а порой и единственным материалом, из которого потом структурируется передача. Важно хорошо подготовиться к этому моменту.

В первую очередь важны съемки героев. Человека всегда снимать и легко и сложно в силу непредсказуемости. Художественный руководитель «Очевидного-невероятного», «Под знаком Пи» Л.Н.Николаев всегда говорил: «Сначала сними все синхронны, а потом поймешь, о чем передача».

Порядок съемки героев:

- ключевые фигуры
- досъемки других участников
- досъемки массовки

Далее, исходя из предыдущего материала:

- досъемки натуральных планов
- хроника
- фотографии

Выездные съемки (2)

При съемке героя ваша задача «держат» его, пока группа выставляет кадр. Если есть возможность, на документальные съемки можно выезжать с гримером. По меньшей мере нужно устранить блестящие части лица, черноту под глазами.

В интервью важно добиваться конкретного ответа (особенно от публичных людей). Иначе при всем многословии потом нечего будет включить в материал. Попробуйте договориться с героем о сигнале, которым вы будете давать ему понять, что он отвлекся от темы или его время истекает.

Студийные съемки

Важно при переговорах четко оговорить время съемок и предварительно напомнить о съемках. Можно взять на себя ответственность за доставку героя в студию, но тогда важно отвечать и за отправку его домой. При переговорах о съемках старайтесь избегать официоза и придавать процессу очень уж серьезное значение – это может испугать и человек может отказаться просто потому, что подумает, что он не сможет соответствовать.

Можно помочь герою подготовиться к программе – например, можно сориентировать его в гардеробе:

- исключить чрезмерно яркий верх (малиновый, оранжевый, красный, желтый, чисто-белый)
- исключить контрастную клетку («кипение» экрана)
- если героя снимают на хромокее (синий, зеленый фон, который при монтаже заменяется изображением), на нем не должно быть синих или зеленых деталей одежды.
- исключить сверкающие вещи.

Съемки стэндапов ведущего:

Важно: стилистически стэндапы должны соответствовать передаче. Для многих передач новостийная интонация на повышение не подходит. Требуется публицистический стиль, литературная речь, разговорные конструкции. Авторский стэндап у Парфенова блестящ. У него своя манера, стиль появления в кадре, аксессуары, одежда.

Авторский стэндап – это не новостной стэндап. Плохо, если это – только журналист в кадре с микрофоном или без. Важно создать образ. Например, в передаче о теории относительности ведущий ездил на велосипеде вокруг формулы Эйнштейна, написанной на асфальте. Его восьмерка на велосипеде заставляла заморозить слушать историю открытия. Или: при обсуждении проблемы смертной казни ведущий рисует в телефонной будке силуэт убитого мелом, как это делают криминалисты. Это привлекает внимание. Или Дроздов всегда, когда можно, берет в студию животное и не только рассказывает, но и общается с этим животным.

Важен и фон стэндапа. В авторской передаче он должен быть связан с ее содержанием.

Иными словами – используйте инфотеймент!

Стэндап должен быть:

- легко произносимым (внутренняя артикуляция аудитории, барьер перегрузки, тезаурусный барьер и т.д.)
- с короткими фразами
- с одной главной мыслью
- с четко выраженной драматургией (завязка, кульминация, развязка) Это – история в истории.
- должен вызывать эмоциональную реакцию.

Стэндап можно (и за редким исключением нужно) переписывать многократно, пока не получится то, что нужно.

Предмонтажная подготовка

Основное ее содержание – просмотр и кодирование материала. На этом этапе нужно как бы начать делать программу заново. Забыть все и исходить из того материала, который есть. Это – своего рода переоценка ценностей.

Автор должен исходить из того, какие слова прозвучат в программе. Он смотрит и слушает записанные синхроны, разбивает их на значимые куски, отмечает тайм-коды начала и окончания каждого такого куска (вход и выход).

На начальном этапе работы отсматривайте и систематизируйте материал, тщательно прорабатывайте исходники, записывайте содержание отобранных синхронов и тайм-кодов. Это важно. Возможно, потом вы не будете это делать, у вас разовьется так называемое поплановое, эпизодное видение, но такая работа дисциплинирует.

Важно обращать внимание не только на полноту и логичность речи героев. Но и на их эмоциональность.

В результате у вас получается расшифровка кассеты – продуманный вариант склеек. Но! В процессе монтажа они могут не получиться (не совпал тембр голоса, уровень записи звука и т.д.)

расшифровка

№ кадра	счетчик	крупность	содержание
1	0000-0015	средний- крупный	Сломанное дерево - zoom - медвежата
2	0016-0027	общий- средний	Сломанное дерево - zoom - медведица под деревом
3	0028-0040	общий	Утро в сосновом бору (панорама)

Подготовка к монтажу иллюстративных материалов

1. Хроника
2. Фрагменты худ. Фильмов
3. Фрагменты других передач
4. Любительская съемка камерой
5. Съемка скрытой камерой
6. Съемка камерами наблюдения
7. Съемка мобильным телефоном
8. Фотографии и документы

Если стилистически иллюстративный материал выпадает из передачи, ему нужно видео- или/и аудиообрамление.

МОНТАЖ

Это, как минимум, парная работа. Удачные пары, по меткому замечанию И.Н.Кемарской, подбираются на небесах.

Важно работать без спешки. Если что-то вызывает неприятие, изменяйте это!

Желательно «загнать» в компьютер все куски сразу, а потом уже монтировать. При этом важно называть фрагменты, фиксировать их смысловую и визуальную составляющую. Тогда проще будет не утонуть в материале.

Монтажных эффектов много (прямые склейки, компьютерные эффекты, эффект любительской съемки). Во многом они диктуются модой. Но важно и соответствие формату передачи.

С содержательной точки зрения монтаж подчиняется основным монтажным принципам.

Монтажный план (одно действие)

№ кадра	Длительность	Крупность	Содержание
1	5 сек.	общ.	Человек подходит к лестнице, делает несколько шагов
2	3 сек.	общ.	Облака на небе, летящая птица (перебивка)
3	3 сек.	2-й ср.	Спускающийся по лестнице человек
4	4 сек.	общ.	Человек проходит последние ступеньки и поворачивает на тротуар

Монтажный план (2 действия)

№ кадра	Длительность	Крупность	Содержание
1	5 сек	общ.	А подходит к лестнице и начинает спускаться
2	4 сек.	общ.	Б ходит со щеткой вокруг автомобиля.
3	3 сек.	2-й ср.	А спускается по лестнице.
4	3 сек.	общ.	Облака на небе, летящая птица.
5	5 сек.	2-й ср.	Б тщательно трет автомобиль мокрой щеткой
6	4 сек.	общ.	А заканчивает спуск, поворачивает на тротуар и подходит к Б, продолжающему мыть автомобиль.

Закадровый текст

Всегда после монтажа, а не до! Можно, конечно, укладывать картинку под текст. Но это, как правило, методика работы информационной редакции, а не авторской передачи.

Главное – текст не должен пересказывать того, что зритель увидит.

