

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой  
\_\_\_\_\_ К. В. Анисимов  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

42.03.02 Журналистика

**СОЦИАЛЬНАЯ АДАПТАЦИЯ БОЛЬНЫХ САХАРНЫМ ДИАБЕТОМ:  
АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СРЕДСТВАМИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО**

Руководитель \_\_\_\_\_ ст. преподаватель О.В. Богуславская  
Выпускник \_\_\_\_\_ Е.И. Николаев  
Нормоконтролер ст. преподаватель Ю.Н. Сезина

Красноярск 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	4
1 Документальное кино как особая форма социальной журналистики .....	8
1.1 Понятие «социальная журналистика»: понимание в контексте смежных терминов, признаки, задачи, средства .....	8
1.2 К определению термина «Неигровое кино»: понятие, жанровое разнообразие, функции, художественное пространство, реальное пространство, особенности композиции .....	10
1.3 Герой и режиссер в документальном кино .....	18
1.4 Опыт создания документальных картин .....	19
1.5 Производства документального фильма: препродакшн, продакшн, постпродакшн .....	22
1.5.1 Освещение и цвет в неигровом кино: основные понятия и принципы построения световых рисунков и схем .....	23
1.5.2 Цвет в неигровом кино как инструмент создания визуальных образов .....	26
1.5.3 Операторское искусство в производстве документального фильма ..	32
1.6 Язык неигрового кино: драматургия, жанровая специфика .....	36
1.7 Этический аспект при создании документального фильма .....	39
2 Создание документального проекта об адаптации больных сахарным диабетом к окружающей среде под названием «Прогрессия» .....	42
2.1 Подготовительный этап работы над документальным проектом «Прогрессия» .....	45
2.1.1 Идея и тема для проекта .....	45
2.1.2 Документальное кино как гомогенизирующий фактор для незащищенных социальных групп .....	46
2.1.3 Сбор и обработка информации о героях .....	47
2.1.4 Подготовка, поиск и выбор локаций для съемок .....	49
2.2 Этап съемки .....	50
2.3 Пост-продакшен документального проекта «Прогрессия» .....	51
2.3.1 Создание проху-файлов в AdobePremierePro и AdobeMediaEncoder ..	51
2.3.2 Монтажвпрограмме AdobePremierePro, AdobeAfterEffects, DavinciResolve, AdobeAudition .....	54
2.4 Авторские права на использование музыкальных произведений в проекте .....	57

2.5 Анализ документального проекта «Прогрессия»: тематический, жанровый аспекты, драматургия .....	58
2.6 Обоснование бюджета и ресурсов документального проекта .....	64
2.7 Этап публикации проекта .....	62
2.8 Трудности в работе над проектом .....	66
2.9 Анализ работы над проектом.....	68
Заключение .....	71
Список использованных источников .....	74

## ВВЕДЕНИЕ

Стремительные процессы общественной дезинтеграции приводят к ряду социальных проблем. Начиная с XX века, процесс урбанизации, выступает катализатором создания новых идентичностей, формирующихся в пространстве мегаполисов. Наличие традиционных или «базовых» идентичностей сменяется более гибкой формой самоопределения. По мнению Элвина Тоффлера, в будущем постиндустриального общества будет сформулировано конфигуративное «я», в связи с тем, что «новые средства массовой информации кормят нас не целыми, а раскрошившимися чипсами образов» [Тоффлер, 2004]. По сути, текущая реальность основывается на переизбытке информации и дегомогенизации общества.

В виду большого количества различных онлайн-площадок и видеохостингов, образуется поле для экспериментов с различными документальными жанрами. Люди стали чаще репрезентировать собственные проблемы и проблемы группы через блоги и малые документальные жанры. А крупные телекомпании, по-прежнему, актуализируют значимость неигровых проектов.

