

Министерство культуры Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ КИНЕМАТОГРАФИИ
ИМЕНИ С.А. ГЕРАСИМОВА» (ВГИК)
Иркутский филиал ВГИК

УТВЕРЖДЕНО

Директор Иркутского филиала ВГИК

_____ А.В. Черных

**ОЦЕНОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ДИСЦИПЛИНЫ
ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ НЕИГРОВОГО КИНО**

**Специальность
55.05.01 РЕЖИССУРА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

**Специализация
Режиссер неигрового кино- и телефильма**

**ОСНОВНАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ
ПРОГРАММА ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ –
ПРОГРАММА СПЕЦИАЛИТЕТА**

**Форма обучения
Очная**

Иркутск 2024

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1. ОЦЕНОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

- 1.1 Форма промежуточной аттестации обучающегося по дисциплине
- 1.2 Планируемые результаты обучения по дисциплине
- 1.3 Общее количество заданий для проведения промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине
- 1.4 Оценочные материалы для проведения промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине
- 1.5 Ключи к оцениванию теста
- 1.6 Оценивание тестового задания

РАЗДЕЛ 1. ОЦЕНОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

1.1 Форма промежуточной аттестации обучающегося по дисциплине

Контрольным мероприятием промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине является экзамен.

1.2 Планируемые результаты обучения по дисциплине

В результате освоения дисциплины обучающийся должен демонстрировать следующие результаты:

Категория общепрофессиональных компетенций	Код и наименование общепрофессиональной компетенции	Код и наименование индикатора достижения общепрофессиональной компетенции
Культура личности. Культурно-историческое мышление	ОПК-1. Способен анализировать тенденции и направления развития кинематографии в историческом контексте и в связи с развитием других видов художественной культуры, общим развитием гуманитарных знаний и научно-технического прогресса	ОПК-1-1. Обладает знаниями в области истории и философии, в том числе истории искусства и в частности – кинематографа. ОПК-1-2. Находит и использует информацию, необходимую для саморазвития и формирования адекватных представлений о тенденциях мировой культуры. ОПК-1-3. Сознает роль научно-технического прогресса в развитии кинематографа и следит за изменениями в современном фильмопроизводстве. ОПК-1-4. На основе знаний в области истории, философии, эстетики формулирует собственную аргументированную позицию по отношению к современным тенденциям в кинематографе.
Художественный анализ	ОПК-3. Способен анализировать произведения литературы и искусства, выявлять особенности их экранной интерпретации	ОПК-3-1. Способен к аргументированной оценке компонентов и всего произведения в целом. ОПК-3-2. Формулирует основные смыслы, драматургические параметры и художественные особенности произведения в их взаимодействии. ОПК-3-3. Формулирует особенности авторской трактовки произведения литературы в его экранной интерпретации ОПК-3-4. Находит собственное творческое решение как результат режиссерского анализа произведений литературы и искусства.
Преимственность традиций культуры и искусства	ОПК-4. Способен, используя знание традиций отечественной школы экранных искусств, мировой кинокультуры, воплощать творческие замыслы	ОПК-4-1. Критически оценивает и творчески осмысляет художественные достижения отечественного и мирового кинематографа. ОПК-4-2. Формирует собственные творческие замыслы, учитывая специфику выразительных средств различных видов и направлений экранных искусств.

1.4. Общее количество заданий для проведения промежуточной аттестации обучающихся по дисциплине (модулю)

Код компетенции	Наименование компетенции	Номера заданий
ОПК-1.	Способен анализировать тенденции и направления развития кинематографии в историческом контексте и в связи с развитием других видов художественной культуры, общим развитием гуманитарных знаний и научно-технического прогресса	
ОПК-3.	Способен анализировать произведения литературы и искусства, выявлять особенности их экранной интерпретации	
ОПК-4.	Способен, используя знание традиций отечественной школы экранных искусств, мировой кинокультуры, воплощать творческие замыслы	
Всего:		20

Задания открытого типа с развернутым ответом:

- 1) Внимательно прочитать текст задания и понять суть вопроса.
- 2) Продумать логику и полноту ответа.
- 3) Записать ответ, используя четкие компактные формулировки.

