

## ВВЕДЕНИЕ

Ежегодно на российских кино- и телеэкранах демонстрируются сотни документальных фильмов отечественного и зарубежного производства, а с учётом видеолент, созданных для показа в Интернете и на внутренних площадках (учебных, научных, образовательных), вероятно, больше тысячи.

Во втором десятилетии XXI века только в Москве открылось несколько кино клубов документального кино, собирающих полные залы (и немалые, как, например, «Центр документального кино») любителей и ценителей документалистики. Проводятся ежегодные кинофестивали, зачастую имеющие тематическую направленность: философия, религия, экология, наука, образование, проблемы социума и др.

Количество независимых документальных фильмов всевозможных жанров и направлений неуклонно растёт, что естественно отражает и одновременно формирует пространство глобальной Сети (Рунета). Каждый день в эфире федеральных телеканалов можно увидеть научно-популярные и биографические, реже проблемные аналитические и художественные документальные фильмы российского производства. В формировании этого колоссального потока самое активное участие принимают продюсеры (преимущественно телевизионные), сценаристы, режиссёры, операторы и многие другие профессионалы.

Благодаря доступности и разнообразию профессиональной кино- и видеотехники всё больше любителей-энтузиастов, студентов, выпускников творческих ВУЗов, а также небольших / частных компаний (продакшенов) начинают исследовать окружающий мир документальными экранными средствами, что создаёт благоприятную конкурентную среду и широкий диапазон самого разного документального кино контента.

В наше время спрос на документальное кино/телекино чрезвычайно широк и разнообразен. Документальное кино снимают музыканты и видеоотделы глянцевого издания, производственные компании, рекламные агентства и учебные заведения, начинающие предприниматели, журналисты и блогеры. Научно-технический прогресс дал каждому человеку возможность создать документальный фильм.

В 2012 году появилась и уже успела развиться до глобального тренда «мультимедийная документалистика» — органичный

синтез (на базе компьютерных технологий) всех форм и видов документальной журналистики: печатный текст, фотографии, аудиофайлы, анимация, графика и, конечно, видео.

Обозначенные явления говорят о грандиозном социальном запросе и насущной (ежедневной) общественной потребности в самом разном документальном контенте, осмысленном и организованном авторами в развёрнутых аудиовизуальных произведениях — документальных фильмах.

Также очевидно, что документальное кино бывает очень и очень разным: телевизионным и фестивальным, форматным и авторским, крупнобюджетным и независимым, хроникальным, аналитическим и художественно-поэтическим, что абсолютно закономерно и замечательно. Причина столь богатого разнообразия документального киноконтента обусловлена базовой аксиомой экономической теории о том, что спрос определяет предложение.

Важно отметить, что документальное кино всех родов, видов и жанров *argiōi* строится и, соответственно, состоит из кадров подлинной, непостановочной действительности, что придаёт всем без исключения документальным экранным произведениям особую степень убедительности, столь труднодостижимую игровыми методами и средствами. Материалом документалистики изначально является отпечаток подлинной жизненной / (первичной), а не воссозданной (вторичной) действительности, как это бывает в игровом кино. Каждый отдельный кадр или единица документального фильма становится слепком подлинной фактографической жизненной реальности, документом, в котором запечатлены не только реально существующие объекты, предметы, цвета, фактуры и пространства, но где сами эти объекты, предметы, цвета, фактуры и пространства не воссозданы автором специально, а «живут» самостоятельной или изначально нехудожественной жизнью. Жизнь как она есть смотрит на нас с документального экрана, и в этом заключается главный феномен документального кино. Поэтому можно утверждать, что все без исключения документальные фильмы уже в силу своей имманентной природы с первых кадров оказывают сильнейшее психологическое (эмоционального и интеллектуального) воздействие на реципиента-зрителя.

Осмысленная автором, подлинная фактографическая действительность (материал) начинает превращаться в реальность

виртуальную в творческих процессах сценарной разработки, съёмок, монтажа и тонировки фильма.

Дело в том, что самые разнообразные и разножанровые документальные фильмы проходят примерно одни и те же периоды и этапы производства.

Представленное методическое пособие — попытка осмыслить и предложить эффективную пошаговую технологическую модель создания документального фильма.

Мы намеренно не уточняем, какого фильма — кинематографического, телевизионного или мультимедийного, научно-популярного или портретного, так как специфика экранных языков — обширная самостоятельная тема. Будем говорить о технологии производства, опуская творческие различия, характерные для разных родов и видов документального кино, что позволяет подходить к вопросу безотносительно телевизионной, кинематографической или сетевой ориентации. Как уже было сказано, производство самых разных документальных фильмов происходит по примерно одинаковой технологии, практически не изменившейся с советского времени.

