

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Кафедра журналістики

“ЗАТВЕРДЖУЮ”

Проректор з науково-педагогічної
роботи



2018 р.

Робоча програма навчальної дисципліни
РЕЖИСУРА
(назва навчальної дисципліни)

Рівень вищої освіти _____ перший (бакалаврський) _____
Галузь знань _____ 0303 «Журналістика та інформація» _____
Спеціальність _____ 6.030301 «Журналістика» _____
Освітня програма _____ Журналістика _____
Спеціалізація _____ Журналістика _____
Вид дисципліни _____ за вибором _____
Факультет _____ філологічний _____

2018 / 2019 навчальний рік

Програму рекомендовано до затвердження Вченою радою філологічного факультету

“22” червня 2018 року, протокол № 11

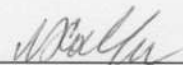
РОЗРОБНИКИ ПРОГРАМИ:

Драчова О. П. – кандидат наук із соціальних комунікацій, старши викладач кафедри журналістики Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Програму схвалено на засіданні кафедри журналістики.

Протокол від “13” червня 2018 року № 13.

Завідувач кафедри журналістики




(підпис)

Хавкіна Л. М.
(прізвище та ініціали)

Програму погоджено методичною комісією філологічного факультету.

Протокол від “21” червня 2018 року № 5.

Голова методичної комісії філологічного факультету

(підпис) 

Гноєва Н. І.
(прізвище та ініціали)

ВСТУП

Програма навчальної дисципліни «режисура» складена відповідно до освітньо-професійної програми підготовки бакалавра

напряму 06 «Журналістика»

спеціальності 061 «Журналістика»

спеціалізації: журналістика

1. Опис навчальної дисципліни

Предметом вивчення навчальної дисципліни є комплекс програм, що дозволяють оптимізувати роботу тележурналіста із візуальною інформацією.

Програма навчальної дисципліни складається з таких розділів:

1. Історія режисури.
2. Виразальні засоби режисера.
3. Основні етапи роботи режисера-документаліста.

1.1. Мета викладання навчальної дисципліни

Надання студентам основної бази знань про усі види професійної діяльності режисера в театрі, кінематографі, на телебаченні, специфіку його роботи в зазначених галузях та організацію виробничого процесу; надати знання про основні світові режисерські школи (концепції), історію становлення режисерської діяльності та освіти, основні етапи роботи режисера; познайомити з класичними творами світової та української екранної режисури і сучасним станом документалістики; розкрити специфіку виразальних засобів режисера.

1.2. Основні завдання вивчення дисципліни

- ознайомити студентів з історією становлення і розвитку режисури як виду професійної діяльності;
- обґрунтувати функціональні особливості режисерської діяльності;
- надати студентам знання про особистість режисера та його світоглядні позиції;
- окреслити подібність та відмінність роботи режисера в театрі, кіно і на телебаченні;
- надати знання про історію виникнення та основні етапи формування режисури як різновиду професійної діяльності;
- викласти основні етапи розвитку режисури екранних мистецтв та ознайомити із їх додатковим виразальним засобом (монтажем);
- познайомити зі специфікою виразальних засобів режисера;
- викласти основні етапи роботи режисера-документаліста;
- познайомити з вибраними класичними режисерськими творами;
- надати навички режисерської діяльності.
-

1.3. Кількість кредитів

Дорівнює 5 кредитам

1.4 загальна кількість годин

Загалом 180 годин

1.5. Характеристика навчальної дисципліни	
денна форма навчання	заочна форма навчання
Нормативна	
Рік підготовки	
4-й	-й
Семестр	
7-й	-й
Лекції	
48 год.	год.
Практичні, семінарські	
16 год.	год.
Лабораторні	
год.	год.
Самостійна робота	
86 год.	год.
Індивідуальні завдання:	
год.	
Вид контролю:	
іспит	

1.6. Фахові компетентності

ФК 1. Здатність визначати засади діяльності режисера та їх функціональні особливості.

ФК 2. Здатність оцінювати твори світової та української класики режисури кіно.

ФК 3. Здатність застосовувати виражальні засоби режисера.

ФК 4. Здатність відрізняти види, принципи та філософські засади монтажу.

ФК 5. Здатність створювати режисерську експлікацію.

ФК 6. Здатність дотримуватися сучасних норм української мови, обирати мовні засоби та стиль відповідно до типу закадрового тексту.

ФК 7. Здатність до усного та письмового перекладу медіатексту.

ФК 8. Здатність використовувати специфіку роботи режисера-документаліста.

ФК 9. Здатність орієнтуватися в світових кінематографічних напрямках .

ФК 10. Здатність проаналізувати кінематографічний твір з точки зору режисерського задуму та режисерських виражальних засобів

ФК 11. Здатність створювати заявку, попередній сценарій документального фільму (телепрограми).

ФК 12. Здатність формулювати тему, ідею, над-завдання режисерського твору

ФК 13 Здатність організувати процес зйомки і монтажу документального фільму (телепрограми)

2. Тематичний план навчальної дисципліни

РОЗДІЛ 1. ІСТОРІЯ РЕЖИСУРИ

Тема 1. Загальні поняття про режисуру: режисера як різновид професійної діяльності. Функції режисера.

Слово «режисер» має латинське походження і в перекладі означає «керувати». Режисер скеровує процес створення вистави, фільму, телепрограми, маючи незаперечний вплив на їх ідейне навантаження. У більшості випадків режисер є посередником між автором і виконавцями, але, оскільки це посередництво має *творчий* характер, то кінцевий результат неминуче має відбиток особистості режисера, його світоглядних позицій.

Першою функцією режисера є тлумачення літературної основи.

Друга функція – ідеологічна. Режисер несе відповідальність за ідеологічну сутність майбутньої постановки так само як і за художню.

Третя функція – організаційна. Однією з необхідних навичок режисера є вміння організувати процес роботи над твором таким чином, щоб актуалізувати *творчий* потенціал кожного учасника виробничого колективу.

Тема 2. Стислий нарис історії режисури: режисура театру.

Зародження і становлення професії відбувається протягом розвитку театрального мистецтва.

V ст. до н.е. – давня Греція, Есхіл, Софокл, Еврипід, Аристофан. Функції режисера виконував автор-драматург. У IV ст. відбуваються зміни в організаційній роботі театрів і всі постановочні (режисерські) функції переходять до окремої особи (іподидаскол).

Середньовічний театр – літургічна драма (IX ст.) та містеріальна драма (XIII ст.). Режисерська діяльність священства (організація, інсценізація, мізансценування), перші спроби колективної режисури.

Театр Відродження: феномен пересувних труп. Театри Шекспіра, Мольєра – суміщення театральних професій.

Сер. XIX ст. – формування специфічних режисерських засад в театральному середовищі. Перші «режисерські» вистави Кронєка (Мейнінгейм), уведення принципів мізансценування та сценічного ансамблю. Зародження режисури в Росії – діяльність К. С. Станіславського.