Номер задания	Содержание вопроса	Правильный ответ	Компетенция
1.	Что подразумевает понятие «Кинопроцесс»?	Это устоявшаяся многоаспектная структура кинематографа, которая совокупно включает в себя все этапы его развития как искусства, а также все элементы его производства как индустрии.	
2.	Что включает в себя определение «Документальное кино»?	Вид киноискусства, материалом которого являются съёмки подлинных событий. В документальном кино применяются как постановочная, так и репортажная съёмки, а также используются архивные хроникальные материалы. Британский продюсер и режиссёр Джон Гирсон в 1926 году впервые употребил термин «документальный фильм», и определил его как «творческую разработку действительности».	
3.	Чем отличается документальное киноискусство от медиа-сферы?	Киноискусство создаёт систему образов, а медиа оперирует фактами. Принципы создания образа – обобщение, символизация, мифологизация явлений действительности и фактов. Медиа не выводит событийный факт за пределы информационно-журналистской формулы: «Что? Где? Когда?», не стремится к образным обобщениям. Пытаясь определить границы публицистики и искусства, культурологи и киноведы сошлись на определении документального кино как «образной публицистики», где на первом месте находится категория «образная». Соответственно, природа документального кино предполагает во всяком фильме движение драматургии и эстетики от факта,	

		события к их образным обобщениям.	
4.	Каково значение концепции при создании фильма?	Концепция сценария и фильма – это авторское целеполагание при реализации темы, идеи, формы и содержания фильма. Главные составляющие концепции: что и зачем хотят сказать зрителю авторы будущего фильма, каким целям он должен служить? Поскольку назначение кино как искусства – отображать картину мира, то цель концепции сценария и фильма состоит в отборе и образном воплощении ключевых причинно-следственных связей (духовного, историко-культурного, политико-социального характера) этой картины мира.	
5.	Каковы основные тенденции классического и современного документального кинопроцесса?	В классическом документальном фильме автор является наблюдателем и фиксатором событий. Постановочная съёмка используется им как художественный приём для образных обобщений. При этом границы, «стыковочные швы» документальной и постановочной съёмки довольно хорошо заметны на экране. Классический документальный фильм не пытается уравнивать хроникальную фиксацию реальности и её художественную интерпретацию. В нём постановочные кадры свидетельствуют о приёмах реконструкции автором потока хроникальных событий, о стремлении воссоздать их достоверность. Современное, особенно постмодернистское документальное кино принципиально стирает границы между показом хроникального потока событий и постановочными симулякрами реальности. В таких фильмах очень трудно отличить на экране документальную съёмку от постановочной. Цифровые технологии способствуют созданию в документальном кино феномена «другой реальности», «искусственной подлинности». Режиссёр современного постмодернистского документального фильма часто пытается управлять потоком хроникальных событий, искажая их подлинность при помощи приёмов постановочной съёмки. При этом он маскирует собственную субъективную интерпретацию событий под стилизованные «документальные кадры». Делается это не случайно, т.к. кино является самым манипулятивным средством воздействия на массовое общественное сознание.	
6.	Роль контрапункта в документальном фильме.	Контрапункт (в музыке «нота против ноты) – приём в киноязыке игрового и документального кино. Он способен резко, внезапно, контрастно проявить и заострить тему, идею, элементы авторской концепции, образного ряда, сталкивая - по принципу противоположностей - между собой элементы драматургии и эстетики фильма.	