Несомненно, за последние годы полностью обновилась техническая база кино- и видеопроизводства, изменились ценностные ориентиры российского общества, преобразилась вся палитра изобразительно-выразительных экранных средств и, соответственно, картина отечественного документального кино. Однако сама технология создания документального фильма, проверенная и отлаженная ещё в советское время (такими крупнейшими производственными студиями документального кино и телекино, как «Экран», «Телефильм»), не сильно изменилась. Все основные технологические периоды и этапы работы над созданием документального кино- и телефильма сохранились.

Наша задача — описать и упорядочить данную технологию, выработанную и проверенную практикой документального отечественного кино, но до сих пор не осмысленную и не описанную теоретически. И конечно, мы имеем в виду полноценную производственную «картину» документального кинопроцесса, приемлемую для ответственных и требовательных к своему труду профессионалов, цель которых — создание качественного документального произведения (кино- или телефильма), а не дешевизна и скорость производства.

Поэтому можно утверждать, что любые отклонения от описанной ниже технологии можно называть экспериментальными. Нет сомнений, что лучшие отечественные документальные фильмы, при всём их жанровом, видовом и стилевом разнообразии, являются результатами чрезвычайно ответственного и добросовестного труда своих создателей на всех этапах производства. В истории и памяти людей остаются произведения, созданные их авторами с любовью и на высоком профессиональном уровне. *«Ведь когда пишется история искусств, в неё включаются только высшие достижения, лучшие произведения. По произведениям посредственным или плохим нельзя построить историю живописи или литературы»*<sup>1</sup> — напоминает выдающийся русский учёный Дмитрий Лихачёв. И неспроста древние греки после подведения итогов на конкурсах статуй разбивали все экспонаты, кроме статуи победителя.

С аристотелевских времён известно, что *«Целое — есть то, что имеет начало, середину и конец. Начало — то, что само не следует по необходимости за другим, а, напротив, за ним существует или происходит, по закону природы, нечто другое; наоборот, конец — то, что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого; а середина — то, что и само следует за другим, и за ним другое»*<sup>2</sup>.

При всей очевидности тезиса невозможно с ним не согласиться. Нестареющая истина здравого смысла выражена с гениальной простотой.

В этой же триединой парадигме можно также рассматривать процесс создания фильма. В самом общем виде технология его состоит из трёх больших производственных периодов:

### **I — Подготовительного**

### **II — Съёмочного**

### **III — Монтажно-тонировочного**

Продвижение, дистрибьюция и продажа прав показа документального фильма выходят за рамки темы «технологии создания», но мы кратко скажем и об этом в самом конце.

<sup>1</sup> Лихачёв Дмитрий. Письма о добром и прекрасном (письмо тридцатое) нравственные вершины и отношение к ним. «Азбука-классика (non fiction)», СПб., 2017. С. 70.

<sup>2</sup> Аристотель. Поэтика. Азбука-классика, СПб., 2007, с. 33.

Сразу отметим, что первый и третий периоды (подготовительный и монтажно-тонировочный) содержат в себе по два отдельных блока работ. Подготовительный период подразумевает, во-первых, сценарную (литературную) разработку экранного замысла (документального или игрового, в данном случае не имеет значения), которую можно считать содержательной / смысловой подготовкой к последующим съёмкам, а во-вторых, планирование предстоящего съёмочного процесса (конкретных съёмочных дней). Монтажно-тонировочный период, очевидно, состоит из технического (компьютерного, нелинейного) монтажа и пост-обработки (визуальной и аудиальной) полученного материала, так называемого чистового монтажа. В XXI веке эти этапы производства чаще называют по-английски постпродакшн (от англ. — *post.* — после и *production* — производство).

Что касается методологии представленного пособия, то последуем совету крупного отечественного режиссёра Андрея Кончаловского: «Одним из целесообразных практических методов было бы обучение студентов раздельному написанию сценария — поэтапному»<sup>3</sup>.

**Итак, технология создания документального художественного фильма состоит из трёх (3) производственных периодов и четырнадцати (14) этапов.**

---

<sup>3</sup> Кончаловский А. 9 глав о кино и т. д. «Эксмо», М., 2013, с. 68.