Для того, чтобы написать текст, нужно посмотреть на смонтированное отстраненными глазами – как будто впервые. Что вам важно было бы услышать при появлении этой картинке? А что и так понятно?

Для авторских работ хорош способ импровизационного написания текста, когда, глядя на экран, вы наговариваете текст на диктофон. Затем вы его набираете на компьютере и редактируете. Потом сопоставляете с картинкой и снова корректируете. Это очень продуктивно.

Озвучание передачи

В авторской передаче нет момента «обминания» текста под ведущего.

Тот, кто будет читать текст, должен абсолютно принимать и понимать его содержание. В авторской программе это, конечно же, сам автор-ведущий..

Важна предварительная обработка закадрового комментария, которая заключается в том, что слово подгоняется под изображение. При записи больших звуковых фрагментов, как правило, приходится двигать фразу, чтобы звуковой фрагмент лег на изображение. Иногда можно услышать фразу «Я не помещаюсь!»

Важно, чтобы текст не занимал весь объем изображения. Нужны паузы. Рекомендуемые пропорции – 1:3/4.

Скорость произношения приблизительно три слова в две секунды.

Текст лучше сокращать блоками, а не отдельными словами.

Переписывайте и дописывайте, если что-то не идет под картинку.

Попросите кого-то быть вашим редактором во время озвучки. Вас должны слушать.

сведение

- совмещение закадрового текста, музыки
- выравнивание звука, шумов, голоса ведущего и синхронов героев.

Затем следует психологически сложный процесс отсмотра готовой передачи.

Опытные журналисты советуют по возможности делать это не в тот день, когда закончена работа, и не на том экране, на котором осуществлялся монтаж. Мнение экспертов и коллег по цеху не будет лишним, однако оно не должно стать стимулом к изменению передачи, если у автора нет внутренней потребности это сделать.

ВОПРОС 2

Типы оформления сценариев

Сценарий

- ▣ — краткая программная схема, изложенная в стандартной или свободной форме, но обязательно понятной режиссеру и исполнителю. Также литературное произведение, предназначенное для экранной или сценической реализации. В широком толковании — принцип любого искусственного или естественного явления как процесса.

Типы сценариев

Традиция кинематографа предполагает разделение литературного и режиссерского сценария.

Литературный сценарий – это плод работы автора, очерчивающий творческий, человеческий компонент программы. Без этого сценария не обойтись, т.к. он – основа для работы всех участников съемочного процесса. Какие-то фрагменты в сценарии пишутся подробно, а какие-то (обычно те, за которые отвечает сам автор) – характеризуются, как «импровизационная речь».

В режиссерском сценарии более силен технический и технологический компонент. Там уже в изобилии встречаются фразы «камера панорамирует», «наезд камеры, крупно – глаза героя».

В литературном сценарии автор указывает, какого эффекта он хочет добиться, а в режиссерском – как будет создан этот эффект. Например, в литературном сценарии читаем – «зритель видит волнение толпы». В режиссерском «панорамная съемка толпы, наезд – крупно взволнованное лицо одного из митингующих».

Это в идеале. На самом же деле на телевидении редко предоставляется время для разработки абсолютно продуманного литературного и, тем более, режиссерского сценария. Как правило, как показать что-то, решается в процессе съемок.

- И все же метры авторского телевидения в один голос утверждают: сценарий должен быть – подробный или нет, но должен быть.

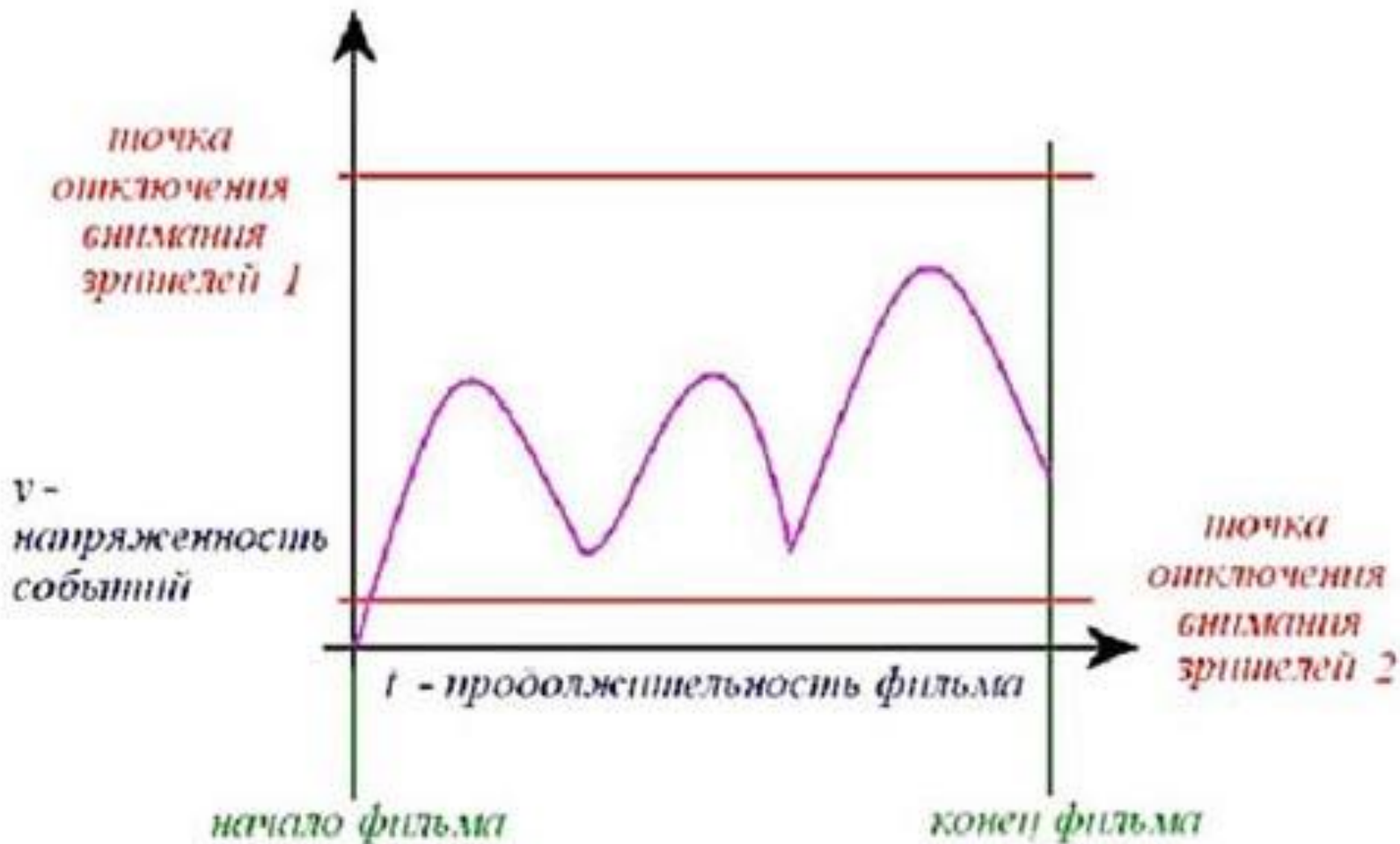
Особенности сценария авторской телепередачи