Зародження принципів «умовного театру» (діяльність Вс. Мейєрхольда) та розвиток принципів конструктивізму в Україні («Березіль»).

Новаторські ідеї Л. Курбаса: поєднання ідеї театру з культурою соціалістичного міста (конгломерат театральних студій-майстерень, студій-шкіл, творчих лабораторій, наукових ланок, кіностудії та журналу «Барикади театру» – 1923-24 рр.); уведення нової театральної умовності – принципу відчуження (напрацювання І. Франко та О. Потебні) – абсолютно новаторського прийому, що пізніше був розвинутий в театральній естетиці Б. Брехта.

Тема 3. Стислий нарис історії режисури: режисура кіно.

Виникнення кінематографу як виду мистецтва історично пов'язують із винаходом братів Люм'єрів, які вперше продемонстрували властивості свого апарату в Парижі у 1895 році. Пошуки специфічних виражальних засобів тривали до середини 1910-х років і базувалися різноманітних формах існуючих мистецтв – театру, циркової феєрії, живопису, фотографії. Для цього періоду характерне виділення режисерського начала із кола інших професій. Режисерами стають сценаристи (Д.-У. Гриффіт, К. Дрейзер), актори (Ч. Чаплін, Дж. Крюзе), оператори (Дж. Сміт, Р. Флаєрті). Режисура того часу нагадувала лабораторні дослідження із періодичними відкриттями, такими як крупний план та монтаж (А. Сміт та Е. Портер). Режисерами опрацьовуються сюжетні та жанрові форми масового кіно видовища.

У 1920- роках відбувається становлення кінорежисури як професійної діяльності, виокремлюються напрямки національних кіношкіл – американська (Д.-У. Гриффіт), німецька (Ф. Мурнау) французька (Р. Клер) радянська (С. Ейзенштейн, Д. Вертов, О. Довженко).

Поява звукової техніки наприкінці 1920-х років призводить до зміни кіно поетики. Пошуки режисерів фокусуються на поглибленні «передкамерної реальності» та виражальним можливостям внутрішньокадрового зображення. Це призвело до формування поетичної атмосфери кадру, глибинного мізансценування, безперервності екранного зображення життя.

У 1940-х роках в італійському кінематографі формується новий напрямок – неореалізм, що мав величезний вплив на розвиток світових кінотенденцій, таких як поетичне та авторське кіно, що стали визначальними аж до кінця ХХ ст.

Тема 4. Монтаж – додатковий виражальний засіб режисури кіно.

Монтаж надав кінематографу можливості зовсім незвичайного бачення світу, незвичайного бачення подій, ущільнення часу і, навпаки, його розтягування, огляду подій з різних сторін, як би різними очима. У німому кінематографі, що мав справу тільки з візуальною складовою видовища, монтаж набував усе більшого значення, особливо в рядах передових кінематографістів 20-30-х років, особливо в радянському кінематографі.

Вперше теоретична концепція кіно була сформульована в роботах Л. Кулешова, яким також були закладені основи професійної діяльності режисера. Монтаж був визнаний ним як «основа специфіки кіно».

Одиницею монтажу є кадр, знятий з однієї точки – рухомої або нерухомої. Кадри складаються в монтажні фрази, що являють собою щось на кшталт «абзаців» картини. Кілька монтажних фраз утворюють епізод, що є найбільшою значеннєвою і ритмічною частиною фільму. Кадри, що завершують монтажні фрази, не тільки створюють перехідну сходинку до подальшого розвитку дії, але вони повинні створювати відчуття композиційної завершеності самої фрази. У ще більшій мірі це відноситься до кадрів, що укладають великий монтажний епізод.

Сама по собі склейка кусків на монтажному столі ще не є монтажем у високому змісті цього слова. Склейка уривків – це тільки технічна сторона монтажу. Принципова ж його сторона нерозривно пов'язана із думкою, закладеною в кадрі, з поглядом камери, з обраним кутом зору на подію, із крупністю кадру, з темпом, що закладений усередині кожного епізоду.

Конструюючи епізод, режисер уже заздалегідь повинен знати, як він буде монтувати його відрізки, повинен хоча б приблизно намічати майбутню монтажну форму. Кадр підкоряється майбутньому монтажеві і залежить від методу попередньої організації матеріалу. Кадр, що закарбовано на плівці, вже визначає певний елемент монтажу.

У німому кінематографі не могло бути і ніколи не було випадкової деталі. Кожна деталь миттєво осмислювалася глядачем, він зараз же сюжетно її освоював, домальовував і робив висновок. Зіткнення двох елементів народжувало нову думку, що часто не була укладена в тому, чи іншому кадрі, вона виникала від їх поєднання, тому глядач безперервно розшифровував якісь задачі, тобто був значно активніше. Він був, так би мовити, співучасником творчого процесу.

Тема 5. Історичні етапи розвитку монтажу (концепція Ж. Дельоза).

Монтаж – це композиція, схема дії образів-рухів, що складає непрямий образ часу. А відомо, що з часу філософів стародавності існує безліч способів представити час у залежності від руху і стосовно руху, відповідно до різних композицій. Ми знайдемо цю розмаїтість у різних «школах» монтажу.

В області монтажу можна розрізнити чотири значні тенденції: органічну тенденцію американської школи, діалектичну тенденцію радянської школи, кількісну тенденцію довоєнної французької школи й інтенсивну тенденцію школи німецького експресіонізму. У кожній з цих груп режисери можуть значно відрізнитися друг від друга, але проте в них є загальні теми, проблеми й інтереси, – словом, їх поєднує ідейна спільність.

Основоположником американської школи по праву вважається М. Гриффіт не стільки за те, що він винайшов монтаж, а за те, що він підняв його на рівень особливого виміру. Гриффіт розумів композицію образів-рухів як організацію, організм, значну органічну єдність.

Паралельний монтаж Гриффіта Ейзенштейн заміняє «монтажем опозицій», монтажем якісних стрибків («стрибковим монтажем»). Звідси випливають різного роду нові аспекти монтажу: нова концепція крупного плану, нова концепція прискореного монтажу, вертикальний монтаж, монтаж атракціонів, інтелектуальний монтаж або монтаж свідомості. Суть

ейзенштейновської революції в тім, що діалектику він наділяє чисто кінематографічним змістом.

У Довженко діалектика зовсім інша: його невідступно переслідують відносини тріади «частина-множина-ціле».

Ейзенштейн, безперечно, може вважатися главою школи стосовно Пудовкіна і Довженка. Але загальна їхня ідея у тім, що Природа діалектична саме тому, що завжди інтегрована в якусь спільність людей. Звідси епітет, яким наділив Природу Ейзенштейн: «небайдужа». Оригінальність же Вертова складається, навпаки, у радикальному твердженні діалектики самої матерії. Вертов показував присутність людини в Природі, його вчинки, пристрасті і життя.