\* \* \*

Автор выражает благодарность за помощь в создании данного пособия выдающимся мастерам отечественной документалистики: заслуженному деятелю искусств РСФСР и России, режиссёру-документалисту и теоретику Игорю Константиновичу Беляеву, заслуженному деятелю искусств России, режиссёру-документалисту Алексею Ивановичу Погребному, режиссёру-документалисту, сценаристу и педагогу Андрею Максовичу Райкину, а также друзьям — оператору Руслану Ахмедову и звукорежиссёру Алексею Царёву.

# І. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Кино — это история, и как она рассказана.

*Дэвид Линч*

## ЭТАП 1. Разработка темы

Первый период работы над документальным фильмом называется подготовительным или предварительным. Суть его заключается в сценарной разработке документального замысла и подготовке к съёмкам. Как пишет исследователь документального кино Галина Бровченко, «сценарный — предварительный, литературный этап художественной обработки изученного автором жизненного материала, ориентирующий на экранное воплощение идейного замысла публициста, и предусматривающий возможность воссоздания его с помощью драматургических, звуковых и пластических и монтажных средств выразительности»<sup>4</sup>.

***Подготовительный период производства документального фильма состоит из следующих этапов:***

1. Погружение автора в тему будущего фильма
2. Написание сценарной заявки
3. Составление эпизодного плана
4. Разработка режиссёрского сценария
5. Подготовка к съёмкам

А начинается фильм и работа над ним даже не со слова, а с мысли, без которой никакое слово невозможно. В документальном кинопроизводстве всё зачастую начинается с темы.

Где же начинается тема? И что такое — тема фильма?

Тема киноленты (неважно игровой или документальной) определяется очень просто — это всегда ответ на вопрос: **о чём фильм?**

Причём подразумевается буквальный ответ, касающийся самой материи предполагаемого сюжета. Одной теме могут быть посвящены фильмы с кардинально разными идеями.

---

<sup>4</sup> Бровченко Г. Сценарий неигрового фильма и экранные средства воплощения журналистского замысла : учеб. -метод. пособие. М., 2010, с. 6.

Идея/послание кинокартины отвечает на вопрос: **зачем фильм?**

Или: **Что автор хочет «сказать» своим произведением зрителю? Какую основную мысль стремится донести?**

Тема документального фильма впервые «приходит» к автору двумя путями:

1. Извне. «Спускается» к автору от заказчика (начальства) в виде рабочего (редакционного) задания.

2. Изнутри. Автор находит тему самостоятельно. Какая-то конкретная сфера человеческой жизнедеятельности живо волнует его, он чувствует, что на материале этой темы он может поднять и выразить значимые, а зачастую сокровенные для себя (и не только) вопросы. Поэтому закономерно, что автор изначально пристрастно относится к ней.

В первом случае автора ставят перед фактом наличия конкретной жизненной ситуации, способной стать основой сюжета документального фильма, отвечающего тем или иным запросам аудитории, рекламодателя, заказчика, производителя. И это вовсе не означает отсутствие пристрастного отношения автора к теме. И всё же, здесь уместнее говорить о сватовстве, нежели о свободном выборе.

Во втором — автор сам ставит перед фактом существования конкретной жизненной ситуации, способной стать материалом документального фильма, тех, от кого прямо зависит реализация кинопроекта — продюсера, режиссёра, заказчика, производственную студию, рекламодателя. Найдя и полюбив свою тему и даже, вероятно, посеяв зерно замысла, автор хочет познакомиться с ним тех, от кого зависит его рождение в материальном, объективированном мире.

Первый вариант чаще встречается в документальном телевизионном кинопроизводстве; второй более распространён при создании кинофильмов, ориентированных для показа на кинофестивалях и в глобальной Сети.

Однако оба обозначенных подхода одинаково начинаются с первого этапа производства, заключающегося в изучении автором жизненных процессов и явлений, которые затем станут фактическим документальным материалом повествования.

Стоит сразу отметить и отделить друг от друга две центральные функции документального кинопроцесса, реализующиеся в таких специальностях/профессиях, как автор сценария и ре-

жиссёр. Ясно, что невозможно говорить о создании полноценного документального фильма без участия двух этих специалистов. Правда и то, что на практике обе названные функции/профессии часто совмещает в себе один человек. Тогда говорится и пишется в титрах: «автор сценария и режиссёр». И только в таком распространённом случае получаем право говорить об индивидуальном авторстве фильма (не путать с авторским фильмом).