- Поскольку мы обсуждаем авторскую передачу, мы не можем говорить об одной форме сценария – у каждого она своя. И все же какие-то сценарии можно взять в качестве ориентира. Во многом они зависят от формата передачи. Но в авторской передаче важно, чтобы драматургия сюжета была сложнее, чем просто в новостном сюжете. Не рассказать – а изобразить, выразить и проанализировать. Всегда нужно искать для героя контргероя, для события – контрсобытие, для факта – фон, для аргумента – контраргумент. Неожиданное в обычном. И.Н. Кемарская, например, для «Старой квартиры» придумала интересный ход выворачивания сюжета наизнанку, когда в серьезном отыскивалось смешное, в развлекательном – нотка ностальгии, житейской мудрости.
- В любой циклической, периодической передаче, как правило, есть основные сценарные модули – то есть блоки, на которые она распадается. В авторской передаче внутри каждого модуля должен быть конфликт, и все конфликты модулей должны быть связаны между собой. Один из первых модульных сценариев на российском ТВ – КВН. Есть и немодульные передачи, но они, как правило, полностью построены на игре ведущего и уместны там, где нет рекламы.

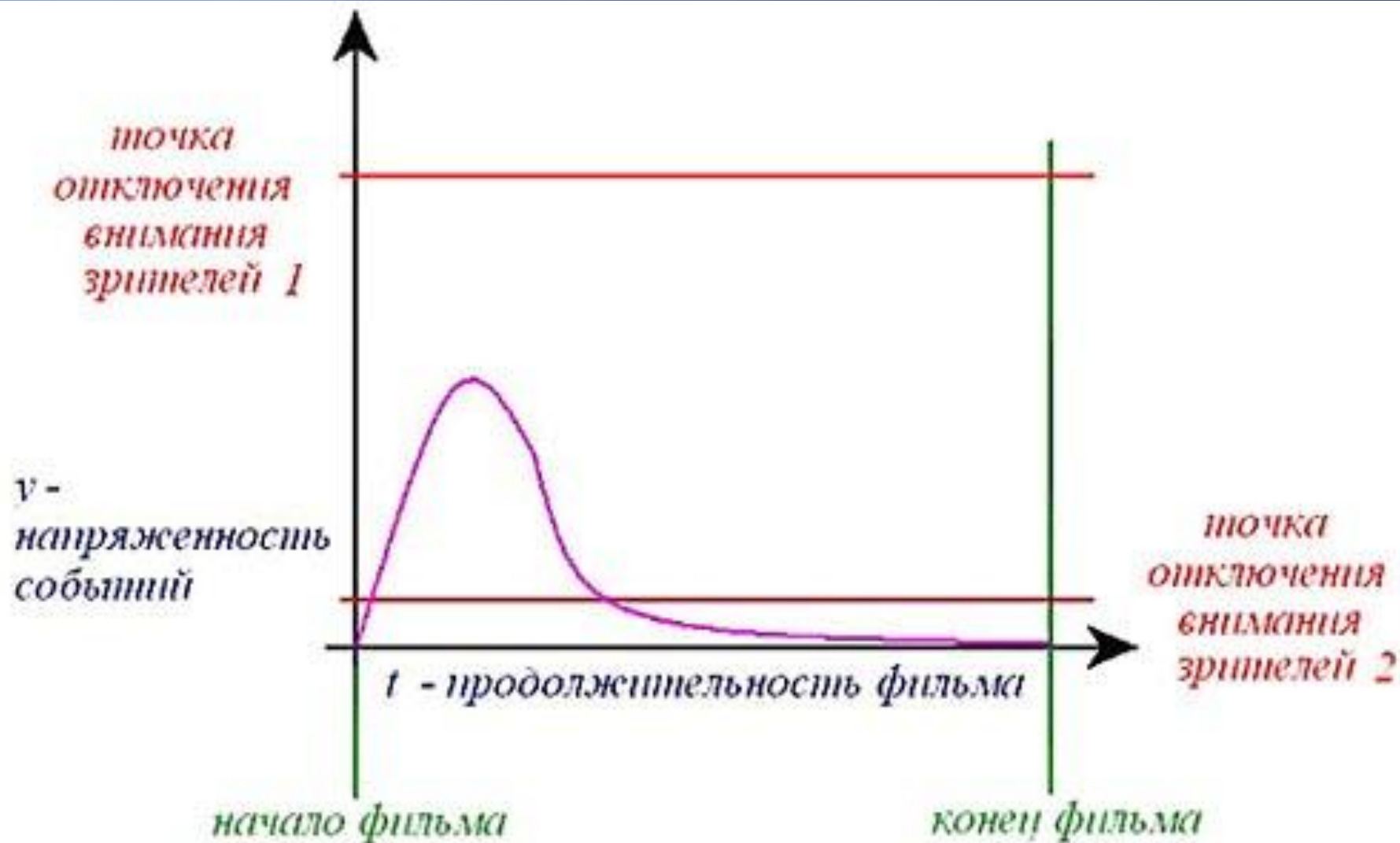
Типичные ошибки

1. Незнание логики истории
2. Незнание основ постановки и производства
3. Изобретение велосипеда
4. Банальность материала
5. Незнание аудитории
6. Невнимание к формату
7. Неверное толкование основных драматургических понятий
8. Незнание терминов телепроизводства
9. Пренебрежение драматургической структурой
10. Пренебрежение редактурой