На стыке действительности и художественности, существует форма репрезентации «Других» — документальное или неигровое кино, которое представляет собой синтез журналистики и искусства, телевидения и кинематографии, публицистики и экранной драматургии [Степанян, 2016]. Подобная форма журналистики и искусства позволяет дестигматизировать социальные группы, репрезентировать их проблемы. Документалистика способна создавать некоторого рода эмпатию, ведь она несет гуманистические цели, однако, не гнушаясь эстетическими принципами.

Актуальность данной работы обуславливается возникновением новых форм документальных проектов в мировой индустрии, к примеру, «TUT.BY», «I-D», «VOX», выступающие примером изданий,

специализирующихся на документальных проектах. Более того, современное неигровое кино взаимодействует с жанрами игрового кино, на стыке которых возникают новые формы. Не менее важным фактором актуальности является отсутствие примеров неигровых фильмов, отражающих проблему конкретной тематики, а именно проблемы адаптации больных сахарным диабетом к социальной среде в нашем регионе.

Миссия работы — выявить преимущества использования инструментов неигрового кино в реализации социального проекта. Общая миссия работы включает в себя практическую цель.

Объектом исследования выступает социальная кинодокументалистика в дискурсе массмедиа. Предметом — создание цикла документальных фильмов о проблемах адаптации к социальной среде больных сахарным диабетом.

Цель работы — создать документальный проект, вовлекающий аудиторию в проблему адаптации к социальной среде больных сахарным диабетом. Исходя из цели, были поставлены следующие задачи:

- дать определение ключевым понятиям «документальное кино», «художественное пространство», «социальная журналистика»;
- выяснить особенности инструментов неигрового кино в реализации социального проекта;
- определить особенности работы с героями документального кино;
- разработать концепцию собственного проекта;
- выполнить съемку и набор необходимого материала;
- смонтировать документальный проект;
- провести закрытый онлайн-показ;
- сделать опрос фокус-группы;
- опубликовать проект.

Методы, использованные в данной дипломной работе: дедукция, индукция, сравнение, приемы систематизации, анализ. Творческие методы: съемка видео, монтаж, работа со звуком, продюсирование.

Новизна данной работы заключается в создании уникального проекта в своем тематическом сегменте с целью увеличения интереса к проблемам адаптации больных сахарным диабетом, а также репрезентация сообщества, с целью создания сопричастности массовой группы к незащищенному слою общества с помощью инструментов неигрового кино.

В Теоретико-методологическую базу основания исследования легли исследователи социальности, журналистики и теории кино: при рассмотрении художественного пространства использовались работы Ю. Лотмана [Лотман, 1994], М. Хайдеггера [Хайдеггер, 2004]; при работе в области социальной журналистики использовались работы И.М. Дзялошинского [Дзялошинский, 2006], Т.И. Фроловой [Фролова, 2004]; рассматривая теорию кино, обращались к трудам Г. Прожижко [Прожижко, 2004], Ромм М.И. [Ромм, 1964], А.Г. Соколов А.Г. [Соколов, 2000], А.А. Тарковский [Тарковский, 1967], Б.В. Шкловский [Шкловский, 1983], Г.Франк [Франк, 2009], С.М. Эйзенштейн [Эйзенштейн, 1964]; при рассмотрении вопроса этики труды С.Муратова [Муратов, 2004].

Объектом исследования выступает социальная кинодокументалистика в дискурсе массмедиа. Предметом — создание цикла документальных фильмов о проблемах адаптации к социальной среде больных сахарным диабетом.

Эмпирическая база исследования — документальный проект «Прогрессия».

Практическая значимость работы заключается в возможности использования проекта в качестве инструмента, который позволит обратить внимание населения на проблемы адаптации больных сахарным диабетом к социальной среде.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложений. Первая глава посвящена осмыслению понятий «социальная журналистика», «Неигровое кино», «художественное пространство» и «объективность», также были подробно описаны особенности вышеуказанных понятий. Во второй главе исследователь описывает собственный опыт создания документального фильма, посвященный социальным проблемам отдельной группы, описывает и анализирует трудности, которые возникли при работе. В заключении подведены общие итоги исследования.