7.	Отличие документального кино от научно-популярного и учебного фильма.	Документальное кино – вид киноискусства. Научно-популярное и учебное кино – подвиды. Элементы киноязыка, а также главный принцип природы документального кино: от факта к обобщённому образу – у них общий. Однако, научно-популярное и учебное кино специализируются на отдельно взятых аспектах картины мира. Научно-популярное кино - на создании образов научно-технического прогресса. Учебное кино выполняет просветительскую и образовательную функции. Тогда как документальное кино в целом отображает картину мира во всей её полноте	
8.	Каково значение хронотопа в документальном кино.	Хронотоп, или художественное пространство-время имеет ключевое значение при формировании мира фильма. Существует заблуждение, что документальное кино должно переносить запечатлённые реальные события на экран, не изменяя форму самой объективной реальности. Между тем, монтируя документальные кадры, т.е. сжимая, или растягивая пространство и время действия, автор фильма по определению искажает эти основные параметры запечатлённых событий. Кроме того, природа киноязыка обладает символическим и мифологическим характером. Показывая в документальном фильме хронику исторических событий, режиссёр на самом деле создаёт миф, интерпретацию этих событий. Соответственно, хронотоп экранных событий будет не тождественен реальному пространству-времени отображённой Истории. Художественный хронотоп фильма всегда символичен, его время и пространство растягиваются и сжимаются сообразно авторской концепции. Значит, при создании фильма режиссёр должен реальное пространство-время исторических событий перевоссоздать в художественный, символический и мифологический хронотоп. В нём каждая деталь и элемент будут иметь метафорическое, образное значение. Такой хронотоп будет создаваться по принципу сгущения, концентрации смыслов исторического времени и символического значения событий, происходящих в реальном пространстве. Кинематограф способен создавать зримые, концептуально оформленные, и вместе с тем эмоционально ощущаемые, чувственно переживаемые образы времени и пространства. Художественный хронотоп может в сюжете фильма воссоздавать различные свойства пространства-времени: реалистически отображать хронологию Истории и	

		одновременно показывать её метафизические качества (вечность, время Божественного пакибытия). При помощи монтажа и других выразительных средств киноязыка возможно «растягивать» и «сжимать» пространство и время. Неслучайно Андрей Тарковский повторял: «Кино – это запечатлённое время».	
9.	Стилевые особенности и возможности документального кино.	<p>Билл Николз, американский киновед, классифицировал следующие стили и методы в документальном кино:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Поэтическая документалистика. Цель – создать настроение, впечатлить зрителя, используя художественные выразительные средства, тон, ритм. 2. Разъясняющая документалистика. Фильмы снимают в образовательных и просветительских целях: они призваны логично и последовательно рассказать об определенном событии, проблеме, образе жизни. 3. Участвующая документалистика. В таком фильме автор присутствует в кадре: он посещает место, о котором рассказывает, берёт интервью у участников описываемых событий, высказывает свою точку зрения. 4. Наблюдательная документалистика. Документалист показывает реальность, включив камеру и не вмешиваясь в процесс. 5. Рефлексивная документалистика. Фильмы этого подвида дают комментарий либо о документалистике в целом, либо об определённом её феномене. 6. Перформативная документалистика. В таких фильмах документалист показывает общественно-политическую или историческую реальность через призму своего личного опыта. 	
10.	Нарратив и дискурс в документальном кино.	<p>Нарратив – повествование, причём в плане линейно-последовательной сюжетной конструкции. Это рассказ, история о чём-то, или о ком-то. Дискурс – совокупность множества смыслов, заключённых в подтекстовых авторских сообщениях, как правило нелинейного характера. Драматургическая структура фильма представляет собой сплав сюжетных нарративов, которые качественно изменяются, наполняясь смысловыми линиями и содержанием, и трансформируются в целостный авторский дискурс.</p>	
11.	Семантическое значение крупности плана в кадре.	<p>Поскольку киноязык, природа которого символична, соотносим с речевыми формами разговорного и, особенно, литературного языка, то каждый элемент кинематографической речи носит семантический характер. Например, такими</p>	