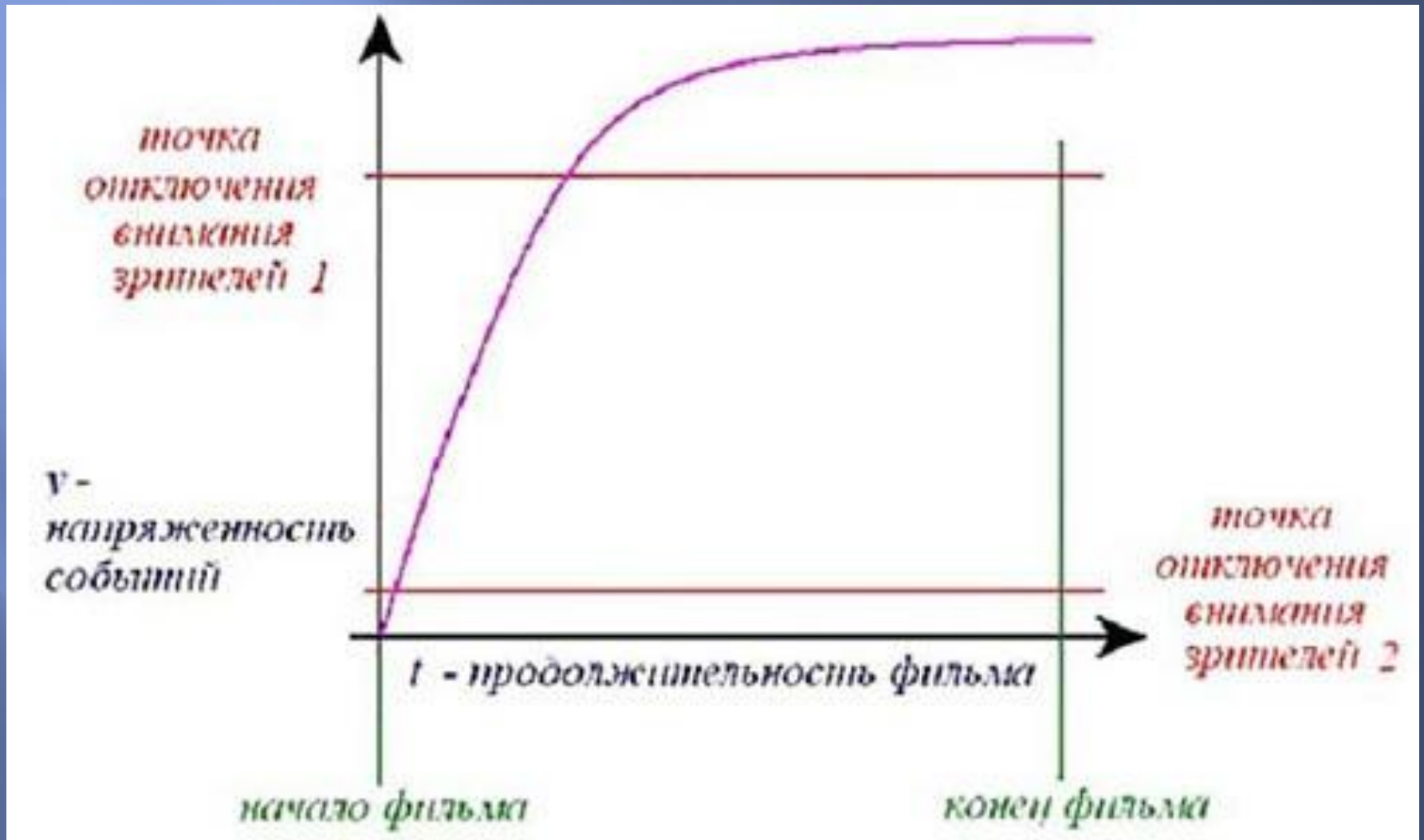
Стандартная схема



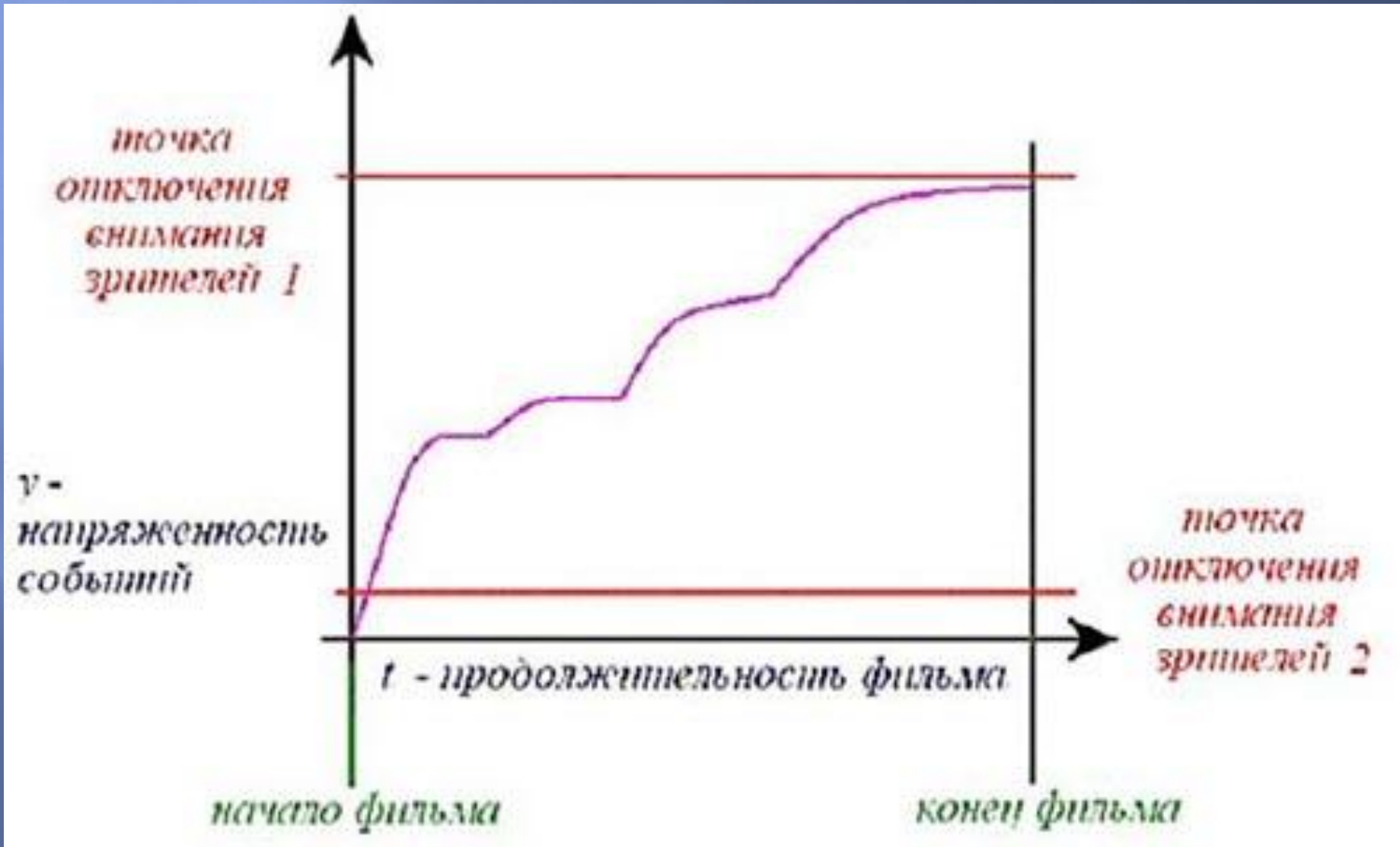
Как не надо



Доигрались



Идеал



Литературный сценарий

Лежит в основе передачи авторского типа и имеет свои принципы создания.

Общие сведения:

- ❑ После титульной страницы сразу идет текст сценария. «Никакого списка действующих лиц, пожеланий для съемочной группы, оглавления, условий авторского права, автобиографии или иллюстраций»
- ❑ Сценарий пишется ТОЛЬКО в настоящем времени. Никаких: «Видел. Стоял. Говорил». Правильно: «Видит. Стоит. Говорит».
- ❑ Сценарии никогда не пишутся от первого лица. ВСЕГДА от третьего. Никаких: «Я стою и смотрю». Правильно: «Он стоит и смотрит».