Промежуточные результаты были апробированы во II Международном форуме языков и культур «Филологическая Juvenilia». Красноярск 2021 г.

III место в номинации «Документальный фильм» на III Международной студенческом фестивале дебютных фильмов и журналистских практик «GoodStuff» за фильм «Культ: фотографы». Томск 2018 г.

Участие в XIV международном медиа-форуме молодых журналистов «Диалог культур». Санкт-Петербург 2019г.

# **1 Документальное кино как особая форма социальной журналистики**

## **1.1 Понятие «социальная журналистика»: понимание в контексте смежных терминов, признаки, задачи, средства**

Изучение жанров и развития неигрового кино неразрывно связано с термином «социальная журналистика». Слово «социальный» определяется словарем Ожегова как «общественный, относящийся к жизни людей и их отношениям в обществе», то есть неразрывно связанный с отношениями общественных групп, подчеркивая интенцию идентификации различных слоев общества и актуализации их проблем. Исследователи трактуют термин «социальная журналистика» неоднозначно, ведь вопросы социальности, совместного существования различных групп зачастую рассматриваются с разных сторон функциональности.

К примеру, Фролова Т.И. в работе «Социальная журналистика и ее роль в общественном диалоге», в первую очередь, берет фокус на предмет исследования, где «Предмет социальной журналистики, таким образом, определяется самой природой социального и непрерывно происходящих в социуме объективных процессов социализации, институциализации, стратификации, мобильности» [Фролова, 2003], — при этом, автор подчеркивает, что «именно многообразие предмета объясняет некоторые сомнения в вопросе выделения социальной журналистики в самостоятельную профессиональную специализацию» [Фролова, 2003]. С другой стороны, термин рассматривается через его функциональность, так, И.М. Дзялошинский подчеркнул: «Социальная журналистика обладает функциональной спецификой, поскольку ориентируется не на информирование и выражение общественного мнения, а на непосредственное вмешательство в реальную жизнь», — иными словами: понятие приобретает роль «помощника человека, осуществляющего выбор своего жизненного

проекта» [Дзялошинский, 2006]. В общем же, понимание термина «социальная журналистика», соотносится с ее социальной миссией, «с принципом публичности, которым руководствуется любое демократическое общество». [Шкондин, 2013]. Здесь стоит продолжить мысль С.Г. Корконосенко того, что социожурналистика — моральный регулятор, опять же опираясь на специфику его функции: «Это уровень квалификации сотрудников СМИ, который характеризуется высокой социологической культурой мышления, поиска, сбора, интерпретации информации, а также социальной ответственностью за последствия своей деятельности» [Корконосенко, 2004]. Обобщая термин, стоит обратиться к определению А.А. Зайцевой: «Социальная журналистика — это журналистика сферы социальных отношений, которая оказывает непосредственное влияние на жизнь общества, требует в работе высокой социальной ответственности и ставит своей конечной целью содействие положительным изменениям в социуме» [Зайцева, 2010], — именно «содействие положительным изменениям в социуме» выступают главным ориентиром журналистики этой области.

В поле исследования «социальной журналистики» появляется смежный термин, а именно «гражданская журналистика», однако, один из основоположников последнего термина Дженни Бакнер подчеркнул, что задача гражданской журналистики заключается в «предоставлении всей необходимой информации для того, чтобы быть гражданином, т. е. делать свой выбор, в то время как социальная журналистика должна в большей степени побуждать к действию, предлагать варианты решения вопроса». [Зайцева, 2010]. Как пишет Н.В. Хлебникова: «Оба смысла, которые несет в себе понятие «гражданская журналистика», пришли в мировую журналистику из американской, где закрепились в разных лексических единицах», — где «Civic journalism появилась в доинтернетовскую эпоху и означает профессиональную журналистику, направленную на развитие гражданской активности читателей и вовлечение их в публичную жизнь», в

то время как «Citizen journalism подразумевает деятельность не профессиональных авторов, осуществляемую в интернете – в блогах, социальных сетях, посредством микроблогинга, а также на сервисах традиционных СМИ» [Хлебникова, 2011].

