

РЕКОМЕНДОВАНО К ПРОЧТЕНИЮ ГИЛЬДИЕЙ КИНОПРОДЮСЕРОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Данный учебник уникален тем, что написан на основе только практических знаний. Здесь нет научных слов, терминов, понятий. А есть режиссерский опыт, опирающийся на факты. Авторские описания комментируют авторитетные продюсеры, известные актеры и профессиональные участники киногрупп.

Всё подтверждается документально, тут более 100 фото.

Книга изложена легким образным языком и адресована широкому кругу читателей.

Содержание

Введение	4
§1. Литературный сценарий	5
§1.1. Форматы	6
§1.2. Этапы написания сценария	9
§1.3. Структура	13
§1.4. Оформление	17
§1.5. Ключевые знания	20
§1.6. Судьба сценариста	24
§1.6.1. ТВ-кино	24
§1.6.2. Прокатное кино	26
§2. Кастинг в кино	28
§2.1. Технология отбора	28
§2.1.1. Предварительный отбор	29
§2.1.2. Собственно кастинг	30
§2.1.3. Кинопроба	33
§2.2. Массовка	37
§2.3. Виды актёра	39
§2.4. Виды кино	44
§3. Аниматик	49
§4. Процесс поиска денег	53
§4.1. Прокат	53
§4.1.1. Смета и инвестиции	53
§4.1.2. Продажа фильма	57
§4.2. Сериалы	59
§5. Мораль в кино	64
Этапы кинопроизводства	66
§6. Подготовительный период	67
§6.1. Киногруппа	67
§6.1.1. Блоки	67
§6.1.2. Прикрепления. Договора. Гонорары	84
§6.1.3. Команда режиссера	88
§6.2. Режиссерские документы	91
§6.2.1. Экспликация	91
§6.2.2. Сценарий	95
§6.2.3. Раскадровки	97

§6.3. КПП и Вызывной лист	101
§6.4. Поиск объектов	103
§7. Собственно съёмки	106
§7.1. Освоение площадки	106
§7.2. Страх площадки	108
§7.3. Работа с актером	109
§7.4. Количество камер	111
§7.5. Для чего нужны дубли	112
§7.6. Экранная выработка	114
§7.7. Технология потерь	115
§8. Монтажно-тонирующий период	117
§8.1. Монтаж. Спецэффекты. Цветокоррекция	118
§8.2. Звуковое оформление	120
§8.2.1. Озвучание	121
§8.2.2. Чистая звуковая дорожка	123
§8.2.3. Расстановка музыки	124
§8.2.4. Финальный мастеринг	125
§9. Атмосфера и темпоритм	127
§10. Короткометражки	129
§10.1. Сценарий и саундтрек	129
§10.2. Как снять в Москве	131
§10.2.1. Актеры	131
§10.2.2. Подбор киногруппы	132
§10.2.3. Локации и оборудование	135
§10.2.4. Съёмки по Интернету	136
§10.3. Как снять в провинции	136
§10.4. Постпродакшн	140
§10.5. Уместить в кадре	141
§10.6. Кино на айфон	143
§10.7. Реноме	145
§11. Виды фильмоделов	147
§12. Приложения	150
§12.1. Пример экспликации	150
§12.2. Фото и документы	153



ВВЕДЕНИЕ

Режиссер-постановщик – это тот, кто с помощью подручных инструментов создает кино. Он умеет разговаривать сам с собой и отдаёт приказы всему свету.

Инструменты режиссера – это актеры, камеры, свет, грим, декорации и спецэффекты.

«Собственно съемки занимают всего 5% места – в работе режиссера. 95% – написание бумаг, бесконечная суета, протирание кресла и болтология».

Первоочередная функция режиссера – забота о своей команде. Режиссер – он мать и отец в одном качестве, даже для тех людей, что по возрасту годятся режиссеру в родители. Таким образом, *фильм для режиссёра* – это не столько «Мотор», сколько «Памперс».

«Главная задача режиссёра – это генерация идей. Как собственных, так и чужих. Ежесекундно!».

Фильм для продюсера – это сначала деньги, а потом уже искусство. Когда режиссер забывает данную истину – то продюсер ему напоминает. Напоминание продюсера – очень неприятная штука, которой чем меньше, тем лучше.

Кино – это не только глубина кадра, но и глубина мыслей. Помимо зрелищной функции оно призвано заставлять человека думать. Каждое Слово в сценарии – это Энергия, каждая нота в музыкальной теме – это Энергия, каждый жест персонажа в кадре – это Энергия... Фильм – это сочетание слов, жестов, нот, звуков, эмоций, поступков. Режиссер – он волшебник, что творит и созидает волшебство. Столько Энергий и все служат ему! Повелитель Энергий!

«Режиссура – это чувственный процесс и о режиссёре судят только по его работе».

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Тот сценарий, что написан литературным языком, насколько таким языком может быть написан сценарий. Есть ещё режиссерский сценарий – чисто технический документ, где литературы нет вообще.

§1

Итак, существует две точки зрения на то, что есть литературный киносценарий:

- Это лишь материал для работы, и никакой гениальности тут нет априори. Есть сильный материал, а есть слабый, с коммерческой перспективой или без.
- Это художественное произведение, наполненное захватывающим сюжетом, интересными диалогами и неожиданными коллизиями. Имеет право быть гениальным.

Истина где-то рядом. Попробуй написать сценарий, и ты её поймешь.

Данный раздел посвящен киносценариям. Я не собираюсь тебя учить, как писать сценарии, потому что этому научить нельзя. Но ты должен уметь понимать сценарии и работать со сценариями. Как минимум.

**«... «Титаник» получил 11 «Оскаров»
вовсе не за то, что режиссер его эффектно
потопил, истратив \$200 млн.
Кто это поймёт – у того
больше шансов получить
когда-нибудь и свой «Оскар».**

В общем, всё в твоих собственных мозгах.

Сценарий – сухой документ, где не прописаны эмоции, движения героев, сценарий лишь дает общее представление об истории. А режиссура – всегда конкретика, ведь зритель видит конкретно Героя – как он ведет себя в кадре. А не читает про Героя, понимая в целом его поступки... Характер Героя закладывает сценарист, а режиссер характер визуализирует.

§1.1. ФОРМАТЫ

Кино делится на два формата: прокатное и телевизионное.

Сценарий – это самый главный фундамент кино. Актер и режиссер как часть технологического процесса – лишь копируют (визуализируют) сценарий. Конечно, они не просто ксероксы и в итоге фильм считается творением как раз режиссера и актеров, а не сценариста, но все же сценарий – это та основа, без которой фильма не будет.

«Чарли Чаплин и ряд его предшественников зачастую снимали фильмы без сценариев, рождая историю на съемочной площадке. Факт. Только это было не кино, а набор гэгов. А в серьезных работах вроде «City Lights» есть субтитры, что говорит о наличии сценария».

• **Прокатное кино.** Написать сценарий добротного прокатного метра может только тот сценарист, которому Господь дал умение сочинять интересные истории. Удержать зрителя у экрана полтора часа (оптимальное время фильма) – это надо постараться!

3D – есть технология, призванная дополнительно воздействовать на зрительский интерес. Основой же является качественная драматургия. Сценарист может посадить ведьму на помело и заставить её сделать чарующий круг над городом. А может влюбить ведьму в соседа-лешего и показать её страдания и душевные муки. Так-то, об этом и речь!

«Прокатное кино отличается от ТВ-кино тем, что за поход в кинотеатр люди платят деньги, а ТВ – показывает фильм бесплатно».

В прокатном кино необходимо органично совмещать эффекты и драматургию. А ещё выверять каждое слово и каждое действие. Если в сериале герой может подойти от двери к окну только потому, что больше ему нечего делать (без мотивации) – то в прокатном сценарии всё строго мотивированно. Отсутствие мотивации героев – это аналог творческой немоты сценариста.



Скриншоты из фильма «Огни большого города» («City Lights»). Режиссер Ч. Чаплин, 1931 г.

Когда лично я обдумываю свои сюжеты для проката – то у меня иногда вскипает мозг. Я буквально схожу с ума! Идею придумывать не надо, она возникает в твоём мозгу или в мозгу продюсера чаще всего спонтанно. А вот придумать историю в рамках идеи – трудная задача!

Возьми любой американский фильм, независимо от своей вкусовщины, и нигде ты не увидишь банальной драматургии. Голливудские боссы не будут вкладывать миллионы в плохие сценарии, и не вкладывают. В России местами так же, как и в Голливуде.

**«Грамотная и массивная
реклама способна творить
чудеса. И если у тебя нет
хорошего фильма,
но есть деньги на его пиар –
то ты по-любому не пройдёшь
мимо Кассы».**

• **Телевизионное кино.** Сериалы и ТВ-муви.

Сериал – это одна или несколько человеческих историй, объединенных одним названием и (чаще всего) одними героями. Сериал показывает по телевизору в определенные часы, каждый день. Его функция: заставить зрителя смотреть конкретный ТВ-канал, где и идет сериал. Тем самым повышается рейтинг канала, что позволяет каналу больше денег отбивать с рекламы.

Сериалы бывают горизонтальные и вертикальные. Иногда и *смешанными*. Горизонтально-вертикальные. Пример, «Калифорникэйшн» с Д. Духовны.

Горизонтальный (горизонталка). Сюжет развивается линейно, а главные герои неизменны во всех сериях. Это одна длинная история, растянутая на 4+ серий. Может быть любого жанра, от детектива до мелодрамы, от боевика до комедии. Например, «Ментовские войны», «Скорая помощь».

**«Горизонталка – это также
ситкомы и «мыло».
В первом случае – «Элен и ребята»,
во втором случае – «Дикая Роза».**

Вертикальный сериал (вертикалка). Каждая серия – это отдельный сюжет, а ГГ являются сквозными (проходными) персонажами в каждой серии. Чаще всего это сериал детективного жанра. Например, в России – экранизации Каменской, а на западе – «Секретные материалы».

**«Иногда сюжет вертикальной истории
бывает растянут на 2, 3 и 4 серии».**

• *ТВ-муви (жарг. «мувик»).* Это полнометражный телевизионный фильм. Разница его с прокатным метром только в размере бюджета, прокат дороже.

На западе зачастую стерты границы между прокатным фильмом и ТВ-фильмом. Иначе говоря, бюджет в обоих случаях одинаков.¹

Наглядный пример – это ТВ-фильм «Похороненные заживо» («Buried Alive»).

¹ Проекты уровня «Властелин колец» здесь не в счет.

«Buried Alive» – это режиссерский дебют в полнометражном кино Фрэнка Дарабонта. Тот самый режиссер, который спустя 4 года снял «The Shawshank Redemption» – лучший фильм по версии IMBD, что удерживает 1 строчку рейтинга уже много лет».

В России мувик – это мелодрама, где главное место в кадре отведено «двум болтающим головам». По своей сути русский мувик ничем не отличается от сериалов – те же самые крохотные бюджеты, те же самые лица медийных актеров, и те же самые замыленные сюжеты.

Ныне в России вообще перестали снимать 90-минутные полнометражки. Их делают, предварительно разделив на 4 серии. Вот ты написал ТВ-историю на 90 минут, а редактор с канала тебе объясняет:

– История уйдет в работу лишь тогда, когда ты из этих 90 минут сделаешь 4 отдельных серии по 45 минут длиной каждая.

«Сценарий без ущерба для драматургии – растягиваться свойство не имеет».

Причина такой, эм, просьбы редактора проста: сериалы снимать выгодней, чем полнометражные ТВ-муви. В 4-серийке можно показать в 4 раза больше рекламы, чем в полнометражке. А если «мыло» на 200 серий – то... сам понимаешь.

«Грань между вертикалкой и горизонталкой, и вообще между ТВ-муви и сериалом – зачастую условна».

§1.2. ЭТАПЫ НАПИСАНИЯ СЦЕНАРИЯ

Логлайн – Концепт (или Заявка) – Синописис – Тритмент – Поэпизодник – Диалоги.

– Именно по такой схеме пишут полнометражные сценарии в Голливуде. Поэтапно. Никто из профессиональных сценаристов не начинает писать сценарий сразу и целиком. Не потому что не умеют или блюдут схему, а не делают себе лишнюю работу.

Написание сценария – это сугубо технологический процесс, и нарушать технологию, пропуская какие-то её звенья – опасно и никчемно для бизнеса.

«Технология написания сценария напрямую связана с подконтрольностью сценариста».

Кино – это труд многих людей, где любой шаг киношника под контролем продюсеров. И прежде всего продюсеры контролируют каждое слово, выходящее из-под пера сценариста.

– Почему так?

Обычное правило бизнеса – продюсеры (как владельцы киноинвестиций) следят не за твоим творчеством, а за своими деньгами. Дабы ты не написал неоправданных расходов и драматургической ерунды, на которую не поведется зритель.

«Написание сериалов в целом происходит так же, как и на прокатных голливудских метрах. В роли продюсера выступает ТВ-канал».



Скриншот с кинопроб в ТВ-муви, логлайн которого озвучен. В кадре: Елена Любимова (слева) и Юлия Агафонова. Режиссер Андрей Ангелов.

• **Логлайн** – самый как бы лёгкий, но по факту очень непростой этап написания сценария. И стоит обособленно – порядково он не первый и не последний в технологии. Хотя может быть и первым, и последним. Но обособлен.

«Кино начинается с идеи. Желательно коротко выраженной».

Логлайн – это изложение сути твоей истории в одном предложении. 25-30 слов. Хотя в голливудской практике есть логлайны и по 100 слов, но это логлайны от спилбергов. Логлайн призван назвать ГГ и ключевую интригу истории. Раскрывать её полностью нельзя. Логлайн – это фабула.

Логлайн моего ТВ-муви:
«История о том, как шутивая мольба к небесам сможет помочь ГГ выйти из состояния душевного делового кризиса, и обрести любовь в лице своей собственной жены».

Логлайн моего прокатного метра: «История о том, как оплошность обаятельного карманника, при краже реликвии из Ватикана – может привести к личной встрече Иисуса и дьявола».

«В 99% случаев логлайн начинается со слов «История о том, как...».



Один из постеров прокатного метра, логлайн коего озвучен. Сценарий Андрей Ангелов

• **Концепт (или Заявка).**

Идея расписывается на 1 страницу. Здесь должны быть интересные (иногда ключевые) подробности сюжета и могут быть описаны другие герои.

В целом, презентация продюсерам идеи – начинается с концепта. Логлайн тебе, конечно, придется написать, но... вряд ли ты напишешь внятный логлайн без хотя бы синопсиса.

«Именно концепт декларирует коммерческий потенциал истории и её целевую аудиторию».

• **Синопсис.** Наиболее важный документ в технологии. Это изложение сюжета, что за чем идет – без подробностей. Размер 2-4 страницы для проката.

Если задача концепта – обрисовать главную идею фильма и жанровые рамки, то задача синопсиса – показать собственно историю.

«Синопсис очерчивает главные сюжетные повороты».

• **Тритмент.** Подробный синопсис. Ориентировочная длина от 5-6 до 20 страниц в прокатном кино. Если в синопсисе каждая сцена обозначается одним предложением, то в тритменте каждая сцена расписывается на 3-4 предложения. + по ходу могут приводиться диалоговые расписки особо интересных мизансцен.

«В тритменте главные сюжетные повороты принимают законченную форму».

• **Поэпизодник.** Пишется после утверждения продюсерами тритмента. В поэпизоднике каждая сцена расписывается очень подробно, по своей сути это сценарий без диалогов. Здесь описываются действия героев, темы диалогов, выводятся мелкие сопутствующие сюжету – интрижки, ставятся вопросы, на которые нет пока ответа...

«Главная задача поэпизодника – проверка на логику, здравость и целостность всей киноистории, сцена за сценой».

• **Диалоги.** Здесь уже конкретно в уста персонажей вкладываются конкретные реплики. Если в поэпизоднике сценарист просто написал «Артём и Диана говорят о том-то...», то сейчас сценарист пишет сами реплики, обнажая в них эмоции и характеры. И подкрепляя репликами – действия.

«Поэпизодник + диалоги – и есть собственно сценарий, что отдаётся в работу режиссёру».

Каждый из документо-этапов не бывает написан в единственном абсолютном экземпляре. Бесконечные правки и вынос мозга – как сопутствующие данной работе элементы. Без них никак. Иногда технология тянется годами. Например, фильм «Возвращение хоббита» запускали в производство несколько лет.

«Несмотря на то, что всё это технология и ни одно звено пропустить нельзя – на практике всё же технологию нарушают и звенья пропускают. Не всегда, но такое случается».

Описанные этапы следуют друг за другом именно в том порядке, что здесь обозначены. Исключая логлайн как структурно самостоятельный элемент.

- Концепт. По аналогии это душа истории.
- Синописис – сердце истории.
- Тритмент – скелет истории («кости»).
- Поэпизодник – тело истории.
- Диалоги как заключительный этап работы. Душа, сердце, скелет и тело вместе взяты. И имя им – киносценарий.

«Описанные этапы могут являться и сопутствующими сценарию документами. Самостоятельными. Такие документы нужны тогда, когда ты по своей инициативе написал сценарий и хочешь его донести до продюсеров».

- Киносценарий – это полуфабрикат, а продюсеры – это служба контроля качества.

§1.3. СТРУКТУРА

Киносценарий, как и любая бумага, строится по своим канонам. Например, в письме принято прежде здороваться, в заявлении прежде обозначают «ответственное лицо», которому заявляют, рассказ или стих начинают писать так, как хотят. И так далее.

Сценарий начинается с тизера, который расписывается для продюсеров ёмко и содержательно.

«Целевая аудитория сценария и целевая аудитория фильма – это совсем разные вещи! В первом случае твои читатели – только продюсеры, а второй случай – это вообще не твоего ума дело! Продюсер сам выводит ЦА, а ты продумываешь и коррелируешь сценарную идею по его установкам».

• **Тизер** – это вкусная сцена, призванная вызвать зрительский интерес! Грубо говоря, ты кидаешь публике вкусный кусок торта. Публика его кушает и – облизываясь, ждет продолжения банкета. И даже если торт более не подают, то в публике живет надежда, что когда-то это снова случится. И публика острым взглядом отслеживает все движения в банкетном зале, иначе говоря, на экране кинотеатра. Такова психология зрителя.

Тизер – это самостоятельная обособленная сцена. Может косвенно относиться к сюжету. Может являться явной частью сюжета. А может быть заглянутой сценой из середины сюжета.

В коммерческом прокате – тизером является сцена, что набита спецэффектами под завязку. Как вариант, также рулит кровавая бойня.

В авторском кино – как правило, эмоциональная сцена, что «бьет по мозгам» интеллектуальному зрителю.

На ТВ каждая серия начинается и обрывается с интриги, простенькой и со вкусом. Недосказанность, недостреленность, недопоцелуйность... Вариантов масса!

Хронометраж тизера обычно от 30 секунд до 2-3 минут. Если тизер длиннее, то это не тизер, а если короче – то значит, напрасно сожгли на съемки бабло, так как зритель всё равно не поймет ни хрена. То бишь, вкусноту торта за несколько секунд оценить не успеет.

• За тизером следует **Экспозиция**, иначе говоря, завязка сюжета. Здесь выводятся Главные Герои и/или задается ключевая (генеральная) интрига фильма. Так в прокате.

На ТВ Экспозицию подменяют «первой поворотной точкой». Это то же самое, что и Экспозиция, только с нюансами за счет разнообразности ТВ-форматов.

Экспозиция занимает не более 10-15 минут экранного времени в прокате и 2-5 минут на ТВ.

• Далее **Основной Блок Действия**. Это собственно история, что происходит с твоими героями. По длительности от 40 до 150 минут в прокатном кино, в сериалах – от 20 до 40 минут.

Любой сценарий – это такие «американские горки», где есть место взлету и падению. Обязательно взлет и обязательно падение! С тем расчетом

горки и придуманы, приспособлены под человеческие осязательные факторы! Если оставить в механизме только один взлет или падение – то это будут уже не горки, а другой аттракцион. Киносценарий – это только и только «американские горки», и имя им – «Законы драматургии».

«Существует только один Закон драматургии – это Интерес Зрителя. Всё остальное – демагогия и придумки хреноретиков на пустом месте».



Говорит А. Бушков, знаменитый писатель:

«На пустом месте можно придумать целую Науку. Например, палеонтология – это целиком придуманный проект Кювье, Дарвина и аналогичных господ».

Драматургия – это преодоление препятствий! ГГ борются с трудностями, каковые им создают жанровые рамки и форматы. В конце истории ГГ просто обязан одолеть всех злодеев или свои комплексы, и прийти к финишу победителем!

Драматургия – это борьба добра и зла, света и тьмы, радость соперничает с горем, а слезы проливаются лишь для того, чтобы зазвучал смех. Функция кино – развлекать, а развлечение не может быть печальным. Дозированная грусть допустима, но лишь для «эффекта американских горок».

• Далее по структуре **Ложная Развязка**. Это тот финал, который на самом деле не финальный. Обманка. ГГ якобы терпит финальное поражение. Epic Fail.

• **Подлинная Развязка**. Внезапно к ГГ приходит помощь. Чаще всего в лице другого героя, который на каком-то этапе драматургии «выпал» из

сюжета. Иногда ГГ помогает собственная память, он вспоминает нечто, что заложено сценаристом в начале или в середине, какую-то важную драматургическую деталь. Вариантов тоже масса.

Так или иначе, но ГГ приходит к финалу победителем.



**Говорит В. В. Арсеньев,
продюсер кино:**

«Каждый сценарий развивается линейно-поступательно. Что не отменяет неожиданных сюжетных поворотов. Зритель должен понимать все процессы, происходящие на экране, и зачастую быть умнее ГГ. А вот развязка может быть любой».

• Иногда после Подлинной Развязки есть ещё 1-2 коротеньких сцены. Условно мною названные **Послесловие**.

– Изредка это задел на сиквел – победа над злом заявлена в финале, но Послесловие декларирует, что не совсем. Как пример, фильм «Рыцарь демонов ночи».

– Иногда это выход за рамки сюжета – показ того, что происходит после произошедшей истории. Пример, «Достучаться до небес».

– Изредка это кадры со съемочной площадки на фоне титров, как фишка фильма. Чаще всего в сценарии не прописывается. Такие фишки часто показывает Джеки Чан как режиссер.

Таким образом, неперенные части киносценария –

- Тизер.
- Экспозиция.
- Сама история, где как минимум три неожиданных сюжетных поворота.
- Ложная развязка.
- Подлинная развязка.
- Послесловие.

Выше описана классическая структура сценариев, так пишут 90% киносценариев в мире и 99% сценариев в Голливуде. Конечно, в каждую эпоху есть свой Тарантино и свой Кэмерон, которые нарушают классику в угоду собственным амбициям и мироощущениям. Только прежде чем Нарушать – нужно Стать.

**«Голливудский «сценарный гур»
Майкл Хог (Хауг, Хейг)
написал 10-страничный труд
«Структура сценария».
И хотя труд создан в кон. 1990-х гг., –
он не потерял актуальности.
В Сети труд есть».**

§1.4. ОФОРМЛЕНИЕ

Существует два основных способа оформлять киносценарии.

- Формат пьесы. Тут перед каждой репликой пишется имя персонажа. Чаще *курсивом*. Реплики идут как в книге – сплошным текстом, сверху вниз, без пробелов между строками и по всей длине страницы. В целом, пишется в произвольной форме.

Такому форматированию учат во ВГИКе, тем самым изначально обрезая студентам путь куда-то дальше всех этих хреномыльных сериалов.

– Почему?

Потому что во всех других местах кроме ВГИКа – сценарии пишут в американском формате.

Фэйс резко успокаивается и смотрит укоризненно.

Фэйс: А Небеса... - они где угодно, но только не драном потолке!..

**У Офиса Полиции, у закрытых входных дверей,
наблюдаем следующее действие:**

Дверь вдруг резко распахивается, выходит Принц, за ним – Фэйс.

Фрагмент сценария «Театр мистера Фэйса», оформленный во ВГИКовском формате.

§1 Литературный сценарий

• Американский формат (американка). Здесь реплики и блоки действия отделены пробелами. В шапке прописывается: где происходит действие, время действия, улица это или закрытое помещение. А ещё реплики героев пишутся в столбик.

Фэйс резко успокаивается, смотрит с укоризной...

ФЭЙС/ГРУСТНО/
А Небеса... – они где угодно,
но только не на драном
потолке!..

41 ЕХТ. ОФИС ПОЛИЦИИ, У ВХОДНЫХ ДВЕРЕЙ – ДЕНЬ

МЫ ВИДИМ закрытые двери полицейского участка.

Дверь РАСПАХИВАЕТСЯ, выходит Принц, за ним Фэйс.

Фрагмент сценария «Театр мистера Фэйса», оформленный в американском формате.

Вариации оформления различны, но суть неизменна. У разных студий может быть своя разметка, междустрочные пробелы и кегль шрифта.

Оформление – это обложка сценария. Продюсер, едва взглянув на текст, понимает, что за сценарист ему пожаловал, ВГИКовец или кто-то другой. Правда, не все продюсеры умеют читать американский формат, вполне, что такие продюсеры тоже из ВГИКа...

Если без приколов, то сценарий в американке экономит время и деньги при запуске проекта в производство. И выдает в тебе профессионала.

**«Деньги – это главный фактор в кинопроизводстве.
Кто говорит, что главное – это сценарий, люди или даже воз-
можность донести кино до зрителя – тот заведомо лжёт».**

Сценарий всегда пишется в настоящем времени, а имя персонажа пишется с Прописной Буквы. Не важно, имя собственное или обозначение героя, иначе говоря, Иван или Охранник Бара – не имеет разницы. Прописными Буквами также выделяем значения, что важны по ходу сценария. Это некоторые обозначения действия, звуки, важные детали интерьера, флэш-бэки, музыка и тп.

Пример: «Охранник Бара ВЫСТРЕЛИЛ и побежал следом за Посетителем».

Овладеть американкой ничуть не сложнее, чем овладеть любой другой женщиной...

Научиться форматировать в американке проще простого. Если ты захочешь – то сделаешь это. Я все свои сценарии – до 2008 года, писал в формате чистой прозы (даже не пьесы). Сначала не знал про сценарный формат, а после принципиально не хотел в сцен. формат свои скрипты переводить, считая себя гениальным.

В Сети я познакомился со сценаристом Ниной Вадченко, и отослал ей «по обмену опытом» свой сценарий в формате прозы «Карманник и дьявол». Нине так понравилась история, что она перевела первую часть сценария из прозы в американку. Сама и бескорыстно! И прислала мне. Я посмотрел и увидел, что американка – дело на практике несложное и самостоятельно перевел в неё 2-ую сценарную часть. И понеслась!

**«Рассказ тут
о сценарном формате,
а не о гениальности
сценариев Ангелова».**

Другая сценарист Мила Булдашева тоже восхитилась моим сценарием «Карманник и дьявол». Настолько, что перевела его синопсис на английский язык. А потом дала мне почты западных продюсеров, дабы я им разослал этот синопсис и (как закономерный итог) заключил контракт на продажу всего сценария.

Сейчас Милу сожрала черная зависть и из моего поклонника она превратилась в завистника и хулителя, но тогда всё обстояло так, как я сейчас описываю. Впрочем, Мила как сценарист выше пары серий каких-то сериалов не выросла, как и Нина.



Сценарист Нина Вадченко.

**«Американский сценарный формат простой,
как и сами американские сценарии.
Проще бывают только американские фильмы».**

Ныне существуют специальные программы, что сами форматируют. Необходимо лишь выставить в программе нужные параметры. Большинство сценаристов пользуются заданными шаблонами и считают извращением вручную двигать строки на 100 сценарных страницах.

**«Сначала сценарий пишется, а потом форматируется –
такова технология. В процессе написания
форматировать не надо – бессмысленно».**

Я лично так и не овладел ни одной сценарной программой, и форматирую вручную до сих пор. И не считаю это извращением. По той простой причине, что ручной переформат – это лишний повод сделать очередную вычитку текста.

Конечно, если ты делаешь очередную халтуру для ТВ – то овладеть программным переформатированием – важно! Но я не работаю для ТВ и поэтому свой мозг подобной хреню и не забиваю. Чего и тебе желаю, мой яснокрылый друг.

**«Учебник Ольги Смирновой «Формат
разметки сценария» – это кладезь!».**

§1.5. КЛЮЧЕВЫЕ ЗНАНИЯ

Здесь выведен ряд принципов, что жизненно необходимы при написании кинопрокатного сценария. Принципы основаны на моей личной практике. Я априори не считаю тебя тупым, но если тебе нужен систематизм – то будет лучше почитать специализированный учебник по драматургии.

**«Сам я не прочел за свою жизнь ни одного сценарного
учебника. Но это не значит, что таких учебников
нет, или их не надо читать».**

На ТВ и в авторском кино свои принципы написания историй. И они вне темы данного параграфа. Речь тут, повторю, о коммерческом прокате.

Сценарий – это книга, переписанная в настоящем времени и разбитая на маленькие главы (сцены). Как характерные детали – реплики выносятся в столбики, описания суше и особый шрифт (обычно Courier New).

Но ты можешь писать так, как считаешь нужным, самое главное – надо придумать интересную историю! А с оформлением разберешься, при желании.

Предлагаю выдрать страницы с тем, что описано выше – и выкинуть их в помойку. Забудь про структуру, форматы, оформление, этапы написания... придуманные высоколобыми мозговыми онанистами. Начнем сначала и по простому.

– Как писал я?

Мне приходила идея, я её немного обдумывал, а потом записывал. Иногда идея являлась глобальной и проходила сквозь весь сценарий, а иногда она локализовалась – умещалась в несколько сцен. И тогда я придумывал дальше. Ты можешь последовать моему примеру, а этот параграф поможет не скатиться в чистую прозу.

Итак, ключевые знания при написании киносценария – таковы:

- Как ты назвал Героя первый раз в сценарии – так до конца истории он у тебя и должен называться. Речь об обозначении Героя, вне реплик.
- Главный Герой обязан постоянно двигаться вперёд, тем самым двигая сюжет! В книге он может сплошными страницами о чём-то рассуждать, здесь нельзя.
- Главных Героев не может быть более двух, иначе зритель запутается и мало что запомнит. Сюжетных линий тоже не более двух, по той же причине.
- Кино – это глаза и уши зрителя. И всё. Не надо описывать то, что зритель не оценит: мысли героев, их запах, чувственное дрожание губ и прочая не визуализированная платоника и романтика.