		<p>элементами являются градации, или крупности планов изображения при кадрировании и создании изобразительного ряда фильма. В этом смысле крупный план семантически соответствует первому лицу местоимения: «Я» и «Мы». Такое соответствие объясняется ещё и тем, что предельно усложнившийся в современном кино жанр драмы можно сопоставить с высшей — романной формой литературного повествования, в которой Я автора и Мы автора-героя являются главной инстанцией произведения.</p> <p>В то же время кинематограф – производное от драмы, театра как вида искусства. Значит, диалогическая форма повествования внутренне присуща языку кино. Поэтому средний план семантически соотносится со вторым лицом: «Ты» и «Вы», и предполагает показ диалога персонажей фильма. Не случайно для этого существует технологический монтажный приём «восьмёрки», когда в кадре взаимодействуют в диалоге два и более персонажей, и камера, показывая такое взаимодействие, как бы разворачивается на 360 градусов. При этом, «восьмёрка» позволяет автору и зрителю быть «в центре, осью» экранного диалога.</p> <p>В истории кино эпос как род и жанр искусства был неизменно востребован, т.к. исторические фильмы всегда были популярны у зрительской аудитории. Эпосу традиционно соответствует повествовательная форма третьего лица множественного числа местоимения «Они». Т.е., семантически третье лицо соотносимо с общим планом массовых эпизодов. В древнем эпосе третье лицо «Они» означает, что автор и его герои не отделялись в повествовании от целокупного окружающего космоса – архаичного патриархального общества, природы с её физическим миром и пантеоном богов. Оптика взгляда на мир в эпосе всегда с точки зрения рода, племенных и социальных сообществ – «Они».</p> <p>Из живописи и иконописи кино заимствовало дальний и сверхдальний планы, которые семантически обозначают длительность движения сквозь физическое и историческое пространство-время к точке схода перспективы. В сакрально-символическом смысле некоторые режиссёры используют дальний и сверхдальний планы как обозначение вечного, божественного пространства-времени (пакибытия).</p> <p>Деталь как приём в искусстве, особенно в древних священных текстах использовалась в качестве усиления смысла повествования. В фильме деталь, или сверхкрупный план</p>	
--	--	---	--

		призван сосредоточить внимание зрителя на важнейшем элементе кинематографического образа.	
12.	Создание Центральной студии документальных фильмов.	В 1931-м году на базе отдела кинохроники при кинофабрике «Совкино» была организована отдельная студия - Всесоюзная фабрика кинохроники «Союзкинохроника». В 1936 году она была преобразована в Московскую студию кинохроники. С 1940 года это Центральная студия кинохроники. В 1944 году она стала называться ЦСДФ: Центральная студия документальных фильмов.	
13.	Что такое киноязык?	Язык кино, в котором произошёл сплав языков всех искусств, представляет собой метаязык, которому доступно отображать все стороны бытия: его видимую, материальную среду, а также духовную, невидимую (и даже призрачную) части существующей реальности. При этом, художественные средства киноязыка позволяют за короткий отрезок времени киносеанса транслировать одновременно и сущностные, эпохальные трансформации в картине мира и в душе человека. Талантливо снятый фильм - это самый сложный комплекс символических обобщений и сообщений о картине мира. Он транслируется через киноязык посредством поэтики и семантики мифа, в координатах особенного – художественного пространства-времени. Киноязык облекает реалии прошлого, настоящего, а также наши представления о будущем в формы иносказательных образов и древнейших культурных архетипов. В этом смысле в подлинном произведении киноискусства существуют два уровня авторского высказывания. Первый культурологи и киноведы называют текстом. Он состоит из внешнего действия: сюжетного повествования, которое зритель видит на экране, т.е., из происходящих в сюжете событий и процесса взаимодействия героев. Многие ошибочно полагают, что этот уровень главный. Более того, среди массовой зрительской аудитории считается, что он – единственный, полностью раскрывающий содержание фильмов. На самом деле, в кинопроизведении за сюжетным действием, за «текстом», кроется другой уровень, более важный для понимания подлинных смыслов фильма и замысла его авторов. Он называется подтекстом и содержит множество характеристик историко-культурного, социально-политического, а также духовного характера. Например, в фильме с мелодраматическим, или криминальным сюжетом (текстом) может быть политический, философский, религиозный подтекст.	