Смежной наукой, в изучении журналистики в системе общественных связей, занимается социология СМИ, которая сосредотачивается «на изучении социальных аспектов функционирования СМИ, задаваясь следующими вопросами: каково место СМИ в системе социальных коммуникаций, в чем специфика ее функций для различных социальных субъектов; каковы результаты воздействия (и есть ли оно) на становление и развитие социальных общностей; как в обществе распределяются информационные ресурсы и каковы социальные отношения по этому поводу» [Фомичева, 2007].

## **1.2 К определению термина «Неигровое кино»: понятие, жанровое разнообразие, функции, художественное пространство, реальное пространство, особенности композиции**

Дискурс неигрового кино отсылает нас, в первую очередь, к вопросу художественного пространства, к восприятию вымысла, мифа и реальности происходящих на экране, иными словами — проблема идентифицирования себя с «Иным» пространством. Эта мысль сформулирована американским кинорежиссером Дэвидом Гриффитом: «Моя главная задача — заставить вас видеть» [Кракауэр, 1974].

Термин «неигровое кино» соотносится с термином «документальное кино» и первое упоминание этого термина отсылает к американскому кинематографисту Роберту Флаэрти, однако, можно заявить, что первый документальный фильм связан с работой братьев Люмьер. В целом, до конца 20-х годов XX столетия «документальными» считались фильмы, снятые в путешествиях, как, например фильм Флаэрти «Нанунк с Севера».

Киновед Галина Прожико в своей работе пишет: «Особую роль для Флаэрти приобретает длительность предварительного общения с тем миром, который станет впоследствии материалом его фильма», — процесс некоторого «резонанса мироощущения», помогает нам, в сущности, понять, что кинодокументалист делает ставку на «органичное проникновение в сущность жизненной философии реальных людей» [Прожико, 2011]. То есть документальное (неигровое кино) с самого своего появления, именно как жанра кинематографа, равен «сущности», «реальности» жизни и среде вокруг: «Метод Флаэрти заключается во «вживании» в материал, когда он живет по году и более, изучая материал», — писал коллега по цеху Флаэрти монтажер Джон Грирсон [Прожико, 2011]. Подобное описание документалистики предполагает взгляд на неигровое кино через призму бинарной оппозиции «игровое/неигровое», однако, система их взаимоотношений отнюдь не подразумевает их как взаимоисключающие, что будет рассмотрено в дальнейшем.

В Большой советской энциклопедии «документальное кино» определяется как «Вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий, в отличие от игрового (художественного) кино... Возникновение документального кино непосредственно связано с зарождением кинематографа» [Большая советская энциклопедия, 1978]. Центральное значение приобретает определение подлинности и реальности, продолжая рассматривать дефиниции документального кино, именно через призму «реальности» происходящих событий стоит опереться на классическое определение, где «документальное кино (неигровое кино), род кинематографа, снимающий реальных людей в реальном окружении реального мира, либо сам этот мир с его событиями и явлениями» [Матвеева, 2010]. Упираясь в понятие «реальности» стоит отметить различные взгляды на это явление, ведь зачастую именно этот признак понимается как основное отличие документального от художественного. Так, кинодокументалист Герц Франк, подчеркнул, что «документальное кино, или, как оно справедливо

называется, искусство образной публицистики, — прежде всего зрелище, обязанное быть максимально выразительным, художественным» [Франк, 1975], — именно на этом стыке стоит разобраться в сущности неигрового фильма — единство художественного и реального. Если конкретизировать определение: «Документальный фильм - это завершенное документальное или игровое произведение с сюжетом и/или фабулой достаточной длительности (от 10 до 60 минут в документальном и от 30 минут до 2 часов в художественном фильме, причем длительность многосерийного произведения может быть значительно больше), готовое к показу в записи (копии), также одна из двух форм фиксации телевизионного произведения» [Вакурова, 1998]. Однако, как было сказано ранее, обобщающим и наиболее важным фактором является значение реальности.