«Если ты ещё и режиссер сценария – то можешь смело вписывать туда всё, что желаешь. Это поможет глубже погрузиться в персонажей».

- Характер героев и сюжет зритель понимает из реплик. На 90%. Действия героя лишь иллюстрируют произносимые им реплики. Любая фраза

красноречивей любого взгляда или жеста! Зритель больше поймет реплику «Я люблю тебя, Зина» – нежели томный взгляд в сторону Зины.

«Если зритель всё понимает – то значит фильм удачный и «пошел в массы»».

- Важно сделать персонажей разными. Подобная разность достигается тоже с помощью реплик. На 90%. Один герой может сказать «Чёрт возьми», а другой отрицает ругань в принципе. Вот это и есть.

- Фильм на экране кинотеатра – это быстрый процесс. Нельзя отлистнуть назад страницу (как в книге), дабы перечитать. Поэтому уже на уровне сценария надо добиваться максимальной ясности действий, реплик, мотиваций.

- Историю двигают персонажи, и только персонажи! Придумывая персонажей, а потом саму историю.

Технология такова: рождение идеи – придумка персонажей – прописка коллизий. Если озвученные пункты переставить местами – то хорошего сценария не будет. К слову, при написании книг где-то то же самое в смысле технологии.

Я написал 20 книг, из них половину изначально писал как сценарии (в формате прозы). После переводил прозу в американский сценарный формат, а потом дообработывал сценарии в формате прозы – в полноценную прозу.

- Главные Герои истории – это люди и только люди! А если всё-таки не люди или нелюди, то все мотивации и поступки – основаны на человеческих эмоциях. То же самое касается и второстепенных персонажей.

- Описывать визуальный облик персонажей в сценарии – последнее дело. Никогда этого не делай, даже если ты сам режиссер! Можно и нужно пометить рамки героя, за которые выходить нельзя (возраст, рост/вес, характерная особенность речи или лица). Не более. Заправляют визуализацией героев – кастинг и маркетинг фильма, и только они!

- Часто поступками героев движет Случайность. Они случайно встретились, он случайно обнаружил важную драматургическую деталь, она случайно подслушала разговор... То бишь, человеческую логику подменяют случайные вещи.

«На мой личный взгляд, Случайность – это та самая немощ сценариста. Несмотря на то, что такие моменты есть даже в мега-известных фильмах».

Не бойся применять случайности, но старайся их всё же дозировать. Чтобы история не превратилась в набор случайностей.

- Каждую сцену желательно заканчивать небольшой интригой, что будет раскрываться в следующей сцене. Таким образом, ты будешь поддерживать непрерывный интерес зрителя.

- Если у тебя не получается написать связную историю – не ставь на себе крест. Вполне, что ты прекрасный режиссер.

Драматург и режиссер – это разные специальности. И даже если режиссер умеет писать сценарии, то во время написания он – сценарист, а режиссером станет потом – когда сценарий будет готов. Задача режиссера снимать, а задача сценариста – писать.

«По факту режиссер пишет не меньше сценариста: экспликации, реж. сценарий, описания персонажей, атмосферные зарисовки, иногда штатное расписание и смету, делает аниматик и раскадровки...».

- Кино – это такая большая условность.

– Как это?

Фильм «Знакомство с родителями». В одной из финальных сцен герой Бена Стиллера разговаривает в аэропорту с регистратором у стойки. Когда герой сел в самолет – в образе стюардессы нам предстаёт та же самая девушка, что чуть ранее была регистратором. В реальной жизни такое исключено, но режиссеру понравились типаж и манеры актрисы, и он предложил ей сыграть две взаимоисключающие роли, похожие характерно.

Иногда актер и продюсеры не находят общий язык во время съемок (либо др. причина), и тогда актера могут заменить. Такое часто бывает в сериалах-мылах. И вот, 100 серий мы видим одного актера в роли Героя, а другие 100 серий – другого актера. И это тоже условность кино.

«Амплитуда киноусловности громадна. И познается только на практике».

§1 Литературный сценарий

- Кино – это большая иллюзия. Или сказка. Тут происходят вещи, что в обычной жизни не случаются. А если случаются – то мы их не замечаем. Поэтому буди фантазию и умей видеть мелочи.

- Сценарист вписывает в сценарий – задним числом, – недостающие диалоги, нововыдуманных героев и даже целые сюжетные линии. Это нормальный рабочий процесс.

- На запад лучше пробивать качественные сценарии, а для России лучше писать убогие сценарии. Коммерчески выгодней. Никто не знает, почему так. Но это так.

- Научиться писать сценарии ещё проще, чем научиться писать книги.

§1.6. СУДЬБА СЦЕНАРИСТА

Здесь я кратко расскажу о том, что и кто тебя ждет, если ты изъявишь желание писать сценарии для продажи.

Естественно, тебя никто не ждет, никому ты не нужен и так далее. Как помним, кино в России (как и во всем остальном мире) делится на телевизионное и прокатное.

§1.6.1. ТВ-КИНО

Перед сценаристом здесь следующие варианты (других нет в природе):

- Стать ремесленником на мелодраме. Прийти работать на один из бесконечных слезных сериалов. Для начала диалогистом, потом вырастешь до сюжетчика.

Любая ундина – это конвейер, где ты лишь винтик из производственной цепочки! О славе забудь. Устроиться сюда можно, имея личные связи.

**«Платят за серию диалогов
15 тыс. рублей, сюжетчику –
в 2 раза больше».**

Можно задружиться с Еленой свет Ласкаревой и получить работу писальщика на одном из таких сериалов. Она главный автор на многих долгоиграющих мылах, что идут на ТВ. Как варианты, также дружба с Еленой Имамовой или Александром Акоповым.

• Стать ремесленником на детективном шоу вроде «Федеральный судья» или «Детективы», «Мухтар». Сюда можно устроиться без связей, все адреса есть в Сети, и тебе обязательно ответят! За несколько лет сняли огромную массу сюжетов, и родить новую историю – это искусство и тяжелый труд! И желающие всегда нужны. Здесь ты придумываешь историю от и до, и после одобрения сюжета – пишешь серию от и до.

«Платят 30-40 тысяч руб. за серию».

Я знаю лично Андрея Терехова – он написал 300 серий для «Фед. Судьи», за 6 лет. Сейчас парень там режиссер. Шесть лет! Триста серий! Продюсируют всё это детективное мыло такие компании как «Телеформат», «Студия 2В» и др.

• Написать по собственной инициативе сценарий (лучше детектив или мелодрама), кол-вом 2 или 4 серии. И начать его предлагать по студиям. Это примерно то же самое, что писать самому себе. Вот ты написал историю и отправил её себе на э-мэйл.

**«Иногда исключения имеют место быть.
И твоим сценарием интересуются, и даже могут
его купить. Если прежде не украдут».**

Ты был на Мосфильме? Там есть здание «Производственного корпуса», все 4 этажа коего представляют собой кучу кабинетов. Их сотни! И в каждом кабинете сидит студия, что хочет быть в кино. Реальных студий там десятка, остальные понторезы и мошенники.

К слову, не все студии считают Мосфильм критерием принадлежности себя к кино. Например, «СТВ» находится на ул. Суцевский Вал, это географически совсем не рядом с Мосфильмом, который находится по ул. Мосфильмовская.

**«Ныне Мосфильм – это источник денег для К. Шахназарова и К^о.
За счет сдачи в аренду кабинетов и оборудования,
каковые достались компашке где-то так же, как
«коренным москвичам» достались квартиры бабушек.
Без всяких личных заслуг и повода».**

- Можно задружиться с Ильей Куликовым и получить работу на одном из сериалов, что идут по НТВ. Начиная с «Глухаря» - все эти Пятницкие, СК и Карповы печет Куликов и его команда. И будет печь. Платят по 2 тыс. долларов за 1 серию. Ты должен серию придумать и полностью написать.

- Можно написать заявку сериала или нового шоу, и предлагать заявку на каналы и студиям, что на каналах подвизаются.

Обычно материалы на ТВ попадают от студии-подрядчика. Никакой канал напрямую с авторами не работает.

Напрямую сценариста на канал может привести лишь человек, который лично знает руководство канала (генерального, исполнительного или линейного продюсера).

«Как видим, везде сценарист – аналог ремесленника. ТВ – это обычная фабрика, вроде металлургического завода или колбасного цеха. Никаких понтов и гордости – сплошная прозаичность!».

Сценаристы получают очень заниженные суммы на русском ТВ, и только в прокате суммы за сценарий ещё на каком-то приемлемом уровне.

«Сценаристов часто кидают на деньги и титры».

§1.6.2. ПРОКАТНОЕ КИНО

Судьбу сценариста на прокате определяют четыре «можно»:

- *Можно* написать сценарий и показывать его богатым знакомым. Миллионерам, а лучше миллиардерам. Если понравится, то тебе дадут денег на твоё кино, и ты его снимешь. Либо сам, либо наймешь проф. режиссера, что воплотит все твои замыслы.

- *Можно* написать книгу и ждать, когда она станет бестселлером. И тогда её экранизируют.

- *Можно* написать театральную пьесу и предлагать её по театрам. Вполне, что пьесу поставят, а потом поставят и кино по пьесе. Так, например, слу-

чилось с фильмом «День выборов», я лично знаю продюсера фильма Олега Беглова. Они с Дм. Ульяновым приметили пьесу, нашли денег и сняли по ней искомый фильм.

- Можно найти знаменитого режиссера, который загорится твоим сценарием, и поможет тебе найти денег. Под режиссера с именем деньги найти легче.

Также можно увлечь сценарием известного актера или Джорджа Клуни. В последнем случае не надо искать деньги, сами придут и сами всё дадут.



Олег Беглов (справа) и Андрей Ангелов.

В прокатном кино никуда без личных связей! Некоторые студии триндят о том, что ищут сценарии полных метров, и если найдут – то не смотрят, кто ты есть таков. А просто покупают и снимают. Например, та самая «СТВ».

Не верь этим триндежам, в прокатное кино со стороны *никто никогда* не попадал, и не попадёт. А сказки о таком попадосе – это сказки из серии «Сказка об истории успеха мисс Джоан Роулинг».

«Истории успеха голливудских звёзд – их личные истории успеха. Которые нужно иметь в виду, но равняться надо на ситуацию в целом».

Голливуд и Россия – немного разные вещи. Важно это знать и помнить.

§2

КАСТИНГ В КИНО

Параграф написан на основе мастер-класса, что я провёл для студентов «МИТРО» («Московский Институт Телевидения и Радиовещания Останкино»). Также в качестве мастеров выступили проф. гример Аня Харчевникова, проф. актеры Наташа Фенкина и Иван Смелик, и проф. оператор Павел Дементьев.

Кастинг (как и написание литературного сценария) – это часть подготовительного периода к съёмкам. Но в силу своей специфики стоит особняком и поэтому занимает у меня самостоятельную главу.

§ 2.1. ТЕХНОЛОГИЯ ОТБОРА

Участники кастинга – это актеры, что проходят испытания и те люди, что проводят отбор испытуемых актеров. А именно:

- Режиссер-постановщик. Тот, кому с актерами работать и тот, от кого зависит коммерческий успех будущей картины.
- Кастинг-директор. Заместитель режиссера по актерам на данном этапе проекта. Он (чаще она) предварительно отбирает актеров, а также договаривается со звёздами.
- Ассистент по актерам. Аналог должности секретаря. Ассистент ведет организационную работу: составляет графики прихода актеров и корректирует их, а ещё подносит режиссеру напитки и зажигалку.
- Фотограф. На кастинге жизненно необходимо фотографировать всех туда приходящих. Как минимум в двух форматах: портретное фото фас и в полный рост.
- Продюсер иногда присутствует.

**«Продюсер – это не всегда инвестор.
Чаще всего, продюсер –
это посредник между режиссером
и деньгами инвестора.
Продюсер планирует
бюджет фильма (смету)
и командует им».**

Иногда функции кастинг-директора и режиссера совмещает один человек.

Кастинг – это процесс подбора актеров в кинофильм. Кастинг делится на 3 стадии:

- Предварительный отбор.
- Собственно кастинг.
- Кинопроба.

§ 2.1.1. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ ОТБОР

Предварительный отбор начинается с того, что кастинг-директор читает сценарий и разговаривает с режиссером о героях истории, пытаясь уловить – кто именно нужен режиссеру на ту или иную роль. Типажно и характерно.

Потом кастинг-директор по своей базе подбирает актеров. И высылает (для начала) фото этих отобранных актеров режиссеру + их анкетные данные.

**«Иметь свою актерскую базу
хотят многие! (Не путать с личным гаремом). У меня такая база есть –
300 актеров.
В том числе и звёзды,
и дети, и даже животные».**

Режиссер отсматривает фото, отбирает несколько по своим критериям. И владельцев фото зовут на кастинг. Предварительно вызываемые актеры читают сценарий фильма.

**«Личное фото актера может
много сказать об актере.
2-10 фото ещё больше.
А может и не сказать, –
в таком случае актёра
на кастинг не зовут».**

Если у режиссера есть своя база или просто знакомые актеры – то он параллельно с кастинг-директором ведет и свой предварительный отбор.

В сценарии обычно 2 Главных Героя и 5-6 второстепенных. Как правило, на роли ГГ приглашают звёзд, а просто актерам достаются роли 2-го плана и эпизоды.

§ 2.1.2. СОБСТВЕННО КАСТИНГ

Собственно кастинг. Здесь стоит «командирский» стол, за которым сидят режиссер, кастинг-директор и другие «ответственные лица». Актеры приходят по очереди, согласно графику. Им приветливо улыбаются и прижимают.

Ассистент дает актеру анкету – для заполнения. И тот пишет в ней всё то, что положено в актерских анкетах писать.

Анкета актера – это биографическая справка, по сути. Там актер обозначает свои биоданные (рост, вес, цвет глаз), свои навыки и умения (танцы и пение, владение языками, наличие водительских прав), выборочно фильмографию (если есть), возможно свои увлечения, хобби. То есть всё то, что поможет режиссеру определиться с характеристикой актера как личности. В Приложении образец.

По ходу заполнения анкеты – актер отвечает на вопросы режиссера, иногда кастинг-директора и продюсера.

– Кто вы такой?

– Нравится ли вам сценарий?

– С кем именно вы себя ассоциируете из героев сценария?

Как правило, актер презентует себя как мега-таланта, обожает сценарий и ассоциирует себя с какой-либо значимой ролью. В 90% случаев, а ещё 10% актеров играют в оригиналов, давая какие-то нетривиальные ответы. Или пытаюсь дать. Благо, многочисленные кастинги позволяют заранее знать все вопросы, на которые надо будет дать ответ.

Опытный режиссер вскользь слушает ответы, а больше наблюдает за актером, его реакциями глаз, мимикой, жестами. Внезапно может актера заткнуть и попросить проиграть кусочек той или иной роли. Без камеры или с камерой.

«Я не считаю себя опытным режиссером, но абзац выше взят именно из моего личного опыта».

После того, как актер показал себя настолько, насколько мог показать – его фотографируют и прощаются, обещая позвонить в случае заинтересованности.

Когда все актеры прошли кастинг – то режиссер... заслушивает мнения кастинг-директора и продюсера. Ассистент и фотограф не имеют права «совещательного голоса», но свое мнение (как правило) высказывают тоже. Особо ценно мнение фотографа, который (чаще всего) является штатным сотрудником будущей картины. Именно он больше всех понимает, - «любит кадр» кого-то или нет. А любовь кадра – это важно.



Кастинг в к/ф «Театр мистера Фэйса». Здесь актеры сфотографированы дуэтом, так как на роли нужен был дуэт (агенты ФБР).

«Есть умные продюсеры, что не мешают режиссеру. И участвуют в творческом процессе только как «совещательный голос».

Режиссер заслушивает все мнения. И кастинг-группа расходится по домам. На следующее утро режиссер мучительно думает, просматривает фото, что ему прислал фотограф, ворошит анкеты с кастинга, может снова посоветоваться с кастинг-группой.

Потом режиссер обедает и думает, думает и обедает. Так может продолжаться до вечера или несколько дней. И, наконец, режиссер звонит ассистенту и диктует, кого именно звать на кинопробу.

Иногда фото довольно сильно отличается от внешнего облика. Ко мне на кастинг приходила Эльвира, которая на фото напоминала секс-бомбу, с

большой грудью. Мне как раз был нужен такой типаж. А когда я её увидел на кастинге – то не узнал, передо мной сидела серая мышка почти без груди. Фото с кастинга не привожу по этическим соображениям.

«Обозначением «актер» – я обозначаю как актеров, так и актрис. Как сейчас, так и далее по тексту».

Если в кастинге принимает участие раскрученный актер – то кастинг для такого лица проводится немного по-другому. Точнее, кастинга как такового и нет.

Режиссер встречается с ним (с ней) лично, приносит распечатанный сценарий.

«Иногда сценарий высылается и по э-мэйлу, но в частном порядке».

Встреча происходит в кафе, в уютной обстановке. Чай, кофе, сигарета... Режиссер предварительно знакомит актера со сценарием, рассказывая словами о роли в частности и об истории в общем. Актер внимательно слушает и задает вопросы. По ходу могут обмениваться шутками и вообще ремарками, мало имеющими отношения к делу. В целом, такой непринужденный разговор, что позволяет наладить первичный контакт.

«Иногда медиа-лицо – это полноценный чудаки, но продюсер настаивает, что надо на роль взять только его. И режиссеру приходится общаться и с чудаком».

В процессе разговора чаще всего находится общий язык. Но иногда и не находится. Лично у меня так было с Андреем Чернышовым, сериальные мозги коего не смогли переварить мой голливудский проект «Театр мистера Фэйса». Не считая того, что свою брэнд-морду в моем фильме он оценил в какую-то фантастическую сумму.

А вот с Нонной Гришаевой мы быстро поладили. Она пришла на первую встречу уже влюбленной в сценарий. И поэтому наш симбиоз творческого смысла неудивителен. То же самое случилось с Сергеем Горобченко и Билли

Зэйном. Но если деньги на «покупку» Горобченко – это вне фантастики, то «купить» Билли не так-то просто. Впрочем, в его случае речь ещё и о сроках, график Зэйна расписан на 2 года вперед (У Горобченко на 2 месяца вперед).

Если режиссер и медийный актер друг другу понравились, и по гонорару договорились – то вскоре актера зовут на кинопробу, на камеру. А иногда и не зовут, сразу репетиции. Реже совсем без репетиций.

Нонна Гришаева, помнится, дала нам на все свои репетиции ровно полдня.

Отсутствие репетиций – это потеря времени на съемочной площадке. А как следствие, сдвиг графиков (если ещё их возможно сдвинуть) и удорожание проекта. Без репетиций снимать нельзя, даже мега-танталов и мега-известных личностей. Исключение Б. Уиллиса в «Четыре комнаты» подтверждает правило.

§ 2.1.3. КИНОПРОБА

Кинопроба. Участники процесса всё те же, что и на кастинге. Добавляются оператор-постановщик и осветитель, художник по гриму и художник по костюмам.

Кинопроба – это процесс отбора актеров в фильм посредством кинокамеры. Лучше всего иметь на пробах две камеры – это экономит время и позволяет ничего не упустить из актерской игры.

Сцены для кинопробы режиссер берет из сценария. Те сцены, что на его личный взгляд наиболее подходят именно для кинопробы!

**«Отбор сцен для кинопробы –
целиком на совести режиссера!
Советчиков именно тут нет априори».**

Иногда кинопробы – это проба множества актеров, на разные роли. А иногда – это проба одного квартета, триплета, дуэта или даже единственного экземпляра... У меня на пробах были и дуэты, и квартеты, и одиночные выступления.

Как правило, на пробах – актеров пробуют на предмет диалогов. Диалог – тот разговор, что подразумевает, как минимум, двух участников. И вот сажают двух актеров и они диалогуют. Все это фиксируется на камеру или 2 камеры (восьмерка). Иногда кинопроба – это сцена стоя или лёжа.

Кинопроба создает условности для актеров. Например, актеру нужно представить, что это не просто стол посреди студии, а барная стойка, а перед тобой не камера с кучей народа, а сцена мюзик-холла!

А ведь есть ещё и текст, и жесты, и софитный свет в глаза! Это на экране всё ровно по свету, а при собственно съемке, свет – довольно неудобный ингредиент... Актер без киноопыта может впасть элементарно в ступор!

**«В автобиографичной книге
«Почти серьёзно»**

**Ю. Никулин рассказывает
(в том числе) о своей первой
в жизни кинопробе.**

**Как долго у него не получалось
сделать на камеру простые действия».**



Кинопробы в к/ф «Театр мистера Фэйса». Перед актерами (Мама и её сын) камеры, свет, группа... а они делают вид, что перед ними сцена мюзик-холла.

В процессе пробы актеров могут поменять местами – то есть первый говорит реплики за второго, а второй за первого. Для того, чтобы лучше понять, каков Персонаж у конкретного актера может получиться лучше.

Конечно, если один герой фильма пухлый юноша, а другой кряжистый дядька – то смысла менять актеров местами нет. Но если (например) в кадре два одноклассника, с разными жизненными профессиями и характерами, то есть смысл сделать «смену актеров местами». И посмотреть, кто в роли кого лучше.

При кинопробе актеров гримируют, приближая к реально их герою. Если у персонажа борода, то гример приносит на пробу накладную бороду.

Ради эксперимента могут из блондинки сделать брюнетку.

Также актеров-претендентов, по возможности, одевают в подходящие роли костюмы. К слову, есть тут и различные хитрости. Например, если герой должен себя чувствовать на экране немного скованно – по роли, то актеру одевают костюм на размер меньше, дабы создать «эффект внутреннего дискомфорта» чисто по ощущениям.

Художник по костюмам приносит костюмы, гладит их на месте, подгоняет с помощью булавок и тп.

«Чем больше кинопроба приближена к реальной сцене – тем больший от неё коэффициент полезности».

С кастинга «Театр мистера Фэйса». На брюнетку одели парик и она стала блондинкой.



Кинопроба двух примерно одинаковых по биоданным и медийности актеров. Виталий Абдулов (справа) и Сергей Горбаченко. Режиссер Андрей Ангелов.



У меня в кинопробе был диалог католического священника и диакона. По сценарию они стоят у Святого Престола и причащаются церковным вином. Кинопроба была в Москве.

Вместо Святого Престола мы поставили обычный стол.

Вместо вина сообразили ужин из печеных орешков, которые диакон (по сюжету большой любитель покушать) старательно резал ножом и вилок. В кадре, по ходу диалога.

**«Попробуйте порезать
печеные орешки, типа котлету!
Одновременно играя роль.
Та самая условность».**

На священника мы надели рясу кардинала, которая неведомым образом лежала у нашего нейтив-спикера по английскому языку.

Сняли пять дублей на 2 камеры. И пятый дубль по игре актеров можно было бы вставить в фильм. Как стало понятно при монтаже.

После кинопробы режиссер с помощью монтажера – монтирует отснятый материал.

Готовое видео отсматривает триумвират: режиссер, продюсер и кастинг-директор. Они советуются и спорят.

Потом материал могут показать фокус-группе. Это сторонние зрители, что оценивают по принципу «кто больше понравился». Обычно такая группа формируется из родственников и знакомых обывателей.

**«Есть и специализированные
фокус-группы, что свои
мнения сделали профессией.
И их услуги стоят денег, а качество услуг
просчету не поддается».**

В итоге принимается решение, кого утвердить на роль.

Зачастую многие звенья в кастинге пропускаются, иногда из собственно кастинга выпадает сам кастинг, и сразу начинаются кинопробы. А иногда нет ни кастинга, ни кинопроб, а есть раздача ролей по знакомым или

свободным на момент съемок актерам. Причина не в откатах, а в сроках, поставленных заказчиками.

Но такое реноме не отменяет технологию в принципе и в общем. Надо знать правила, чтобы уметь их нарушать, – как ни банально это звучит. Но кино – оно вообще насквозь прозаичная вещь. В отличие от написания книг.



Говорит актриса Наташа Фенкина:

«Надо актеру доверять. А кроме того, добиваться поставленных задач. Актер – он человек и... к примеру... за окном лето, солнце, а тебе как персонажу... надо лить слезы, изображать страдание, в общем полный букет несчастий... Однажды я никак не могла заставить себя заплакать – на кинопробах. Режиссер меня не выгнал, видимо, разглядел во мне то, что ему нужно, несмотря на мою неправдоподобную игру. В итоге мы сняли 10 дублей, и режиссер своего добился – я изобразила то, что он хотел... Будьте терпеливы с нами, режиссёры!».

§ 2.2. МАССОВКА

Массовка – это куча людей, призванных изображать толпу народа или «случайных обывателей», что прогуливаются или сидят/лежат/стоят вблизи ГГ. Для фоновой правдоподобности картины.

Массовка – это не актеры, а статисты. Совсем случайные люди, без реплик в кадре и без действий.

«Очень редко, но можно заметить в массовке профессионального актера. Чаще всего страдающего безработицей и безденежьем».

Играть в массовке для проф. актера считается «плохой тон» и несчастливый жест – в сторону своей собственной актерской карьеры.

Заправляют массовой бригады, которые набирают людей себе в массовочную бригаду и отдают им команды на съемках, под руководством второго режиссера или ассистента. Сам режиссер массовой, как правило, не занимается.

**«Я однажды работал с массовой.
Будучи режиссером, так получилось.
Вы когда-нибудь пробовали
командовать ребенком?
Массовка – аналог ребенка, которому
надо одно и то же повторять по 20 раз».**

Именно бригады получают деньги как гонорар массовой, и раздают эти деньги среди своей бригады. Обычно недоплачивая, и в разы. Но будешь качать права – тебя вообще выгонят из бригады, и придя в другую бригаду – познаешь те же самые недодачи денег. Иначе говоря, права выбора нет.

Работа в массовой – это холод зимой и зной летом, град весной и дождь осенью. Массовка, в основном, трудится на улице, и в любую погоду. Вахтовки и разные гримвагены – это для актеров и группы, а о массовой в смысле бытовых условий никто не желает заботиться. И не заботится.

Социальная амплитуда массовой неимоверно широка. Студенты и школяры, вполне обеспеченные граждане и бомжи, старушки и дедушки, бармены и нянечки, учителя и инженеры... Все желают хоть однажды засветить свою гениальную рожу на экране очередного пургомета для ТВ!..

Массовочных бригадиров в Москве не так и много, и все они хорошо известны «ответственным лицам» со студий, что их и приглашают для участия в съёмках.

«Практически все бригады дают откаты ассистентам и кастинг-директорам, дабы звали именно их».

*Постер к/ф «Капелька дождя».
Режиссер Андрей Ангелов.*



§ 2.3. ВИДЫ АКТЁРА

Вообще, актер – это кисть, коей художник (режиссер) рисует свою картину (фильм). Актер – тот человек, что не имеет творческой индивидуальности, как бы странно это не звучало. Он играет по чужому сценарию, и играет так, как желают чужие мозги. И единственное, что у актера есть своё – его типаж, данный природой. Характер актер гнёт в угоду роли, и поэтому говорить о характере как данности – нельзя.

«Брэд Питт и К⁰ тоже продукт работы режиссера, не более».



Говорит Алла Сурикова, режиссер:

«Если режиссер – юный, а актер – заматерелый в десятках работ, то мой совет режиссеру: не надо смущаться. Актер с полуслова будет понимать, что от него требуется, и сам прекрасно разводить мизансцены. Режиссеру надо больше смотреть и запоминать эту практику. Учиться и ещё раз учиться...».

Итак, актеры делятся на профессиональных и непрофессиональных, известных и неизвестных.

• *Профессиональный актер* – это специалист, что окончил актерский факультет театрального ВУЗа.

В России нет специализированной учебной программы, что учит мастерству именно киноактера! Практически везде обучают театральному лицеведству. А играть в кино актер учится на практике.

Те учебные заведения, что предлагают именно кинокурсы – это не институтская программа, а урывки, что приносят мало практической пользы. Такие курсы – это голая нажива на актерах, и иногда и чистой воды развод.

«На западе есть специализированные киношколы».

После учебы или уже во время оной – актер хочет своей профессией зарабатывать. Театры охотно берут актеров в труппы, но вот в кино прийти очень сложно.

**«Бывают исключения.
Актеру везёт, ему дают главную роль
или заметную роль 2-го плана.
И в 20 лет он становится звездой.
Живой пример: Лео ди Каприо».**

Актер поступательно проходит все те этапы, что проходят каждый год сотни выпускников:

1. Рассылка своего резюме по кастинг-директорам, агентам, бригадирам, ассистентам... Списанием! В лучшем случае на актерский адрес сделают такую же массовую рассылку, с предложением приехать на м. Петровско-Разумовскую и пройти кастинг в «Суд присяжных» или тому подобную хрень. За главную роль актер тут получит 4-5 тысяч рублей. Славу вряд ли подберет, так как подобную бодягу почти никто не смотрит и она нужна ТВ-каналу для заполнения эфира. На 80%.

**«У актеров есть база адресов,
которая передается по цепочке.
И если твой адрес попал в эту базу –
то ты обречен до конца дней получать
актерские рассылки».**

2. Наряду с рассылкой актеры сами узнают о разных кастингах и приходят туда в надежде получить хоть какую-то кинороль! Главные роли, как правило, раздают звездам, но на второстепенную роль вполне могут утвердить и неизвестного актера.

Гастролировать по таким кастингам – это самый реальный путь пробиться без связей и без денег!

**«Н. Гришаевой понадобилось много лет,
чтобы её походы по кастингам
принесли статус русской звезды».**

Дж. Клуни и Б. Уиллис тоже ходили по кастингам половину жизни, прежде чем...».

3. Найти агента. Агент – это тот человек, что продает актера. И получает за каждую продажу свои проценты от актерского гонорара. Как правило, агент имеет обширные связи, что позволяет ему оперативно узнавать обо всех кастингах. И, соответственно агент на все кастинги зовет своих актеров. Иначе говоря, агент – это посредник между актером и работодателем актера (режиссер и/или продюсер).

«Малоизвестные актеры – не нужны агентам. В серьёзных проектах – прок с них копеечный ввиду мизерных гонораров, а кастинг на «Федерального судью» актер и сам пройдет».