		<p>Художественный язык, при помощи которого в кино формируются текст и подтекст, по своей природе иносказателен, притчеобразен. В этом плане киноязык позволяет придавать социально-бытовым сюжетным историям контекст и свойства сакральных образов и смыслов. И, в результате, показывать на экране проявления духовного, метафизического характера в повседневной, обыденной жизни. Такая двухуровневая формально-содержательная притчеобразная сюжетная конструкция известна с незапамятных времён. Ведь притча – древнейший жанр в истории культуры. Даже много больше, чем жанр. Притча являет собой одну из самых сложных художественных форм, в которой проявляется и отображается миф. Более того, миф сам по себе, по своей природе притчеобразен. В Библии, например, преобладает притчевое, символическое повествование. В иносказательной, притчеобразной форме пророчествовали ветхозаветные патриархи, притчами говорили Христос, апостол Павел. Кинематограф, при формировании собственного языка и средств художественной выразительности, заимствовал у притчи способность через бытовые сюжетные ситуации рассказывать о духовной, метафизической природе картины мира. Причём, когда в структуре и композиции притчеобразного сюжета переплетаются, взаимопроникают друг в друга обыденный план повествования и символический подтекст, тогда происходит полифоничная, синергийная, многоуровневая трансляция смыслов художественного произведения. Тогда на экране, в содержании кинопроизведения сквозь бытовой, повествовательный план сюжетного действия начинают проглядывать духовные (сакрализованные), ускользающие от фокуса обыденной оптики, мыслеобразы.</p>	
14.	<p>Кино как средство воздействия на массовое общественное сознание.</p>	<p>Кинематограф – аудиовизуальное искусство и воздействует на зрительскую аудиторию через художественную систему, «единица измерения» которой звукозрительный образ. Восприятие кинообразов зрительской аудиторией происходит посредством эмпатии (вчувствывания). Зритель эмоционально сопереживает экранному действию и эти переживания способствуют вживанию аудитории в кинообразы. Киноаудитория во время просмотров отождествляет себя с героями фильмов. При этом возникает эффект сопричастности художественным персонажам. Зрители как бы вместе с ними, в их образах действуют на экране, и одновременно</p>	

		<p>проецируют на себя черты характеров киногероев. Т.е., киноперсонаж становится альтер-эго (вторым «Я») зрителя. Чтобы понимать, как искусство кино воздействует на сознание человека, необходимо помнить, что звукозрительные образы, воспринимаемые на чувственном, эмоциональном уровне, а также ритмика монтажного строя фильма, его музыкальное сопровождение в прямом смысле завораживают нас во время кинопросмотра. Выражение «магия кино» вовсе не фигура речи, его нужно понимать буквально. Сообразно законам психологии восприятия искусства звукозрительные образы фильма, минуя цензуру сознания, беспрепятственно проникают в глубинные и древнейшие структуры нашей психики, которые принято называть индивидуальным и коллективным бессознательным. Эта область души является вместилищем наследственной родовой историко-культурной памяти. Именно такая память – своего рода матрица идентичности человеческой личности. Благодаря ей мы ощущаем себя причастными к определённым сообществам: историко-культурным, государственным, национальным, религиозным. Звукозрительные образы подобно вирусу встраиваются в душу человека и воздействуют на неё. Причём, зритель об этом даже не подозревает. Не случайно классики психоанализа уподобляли просмотр фильма сеансу гипноза. Кино таким способом моделирует и внедряет в общество стереотипы массового сознания в виде идеальных образов, которые затем становятся образцами социальных стандартов и поведения. Именно поэтому на производство фильмов тратятся огромные деньги. Андрей Тарковский утверждал: «С помощью кинематографических средств воздействия разложить и духовно обезоружить публику значительно проще и быстрее, чем используя старые традиционные искусства»</p>	
15.	Сценарий в документальном кинематографе.	<p>Что лежит в основе сценария документального фильма? Прежде всего концепция и понимание того, какой будет форма создаваемого фильма. Далее планируется драматургическая структура сценария.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. В нём должна быть экспозиция - подробное описание места, времени действия, а так же представление персонажей. 2. Необходима завязка – описание того, с чего и где начинается действие, зарождается проблема кинокартины, а так же как герои проявляют себя. 	