В общем понимании, «реальность», согласно Современному толковому словарю русского языка, ничто иное как «Объективно существующая действительность». Объективность неразрывно существует с пониманием реальности, ведь «объективность – это то свойство, которое проявляет факт как фрагмент реальности в ходе нашего познания его, а «удостовериться в объективности» означает, в первую очередь, «установить факт» в соответствии с определенными правилами познания», поэтому «устойчивое журналистское представление, что «объективный материал» – это тот, который основан на фактах, а не на домыслах, вымыслах или фантазиях, основано на философско-методологических принципах познания: эмпирическом свидетельстве, логическом обосновании и независимости суждений» [Кожемякин, 2011]. Однако, это понимание не стоит в полной мере переносить на мир неигрового фильма.

Немецкий философ Мартин Хайдеггер рассматривает титул реальности в онтологическом аспекте: «Проблема реальности» в смысле вопроса, есть ли в наличии и доказуем ли внешний мир, обличает себя как невозможная, не потому что она в порядке следствия ведет к неразрешимым апориям, но потому что само сущее, стоящее в этой проблеме темой, подобную

постановку вопроса как бы отклоняет», — автор опирается на непостижимость такой категории, как и недоказуемость внешнего мира, продолжая, — «Реальность не только один бытийный род среди других, но стоит онтологически в определенной взаимосвязи фундирования с присутствием, миром и подручностью», — Хайдеггер ставит целый ряд вопросов, описывающих проблемы «реальности», которые приближают к пониманию ее границ [Хайдеггер, 2004]:

1) есть ли вообще сущее, предположительно «трансцендентное сознанию»;

2) может ли эта реальность «внешнего мира» быть достаточно доказана;

3) насколько это сущее, если оно реально есть, познаваемо в его себе-бытии;

Юрий Лотман определяет художественное следующим образом: «Следует подчеркнуть, что выросшее в определенных исторических условиях представление о том, что художественное пространство представляет собой всегда модель некоего естественного пространства же, оправдывается далеко не всегда...», — автор продолжает, — «Пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п. Это может происходить потому, что в той или иной модели мира категория пространства сложно слита с теми или иными понятиями, существующими в нашей картине мира как отдельные или противоположные (ср. наличие в средневековом понятии [Лотман, 1988], — таким образом, выстраивается компаративная связь художественное/реального и реального/художественного, где коннотативные связи в мышлении автора и зрителя соотносятся с их жизненным опытом, и их сформировавшейся идентичностью. Юрий Михайлович Лотман разделил такое пространство на несколько видов: «Художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную

направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности. При наличии этого признака (образом линейного направленного пространства, характеризующегося релевантностью признака длины и нерелевантностью признака ширины, в искусстве часто является дорога) линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени)» [Лотман, 1988].

«Мир превращается в память, в мозг, во взаимоналожение эпох или лопастей, — но ведь и мозг уже сделался сознанием, продолжением эпох, созданием или развитием все новых долей, непрерывным творением материи, напоминающим производство стирола. Да и сам экран стал мозговой оболочкой, где вплотную и непосредственно сталкиваются прошлое и будущее, внутреннее и внешнее, на неопределимой дистанции и независимо от какой бы то ни было фиксированной точки. Теперь основными чертами образа становятся не пространство и движение, а топология и время» [Делез, 2004].

Конструирование той самой реальности, в первую очередь, определяется воздействием на зрителя. Так, известный советский режиссер Сергей Эйзенштейн в своей дебютной картине «Стачка», пользуясь эффектом документальности и своим особым приемом «монтажа аттракционов», буквально ввел публику в состояние шока применив сопоставление массового убийства с быком на бойне: «В этой документальной съемке, разбитой на планы, камера постепенно приближалась и останавливалась на крупном плане широко открытого бычьего глаза», — по сути, «физиологический ужас, пережитый при виде реальной смерти животного» не дает возможности зрителю усомниться в реальности события, где тонкая грань игрового и неигрового отзывается в образах и пережитом опыте [Булгакова, 2017].