Абсолютно естественным и закономерным является тот факт, что подавляющее большинство великих мастеров экрана (как игрового, так и документального, кинематографического и телевизионного) совмещают в себе две эти ключевые компетенции. Вспомните любого крупного режиссёра и в 90 % случаев увидите, что он же является и сценаристом или, по крайней мере, соавтором сценариев собственных фильмов.

Распределение данных «ролей» в деле создания фильма можно сравнить с «ролями» композитора и дирижёра в симфоническом концерте. Композитор сочиняет и записывает на бумаге партитуру концерта, и после завершения письменной работы передаёт нотный текст дирижёру. Задача дирижёра — понять, прочувствовать музыкальную идею автора и суметь донести её сначала до музыкантов — исполнителей, а затем, после многих репетиций, до слушателей в концертном зале (на экране — для экранных видов творчества).

Другое прозрачное сравнение: автор пьесы или драматург и её постановщик — режиссёр.

Правомерно сказать, что **автор сценария в большей степени отвечает за то, «ЧТО» будет в фильме, тогда как прямая обязанность режиссёра найти и воплотить, «КАК» будет представлено на экране авторское «ЧТО».**

Выдающийся отечественный теоретик и практик документального телекино Игорь Беляев назвал одну из своих книг «Спектакль документов». Точнейшее определение природы документального искусства.

С чего же начинается экранный документальный «спектакль»?

Каковы основные задачи первого этапа производства документального фильма?

Задачи сложные и многогранные: «пропитаться» атмосферой места действия, собрать необходимый фактический жизненный материал, познакомиться с будущими героями фильма, увидеть

индивидуальное и типическое, отметить детали, обнаружить причины тех или иных событий / ситуаций / явлений, вскрыть конфликты и противоречия, лежащие, как известно, в основе самой диалектики жизни. Всё это и многое другое должен уметь обнаружить автор на этапе «экспедиции в поле», что является необходимым условием и залогом успешной дальнейшей работы над фильмом.

***При разработке темы будущего фильма имеет смысл озадачиться следующими вопросами:***

**1. Изучить источники и архивы.** Найти книги, газетные и журнальные статьи, дневниковые записи, письма, судебные протоколы и т. п., относящиеся к разрабатываемой теме. Полезно обратиться к специалистам в данной области и попросить их порекомендовать источники, ответить на вопросы или перевести наукообразный материал на доступный (литературный / разговорный) язык. Важно не просто найти книги по теме, но познакомиться с первоисточниками, обнаружить подлинные архивные документы. Для документального кинопроизводства архивы — не только разведывательный, исследовательский материал, но «строительный», а зачастую драгоценный.

Необходимо получать права на использование архивных материалов. В противном случае, фильм не принимается к рассмотрению большинством кинофестивалей (европейских, как правило) и может быть запрещён к распространению в интернете. Дело о неправомерном использовании чужих аудиовизуальных материалов может дойти даже до судебного разбирательства. Поэтому нужно быть крайне внимательным и осторожным в экранном обращении с архивными данными.

**2. Изучить место действия будущего фильма.** На начальном этапе автор должен получить исходные данные, собрать объективно существующую в жизни фактологию, необходимую для умозрительного строения сценарного плана будущего фильма. Зачастую заказчик сценария (студия, редакция, продюсер) организывает автору (журналисту) командировку в места предполагаемых действий фильма, а значит — места съёмки.

Причём, важно не просто «зарядиться» атмосферой, но заранее продумать вероятные проблемы, понять, где лучше провести съёмку, в какое время и с кем её нужно согласовать. Необходимо

предусмотреть все возможные риски, чтобы максимально обезопасить себя во время съёмочного процесса.

Собирать жизненные наблюдения писателю, журналисту, и, конечно, документалисту помогают такие инструменты-сообщники, как блокнот, карандаш, диктофон, фотоаппарат (в современном мире все эти возможности объединены в смартфоне).

**3. Наладить контакты, ознакомиться с биографиями (личными и профессиональными) героев будущего документального фильма.** Доверительные отношения с теми, к кому направляетесь, то есть с героями будущего фильма и всевозможными союзниками, помощниками и проводниками — залог комфортной, а значит, — успешной работы. И наоборот, крайне трудно делать фильм, преодолевая открытое сопротивление героев. Это практически невозможно, ведь герои могут запросто отказаться от участия в съёмках. Ещё раз вспомним некоторые нехитрые способы налаживания дружелюбных отношений между незнакомыми людьми, собирающихся заниматься общим делом.