4. Участие в массовке. Для профессионального актера – это не работа и не перспектива. А опыт. Можно со стороны понаблюдать за процессом съемок, ведь во ВГИКе и ГИТИСе такое не увидишь.

С неизвестными актерами и актрисами не церемонится никто, а многие режиссеры, бригадиры, ассистенты - считают их бессловесным скотом. Подвергают унижениям, сексуально домогаются и не ставят ни в грош. Ради справедливости, многие актеры (актрисы) сами поощряют такое отношение к себе. Поэтому так до конца и неясно, кто же всё-таки моральный отстой: режиссер, предлагающий актрисе раздеться или актриса, готовая это сделать ради роли.

• *Непрофессиональные актеры.* Те люди, что не имеют возможности или не хотят учиться, но страстно желают попасть в кино! Считая себя мега-достойными и мега-талантливыми!

На мой личный взгляд, профессия актера – это практически единственная профессия в кино, где нужно профессиональное образование. Любая другая киноспециальность познается на практике, и «ответственных лиц»

лишь интересует – умеешь ли ты выполнять свои обязанности, и есть ли у тебя опыт выполнения подобных обязанностей!

Аня Харченикова пришла в кино без связей и «блата». Несколько лет назад. Сейчас – она профессиональный художник-гример, что сама дает мастер-классы.



Аня Харченикова за работой.

Овладеть своим собственным характером, привычками, мимикой... – это нужен систематизм и наглядный пример. Можно, конечно, взять учебник Станиславского, но один ты вряд ли там что поймешь. Нужен человек, что переведет сухие буквы на нормальный современный язык. Другой человек научит тебя азам танцев, третий – искусству корчить гримасы (это тоже искусство), и так далее. И это всё есть актерский институт.

«Великими актеры становятся только благодаря великим режиссерам».

Для непрофессиональных актеров дорога даже в говносериалы открыта. И самое большое, что их ждет – это съемки в уже упомянутом «Суде присяжных» – в роли присяжного. Суть роли в том, что нужно несколько часов сидеть в студии – среди других таких же присяжных, и важно надуть щеки. В духоте и на постоянном взводе. Получишь 700 рублей за 1 съемочный день (от 5 до 12 часов).

• *Известные актеры (звезды).* Те люди, что считаются раскрученными для масс лицами. Как правило, такие актеры имеют агентов, не испытывают недостатка в предложениях и без конца ездят с одной съемки на другую.



Говорит актер Владимир Стеклов:

«Я занят в антрепризе «Мастер и Маргарита», где играю роль Воланда. И ещё в 2 антрепризах... Да, а ТВ-канал снимает обо мне фильм... Нет ни одной свободной минуты, мой телефон без конца звонит, и это несмотря на то, что у меня есть агент. Из Москвы в Киев, потом Сочи, Адлер, Анапа... снова Москва... потом гастроли в Канаде и Испании... снова съемки в Москве – «Три вокзала», и опять...».

«Графики Стеклова – это обычные графики любой звезды. Хоть в России, хоть в Голливуде».

Для звезд арендуют отдельную гримерку, доставляют индивидуальное питание, подстраиваются под индивидуальный график. Их холят и лелеют, зачастую ходят перед ними на цыпочках. Если неизвестный актер боится вызвать гнев режиссера, то известный актер может накричать на режиссера, – и режиссер за это же ещё и выговор от продюсеров получит.

«Большинство звезд из числа реальных – сами прошли долгий тернистый путь к славе. И поэтому никогда не позволяют себе омультироваться».



Репетиция в к/ф «Капелька дождя».

§ 2.4. ВИДЫ КИНО В РОССИИ

Сейчас в России есть 3 вида кино:

- Персонажное. Тут подвизаются В. Меньшов, С. Говорухин, П. Лунгин, А. Ангелов, В. Бортко и некоторые др. режиссеры.
- Типажное. В основном это не кино, а сериалы, что тоже (в целом и общем) всё же кино. Режиссеров тут сложно хоть как-то выделить и назвать по фамилиям. Да и ни к чему.
- Впрочем, типажное кино снимают и те режиссеры, что умеют и любят снимать и персонажное кино. Жрать-то, пардон, надо.
- Медийное. Впитало себя черты вышеозвученных двух видов.

**«Заморское кино делится ещё на 3 вида:
голливудское, французское
и все другие страны».**

1. *Персонажное кино* – это фильм, где во главу угла режиссер ставит характер киногероя, на репетициях детально прорабатывает с актером характерный образ и будущую игру. Актер вживается в роль, чтобы на съемках не играть, а реально прожить своего героя.

**«Персонажное кино называют
ещё «режиссерским кино».**

Такое кино несколько не зависит от типажа. Несколько! Ангельский актерский типаж может блестяще сыграть роль бандита и злодея. А юная девушка – может убедительно сыграть пожилую женщину. Более того, русского литгероя может потрясающе воплотить человек не славянской внешности! По факту, никакого шовинизма.

Ангел во плоти – это «Саша Белый» в исполнении С. Безрукова. К/ф «Бригада», режиссер А. Сидоров.

Юная девушка – это героиня С. Ходченковой из к/ф «Благословите женщину», режиссер С. Говорухин. Тут актриса сыграла (в том числе) 60-летнюю бабушку.

Русский литгерой – это Остап Бендер в исполнении грузина А. Гомиашвили, что чудом, но выиграл всесоюзный кастинг, объявленный Л. Гайдаем. К/ф «12 стульев».



**«Бывает даже так,
что мужчина просто круто
правдоподобно играет женщи-
ну.
И наоборот».**

*Кинотеатр г. Адлера. В таких местах –
чаще, чем в других, показывают персо-
нальное кино.*

2. *Типажное кино* – это фильм, где режиссер не заботится о характере героя, ему главное, чтобы актер внешне олицетворялся с ролью.

С помощью нехитрого грима (пастиж) аналогия актера со сценическим образом достигается легко. Азы, которым учат на первом курсе театральных ВУЗов! «Ботаник» – это актер в очках, Достоевский – актер с окладистой бородой и густыми бровями, Сталин – усы, Гитлер – усики...

Не надо долгие репетиции, вживания в образ, практические наблюдения и внутренние терзания... Пришел на площадку, наклеил усы и сказал положенный текст.

В сериалах нет времени проживать героя. Они делаются на потоке, остановить который нельзя. Каналы связаны обязательствами с рекламодателями и малейшее нарушение графика ведет к потере каналом рекламных денег. Такое непочтение канал не простит студии-подрядчику, а гендиректор этой студии – режиссеру.

**«Типажное кино – это порождение
жадности русских ТВ-каналов».**

Интерес Зрителя каналы трактуют по-своему. На ТВ считают, что смазливая морда гораздо важнее для зрителя, нежели актерские таланты. Вот и приходится режиссеру под давлением продюсера – брать на роли юншей с внешностью героев-любовников. Каких-то моделей, что как актеры пустые и зачастую глупые, не умеющие ни хрена играть.

**«Модель от актера отличается настолько,
насколько черное отличается от белого.
Однако каждая модель
грезит о славе киноактера.
Наоборот почти не бывает».**

Как известно, основная целевая аудитория сериалов – это женщины. Поэтому юношам в сериал пробиться легче, чем девушкам. Засветиться в типажном кино – это тоже засвет, что может вывести «в люди» из безвестного сумрака!

Типажное кино ещё называют «Продюсерским кино». Дело в том, что продюсер часто решает за режиссера, кого ему брать на роль. Как и многие другие вопросы.

Как правило, такой продюсер – это человек, что ни черта не понимает в кинопроизводстве, но лезет в чужие компетенции только потому, что имеет в родственниках или в друзьях продюсера ТВ-канала. Реже инвестирует в кино.



**«Есть продюсеры от Бога,
что варятся в клоаке
русского сериала.
И вынуждены печь пургомет».**

*Телевизор. Тут чаще чем в других местах –
показывают типажное кино.*

3. Медийное кино – это фильм, где основной упор делается не на ассоциацию актера с ролью и не на актерские качества. Ставка тут на медийную известность. Проще говоря, актера должна знать в лицо вся страна сознательного возраста. Или хотя бы знать по фамилии.

**«Узнаваемость публикой – это главное.
Любовь публики – это уже вторично и не важно».**

Медийные актеры бывают талантливыми и бесталанными. О талантах я промолчу, дабы таланты не взлетели, а вот... когда я вижу в полнометражном фильме лицедея из «Комеди Клаб» – мне грустно. Актер и эстрадное амплуа – разные вещи. Это то же самое, как сравнить режиссера кино и режиссера рекламных роликов.

Рекламные режиссеры – все до единого, хотят снимать настоящее кино. И когда это удаётся, то зритель видит 100-минутные клипы, причем рекламного толка, где майонез и пиво нагло пихают тебе в лицо. Типа, жри, сволочь!

И вот с эстрадными артистами в кино где-то также, по степени печали.

**«Эдди Мерфи, Джим Керри,
Вупи Голдберг – начинали именно
в «Комеди». Это не противоречие,
а это Америка.
Долгий и бедный путь
к американской мечте».**

Но гораздо печальней, когда реально талантливые актеры играют в той самой полнометражной ерунде просто ради заработка.

Есть ещё один вид кино – *четвертый*. Интерактивное кино или 5D-кино. По своей сути – это кинозал одного зрителя. Или аттракцион, подстроенный под твои личные ощущения.

**«В каждом кинотеатре
5D зал рассчитан на 3-8 мест».**

Павильоны для просмотра устанавливают в разных развлекательных парках и вообще в местах большого скопления людей.

На тебя одевают спец. очки и сажают в спец. кресло. Выключают свет и показывают 3-12-минутные ролики.

Сидя в зрительном зале, ты носишься над пропастью на канате, и летаешь в эпоху динозавров на машине времени. Воюешь с гигантскими крысами и ловишь солнечных зайчиков. Такой эффект влияния на твои рефлекторы достигается путем движения твоего кресла, трехмерных очков, запускаемых в кинозал запахов, аляповатого звука, осязательных прикосновений и прикосалок к телу. В зрительном зале падает снег или дождь, клубится дым, сверкает молния и тп. Экран и зал связаны друг с другом неразрывно,

и то, что происходит на экране – мгновенно ощущает зритель. Движение камеры – значит, твое кресло качается вперед, на экране дождь и на тебя брызгает вода.

«Иногда на вывеске такого кинотеатра видим надпись «Кино 7D» или «10D». Но лишние D не покажут тебе более, чем покажут. Иначе говоря, все работают одинаково, ведь оборудование для аттракциона делают по одинаковой схеме».

Такие ролики бывают разной «степени жестокости». На афише так и пишут: Жестокость 3/10 или 10/10, – зависит от накала экстремальности. Интерактивные фильмы делают как для детей, так и для взрослых.

Сюжета тут нет, а есть набор спецэффектов и очень много движения камеры. Ролики всё же нельзя называть фильмом, – это чистой воды «Диснейлэнд».

«5д кино сегодня – это самостоятельно развивающийся бизнес, независимый от традиционных кинотеатров и кинопрокатчиков. С оборотом в сотни миллионов долларов».



Кинотеатр 10D в г. Адлер.

АНИМАТИК

Раскадровка - это лист бумаги, на котором рисуется то, что зритель потом видит на экране. Диспозиция персонажей относительно объектива.²

Аниматик - более детальная раскадровка. Здесь рисованные герои могут двигаться, издавать звуки голосами актеров, есть «движение камеры» и тп.

Цель аниматика – визуальная презентация кинопроекта инвесторам. Чаще всего люди с деньгами не читают сценарии, а если читают – то уже на каком-то последнем этапе перед запуском. Но и читая, не совсем всё понимают, – ведь сценарий – это документ.

«Для инвестора киносценарий – это аналог банковского документа для режиссера».

Инвесторы слушают рассказы об истории, как самого генератора идеи – режиссера, так и мнения продюсеров, актеров и др. специалистов. Как правило, рассказы вкусные и хочется все это дело увидеть, но... как?.. И самое простое – чтобы режиссер нарисовал мультфильм, где действия, облик героев и их реплики – наглядно демонстрируются. Тогда инвестор даёт деньги на такой аниматик и его рисуют. Суммы тут относительно всего бюджета фильма – крохотные, а профит любопытного свойства.

Но в 90% случаев аниматик – это инициатива и личные деньги режиссера, который хочет заинтересовать инвесторов своим проектом. Так было с Дж. Кэмероном, который для получения финансирования сделал аниматик «Аватара», показав инвесторам художественные достоинства будущего фильма стилусом.³

«Чаще всего, аниматик – это не весь фильм, а несколько сцен.

² Подробнее о раскадровке в соответствующем разделе.

³ Стилус – это компьютерный карандаш.

**Довольно пары минут,
дабы понять, что есть данный
проект в натуре».**

Аниматики бывают нескольких видов. Деление по степени и детализации прорисовки, атмосферным составляющим + цветность.

• **Простой аниматик.** Тут почти нет движений героев, а прорисованы только важные драматургические детали. В целом, мало отличается от обычной раскадровки. Востребован как демонстрация умений раскадровщика или оператора. Человек хочет получить работу и для презентации себя раскадровывает одну сценарную сцену, и сводит её в аниматик. Бесплатно.

**«Иногда на месте раскадровщика –
сам режиссер, что доказывает
свою режиссерскую состоятельность».**

• **Атмосферный аниматик.** Чаще простой прорисовки, но с поправкой на созданную режиссером атмосферу.⁴ Достигается атмосфера в аниматике с помощью звуков/музыки, камерных ПНР, диалогов... Детали! Простыми штриховыми набросками карандаша можно ярко показать напряженный взгляд, коллективный ужас, и даже стрельбу и комп. графику.

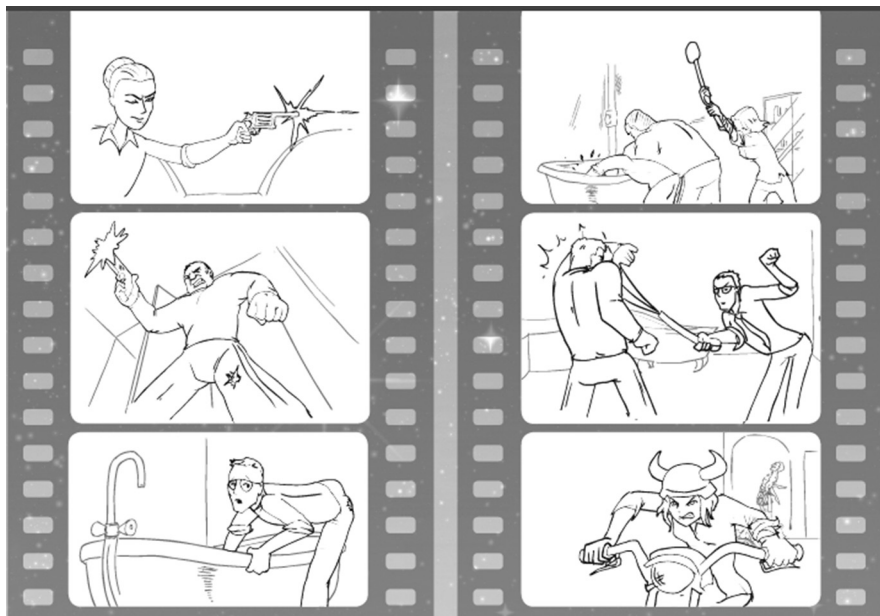
• **Художественные аниматики.** Чаще цветные. Наглядно иллюстрируют виды местности, созданной фантазией сценариста и режиссера. Как правило, речь о выдуманных мирах.

• **Мультфильм как яркое насыщенное зрелище.** Герои двигаются, есть синхрон губ при диалогах, в целом видны детали одежды и прически, хорошо прорисован интерьер. И, конечно, звуки и музыка! Тут нет штрихов, а есть движение.

У меня в личной практике есть опыт создания такого аниматика. Длина 15 минут, цена где-то \$60.000 в общей сложности, вместе с оплатой работы режиссера и тонировочным периодом. Жанровые рамки аниматика: музыкальный комедийный боевик. Такая дикая взрывоопасная смесь.

⁴ Подробнее об атмосфере в соответствующем разделе.

Помимо режиссера-постановщика – я был там ещё и оператором-постановщиком, частично художником-постановщиком, художником по костюмам и даже гримером. Также был линейным продюсером и озвучил небольшую роль.



Кадры из мультфильма-аниматика. Режиссер Андрей Ангелов.

+ являлся хореографом. В аниматике есть мюзикловая сцена, где персонажи танцуют «Танец спящих эзков» под колыбельную «Ээки спят».

Финансирование моего аниматика провел другой человек.

4 проф. художника (анимационная студия «Red Medusa») под моим руководством детально прорисовывали эскизы, что я им давал. Впрочем, эскизы – громко сказано, я ведь не умею рисовать. Совсем. И приходил в студию с листом бумаги, где **словами** были расписаны кадры очередной сцены... Иначе говоря, я держал всю раскадровку в голове.

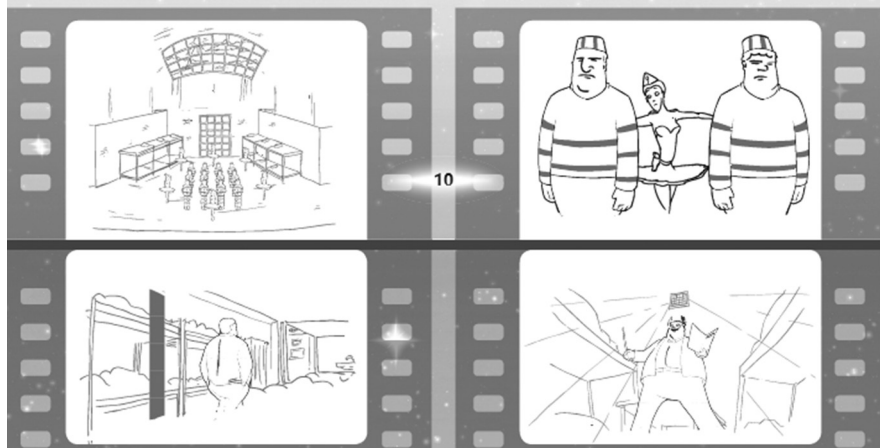
Потом мы аниматик смастерили в смысле звука, переозвучили проф. актерами, наложили музыку.

Аниматики – важная часть производства фильма. Сейчас практически не бывает, чтобы фильм в производство запустили без аниматика (ов). Что в России, что в Голливуде или на Мадагаскаре.

МЮЗИКЛ

Декорации тюремной камеры: 6 двухъярусных шконок, на которых спят 12 Зэков. Окно и потолок за решеткой, тюремные двери. Песня **«Зэки спят»**.

Спящие Зэки встанут со шконок и танцуют Странный Сомнамбулический Танец. Чуть позже к Ним присоединяются Шесть Тюремных Надзирательниц (в балетных пачках и пуантах) и Одна их Начальница. Они укладывают Зэков спать – мягко, нежно, поправляя им постели, кукол, мягкие игрушки.



«Танец спящих зэков» под колыбельную «Зэки спят». Режиссер Андрей Ангелов.

ПРОЦЕСС ПОИСКА ДЕНЕГ

Речь о русском кино, повторюсь. Методы западного кино лучше всего изучать на западе. А ещё лучше на американском языке.

В параграфе нет детальных схем, графиков и напускной важности. Тебе это не надо. Здесь я изложил базу – то, что просто обязан знать каждый режиссер. Без такого знания он не сможет продуктивно исполнять свои обязанности и тратить чужие деньги.

§4

**«Если захочешь стать продюсером –
то тебе лучше почитать учебник А. Крола
«Основы продюсирования».
Блестящая работа».**

§4.1. ПРОКАТ

Прокатное кино – это то кино, что показывают (прокатывают) в кинотеатрах. Такое кино зиждется на двух основах: деньги на производство продукта и продажа произведенного продукта.

**«Кино – это продукт и товар, –
вроде картошки,
только бизнес-модели разные».**

§4.1.1. СМЕТА И ИНВЕСТИЦИИ

Для того чтобы найти деньги на кино – надо прежде найти сценарий и актеров. Деньги даются под залог крутой истории и крутого имени. Правило кинобизнеса №2.

**«Если играть в твоём кино согласен Мэтт
Дэймон, а сценарий от Кв. Тарантино –**

**то все прочие правила кинобизнеса
на тебя не распространяются.
Кроме правила №1».**

Правило кинобизнеса №1 – это смета, где посчитан бюджет будущего фильма.

Смета – главный документ, предоставляемый инвестору! Инвестор в любой истории видит прежде порядок цифр. Смету тебе может посчитать профессиональный продюсер.

Либо продюсер – *твой друбан или партнер*, с коим вы вместе формируете команду.

Либо продюсер – это *глава производственной студии*, который хочет получить подряд на кинопроизводство. Знакомый знакомых, который узнал о новом проекте молодого режиссера, внезапно возникшего на горизонте русского синема.

Либо ты в частном порядке заказываешь просчет сметы у *директора с Мосфильма*, за вознаграждение в 100-300 долларов.

Каждая смета имеет свои плюсы и минусы, мотивы оных и подводные камни... в зависимости от конкретных обстоятельств и лиц просчета. Но смета нужна **в принципе**.

В прокатном кино финансирование может прийти из 4-х источников:

- Генеральный продюсер крупной студии.

Помимо генпродюсера – каждая студия имеет в штате линейного, креативного и исполнительного продюсеров. Также супервайзер (продюсер спецэффектов) и продюсер по связям с другими студиями (ассоциативный, но он чаще на ТВ).

Так вот, дать тебе денег или инвестировать в твой проект – способен только генеральный продюсер уровня Р. Давлетьярова! Все другие продюсеры – это «ответственные лица» тех или иных участков работ, и сами получают от генпродюсера зарплату.

- Знакомый тебе владелец крупного состояния. Бизнесмен, что к кино не имеет отношения.

- Незнакомый тебе владелец крупного состояния. Иначе говоря, знакомый твоего знакомого продюсера.

- Роберт де Ниро. Речь об актерах такого уровня.

«Господдержка в России – это аналог нахренпшёл для любого режиссера, кроме Н. С. Михалкова и его «карманного оркестра».⁵

Вообще, кто такой продюсер?

- Это человек, который всегда ходит с протянутой рукой. Его задачи – поиск сценарных идей и поиск денег с перспективой второе инвестировать в первое. За такие хлопоты продюсер получает на проекте административную должность. И зарабатывает фильмографию и деньги.

«Добыча денег на кино – это проблема режиссера. И никакой продюсер – тут ему не нужен. Если ты это поймешь – то сэкономишь себе нервные клетки и время».

Интерес инвестора к твоему проекту основан на одной из 3-х причин:

- Инвестор хочет на твоём кино заработать денег.
- Инвестор испытывает к тебе симпатию или чувство благодарности за какие-то давние дела. Такой инвестор – чаще спонсор.
- Инвестор желает освоить деньги, которые пришли на счет его фирмы, чаще всего от государственных структур.

«Процесс поиска денег – долгий и трудный. И даже если у тебя есть человек с деньгами, и даже если он деньги даёт – то всё равно у тебя денег нет. До тех пор, пока деньги не окажутся на твоём счёте».

Итак, вот есть человек с деньгами, который теоретически может вложиться в твоё кино. Надо ему себя презентовать как режиссера.

⁵ По состоянию на август 2013 г.

• Если у тебя есть фильмография – то она может послужить доказательством веры в твой проект.

«Если режиссерская фильмография – это сериал или молодежная комедия, а деньги ищутся на триллер – то... фильмографии у режиссера нет. И доказывать надо почти с нуля».

• Если у тебя совсем нет фильмографии, кроме парочки короткометражек – то ты пишешь сценарий или дорабатываешь его, рисуешь аниматики, составляешь режиссерские экспликации и портреты героев, проводишь кастинги по фото и ищешь музыкальные темы... не забывая о каждом своем шаге информировать инвестора! И отсылая ему на э-мэйл данные ходы. Конечно, инвестор ни хрена смотреть не будет, а тем более читать – но твоё рвение и желание инвестор оценит. И покажет твои наработки профессионалам, что за инвестора всё посмотрят и прочитают, и озвучат инвестору свой профессиональный вердикт по поводу твоих режиссерских движений.

Статья	кол-во	ед.	кол-во	ед.	ставка	сумма в \$	сумма в руб.
1 ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ + СЪЕМОЧНЫЙ П-Д							
1.1. РАСЧЕТ СТОИМОСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО СЦЕНАРИЯ							
Гонорар за написание сценария						\$20 000	600 000р.
Итого:						\$20 000	600 000р.
1.2. РАСЧЕТ СТОИМОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАРТИТУРЫ							
1 Гонорар композитора за написание							
2 оригинальной музыки к фильму						\$10 000	300 000р.
3 Запись (аранжировка)						\$15 000	450 000р.
4 Приобретение прав на использование							
музыкальных произведений (сторонних)						\$3 000	90 000р.
Итого:						\$28 000	840 000р.
1. ИТОГО ПО РАЗДЕЛУ 1.1, 2.1.						\$48 000	1 440 000р.
2 РАСЧЕТ ФОНДА ЗАРАБОТНОЙ ПЛАТЫ							
2.1. Основная съемочная группа							

Фрагмент сметы, составленной продюсером Лилией Ковалевич.

«В кино есть такое понятие как «Звёзды сошлись». Это аналог слова «Чудо». Мощность Чудес напрямую пропорциональна твоему желанию, помноженному на твои знания и умения».

• Если у тебя нет в режиссерском активе даже короткометражки, то сходи и сними её, а потом приходи. И покажи её инвестору, вместе с проектом полного метра.

§4.1.2. ПРОДАЖА ФИЛЬМА

Начнем с того, что в России нет кино как кинобизнеса. В принципе на этом можно и закончить. Прежде чем что-то произвести – надо знать, куда это «что-то» можно продать.

«Каждый режиссер увлечен воплощением идеи, и его мало волнует, куда потом снятую киношку деть».

Прежде чем закупить дорогое оборудование для производства колбасы – ты идешь по магазинам и предварительно договариваешься о поставке будущего товара, используя личные связи, обаяние и расчеты.

«Фильм – это не колбаса, а русский фильм – это и не фильм вовсе. По мнению прокатчиков».

Причины разрухи в русском кинобизнесе насквозь прозаичные и неинтересные. Если захочешь узнать их – то узнаешь.

Итак, прежде чем фильм произвести – надо договориться о его продаже. В России – существуют 4 отраслевых Офиса, где покупают фильмы. А именно:

- Кинопрокатные конторы, вроде «КАРО фильм», «Люксор», «Кронверк синема» и тд.

- ТВ-каналы. Как федерального значения, так и региональные или кабельные. Активно развивается и Интернет-ТВ, но до закупки ими фильмов – ещё очень далеко.

- Выпуск на DVD и Blu-ray.

- Кинорынки на кинофестивалях. Речь о западных покупателях! Призы и нарядные звезды – это лишь видимая часть любого феста. Главное творится совсем не на экране телевизора и даже не в кинозалах. Продажи происходят посредством личных контактов.

**«Заранее о продаже фильма
ты не договоришься,
даже будучи С. Сельяновым.
Максимум, что тебе может обещать
Офис – это посмотреть твое кино,
когда оно будет готово».**

• *Кинопрокат.* Важно помнить, что западные фильмы закупаются пакетами, здесь долговременные лимитные договоренности между кинотеатральными сетями и голливудскими конторами. А все другие фильмы – что вне Голливуда, это «случайники», которые можно разместить на недельку в кинозалах. А можно и не размещать. Все тут зависит от Алексея Рязанцева и К⁶.

Русские прокатчики охотно берут на реализацию т. н. «молодежные комедии» с КВН-щиками в главных ролях, так как такие фильмы стабильно дают Кассу. + фильмы с мощной рекламной кампанией вроде «Бой с тенью».

**«Медийные актеры –
это не критерий прокатной
судьбы фильма.
А вот жанр – критерий».**

• *ТВ-каналы* покупают право показа фильма. В конечном итоге покупка зависит от прокатной судьбы, если фильм в прокате хорошо собрал Кассу, то право показа по ТВ непременно купят.

**«Иногда фильм Кассу не собирает,
но его показывает ТВ-канал.
Обычно тогда, когда фильм –
это разработка самого канала».**

• *DVD и Blu-ray.* Релиз на DVD наступает не раньше, чем через полгода после выхода фильма. Дабы он успел прокатиться по кинотеатрам и показаться на ТВ. В России, благодаря Интернет-пиратству, DVD приносит крохи. Никто не покупает, все качают бесплатно!

Blu-ray – это разновидность DVD-формата, более нового поколения (Вместо 4,7 GB на диск влезает 25 GB информации).

⁶ А. Рязанцев – гендиректор «Каро-Премьер»

• *Кинорынки на кинофестивалях.* Каждый продюсер и режиссер хочет попасть на западные рынки. Наиболее значимые проходят на престижных фестивалях. Каннский, Венецианский, Берлинский, Санденс... На «Кинотавре» тоже могут чего-то купить у русских.

Много зависит от личных связей и удачи!

«Лучше всего быть одновременно и производящей компанией, и прокатчиком. Иначе говоря, иметь колбасный завод и сеть фирменных магазинов для продажи колбасы».

§4.2. СЕРИАЛЫ

Процесс поиска денег на ТВ-продукт – в принципе не отличается от подобного процесса на прокате. С поправкой на то, что в роли инвестора выступает ТВ-канал и только он.

«Канал – это заказчик, инвестор и дистрибьютор в одном лице. А также владелец прав на сериал».

Принципы поиска денег в прокате и на ТВ одинаковы, зато немало разнятся детали.

• Каналы работают только с производственными студиями, как с юридическими лицами. И стороннему режиссеру, как отдельно взятому творцу – туда не попасть.

«Производственные студии делают сериалы под ключ. Они – это ремесленники, что подобно мини-фабрикам штампуют товар для гипермаркета».

- Канал контролирует каждый шаг студии, - с момента написания сценария до финального отсмотра готового продукта.
- Стать подрядчиком канала гораздо труднее, чем заинтересовать инвестора на прокате.



Говорит Келлер Э. В., на ТВ с 1986 г.:

«На ТВ-канале есть два вида продуктов: купленные проекты и свои разработки. Покупают на специальном рынке «Форматов», а на предмет собственных разработок привлекают своих сценаристов и продюсеров».