		<p>3. Далее – развитие действия. На этом этапе требуется раскрыть суть событий и характеры персонажей через их поступки.</p> <p>4. Развитие действия создаёт напряжение и подводит сюжет к кульминации.</p> <p>5. За ней наступает развязка. Автор подводит итог конфликта и объясняет его причины.</p> <p>Независимо от того, документальное это кино или игровое, конфликт должен быть выражен в образах конкретных людей. Характер персонажа должен раскрываться в поступках, без многословного описания. Для структурирования сценария необходимо расположить эпизоды в хронологическом порядке, заранее продумав, что станет кульминацией истории.</p> <p>Если предполагается снимать научно-популярный проект, то план сценария должен быть с покадровым описанием действий. Но, если наблюдение за героем происходит в реальном времени - здесь и сейчас - то сценарий будет состояться уже постфактум. Документальные сценарии не приемлют авторских отступлений, необходимо точно и образно формулировать замысел и концепцию. Важно следить за темпо-ритмом эпизодов и монтажного строя. Проблема может быть в затянутости, нарушении логики событий и действия. Заранее нужно продумать, какой текст будет сопровождать тот или иной видеоряд, если в фильме присутствует закадровый голос. Главное - помнить, что сценарий документального кино невозможен без всесторонне продуманной и подготовленной концепции.</p>	
16.	Структура кинообраза.	<p>Структуру кинообраза можно сравнить с матрёшкой. Основанием всякого кинообраза, созданного в любом жанре, стиле, стилистике всегда является политико-идеологический концепт. В процессе создания фильма такой концепт (как стержень замысла сценария и фильма) встраивается продюсером, сценаристом, режиссёром в художественную форму. Дело в том, что плакатные прямолинейные идеологические лозунги отталкивают зрительскую аудиторию. Но, если содержание политико-идеологического концепта поместить в привлекательную эмоционально-образную эстетическую оболочку и встроить в яркий занимательный сюжет, тогда скрытые пропагандистские сообщения будут восприниматься массовой киноаудиторией с интересом и вниманием. Они будут сопереживаться зрителями. Главное, что в современном кино возможно создавать художественные образы со встроенной в них скрытой идеологической</p>	