Єдина загальна властивість усіх видів монтажу – співвіднесеність кінематографічного образу з цілим, тобто з часом, сприйманим як Відкрите. Тим самим монтаж дає непрямий образ часу, як у конкретному типі образів, так і в рамках фільму як цілого.

Тема 6. Концепція «авторського кіно» як актуалізація протиріччя «елітарної» та «масової» культури.

У кінці 1950-х – поч. 60-х років на розвиток західної кінорежисури впливає протистояння авторів усталеним канонам комерційного кіновиробництва. Осередок нового напрямку сформувався в Італії під впливом течії неореалізму. Режисерський метод і стиль виражав *авторську* концепцію дійсності (Ф. Феліні, М. Антоніоні, Л. Вісконті).

У Франції тотожні ідеї відбивались у течії «нова хвиля», представники якої (Ж.-Л. Годар, А. Рене, Ф. Трюфо) уводять в контекст ігрового кіно риси репортажної зйомки та розвивають методику інтроспективного опрацювання внутрішнього світу персонажів. В США формується опозиційна до голлівудської кіноіндустрії течія «прямого кіно», що базувалася на принципах достовірного (почасти ігрового, почасти репортажного) зображення повсякденного життя людей (Дж. Кассаватес, Ш. Кларк).

Т.ч. в кінорежисурі стверджується цінність і важливість індивідуального мистецького бачення світу. В європейській кінокритиці виникає поняття *«авторське кіно»*, що спровокувало певну полеміку, оскільки це виявило концептуальне протиставлення масовій природі самої кіноіндустрії та її взаємовідносинами із публікою. Нетрадиційний підхід до жанрових засобів та виражальним можливостям екрану обумовлює спілкування мистця із глядачем за законами особистісного діалогу. (напр. фільм-сповідь А. Тарковського «Дзеркало»).

На Україні ідентичні ідеї актуалізував С. Параджанов. Захоплений поетикою свого вчителя О. Довженка, він фільмує «Тіні забутих предків», що стало відправною точкою для розвитку напрямку українського поетичного кіно.

РОЗДІЛ 2. ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ РЕЖИСЕРА

Тема 1. Особливості «кабінетного» періоду творчості режисера: робота над літературною основою (інтерпретація).

Режисера театру часто називають інтерпретатором чужих історій, оскільки при створенні своєї постановки він має справу з літературною основою іншого автора – драматурга. Таким чином, перше, що повинен зробити режисер – це зануритись в драматургічний матеріал настільки, щоб відчувати, що хотів автор сказати цим твором, і що я повинен сказати через нього.

Своєрідне «вчитування в драматургію» відбувається в декілька етапів. І якщо основним питанням перших читань є визначення *ідеї n'еси*, то подальші читання висувають питання *побудови дії* – своєрідного режисерського драматургічного каркаса. Інакше кажучи режисер починає моделювати побудову вистави. Весь драматургічний матеріал у кожній його ланці він розглядає вже не з позицій з'ясування авторського трактування теми, але з точки зору сценічного *постановочного плану*, відповідаючи на питання: як розвивається дія, як будується сюжет, яка послідовність подій веде інтригу, де переважає зовнішня дія, а де – внутрішня.

Так званий «кабінетний період» можна назвати стратегічним плануванням майбутньої постановки. Тут режисер повинен визначити, у який спосіб він буде використовувати виражальні засоби – композицію, мізансцену, атмосферу і темпоритм.

На відміну від театральної режисури в кіно (а потім і на телебаченні) виникає додатковий виражальний засіб – монтаж, який, як ми вже бачили, пройшов становлення від простого поєднання кадрів до так званого «інтелектуального кіно» Ейзенштейна із його «кадрами-знаками-ієрогліфами». Тому у способі поєднання кадрів (монтажному вирішенні), який закладає режисер вже на початковому етапі роботи, повинна віддзеркалюватись (візуалізуватись) ідея твору, його головна думка.

Тема 2. Композиційна побудова твору

Композицією в літературі та мистецтві називають побудову, внутрішню структуру твору. Аналізуючи літературну основу майбутньої постановки режисер повинен визначити її основні структурні компоненти (експозицію, середню частину, що призводить до кульмінації та розв'язку).

Вибудовуючи структуру своєї вистави (фільму) режисер таким чином визначає її архітектоніку (послідовність виражальних прийомів, що організують ідейно-художнє ціле). Кожна вистава (фільм) містить у собі наступні компоненти:

1. Початок (ввідний акорд);
2. експозиція;
3. зав'язка;
4. середня частина;
5. кульмінація;
6. розв'язка;
7. кінцівка (заключний акорд).

Таким чином режисер розглядає драматургічний матеріал з точки зору його сценічної реалізації.

Кожен уривок драматичної дії може мати три різних ознаки самої дії, тобто розглядатися з точки зору дії (сценічної події); з точки зору сценічного образу (якщо потрібно зробити акцент на персонажі); або з точки зору характеру (коли необхідно змалювати особливості діючого персонажа).

У кожній драматичній події містяться елементи образу, дії і характеру, але режисер повинен зробити акцент, виокремити найголовніше, розгортаючи епізод під тим, або іншим смисловим ракурсом.

Тема 3. Поняття мізансцени

Мізансцена (франц. *mise en scene* — розміщення на сцені), розташування акторів на сцені в той чи інший момент вистави. Один з найважливіших засобів образного виявлення внутрішнього смислу п'єси, являє собою істотний компонент режисерського задуму спектаклю. Мізансцена – це композиційна організація сценічного простору, передача змістового навантаження дії в просторі, що вирішується через причинно-обумовлені рухи дійових осіб на сцені (у кадрі). Отже в мізансцені важливе розкриття глибини змісту даної ситуації, будь то подія, вчинок, або внутрішній психологічний конфлікт.

Головна функція мізансцени – вирішення теми через рух актора на фоні декоративного оформлення. Для кожного смислового уривка, виходячи з його змістового значення, режисер обирає принцип вирішення мізансцени. Мізансцена не обмежується тільки зовнішніми пересуваннями на сцені. Якщо людина сидить нерухомо – це також мізансцена, яка розкриває внутрішній стан дійової особи. Таким чином Мізансцени поділяються на зовнішні та внутрішні.

За своїм значенням в розвитку дії мізансцени поділяються на

- 1) функціональні (найпримітивніша форма, що має суто службовий характер: щось узяти, роздягнутися, тощо);
- 2) психологічні (є фізичним вираженням внутрішнього життя дійової особи)

3) тематичні (розкривають змістове значення через тематизм події).

Мізансцена є не що інше, як просторове вирішення сценічної дії, і, з одного боку будується за законами композиції творів живопису. Але сценічний простір має додаткові властивості – масштаб, глибину, багатоплановість, і найголовніше – функціонує в русі. Враховуючи це, можна виокремити наступні три принципи побудови мізансцени:

- 1) принцип симетрії (статика, декоративність, умовність, характерний для класичних жанрів);
- 2) принцип подолання схеми (вільного врівноваження композиційних елементів);
- 3) принцип асиметрії (динаміка, швидкість композиційних змін, характерний для романтичних та реалістичних жанрів).