Блоки сценария

Сценарий – это почти всегда компоновка следующих стандартных блоков:

- 1) БЛОК «Время и место действия»
- 2) БЛОК «Описание действия»
- 3) БЛОК «Имя героя»
- 4) БЛОК «Реплика героя»
- 5) БЛОК «Ремарка»
- 6) БЛОК «Титр»

Блоки отличаются друг от друга:

- А) Местоположением на странице
- Б) Написанием
- В) Содержанием
- Г) Правилами следования за ними других блоков
- Д) Правилами отделения от других блоков
- Е) Правилами переноса на другую страницу

БЛОК «Время и место действия»

ВСЕГДА состоит из трех частей:

Вид места (НАТ. или ИНТ.)

Название места (КЛУБ или УЛИЦА В НОВОСТРОЙКАХ)

Время суток (УТРО, ДЕНЬ, ВЕЧЕР, НОЧЬ)

Правильно:

НАТ. ДВОР СТАНДАРТНОГО МНОГОКВАРТИРНОГО ДОМА ДЕНЬ

Неправильно:

НАТ. ДВОР СТАНДАРТНОГО МНОГОКВАРТИРНОГО ДОМА ДЕНЬ

Пояснения:

Неправильно, потому, что блок «Время и место действия» по середине страницы не выравнивается и пишется только заглавными буквами.

Имейте в виду:

В качестве обозначения «времени действия» допускается использовать слова: «ЗАКАТ», «ВОСХОД», «ПОЛНОЧЬ» и т.п., но помните, что все эти слова – отклонение от стандарта. Гораздо лучше и правильнее использовать «УТРО», «ДЕНЬ», «ВЕЧЕР», «НОЧЬ».

Между сокращениями ИНТ., НАТ. и «названием места», между «названием места» и «временем суток» можно ставить тире. Это один из вариантов стандартного оформления.

Никаких других знаков препинания, кроме тире, использовать нельзя.

Между сокращениями ИНТ., НАТ. и «названием места», между «названием места» и «временем суток» может быть один, два, три, десять пробелов. Кому как нравится.

ПОСЛЕ блока «Время и место действия» ВСЕГДА идет блок «Описание действия».

Описание действия

ИНТ. ПОДЪЕЗД УТРО

Следователь, Майор и Артур поднимаются по лестнице.

АРТУР

Главарей, подчеркиваю...

От блока «Описание действия» блок «Время и место действия» ВСЕГДА отделяется пустой строкой.

Блок «Время и место действия» НИКОГДА не пишется в конце страницы. Он либо переносится на другую страницу, либо после него вставляют хотя бы часть блока «Описание действия».

Блок «Описание действия» переносится на другую страницу либо по абзацам, либо по правилу «самое интересное впереди»

Блок «Описание действия» ВСЕГДА пишется обычными буквами (исключение – имя персонажа, который появляется впервые).

После блока «Описание действия» может идти блок «Имя героя» и «Слова героя»

Блок «Описание действия» от единого блока «Слова героя» отделяется пустой строкой

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ

Сцены драк, погонь и прочий «экшн», равно как и постельные сцены, ОПИСЫВАЮТСЯ в блоке «Описание действия». Недопустимо вместо сцены драки писать «Герои дерутся», а вместо любовной сцены писать «Герои занимаются любовью». Ваша задача написать, как дерутся, как занимаются. Нарисовать (словами!!!) картинку, из которой будет понятно, что именно происходит в кадре. Непроработанных сцен быть не должно!

Правильно:

Они вываливаются из подъезда. Дядя тупо улыбается и садится на скамейку. Макар бросает его, бежит к машине. Моряк с девушкой неторопливо идут по длинной дорожке между двумя заборами. Когда Макар нагоняет их, они, услышав шум машины, оборачиваются и спокойно отходят в сторону. Макар резко тормозит и выскакивает с пистолетом.

Не учите оператора снимать! «Камера наехала», «камера отъехала», «крупный план», «средний план» - оставьте все эти термины режиссеру и оператору. Ваша задача описать действие, происходящее в кадре, нарисовать картинку перед глазами читателя. Поэтому забудьте про камеру. Рассказывайте, что именно происходит на экране, а не то, какими планами все это должно быть снято.

В блоке «Описание действия» допустимо описывать не действие, а картинку: «видно то-то и то-то», «мы видим, как...» и т.п.

При описании картинки допустимо употреблять слово «камера»: «камера видит», «камера фиксирует», «перед камерой проплывают» и т.д.

Допустимо описывать, как именно движется камера: от чего к чему, от кого к кому и т.д. - если это важно для сюжета. Если этими движениями вы хотите показать читателю что-то особенное, донести до него какую-то специальную информацию.

Если вы хотите показать, что герой начинает что-то делать во время произнесения своей реплики, то следует прервать реплику героя описанием его действия, а затем продолжить реплику, написав блок «Имя героя» и поставив под ним ремарку «продолжая». Если вы хотите, чтобы ваш сценарий прочитали, делайте блоки «Описание действия» короткими, но ёмкими. Людям, читающим сценарий, вообще свойственно пропускать описания действия и обращать внимание лишь на диалоги (так утверждают голливудские учебники). Поэтому ситуация, когда описание действия длится пол страницы непрерывно или того хуже целую страницу, недопустима.

Если невозможно описать картинку коротко – делите блок на несколько абзацев. Каждый абзац – законченное действие.

Между абзацами – пустая строка.

В блоке «Описание действия» принято описывать героя при первом его появлении. Старайтесь давать короткие ёмкие описания, которые характеризуют героя как личность.

Оставьте внешность, рост, одежду и прочее на усмотрение режиссера. Максимум, что следует обозначить – возраст.

Пример:

ЛЕНА и КАТЯ, девочки лет по шестнадцать, окраинного вида.

Тоже самое касается описания места действия. Только короткие ёмкие картинки, без уточнения цвета обоев, расположения диванов, кроватей, столов и т.п. Оставьте это на усмотрение художника-постановщика. Лучше чем он вам все равно не придумать.

Пример:

ИНТ. ПОДЪЕЗД ДОМА КСЕНИИ ВЕЧЕР

Лена и Катя в подъезде. Тусклая лампочка. Им холодно и неудобно.

Блок

«имя героя» - «реплика героя»- «ремарка»

Блок «Имя героя» не выравнивается по центру, потому что при центрировании все имена будут начинаться с разного расстояния от края, а должны начинаться строго в 10,5 см от левого края страницы.

Если имя героя не влезает в одну строку целиком, то у вас два выхода: придумать, как по-другому обозначить героя в сценарии, или писать имя героя в две строки. Если понадобится – в три строки.

Имя ВСЕГДА пишется заглавными буквами

Блок «Имя героя» от блока «Реплика героя» и «Ремарка» пустой строкой НЕ ОТДЕЛЯЕТСЯ!

Блок «Имя героя» НИКОГДА не пишется в конце страницы. Он либо переносится на другую страницу, либо после него вставляют хотя бы часть блока «Реплика героя»

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ

Существует очень распространенная ошибка называть героя в блоке «Описание действия» одним именем, а в блоке «Имя героя» другим.