		«начинкой». Причём, при талантливой драматургии и режиссуре такие кинообразы способны воссоздавать мифопоэтическую форму древнейших архетипов, которые укоренены в нашем подсознании, в родовой культурно-исторической памяти массовой аудитории и составляют основание всякого искусства. Эти образы-матрёшки во время киносеанса суггестивно, гипнотически усыпляют цензуру сознания зрителей и беспрепятственно проникают в наше коллективное бессознательное	
17.	Интерпретация подтекстов фильма	Как научиться объективировано интерпретировать смыслы фильмов, при том, что кино считается очень субъективным искусством? Формально-содержательную структуру кинопроизведений можно уподобить мозаичному полотну, витражу. Каждый пазл такой мозаики, взятый в отдельности, не даёт представления о всём изображении. И, только собранные вместе в определённой последовательности, пазлы составляют целостное по форме и содержанию мозаичное панно. Так и с фильмами. Их смысловые авторские подтексты непроницаемы для неподготовленного зрителя. Однако, в любой загадке должен содержаться скрытый «ключ» для её отгадки. Ведь, если смысл кинокартины абсолютно недоступен для понимания, тогда её, исходя из законов восприятия, никто не будет смотреть. По принципу: непонятно – значит неинтересно. Значит, для расшифровки подтекстов и распознавания смыслов авторского дискурса необходимо искать в сюжетном повествовании ключи - т.е., определённые культурные коды в форме изобразительных символов, архетипических образов, укоренённых в массовом сознании мифологем и идеологем, которые создатели фильмов вводят (чаще всего на интуитивном уровне) в драматургическую ткань фильма и его образную систему.	
18.	Образ в документальном кинематографе.	Образ в документальном кино — это обобщённое изображение персонажа через опосредованный показ конкретного, реально существующего человека. В документальном кино автор соотносит тему и идею фильма с характером изображаемого персонажа, а сам образ формируется на протяжении всего процесса создания фильма — от замысла до показа его зрителю.	
19.	Темпо-ритм в сценарии фильма	Темп в сценарии определяет скорость, с которой разворачивается сюжет, а ритм устанавливает чередование динамичных и спокойных сцен. Этот инструмент используется для удержания внимания	

		<p>зрителей и создания необходимой атмосферы в повествовании. Умелое использование темпо-ритма может существенно повлиять на восприятие сюжетной истории. Для этого необходимо сбалансировать динамичные сцены с моментами затишья. Нужно использовать изменения темпа, чтобы подчеркнуть ключевые моменты истории или важные переломные точки сюжета для развития характеров персонажей. Важно управлять темпо-ритмом в зависимости от жанра, стилистики и темы сценария, чтобы драматургия сценария и фильма не противоречили друг другу.</p>	
20.	Оператор документального кино	<p>Оператор документального кино - это участник творческого процесса, который осуществляет непосредственную съемку фильма. Под руководством режиссера он реализует совместный замысел в части изобразительного решения будущего произведения, обеспечивая достоверность изображаемого, высокий художественный уровень, своеобразную изобразительную трактовку, точность портретных характеристик, светотональное и колористическое единство отснятого материала, фотографическое и техническое его качество, рациональное использование всей операторской техники. Оператор документального кино должен обладать не только техническими навыками, но и творческими. Их необходимо сочетать с искусством повествования и умением передать эмоции зрителю через кадры. Операторская работа в документальном кино требует большой ответственности и внимания к деталям. В документальном кино оператор имеет свободу выбора различных стилей, которые помогают передать идею и настроение фильма. Оператору требуется художественная культура, чтобы отвечать за художественное качество будущего фильма. В его работе всегда присутствуют две стороны - творческая и производственная. Он призван понимать и разделять замысел режиссера; иметь ясное представление о киносценарии; видеть образный строй произведения, уметь читать авторские ремарки. В распоряжении оператора - целый спектр изобразительно-выразительных средств кино: свет, тон, колорит, киноперспектива, ракурс, киноосвещение, композиция кадра. Оператор А. Д. Головня называл операторское творчество новым видом изобразительного искусства - искусством киноизобразительным. Но самое главное состоит в том, что творческая деятельность оператора - это создание</p>	

		художественных образов, основанное на материале, взятом из окружающей действительности, что особенно важно помнить при создании документального фильма	
--	--	--	--

1.3. Оценивание тестового задания

Полный правильный ответ на задание оценивается 3 баллами;

Если допущена одна ошибка/неточность/ответ правильный – 2 балла;

Если допущено несколько неточностей, при этом ответ правильный, но не полный – 1 балл,

Если ответ неправильный/ ответ отсутствует – 0 баллов.

Количество набранных баллов в процентах от максимального количества баллов	Количество набранных баллов	Оценка/зачет
85,00-100%	16 - 20	отлично
75,00-84,99%	13 - 15	хорошо
65,00-74,99%	10 - 12	удовлетворительно
Менее 64,99 %	9 и меньше	неудовлетворительно