Первые разы звонить героям и другим представителям принимающей стороны лучше по телефону, а затем по видеосвязи, чтобы познакомиться визуально. Вряд ли нужно на первую встречу везти с собой какие-то подарки — это может помешать цели документальной экспедиции: возможно, герой начнёт угождать, почувствует, будто что-то вам должен. Начнётся игра в поддавки и любезности — смертельная опасность для документалиста. Но конечно, знаки внимания не мешают, и даже, напротив, помогут налаживанию коммуникативных связей. Само собой, выглядеть нужно скромно и опрятно (желательно, не только на работе); в одежде предпочтительны спокойные, тёмные тона, чтобы не обращать на себя излишнее внимания, но, наоборот, предоставить гостю солирующее место как в беседе, так и в кадре. Если, конечно, автор не является главным героем документального фильма.

Из всего собранного автором на этом этапе материала в фильм войдет только некоторая часть, однако основательное исследование «в поле» абсолютно необходимо для логичной и творческой организации драматургического материала, необходимого для выражения авторского замысла.

Эту стадию можно сравнить с забором глины у гончара, добычи камня у скульптора или ювелира, красок живописцем,

разноцветных стекол у автора витража или мозаики. Нельзя хорошо писать или снимать о том, чего не видел и не знаешь сам. Невозможно из московской редакции разрабатывать сценарий документального фильма, действие которого происходит на волгоградском рыбзаводе. Придётся ехать... А потом возвращаться... домой, в рабочий кабинет или офис, садиться за стол и начинать писать сценарную заявку. Значит, из всей массы приобретённых знаний и впечатлений о мире выделять главное, отделять семена от плевел, отсекать лишнее и выстраивать сюжетно-образную конструкцию — структуру, драматургическую концепцию или «скелет» будущего документального фильма.

Ещё раз отметим: в процессе реализации экранного замысла в такой большой форме, как документальный фильм, за «ЧТО» отвечает автор сценария, а за «КАК» — режиссёр. Поэтому полное взаимопонимание автора сценария и режиссёра — необходимое условие эффективного и продуктивного процесса создания документального фильма. Вероятно, именно поэтому, так часто и успешно обе эти творческие функции сочетает в себе один человек.



## ЭТАП 2. Документальный замысел. Сценарная заявка

Впервые автор идеи и, как правило, сценария делится своим экранным замыслом с другими людьми в сценарной заявке. Однако прежде чем перейти к сценарной заявке, нужно разобраться, что представляет собой экранный замысел. Ибо мысль опережает слово. И это аксиома.

*«Замыслом называется то состояние идеи фильма, которое возникает перед внутренним взором автора будущей картины»<sup>5</sup>*, — пишет теоретик кинодраматургии, профессор ВГИКа Леонид Нехорошев в учебнике «Драматургия фильма». Состояние это всегда динамическое, развивающееся, проходящее у всех по-разному (сугубо индивидуально) и преодолевающее целый ряд этапов. Вначале — ощущения: чувства, мысли, картины, действия, цвета и звуки, а главное — герои и сюжетные мотивы.

Вот как об этом рассуждает великий русский кинорежиссёр Андрей Тарковский в своём дневнике: *«Как созревает замысел? Это, видимо, самый загадочный, неуловимый процесс. Он идёт как бы независимо от нас, в подсознании, выкристаллизовывается на стенках нашей души. И только от формы души зависит его неповторимость и, более того, от наличия души зависит незримый «утробный период» ускользающего от сознательного взора образа»<sup>6</sup>*.

Крупнейший шведский режиссёр театра и кино Ингмар Бергман так описывает возникновение замысла фильма: *«Фильм для меня начинается чем-то очень неопределённым — случайным замечанием, обрывком разговора, неясным, но приятным событием, не связанным с определенной ситуацией. Это могут быть несколько тактов музыки, луч света, пересекший улицу... Это душевное состояние, не само повествование, а нечто, изобилующее богатыми ассоциациями и образами. Больше того, это яркая цветная нить, протянувшаяся из темного мешка подсознания. Если я начну наматывать эту нить и сделаю это осторожно, получится целый фильм»<sup>7</sup>*.

<sup>5</sup> Нехорошев Л. Драматургия фильма. ВГИК, М., 2009, с. 59.

<sup>6</sup> Тарковский А. Мартиролог. Страсти по Андрею: о Боге, о вере и искусстве. Русская неделя, Тюмень, 2017, с. 87.

<sup>7</sup> Бергман И. Как делается фильм. // KinoVoid : сайт. URL: <http://www.kinovoid.com/2016/02/kak-delaetsya-film-ingmar-bergman.html> (дата обращения 29.10.16).