Продолжая развивать мысль о нереальности документального кино, в контексте его существования в социальной среде, можно привести пример фильма «В поисках Сахарного Человека» Малика Бенджеллуля. В фильме повествуется об американском музыканте Сиксто Родригесе, ставшем суперзвездой в ЮАР, благодаря тому, что, его пластинки попали туда во времена апартеида, важен тот факт, что Южная Африка того времени находилась в информационном вакууме, отчего поклонники слагали целые легенды о певце. К примеру, они считали, что музыкант покончил жизнь самоубийством прямо на сцене, однако, Родригес все эти годы жил в Детройте, где уже давно перестал выступать и работал строителем. Вот здесь и складывается волшебство нереального и реального: почитатели музыканта узнают, что Родригес жив, и в итоге они привозят его с концертами в ЮАР, — то есть «магия кино в том, что этот фильм заставляет нас воспринимать эту историю как уникальную во всех ее проявлениях» [Арзамас, 2020]. Пласт вымысла, созданный группой людей, накладывается на пласт реальности, показанный в фильме. Подобный диссонанс рождает мысль о том, что неигровой фильм зачастую появляется на стыке разных «реальностей», к примеру, «реальности» группы людей и «реальности» автора.

Таким образом, рассматривая единицу реальности в контексте создания документальной картины, представляется практически невозможным опираться на категорию действительности, в которой Я автора переплетается с художественным пространством, создавая более замкнутую структуру для внешнего мира (именно ее соотнесенность). Однако, эта структура довольно понятна аудитории для декодирования смыслов, ведь неигровое кино опирается на опыт создателя, апеллируя к идентичности зрителя. К последнему можно добавить, что, даже физиологически, зритель отграничивает реальность и художественное пространство путем фокуса на более интересующее его в кадре событие. Французский теоретик кино Андре Базен подчеркнул это в своей работе «Что такое кино?»: «В реальной

действительности наш глаз, совсем как объектив кинокамеры, фиксируется на той точке пространства, где происходит интересующее нас событие. Исследуя реальность, он как бы переходит от одного пространственного плана к другому, вводя тем самым и определенные временные градации во второй степени — именно через пространственный анализ реальности, которая сама по себе также движется во времени» [Базен, 1972].

Исследователь Сергей Сычев отмечает, что «велик соблазн перестать делить кино на игровое и неигровое», ведь «нет ничего, кроме автора и его видения, сформулированного специфическими средствами — фиксацией некоего пространства, которое раньше считалось несрежиссированным, а теперь про него вообще ничего не понятно» [Сычев, 2011].

Интересным также, является принцип создания догматического документального фильма, повторяющего идею ограниченности реального пространства. Концепция была сформулирована датским режиссером Ларсом фон Триером. В своем манифесте он отобразил основные принципы создания неигрового фильма, стремящегося к достоверности: «Мы, документалисты, ищем нечто среднее между фактом и вымыслом. Поскольку вымысел ограничен возможностями нашего воображения, а факты — пределами нашего понимания, та часть мира, которую мы показываем на экране, не может вписаться в рамки «истории»...»,— это подтверждается следующими примерами принципа, созданного Триером,— «В фильме должны быть обозначены все места съемок; Не должно проводиться никаких манипуляций со звуком или с изображением...» [Кристенсен, 2002]. Похожий взгляд на неигровое кино имеет российская кинодокументалистка Марина Разбежкина, она также выделяет несколько правил: «Во время съемок: отказ от штатива, трансфокатора и прямого интервью...отказ от закадрового текста и музыки...музыка и текст могут работать только как часть драматургии, они должны присутствовать в реальности, которую ты снимаешь, в самом непосредственном движении сюжета» [Сеанс, 2018]. Итак, теперь имея некоторое представление о «реальности» в контексте неигрового кино, стоит

обратиться к следующим концепциям, которые дают более полное представление о документалистике.