Например, купленным и адаптированным «форматом» является ситком «Счастливы вместе», а вот «Универ» – это разработка канала. И оба продукта, не мешая друг другу, сосуществуют на ТНТ. И на обоих форматах канал получает прибыль.

«Канал зарабатывает на рекламе, которую показывает по время эфира сериала».

Итак, ты как режиссер – хочешь снять свой сериал для ТВ. Дабы канал на нём срубил денег, а ты получил фильмографию и гонорар. Твои дальнейшие шаги таковы:

1. Ты пишешь заявку, где отражена идея твоего сериала. Длиной страницу-полторы. Большим таким шрифтом, красиво оформленную. Ни синопсис, ни сценарий писать не надо, только Заявка!

2. Ты находишь студию из числа тех, кто реально сотрудничает с каналом. Это та студия, руководство которой лично знает одного из продюсеров ТВ-канала. На крайний случай, редактора сценарного отдела игрового кино.

Все другие студии – это просители, ждущие доступа к «телу» продюсера ТВ-канала месяцами, а то и годами. И профита тебе от оных никакого.

3. Заявка представляется на канал. Ребята на канале читают её, советуются с другими «ответственными лицами», и думают. Естественно, студия сама вежливо напоминает о себе, в противном случае про неё могут просто забыть.

**«При каналах создаются
и свои студии-подрядчики,
владельцем коих являются
сами каналы.
Дабы не платить лишнего.
На Первом канале – это студия
«Красный квадрат»,
на ТНТ – «Камеди клуб продакшн».**

4. Выдерживается этически положенный срок – и канал озвучивает свой ответ студии. Либо «ДА», либо «НЕТ».



Говорит Келлер Э. В., на ТВ с 1986 г.:
«Чаще всего, конкретно «Нет» не говорят, а просят дополнительные документы. В виде как раз синопсиса или сценария».

Если студия предложила заявку, а канал предлагает по ней написать синопсис или пилотную серию – то это значит, что студии отказали. На каналах читают **только** заявки! И если нравится, то студии предлагается **снять** пилот, так в ста случаях из ста.

**«Реже, но идею могут украсть,
а студию тихо выпроводить».**

5. Если прозвучало «Да», то канал дает деньги на написание пилотной серии и её съемку. В комплексе! Оговариваются сроки и суммы.

Для пилота канал дает сумму, изрядно заниженную по отношению к сумме эфирных серий.

Студия, под присмотром канала – пишет и снимает пилот. Его показывают руководству канала и «фокус-группе» из числа рядовых сотрудников канала. Если пилот проходит, то между студией и каналом подписывается Договор на производство сериала (шоу, науч-поп. передачи).



Говорит Келлер Э. В., на ТВ с 1986 г.: «Пилот максимально приближен к первому эфирному выпуску проекта».

6. Студия может отстоять свое право быть режиссером, а может и не отстоять. Канал зачастую решает даже то, какого цвета должны быть подгузники у малыша в кадре! Без приколов. Тому две причины:

- Корпоративная политика канала.
- Это отдельно взятых лиц с канала. Или Чувство Собственного Величия, – по-простому.

Как правило, канал платит 30-40% аванс от оговоренной стоимости серии. На эти деньги продюсер производственной студии должен полностью снять и сдать серию каналу. И только после этого студия получит оставшиеся деньги.

Поэтому в первую очередь жалование на проекте платится сугубо актерам-звездам и производственникам – операторской группе, художникам, наёмным рабочим. Режиссерский блок может ходить без зарплаты до тех пор, пока канал не соблаговолит твоему продюсеру заплатить.

**«Откат на канале –
это обычное и привычное дело.
Ни одна студия не получит
заказ без отката.
10-20% от суммы сделки».⁷**

«Ответственные лица» на Федеральном ТВ иногда бывают изумительными суками, коих не пробить самой восхитительной (для них же) темой. Поэтому многие студии грезят о своём ТВ.

⁷ По состоянию на август 2013 г.

\$5

МОРАЛЬ В КИНО

Традиционно на такую мораль две точки зрения.

- Кино просто обязано учить добру, развивать в человеке положительные качества, воспитывать честь, этику и прочие эфемеры, что твердо и незримо опутывают нас.

- Кино – это сугубо аттракцион, где нет места такой ерунде, как мораль.

Истина где-то... ну ты понял.

Отдельный режиссер имеет своё мнение на мораль. И поэтому фильмы у режиссеров получаются разными. Если б все творцы гнали мораль в «одни ворота» - то синематограф изрядно бы поблек. Леонид Гайдай не в счет.

«Зачастую под видом морали зрителю подсовывают идеологию и чувство патриотизма».

Моё личное отношение к воспитанию посредством кино – отрицательное. Мораль разлагает и делает из зрителя подлеца.

В любом компьютере есть 2 варианта решения любой проблемы. Опция ДА или опция НЕТ. Пользователь всегда имеет право выбора! Зритель – есть тот самый пользователь, которому режиссер не навязывает свою точку зрения, а предлагает поразмышлять. А наличие морали априори отмечает возможность свободного полета зрительской мысли.

Кино не должно быть просто занимательной пустышкой. Зрелище и глубокие смыслы обязан сочетать в себе «каждый порядочный Оскар». Два в одном.

С одной стороны захватывающий сюжет и переизбыток эффектов, трюпов, шуток – в зависимости от жанра.

С другой стороны философская подоплёка, тонкой нитью прошивающая историю. Философия абсолютно любая и обязательно ненавязчивая.

«В «Люди в черном 2-3» происходит разговор об обычном пироге».



Гений Роберт Шекли.

Одна из лучших философий в мировом кино.

Фильм – это боль и радость, смех и слезы, жизнь и смерть, любовь и ненависть... А режиссер – это доктор упомянутых эмоций. Он лечит или калечит, делает белое черным и наоборот, играет на низменных и высоких чувствах зрителя. Как заправский психиатр заглядывает в зрительскую душу. Если, конечно, судьба дала ему шанс! Множество талантов сгинуло под ВГИКовским забором только потому, что им не повезло... либо найти денег на свои проекты, либо режиссера столкнула под забор чья-то антипатия или злость... Либо два эти «либо» вместе... Либо три «либо».

Именно искусство нас заставляет хоть иногда вспоминать, что мы все ещё люди. Искусство, а не «Ундина 18», как бы не демагогировали её адепты, втирая зрителю очередные похороны вместо обещанных крестин. И это тоже мораль, хотя я её и отрицаю.

Патология и закон Пожирания, описанные гениальным Робертом Шекли, ещё полвека назад.

ЭТАПЫ КИНОПРОИЗВОДСТВА

Производство любого кинопроекта состоит из трех частей:

- Подготовительный период. Сейчас его называют постпродашн (с англ. «предварительная подготовка»).
- Собственно съемки.
- Монтажно-тонировочный период. По-английски постпродакшн, а на жаргоне киношников просто пост.

Я опишу наиболее значимые явления, присущие тому или иному этапу. Рассказать что есть кинопроизводство целиком и в деталях – можно только на практике.

Данный учебник – это своего рода сценарий. И снять по нему свое кино – тебе и предстоит. Фишка в том, что чужое кино не снять никому.



**Говорит Нина Сокол-Мацюк,
кинорежиссер:**

«В советское время было понятие «кинокартина». Сейчас в обиходе понятие «проект». Почувствуйте разницу».

Ниже описано только то, что касается производства прокатного полного метра для русского кинотеатра. Информация для короткометражных режиссеров в другом параграфе. А производство ТВ-сериала – это калька со съемок прокатного метра. С поправкой на то, что в прокате совмещают искусство с ремеслом, а в сериале искусству нет места, и одно сплошное ремесло.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Самый первый и ключевой этап. Длится от 2-х до 6-ти месяцев, чаще всего 3-4 месяца. Написание литературного сценария и кастинг здесь не в счет. Сценарий давно написан, кастинг на ключевые роли уже проведен.⁸ И настала пора запуска проекта в производство.

§6

«На раннем этапе подготовки возможен запуск проекта без денег. \$1-2тыс. на аренду офиса и на кофе сотрудникам – не считается».

§6.1. КИНОГРУППА

Наиболее ответственный момент для режиссера – это подбор киногруппы, иначе говоря, своей команды. Фильм начинается с команды, которая его создает, – так точнее.

Если у режиссера уже есть команда, – прекрасно. Но чаще всего у начинающего режиссера команды нет, и ему приходится команду отбирать. Никакой продюсер тебе команду не создаст, он может привести отдельно взятых специалистов и наполнить ими нужные фронты работ.

«Команда – это не то же самое, что просто набор профессионалов, которые трудятся над одним проектом».

Команда создается не за 1 день и даже не за 1 месяц. Но обо всем по порядку.

§6.1.1. БЛОКИ

Киногруппа состоит из 4-х профессиональных блоков. А именно:

• **Режиссерский блок.** Это сценарист, режиссер-постановщик, кастинг-директор, второй режиссер, ассистент режиссера по актерам, помощник

⁸ Утрясание формальностей с трудовыми договорами – отдельная тема, коей на проекте занимается юрист. Главное, что актеры дали свое согласие и подписали предварительные договора.

режиссера и ассистент режиссера по реквизиту (не путать с реквизитором). Композитор.

Сценарист очень редко участвует в подготовке фильма, и ещё реже присутствует на съёмочной площадке. Он сделал своё дело – написал историю, теперь предстоит её визуализация, где сценаристу делать нечего.

Фильм и сценарий – абсолютно разные вещи. В процессе съёмок сценарий может измениться до неузнаваемости. Даже если автор – сам режиссер.

**«Если следовать точно сценарию,
хорошее кино не снимешь.
Об этом знает каждый режиссер,
но не хочет знать ни один сценарист».**

Ради справедливости: некоторые сценаристы сами не желают участвовать в процессе создания кино. Лучше за это время написать ещё одну историю и заработать денег.

**«В Голливуде участие
сценариста в съёмках –
обязательно и
прописывается
в контракте».**



Замечательный сценарист Юрий Кривцов.

Режиссер-постановщик. Главный сукин сын! Не бывает в одном месте больше получаса и решает множество вопросов, зачастую забывая о главной своей функции – снимать кино. Побудь 1 день режиссером на полном метре, и ты поймешь. Нет смысла режиссера здесь описывать, поскольку данная книга целиком и посвящена ему.

Второй режиссер (или кинорежиссер). Чаще женщина. Ведет всю бумажную работу за режиссера, составляет КПП и занимается актерами второго плана. На втором режиссере очень много обязанностей и ответственности!

«Хороших вторых режиссеров гораздо меньше, чем хороших режиссеров-постановщиков».

Грамотный второй режиссер – это целая четверть залога успеха (вторая четверть – это оператор, а ещё 2 четверти всё остальное).

Помощник режиссера (помреж). Тоже женщина. Секретарь, официант и лучший друг режиссера. Приносит режиссеру кофе, вытирает пот с лба и питает его флюидами энергии. Также выполняет функции личного курьера при режиссере. На площадке держит хлопушку и заполняет монтажные листы.

«Иногда помрежка совмещает собой функционал помощника режиссера и ассистента по актерам».

Ассистент по реквизиту (не путать с реквизитором).

Вообще, в советское время реквизит в кино делился на 2 ипостаси: мебель и мелкий.

Мебелью занимался художник-постановщик, мелкий изготавливали или искали по магазинам. Ныне озвученные градации стерлись и всем реквизитом заправляет ассистент.

Нужна тебе на съемки собака – ассистент ищет собаку, прежде приносит фото разных собак, рассказывает режиссеру о каждой породе. Собака – это реквизит.

Лучший помреж г. Москвы, и просто отличный человек и друг – Снежанна Бобырева.



*Лучший кинорежиссер
Нина Сокол-Мацук.*



Нужен старинный диван или изящная трость – тоже ассистент. И так далее.

Ассистент также ищет реквизитора, у которого заказывает реквизит – те вещи, которые в магазинах не продаются. А ещё задача ассистента – делать реквизит самому, как правило, несложный, например, рисовать плакаты для пионерского лагеря или такое же нечто подъемное.

«Редкий реквизит можно найти на «птичьих рынках» и в антикварных магазинах».



Говорит Юлиана Донская, композитор, автор саундтрека «Тема Мистера Фэйса»:

«Сейчас хорошую музыку в кино просто не берут... а берут только «по благу». Это не открытие, а данность. И посему судьба композитора в кино – вещь далеко неоднозначная. Она может сложиться или нет.

Вспомним музыку советского кино. Она так и останется непревзойденной. Ведь она существует и поныне отдельно от самого кино, что и есть основная задача саундтрека. Жаль, что в наше время позабыты композиторы-классики советского кино: Зацепин, Дунаевский, Рыбников, Таривердиев, Артемьев... Да и собственно музыка сейчас отошла на второй план в угоду эффектам и аранжировкам...».

Ассистент по актерам. Их бывает два: ассистент на препродакшне и ассистент на собственно съемках. Но бывает, что должность совмещает и один человек. Снова женщина.

Ассистент на препродакшне помогает второму режиссеру составлять актёрские графики съемок и репетиций. А на съемках, помимо графиков, может разводить с актерами третьего плана какие-то мизансцены, которыми некогда заниматься второму режиссеру.

Композитор. Пишет главную музыкальную тему фильма (саундтрек).

Помимо этого основного композитора – в фильме могут звучать треки других композиторов. Либо написанные специально для фильма, либо взятые режиссером из уже готовых произведений.

Как композитор – в титрах заявляется создатель саундтрека. А все другие композиторы указываются в титре как: «В фильме использовалась музыка такого-то композитора».

В зависимости от сложности и уникальности проекта – в режиссерский блок могут входить *дополнительные специалисты*. Например, специалист по какому-то языку, египтолог, автор книги, по которой снимается фильм, археолог или проктолог, и тп.

• **Операторский блок.** Оператор-постановщик, второй оператор, фокуспуллер, плэйбек. А также механик камеры, дольщики и осветители со своим бригадиром. Фотограф. Иногда раскадровщик – тот человек, что технически рисует раскадровку.

Оператор-постановщик – второй по значимости после режиссера человек в киногруппе. Очень важна личная симпатия между режиссером и оператором. Не будет хорошего личного контакта – не будет хорошего фильма. Исключения подтверждают правило.

«Подбор оператора не менее ответственен, чем подбор жены».

На подготовке оператор (вместе с режиссером) рисует раскадровки, а на съемках выставляет кадр.

Грамотный оператор умеет сэкономить кучу денег инвестора. Как правило, оператор инвестора не знает, но знает режиссер, которому инвестор выносит мозг из-за каждого лишнего доллара. Оберегая мозги режиссера, оператор и экономит деньги. Такой вот глубокий лиричный клубок.

«Оператор также мешает режиссеру снимать кино, загоняя его фантазию и вдохновение в жесткие рамки объектива камеры».

Второй оператор. Помогает оператору-постановщику в его работе. Если на площадке две камеры – то встает за вторую. А если камера одна – то держит кадр, который выставил постановщик.



Операторский блок – это такая отдельная каста внутри киногоруппы. Обычно спокойная и дружелюбная, – кадр не терпит суеты и шума. Они общаются на своем языке, держатся особняком, много кушают и произносят мало слов.

Спиной к нам замечательный второй оператор Владимир Усольцев. Кинопроба «Театр мистера Фэйса».

Фокуспуллер – специалист, что переводит фокус. Работа нетрудная, но требует большого практического опыта и навыка.

Плэйбек – это человек, который следит за исправностью и функционалом режиссерского монитора под названием «плэйбек».

Фишка в том, что камера всегда немного, но искажает то, что происходит в реальности. И чтобы адекватно оценить, как игра актера будет выглядеть в кинотеатре – лучше эту игру наблюдать через экран, даже будучи в двух метрах, а не вживую.

«Плэйбек необходим для правильных пониманий диспозиций в кадре».

Механик камеры – это специалист, призванный находится при кинокамере. Протирать её тряпочкой или наоборот – защищать от таких протираний. Иначе говоря, механик следит за исправностью камеры и оберегает её.

«Профессиональная кинокамера – это тонкий и сложный инструмент, за которым нужен постоянный уход и присмотр».

Если камера взята в аренду, то механик камеры дается к камере, как платное и обязательное приложение. Если камера у студии своя – то на период съемок нанимается штатная человеко-единица.

Дольщики – те люди, что катают тележки с камерами. От них требуется физическая сила рук и ног. Навык иногда приходит, иногда нет. В последнем случае дольщик уходит катать телегу на цементный завод. Кино есть кино.

Бригадир и его осветители. Специалисты, что занимаются киносветом. Привозят и отвозят, разгружают и устанавливают. Крепят на стены и куда скажут.

Фотограф. Снимает на фотоаппарат кастинги, постановочные фото для постеров, а также съемочный процесс. И, конечно, делает множество личных фото по просьбе коллег.

Фото нужны для работы режиссера, пресс-релизов, пиар-компаний фильма.

Как правило, после съемок, фото единым архивом выкладываются на файлообменник, а ссылка на скачку рассылается рядовым участникам киногруппы. И соцсети и блоги наполняются гениальными рожами закадрового персонала, где они позируют в обнимку со звездами-актерами и режиссерами.



*Выставляем свет на съемках.
В центре позирует Ирина Ангелова.*

• **Блок художников.** Художник-постановщик, художник по костюмам, художник по гриму. У каждого художника есть ассистенты. А также декоратор (ы), возможно архитектор, рабочие сцены. Реквизитор.

Художник-постановщик. Главный командир по декорациям. Это тот человек, что пишет фильму задний фон. Работа художника-постановщика невидима для зрителя. Но если декораций не будет – то не будет и фильма. И зритель увидит, что фильма нет.

Декорации в кино пришли из театра. Однако мера их условности в кино совсем другая. Задний фон тут призван быть незаметным, тогда как в театре – он камертон всех событий.



Говорит Н. Г. Суворов, проф. художник-постановщик, лауреат двух Сталинских премий:

«Если кинозритель замечает задний фон – то значит, художник со своей задачей не справился. Художник в кино умирает в режиссере и операторе».

Дополняет А. Ангелов:

«Слова Н.Г. Суворова также применимы к работе художника по костюмам и художника-гримера».

На фото: кадр из к/ф «Пётр I», 1939 г, режиссер В. Петров, художник-постановщик Н. Г. Суворов

Декорации – это самая затратная часть любой киносметы. И художник, если он хороший и переживает за проект, - постоянно выступает в роли просителя, так как бюджеты декораций всегда урезают.

Помимо декораций – художник, вместе с режиссером и оператором, участвует в обсуждениях светового решения сцен. Проще говоря, решает какую атмосферу в той или иной сцене нарисовать светом: агрессивную, мягкую, нейтральную, тревожную...

Художнику-постановщику подчиняются:

Декоратор – это заместитель художника по конкретно декорациям, он практически воплощает художественные решения своего начальника + предлагает свои идеи.

Постановщик - тот человек, что строит декорации под художественным руководством декоратора.

Рабочие – человеко-руки при постройке декораций.

Обычно вышеописанный блок берется на проект единой бригадой, где все работают единым коллективом уже много времени. Если перевести иерархию на понятный обывателю язык, то имеем, - по нисходящей:

Начальник цеха – мастер – бригадир – рабочие.

«Больше всего крадут денег именно на художественной стороне фильма ввиду сложности её подконтроля».

Кадр со съемок к/ф «В начале были ангелы». Декорации простенькие и со вкусом.

Дальнейшие художники не подчиняются художнику-постановщику и напрямую общаются с режиссером. У каждого художника свой – уникальный фронт работ, где другим художникам делать нечего.

Невролог совсем не ориентируется в специализации окулиста, а тот ничего не понимает в работе хирурга. С художниками в кино где-то также, по аналогии.

Художник по костюмам. Главный командир по костюмам. Он разрабатывает эскизы костюмов персонажей и контролирует их производство. Если проект современный или малобюджетный, то костюмы просто покупаются в магазине. Зачастую обходятся различные базарчики, магазины редкой одежды (например «Одежда больших размеров»), ателье – в поисках нужной комплектации.

Героев картины встречают по одежке, – как и принято встречать везде и всюду, в том числе и на экране.



«Одежда задает тон облику персонажа и дорисовывает атмосферу – вслед за декоративным аспектом проекта».

Ассистент художника по костюмам. Тот человек, что помогает художнику в разработке и поиске костюмов. Оценивает и примеривает их. Костюмы в кино – это один из немногих моментов, где советчиков в лице киногруппы практически нет. И правильно подобранный ассистент по костюмам – жизненно необходим.

Костюмер. Примерщик и технический подгонщик костюмов. Также исправляет поломки костюмов, загружает/разгружает костюм-базу при передислокациях съемок.

Каждый костюмер мечтает стать художником по костюмам.

«Костюмы – это ещё обувь и головные уборы».

На маленьких проектах все три костюмные должности может совмещать один человек. На больших проектах штат художников возрастает, вплоть до привлечения специалистов по костюмам конкретной исторической эпохи или фантазийным мирам.

Градации на художников, ассистентов и костюмеров – часто условны и грани между ними зачастую стираются. Художнику не в тягость пришить отлетевшую пуговицу, а ассистент может взять на себя ответственность по замене костюма прямо на съемочной площадке (если художник отсутствует).

Художник по гриму. Суть его работы – визуально подчеркнуть облик персонажей, главным образом лицо. Именно художник-гример решает, как выглядит пулевое отверстие у трупа или борода у Достоевского.

**«Грим в кино делится на 3 вида:
общий тон, пластический грим и пастиж».**

Киносвет – основа кино. А *общий тон* на лице героя – основа качественного кино. Общий тон кладется на лицо актеров именно в угоду киновета! Такой тон подчеркивает эмоции героев и придает им естественность (или неестественность) в реалиях обстановки, в коей герои находятся.

**«Нужен природный Дар художника,
чтобы класть тон именно так,
как наиболее выгодно
будет смотреться на экране».**



На переднем плане инструменты гримера Ани Харчевниковой, с помощью коих кладется общий тон.

На дальнем плане, за столом – режиссер Андрей Ангелов.

Пластический грим – это материал, который кладется на лицо и тело героев. Имитирует раны, садины, фурункулы, ожоги, рубцы, изменение формы носа или подбородка, изменение формы рук и ног, и многое другое.

Сюда же следует отнести – изготовление манекенов (муляжей) людей, животных, трупов и фантастических героев. Как целых тел, так и отдельных органов.

Работа художника-пластика бывает настолько реалистична, то берет озноб! Все эти Джейсоны, ожившие мертвецы и восставшие из ада – порождение фантазии и мастерства художников-пластиков!

Пластик делают из латекса и полупрозрачного силикона. Как из материалов, наиболее приближенных к подобию человеческого тела. В советское время основными компонентами пластика – были ватка, клей и даже тесто.

Иногда изготавливается маска, имитирующая лицо героя. Это очень дорого и вредно для здоровья актера. Вообще, актеры – это люди, которым достается больше всего мучений от художника-гримера. Элементарно наложить бороду – это процедура, а снять её – другая процедура.



Художник по гриму Ирина Зверькова, под ручку с продуктом своей грим-работы.



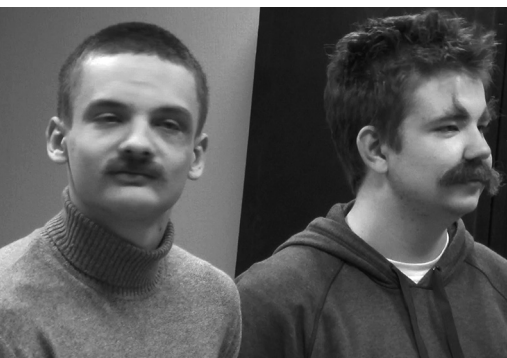
Работа художников О. и Е. Соболевы.

Говорят Ольга и Елена Соболевы, проф. художники по гриму: «По западным стандартам хорошему художнику по пластическому гриму для идеального портфолио необходимо сделать три вещи: состарить молодого актера, превратить мужчину в женщину (или наоборот) и поменять расу – например, сделать белого актера чернокожим или азиатом. Все это требует высокого мастерства (ведь надо переделывать не только цвет кожи, но и форму губ, скул, глаз, носа), но при наличии материалов возможно все».

Пастиж – это накладные бороды, усы, парики, волосы на грудь или спину, имитация залысин и тп.

«Загримировка актеров требует времени.

Иногда к каждой съемке актера гримируют по 5-6 часов. Разгримировывают меньше».



Пастиж и синяки, наложенные художником Аней Харчевниковой.

Ассистент художника по гриму. Промокает пот или наносит искусственный, брызгает кетчупом на пол, имитируя разлетевшиеся мозги. Также подносит и укладывает на площадке искусственные ноги (например, оторванные по сценарию взрывом) и собственно технически гримирует/разгримировывает.

«Как правило, каждый гример – это многофункционал, умеющий с одинаковым успехом класть пастиж и готовящий пластику».

К сложным проектам привлекают доп. персонал, как-то пластических хирургов, биологов, специалистов по расам пигмеев и внеземной жизни, и так далее.

На большом проекте может работать бригада гримеров: одни занимаются только пластикой, другие только «эмоциями в угоду киносвета», третьи конкретно изготавливают отрубленные головы или монстров с серыми морщинистыми лицами.

«Сейчас очень часто грим дополняют компьютерной графикой. Полностью подменить искусство грима – графикой – или невозможно, или очень дорого».



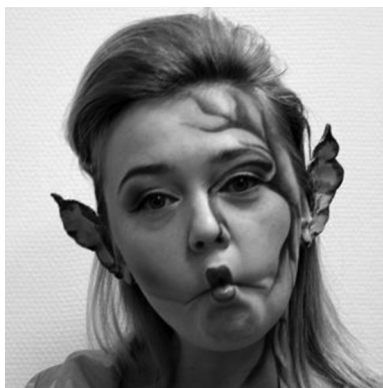
**Говорит Аня Харчевникова,
проф. художник-гример:**

«Пастиж является характерным гримом. Пушистые усы делают актера Тарасом Бульбой, а изящные усики-стрелочки – Хуаном Карлосом. Много зависит от природных особенностей лица актера».

Дополняет Андрей Ангелов:

«Функция грима – это подчеркивать визуальный облик героя. Нельзя Фредди Крюгером сделать актера, у коего от природы отвислые щеки. Конечно, щеки художник может «подтянуть», только лучше все же взять актера со впалыми от природы щеками».

Ныне пленка стала настолько чувствительной, что немного не так наложенный грим сразу же «лезет в кадр», заявляя о себе. А самое плохое происходит тогда, когда зритель замечает работу художника. Кино – это естественность и только естественность.



**Говорят Ольга и Елена Соболевы,
проф. художники по гриму:**

«В Голливуде придумали, как бороться с «слишком хорошим» качеством пленки – границы кожи актера и пластических наклеек «стирают» с помощью компьютерной графики. Так, например, гениально правдоподобно удалось сначала состарить, а потом омолодить Брэда Питта в фильме «Жизнь и смерть Бенджамина Баттона».

◀ Работа художника Ирины Зверьковой.

Реквизитор. Не путать с ассистентом по реквизиту, который занимается поиском и закупкой реквизита (см. выше).

Реквизит – это вещи, как правило, легко поднимаемые человеком. Им может быть как изящная трость Флоризеля, так и волшебная шкатулка Gucci, курительная трубка Шерлока Холмса и бутылка высотой полметра.

Реквизитор – тот человек, который изготавливает реквизит. Собственноручно! Делать реквизит – целая наука, секреты коей передаются по наследству. Впрочем, многим тайнам профессии тебя научат в цирковом или театральном училище.

Реквизит является неотъемлемой частью кинофильма, его украшением, а иногда и спасением. На изготовку реквизита может уйти от 1 часа до нескольких недель.



Замечательный исполнительный продюсер
Лилия Ковалевич.

• Административный блок.

Сюда относятся продюсеры различных фронтов работ, директор картины и его заместители, юрист.

Продюсер – тот человек, что создает условия для создания фильма. Продюсеры – это своего рода «Совет директоров» на кинопроекте, высшее звено управления, координации и организации работы. Каждый продюсер отвечает за своё направление работы.

«Инвестор – это не всегда продюсер».

Исполнительный продюсер. Основа основ любого проекта. Наблюдает за финансовыми, административными и творческими аспектами производства, но не участвует в технических. Глав-

ный контролёр (не путать с аудитором). Такую должность может занимать и сам режиссер.

Линейный продюсер – это тот человек, который последовательно и методично отслеживает производство фильма и траты бюджета. Изо дня в день и каждый день.

Креативный продюсер. Начальник отдела кадров творческого направления. Плюс творческий цербер над режиссером, композитором, художниками.

Есть также сопродюсер, ассистент продюсера, ассоциативный продюсер, продюсер-администратор, веб-продюсер, информационный продюсер и тп.

Глубокое продюсерское деление существует только на мега-крупных прокатных проектах и на ТВ. А если взять обычный «среднестатистический» проект для русского проката – то имеем исполнительного и линейного продюсеров. Роль креативного продюсера выполняет режиссер, причем без доплат и как данность. Эти три человека подбирают команду, следят за тратами бюджета, контролируют производство, оформляют сайт фильма, ведут промо-акции и контакты со СМИ, и так далее...

К административному блоку также относится *директор картины*. Главный администратор, в ведении коего абсолютно все вопросы! Он (совместно с режиссером и продюсерами) подбирает киногруппу, и именно он выдает ей зарплату. Заказывает съемочную технику, павильоны и декорации. Составляет директорскую смету (где все гонорары, кроме гонораров лиц первой величины на проекте). Ставит свою подпись на КПП и оформляет вызывные листы (вместе со 2 режиссером). Занимается логистикой транспорта.

**«Хороший честный директор
(как и оператор)
экономит проекту кучу денег».**

У директора есть ряд заместителей – т. н. рядовых администраторов. Заместитель по объектам (или локейшн-менеджер), по площадке, по строительству и так далее.

**«Каждый из заместителей директора
мечтает стать директором».**

Администратор – тот человек, который как бы и главный и в то же время тот, кому достаются все «шишки». Первый, кому «шишки» достаются!

А если работа идет хорошо, то просто никто этого не замечает. Иначе говоря, спасибо не дожدهшься, а вот моральных зуботычин будет в избытке.

Вообще, административная сторона кино – насквозь прозаичное и скучное ремесло. Каковое ничем не отличимо от ремесла на конфетной фабрике. Сухие бумаги и цифры, бесконечные разговоры и договоры с подрядчиками, прием на работу, бухгалтерские услуги...