Володіння навичками мізансценування допомагають режисерові розкрити особливості драматургії (сценарного матеріалу), не нав'язуючи йому побудови, що не відповідає стилістиці, жанру та смислового значенню сценічної дії.

Тема 4. Побудова кінематографічної мізансцени

У кінематографі мізансцена означає форму розміщення і руху обраних об'єктів стосовно площини кадру і служить для того, щоб виявити смисл того, що відбувається. Щоб зосередити увагу глядача на потрібному об'єкті на екрані, потрібно зробити його головним або єдиним смисловим об'єктом кадру. Кінематографічна мізансцена будується в розрахунку на глядача, який немов би сам присутній на сцені і безперервно переходить з місця на місце. Таким чином, апарат як би рухається з глядачем і безперервно розглядає людей то крупним, то загальним планом.

Рух камери може бути плавним (панорами) або переривчастим (монтажна зйомка). Якоюсь мірою поведіння кінокамери відбиває характер режисера. В одних режисерів камера поводить по-одному, в інших – зовсім інакше. Але в кожного (без цього не буде фільму) вона безперервно рухається і водить глядача за собою. Це змінює сутність мізансценування у порівнянні з театром. Кінематографічна мізансцена значно менш умовна, чим театральна, більш життєподібна.

Кінематографічний кадр триває на екрані кілька секунд, що не дає можливості глядачеві самостійно виділити об'єкт уваги. Тому в кінематографі режисер завжди повинен точно визначити, куди і як мусить дивитися глядач. Тому кадр має бути побудований таким чином, щоб глядач не мав вільного вибору, щоб його увага була зосереджена саме на тих фігурах, саме на тій деталі, що необхідні в даний момент. У цьому сенсі кінематографічний режисер виступає в диктаторській функції стосовно глядача. Але якщо кінематографічне видовище побудоване режисером так, що в кадрі немає центра уваги, то, як правило, воно побудовано погано, і глядач не одержує дійсного емоційного й образного відчуття від кадру.

Одна з принципових відмінностей кінематографічної мізансцени від театральної полягає в тім, що в театрі глядач увесь час змушений виділяти з загального окремих елемент. Перед ним знаходиться загальний план сцени, а мізансцена, світло, дія змушують його звертати увагу на ті або інші подробиці, тобто сприймати видовище аналітично. У кінематографі, навпаки, глядач, в основному, бачить фрагменти видовища і по них відновлює у свідомості загальне.

Тема 5. Атмосфера як виражальний засіб режисера: різновиди сценічної (театральної) та кінематографічної атмосфери

Наступним виражальним засобом режисури є культурно-психологічна атмосфера, тобто те знаково-символічне середовище, у якій живе акторський образ (звуки, шуми, ритми, характер висвітлення, меблі, речі й ін.). Атмосфера залежить від характеру подій, від місця і часу дії, будучи як причиною так і наслідком цих подій.

Величезну роль при створенні атмосфери грає звук і освітлення, за допомогою яких можна виразити практично будь-яку ідею. Природно, що в масштабах масового видовища вони вимагають інженерного рішення, особливо коли необхідно створити так названий ефект присутності. Зображальність видовища одержує виразний характер і шляхом використання

колірної гами, що обумовлює асоціативність глядацького сприйняття. Особливо важливо, щоб винайдена художником-постановником загальна стильова фактура видовища асоціативно гармоніювала з мовою режисера, особливостями авторського задуму. Таке ж значення музики в створенні атмосфери видовища. Завдяки своїм якостям – максимальній яскравості, емоційності, виразності – музика є носієм декількох функцій: насамперед це тло; потім це і самостійно створений образ і, нарешті, це можливість участі в конфлікті дії.

Таким чином, атмосфера залежить від візуальної і музичної форм, створених відповідно до задуму режисера, саме видовище виявляє собою синтетичний культурно-естетичний спосіб дії.

Тема 6. Темпоритмічна організація режисерського твору

Темпоритм, вбирає в себе швидкість і частоту повторення сцен або подій у часі. З огляду на те, що ритм може бути зовнішнім (фізичним) і внутрішнім (психологічним), вважається, що механічний ритм діє на наше внутрішнє життя, на наше почуття і переживання.

Так само як мізансцена й атмосфера, темпоритм сприяє реалізації авторського задуму. Тому одна з головних проблем режисури – знаходження вірного ритму дії. Кожен епізод повинен будуватися на власній ритміці, але необхідно, щоб вона логічно поєднувалась із загальним ритмом видовища. Ритм припускає розвиток дії з перервами і поступовостями, при великій кількості динамічних подій, потрібно робити зупинки, що дозволяють охарактеризувати героїв і осмислити значення подій. Ритм — міра, плин життєвих явищ у часі, відчуття часу.

Характеристиками темпоритмічного малюнка будь-якої режисерської роботи є тривалість кожного епізоду і твору; ритмічність і аритмічність часових інтервалів епізодів, що ідуть один за одним; контрастність епізодів за режисерським рішенням. Якщо режисером узятий вірний темпоритм, то почуття і переживання глядача створюються самі собою.

Тема 7. Режисерський задум

Задум – це вихідне представлення режисера про його майбутній добуток, його більш-менш усвідомлений прообраз, з якого починається творчий процес. Іноді буває досить побачити який-небудь жест, картинку, мізансцену (побачити у своїй уяві), і з цього зерна виростає цілісна картина майбутньої постановки.

План, заявка, нарис, експлікація – от найбільш розповсюджені форми фіксації задуму. Деякі режисери дуже розгорнуто розписують на папері свій задум, намагаючись як можна точніше його конкретизувати (французькому режисерові Рене Клеру належить фраза: „Мій фільм уже готовий – його залишилося тільки зняти”).

Задум – це установка режисера на творчий пошук, відтворення засобами режисури зовнішнього чуттєво-конкретного образу дійсності. Так, К. Станіславський говорив, що для актора важливі „скульптурний і архітектурний принципи постановки”. Мейєрхольд стверджував, що в „режисері повинний сидіти скульптор і архітектор”. Вахтангов називав режисера „скульптором театральної вистави”.

Кінематографіст, який ясно бачить свій задум і потім, працюючи зі знімальною групою, уміє довести його до остаточного і точного втілення, може бути названий режисером. Тільки при наявності власного погляду на речі режисер стає художником, а кінематограф – мистецтвом.

РОЗДІЛ 3. ОСНОВНІ ЕТАПИ РОБОТИ РЕЖИСЕРА-ДОКУМЕНТАЛІСТА

Тема 1. Предпродукція: початкове опрацювання теми та особливості бюджетного планування

Підготовчий період – час прийняття всіх рішень відносно майбутнього фільму. Для документаліста це означає – вибрати тему, зробити необхідні дослідження, зібрати знімальну групу, підібрати техніку, визначити методику, деталі і розклад зйомок.