На всем протяжении сценария герой в блоке «Имя героя» должен именоваться одним и тем же именем.

До того, как герой скажет свою первую фразу он обязательно должен быть представлен читателям в блоке «Описание действия».

Блок «Реплика героя»

ВСЕГДА начинается в 7,5 см (3 дюйма) от левого края страницы (это цифра включает в себя 3,75 см поля страницы и 3,75 см размера Абзаца). Заканчивается в 6,25 см (2,5 дюйма) от правого края страницы (это цифра включает в себя 2,5 см поля страницы и 3,75 см размера Абзаца).

ВСЕГДА пишется обычными буквами.

ОБРАТИТЕ ВНИМАНИЕ

Сценарий – не книга. Тут не нужно писать правильные литературные диалоги. Тут нужна разговорная речь.

Если реплика вашего героя получается очень длинной, впору задуматься, а все ли вы правильно делаете. Длинные монологи лучше оставить для театра.

Старайтесь писать так, чтобы через речь героя, через его действия был виден его характер. Два разных героя не могут одну и ту же мысль высказывать одними и теми же словами. У каждого должны быть свои любимые словечки, фразы, присказки. Свои способы строить предложения, находить сравнения, давать оценку происходящему.

Если нам слышен голос героя, а на экране его нет, то в ремарке указывают, что герой говорит за кадром.

Пример:

ГОЛОС ИЗ ПРИМЫКАЮЩЕЙ КОМНАТЫ
(за кадром)
Она звонила...

Если вы прерываете реплику героя описанием какого-то действия, но подразумеваете, что герой продолжает говорить во время этого действия, то под

Титульная страница

На титульной странице должна присутствовать следующая информация

1. Название сценария.
2. Имя автора.
3. Источник экранизации / оригинальный сценарий.
4. Контактная информация.

1. Название сценария

- а) Пишется: заглавными буквами;
- б) Располагается: 14 строка сверху.
- в) Параметр «Абзац»: слева – 3,25 см, справа – 3,25 см, выравнивание: по центру, остальное без изменений.

2. Имя автора

- а) Пишется: обычными буквами;
- б) Располагается: отделяется от названия сценария одной пустой строкой.
- в) Параметр «Абзац»: слева – 3,25 см, справа – 3,25 см, выравнивание: по центру, остальное без изменений.

3. Источник экранизации / оригинальный сценарий

- а) Пишется: обычными буквами;
- б) Располагается: отделяется от имени автора одной пустой строкой.
- в) Параметр «Абзац»: слева – 3,25 см, справа – 3,25 см, выравнивание: по центру, остальное без изменений.

4. Контактная информация

- а) Пишется: обычными буквами;
- б) Располагается: 39 строка сверху.
- в) Параметр «Абзац»: слева – 8,25 см, выравнивание: по левому краю, остальное без изменений

Если у вас есть агент – вместо своего имени и контактной информации указывайте имя агента и его контактные адреса.

Режиссерский сценарий

- Это литературный сценарий, переработанный режиссером для удобства работы на съемочной площадке.
№ - номер по порядку, номер Вашего кадра. У каждого свой.
- ХРН – хронометраж, сколько длится кадр.
- РАСКАДРОВКА – «палка, палка, огуречек, вот и вышел человечек». Одно должно быть понятно, где кто стоит и как его снимает камера, никто за упущенные детали ругать не будет. Если в кадре панорама, рисуете две, а то и три картинки: начальная стадия, средняя и конечная. То же самое при наездах, отъездах, трэвелингах (живая камера) и прочих изысках.
- ОБЪЕКТ – объект съемки. Они бывают всякие. И если в литературном сценарии достаточно было написать ИНТ. или НАТ., то здесь уже нужна конкретика. Если вы пишете просто ИНТ. КВАРТИРА – значит, у вас есть уже какая-то определенная квартира, где вы планируете снимать. Не лишнее указать адрес (и это снова не шутка). Если эта квартира построена на киностудии – ПАВ. ИНТ. КВАРТИРА. Натура тоже может быть, как это не банально, натуральной и павильонной. И ещё стоит помнить об экстерьере. Не стоит думать, что это американизированный перевод и просто вариант НАТ. Отнюдь – экстерьер вполне самостоятельное существо, это нечто построенное человеком, но находящееся под открытым небом. Проще привести пример: ЭКСТ. ЛЕТНЕЕ КАФЕ, ЭКСТ. УЛИЦА, ЭКСТ. ПЛАТФОРМА. (ЭКСТ. тоже может быть павильонным).
- КРУПНОСТЬ – Крупность плана. ДАЛЬНИЙ, ОБЩИЙ, СРЕДНИЙ, КРУПНЫЙ, ДЕТАЛЬ. При прописывании порядка планов есть определенные законы. Я не оператор и не режиссер и вряд ли объясню всё толково: но суть – НЕ СКАКАТЬ ПО КРУПНОСТИ.
- ДЕЙСТВИЕ – Сюда переносите из своего литературного сценария блок «описание действия».
- ЗВУК/ДИАЛОГИ – Вообще-то для звука отдельную колонку делают, где все разбито по каналам звучания, но это тонкости.
- РЕКВ/ПРИП – Реквизит/Примечания. Что нужно чтобы снять наезд, без использования оптики? Нужно двигать камеру. Как? По рельсам. На чём? На тележке. В реквизит записываются рельсы и тележка. Нужен кран - туда кран. Осветительные приборы.

Пример режиссерского сценария

№	ХРН	Раскадровка	Объект	крупность	действи	Звук/ диалог и	Рекв/ Прип.

Пример режиссерского сценария-2

номер кадра	содер- жание кадра	диалог	хроно- метраж	опера- торская техника	свето- вые приборы	приме- чания

Не стремитесь к идеалу – идеально
форматированных сценариев не бывает.

Просто старайтесь придерживаться
рекомендаций.

Помните: не страшно, если вы где-то
ошибетесь с форматированием.

Страшно, если вы начнете выдумывать
свой собственный формат.

ВОПРОС 3

Прогнозирование.