Возникновение замысла есть индивидуальное творческое чувственно-интеллектуальное переживание, превращающее человека в автора. Для автора же поделиться своим замыслом, откровением, идеей в художественной форме, то есть на языке того или иного вида искусства — становится насущной потребностью. И для того, чтобы авторское послание смогло «дойти» до зрителя, автору нужно сначала поделиться своим переживанием с другими необходимыми для осуществления экранного проекта профессионалами: продюсером, режиссёром, оператором. Причём не только поделиться, но воодушевить этих людей на сотворчество, заразить их своим энтузиазмом, сделать «апостолами» веры в собственную идею/замысел. Для этого необходимо обладать сразу несколькими ресурсами: личной энергией, твёрдым намерением, творческим замыслом, пониманием технологии производства и наличием необходимых технических инструментов.

В наше время можно представить такой фантастический случай, когда один человек совмещает функции сценариста, продюсера, режиссёра, оператора и художника-постановщика, — тогда, наверное, ему не понадобится писать сценарную заявку и после изучения жизненного материала он сразу перейдёт к составлению эпизодного плана. Возможно. И всё равно это будет исключительный случай.

На практике творческие замыслы начинают проявляться в материальном мире в разного рода письменных документах, отличающихся степенью или полнотой раскрытия художественного замысла: сценарной заявке, эпизодном плане, синопсисе, экспликации, режиссёрском сценарии, монтажных листах.

Первым из сценарных документов и, стало быть, самым общим и схематичным наброском/эскизом будущего документального (как, впрочем, и игрового) фильма является сценарная заявка. И если сценарная заявка составлена достаточно грамотно, то в ней можно увидеть, как идея обретает сюжетно-композиционные очертания, воплощается в художественной форме.

**Сценарная заявка – первый документ, материализующий авторский замысел и предназначенный для круга заинтересованных лиц (режиссёра, продюсера, редактора). Сценарная заявка — короткое увлекательное описание любого экранного проекта (фильма).**

Сценарная заявка содержит следующие пункты:

1. Название (пусть рабочее).
2. Жанр.
3. Целевая аудитория.
4. Предполагаемый хронометраж (количество серий).
5. Слоган.
6. Краткая формулировка идеи / главной мысли произведения. Логлайн.
7. Краткое изложение сюжета с характеристиками основных действующих лиц и ключевыми сюжетными пунктами/поворотами.
8. Контакты автора (+ портфолио).

Кратко поясним каждый пункт, но перед этим напомним общеизвестное — на самом верху обычно располагается «шапка». В контексте сценарной заявки это означает верхнюю строку на листе, раскрывающую вид экранного (или любого другого) контента, предлагаемого к реализации. Пишется заглавными буквами. Например, это может выглядеть так:

СЦЕНАРНАЯ ЗАЯВКА НА ИГРОВОЙ ПОЛНОМЕТРАЖНЫЙ КИНОФИЛЬМ

или

СЦЕНАРНАЯ ЗАЯВКА НА ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ СЕРИАЛ

или

СЦЕНАРНАЯ ЗАЯВКА НА МУЛЬТИМЕДИЙНЫЙ YOUTUBE-КАНАЛ (ПИЛОТНАЯ СЕРИЯ)

1. **Название** не бывает случайным. Имя фильма, его название — краткая, предельно лаконичная формулировка сути описываемого явления. К наименованию собственных художественных творений каждый автор относится чрезвычайно серьезно. Название — принципиальный вопрос. Название фильма — есть *«квинтэссенция смысла»*, — как ёмко отмечает теоретик документального кино и педагог Галина Бровченко. Поэтому

название (хотя бы рабочее, черновое) обязательно должно быть указано в сценарной заявке. Также общеизвестно, что «как корабль назовёшь, так он и поплывёт». Хорошо, если название фильма содержит в себе неоднозначность, смысловую игру, загадку, пробуждающую зрительское воображение и любопытство.

**2. Жанры документального кино.** Стоит признать, что система жанров документального кино до сих пор слабо разработана экранной теорией, с чем связана терминологическая и понятийная путаница, встречающаяся даже в профессиональном сообществе. Последняя попытка внести ясность в этот фундаментальный вопрос относится к 1980 году, к небольшой брошюре Галины Прожико «Жанры в советском документальном кино 60–70 годов». Эта работа хотя и вносит значительный вклад в жанровую систематизацию документалистики, но, во-первых, посвящена практике 50-ти летней давности и уже ввиду этого требует пересмотра и обновления. Во-вторых, она не указывает главного отличительного критерия для родов документального кино, что неизбежно влечёт к размытию границ понятий жанровой системы.