Глибина осмислення, ступінь передбачення проблем і можливих перешкод на цьому етапі забезпечать успішність зйомок, більш того, ці готування визначають, чи буде кінцевий результат

відповідати первісному задумові. Знімати документальне кіно, усупереч уявленням про спонтанність авторських пошуків під час самих зйомок, означає розкрити внутрішню сутність явища, визначену до початку роботи.

Тема 2. Особливості роботи зі спонсором (заказником): написання пропозиції та попередньої сценарної заявки.

Домогтися точності заявки допомагають організаційно-тематичні дослідження теми. Чітко визначена мета і план роботи, у свою чергу, сприяють взаєморозумінню усередині знімальної групи. Заявка і сценарний план повинні переконати тих, хто їх буде читати (наприклад, потенційних спонсорів), у тому, що готується вражаючий фільм і скільки коштує процес його виготовлення. Дуже оживляє заявку використання цитат з мови персонажів майбутнього фільму. Заявка повинна показати, що в основі задуму лежить оригінальний погляд на складні аспекти реального життя.

Висвітлюючи великі і малі життєві проблеми, документалісти використовують арсенал прийомів художнього кіно: яскраво окреслені характери, зав'язка, розвиток, наростання напруги конфронтуючих сил, кульмінація і розв'язка. Заявка повинна показати, як і для чого використовуються ці засоби.

Як правило, найбільш цікавим і важливим в описі подій і особистостей є відображення динаміки конфлікту. Конфлікт може бути між людьми, думками, позиціями. Це може бути протистояння героя своєму оточенню або внутрішній конфлікт у душі людини, що розривається пристрастями або протиріччями, конфлікти також можуть бути між кланами, поколіннями, расами, націями.

Кращий спосіб не упустити основні моменти в розвитку – знімати саму зміну ситуації, поступове рішення тих або інших проблем. Це може бути фізичний рух (новий будинок, робота, подорож), рух часу (сезони для фермера, дорослішання дитини, творчість художника в ретроспективі й ін.) або психологічний розвиток (колишній ув'язнений, що недавно звільнився з в'язниці, звикає до волі, підліток одержує першу роботу, неписьменний учиться читати).

Інший шлях – розглядати рух конфлікту, його розвиток усередині характеру, між характерами і т.д. Домогтися проникнення в глибини людської душі можна, лише щиро співчуваючи людям і їхнім проблемам. Запитуючи себе – про що мріє мій герой, чим живе, Ви вже малюєте його образ у русі. Наступне питання – що або хто не дозволяє героєві досягти бажаного – дасть стрижень розвитку драми у фільмі.

Тема 3. Режисерська експлікація твору

Термін «експлікація» має латинське походження і означає – тлумачення. Пояснення умовних означень, що використані на картах, планах тощо. Експлікація закріплює все, що винайдено режисером у його так званому «кабінетному» періоді. Або інакше – фіксація основних моментів постановочного плану. По суті ці записи є стратегічним планом дій майбутньої постановки.

Реж. експлікація в першу чергу повинна містити відповіді на наступні питання: *Для чого ми ставимо?* Відповідь на це питання пов'язана із ідеологічним спрямуванням постановника і скеровується *ідеєю*. Цей аспект також корелює із формулюванням режисерського *над-завдання*; *Що ми ставимо?* Відповідь на це питання встановлює змістову сутність твору і його окремих епізодів та їх тематичний розвиток; *Як ми ставимо?* Потрібно не тільки встановити стильові та видові ознаки, але і виявити якими стильовими прийомами вони будуть вирішені у майбутній постановці. Відповіді на ці питання визначають зміст експлікації та її приблизну структуру.

Головна *мета* експлікації – зацікавити творчу групу, організувати колектив для наступної роботи. У режисерів-кінодокументалістів експлікація якісно об'єднується із початковим сценарієм і наявність такого документу в багато разів спрощує процес створення фільму. Важливим аспектом такої сценарної експлікації є урахування *аудиторії*. Також важливо прописати характеристику дикторського тексту. Або обґрунтувати його відсутність.

Необхідно враховувати обмеження за строками виготовлення: чи можуть вони вплинути на процес виробництва. Якщо так – це повинно бути обумовлено з самого початку і відображено в експлікації.

Тема 4. Організація знімального періоду виробництва документального фільму (телепрограми).

Зйомки документального фільму відрізняються від художнього, оскільки унеможливають знімання дублів. Тут режисер має справу з реальністю, тому від чіткості та вивірених дій повністю залежить успіх або провал проекту. Окрім знань технічного характеру (перевірка готовності технічного оздоблення знімальної групи), режисер на цьому етапі повинен максимально виявити свої організаційні здібності. Він задає загальний тон знімального процесу і все, що він говорить та робить віддзеркалюється на всій творчій групі. Якщо режисер буде занадто суворим – він викличе неприязнь, а якщо буде невпевнений у собі – втратить довіру.

Вирішальне значення мають стосунки режисера і оператора (зазвичай вони налагоджуються у підготовчий період). Режисер повинен віднайти найвигідніший ракурс та донести своє бачення навіть в екстремальних умовах зйомки. З іншого боку оператор також є творчою особистістю і має певний досвід і власне бачення. Тому кінцевий результат може значно виграти, якщо режисер вміє прислухатись до зустрічних пропозицій. Відповідальність за результат все ж таки лежить на режисерові, тому при відборі кадру завжди треба скеровуватись принципом: чи відповідає кадр вашим вимогам та задачам фільму.

Кожен новий знімальний день вноситиме певні корективи до попереднього графіку роботи, тому потрібно заздалегідь потурбуватись про складення нового графіку (із вказуванням місця, об'єктів, кількості знімального часу, тощо), та вчасне донесення його до кожного учасника знімального процесу. Якщо погодні умови мають мінливий характер, треба продумувати альтернативні варіанти зйомки. Деякі рішення прийдеться приймати спонтанно, але завжди потрібно мати перед собою чітку мету, завдання та способи їх вирішення.

Тема 5. Постпродукція: остаточне опрацювання теми та створення кінцевого варіанту сценарію.

Увесь знімальний період надає лише сирий матеріал, і тільки після цього починається суттєвий період створення фільму. Тепер першим помічником режисера стає монтажер, із яким він ставитиме вирішальну крапку. Оскільки монтажер не бере участь у знімальному періоді, він може запропонувати новий, неупереджений погляд ні матеріал і надихнути режисера на нові, нестандартні варіанти вирішення теми.

Попередня робота з монтажером відбувається в три етапи:

- 1) ознайомлення монтажера з попереднім сценарієм;
- 2) перегляд вихідного матеріалу та узгодження його із попереднім сценарієм;
- 3) виготовлення монтажних листків (аркуш паперу розділяється на дві частини, де зліва розміщується описання відеоряду, а праворуч прописуються аудіоряд або перелік ідей).

У цей час також відбувається розшифрування усіх інтерв'ю та відбір їх головних моментів.