Оценка авторской телепередачи

Критерии оценки авторской телепередачи (1)

- Каждый показатель оценивается по 100-бальной системе, а потом вычисляется средний балл. Баллы по критериям определяются субъективно, но с учетом следующих границ:
- 100-80 – критерий является постоянной характеристикой передачи (например, 99 баллов – если практически всегда участники передачи были компетентными лицами, но 100%-ной уверенности нет)
- 80-60 – передача чаще соответствует критерию, чем не соответствует
- 60-40 – передача то соответствует критерию, то не соответствует
- 40-20 – передача иногда соответствует критерию
- 20-0 – передача крайне редко или никогда не соответствует критерию (например, ни одна из передач не имеет непреходящей ценности – 0 баллов)

Критерии оценки авторской телепередачи (2)

- Наличие публицистической тематики, социальная значимость, актуальность
- Новизна поднимаемых проблем
- Новизна авторского хода, выраженность, узнаваемость драматургии
- Обязательность авторского присутствия для сохранения формально-содержательных особенностей передачи (незаменимость автора)
- Выход за рамки жанра, выход за рамки формы, оригинальность
- Уместность использования основных конструктивных элементов
- Полтона и убедительность приводимых фактов
- Компетентность участников
- Точность адресной направленности передачи
- Событийность и информационность, широта представленной тематики

Критерии оценки авторской телепередачи (3)

- Плотность информации
- Занимательность
- Наличие сквозной идеи
- Тематическая завершенность
- Наличие элемента непреходящей ценности
- Динамизм развития телевизионного действия
- Сбалансированность компонентов передачи, точность композиционного построения
- Наличие оригинальных драматургических ходов
- Эстетическая выдержанность
- Образность раскрытия темы

Критерии оценки авторской телепередачи (4)

- Использование средств, поддерживающих зрительский интерес
- Внесение принципиально новых элементов и творческих приемов
- Адекватная техника съемки, цветоколорическое решение
- Применение спецэффектов (если это диктуется особенностями передачи)
- Адекватность распределение ролей
- Психологическая атмосфера и эмоциональное воздействие
- Качество декораций (если они диктуются характером передачи)
- Органичность интершума
- Органичность использования компилятивного или архивного материала
- Естественность поведения ведущего

Критерии оценки авторской телепередачи (5)

- ▣ Владение темой передачи
- ▣ Свобода общения с письменным материалом или телесуфлером
- ▣ Контакт с аудиторией
- ▣ Техника речи, дикция
- ▣ Адекватность постановки голоса, интонации, темпа речи
- ▣ Ясность содержания речи, достаточно высокий уровень интеллекта, чувства юмора
- ▣ Психологизация личности автора (интимизация общения, умение передать личностное отношение к происходящему)
- ▣ Активизация эффекта присутствия до уровня эффекта участия
- ▣ Адекватность использования невербальных средств общения
- ▣ Харизматичность ведущего^{*}
- ▣ Адекватность амплуа, расширение его границ^{**}
- ▣ Уместность передачи в рамках канала

Критерии оценки произведения с точки зрения зрительского восприятия:

- В специальной и критической литературе встречаются различные термины и определения того, чем телевизионная передача может привлечь человека к экрану или по крайней мере заставить потратить на покупку телевизионного приемника деньги, отложенные на стиральную машину: зрительский успех, зрелищность, кассовость, эффективность и т.д. Термины перекрываются и используются неточно, некоторые (например, эффективность) превращаются в историзмы. Возможно, что терминология когда-нибудь устоится, но уже сейчас важно, чтобы представители хотя бы одной сферы все-таки понимали друг друга. Для этого ниже указаны без громоздких определений три мотива и восемь причин того, почему и для чего в квартире находится работающий телевизор. Т.о. можно разделить факторы привлечения зрительского внимания с одной стороны, и с другой — его формы.

Три мотива, превращающих человека в телезрителя, или формы зрительского внимания

- На экране возникает образ или человек, или прозвучало что-то, мгновенно схватывающее внимание зрителя, «заякоривающее» его острым желанием по крайней мере увидеть следующий кадр («Чем кончится?») или услышать завершение фразы — в сознании человека вызван соответствующий, предсуществующий архетип и он как бы жаждет необходимого утверждения. Опытный модератор продержит миллионы зрителей по полчаса в остром напряжении. Зритель может не отдавать себе отчета, что весь талант модератора — это всего лишь опыт гадалки, «экспромтом» наговаривающей своеобразную словесную проекцию человеческих предпочтений, выраженную в максимально доступной форме. Кассовые программы и фильмы так и строятся, без постановки задач, связанных с достижением познавательных или эстетических целей.
- Зрителю не столь важно, что показываемое или звучащее именно в данный момент может противоречить его ожиданиям или эстетическому восприятию. Его интерес обусловлен чем-то наперед заданным, и он постарается досмотреть программу, фильм, сюжет до точки авторской завершенности, может быть тем более в том случае, если зрительские ожидания непредсказуемо расходятся с авторским сюжетом. Данный тип зрителя способен не выключить телевизор сразу, реагируя на пролонгированную эстетику экранного текста, и предпочитает не сиюминутную остроту, а познавательную и/или эстетическую сторону, что рассчитано на ассоциативное восприятие произведения как целого в его авторской завершенности, с генерацией новых стереотипов. Собственно, именно указанный характер в человеке обусловил существование искусства и является его потребителем, чьи потребности задают проблемное поле и тематическое пространство.
- Происходящее на экране может быть нейтральным и телевизор не выключен не потому, что привлекает к себе внимание, а наоборот — о нем забыли. Он может работать в пустой комнате или придавать семейной обстановке привычный и ставший необходимым шумовой фон. К данной категории относится еще и вариант, когда перед не нейтральным, но безразличным зрителем, известным с далекой допотопической

Факторы привлечения зрительского внимания — восемь причин того, почему в комнате находится работающий телевизор

- Сюжет с фабулой, привлекающие внимание к телеверсии общественно-исторической значимостью события-прототипа или популярного произведения.
- Гармония драматургической композиции.
- Эмоциональная активность в восприятии общественно-значимой информации, содержащейся в сюжете.
- Имидж ведущего (модератора), выступающего (news-maker'a) или актера .
- Сценические внешние данные или игра актеров (эффектность персонажей).
- Красота и богатство интерьеров или пейзажей в абстрактно-недостижимой для зрителя жизни.
- Эстетика ассоциативности монтажа, мыслей, перехода планов, тем, сюжетных линий и т.д.
- Острый возбудитель сексуально-активного образа, ужаса или отвращения и все то, что способно вызвать острую эмоциональную реакцию типа пароксизма или даже аффекта: информация о редком стихийном бедствии; прежде запрещенная эротика; анекдоты, за которые в прошлом высылали из крупных городов и т.д.

Выраженность авторского замысла

Творческий процесс присутствует в той или иной форме при создании любого экранного произведения. Однако авторский замысел при этом может быть чрезвычайно различен.

Существуют также факторы, находящиеся за пределами искусства, но неразрывно связанные с ним: например, в день съемки шел проливной дождь. Учесть это невозможно, но режиссер, рассказывая о фильме, расскажет именно непредсказуемое. Авторские амбиции также ограничиваются финансированием или условиями продюсера. Чем меньше заложено моментов из числа указанных как факторы привлечения зрительского внимания, тем менее стоит рассчитывать на широкую аудиторию. Если при съемке сериала нет денег на экстерьерные съемки, то произведение неизбежно останется на уровне «мыльной оперы».

Авторская завершенность, как монографическая (пишет или рисует сам), так и композиционная (составляет композицию, коллаж) — характеристика результата творческого процесса, представляющего собой самостоятельную элементарную эстетическую ценность, независимо от объема и длительности. Эффективно определяется, как и любой завершенный результат самоорганизации, эстетической гармонией (аналог в природе — красота цветка растения или тела животного). Будучи формой самоорганизации, творческий процесс влечет релаксацию сознания человека с регистрируемой стабилизацией ритмов его мозга. Фактически редактор и режиссер для облегчения восприятия зрителем разграничивают сплошной экранный текст заставками и перебивками (иногда на свое субъективное усмотрение), которые обычно являются связками авторских кусков. Объективно авторскую завершенность можно оценить, например, по степени исчерпанности темы и самовыраженности личности автора в произведении.