**Говорит Мария Арсеньева,
продюсер:**

«Каждому режиссеру желательно познать на практике, что есть «администрирование проекта». Поработать администратором площадки, например, пару месяцев. Это поможет увидеть изнанку и другую сторону медали. Так как зачастую режиссеры ничего не знают об администрировании, что плохо сказывается на проекте».

Юрист – тот специалист, что занимается юридическим сопровождением проекта. Составляет тексты договоров со всеми теми людьми и организациями, что необходимы кинопроекту.

Помимо указанных блоков есть ещё **ряд отдельных должностей и целых групп.**

- *Актеры.* Как отдельная группа профессионалов. Главные роли распределяются задолго до начала съемочного процесса, но в период препродакшна часто идет докастинг – раздача второстепенных ролей.

«Иногда в последний момент актер выставляет неприемлемые условия своего участия. Либо получает травму, либо множество других «либо». И тогда его могут заменить».

- **Пиротехник.** Работает в тесном контакте с гримерами и специалистами по спецэффектам. Он приносит на площадку искусственную кровь и специальные приспособления – посадки на тело, имитирующие попадание пули. Также наводит дым на площадке с помощью дымомашины, и устраивает настоящие (реалистичные) взрывы. Каждый пиротехник – это минер, химик и электрик в одном лице.

Как правило, у пиротехника есть ассистент (ы).

- **Звукооператор и его ассистент.** Пишут звук на площадке, дабы при монтаже режиссеру было легче работать. Плюс «собирают» реальные шумы – чирикание птичек, звуки взрывов от пиротехника, многоголосый рев массовки и тп. Для последующей работы звукорежиссера в студии.

- **Исполнители трюков.** На бытовом языке каскадеры. Привлекаются для батальных сцен, для сцен с автомобильными авариями, драками, альпинизм и тп.

Иногда к созданию трюков привлекают профессиональных паркурщиков, жокеев, канатоходцев, каратистов и даже киллеров! Иначе говоря, профессиональных снайперов или просто спецназовцев со спец. подготовкой, которые любят и умеют стрелять. Иногда на площадке просто необходим «живой» выстрел, где пуля настоящая и проходит вблизи человека в кадре.

«Обычно каждый исполнитель трюка – универсал, умеет всё и даже чуть больше».

- **Монтажно-тонировочный блок.** Те специалисты, что монтируют отснятый материал под руководством режиссера, и делают фильму звуковое сопровождение.

- **Обслуживающий персонал.** Водители, буфетчик, повар, поломойка и подсобные рабочие. Часто нанимается столовая бригада для приготовления горячих обедов для киногруппы.



Сходка киногруппы.
Андрей Ангелов – стоит слева.

«Каждый человек выполняет свои функции, и он необходим в производстве. Кино – это сначала производство, а потом уже всё остальное».

Существует аксиома: чем меньше людей занято в проекте, тем меньше денег идет на зарплатный фонд. И многие инвесторы часто на людях экономят. Но на практике подобная экономия обходится дороже, так как человек-руки тоже экономят – только время, и, как следствие, деньги. И экономия здесь гораздо больше.

Однако и раздувать группу не следует, и надо придерживаться здесь «правила золотой середины».

«На предмет количества работников составляется штатное расписание, которое заверяется режиссером и/или продюсером».

Пример штатного расписания см. в Приложениях.

§6.1.2. ПРИКРЕПЛЕНИЯ. ДОГОВОРА. ГОНОРАРЫ

Процесс набора киногоруппы растягивается на весь подготовительный период, другими словами, на несколько месяцев. В кино такой сбор называется «Прикрепить к проекту».

«Все работники прикрепляются к проекту строго постепенно и в порядке очередности, вызванной спецификой конкретной специальности!».

Как правило, недостатка в специалистах не существует. Кадровый голод в кино есть только на хороших сценаристов и режиссеров, все другие профи практически всегда в наличии. Выбирай и набирай!

В прикреплении существуют свои чёткие сроки. Они зависят от конкретных должностей и требований/просьб ключевых участников.

Продюсеры работают с момента запуска подготовительного периода. То же самое режиссер, второй режиссер, директор картины и его заместитель по объектам, оператор.

Сценарист и кастинг-директор обычно делают свою работу до запуска, и ныне уж находятся на другом проекте. Если иное не обговорено договором.

Художники прикрепляются постепенно. Постановщик почти одновременно с оператором. Художник по костюмам чуть позже постановщика, а художник-гример чуть позже художника по костюмам.

Дело в том, что художественная технология в кино такова: *выбор объекта для съёмки – дизайн объекта для съёмки – героям подбирают костюм – героям подбирают грим.*

Иначе говоря, сначала нужно запустить процесс с декорациями, а потом процесс с костюмами, которые танцуют именно от декораций. И как финальный штрих – подбор грима, что наиболее соответствует декорациям и костюмам.

**«Художественная технология нарушается
(как и множество др. технологий в кино),
но нужна как основа, база».**

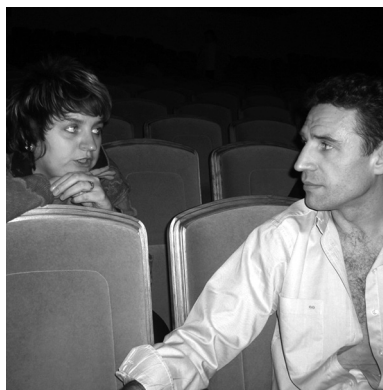
Ассистентов прикрепляют вместе с их боссами, но иногда и позже. Все другие участники съёмочной группы по мере необходимости.

Композитор. В идеале начинает работу над темой фильма сразу после того, как написан сценарий.

Актеры начинают работу над ролью сразу после подписания договора. Но иногда и раньше, если роль интересная. Лично у меня так было с Сергеем Горобченко, который влюбился в мой сценарий. Звонил мне, предлагал встречаться, обсуждать его героя, репетировать и так далее. Встречались, обсуждали и репетировали. И всё это до подписания трудового договора.

Первые две недели киногруппа готова работать без зарплаты. Это время – самый рискованный момент и самый ответственный! Идут первые притирки между творцами, а продюсеры лихорадочно ждут, капнут первые деньги

на счет или нет. Если первое – ура, если второе – то группа распускается, а проект замораживается или отменяется совсем.



Композитор Юлиана Донская и актер Виталий Абдулов играют в перегадки. Во время съемок к/ф «В начале были ангелы».

Говорит Юлиана Донская, композитор, автор песни «Струны» в исполнении Ф. Киркорова:

«Мне повезло с первым фильмом. Там мне была предоставлена настоящая свобода – я писала уже под готовое видео, под картинку. Своей музыкой я дополняла черты героев, их характеры, действия в какой-то ситуации, делала героям лейбмотивы...

Потом же – когда я писала отдельные темы для сериалов – мне никогда не было предоставлено столько свободы – всегда сухое определение на словах – какой должна быть тема и никакой тебе видеокартинки... И так работают практически все композиторы. В этом и причина того, что музыка в современном кино шаблонная и без всякой глубины...».

Трудовой договор – это бумажка, на листе формата А4. Степень её крутости – нуль! До тех пор, пока бумажка не обеспечена деньгами. Все это знают и понимают. И принимают как данность, если проект не состоялся.

«Причин умирания кинопроекта гораздо больше, чем причин его жизни».

В киногонорарах есть три градации:

- **Аккорд.** Договор оплаты на определенную сумму, независимо от кол-ва смен. Так работают сценарист, режиссер, композитор, кастинг-директор, оператор-постановщик, иногда юрист и некоторые продюсеры.

- *Помесячная оплата.* Практически вся киногоруппа, кроме перечисленного выше состава. То есть те, кто прикреплен к проекту, внесен в штатное расписание и в зарплатную ведомость.

- *Посменная оплата.* Актеры, массовка и специалисты, нанимаемые временно – без прикрепления. Например, фокуспуллер на 2 камеру (которая на площадке всего 10 дней), посменный гример (берется на 5 дней, для съемок сцен, где в кадре оживший мертвец), подсобные рабочие, набираемые на месте съемок в Кукуево – из числа местных бичей.

Зарплаты в кино очень даже хорошие. Художник-постановщик, например, получает в месяц не менее 150 тыс. рублей, другие художники в 1,5-2 раза меньше.

Второй режиссер просит 100 тысяч рублей в месяц, звукорежиссер тысяч 60-70 в месяц. Гонорар сценариста за прокатный сценарий в среднем 2 миллиона рублей, оператор-постановщик получит за работу порядка \$40-50 тысяч.

Медийный актер стоит от \$1,500 за 1 смену. ТОП-медийный актер уровня Н. Гришаевой \$5.000 за 1 смену. Репетиции не оплачиваются, оплата чисто по факту съемочных дней. На переозвучки принято устанавливать лимиты: если озвучание выходит за рамки 2-х, 3-х, 4-х дней – то каждая смена сверх лимита – оплачивается отдельно.

**«Расчет с медиа-актерами происходит
каждодневно или раз в неделю.
Киногоруппа получает зарплату
раз в две недели».**

Такие зарплаты на прокатных метрах русского производства.

Помимо собственно гонораров – сейчас модно получать проценты с проката. Чем выше твой процент со сборов, тем ниже собственно гонорар.

**«Кассовые сборы – это рискованная
синица в небе, а зарплата –
надежный журавль
в творческих руках».**

Мировые звезды, у нас - могут получать за 1 смену работы \$50-60 тысяч. У себя на родине они чаще работают по аккорду – фиксированной ставке за 1 фильм.

§6.1.3. КОМАНДА РЕЖИССЕРА

Основа любого фильма – это деньги и кадры. На предмет денег см. спец. параграф.

Итак, ты нашел инвестора, есть сценарий, у тебя неплохие режиссерские данные, что проверены на паре короткометражек... Ты хочешь снять свое полнометражное кино! Перед тобой 3 пути-дороги:

- *Подбор профессиональных бригад.* По отдельности ты нанимаешь бригаду художников, администраторов, режиссерский блок и специалистов по звуку. В разных местах. В Москве куча бригад (уже сработанных и слаженных), кочующих по проектам. Ищущих проекты!

Бригада – это от 2-х до 10-ти человек, по твоей потребности могут найти ещё людей.

«Все команды профильных специалистов – халтурщики».

Халтурщик – это не аналог «плохо», а что-то вроде столовского супа, сделано «как положено», но без души. Все эти студии профессионально рубят деньги, лучше быстро. На твоё творчество им плевать слюной. Как правило, такие команды режиссер находит в Сети, давая объявления на разных кинофорумах.

Халтурщики тебе будут звонить, расписывая свои достоинства... И тебе с каждым надо встречаться, беседовать, задавать какие-то проф. вопросы, в которых ты ни хрена пока не понимаешь в силу отсутствия практического опыта на полнометражке.

«Среди халтурщиков очень много понторезов, что не отменяет их профессионализма».

В итоге может собраться команда вида «Лебедь, рак и щука». Проект сойдётся, но насколько хорошо – лично мне неизвестно. Попробуй!

- *Подбор производственной студии, которая делает проекты под ключ.* Чаще всего такая студия арендует кабинет на Мосфильме и чутко во-

дит носом в поисках где-пожиться-проектом. Студия – это обычно 1-2 человека, в лице учредителя какого-то ООО и его компаньона. Эти двое знают очень многих киношников и когда намечается проект – приглашают таких спецов поработать. То есть, дают им работу за твои деньги.

Ты - как представитель заказчика, встречаешься с главой студии, рассказываешь ему о проекте. Лучше всего не саму историю, а детали продакшна, то есть предварительно знакомишь с заказом. Для главы студии твой гениальный сценарий – это кусок туалетной бумаги, и главе важно понять – сколько денег этот рулон ему может принести.

«Для твоего инвестора сценарий – это тоже бумага, но не туалетная».

Студия тебе просчитает смету, к слову бесплатно, как доказательство своих чистых намерений. Естественно, смета будет очень заниженной, хотя цифры там и будут проставлены реальные.

«Составлять смету в кино – это искусство! Расходами тут можно жонглировать прямо как статьями из русского законодательства».

Расчет в заниженной смете на то, что когда выплывут «непредвиденные расходы» - то уже поздно. Вложено слишком много денег, чтобы отказаться платить лишнее и стопорить съемки.

В целом, иметь дело со студией можно. Важно заранее расставить приоритеты и стоимости. Дабы глава студии знал, что его голова болтается на очень тонкой шее, пока идет проект. Он – тот, кто целиком берет на себя ответственность за расходы.

• *Найти знакомого киношника.* Им может быть абсолютно любой профи: от ассистента по актерам до монтажера, от звукорежиссера до директора картины. И этот знакомый потянет за собой всех других своих знакомых из кино, а те - своих. Таким образом, получится киногоруппа, собранная по принципу знакомства. Тут тоже могут быть отдельные бригады (например) художников. Здесь директор картины может быть из одного места (друг одних знакомых), кастинг-директор из другого места, помреж из третьего, и так далее...

Проект состоится, но его постоянно будут разрывать интриги, склоки и перетягивание одеял. Поэтому, скорее всего, он состоится хуже в худ. плане, чем мог бы состояться.

**«Если ты выпускник ВГИКа
и иже – то часть киногруппы может
прийти с соседних факультетов.
Мера их практического опыта
в 90% случаев равно нулю».**

Как бы то ни было, но все эти пути приемлемы, и каждый путь имеет свои плюсы и минусы. В процессе отбора и дальнейшей работы ты будешь методически и на постоянной основе отделять зерна от плевел. И вот такое отделение и называется «Подбор режиссером своей команды».

Команда – это, прежде всего, помощники режиссера. Помимо проф. качеств они обладают человеческими качествами, близкими к режиссерским. Наиболее значимы для тебя на первичном этапе – выявление «твоих по духу» второго режиссера, кастинг-директора, оператора-постановщика и художника-постановщика. Знакомство с их ассистентами уже проще и гораздо безболезненней.

– Чем режиссер отличается от других творцов?

Тем, что именно он направляет сгенерированную Общим Разумом Энергию – в нужное русло. Режиссер не обязан махать руками, кричать и бегать по площадке. Режиссер может быть скромным человеком, не иметь громкий голос и прятать взгляд.

Киногруппа – это 50-100 человек, и у каждого своё мнение на каждую строку в сценарии. Каждый видит всё по-своему! И, соответственно, советует, как лучше! Начиная с написания режиссерского сценария и заканчивая наложением финальных титров. Режиссер должен уметь слушать чужие мнения, но обязан принимать только те решения, что нравятся только ему. Обязан!

**«Данность режиссера в том,
что он постоянно говорит
людям «Нет».**

Режиссер – это тот человек, что увлекает всю группу своими Идеями и идеями. И без толковых помощников, что «дышат с режиссером одним воздухом», – сложно.

§6.2. РЕЖИССЕРСКИЕ ДОКУМЕНТЫ

Таких документов три: экспликация, режиссерский сценарий и раскадровка. Это те документы, составление и применение коих лежит на режиссере.

Есть ещё ряд документов, с которыми режиссер обязан знакомиться, но их написание осуществляют другие лица. Штатное расписание, КПП и смета, вызывные листы, иногда режиссер подписывает и зарплатную ведомость.

§6.2.1. ЭКСПЛИКАЦИИ

Экспликации составляются как на весь фильм, так и на каждую сцену по отдельности. Их делает не только режиссер, но также оператор, художник-постановщик, иногда композитор (если фильм музыкальный).

Как должно быть: Технология такова:

- Каждый из озвученных специалистов читает литературный сценарий. Совместно его обсуждают, – каждый с позиции своих проф. качеств.
- По прошествии некоторого времени каждый представляет на суд коллег свою экспликацию. Вновь обсуждение и утряска каких-то спорных моментов.
- На основании всех полученных экспликаций – режиссер пишет свою (генеральную) экспликацию.
- Режиссерская экспликация распечатывается и раздается каждому участнику киногруппы, включая дольщиков и повара. Все аплодируют режиссерской гениальности и данный документ всегда у каждого члена группы должен быть перед носом. Как Святое Писание, ныне и присно! Самому же режиссеру свою экспликацию – желательно выучить наизусть.
- На основании генеральной экспликации – режиссер пишет экспликацию к каждой сцене режиссерского сценария.

Экспликация – это видение фильма сквозь призму своей специальности. Не является официальным документом, но крайне необходима творческому костяку киногоруппы.

Художник-постановщик описывает декорации – их масштаб, иногда конкретные детали, упор на определенные цвета, степень яркости. К описаниям прилагаются эскизы оформления и цветового решения тех или иных сцен.

Выдержка из экспликации художника: «Стриптиз-клуб. По одной стороне стоят 4 статуи известных ист. персонажей, в пикантных позах. Между статуями три двери – ведущие в приват-комнаты. Все оформлено дорого и со вкусом.

У зрителя должно создаться ощущение сказки «1001 ночь» – с поправкой на современность, при виде данной обстановки.

Статуи делаем из папье-маше, убранство приват-комнат – отдельные локации».

Оператор составляет некий план съемки, где очерчены методы съемки, её цветности, длина и степень плавности кадров... Оператор – это глав-

Вот здесь сногшибательный экземпляр,
Продвинутых юзеров просто хватит удар:
Есть восьмиядерный процессор с «блюэрэй» и «вай-максом»,
И безлимитный интернет с проплаченной на 100 тыс лет таксой,
И ещё веб-камера, через которую – прикольно,
Вы всегда можете видеть,
Как себя чувствует покойный!



Визуальный облик гробовщиков, чья муз. тема описана в экспликации композитора. От их внешнего вида и танцует музыка.

ный визуализатор, поэтому (как правило) он больше свою экспликацию рисует, нежели пишет.

Выдержка из экспликации оператора: «Метод «Концертной съемки» с охватом всего зрительного зала (постепенно «Наращиваем массу зала»)».

Композитор дает характеристику каждому треку – для понимания того, какая мелодия где звучит.

Выдержка из экспликации композитора: «Песня Гробовщиков» – из серии «чёрный юмор», где Гробовщики – порхая между своими гробами – подобно балетунам, рассказывают убитому горем Герою все прелести своих гробов. «Песня Гробовщиков» разрывает между собой красивую, но тяжелую «Вырываю Сердце».

• *Режиссер* параллельно пишет свою экспликацию.

Один из постеров к/ф, анимационные кадры коего показаны выше. К ним же относится и режиссерская экспликация.

Выдержки из режиссерской экспликации: «История не имеет четких жанровых рамок, это Смесь Жанров. Нам важно её подать без разбросов в крайности: резко не кидаясь от черного юмора к иронии, и от экшна в лирику. А плавно переплетая все жанры в Единое Органичное Целое...

...атмосфера делится на две большие составляющие: яркая мюзикловая и приглушенная атмосфера реального времени...

...У нас ок. 50 героев, включая эпизоды. Портретные характеристики прилагаются отдельным списком...».



Как есть по факту: Режиссер пишет экспликацию один:

Здесь режиссер наблюдает историю сквозь свою личную призму. И только через свою личную призму! Сам рисует эскизы, сам кумекает по цветовым решениям и музыкальным темам, сам считает примерное кол-во скриншотов и определяет методы операторской съемки.

**«Главная задача режиссерской
экспликации – это погрузить
«заинтересованных лиц» в фильм.
Уже не сценарно, а режиссерски».**

После того, как экспликация сделана – она сводится в Единый Word-Файл длиной 10-20 страниц, где записи соседствуют с рисунками, фотографиями актеров, возможно, какими-то пробами грима и костюмов, кадрами раскадровки... Отдельные особо удачные рисунки/фото распечатываются плакатами.

Параллельно делается видеOVERсия, куда включается всё описанное, длиной 3-5 минут.

**«Экспликация должна быть написана
простым языком, без жонглирования
спец. терминологией.
И побольше картинок!».**

И далее экспликация презентуется инвесторам. Ты приходишь и подобно ученику на экзамене – рассказываешь инвесторам о проекте, наглядно демонстрируя материалы. Именно так случилось перед запуском фильма «Мумия». Режиссер С. Соммерс написал 18-страничную экспликацию будущего фильма, презентовал инвесторам, и на проект выделили \$80 млн.

**«Любой инвестор –
это такой большой ребенок,
который ждёт от режиссера сказку».**

Помимо генеральной экспликации – режиссер пишет экспликацию *каждой режиссерской сцены*. Такая экспликация – это режиссерской логлайн каждой сцены. Здесь рисуется атмосфера и художественно-драматургические особенности каждой сцены.



Иллюстрация экспликации сцены. Кинопробы Игроков.

К/ф «Театр мистера Фэйса» (пилот):

Сц. №1 ЭКСПЛИКАЦИЯ. «Показываем на 80% Фэйса, по 10% Принца и Игроков. Закрепляем в сознании зрителя Образ Фэйса, а Игроки/Принц – как «материал, сопутствующий сюжету». Световое решение выдержано в блеклых тонах!»

§6.2.2. РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ

Режиссерский сценарий – это документ для работы режиссера и его помощников. Официальный. Состоит из нескольких граф + раскадровка как приложение.

1. № сцена/кадр
2. Хронометраж
3. Описание кадра: действия/реплики
4. Раскадровка
5. Реквизит
6. Особые пометки
7. Звук/музыка

В кино есть два понятия: сцена и мизансцена.

**«Критерием деления сцены
на мизансцены –
выступает движение героя».**

Сцена – это место действия, ограниченное одной локацией. Комнатой, складом... всем тем, что имеет 4 стены. А если сцена снимается на натуре (под открытым небом) – то метраж сцены зависит от многих факторов. Например, если есть ТРЮК (участие каскадеров), то рамки сцены ограничены местом проведения трюка.

**«Сценарист при написании
лит. сценария –
оперирует именно сценами.
1 локация = 1 сцене».**

Мизансцена – это сцена, проигрываемая актером (ами) в радиусе 1-3 метров. Без перестановки света и камер. Если свет переставляется в другое место в пределах 4 стен – то это другое место считается уже другой мизансценой.

**«Режиссер при написании
реж. сценария – оперирует мизансценами.
1 локация = 3-4 мизансценам».**

Причины такого скрупулезного деления реж. сценария таковы:

- Желательно за 1 смену успевать снимать отдельные маленькие драматургии. Нельзя снять 1,5 драматургии, дабы закончить потом. Нужно снять либо 1, либо 2.

**«Каждая сцено-драматургия состоит из
нескольких маленьких драматургий».**

Например, слишком длинные разговоры «режутся» на снимаемые части. Если у тебя герои болтают в кадре (скажем) 4 мин., а режиссер видит сцену многокадровой – то лучше логически «порезать» болтовню на 2 съемочных дня.

• Есть мизансцены с разговорами, есть только с движениями, есть со спецэффектами. И каждая такая мизансцена – требует отдельной подготовки и вызова конкретных специалистов на площадку. Если (скажем) сцена длится 1,5 мин. – то её можно снять за 1 смену. Но если из этих полутора мин. – половину времени герои болтают, а половину дерутся, то необходимо искомые 90 сцен-секунд разделить на 2 съемочных дня.

К болтологии по съемочному графику присоединить ещё одну какую-то сцену, а сцене драки посвятить целую смену, пригласив мастера по рукопашному бою и принеся замены костюмов + вызвав доп. костюмера и гримера.

«Каждый вызов доп. специалиста увеличивает расходы. Поэтому такие вызовы фиксируются в реж. сценарии строго. Дабы после уйти в вызывной лист и в бухгалтерию».

При написании режиссерского сценария искомые причины учитываются в комплексе. Таким образом, вместо 50 сцен в лит. сценарии – имеем 200 сцен в реж. сценарии.



«Данность режиссера – держать в голове весь пока не снятый фильм. Как до расписки в реж. документах, так и после расписки».

Собственно хлопушка. Привезена мне лично Вл. Стекловым из Канады. Сейчас на съемках чаще используются хлопушки с электронным табло.

§6.2.3. РАСКАДРОВКИ

Раскадровка - это лист бумаги, на котором рисуется то, что зритель потом видит на экране. Диспозиция персонажей относительно объектива.

Режиссёр делает раскадровку не один, а привлекает оператора, художника-постановщика и 2-го режиссёра. Иногда присутствуют монтажёр и

сценарист. На практике и чаще всего – раскадровка делается режиссером вместе с оператором. Вдвоём.

На сериалах режиссер вообще не занимается раскадровкой, как и никто другой. На съемках сериалов и реж. сценария зачастую нет. Снимают по лит. сценарию.

«Раскадровка – приложение к реж. сценарию. Считается, что обязательное. Но по факту ею пренебрегают даже на прокате».

Внешне раскадровка может выглядеть так, как в Приложении. Не очень эстетично, но главное соблюсти эстетику на экране кинотеатра. Сейчас такая раскадровка стоит 150-600 руб./1 кадр. Зависит от цветности или ч/б, статуса раскадровщика и его жадности.

Мерой крупности при съемках всегда выступает ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ ТЕЛО КАК ОБЪЕКТ. Если (например) в кадре человек на фоне Титаника, то режиссер пишет в сценарии: «Снимаем ди Каприо до пояса, с тем расчетом, чтобы был виден иллюминатор над его правым плечом». Мера крупности Титаника не указывается.

Меру крупности принято обозначать словом «план». Есть 4 градации таких планов:

- Крупный (КП). Человек максимум по грудь в кадре.
 - Средний (СП). Человек по пояс в кадре. Или по колено («американский средний»).
 - Общий (ОП). Человек в кадре в полный рост.
 - Детальный (ДП). Часть человеческого тела. Например, рука или палец.
- Каждый из планов имеет свои подделения. Так есть – суперкрупный, 1 и 2 средние планы, дальний (обзорный) и общий человека, деталь крупно.

Подделения тоже градируются на профиль и фас, выискиваются акценты, характерные детали... Легион их – этих градаций, так как каждая градация уникальна применимо к конкретному кадру! Уникальна, даже несмотря на то, что изобрести что-то новое в камерной подаче материала сложно, и все режиссеры копируют одни и те же кинематографические приёмы.

В раскадровке приняты условные обозначения вида «огурец». Это такие значки, название коих иллюстрирует читалка: «Палка, палка, огуречик, вот и вышел человечек».

По всей видимости, читалка возникла именно в среде первых раскадровщиков.

КП – это один огурец, СП – два огурца (голова и тело) и две палки (руки). ОП – два огурца и 4 палки (руки/ноги).

На съемках оператор сверяется с раскадровкой, а режиссер с раскадровкой и реж. сценарием.

«Раскадровка – это всё же больше операторский документ. И больше нужна оператору, чем режиссеру».

Рисовать раскадровку – это самый тяжелый и муторный процесс в производстве кино.

Помимо планов есть ряд камерных, операторских и монтажных приемов, которые тоже фиксируются в раскадровках.

ПНР – камерная панорама.

РАКУРС – точка съемки, сверху или снизу.

ДЖАМКАТ – бросок темноты на экран, подобно кляксе.

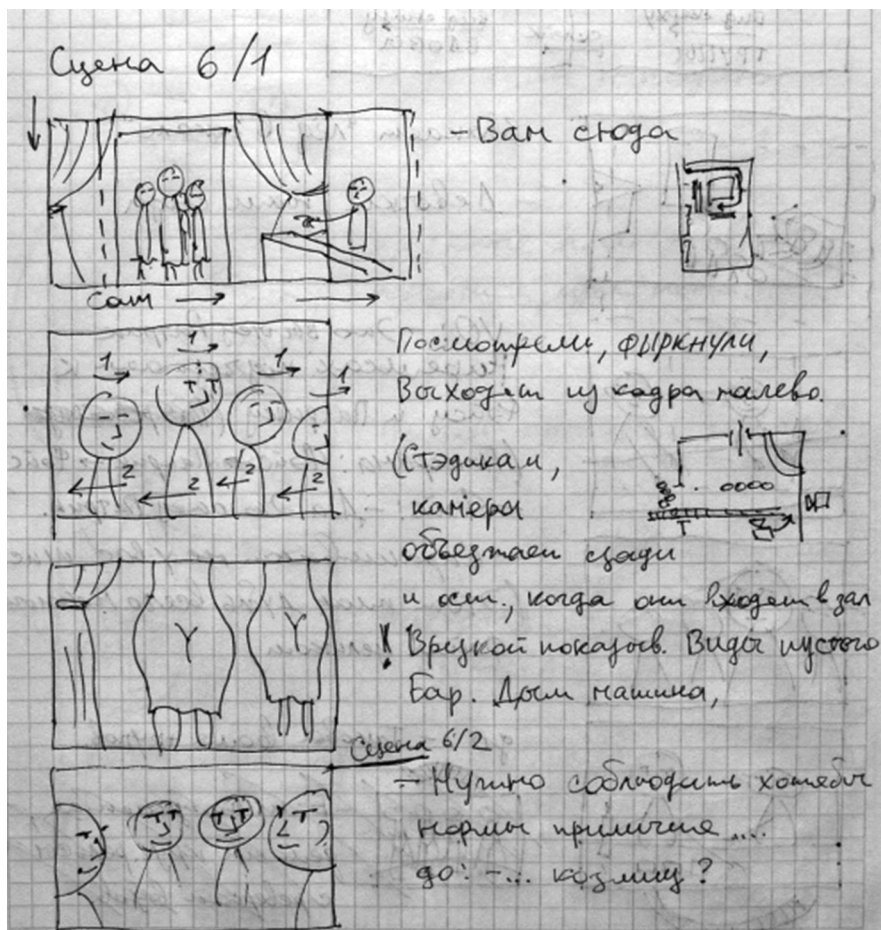
НАПЛЫВ – один кадр «съедает» другой на глазах у зрителя.

РАПИД-СЪЕМКА или ЗАМЕДЛЕНИЕ – позволяет медленно показать зрителю быстрые процессы. Например, взрыв (или иной трюк) и акцентация движения, эмоции.

НАМЕРЕННОЕ ВЫРЕЗАНИЕ КАДРА – из непрерывного кадра «вынимают» середину, в целях повышения зрительского внимания.

И так далее. Все движения в раскадровке показываются стрелочками и словесными приписками.

Идеально, когда раскадровка рисуется под конкретные локации. Но на практике такого почти не бывает и раскадровку рисуют как раз параллельно с поиском объектов. А потом подгоняют её под уже конкретные помеще-



Раскадровка ручная. Рисовал оператор Николай Чепушкин, под худ. руководством Андрея Ангелова. Как видим, лист разделили напополам. На одной стороне схематичный рисунок, на другой описание. Всё от руки. Это уже такой мини-режиссерский сценарий, а не просто кадры.