Мета попереднього сценарію – складання стратегічного плану дій та окреслення бюджетних рамок. Монтажні листки створюються у якості генерального плану побудови фільму.

Тема 6. Постпродукція: монтажний період виробництва документального фільму (телепрограми).

Монтажний період можна поділити на три стадії :

- 1) попередній монтаж (відбір найкращого матеріалу та збирання його у відповідності до сценарію);
- 2) чорновий монтаж (опрацювання композиційної побудови та темпоритмічної структури, підбір музичного супроводу та дикторського тексту);

- 3) кінцевий монтаж (внесення остаточних змін та накладення закадрового тексту та музичного супроводу та інтершуму).

Працюючи над остаточною зборкою фільму, конструюючи епізоди, добираючи вірний ритм, режисер може радикально відхилитися від монтажних листків, оскільки в цьому періоді зазвичай є можливість зробити перерву та оцінити обрану форму.

Музичний супровід та інтершум зазвичай додають картині емоційної насиченості та створюють відповідний настрій, тому слід уважно ставитись до цих аспектів у фільмі (програмі). Додатково до сценарію можна створити лист (таблицю) озвучування – своєрідну діаграму точок вводу та виводу звуку на кожній звуковій фонограмі, їх тривалість та співвідношення.

Тема 7. Особливості роботи режисера при створенні поточної телевізійної продукції.

На телебаченні режисер зазвичай має справу із потоковою продукцією, а, отже – із обмеженням часу на виготовлення того чи іншого телепроекту. Обмеження часових рамок відбувається також і усередині самого продукту (зазвичай тривалість однієї програми становить 15-25 хвилин). Враховуючи ці умови, режисер на телебаченні зазвичай створює певну жорстку форму майбутньої телепрограми, рамки якої і співпадають із рамками ефірного часу.

Форма телевізійного проекту опрацьовується під час роботи над пілотним випуском (першою програмою), де режисер має більше часу на підготовку випуску (зазвичай це триває близько місяця). Тут режисер повинен продумати усі технічні, технологічні та творчі нюанси майбутньої програми. Заявлений привертає увагу певної глядацької аудиторії, а його зміна під час поточного виготовлення може призвести втрату кредиту довіри глядача і як наслідок – втрату попередніх рейтингів.

Творча група на телебаченні зазвичай складається варіативно. Оператор і монтажер можуть змінюватись (у відповідності до їх особистого графіку роботи на каналі), а функції режисера найчастіше виконують самі журналісти. Тому від грамотного володіння цією професією буде залежати успіх авторського журналістського телевізійного проекту.

3. Структура навчальної дисципліни

Назви тем	Кількість годин											
	Денна форма						Заочна форма					
	Усього	у тому числі					Усього	у тому числі				
		л	п	лаб	інд	ср		л	п	лаб	інд	ср
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ІСТОРІЯ РЕЖИСУРИ												
Тема 1. Загальні поняття про режисуру: режисура як різновид професійної діяльності. Функції режисера	2	2	–	–	–	–			–	–	–	–
Тема 2. Стислий нарис історії режисури: режисура театру	4	4	–	–	–	–			–	–	–	–
Тема 3 Стислий нарис історії режисури: режисура кіно	40	4	6	–	–	30			–	–	–	–
Тема 4 Монтаж – додатковий	2	2	–	–					–	–	–	

виражальний засіб режисури кіно												
Тема 5 Історичні етапи розвитку монтажу (концепція Ж. Дельоза)	4	4	–	–	–				–	–	–	
Тема 6 Концепція «авторського кіно» як актуалізація протиріччя «елітарної» та «масової» культури	4	2	2	–	–	–			–	–	–	
Тема 7 Режисерський задум	2	2										
Разом за темою 1	58	20	8	–		30			–	–	–	
ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ РЕЖИСЕРА												
Тема 1 Особливості «кабінетного» періоду творчості режисера: робота над літературною основою (інтерпретація).	18	2	2			15			–	–		
Тема 2 Композиційна побудова твору	17	2		–		15			–	–		
Тема 3 Поняття мізансцени	2	2	–	–					–	–		
Тема 4 Побудова кінематографічної мізансцени	3	2	1	–					–	–		
Тема 5 Атмосфера як виражальний засіб режисера: різновиди сценічної (театральної) та кінематографічної атмосфери	2	2										
Тема 6 Темпоритмічна організація режисерського твору	3	2	1									
Разом за розділом 2	46	12	4	–		30			–	–		
ОСНОВНІ ЕТАПИ РОБОТИ РЕЖИСЕРА-ДОКУМЕНТАЛІСТА												
Тема 1 Предпродукція: початкове опрацювання теми та особливості бюджетного планування	2	2	–	–					–	–		
Тема 2 Особливості роботи зі спонсором	2	2	–	–					–	–		

(заказником): написання пропозиції та попередньої сценарної заявки												
Тема 3 Режисерська експлікація твору	36	2	4	–		31			–	–		
Тема 4 Організація знімального періоду виробництва документального фільму (телепрограми)	2	2	–	–					–	–		
Тема 5 Постпродукція: остаточне опрацювання теми та створення кінцевого варіанту сценарію	2	2										
Тема 6 Постпродукція: монтажний період виробництва документального фільму (телепрограми)	2	2										
Тема 7 Особливості роботи режисера при створенні поточної телевізійної продукції	2	2										
Разом за розділом 3	49	14	4	–		31			–	–		

4. Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Формування національних кінематографічних шкіл – підготувати реферат для доповіді та обговорення на практичному занятті (10-15 друк. арк.; 4-6 джерел)	30 1-25 балів
2	Проаналізувати фільм А. Куросави «Расьомон» з точки зору особливостей інтерпретації літературної основи твору (3-5 друк. арк.)	15 1-10 балів
3	Проаналізувати фільми С Ейзенштейна «Иван Грозний» та П. Лунгіна «Цар» з точки зору режисерського задуму та режисерських виражальних засобів (1-3 друк. арк.).	15 1-5 балів
4	Сформулювати тему, ідею, конфлікт, над-завдання вибраного кінематографічного твору та викласти його композиційну структуру	15 1-5 балів
5	Створити власну режисерську експлікацію	31 1-15 балів
	Разом	86 год. 5-60 балів

Теми семінарських занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1		

Теми практичних занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	Формування національних кінематографічних шкіл: української, польської, італійської, французької, японської, німецької та голівудівської кіноіндустрії	6
2	Специфіка авторського кіно (на прикладах творчості А. Тарковського, Ф. Феліні, С. Параджанова та ін.)	2
3	Звук в кінематографі та темпоритмічна організація екранного простору	1
4	Поняття <i>кадр</i> , <i>план</i> , <i>ракурс</i> та побудова кіномізансцени	1
5	Особливості інтерпретації літературного твору в кінематографі (на прикладі фільму А. Куросави «Расьомон»)	1
6	Зміна режисерського над-завдання при виробництві кіноримейка та його вплив на загальну ідею (на прикладах фільмів С Ейзенштейна «Иван Грозний» та П. Лунгіна «Цар»)	1
7	Захист режисерської експлікації	4
	Разом	16 год.