Формально-вычисляемая оценка произведения

Первичная оценка производится по внешним формальным признакам: объем произведения (измеряется экранным временем); наличие выраженной структуры в виде частей, рубрик, отделенных заставками сюжетов; материальный носитель и форма (фильм или видеозапись, цветной или одноцветный, любительский или профессиональный в смысле использованной аппаратуры) и т.д. Кроме внешних признаков, первичная оценка обычно включает сведения о содержании произведения, для получения которых не требуются дорогостоящие исследования типа контент-анализа, но достаточно поверхностного субъективного суждения: число персонажей, длительность описанного исторического времени, постановочность или документальность, наличие или отсутствие авторского или заимствованного сюжета, присутствие драматургической композиции, наличие экстерьерных съемок, впечатление о затратности произведения и участии в его производстве известных личностей (топ-моделей, звезд, известного режиссера) и т.д. Конечно, наиболее желательно присутствие в оценке аргументированной констатации новизны или компилятивности произведения.

Условность оценки

- К сожалению, объективная доказательная количественная оценка произведения достаточно затратна и вовсе не обязана отражать содержательный смысл произведения, какое бы из двух направлений ни было избрано: социологический опрос с определением рейтинга передачи или первичный анализ самого произведения.
- На основании указанных факторов привлечения зрительского внимания можно составить кодификатор для контент-анализа, по тем же признакам можно оценить восприятие произведения в целом, они также имеют прогностическое значение. Бестселлер с бурным кассовым успехом эксперт может оценить невысоко, с другой стороны, элитарный фильм может не иметь кассового успеха, но продюсер или режиссер может сознательно пойти на расходы ради высокой оценки критики и в конечном счете — для престижа компании и создания себе более адекватного имиджа. Кроме мнения экспертов, существует объективный метод изучения произведения, предоставляющий в зависимости от поставленных задач, выбранного кодификатора и уровня финансирования получить всевозможную оценочную информацию, вплоть до объективной жанровой типологии изученной группы произведений.
- Текст оценки произведения строится от поверхностной к более сложным и начинается обязательно с выходных данных произведения.

Содержательная эвристическая оценка произведения

- Оценка произведения, которую может дать грамотный критик, хорошо знакомый с современным гуманитарным тезаурусом, всегда будет субъективной и почти никогда недоступна формализации. Фактически это описание произведения или их группы (одного автора, общего жанра или представленных на просмотре) в ассоциативно-сравнительной форме требует от критика не меньшего таланта, чем создание самого произведения от его автора.
- Однако существуют признаки, позволяющие в эвристической форме оценить произведение как бы глазами зрителя или в их отражении. Например, наличие или отсутствие happy-end'a и вообще выраженной драматургии или ее нарочитое отсутствие; тип популярности, связанный с уходом в себя (интраверсивные жанры типа эротики, натуралистического триллера) или наоборот, возврат к человеческому общению через сопереживание в восприятии искусства (экстраверсивные жанры типа комедийных постановочных или новостной информации в аналитической подаче); компилятивный характер произведения (например, заимствование фабулы или сюжета) или авторская разработка проблемного поля и тематического пространства, использование принципиально новых методик съемки, режиссуры, монтажа и общей композиции.
- Разумеется, формально критик обязан употребить выражение «прежде неизвестных мне» вместо «принципиально новых», но здесь важнее не принципиальная новизна, а соответствие переменам времени в настроениях людей данной культурной общности, пусть даже некая «авторская находка» окажется избитым приемом в иной культурно-эстетической сфере. Хотя корень происхождения должен быть отмечен, если он по крайней мере известен.
- Отметим, что «содержательная» по форме оценка вовсе не всегда бывает содержательной, часто ошибается в квалификации жанра и путает адресность, но в любом случае она должна содержать указанные сведения, пусть в свободном литературном изложении, и по объему по крайней мере не должна догонять рецензируемое или анонсируемое произведение. К сожалению, действительно талантливая рецензия, анонс или реплика могут быть заведомо субъективны в оценке

Выходные данные трех видов экранной продукции

- **Фильм:** название, режиссер, автор сценария, киностудия, год выпуска, количество частей (для кинофильма) и время в минутах (для видеофильма); иногда также указывается источник финансирования и категория фильма (художественный, короткометражный, документальный) и авторы дубляжа для импортной продукции. Авторство фильма и год выпуска устанавливается по тексту после значка (в самом фильме, авторство фонограммы должно быть указано после значка (на упаковке или в самом фильме, если он дублированный (автор русского синхронного текста и режиссер дубляжа).
- **Передача:** название, автор, телекомпания, год выпуска; дата, время и канал первого выхода в эфир (премьерного показа).
- **Сюжет в составе передачи** (репортаж, новостная информация с комментарием на месте съемки без компилирования): имена и фамилии журналиста (корреспондента) и оператора ТЖК, место съемки, название (логотип) телекомпании.

Литература по теме

- Азарин В.Л. От замысла до экрана. М.: Изд-во МНЭПУ, 1995.
- Беляев И.К. Введение в режиссуру / И.К.Беляев. М., 1998.
- Голдовская М.Е. Творчество и техника. М., 1986.
- Зверева Н.В. Школа регионального тележурналиста. М., 2004.
- Кемарская И.Н. Телевизионный редактор. М., 2004.
- Кузнецов Г.В. Так работают журналисты ТВ. МГУ, 2001 Максимов А. Как разговорить собеседника, или ремесло общения. М., 2004.
- Монтаж: реферативное изложение главы из книги Майкла Рабигера «Режиссура документального кино»: Учебное пособие / Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радио. – М., 1999.
- Падейский В.В. Проектирование телепрограмм. М., 2004.
- Познин В. Основы монтажа изображения: Учебное пособие / С.-Петербург.гос.ун-т. Каф. радио и телевидения. – СПб., 2000.
- Почкай Е.П. Технология СМИ: выразительные средства телевидения и радио: Учебное пособие для студентов факультетов журналистики / Е.П.Почкай; Отв.ред В.Г.Осинский; С-Петербург.гос.ун-т. Кафедра радио и телевидения. – СПб, 2000.
- Руководство для создателей передач Би-би-си. М., 1995.
- Утилова Н.И. Монтаж. М., 2004.
- Цвик В.Л. Телевизионная журналистика: История, теория, практика. М., 2004.
- Эйзенштейн С. Монтаж // Собр. Соч. в 6-ти тт. Т. 5. - М., 1964.
- Юровский А., Кузнецов Г., Цвик В. и др. Телевизионная журналистика. М., 1994, 1998.

5. Монтаж по крупности (нарушение только в целях акцентирования или выделения)
6. Монтаж по ориентации (с учетом искажения камеры)
7. Монтаж по направлению движения