Рассматривая кинодокументалистику, мы неминуемо сталкиваемся с ее целями и задачами. Таким образом, отечественный исследователь Малькова Л.Ю. отметила: «Говоря об экранном документе, документалистике, мы в первую очередь подразумеваем кино, затем телевидение и видео и в последнюю очередь текст компьютера и всегда апеллируем к изначальному изображению «жизни как она есть», — продолжая, — «корректировка истории, кажется, вечное занятие документалистики, но попытки скорректировать ее собственную историю наталкиваются на сопротивление материала» [Малькова, 2001]. Реальность экранного документа во взаимодействии с идеологической нагрузкой меняет представление о происходящем, однако, важный фактор — фактологическая база неигрового кино позволяет нивелировать влияние извне. Таким примером является, является, как раз, творчество Дзиги Вертова. О его фильме «Шагай, Совет!» писал Л. М. Рошаль: «Фильм тоже строился на сложном скрещении этих мотивов по параллельным и ассоциативным линиям... Но моссветовский заказ прочно сбивал весь материал вокруг самой идеи Советов, Советской власти, не давал разбегаться отдельным линиям в разные стороны» [Рошаль, 1982]. Однако это не помешало Вертову создать настоящий публицистический материал, в виде киноочерка.

Продолжая рассматривать работы Дзиги Вертова, стоит уделить внимание концепции столкновения художественного и реального. В статье Темляковой А.С., посвященной творчеству известного документалиста, говорится, что автор, в фильме «Человек с киноаппаратом», использует символ «объектива киноаппарата» одновременно как «окно и глаз», он как бы «вбирает в себя признаки биологического и механического устройства, снимая противопоставление живого и неживого», подтверждая, что «кинообъектив становится посредником между двумя мирами — миром человека и миром города» [Темлякова, 2016]. Подобное конструирование

реальности несет задачу объективности в той степени, в которой метафорически можно перенести мир механической «объективности» на призму биологической «художественности». Однако, появляется следующее переменное — идеологический контекст, таким образом, поднимается еще одно значение документалистики, а именно идеологическое орудие, помогающее конструировать реальность для масс.

Подводя итог, стоит отметить и резюмировать некоторые определения документального фильма. Образное определение термину «документалистики» дал Майкл Рабигер в книге «Режиссура документального кино»: «Документальный фильм — это поле, на котором буйно цветут юмор, изобретательность и гуманизм» [Рабигер,1999]. Однако, документальная картина имеет ряд функций, которые позволяют зрителю «переживать» жизнь, при этом создавая лишь образ, некую репрезентацию видения автора, что будет проявляться как на уровне отбора материала, так и в момент монтажа.

### **1.3 Герой и режиссер в документальном кино**

Одним из центральных понятий в искусстве и литературе является понятие «герой». В философско – эстетической традиции под героем принято понимать определенный субъект обращения и особая точка зрения на мир и себя самого. [Бахтин,2003]. Поэтому выбор героя один из ключевых этапов создания неигрового фильма.

Трухина в своей работе типологизировала героя документальной картины, разделив его на «четыре ярко выраженные оппозиции человеческих типов» [Трухина, 2017]:

1. Оппозиция героев в контексте их нравственных взглядов: «группы настоящих героев (в духе прежнего понимания термина как труженика, борца, созидателя) и так называемых негероев и антигероев (людей, в определенном смысле ущербных)»;

2. Дифференциация героев по их качествам и аутентичным маркерам: «уникальная личность, с одной стороны, и некий коллективный герой, с другой, но не в качестве «новой исторической общности» (как еще недавно именовали весь советский народ), а в виде слитной группы», где один индивид не отличается от другого;

3. «Окраинные» люди, или «маргиналы, изгои, те, кто проживает вдали от цивилизации» и представители традиционного социума;

4. «Кумиры («звезды», творцы) и так называемые чудаки (фантазеры, мечтатели, изобретатели)», где последние являются отклонением от социальной нормы.