*Перечислим существующих в XXI веке жанров документалистики:*

- фильм-портрет (который неслучайно называют королевским жанром экранной публицистики)
- портретный очерк (отличающийся от фильма-портрета совокупностью формальных изобразительно-выразительных средств)
- биографический фильм или фильм-биография
- фильм-эссе, или фильм-размышление
- фильм-новелла
- фильм-повесть
- документальная драма, или докудрама (гибридный жанр)
- научно-популярный фильм
- учебный фильм
- хроникальный фильм
- конспирологический фильм
- фильм-анкета
- фильм-эксперимент
- видовой фильм

- фильм-путешествие (road-movie)
- путевой очерк
- фильм о фильме
- фильм-концерт
- фильм-эксперимент
- проблемный фильм
- специальный репортаж

Естественно, на практике зачастую встречаются фильмы, включающие в себя формальные и содержательные признаки сразу нескольких жанровых категорий; также возможны другие, не названные нами жанровые образования и, соответственно, определения. Но в любом случае в сценарной заявке необходимо обозначить принадлежность задуманного произведения к какому-либо одному или нескольким жанрам. Жанр — это конвенция или некая договорённость автора со зрителем о законах существования конкретного произведения (документального и любого другого фильма).

Каждому ясно, что комедия кардинальным образом отличается от драмы и тем более от психологического триллера или фильма ужасов. Система документальных жанров — такая же вселенная, как и в игровом кино. Но, увы, надо признать, мало кто точно понимает, чем портретный очерк отличается от фильма-портрета и биографического фильма. И это непонимание становится серьёзной проблемой, негативно сказывающейся на качестве профессиональных коммуникаций (как в среде практиков, так и теоретиков документалистики), а значит, и на качестве самих фильмов.

*«Не случайно именно проблема жанровой многозначности, природы формирования жанровой формы являются в эстетике кинодокументалистики наименее разработанными. В обиходе можно услышать ложный термин «жанр документального кино», свидетельствующий о восприятии кинодокументалистики (телевизионной в том числе) — явления сложного, многоформного — как единообразного в жанровом отношении. Всё это находит своё выражение в непосредственной творческой практике, в появлении довольно серого, бедного творческой художественной мыслью «среднего» документального фильма»<sup>8</sup>,* — справедливое замечание исследователя остаётся актуальным и сегодня.

---

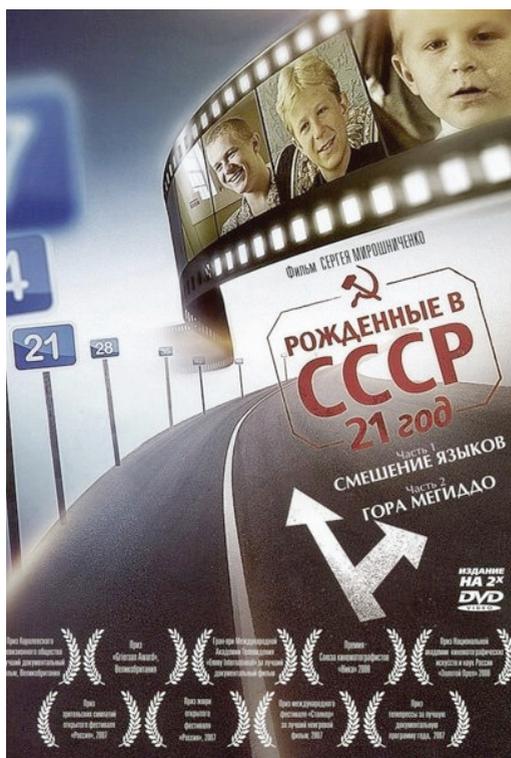
<sup>8</sup> Прожико Галина. Жанры в советском документальном кино 60–70 годов. М. : ВГИК, 1980. С. 8.

**3. Целевая аудитория.** Здесь нужно ответить на вопросы: кому данный фильм адресован? Кому он должен особенно понравиться? Какая часть зрителей узнает себя в предложенном герое и сюжете? Почему именно этой группе людей фильм будет интересен, важен, полезен? Привести аргументы, доказательства, статистику, точные данные.

**4. Приблизительный хронометраж и количество серий.** Они обусловлены содержанием и объёмом замысла. Например, знаменитый документальный телепроект Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР» с самого начала задумывался 10-ти серийным, где между сериями промежутков в 7 лет, а герои в итоге проживут 70 лет на глазах свидетелей-зрителей.