ния. По ходу изготовления раскадровки режиссер с оператором выезжают на места будущих съемок, фотографируют их.

«Раскадровка правится всегда, даже на съемочной площадке. И принимает законченный вид лишь в период монтажа».

§6.3. КПП И ВЫЗЫВНОЙ ЛИСТ

КПП – это календарно-постановочный план. Второй главный документ после режиссерского сценария – для режиссера. И первый по значимости документ для продюсера, возглавляющего съемки.

КПП чаще всего составляет второй режиссер, как главный по срокам и графикам при режиссере. Но бывает, что его считает и сам продюсер. КПП в целом описывает сроки производства фильма.

	A	B	C	D	E	F
1			Составитель Лилия Ковалевич			
2			Хронометраж		110	мин.
3			Количество смен		45	смен
4			Средняя выработка в смену		2,4	мин.
5			Съемочный период		2	мес.
6			Подготовительный период		3	мес.
7			Монтажно-тонировочный период		5	мес.

КПП от продюсера Лилии Ковалевич.

Лилия Ковалевич – это как раз замечательный кинопродюсер. То, что мы видим на фото – это КПП, предваряющий смету и поэтому минимальный. Но обычно КПП более развернутый и отображает в деталях:

- Написание режиссерского сценария.
 - Подбор и освоение объектов (локаций).
 - Формирование съемочной группы.
 - Различные иные этапы подготовки к съемкам.
 - Съемки в различных местах, по пунктам.
 - Первый (черновой) монтаж.
 - Второй (чистовой) монтаж.
 - Внесение финальных правок в видеоряд и звук.
- Везде оставляется резервное время.

КПП – документ, призванный застраховать от всевозможных рисков, что присущи кинопроизводству. Имея перед глазами данный документ –

1	TRITIN FILM PRODUCTION	ЧИСЛО/МЕСЯЦ				Продюсер:	
2	ВЫЗЫВНОЙ	день недели				Бюс. Prod.:	
3		СМЕНА	9			Операт.:	
4		ХР-Ж				Оператор-кадражист:	
5	РЕКВИЗИТ:	ПЯЩА ПАПИРОС				Погода:	MIN: 20С , MAX: 30С
6	КОСТЮМЫ:		ВЫЕЗД АРТИСТОВ				7:30
7	ГРИМ:		ЗАВТРАК				7:50
8	ТЕХНИКА						
8	ОПЕРАТОРА:	ТЕЛЕЖКА	ПЕРЕЕЗД ГРУППЫ НА ОБЪЕКТ				08:10 - 09:00
9	СПЕЦЭФФЕКТЫ:		ОСВОЕНИЕ ОБЪЕКТА				09:00 -10:00
10	ОРУЖИЕ,		МОТОР				10:00
10	ПИРОТЕХНИКА	ДЫМОВАЯ ШАШКА					
11	ИГРОВОЙ		ОКОНЧАНИЕ СМЕНЫ				20:20
11	ТРАНСПОРТ:						
	Художественно-постановочная группа		Адрес съёмок:				
12							
13	МАССОВКА		АКТЁРЫ				
14			ПЕРСОНАЖ	АКТЁР	ВЫЗОВ	ГРИМ	КОСТЮМ
15			1 персонаж		9:00	9:30	9:50
16			2 персонаж		9:00	9:30	9:50
17			3 персонаж		10:30	11:00	11:20
18			4 персонаж		15:05	15:45	16:00
19	ПЛАН						60 план -10пл

Пример вызывного листа. Данный скриншот не отражает всех аспектов, которые такой Лист охватывает.

второй режиссер сразу понимает, из какого этапа можно «выдернуть» лишнее время для собственно съемки, где слишком большой запас резерва, а где сроки горят по-любому!

«На основе КПП составляются вызывные листы».

Вызывной лист – это КПП, расписанный на каждый день. Здесь подробно описывается, что, когда и за чем будет происходить на съемочной площадке. Кто именно будет тут, и для чего. С точностью до минуты! Каждый член съемочной группы и каждый актер получает такой лист накануне вечером. Читать вызывной лист надо уметь, не говоря о «составлять».

КПП и как следствие, вызывные листы – коррелируются каждый день. Причин масса, назовем лишь некоторые:

- У исполнителя главной роли затянулись съемки в др. месте, и он сможет начать работу у тебя только через 3 дня.
 - Не уложились в сроки при постройке декораций.
 - На натурные съёмки договорились с мэрией на другие числа, чем изначально предполагали.
 - Сэмми – запил. Нужно сегодня его трезвить.
 - Продюсеры не смогли договориться с нужным интервьюером, хотя им обещали. И нужно оборудовать павильон.
 - Затягивается вопрос с продакт-плейсментом. Эти сцены переносятся с сегодня на неизвестно когда.
 - У специалиста по спецэффектам опоздал самолет. Он сможет быть на площадке на 5 часов позже. Не терять же 5 часов, надо снимать др. сцену.
 - На улице ураган на три дня. Нужно снимать пока в павильоне, чтобы не терять время. Значит, надо договариваться с павильоном на новые числа.
- И прочая...

§6.4. ПОИСК ОБЪЕКТОВ

Места действия в фильме на языке профессиональных киношников - называются «объекты».

Объекты бывают 3-х видов:

- *Натурные объекты* (НАТ.). Это всё то, что находится под открытым небом. Улицы, площади, вокзалы, река. А также возводимые декорации кре-

постных стен, фантастических сооружений, иногда строят целые деревни и даже кварталы городов. Чаще всего из недорогих материалов, вроде пенопласта или фундусов. На экране объекты выглядят как настоящие за счет искусного внешне декора.

- *Интерьерные объекты* (ИНТ.). Помещения, то есть локации с крышей и стенами.

- *Метро и иной общественный транспорт* – как вид объекта, где разрешение на съемки берется у руководства метрополитена (автопарка). И платится Сумма – официально, не как взятка. Скорее всего, решение по твоим съемкам будет положительным, но его надо очень долго ждать.

Поиском объектов занимается зам. директора картины по объектам, или по-другому локейшн-менеджер (*локейщик, кинориэлтор*). Как правило, у него есть своя база, и из этой базы он и формирует список объектов.

«Обычно в сериалах одни и те же объекты «кочуют» из одного проекта в другой».

Прокатный метр – это не то же самое, что сериал, поэтому режиссеры не очень охотно берут объекты из базы локейщика. Каждый режиссер хочет иметь свои интерьеры, авторские, так сказать!

НАТ. Если уличные съемки в пределах города, то необходимо обязательно их согласовывать в гос. органах. Иногда согласование проводится, иногда – нет. В последнем случае невзначай приехавшему наряду милиции платится сколько-то долларов и дается обещание продолжать съемки без нарушения покоя граждан.

Если по сценарию необходимо перекрыть улицу или использовать важный (иногда исторического значения) объект – то «добро» в префектуре или в мэрии придется брать по-любому.

Декорации на улице – тоже считается НАТ. Здесь в дело вступает художник-постановщик.

ИНТ. Интерьеры бывают двух видов: павильон и уже готовые объекты.

В павильоне всё надо оборудовать с нуля - очертить метраж, построить стены, дизайнерски их оформить, сделать дверь, завезти мебель... Зато павильон даёт хороший простор оператору, тут выстроена инфраструктура света, объект можно подгонять под раскадровки. А группе и аппаратуре

есть где размещаться. Обычно при павильонах есть свои гримерки, костюмерные – специально оборудованные.

«У павильона один минус – его дороговизна. Если, конечно, ты не Карен Шахназаров».

Готовые объекты. В Москве есть ряд частных лиц и организаций, что готовы предоставить свои помещения для киносъемок. Кафе, офисы, квартиры, склады... Приходи и снимай! Хотя на практике сразу снять всё же не получится, так и так помещение надо «доводить до ума» – конкретно под данный фильм.

«На готовом объекте группу ждут одни минусы».

На готовом объекте негде камерно и физически развернуться.

– Операторам приходится «воровать» расстояние и ломать раскадровки.

– 50 человек киногруппы + актеры вынуждены тесниться в узенькой комнатке 3-хкомнатной квартиры, где в одной комнате снимают, а другая оборудована под гримерку-переодевалку. Куча проводов, приборов и духота!

– Двор, к неудовольствию бабушек, заполняют рефрижераторы с оборудованием и различные камервагены...

Реноме к разделу:

Основа любого хорошего кинопроекта – это грамотный и полноценный подготовительный период. Что ты здесь посеешь – то и пожнешь на съёмках. И, как следствие, соберешь в кинозалах.

§7

СОБСТВЕННО СЪЁМКИ

После подготовительного периода наступает съёмочный период – то, ради чего всё и затевалось.

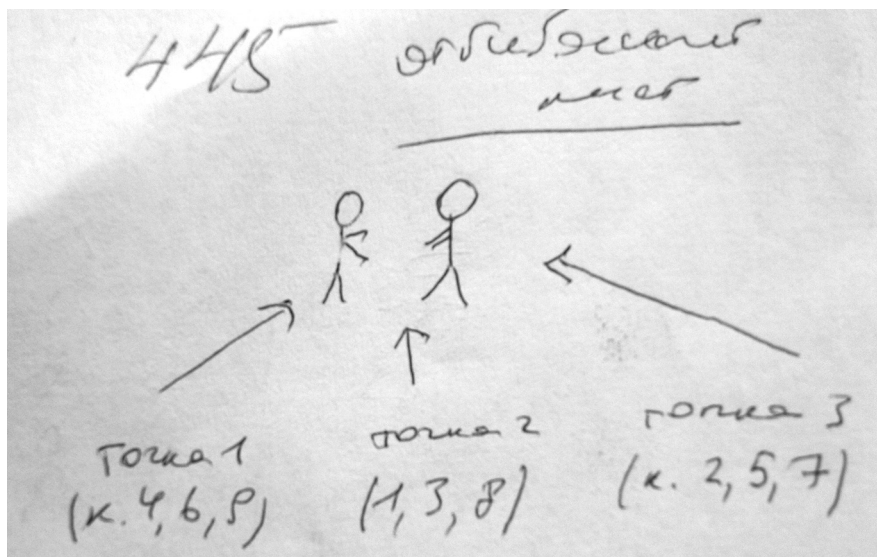
В целом, съёмки менее громоздкий и затратный процесс, чем подготовка к ним. Одновременно более интересный и более важный. По отношению к подготовительному периоду – съёмки длятся меньше времени. Пропорция 40/60, иногда 30/70.

§7.1. ОСВОЕНИЕ ПЛОЩАДКИ

Освоение съёмочной площадки – это привыкание к локации и технологические процедуры перед её использованием. А именно:

- *Операторские пристрелки и выставление кадра.*

Зачастую раскадровка рисуется без представления конкретных объектов. И первый раз данные объекты могут предстать перед глазами режиссе-



Пример отбивочного листа. Рисовал Андрей Ангелов.

ра/оператора – в первый съемочный день. Естественно, раскадровка корректируется.

А если раскадровка рисовалась конкретно под этот объект – то необходимо ещё раз её проверить – кадр за кадром, и выставить первый кадр. Также надо сверить ещё раз отбивочный лист с объектом.

Отбивочный лист – условное название документа, позволяющего экономить время, если камера на площадке одна. Здесь все кадры разбиты по камерным точкам. Если (скажем) в данной локации три камерные точки, то отбивочный лист – это мизансцена с тремя точками и номерами кадров. Сначала снимается (отбивается) точка №1 (кадры 4, 6, 9), потом №2 (кадры 1, 3, 8), и №3 (кадры 2, 5, 7). Дабы на перестановки оборудования время не тратить. Такой лист составляет второй режиссер.

• *Репетиции с актерами.*

Как правило, актер видит съемочную площадку в первый день съемок. Так часто и у режиссера, но у актера так всегда. И жизненно необходимо освоить угол, где актеру предстоит играть. Освоить – значит, вбить себе в мозг, что это каюта Титаника, – придумать её мир и очертить круг своих движений, вплоть до поворота головы. Чуть не так её повернешь, и лицо «выпадет из кадра». Камера – строгий инструмент и важно неукоснительно подчиняться границам объектива.

Естественно, актер осваивает угол вместе с режиссером.

В процессе освоения объекта – актер уходит на наложение грима, а после одевать костюм.

• *Закадровый персонал*, попав на объект – сразу же начинает борьбу за место под солнцем. Гримеры облюбовывают себе комнатку под гримерку, но тут же выясняется, что её уже заняли костюмеры под примерочную. Оба художника бегут жаловаться второму режиссеру или администратору, а пока они бегают – комнатку занимает суровый пиротехник, насыпав перед порогом килограмм пироксилина, чисто для острастки...

«На любой съемочной площадке всегда нехватка хороших помещений для работы закадрового персонала. Поэтому за такие комнаты всегда идет борьба. Несмотря на наличие гримвагенов и костюмвагенов».

• *Режиссерский кофе* – очень важная деталь! Если кофе не будет, то съемки пойдут не так. Забота о кофе – лежит на втором режиссере и помреже.

Итак... Операторская группа неторопливо распаковывается, помреж суетливо перебирает монтажные листы, администратор решает проблемы с нехваткой розеток и генераторов, актеры бормочут про себя текст, одновременно подставляя лицо под кисть гримера, продюсер нервно поглядывает на часы и бесконечно звонит по мобильнику, режиссер мечется между оператором и актерами... Вот что такое «освоение площадки».

На освоение площадки дается разное время.

• Если тут снимается не первый день, – то довольно 1 часа. Чисто на последние пристрелки и гримировку/костюмерацию. Камеры ночевали тут, в целом всё выставлено, а комнаты поделены.

• Если тут снимаем впервые – то половина смены, а иногда и целая смена. Надо завезти оборудование, распаковать его и выставить. И так далее, что описано выше.

• В идеале, когда освоение площадки идет параллельно подготовительному периоду. Так бывает тоже. Площадка обустраивается художником-постановщиком, режиссер и оператор рисуют здесь же раскадровки, актеры приходят на репетиции прямо на объект.

§7.2. СТРАХ ПЛОЩАДКИ

Страх площадки – это чисто режиссерская болезнь, коей болеют все режиссеры. Независимо от степени медийности, заслуженности, опыта и степени профессионализма.

Болезнь возникает раз за разом, от съемок к съемкам. Поражает в самый первый съемочный день, а заканчивается через несколько смен.

Основные признаки болезни: у режиссера подтрясываются руки, он чувствует себя не очень уверенно, как побочный эффект может возникнуть легкая тошнота или насморк.

**«Лекарства от страха
площадки нет в природе,
болезнь сродни
«морской болезни».**

- В чем причина?

Боязнь своей собственной творческой несостоятельности! Режиссер боится не оправдать доверие и затраты продюсеров. Представлять и верить в себя на подготовке – это одно, а когда перед тобой объект, а кругом куча народа – что собрались в объекте только благодаря тебе... и все они от тебя ждут чудо – то страшно.

«Сотворение чуда – глубоко прозаичный и рискованный процесс для самого чудотворца».

Страхом площадки точно болел Ф. Фэллини, о чем он собственноручно пишет в своих мемуарах.

§7.3. РАБОТА С АКТЕРОМ

Одна из главных задач режиссера – это работа с актером. Такая работа – одна из трех основ режиссуры. А конкретней эти основы таковы:

- Камерные планы. Важно, чтобы зритель всё видел и всё понимал.
- Монтаж – как логическое продолжение камерных планов.
- Игра актера – как наполнение кадра. На одних спецэффектах кино не сделаешь, – они служат придатком фильма, но не основой. Игрой актера и занимается режиссер, посвящая этому занятию 50% своего времени над проектом.

«То, что ди Каприо так убедительно сыграл в «Титанике» – заслуга Дж. Кэмерона, а вовсе не ди Каприо».

Режиссер – тот человек, что оценивает игру актера. Прежде рассказав, что именно надо играть. В идеале – когда режиссер и актер являются единым тандемом и оба живут ролью.

«Работе с актером не научить посредством букв, это сугубо живой процесс, где нет места конспектам!».

Ниже азы, от которых ты и будешь отталкиваться при работе с актером.

Прежде всего, режиссеру надо объяснить актеру – что именно от него требуется. Такое объяснение делится на «Задача актеру» и «Действие актеру».

Задача актеру: Состояние Героя в конкретной мизансцене. Его эмоции, настроение, мотивы тех или иных поступков... ЧТО ИГРАТЬ?

Действие актеру: Конкретное действие для актера именно в данный момент игры. Высморгаться, плюнуть, закурить... Каким тоном сказать реплику, с каким порывом наклониться, повернуться... ЧТО ДЕЛАТЬ ДЛЯ ИГРЫ?

Когда я работал над фильмом «В начале были ангелы», то *задачу актеру* изображал так:

«Героиня сидит обкуренная на театральной сцене, пыхает косяк и поступательно проходит ряд эмоциональных состояний: наслаждение, душевная боль, наивное удивление... Причина состояний – Герой, как объект любви и ненависти». Фото описанной игры – в Приложениях.

Действия актера я направлял и корректировал. Речь в данном случае об эмоциях и тоне голоса.

Бывает и так, когда режиссер решает: что конкретно Персонаж в порыве гнева должен отшвырнуть или как именно подойти куда-то: медленно, размашисто, неуклюже...

В к/ф «17 мгновений весны» роль Профессора Плейшнера сыграл гениальный Е. Евстигнеев. Он до фанатизма репетировал походку Профессора, добиваясь естественности согласно своим внутренним ощущениям. Окончательный вариант походки утверждали вместе с режиссером Т. Лозновой.

Характер, эмоции, мотивации и действия героя – режиссер может видеть по-своему, а актер – по-своему. В данном случае тандем обсуждает противоречия, каждый доказывает свою точку зрения. Что именно наиболее логично или правильно. Если режиссер понимает «десятым чувством», что в видении актера много смысла – то... режиссер усиленно думает и если он умный – то может признать свою неправоту, и согласиться с довода-

ми актера. И разрешить сыграть так, как настаивает актер. Это касается как поступков персонажа в общем, так и воззрения на отдельные персонажные состояния в отдельных сценах.

Режиссеру нужно настраивать себя и актера на определенный момент. Дело в том, что зачастую фильм начинают снимать с конца или середины. Причины изложены по ходу учебника. Весь процесс кинопроизводства и есть одна такая причина!

Линейно, кадр за кадром – как мы видим готовый фильм на экране – никто никогда не снимает. И поэтому жизненно необходимо держать в голове те эмоции героя, что есть на данный момент. Актёр должен быть разным – в разных местах фильма, и обязан быть разным соответственно нужным местам фильма.

Например, первым кадром снимают сцену «Измена», а последним кадром сцену «Верность». Хотя по хронологии – зритель вначале увидит верность, а потом измену. И не запутаться актеру в эмоциональных состояниях – поможет режиссер. И только он.

Глаза – зеркало актерской игры. Первостепенное значение на экране имеют глаза актера. От эмоционального наполнения глаз зависит – поверит актер зритель или нет.

Вера зрителя – главный критерий актерской игры в кино.

§7.4. КОЛИЧЕСТВО КАМЕР

Есть два метода съемки, применяемые на полных метрах. Иногда они комбинируются:

- *Метод однокамерной съемки, то есть съемка с одной камеры.* Экономит время и деньги. Элементарно, на две камеры – надо в два раза больше обслуживающего персонала. А при монтаже режиссеру будет намного сложнее разобраться в отснятом материале. Также на две камеры надо делать две хлопушки, то есть сначала подносить табличку к Камере №1, а потом к Камере №2.

Многокамерная съемка тут – как исключение, применяемое в особых случаях. Например, сцены взрывов, аварий, катастроф... снимают с 5-10 камер, со всех мыслимых ракурсов.

«Сериалы снимают с 3-х камер, расположенных на 3-х камерных точках. Камерные планы отбивают на потоке».

• *Метод многокамерной съемки, то есть съемка со столько камер, сколько камерных точек в сцене есть.* Подходит в том случае, если на площадке монтажный комплекс, позволяющий монтировать в онлайн-режиме. Чаще всего, таким комплексом оборудованы павильоны.

Внешне это выглядит так: рядом с площадкой располагается монтажка – комнатка, где центральное место занимает Пульт с кнопками, а над ним несколько мониторов, каждый выводит на отдельную камеру + 1 общий. За Пультом сидит режиссер монтажа и монтирует согласно монтажным правилам или – наоборот – пренебрегая оными. Как скажет режиссер! И после съемок у режиссера уже есть готовый видеоряд («колбаса») с нескольких камер.

Таким образом делается и дубль за дублем.

§7.5. ДЛЯ ЧЕГО НУЖНЫ ДУБЛИ

Дубль – это один и тот же кадр, снимаемый повторно. Дублей может быть от одного до бесконечности.

Например, Чарли Чаплин делал по 300 дублей, а режиссер Владимир Фетин в 1960 году сделал 18 дублей голого актера Евгения Леонова. Фильм «Полосатый рейс». Сцена, где актер – в пене, убегает от реального тигра (зверя). К слову, в собственно фильм вошел дубль №1. Так бывает.

Дубли нужны:

- Чтобы избежать ляпов, которые обязательно присутствуют в съемке.

а) Если фильм студенческий – то ляпы возникают из-за неопытности и отсутствия профи на площадке.

б) Если фильм с бюджетом – то ляпы возникают из-за суеты и большого количества профи на площадке.

в) Страховка от случайностей, каковые зачастую называют «законом Мерфи».

«Ляп – это артефакт на экране, то есть та деталь, что не должна быть в фильме априори. Например, руки помрежа в кадре».

- Чтобы обойти технические просчеты и накладки. Там пере-светили лицо героя, там не поставили хромакей, там забыли привести деталь интерьера в нужное состояние.

Например, сняли кадр №1 с открытым окном. Потом был перерыв – окно закрыли, переставили свет. И стали снимать кадр №2, а окно не открыли, хотя по драматургии герой в него должен кинуть гранату... Значит, переснимать.

А возможно, открытая форточка не для гранаты, а для окурка. Но в перерыве режиссер чуть перестроил сцену и решил окурочить в окно не кидать. Таким образом, про закрытое окно могут вообще забыть, и так и войдут в фильм два соседних кадра: один с открытым окном, а другой – с закрытым.



Кадр из к/ф «Полосатый рейс». Режиссер Владимир Фетин, 1960г.

«Хромакей – технология в кино и на ТВ, широко ныне применяемая. Творит чудеса благодаря куску зеленой (или синей) ткани».

- Чтобы выбрать наиболее правильный творческий вариант. Поэтапно выглядит так:

- а) Когда ты пишешь сценарий – то идеальной кажется одна ситуация. Даже если ты сценарист и режиссер в едином лице.

- б) Когда видишь локацию – ситуация подстраивается под объект.

- в) Когда рисуешь раскадровку – ситуация входит в рамки объектива камеры.

- г) При собственно съемке ты не можешь выбрать камерный план: крупный или средний. Снимаешь оба, оставляя свой выбор на монтаж. И эти 2 плана – это 2 дубля.

Или эмоция героя: какая лучше именно сейчас – тебе понять сложно. Снимаешь две эмоции, чтобы выбрать нужную на монтаже.

д) Монтаж окончательно расставляет приоритеты, и из 5-6 дублей ты выбираешь один-единственный, что и входит в фильм. На веки вечные.

На мой взгляд, при съемке полного метра оптимально делать 4-5 дублей. Если менее 4-5, то свои режиссерские сомнения ты не отыграешь, а если более 4-5 – то уже актер не сможет играть желаемое тобой, так как теряется «Острота Героя».

**«Лучше всего брать в фильм 1-ый дубль.
Если нет ляпов и тех. брака».**

§7.6. ЭКРАННАЯ ВЫРАБОТКА

Каждая сцена в режиссерском сценарии идет 1-2 мин. Режиссерски строится так, дабы было не более 5-6 камерных перестановок за смену.

**«Смена = 12 ч. Если группа на площадке
сегодня меньше – то всё равно ей считает-
ся целая смена. Если больше – то считает-
ся переработка и оплата сверхурочных».**

Если локация знакомая – то на собственно Мотор – остается 8 часов. Остальное время тратится на поездки к месту съемок, завтраки/обеда, освоение площадки, перекуры и разговоры по мобильным телефонам...

Если локация незнакомая – то на собственно Мотор – остается 6 часов (в лучшем случае). Остальное время тратится на привоз-разгрузку оборудования, операторские пристрелки и глобальные репетиции с актером в новом для вас интерьере. + всё то, что описано в «знакомой локации».

Сейчас каждая смена приносит сотни минут съемки и гигабайты видео. Благо, на жесткие диски камер влезает довольно много видео, а на монтажных студиях терабайты не заканчиваются.

Собственно экранная выработка составляет в среднем 2 мин. за 1 смену. На прокатном метре. Это те минуты, что в итоге войдут в фильм.

В сериалах «гонят метраж», часто снимая 10 мин. экранного времени в смену.



Говорит Владимир Стеклов:

«...и вот на площадке у кого-то звонит телефон. Этот «кто-то» разыскивает его в ворохе одежды, берет трубку, и начинается. – Але... Да, я, но я сейчас не могу, у меня съемка... Когда смогу?.. Позвони мне часа через... А все сидят и слушают, когда этот сукин сын... прервет всю эту никчемность. На другой день объявляется другой такой сукин сын... На третий день такой сволочью выступаешь ты сам, так как забыл отключить телефон, а он поёт на всю площадку...».

§7.7. ТЕХНОЛОГИЯ ПОТЕРЬ!

Донести кино через объектив камеры – задача не из легких! Несмотря на вроде бы простоту. Фишка в том, что в процессе кинопроизводства теряется очень много вкусного и до зрителя доходит лишь ничтожная часть лакомства по имени «магия кино».

Зритель видит лишь то, что видит. А видит зритель картинку, ограниченную объективом камеры. И погрузить зрителя в эту картинку и мешает технология потерь.

При съёмке камера впитывает в себя часть эмоций, кусочек интерьера, отсекает часть предметов, что не попали в кадр... А то, что попало – немного искажается и приглушается. Таким образом – до зрителя доходит информации в разы меньше, чем хотелось бы.

**«Между режиссёром и фильмом –
один экран: камера.
Между зрителем и фильмом –
два экрана: камерный
и экран кинотеатра».**

Посмотри на пейзаж сначала вживую. А потом взгляни на данный вид сначала сквозь окно, а после через окуляр фотоаппарата и сквозь окно. И ты поймешь технологию потерь.

- В романе читатель общается с героями книги, спорит с ними и сопереживает им.
- В фильме по роману – $\frac{3}{4}$ слов переводятся в действие. А в Слове больше изобразительных средств, чем в Действии. Так было и есть. И вероятно будет.

**«Читатель, ставший зрителем –
не успевает общаться
с героями, а успевает только
их наблюдать».**

У фильма в телевизоре вообще «съедается» почти всё, до зрительского сознания доносятся лишь узнаваемые лица актеров и канва сюжета. Слишком маленькое разрешение экрана.

МОНТАЖНО-ТОНИРОВОЧНЫЙ ПЕРИОД

Это процесс, что следует за собственно съемками. Киногруппа распускается и едет по отпускам. А режиссер уходит на постпродакшн. Здесь другая команда, в кинопроизводстве даже есть специальный продюсер, что так и называется «Продюсер постпродакшна». Он занимается организацией и контролем именно монтажа и тонировки (звука), «съёмочные продюсеры» сюда не суются. Монтажно-тонировочный период – это целый другой мир, отличный от съёмочного настолько, насколько съёмочный мир отличен от сценарного.

Период постпродакшна – самый длинный среди этапов кинопроизводства. Занимает места где-то столько, сколько пишется сценарий. Если считать по кол-ву конкретно-производственного времени. В среднем 6 месяцев на прокатный метр.

Данный период не требует физических хлопот, зато полон моральными терзаниями. Все сомнения, которые мучили режиссера на протяжении нескольких месяцев – здесь необычайно обостряются! Далее откладывать решения некуда, – надо их принимать. Речь о художественных аспектах и концептах отдельно взятых деталей и ситуаций.

**«Монтаж и тонировка –
заключительный этап,
на нём кино заканчивается
для режиссера
и начинается для зрителя».**

Как правило, технически процессы постпродакшна осуществляют специально обученные люди. На монтаже – это монтажер, на звуке – звукорежиссер, на цветокоррекции – колорист (оператор по цвету). А режиссер-постановщик сидит рядом и направляет действия профессионала в нужное русло, согласно своему видению. Без усталости советуясь с монтажными листами.

**«Монтажная студия и студия звука –
отдельные цеха, с делением специализаций».**



§8.1. МОНТАЖ. СПЕЦЭФФЕКТЫ. ЦВЕТОКОРРЕКЦИЯ

Монтаж – это построение видеоряда, где кадры идут друг за другом так, как они описаны в сценарии. Иначе говоря, монтаж – это глаза зрителя, тогда как звук – это уши зрителя. Монтаж картинки проходит три стадии + цветокоррекция и наложение спецэффектов.

Технология такова: каждый день отснятый материал с площадки - отвозят на монтажную студию и сливают с камер – на студийные компьютеры. Терабайты материала, который чем быстрее отмотришь – тем меньше потратишь денег на монтаж, и тем быстрее сделаешь фильм.

• *Первый (черновой) монтаж.* Из кадров, что отражены в режиссерском сценарии – составляют видеоряд. Режут кадры грубо, с большим запасом. Цель – отобрать все до единого кадры, что будут в фильме. Нужно из 5 терабайт материала отобрать 500 гигабайт, то есть оставить для дальнейшей работы видео - в 10 раз меньше (как пример). Всё остальное видео максимально сжимается и заливается на сервер студии – архив.

«Первый (черновой) монтаж по длине превышает запланированный хронометраж фильма в среднем на 20%».

Здесь отсматриваются ляпы на предмет их наличия, проверяется звук на предмет синхрона и естественных шумов. Видеокуски с годными шумами сразу отрезаются отдельно и кладутся в спец. папку – для звукорежиссера.

Если часть съёмок монтировалась в онлайн-режиме на площадке – то эту отдельную «монтажную колбасу» режиссер просто отсматривает и целиком вставляет в видеоряд – тут резать ничего не надо, а нужна только после дообрезка.