Теми лабораторних занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1	немає	

5. Самостійна робота

Критерії оцінювання:

- «відмінно» – студент глибоко засвоїв теоретичний матеріал, всебічно знає зміст програми, основні положення рекомендованої літератури, вільно і творчо розвиває свої думки, логічно мислить і вміє привести беззаперечні аргументи на користь своєї позиції, володіє професійною термінологією, викладає свої думки грамотно;
- «добре» – студент міцно засвоїв теоретичний матеріал, володіє основними аспектами змісту модуля, допускає неточності й суперечності в аргументації своїх суджень, порушує логіку викладу думки, допускає мовні помилки;
- «задовільно» – студент в основному опанував теоретичними знаннями, орієнтується в змісті розділів, але непереконливо формулює свою позицію, плутано викладає думки, помиляється щодо формулювання основних понять, допускає багато помилок в мові контрольної роботи;
- «незадовільно» – студент не опанував навчальний матеріал, не володіє професійними термінами, не орієнтується в першоджерелах і рекомендованій літературі, демонструє відсутність наукового мислення, пише безграмотно.

6. Індивідуальне навчально-дослідне завдання

Створити власну режисерську експлікацію обсягом не менше 5 друкованих аркушів та захистити її на практичних заняттях. Тема (літературна основа) пропонується викладачем. Можливі попередні консультації з викладачем. Мова роботи – українська.

7. Методи навчання

Лекційні та практичні заняття, самостійна робота студента, виконання індивідуального навчально-дослідного завдання, творчих робіт.

8. Методи контролю

Захист студентами індивідуальних навчально-дослідних завдань, творчих робіт.

1. Студент повинен підготувати доповідь до практичного заняття з теми та підготувати презентацію до неї. Викласти принципи творчості режисерів певної кінематографічної школи та здійснити аналіз найвиразнішого на думку автора доповіді кінематографічного твору цієї школи. Обсяг тексту роботи – до 15 друкованих аркушів зі списком літератури не менше 6 джерел.

25 балів студент отримує за оголошення доповіді на практичному занятті з теми, при наявності презентації доповіді та відповідях на поставлені в аудиторії запитання.

20 балів студент отримує за відсутності ілюстративного матеріалу до доповіді

15 балів - за відсутності ілюстративного матеріалу та відповідей на поставлені запитання

10 балів студент отримує за підготовлену доповідь без презентації її на заняттях (лише підготовлений текст)

5 балів – за недостатній обсяг роботи та використаних джерел

0 балів – за наявність плагіату в тексті та невичерпний аналіз в тексті.

2. Робота повинна містити вичерпний аналіз зазначеного кінематографічного твору із урахуванням особливостей літературної основи та авторських реценцій. Рекомендований обсяг 3-5 друкованих аркушів.

15 балів студент отримує за вичерпний аналіз фільму із наведеними прикладами як епізодів/кідрів фільму, так і його літературної основи

10 балів студент отримує за відсутності конкретного приладового матеріалу

0-5 балів – за наявність плагіату у тексті та недостатній обсяг роботи

3. Зробити стислий порівняльний аналіз фільмів із точки зору режисерських виражальних засобів та задуму. Обсяг роботи 1-3 друкованих аркуша

5 балів студент отримує за наявність аналізу усіх виражальних засобів режисера (композиції, атмосфери, мізансценування, темпоритмічної структури та особливостей монтажної побудови) та виявлення режисерської ідеї та над завдання

0-2 бали – за відсутності будь-яких перелічених компонентів

4. Проаналізувати тему ідею, конфлікт та над завдання обраного кінематографічного твору. Обсяг роботи 1-3 сторінки.

5 балів студент отримує за уміння влучно формулювати та характеризувати зазначені компоненти у конкретному творі.

0-2 бали – за відсутності будь якого із компонентів та недоречні характеристики та формулювання.

5. Створити режисерську експлікацію власного відеопродукту, заявленого та опрацьованого у межах роботи в Творчій майстерні. На 3-5 сторінках повинен міститися виклад теми, ідеї, надзавдання заявленого твору, жанр, кількість епізодів та їх стисла характеристика, виражальні засоби, аналіз потенційної аудиторії та графік роботи над відео роботою

15 балів студент отримує за наявності усіх перелічених компонентів експлікації та їх влучного формулювання та характеристик

10 балів – за відсутності будь-якого з компонентів

0-5 балів – за відсутності певних компонентів та недосконалі формулювання

Підсумковий контроль у формі письмового іспиту.

Питання до іспиту з курсу «Режисура»

1. Режисура як різновид професійної діяльності. Функції режисера.
2. Схарактеризуйте процес зародження і становлення професії режисера в театральному мистецтві давньої Греції.
3. Режисерська діяльність священства середньовічного театру як перші спроби колективної режисури (літургична драма (IX ст.) та містеріальна драма (XIII ст.)).
4. Театр Відродження: феномен пересувних труп. Театри Шекспіра, Мольєра – суміщення театральних професій.
5. Зародження режисури в Росії – діяльність К. С. Станіславського, уведення принципів мізансценування та сценічного ансамблю.
6. Зародження принципів «умовного театру» (діяльність Вс. Мейєрхольда) та розвиток принципів конструктивізму в Україні («Березіль»).
7. Виникнення кінематографу як виду мистецтва та становлення кінорежисури як професійної діяльності.
8. Схарактеризуйте кінематограф періоду «Великого німого».
9. Поява звукової техніки та зміна кінопоетики.
10. Теоретична концепція кіно Л. Кулешова (основи професійної діяльності режисера). Монтаж як «основа специфіки кіно».
11. Історичні етапи розвитку монтажу (концепція Ж. Дельоза).
12. Особливості формування національних кіношкіл після 1945 рр.
13. Схарактеризуйте напрямок французької «Нової хвилі» та назвіть основних її представників.
14. Назвіть засновників напрямку українського поетичного кіно та його засадничі характеристики.
15. Концепція «авторського кіно» як актуалізація протиріччя «елітарної» та «масової» культури.
16. Особливості «кабінетного» періоду творчості режисера: робота над літературною основою.
17. Основні виражальні засоби режисера та їх стисла характеристика.
18. Визначення теми, ідеї, конфлікту, надзавдання та їх функціональна необхідність у побудові сценічної (екранної) дії.
19. Композиційна побудова твору та характеристика її основних елементів.
20. Визначення експозиції та її функціональні особливості у режисерському творі.
21. Змістова значення тематичних одиниць режисерського твору.
22. Функціональні особливості початкової сцени та «кінцівки».
23. Визначення мізансцени та характеристика її головної функції.
24. Типологічні особливості мізансцени.
25. Особливості побудови кінематографічної мізансцени.
26. Атмосфера як виражальний засіб режисера: різновиди сценічної (театральної) та кінематографічної атмосфери.
27. Темпоритмічна організація режисерського твору.
28. Режисерський задум та найбільш розповсюджені форми його фіксації.
29. Характеристика основних етапів роботи режисера-документаліста.
30. Предпродукція: початкове опрацювання теми та особливості бюджетного планування.
31. Особливості роботи зі спонсором (заказником): написання пропозиції та попередньої сценарної заявки. +
32. Режисерська експлікація твору: мета, завдання, основні компоненти.
33. Специфіка урахування цільової аудиторії режисером-телевізійником.
34. Організація знімального періоду виробництва документального фільму (телепрограми).