Другой известный документальный фильм — «Старше на 10 минут» Герца Франка уже в названии предлагает зрителю эксперимент с конкретным промежутком времени. Такой словесный код предлагает

фокус с синхронизацией, совмещением реального жизненного времени (протекавшего перед камерой во время съёмки), экранного внутрикадрового времени и реального зрительского. Ровно 10 минут линейного времени, непрерываемого межкадровым монтажом, параллельно проживают и герои, и зрители фильма. И конечно, неслучайно фильм задуман и снят одним длинным панорамным кадром. Таким образом, содержание фильма определяет не только его жанр, но также длительность (хронометраж) и сами принципы съёмки, монтажа и даже графического оформления.



Герц Франк

# СТАРШЕ НА ДЕСЯТЬ МИНУТ



**5. Слоган.** Слоган носит рекламный, завлекательный характер и выполняет функцию крючка, который должен цеплять читателя заявки и потенциального зрителя. Нередко слоган формулируется в виде вопроса. Подразумевается, что ответ зритель сможет найти в конкретном кинофильме или телепрограмме.

Для полнометражного документального фильма «Кто ищет», посвященного путешествию четверых молодых людей, далёких от вопросов религии, на Святую Гору Афон, я вывел в качестве слогана такую строку: «Путешествие на другой берег жизни».

Эта фраза — не что иное, как лаконичное и прямое выражение основной идеи фильма. При этом, на мой взгляд, в этом коротком предложении есть интрига: а именно желание (читателя/зрителя) понять, о каких берегах одной жизни идёт речь?

**6. Краткая формулировка основной идеи фильма. Логлайн.** Здесь необходимо в одном или нескольких предложениях сформулировать главную мысль фильма, то есть ответить на вопрос: *что автору хочется донести / передать / выразить своим фильмом?* В английском языке это называется «message», по-русски — послание.

**7. Краткое содержание сюжета.** Ключевой пункт сценарной заявки, отличающийся от остальных пунктов большей развёрнутостью, полнотой раскрытия ответа на поставленный вопрос: *за развитием какого действия зритель с интересом будет следить во время просмотра?* И несмотря на то, что замысел излагается в сценарной заявке всего на полутора-двух страницах, сюжет будущего фильма должен получить вполне определенные очертания.

Другой немаловажный продюсерский вопрос, который следует заранее предусмотреть: *чем будете удивлять?* Ответ подразумевает некий уникальный контент: редкие, ранее не публиковавшиеся факты, кадры, сенсационные материалы, эксклюзивные интервью и т. п.

*Краткое описание сюжета включает в себя следующие положения:*

а) Основной драматургический ход, определяющий принцип композиционного построения, реализованного в едином гармоничном драматическом действии;

б) Характеристику главных действующих лиц, выраженную в роде их жизнедеятельности, мировоззрении, а главное — в логике их поступков в ходе предполагаемого сюжетного повествования;

в) Ключевые драматические ситуации, сюжетные пункты/повороты, обеспечивающие завязку, развитие действия, кульминацию, развязку и финал;

г) Авторское отношение к материалу, которое может проявляться по-разному в силу разнообразия и богатства выразительных (хотя бы драматургических) средств, но, так или иначе, является ответом на вопрос: *Почему автору важно осуществить этот замысел? В чём он видит его главный смысл?*

**8. Контакты (телефон, почта, сайт) автора.** В последнем пункте можно прикрепить ссылки на своё портфолио или удачные работы.

В документалистике возможны случаи, когда фильм начинается без подготовки, без сценария, но вырастает из наблюдения (как правило, длительного) в процессе съёмки и рождается как цельное художественное произведение в процессе компьютерного монтажа или, как говорили раньше, «на монтажном столе».

Однако и такой вариант оказывается возможным при обязательном условии наличия у автора замысла или понимания того, что он этим (фильмом) хочет сказать зрителям. Без художника-автора, носителя идеи, умеющего своеобразно выразить свой замысел на специфическом экранном языке и на материале документальных кадров, говорить о создании художественного документального произведения не приходится. Хотя можно говорить о профессиональных, даже мастерски выполненных хроникальных или аналитических документальных фильмах, где не ставится задача авторского высказывания.

*«Кинематографист», который явно видит свой замысел и затем, работая со съёмочной группой, умеет довести его до окончательного и точного воплощения, может быть назван*

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине «Электронный универс»  
([e-Univers.ru](http://e-Univers.ru))