• *Второй (чистовой) монтаж.* Его функция: максимально приблизить видеоряд к той картинке, что зритель увидит на экране. По своей сути – это уже почти готовый фильм, только без звукового сопровождения и цветокоррекции. Проводятся все необходимые дообрезки, вплоть до десятых долей кадра.

Тут приходится технически посидеть и хорошо подумать над теми сценами, что снимались многокамерно без монтажа – эпизоды взрывов, аварий и проч. Какие кадры лучше взять в фильм.

«Весь монтаж для режиссера – это такое одно Большое Сомнение».

• *Третий (финальный) монтаж.* Если режиссер воспринимает фильм как нечто родное – то занимается им, а если фильм для режиссера – просто очередная халтура, то финальный монтаж игнорится. Его цель: ещё раз проверить все звенья цепи по имени «Видеоряд», и при необходимости дообрезать десятки доли лишнего видео. + вставить какие-то новые маленькие идейки.

«Когда делаешь монтаж – то фильм кажется длинным, неуклюжим, громоздким и изрядно скучным».

Спецэффекты бывают двух видов: встроенные в монтажную программу и изготавливаемые вручную

Встроенные спецэффекты – это монтажные переходы между кадрами и простенькие эффекты вроде сверкания молнии.

Вручную делается комп. графика. Её рисуют в соседней студии, под конкретные скриншоты, что были взяты супервайзером ещё на площадке. Каждая секунда графики – дорогая штука, и распыляться тут нельзя никак.

«Если в фильме есть комп. графика – то на съемках присутствует специалист по такой графике. Представитель студии, что и будет делать спецэффекты. И все сцены с графикой – снимаются под чутким контролем искомого супервайзера».

Цветокоррекция делается уже на полностью готовый фильм.

– Зачем она нужна?

Дело в том, что во время съемок – ровного освещения не может быть по определению. Цветовые каналы цифровой камеры для каждой сцены выстраиваются (настраиваются) по-своему. + свет от софитов и естествен-

ное освещение каждый раз ложится по-новому. И поэтому необходимо все кадры привести к единому симбиозу. И такое возможно сделать только в процессе постпродакшна.

Цветокоррекция – вообще отдельная наука, требует спец. знаний и знания спец. терминов. Как и в операторском искусстве. Режиссеру это всё знать необязательно, главное иметь худ. видение и уметь объяснять профессионалам – чего же ты хочешь.

Для работы со звуком монтажер делает копию «монтажной колбасы» – не очень хорошего технического качества, но годную для работы со звуком. Как правило, звуковые программы читают и видео, но видео небольшого веса. И дабы не было постоянного зависания программы и прочего технического геморроя на этапе звука – для него и делается спец. копия. Для синхронов.



*Девушка со странными глазами.
Эффект осветления видео.
Играет Н. Фенкина.*

§8.2. ЗВУКОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ

Такое оформление состоит из 4-х технологических процессов:

- Озвучание.
- Наложение чистой звуковой дорожки.
- Расстановка музыки.
- Финальный мастеринг.

Этапы описаны именно в том порядке, в коем и происходят.

§8.2.1. ОЗВУЧАНИЕ

Или переозвучивание, дубляж, озвучка (жарг.).

На площадке ведется черновая запись голоса актера – для понимания на постпродакшне того, что именно актер говорил на съемках. Каждое слово – это определенное движение губ, и если актер сказал немного другое слово – это видно по таким движениям. На практике актер при съемках редко говорит слова точно и строго по сценарию. Всегда есть т. н. «отсебятина», - актер запоминает суть реплик и произносит эту суть своими словами. Исключая случаи, когда на площадке есть дублер – в его функции входит расставлять по площадке кусочки бумаги с текстом, - дабы актер этот текст постоянно держал перед глазами.

К слову, в знаменитом фильме «Крестный отец», М. Брандо – исполнитель роли Вито Корлеоне, проговаривал свой текст на площадке именно с помощью таких кусочков бумаги. К слову же, Брандо получил «Оскар» за эту роль.

**«Некоторые режиссеры
жестко борются с актерской
отсебятиной, добиваясь строго
сценарного текста.**

**А другие режиссеры воспринимают
её как данность и неперемное
условие плодотворной работы.
Истина там, где всегда».**

Как известно, чистого звука нет в природе. Всегда в любой звук вплетаются посторонние шумы, тем паче на площадке, где собрались 50 человек. Элементарно человеческое дыхание – это атмосферный шум, и такой шум не вычисть ни одной программой. И вот чтобы человеческий голос лежал ровно и воздействовал на уши зрителя с необходимой степенью кинословности – необходимо переозвучивание.

Озвучка проводится в маленькой кабинке. Дабы звук не расплылся. Перед глазами актера, на мониторе, выводится его герой, что в кадре говорит свои реплики. Также перед актером сценарный лист с этими реплика-ми, уже с поправкой на отсебятину. На ушах актера наушники.



Андрей Ангелов в качестве актера озвучивает роль. Стоя в спец. кабине для озвучания. Студия «CINEMUSIC» (гендиректор Марат Файзуллин).

Актер слушает себя на экране, а потом говорит то же самое в микрофон, находясь в кабине. Данные реплики записываются звукорежиссером и расставляются под видео. Актеру очень важно добиться эмоционального сходства между собой на экране и тоном голоса в студии.

«Переозвучивать зачастую труднее, чем собственно играть роль».



Режиссер Андрей Ангелов объясняет задачу актрисе Елене Любимовой. Озвучка. Студия «Музыка солнца» (гендиректор Андрей Балашов).

Помимо сходства эмоций – необходим синхрон движения губ на экране и реплик актера сейчас. Любое слово или даже буква очень сильно влияют на синхрон. Особо, если камерный план крупный. Звукорежиссер, конечно, может «подтянуть» звук под картинку – но это всегда либо ускорение, либо замедление, что априори нежелательно. Хотя иногда приходится.

Помню, у меня на озвучании героиня произносила фразу «Откуда он появился?». А по сценарию звучало «Оттуда он *тогда* появился?». Актриса на съемках пропустила слово «тогда», но я взял дубль именно с пропущенным словом, так как это был лучший дубль по игре. И вот на озвучке я попытался вложить в уста героини

пропущенное на съемках слово, и безрезультатно. Это «тогда» совсем не влезало в синхрон, какие только технические ухищрения звукорежиссер не применял. И мне пришлось отказаться от данного слова.

§8.2.2. ЧИСТАЯ ЗВУКОВАЯ ДОРОЖКА

В каждом фильме практически каждую секунду что-то звучит. Помимо непрерывности картинки – существует непрерывность звука. Если каким-то образом звук пропадает – то наше ухо чутко это ловит и ощущает некий дискомфорт.

«Работа звукорежиссера аналогична работе кинохудожника. Она становится заметной лишь при её отсутствии».

Чтобы длинная скучная и суховатая «монтажная колбаса» ожила, засияла и привлекла к себе внимание – ей нужен звук. Фильм без звука, - деньги на ветер, – данный перефраз в десятку. Кино – есть движение, а каждое движение героя на экране вызывает естественный звук, которую естественность зритель и воспринимает как данность. Стук шагов, шуршание ткани, скрип поворачиваемого крана или щелчок затвора... Если же движения в кадре нет – то есть атмосферные шумы: где-то хлопнула дверь, проехала машина за окном, чирикают птички и т. д.

За секунду до ЗТМ.



Иногда звук является и важной драматургической деталью – например, выстрел за кадром. Так было в фильме «В начале были ангелы». Героиня поднесла ко рту пистолет... потом мы резко увели картинку в ЗТМ, и в темноте раздался звук выстрела.

Звуки частично берут со съемочной площадки, частично из базы звуков, которая есть у каждого порядочного звукорежиссера, а частично записывают свои звуки, – в студии, специализирующейся на прописке кинозвуков.

Внешне процесс расстановки звукового оформления фильма выглядит так: сидят рядом два человека – звукорежиссер и режиссер-постановщик. И оживляют мгновения, заполняя звуками пространственно-временную ткань фильма.

В монтаже звука, как и на монтаже картинки – имеют место быть спецэффекты. Эффект эха, реверберации разного толка, запуск звука/голоса наоборот (реверс) в отдельных местах, понижение и повышение громкости, и тп.

§8.2.3. РАССТАНОВКА МУЗЫКИ

Как правило, к окончанию монтажа видеоряда – саундтрек фильма уже написан, дополнительные музыкальные темы подобраны.

После того, как состоялось озвучание, расстановка звуков и звуковых эффектов – на видео накладывается музыка. Точней, подкладывается под видео.

«Основа любого кино – это картинка, в звук и музыка – это сопровождение. Необходимое и важное, но сопровождение».

Сначала расставляется саундтрек, – разные его кусочки под разные драматургические моменты. Обычно режиссер с композитором заранее очерчивают круг тем и эмоций, что должны в фильме прозвучать, – на основе одной мелодии.

Каждый саундтрек состоит из мелодии как жанра и нескольких тем-эмоций, что из жанра произрастают. Например, жанр саундтрека – лирика, а эмоции, поступательно проходящие в течение звучания музыки – волнение, грусть, томная нега, восторг...

После того, как саундтрек наложен – расставляются второстепенные музыкальные темы, т. н. «музыкальные подложки». Иногда это музыкально-звуковые подложки, где грань между музыкой и звуком весьма условна.

Есть кино, где саундтрека нет как такового, и музыкальное сопровождение – это целиком видение и вкус режиссера, который отобрал в свой фильм уже готовые треки, написанные кем-то когда-то как просто песни.

§8.2.4. ФИНАЛЬНЫЙ МАСТЕРИНГ

Переозвучание голосов актеров, звуковое оформление, саундтрек и «музыкальные подложки» – всё это сводится в единый файл, который подставляется под видео. Такая совокупность – это практически целиком готовое кино. Финальный просмотр режиссера совместно со звукорежиссером. По ходу вносятся последние правки, чистятся, подрезаются и иным образом корректируются – какие-то незначительности... В итоге всё ОК!

Звукорежиссер ставит на рендер 90-минутную звуковую дорожку, а потом отдает её режиссеру. Тот несет файл в монтажную студию. Монтажер сводит видео и звук воедино в том техническом качестве, которое позволяет делать копии для кинотеатра. Фильм готов, осталось его прокатать.



*Работа по мастерингу звука, в студии.
Андрей Ангелов слева. Студия у Савёлов-
ского вокзала.*

Реноме к разделу:

Дальнейшая судьба фильма в руках продюсеров. Впрочем, как и было заявлено, прокатная судьба должна иметь место ещё до производства фильма. Но на практике гарантию проката до того, как фильм появился - могут получить только Спилберг и K⁰.

АТМОСФЕРА И ТЕМПОРИТМ

Оба момента задаются в сценарии, отражаются в раскадровке, преследуются на съемочной площадке. И окончательно расставляются на постпродакшне.

§9

Атмосфера – это самая главная производная готового фильма. Основной атмосферный фон рисует группа художников (постановщик, по костюмам и грим). На 50-60%. А режиссер дорисовывает атмосферу с помощью деталей – в основном, на постпродакшне. И суть речь не только о спецэффектах и компьютерной графике. Режиссер вписывает в свою режиссуру мелочи, которые по отдельности играют мало роли, но вкуче являются мощным изобразительным инструментом.

«Именно мелочи делают из просто режиссеров – оскароносных режиссеров».

На постпродакшне, в режиссуру могут быть вписаны те детали, что не отражены нигде, и пришли в режиссерскую голову только в период монтажа. А конкретней...

- Музыкальные подложки. Не путать с саундтреком.
- Монтажный ряд выстраивается немного по-другому, чем в раскадровке. + сюда входят пара кадров, снятых случайно и вообще в сценарии не отраженных.
- Озвучание. Например, играл роль один актер, а переозвучивает его другой актер.
- В звуковое сопровождение решили добавить естественную атмосферу площадки.

Всё это – это смещение и расставление новых акцентов, и, как следствие, доработка общей атмосферы фильма.

«Атмосфера в кино – это кропотливый этап работы, требующий пристального внимания и природного чутья режиссера».

Темпоритм – это степень гармоничности фильма. Бывает плохим и хорошим.

Плохой темпоритм – задает ощущение внутреннего дискомфорта при просмотре фильма.

Хороший темпоритм заставляет зрителя не замечать собственно фильм. Если, конечно, сюжет интересный.

Забота о темпоритме целиком на совести и ощущениях режиссера. Темпоритм может оценить фокус-группа или продюсер, но вывести его под силу только одному человеку, двоих темпоритм не терпит, и двоим не подчиняется.

**«Темпоритм нельзя переснять
или заменить, он – неосязаемая субстанция.
В отличие от атмосферы».**

Режиссура – это всегда поиск, и нет устоявшихся Абсолютов. Если режиссёр снимает строго по раскадровке – то это плохой режиссёр. Нет устоявшихся парадигм! У режиссера *постоянно* роятся новые мысли. Часть их хуже изначальных задумок, а часть надо реализовывать. Не нужно бояться менять пару кадров, из-за испуга менять ход всей сцены!

В ответе за атмосферу и темпоритм режиссер. Как и за всё другое:

- Если фильм успешен – то 90% лавров получает режиссер.
- Если фильм провалился – то 90% плевков получает режиссер.

**«Провал фильма может быть
кассовым и настоящим.
Маленькая Касса для режиссёра
подобна отсрочке
смертного приговора.
А настоящий провал может
поставить крест на его карьере».**

КОРОТКОМЕТРАЖКИ

Прежде чем снимать полный метр – надо обкатать себя на короткой форме. Даже если у тебя умер дядюшка и оставил в наследство 40 миллионов – не нужно лезть в полнометраж. Это аксиома, в которой глубоко убежден даже я сам, считающий, что в кинотворчестве нет аксиом априори. Продюсерские деньги – это та аксиома, что здесь не в счёт.

\$10

«Режиссерами не становятся, а рождаются».

На коротком метре тоже есть сценарий, кастинг и этапы кинопроизводства.

Итак, ты хочешь снять короткий метр, но не знаешь, с чего начать. Технология кинопроизводства, в целом, копирует принципы работы на прокатном метре, но... Здесь это всё гораздо более упрощенное, более безобидное и романтическое. Каждый режиссер – это сам себе сценарист (соавтор), продюсер и инвестор.

«В короткометражке деньги на бюджет фильма занимают самое последнее место. В отличие от полных метров, где деньги – это начало начал и основа основ».

§10.1. СЦЕНАРИЙ И САУНДТРЕК

Конечно, начать производство короткого метра – нужно с киносценария! Все режиссеры короткометражек ищут гениальный сценарий, но на самом деле главное не в нём.

Любую киноисторию можно рассказать оригинальным языком, даже сценарно банальный сюжет способен стать нетривиальным. Для этого ты собственно и снимаешь короткий метр, чтобы понять – дан тебе Дар творить кино или нет.

**«Сам по себе Дар мёртв,
надо его холить и развивать».**

Сценарии обычно ищут на сценарных форумах и у знакомых по ВГИКам. Или пишут сами.

После того, как литературный сценарий найден (написан) – из него надо сделать режиссерский сценарий. Такой документ на коротком метре пишет сам режиссер. Один. Не нужно сильно заморачиваться, довольно трех граф:

- Порядковый номер кадра + его хронометраж. Это для последующего монтажа.
- Графа с репликами/действиями героев. То есть то, что происходит в кадре.
- Сколько дублей снято и характерные особенности дублей, тоже для монтажа. Заполняется на съемке.

**«Режиссерский сценарий на коротком метре –
это аналог монтажного листа на полном метре».**

Кстати, заполнение монтажных листов на съемке – тоже данность короткометражного режиссера.

Саундтрек. Как правило, в короткие метры берут широко известную музыку. Предварительно не думая. Вот снял режиссер кино, и только после сидит и слушает различную музыку, обычно любимую. Подбирая трек (и).

Или – наоборот – режиссер ещё перед съемками знает, какой саундтрек будет. И целиком его и берет в свое кино.

Иногда, но бывает, что саундтрек режиссер пишет сам или просит написать знакомого.

Как бы то ни было, а саундтрек для короткометражки – довольно простое и быстро решаемое задание, – относительно других процессов.

Итак, производство короткометражки я разделил по географическому признаку. Два раздела. Один для тех, кто живет в Москве, а второй – для юных режиссеров из Кукуевсков. Сам я снимал короткие метры и там, и там.

§10.2. КАК СНЯТЬ В МОСКВЕ

Москва дает больше возможностей для профессиональной съемки, но и таит в себе больше подстав. Как следствие, требует больших знаний и энергии.

§10.2.1. АКТЁРЫ

Чаще всего актёров ищут на специализированных форумах. И, как правило, находят.

Такие проф. актеры работают бесплатно, но им самим по кайфу, ведь ты их делаешь звездами! Приблизительно такого же масштаба, как и ты сам. Твой успех – это их успех и в смысле отсутствия гонораров тут все ОК!

«Состоявшиеся звезды также играют в коротких метрах. Иногда бесплатно, а иногда нет».

Володя Стеклов мне показывал короткий метр, где он сыграл главную роль. Другую главную роль играл Сергей Маковецкий.

Данный фильм был заказан государством и им же финансировался. И закономерно собрал кучу разных премий на фестивалях, что позволило А. Велединскому стать одним из сценаристов сериала «Бригада». И строить свою карьеру дальше.

Я постеснялся спросить у Стеклова – на каких условиях он играл в этом фильме. Работа Стеклова тут – одна из лучших его ролей, что 100% требовало большой подготовки, репетиций и, как следствие, времени. Бюджет фильма очень немаленький, судя по натуре и декорациям.

Кадр из к/ф «Ты, да я, да мы с тобой». Режиссер А. Велединский. 2001 г. По рассказу В. Пьецуха «Двое из будки 9-го километра».



§10.2.2. ПОДБОР КИНОГРУППЫ

Будучи один – ты кино не снимешь. Ты делаешь 100% работы перед площадкой, 100% после площадки и 80% на площадке. Вот для этих «недостающих» 20% на площадке тебе и нужна киногруппа. Это оператор, его помощник и принеси-подай. Иногда, если требует сценарий – художник по гриму.

Художник-постановщик на коротком метре – это нечто из разряда фантастики. Поэтому задний фон локаций – это твоя собственная задача. Ты сам художник, декоратор, дизайнер и строитель. И, конечно, продюсер декораций!

• **Проф. оператор** практически всегда просит деньги за свою работу. И немаленькие. Ты можешь уболтать на бесплатную работу кого угодно, но только не профессионального оператора! Они просят гонорар за каждую смену (12 часов). Помнится, когда я был очень юн – один мудака требовал у меня 12 тысяч рублей за 1 смену + оборудование от него столько же.

Сейчас можно найти приемлемого по цене оператора, чаще всего «свадебного». Он имеет навыки ремесла и свою DV-камеру (полупроф., используются на ТВ). К тому же владеет монтажом, что немаловажно для тебя!

**«В Москве есть фирмы,
что сдают операторов в аренду.
Цена от 2 тыс. руб. – 1 смена.
Камера, звук в лице звукооператора
с микрофонами и свет ещё 5-6 тыс.».**

В моей личной практике было 2 оператора, что явились исключением и работали на моих пилотах и коротком метре совершенно бесплатно. А именно:

Николай Чепурышкин. Он имеет свое производство из двух камер, киносвета и монтажного комплекса. Сам оператор, монтажер, светотехник и изготовитель спецэффектов. В свое время он мне здорово помог!



Замечательный оператор-постановщик
Николай Чепурышкин.
Рядом Андрей Ангелов

Мурад Газиев – замечательный оператор, профессионал. В отличие от Чепурышкина имеет только рабочие руки. Своего оборудования нет, и режиссеру приходится брать его в аренду за немаленькие деньги. Сам Мурад готов работать бесплатно на коротком метре. Причем, бесплатно реально.

Вот мнение Мурада о своем бескорыстии: *«мои интересы вполне читаемы и понятны... не знаю, почему они тебе не очевидны... и ты и другие ребята с которыми я снимал наверно не хотят отваливать большие деньги (за оборудование, прим. Ангелова) в пустую... каждый думает о перспективе... и я думаю о ней же... какое то направление выстрелит рано или поздно... и я надеюсь, что я пересекусь с теми с кем работал уже на коммерческом проекте... это очевидно и это очень весомая мотивация для того, что бы в то время, пока нет ничего другого, быть полезным кому то и расширять творческие контакты... а деньги я какие тут поймею..? лучше просто за коньяк...».*

Мурад – единственный оператор на моей памяти, что умеет длинно и грамотно **писать**.

Первоклассный оператор-постановщик Мурад Газиев. Он – крайний слева. Рядом - помреж Настя Якунина, актеры (Наташа Фенкина, Иван Смелик), и бесподобный художник по гриму Аня. Дом кино



Иногда оператор якобы работает бесплатно, но ставит условием, что оборудование берет в аренду он сам. Некий Максим Мосин, помнится, насчитал мне миллион за 10 съемочных дней. Впрочем, после того, как актёр А. Чернышов попросил у меня 150 тысяч рублей за каждую смену в пилоте (а это 2009 год), то запросы Мосина – семечки.

И таких как Мосин – вагон и тележка по Москве.

«Иногда оператор – это студент ВГИКа, которому тоже нужна короткометражка как курсовая или диплом. Он работает бесплатно, но о качестве опер. работы говорить сложно».

• **Помощник оператора.** Он выставляет нехитрый свет, помогает в привозке-разгрузке оборудования и выполняет массу мелких поручений от оператора. Если сам оператор у тебя бесплатен – то помощник тоже. Если оператор работает за гонорар – то помощник тоже. Как правило, операторы не против помощников со стороны, но... начинают ныть, что де- его личный помощник мега-профи, они понимают друг друга с полуслова, пятое-восьмое... и если будет помощник от режиссера (со стороны) – то он не ручается за качество съемок. В итоге ты берешь помощника от оператора за доп. плату.

• **Принеси-подай** – тот человек, что помогает на площадке всем и всюду. Иногда берется из числа знакомых режиссера, либо знакомый актера или оператора. Он хочет посмотреть на процесс и актеров, стать Соучастником. Лучше иметь все же опытного человека, для коего процесс съемок не в диковину.

• **Художник по гриму.** Необходим на исторический фильмах и в фантастике. В силу того, что озвученные жанры очень дороги - короткометражки на сей предмет практически не снимают.

«Главная задача художника по гриму – это класть тончик на лицо актера, дабы киносвет ложился ровно. А вовсе не усы и накладные бороды (пастиж)».

Профессиональный художник по гриму стоит 4-5 тыс. рублей = 1 смена, в итоге можно сторговаться за 3 тыс. На коротком метре без бюджета он необязателен.

§10.2.3. ЛОКАЦИИ И ОБОРУДОВАНИЕ

Параллельно с поиском группы и актеров – ты (тоже сам и один) ищешь локации и оборудование.

• **Локации.** Самая сложная и дорогая вещь в Москве. Везде тебе выставляют «полнометражные цены».

**«Квартирный вопрос в Москве
до сих пор дорогой,
а киноквартирный ещё дороже».**

Обычно в качестве локаций используют свою квартиру и квартиры знакомых. С офисом даже по знакомству сложнее.

Натурные съемки лучше проводить по-быстрому, не успев привлечь внимание. Если появится залетный мент, то ему надо будет платить 100 долларов, – так как разрешение на съемки не получено. И, конечно, никаких экшн-сцен на улице, иначе приедет наряд, а его за сотню баков не уболтаешь уехать назад.

• **Оборудование.** Либо берешь в найм вместе с оператором (что уже описано выше), либо покупаешь свою камеру (mini-DV или DV), либо оператор и оборудование – автономно находятся. Например, если твой оператор – это студент ВГИКа, то он поможет что-то взять во ВГИКе.

Компаний, что сдают в аренду кинооборудование и свет с грипом – в Москве тьма. Цены, в среднем, одинаковы. Везде берут денежный залог.

Крупные компании дают студентам 50% скидки на оборудование, причем реально, если по цене, не мифическая скидка. Но у таких студий обязательное условие – ты должен вместе с приборами взять на работу 1 или 2 светиков.

Задача светика – это расставлять приборы, то есть то, что делает помощник твоего оператора. К тому же, на коротком метре приборов кот наплакал.

Рисовать светом умеют только опытные люди, а навязываемые тебе светики – они не художники, в большинстве случаев.

Иначе говоря, здесь ты платишь такую же сумму за оборудование, как и в любом др. месте, за счет найма светотехников. Некоторые компании навязывают также свои машины для привозки оборудования.

Далее происходят сами съемки. Если команда, в целом, профессиональная, то каждый знает свое дело. А те кто не знает – тому подсказывают опытные участники. Собственно съемки – гораздо легче, чем их организация. В Москве съемки длятся ровно столько дней, на сколько у тебя хватает денег их оплачивать.

§10.2.4. СЪЁМКИ ПО ИНТЕРНЕТУ

В целом, весь процесс производства фильма в Москве – выглядит так:

- На форуме сценаристов ищут сценарий.
- На актерском форуме ищут актеров.
- На форуме операторов – оператора. Здесь же знакомятся с конторами, что сдают в аренду съемочное оборудование.
- Локации ищут на кинориэлторских форумах.
- Композитора – если все-таки видят в нем нужду – на музыкальных форумах.
- Монтажку и звуковую студию – тоже поиск в Сети.

Таким образом, получается киногруппа, собранная по Интернету и актеры оттуда же.

Всей информацией участники проекта тоже обмениваются по Интернету.

§10.3. КАК СНЯТЬ В ПРОВИНЦИИ

Всё то, что описано выше – возможно в целом только для жителей столицы. Для тех, кто живет в Кукуевках – своя технология.

Когда я снимал свой первый фильм в Кукуево, то не было толком Интернета, мобильных телефонов, а цифровых камер было мало. Но у меня были сильные сценарии, помощники и желание + после за первый фильм я по-

лучил приз «За лучшую режиссуру» на местном фестивале и пару отзывов с запада. Это меня окрылило и привело в кино как в вид профессиональной деятельности. Хотя технически мои короткометражки неприемлемого качества.



Говорит Роберт Родригес, голливудский режиссер:

«Мои первые короткометражки были просто ужасны, и я их до сих пор никому никогда не показываю».

• Группа и оборудование.

Поработать своей киногруппой ты подбиваешь своих знакомых или знакомых знакомых. Камера берётся там же – на несколько дней, с обещанием её вернуть такой же, как она была.

«Можно вообще снять на свой собственный айфон, но не нужно».

С киосветом сложнее. Теоретически его можно взять на местном ТВ, подав заявку «ответственному лицу». Съёмки кино для Кукуево – это то же самое, что снег в гос-ве Бруней, воспринимается как чудо. Поэтому разные лица охотно идут навстречу режиссерам, и стараются помочь.

На ТВ – это не совсем киосвет, а это как раз ТВ-свет и есть (мало годный для кино), но он лучше, чем вообще ничего.

Если местного ТВ у тебя поблизости нет, или на нём нет даже ТВ-света – то можно разыскать пару обычных прожекторов. На крайний случай притащить на съёмки из дома настольную лампу или автомобильную фару. Без ироний!

Твоя киногруппа – это случайные люди, которых ты подбиваешь поработать «ради интереса». Разумеется, бесплатно! В свободное от основной работы время. Максимум, на что можно рассчитывать с такой группой – это поработать 1-2 дня. На третий день половина группы из трех человек не придет, а на четвертый день проект можно считать закрытым. Таковы реалии.

Каждый член группы не имеет ярко выраженных индивидуальных обязанностей. Потому что ты не понимаешь разделений и градаций в кино «по науке», и даешь каждому ту работу, что считаешь нужным. Ведь некому подсказать и направить!

**«Организация кино на площадке –
отнимает 80% времени и сил
у кукуевского режиссера».**

У меня на площадке была Ольга Васильева, которая помогала решать кучу организационных сложностей. За что я ей очень благодарен.



Ольга Васильева справа. Снимаем сцену в туалете, где по сценарию ширяются наркоманы. Любительский к/ф «Семья», режиссер Андрей Ангелов.

Обязателен оператор как отдельная штатная единица и человек, который держит фонарь (киносвет). Все остальные должности по обстоятельствам и на твое усмотрение. Если всё твоё село изъявило желание принять участие в съёмке – то... это плохо, съемочная площадка – это не аттракцион. Безжалостно выгоняй всех, оставив 3-4 человеческих единицы. В том числе и девушку, что умеет пудрить чужие носики, – таким образом заполучив художника по гриму. На короткой форме он не нужен, но... понты, понты... мощная и нужная фильму вещь! Потом в титре можно написать: «Художник по гриму Ася Пупкина», и тебе приятно, и девушке.

• **Кастинг.**

Как такового кастинга нет. Ты вспоминаешь всех своих знакомых, потом им звонишь и предлагаешь сыграть. В моих коротких метрах играли (в частности) мой брат и отец. Либо тебе актеров предлагают твои знакомые, тоже интересующиеся кино. В обоих случаях актеры – это не актеры, а аматоры (любители), для коих кино – это очередная развлекуха вроде похода на танцпол. Пришел и станцевал без затей, – именно так и играют.



*Контрасты. Один и тот же фильм, одни и те же роли.
Справа – актеры аматоры из Сибири. Слева – проф. актеры из Москвы.
Режиссер и исполнитель роли Андрей Ангелов.*



• Локации.

Поиск локаций в Кукуевских тоже сложен, но бесплатно более возможен. Например, у меня один актер работал в ДК. И поэтому мы бесплатно в ДК взяли комнату для съемки. На целую неделю!

В провинциях с «коммерческими локациями» проще договориться, съемка кино тут до сих пор считается нонсенсом и гордостью города.

*Актер, что помог с локацией
в Сибирском ДК.
Дмитрий Ефремов в образе
банкира-самоубийцы.*

§10.4. ПОСТПРОДАКШН

• Монтаж – тоже твой персональный крест. Или радость. Сам садишься и монтируешь. Сейчас не проблема поставить себе на компьютер программу «Pinnacle», где монтировать снятое видео может практически каждый. Русифицированная версия, что читает почти все видеоформаты.

Когда я снимал любительские фильмы, то монтировал как раз в «Pinnacle» №9. Программа умела захватывать только формат AVI, почти не работала со звуком и совсем не работала с фото. Ныне уже есть «Pinnacle» №15, который умеет всё или почти всё.