35. Постпродукція: остаточне опрацювання теми та створення кінцевого варіанту сценарію.
 Постпродукція: монтажний період виробництва документального фільму (телепрограми)

9. Розподіл балів, які отримують студенти

Поточне тестування та самостійна робота											Іспит	Сума
Розділ 1				Розділ 2				Розділ 3				
T1 T2	T3 T4	T5 T6	T7	T1 T2	T3 T4	T5	T6	T1 T2 T3	T4 T5 T6	T7 інд. навч.- досл. завд.	40	100
0–25				0–20				0-15				

Форми контролю засвоєння всіх тем модулів і навчальних здобутків студентів однакові; вони передбачають опитування, захист студентами творчих робіт, оцінювання підготовлених ними на практичні заняття доповідей та рівня активності студентів під час практичних форм занять.

Умовою допуску студента до підсумкового семестрового контролю є виконання на позитивну оцінку усіх видів самостійних творчих робіт та індивідуального навчально-дослідного завдання (режисерської екслікації), яке оцінюється максимальною оцінкою 15 балів.

Критерії оцінювання:

- "відмінно" – студент глибоко засвоїв теоретичний матеріал, всебічно знає зміст модуля, основні положення рекомендованої літератури, вільно і творчо розвиває свої думки, логічно мислить і вміє привести беззаперечні аргументи на користь своєї позиції, володіє професійною термінологією, викладає свої думки грамотно;
- "добре" – студент міцно засвоїв теоретичний матеріал, володіє основними аспектами змісту модуля, допускає неточності й суперечності в аргументації своїх суджень, порушує логіку викладу думки, допускає мовні помилки
- "задовільно" – студент в основному опанував теоретичними знаннями, орієнтується в змісті модуля, але непереконливо формулює свою позицію, плутано викладає думки, помиляється щодо формулювання основних понять, допускає багато мовних помилок;
- "незадовільно" – студент не опанував навчальний матеріал модуля, не знає наукових фактів, не орієнтується в першоджерелах і рекомендованій літературі, демонструє відсутність наукового мислення, пише безграмотно.

Шкала оцінювання

Сума балів за всі види навчальної діяльності протягом семестру	Оцінка за національною шкалою	
	для екзамену	для заліку
90 – 100	відмінно	зараховано
70-89	добре	
50-69	задовільно	
1-49	незадовільно	не зараховано

10. Методичне забезпечення

Підручники з даної дисципліни:

1. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера – М.: Просвещение, 1978
2. *Рабигер М.* Режиссура документального кино // под ред. Л.С. Сребницкой – Чикаго: Колумбия-колледж, 1997
3. *Розенталь А.* Создание кино и видеофильмов от А до Я – М.: Триумф, 2004
4. *Ширман Р. Н.* Телевізійна режиссура. – К., 2004.

11. Рекомендована література

Базова

1. Герасимов С.А. Воспитание кинорежиссера – М., 1986.
2. Горпенко В. Г. Архитектоника фильма: Режиссерские средства и способы формирования структуры экранного зрелища. – К., 2000.
3. Делез Ж. Кино. – М.: Ад Маргинем, 2004.
4. Кулешов Л. В. Статьи. Материалы. – М., Искусство, 1979.
5. Курбас Л. Березиль: із творчої спадщини. – К., Дніпро, 1988.
6. Ромм М. И. Построение киномизансцены. – М., ВГИК, 1964.
7. Садуль Ж. Всеобщая история кино. – М., Искусство, 1958.
8. Соколов А.Г. Монтаж телевидение. Кино. Видео. Ч.1;2;3 – М.: – 2003.
9. Тарковский А. А. Уроки режиссуры. – М., 1992.
10. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Ученик для вузов. – 4-е изд. – М.: Академический проект: Фонд «Мир», 2007.
11. Шубина И. Б. Основы драматургии и режиссуры рекламного видео: Творческая мастерская рекламиста. – М., ИКЦ «МарТ», 2004.
12. Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М., ВГИК, 1998.

Допоміжна

1. Базен А. Что такое кино? – М., 1972
2. Березовчук Л. Минуте на екрані: «історичний фільм» чи кіно про історію // Кіно-Коло. – 1999- 2000. – №4-5. – С. 10 – 12.
3. Вартанов А.С. телевизионные зрелища – М.: Искусство, 1986.
4. Варшавский Я. Встреча с фильмом – М.: искусство, 1962.
5. Вертов Дзига Статьи, дневники, замыслы. – М., 1966.
6. Дерябина А. Судный день. Об этике в документальном кино, и не только. Архаисты-новаторы // Сеанс. 2005. № 25/26
7. Добротворский С.Н. Кино на ощупь. – СПб., 2001.

8. Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма. – М. : Наука, 1972. – С. 45 – 53.
9. Запечатленное время Андрея Тарковского // Искусство кино. – №2. – 1989.
10. Клер Р. Кино вчера, кино сегодня / Рене Клер – М.: Прогресс, 1981.
11. Лотман М.Ю. Об искусстве // Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – СПб., 1998.
12. Люмет С. Как делается кино // Искусство кино, №№10-11/ 1998
13. Мартыненко Ю. Документальное кино. – М.: 1979.
14. Марченко С. Історія як зображення: матеріал та образ. / Сергій Марченко, – «Русский вопрос», 16.01.2009 – Режим доступу до журн.: <http://www.telekritika.ua/daidzhest/2009-01-16/42639>
15. Муратов С.А. Пристрастная камера: учебное пособие для вузов / С-А. М. 2-е изд., испр. И доп. – М. : Аспект Пресс, 2004.
16. Пазолини П.П. Поэтическое кино // Строение фильма. – М.: Радуга, 1985. – С. 46-47.
17. Параманов К. Магия экрана. – ВБПК, 1987.
18. Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино. – М.: 1980.
19. Разлогов К.Э. Искусство экрана. Проблемы выразительности. – М., 1982
20. Рошаль Л. Дзига Вертов. – М., 1982.
21. Ромм М. Беседы о кино. – М., 1964.
22. Соколов А.Г. Природа экранного творчества: психологические закономерности. – М., 1997.
23. Успенский Б. А, Поэтика композиции. – М., 1972
24. Шимон А.А. Страницы из истории кино на Украине. – К.: Мистецтво, 1964.
25. Шкловский В. О Дзиге Вертове. Дзига Вертов в воспоминаниях современников. – М., 1976.