• Звук – тут сложнее, чем с монтажом.

Если ты писал на площадке «чистовой звук», который и намерен вставить в фильм – то это делается просто. Ты отдаешь смонтированный фильм знакомому с местного ТВ или со студии – дабы он почистил шумы. Этот же человек, под твоим руководством, наложит музыку и доп. звуки. Либо работа за «коньяк», либо относительно небольшие деньги.

Если же ты хочешь провести переозвучание героев – то такой процесс гораздо дороже и хлопотней.

Начнем с того, что не все студии (даже профессиональные) имеют кабинку для записи голоса. Поэтому в Кукуевске придется проводить перезапись в просто комнате, где идеально чистый звук не записать априори. Не говоря о спец. микрофонах... которых нет.

Во-вторых, перезапись встанет в сумму. Для того, чтобы достичь синхрон губ – нужен не один звуковой дубль, а есть ещё тон голоса, какие-то характерные особенности речи...

Звуковая студия работает по часовой оплате. Аренда + услуги звукорежиссера.

Естественно, тебе будут навязывать доп. услуги. Например, со слащавой улыбкой распишут достоинства и преимущества звука «5:1», который тебе просто необходим! Его запись и дороже в пять раз, чем запись обычного стереозвuka.

**«В Волгограде, в аэропорту,
придумали рекламный слоган:
«Сделай своему чемодану приятно,
отправь его в полет с комфортом!».
Реклама оберточной услуги.
Вот с «5:1 звуком» – нечто подобное».**

§10.5. УМЕСТИТЬ В КАДРЕ

Кадр – это снятое время между включением и выключением камеры. А также кадр – это картинка, которую тебе отображает твоя камера.

Самое сложное идейно\технически – уместить в кадре то, что ты хочешь. Кадр маленький и когда смотришь в объектив, то линза показывает реальность крошечной.

В сценарии ты понаписал, что в кадре сидят пять человек и улыбаются друг другу. Потом расставил стулья и взглянул на сцену через призму объектива. И увидел, что пять человек в кадр влезут лишь при условии нахождения камеры довольно далеко. И в этом случае никаких улыбок не видно. Хорошо, если ты это обнаружил заранее, есть время на доработку сценария. А если такое обнаружилось лишь на площадке? Так-то!

Ситуация с пятью героями взята из моего личного опыта. И я обнаружил то, что описал – именно на съемочной площадке!

«Айфон – это неплохой инструмент будущего режиссера для развития глазомера. Если снимать на него разных людей, что встретишь на улице. С разных ракурсов и с разной крупностью».

Ракурс - это положение человеческого тела по отношению к объективу камеры. Ракурсы бывают нижние и верхние.



Камерный план – это мера крупности человеческого тела по отношению к пространству объектива, что видит зритель.

Плэйбек – это монитор, в который смотрит режиссер при съемке. Фишка в том, что камера всегда немного, но искажает то, что происходит в реальности. И чтобы адекватно оценить, как игра актера будет выглядеть на экране – лучше эту игру наблюдать через экран, даже будучи в двух метрах, а не вживую.

Плэйбек также необходим для правильных пониманий позиций в кадре.

Андрей Ангелов и плэйбек.

В качестве плэйбека может сойти и телевизор, имеющий спец. гнездо для камерного шнура. Современные телевизоры такие гнезда имеют все. Заточены под стандарт.

§10.6. КИНО НА АЙФОН

«Айфон» – это нарицательное определение видеофункции в телефонах, в фотоаппаратах, ноутбуках, планшетах и айпадах. Всё то, что помимо видеокамеры – это айфон. Я выше пару раз уже апеллировал к нему, и решил эту тему довести до логического завершения.

На айфон можно и нужно:

- Снимать всё, что вокруг тебя шевелится. В режиссерском смысле это позволяет развивать глазомер и чутье.
- Снимать случайные кинодела, что могут произойти в тот момент, когда у тебя под рукой нет камеры. Например, актера на кастинге или советы Андрея Ангелова, если ты неожиданно его встретил и разговорил про кино.

На айфон категорически запрещается:

- Снимать собственно фильм.

– А почему камера приспособлена снимать кино, а айфон нет? В чем разница!

К камере прилагается штатив, накамерный свет и микрофон. Всё то, что к айфону не прилагается.

Соль в том, что основная функция айфона – совершать звонки. Айпад – это удобной формы компьютер, а фотоаппарат – призван делать чёткие фотоснимки.

**«Сейчас есть фотоаппараты,
которые снимают с качеством выше того,
что предлагают видеокамеры.
Иначе говоря, грань между фото-
и видеотехникой – стёрлась.
Но разница между айфоном
и камерой
до сих пор огромна».**

Современная камера умеет монтировать, автоматически задавать экспозицию и баланс белого, переключаться в черно-белый формат... С помощью спец. насадок готова также менять формат экрана с 3:4 на 16:9 и множество других функций. В никаком айфоне таких функций нет.



Кадр с айфона Ирины Ангеловой.
На фото наша Алина.

Кино – это процесс, где заняты актеры, свет и звук. Где есть диалоги, монтаж и режиссерский почерк. Сто лет назад, в момент рождения кино – оно не требовало стольких составляющих. Довольно было просто увидеть «движущуюся картинку» и зритель рукоплескал.

Да, монтаж в «онлайн-режиме» – это детский сад для новостного канала, да, ручная экспозиция – это для съемок хоумюбилея, да, куча функций – это практически не оправданные понты японских инженеров... Всё это да! Однако ж в камере такой функционал есть и создается он специально для камеры.

Сегодня айфон есть почти у каждого человека. Андрей Ангелов как раз то самое «почти» и есть, не люблю и не понимаю я айфоны. Но вот у Ирины Ангеловой айфон есть, и она часто на него снимает свое видео.

Кадр из к/ф «L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat»
(«Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота»),
режиссеры бр. Люмьер, 1895г.

Хронометраж: 49 сек. Самый первый к/ф в истории.



**«Историческая справка:
Кино выросло из фотографии.
Первичная его цель –
это зарабатывать на нём деньги.
© Братья Люмьер».**

§10.7. РЕНОМЕ

- Опыт и знание тех. характеристик киносъёмочного оборудования – вторично. Режиссер – он творец по сути, а профессиональные знания ремесленника ему лишь помогают творить.

- Осознанная режиссером ошибка – перестает быть ошибкой.

- Не играй в первой короткометражке. Трудно. В последующих легче, но центральные роли лучше не брать.

Я играл в своей первой короткометражке. И главную роль. Так как никого другого на эту роль не нашел в своем Кукуевске с 25.000 жителей. У меня были длиннющие монологи (реже диалоги) и моя гениальная рожа занимала 50% экранного времени. Роль я учил прямо на съёмочной площадке, и, конечно, не играл, а проговаривал свои тексты как робот... Лишь к концу пятой съёмочной смены (последней) признаки хоть какой-то игры дали себя знать.

- Если видишь ляпы, и нет возможности их переснять, то режь без жалости даже ключевые кадры. Найдёшь как обойтись без них не в ущерб фильму. Это не мелочи, это твой будущий профессионализм.

- Снимать лучше на обыкновенную мини-DV. Как наиболее дешевый вариант. Обязателен штатив. «Дрожание рук» принудит выкинуть твой фильм в помойку. Все эти «камерные стабилизаторы изображения» - лишь рекламный обман.

- На киосвете лучше не экономить. Чем его больше, тем лучше. По поводу светотехников – смотри сам. Помни, что рисовать светом – это искусство, коим владеют далеко не все светотехники.

- На звуке можно экономить. Но в меру.
- Помни, что на экране вещи всегда немного другие. И если у тебя в кадре игрушечный пистолет, то никто не заметит подлог, если задать правильный ракурс и присовокупить (очень важно) реальный звук.
- Любой фестиваль – это бизнес, куда неизвестные гении приходят от известных руководству фестиваля людей. Проще говоря, со стороны попасть на фестиваль *профессионального* кино можно лишь тогда, когда тебя лоббирует какая-то организация (реже частное лицо).



**«На фестивали
любительского кино –
твой фильм возьмут
без всяких лобби».**

- Титры с фамилиями киногоруппы – это главное в любой короткометражке. Всё другое делается только ради титров.

Наш игрушечный пистолет со съемок.

ВИДЫ ФИЛЬМОДЕЛОВ

Однажды я смотрел «Криминальное чтиво» мистера Кв. Тарантино. В 66 раз в жизни.

Во время просмотра я подумал: кинематограф меняется, растет вниз или вверх (речь о росте, как Явлении). И если б все фильмы были б по-режиссерски сделаны так, как «Чтиво» – то было б скучно жить. Только если б все фильмы были сделаны так добротнo – то я бы стал самым счастливым зрителем...

§11

Однажды я сидел на веранде «Кофемании», а напротив меня сидел Николай Гусев. Он мне рассказал, что снял Мечту-дебют «Северный ветер», длиной в 8 серий.

Коля, по его словам, лично переписал на свой лад сценарий, что был пургой. А актеры – включая звезду пленительного счастья - Судзиловскую, работали на износ в пермских болотах, где и проходили съемки. Потому что ловили кайф от сценария-сказки и от стильной режиссуры...

**«Режиссура не бывает стильной,
это не трусы от «Дольче & Габбана».**

Николай Гусев – это актер и клипмейкер, решивший, что он режиссер кино.

Русских фильмоделов я, с каких-то пор, стал разделять на 4 вида:

- *Профессиональные Похренисты.* Это профи, что делают глубоко знакомую работу на автоматизме, выпуская качественную халтуру. Строго и свято по твоим установкам! Лишь бы быстрее срубить деньги, забыть этот проект и искать следующий. Сюда относится весь закадровый творческий персонал. Художники, операторы, монтажеры, реквизиторы, композиторы и тд...

Но если б эти профи иногда САМИ думали – то Месье Кинотеатр был бы благодарен.

«Если в проекте есть нестандарт, то надо дать похренисту время, дабы его автоматические мозги это переварили».

- *Латентные Противники Похренизма.* Чаще всего это режиссеры-постановщики. Они против похренизма похренистов, но не выступают, боясь гнева инвесторов. Поскольку каждое такое выступление влечет перерасход.

- Чуть не так кадр выставили – ладно.

- Надо сделать ещё пару дублей, ан нет.

- Реквизит поцарапали – на poste замажем царапины.

- Ляп – вообще ерунда!

«Всё это перерасходы, на которые лучше положить фиолет! Лучше всё это пусть будет так, как есть – нежели продюсер меня прилюдно нагнёт!» – так думают латентные режиссёры.



Тот самый Николай Гусев.

Да, на каждом кинопроекте есть король, которого величают: Кинопродюсер.

Иногда ради фильма король снимает корону. А король без короны – он смешной и добрый, а то, что вызывает улыбку – прогоняет страх.

Однако чаще король не снимает свой головной убор, и посему король в короне – это страшно. А над ним есть бог – Киноинвестор. Король вкупе с богом – страшней в два раза.

- *Герои.* Чаще всего это режиссеры-постановщики и продюсеры из числа исполнителей. Они не боятся выступать против похренистов, тыкая их

носом в каждую похренистическую мелочь, что режет творческий геройский глаз.

Герои ставят инвесторов перед фактом перерасходов, чётко отстаивая свою позицию. Аргумент тут у Героев один и гениальный: «Если вы, мистер Инвестор, хотите плохое кино – то надо было сразу это озвучить...».

С др. стороны, Герои просто физически не могут заниматься только тем, что исправлять похренистическую лажу. Времени и сил на основную работу не останется.

«Доллары подменили понятия в русском кино».

• *Понторезы.* Как сугубо производственники, так и конкретно продюсеры и даже инвесторы. На словах презентуют себя как мега-крутых профи или мега-миллионеров. Но как только доходит до дела – они либо тянут с тебя деньги (если производственник), либо исчезают (если инвестор).

Я понимаю мотивы таких людей, но вот самих таких людей понять не могу.

В «Криминальном чтиве» каждый кадр выверен до миллиметра. Эти 154 минуты – просто огромная производственная машина, где все работали не за доллары, а за искусство. Работали, а не рубили деньги, не говоря о «пилили»...

Можно сказать: группа «Чтива» «чуяла великое» – посему так. Нет, такого не было! Никто не мог предполагать, что фильм взорвет мир. «Pulp Fiction» – это навсегда, даже для Н. С. Михалкова, который никогда не забудет свой позор в Каннах 1994 года.

§12

ПРИЛОЖЕНИЯ ФОТО И ДОКУМЕНТОВ

§ 12.1. ПРИМЕР ЭКСПЛИКАЦИИ

«ХАМЕЛЕОН»

Автор рассказа Антон ЧЕХОВ

Режиссерская экспликация рассказа

Автор Андрей АНГЕЛОВ

Хамелеон – чешуйчатое пресмыкающееся. Отличается способностью быстро менять окраску в зависимости от окружающей среды. У Чехова определение использовано в переносно-ироничном ключе, так автор обозначил поведение ГГ Очумелова.

Главные герои: Очумелов, Хрюкин, Пёс.

Роли второго плана: Елдырин, Прохор, Толпа Народа как отдельный персонаж.

Эпизодические роли: Два Голоса из Толпы.

Целевая аудитория: школьники 13-14 лет.

Главный КОНФЛИКТ сюжета в самом Очумелове, в его подходе к жизни! Все остальное – приатки, все крутится вокруг Очумелова.

Важно: у него нет никаких самостоятельных Понятий (о добре и зле и проч.). За него все решает начальство, Оно для Очумелова царь, бог и распорядитель кредитов доверия...

Я бы попробовал на эту роль **А. Семчева** (сериал «Участок»). Очумелов – это местечковый провинциальный «полицай», который служит в полиции, потому что любит сладко пить и есть, не прилагая в сему особых усилий.

Служба течет ровно и предсказуемо, все идет к сытной пенсии. Никаких больших происшествий не случается... **приказы исполняются на интуиции, присущей служивому человеку.** Очумелов берет взятки за «торговлю в неположенных местах» и тому подобные мелочи, растит сына, платит кредиты, копит на новую лошадь.

ПРИМЕЧАНИЕ: Подробные портретные характеристики каждого Персонажа обычно идут отдельным блоком в экспликации.

• **КАК СНИМАТЬ?** Я бы снял «один в один» с рассказом Чехова – как видеоурок для средней школы. Ниже смысловые расписки сюжета «осовременным» языком, но это для понимания Режиссерских и Актерских Задач! Сам фильм, повторю – строго по Чехову!

• **СМЫСЛ ИСТОРИИ В ЧЁМ?** В том, что участковый уполномоченный, капитан Очумелов, идет по подведомственной ему территории. Вместе с сержантом Елдыриным (помощник участкового, что хочет стать участковым). На пути встает местный рабочий Хрюкин и заявляет о преступлении: дворняга прокусила ему палец. Участковый должен среагировать согласно инструкции, ведь рядом собрался народ!

• Если послушать «свою интуицию» и повести себя согласно ей, то слух о «доблестном поведении» дойдет до начальства, медаль не дадут, но благодарность объявят.

• И у народа прибавится авторитета, которого много не бывает...

Преступник – всего лишь бессловесный безродный пес, никаких сложностей, – **ТАК ДУМАЕТ ОЧУМЕЛОВ. Его думы на экране не видны, но это описание – задача для режиссера и актера. Как и другие описания ниже.**

1. Но. Вдруг Голос Из Толпы кричит, что пес вовсе не безродный, а принадлежит милиционерскому генералу из областного главка. И Очумелов – он просто пугается, а визуально это видится смущением! Слух «о не доблестном поведении» дойдет до начальства не менее быстро, чем слух о «доблестном»... И вместо благодарности будет выговор... пес для генерала – то же самое, что дочь или сын. Зачастую.

Вокруг народ и боязнь показывать нельзя. А смущение Очумелов маскирует просьбой снять с него пальто («мол, жарко стало»). Защитная реак-

ция организма такова. И... начинается фарс! Очумелов сомневается (лепит «по-белому»), что Хрюкина укусил пес. «Ты, поди, сам палец гвоздиком расковырял».

2. Елдырин говорит, что вряд ли это пес генерала, у «него таких нет». Елдырин – сержант, что желает в будущем занять должность Очумелова. Моложе Очумелова на 15 лет и на голову выше. Он прекрасно понимает дилемму Очумелова и на одной с ним стороне!

Очумелов просит одеть на него пальто («мол, ветром подуло»), и приказывает Хрюкину написать заявление, а пса надо истребить.

3. «Нет, все-таки генеральский пес!» - кричат из толпы.

Для Очумелова такие выкрики – испытание, он-то при исполнении! Он вновь «меняет окраску»: просит снять пальто, говоря о том, что Хрюкин сам спровоцировал пса. И тот правильно укусил рабочего.

4. По законам жанра появляется повар генерала Прохор. Толпа его встречает ликованием, **можно за кадром тонким-тонким звуком пустить аплодисменты, в этот момент!** Очень органично и в тему реж. замысла будут звучать они!

В диалоге Прохора и Очумелова выясняется, что пес генеральского брата.

Имеет место быть снова «смена окраски» у Очумелова, как заключительный этап. Апофеоз - Очумелов грозит Хрюкину неприятностями за то, что того укусил пес генерала! То есть налицо ответ на вопрос:

- Как из обвинителя превратиться в обвиняемого?

- Надо лишь «подставить задницу» под укус пса, что принадлежит милиционерскому начальнику...

Примечательно поведение Толпы: она жаждет Зрелище! Толпа понимает трагедию Очумелова и жалеет Хрюкина. Но. Толпа не подвергает ситуацию критериям из оперы «добро-зло, кто прав и виноват», а просто наслаждается! Примечательно, что в конце сюжета Толпа хохочет над Хрюкиным и почтительно расступается перед полицией.

Методы съемки: в духе «старого советского кино». Длинные планы, немного неуклюжие камерные отъезды и подъезды. Разные по крупности

планы – камера может быть с одной и той же точки. Чтобы фильм смотрелся несколько патриархально – не менее чем при чтении рассказа у современного школьника.

Цветность съемки: только цвет, немного приглушенный. Никаких ч/б!

Монтаж: соответственно длинным камерным планам, никакой клиповой новомодности.

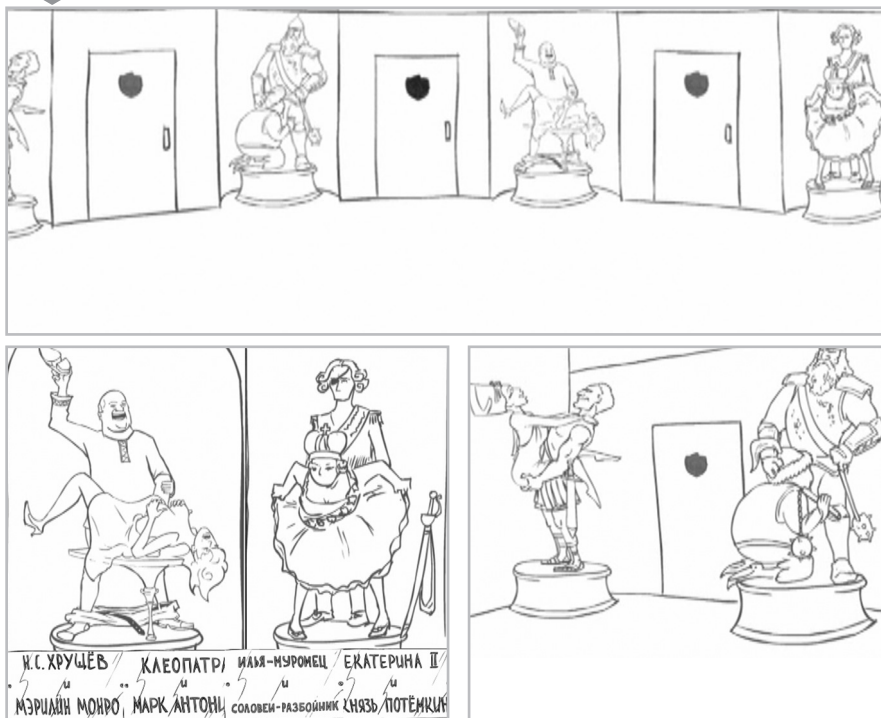
Музыкальное сопровождение: осовременить фильм. Для интереса школьников.

Предварительные прикидки, конкретика будет ясна только на poste.

§ 12.2. ФОТО И ДОКУМЕНТЫ.

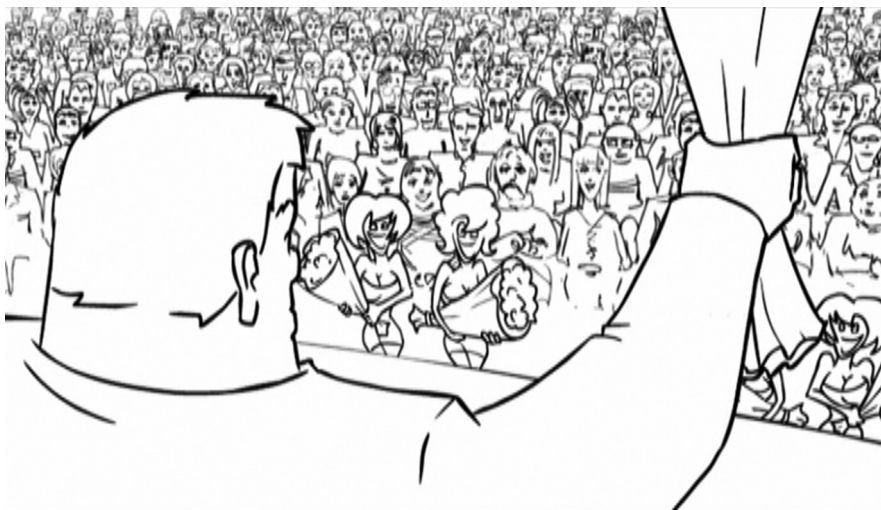


Иллюстрации съемки, описанной оператором в экспликации на стр. 93.



▲ Убранство стриптиз-клуба, описанное художником в экспликации, на стр. 92.

▼ Иллюстрации съемки, описанной оператором в экспликации на стр. 93.



Кинопробы в
«Театр мистера
Фэйса».

Квартет сине-
глазок.

В кадре они
отыгрывали
свои реплики
вчетвером.

Единым кадром!

Режиссер

А. Ангелов – в
белом.





▲ Актриса Наташа Фенкина



◀ Студенты на общем плане и Ангелов (слева, в сирени).

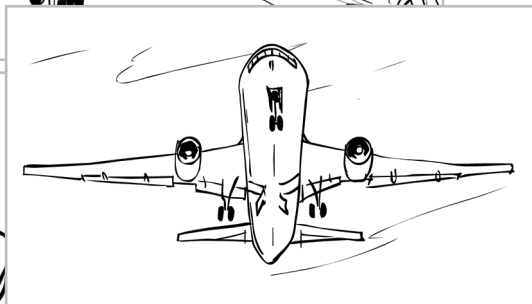


◀ Студенты – будущие режиссеры и актеры на мастер-классе А. Ангелова

◀ Художник по гриму Аня Харчевникова (2-ая слева), в окружении моделей из числа студентов-добровольцев, коих гримировала.



Кинопроба в «Театр мистера Фэйса». Тут как раз снимали «восьмеркой» с двух камер.



Кадры из аниматика, коим А. Ангелов доказывал свое право быть режиссером. Длина 1 мин. Бюджет \$300.



Раскадровка сцены аварии, проект «Капелька дождя». Режиссер Андрей Ангелов.



Иллюстрации актерских состояний, описанных на стр. 110.

Актриса: Лолита Аушева. Режиссер Андрей Ангелов





Снимаем кино о школе «Жим лам» (документалка).

- Мужчина с длинными волосами – оператор Эрик.
- Человек в смешной шапке – это звукооператор Евгений.
- Человек в серой майке – режиссер Андрей Ангелов.
- Представительный человек в костюме – это когда-то простой рязанский парень Олег Ламыкин, а ныне гуру искомой школы.





Репетиция.
Режиссер Андрей Ангелов
и актриса Виктория Боня.



№	ФИО	Должность
1.	Ангелов Андрей	Автор сценария Режиссер-постановщик
2.	Сокол-Мацюк Нина	Режиссер
3.	Любимова Елена	Кастинг директор
4.	Брик Мария	Асс. режиссера (площадка)
5.	Бобырева Снежанна	Пом. режиссера (сейчас в Пыльце, вернется в сер марта)
6.		Бригадир массовки
7.	Артамонова Елена	Асс. реж. по реквизиту
8.	Беляева Анна	Реквизитор
9.	Корзун Наталья	Редактор
10.	Чепурышкин Николай	Оператор-постановщик
11.		Второй оператор
12.		Асс. оператора
13.		Механик съем. аппаратуры
14.	Игнатенко Елена	Художник-постановщик
15.		Декоратор
16.		Постановщик
17.		Постановщик
18.	Степанычев Андрей	Художник по костюмам

Штатное расписание киногруппы прокатного метра.

В оригинале список включает 50 должностей и фамилий. Также тут указываются эл. почта и телефоны (контакты).

Составитель этого расписания: кинорежиссёр Нина Сокол-Мацюк.



*Актриса Елена Тополага
в портретный фас и в
рост.*

*Снято на одном
из моих кастингов.*

Анкета актера

+	
ФИО	
Биоданные	
Дата рождения	
Рост	
Вес	
Размер одежды	
Размер обуви	
Цвет глаз	
Цвет и длина волос	
Проф. данные	
ВУЗ, мастерская, специальность	
Навыки, умения, спорт	
Музыкальные инструменты	Владение
Иностранный язык	Какой яз. и степень
Театр	Театрография и значимые роли
Кино	Фильмография, значимые роли
Другое	
Контакты	Почта, телефон.

Пример анкеты актера.

Если актерская анкета предварительно присылается режиссеру или кастинг-директору – то чем больше на фото отражено разных амплуа и эмоций – тем лучше для актера.

НЕКОТОРЫЕ ДРУГИЕ КНИГИ ГЕНИЯ



Андрей Ангелов – это известный циник. Его книгам присущ лиризм, тонкий юмор и очертание тонкостей человеческой души. Писатель очень разносторонен и разноковарен.

Помимо прочего, он практикующий сценарист, режиссер кино.

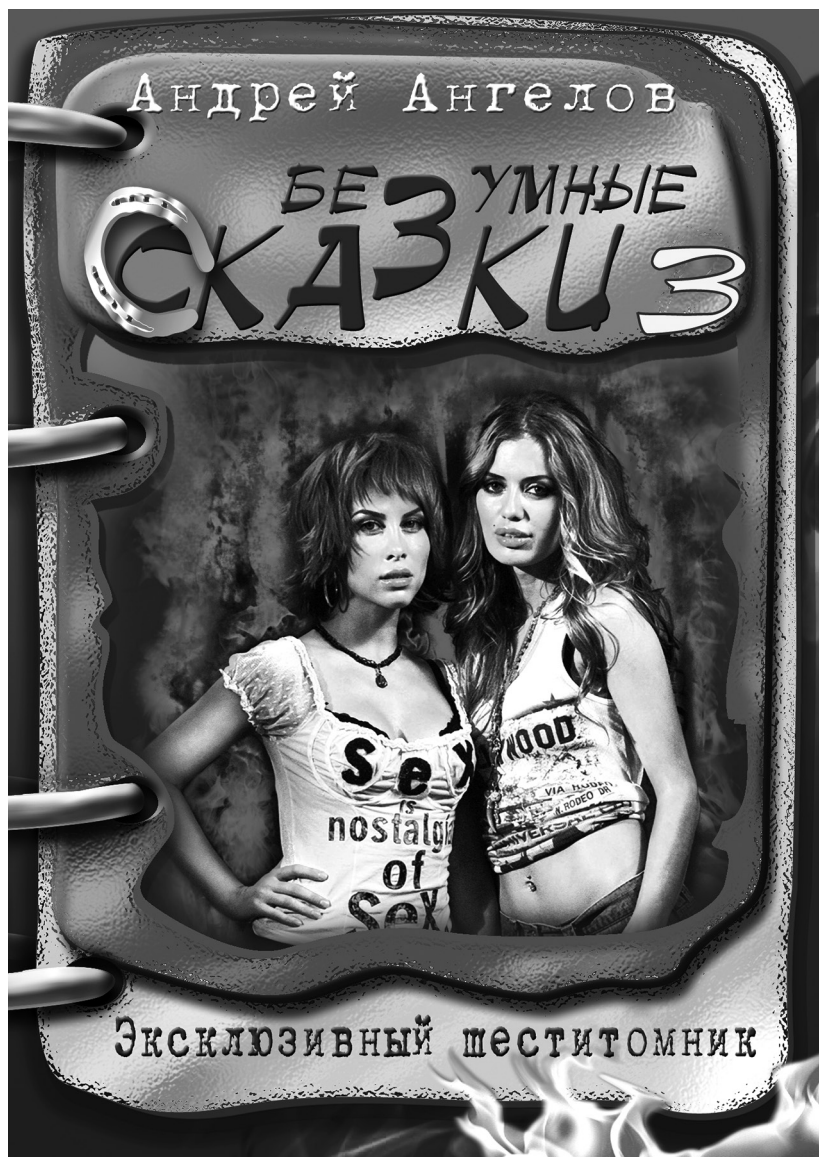
Библиотека. Книги Андрея Ангелова
www.angelov.su



Библиотека. Книги Андрея Ангелова
www.angelov.su



Библиотека. Книги Андрея Ангелова
www.angelov.su



Библиотека. Книги Андрея Ангелова
www.angelov.su



УДК 82-34
ББК 84(2Рос=Рус)6
А64

ISBN 978-5-9904782-3-7

Ангелов Андрей.
Практическая режиссура кино. М.: Издательство «Deluxe», 2013.

Редактор	И. Коваленко
Обложка	Л. Малинка
Компьютерная верстка	А. Мальцева

Все права на произведения Андрея Ангелова принадлежат автору.
#банковской карты автора: 4276 3800 5902 7495
(ОАО Сбербанк)

Подписано в печать 22.09.2013.
Гарнитура Pragmatica. Формат 60x84¹/₁₆
Усл. печ. л. 20. Тираж 8000 экз.

Типография «ПРИНТФОРМУЛА.РУ»:
г. Москва, Можайский пер., д. 3
Телефон: +7 (495) 987-20-39 (многоканальный)
e-mail: info@print-formula.ru