Сейчас продолжает происходить трансформация документалистики, где на смену известных личностей приходят люди, со своими уникальными историями: «В последние десятилетия на документальный экран пробивает себе дорогу и человек приватный, при этом страстно желающий публично рассказать о своей жизни другим людям, отчаянно стремящийся к общению...Он стал намного свободнее, чем прежде, готовый обнажать и демонстрировать зрителю без скрытой камеры любые закоулки своей души» [Мясников, 2020].

#### **1.4 Опыт создания документальных картин**

В документалистике существует ряд принципов или методов, по которым создается фильм. Американский теоретик кино Билл Николз выделяет 6 основных методов, основанных на цели автора, которые можно отнести к поджанрам<sup>1</sup> [Nichols, 2010]:

---

<sup>1</sup> Здесь и далее по тексту бакалаврской работы перевод автора: « 1 Поэтический метод (режим): подчеркивает визуальные ассоциации, тональные или ритмические качества, описательные отрывки и формальные организации; 2 Разъясняющий метод: подчеркивает словесный комментарий и аргументативную логику; 3 Наблюдательный метод: подчеркивает непосредственное взаимодействие с повседневной жизнью субъектов, наблюдаемых ненавязчивой камерой; 4 Участвующий метод: подчеркивает взаимодействие между режиссером и субъектом. Съемка происходит с помощью интервью или других форм еще более прямого вмешательства от разговоров до провокаций. Часто в сочетании с архивными кадрами для изучения исторических вопросов; Рефлексивный метод: обращает внимание на

1 Poetic mode: emphasizes visual associations, tonal or rhythmic qualities, descriptive passages, and formal organization;

2 Expository mode: emphasizes verbal commentary and an argumentative logic;

3 Observational mode: emphasizes a direct engagement with the everyday life of subjects as observed by an unobtrusive camera;

4 Participatory mode: emphasizes the interaction between filmmaker and subject. Filming takes place by means of interviews or other forms of even more direct involvement from conversations to provocations. Often coupled with archival footage to examine historical issues;

5 Reflexive mode: calls attention to the assumptions and conventions that govern documentary filmmaking. Increases our awareness of the constructedness of the film's representation of reality;

6 Performative mode: emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker's own involvement with a subject; it strives to heighten the audience's responsiveness to this involvement. Rejects notions of objectivity in favor of evocation and affect.

В практики российской документалистики также присутствуют похожие методы. Метод «прямой съемки», или репортажный метод является отображением происходящего, иными словами: «Прямой репортаж или телефильм – это, на сегодняшний взгляд режиссера, нечто противоположное личностной интерпретации материала» [Муратов, 2004]. Примерами метода являются такие фильмы как «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота», «Выход рабочих с фабрики» братьев Люмьеров, или, проявившиеся в период войны «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» Леонида Варламова и Ильи Копалина 1942 года, а также хроникальное отображение событий в картине В. Трошкина «Кинолетописи БАМа» (с 1974 года), которая включала

---

предположение и условности, которые регулируют производство документального кино. Повышает наше осознание конструктивности представления реальности в фильме; Перформативный метод: подчеркивает субъективный или экспрессивный аспект собственной вовлеченности режиссера в предмет; он стремится повысить восприимчивость аудитории к этой вовлеченности, отвергает понятия объективности в пользу вызывания и аффекта».

15 выпусков. Важность следующего метода, стоит отметить словами известного режиссера Андрея Тарковского: «Главным формообразующим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является наблюдение» [Тарковский, 1967]. Действительно, в отличие от репортажной съемки, наблюдение, как было уже отмечено Биллом Николзом, подчеркивает непосредственное взаимодействие героя и его среды [Nichols, 2010], где вступает более сильное значение образа героя. Следующий метод называется методом «привычной съемки», где, по словам С.В. Дробашенко «документалист, не скрывая своей принадлежности к кинематографу, своих целей, вступает в контакт с исследуемым явлением и становится затем естественным, привычным, а отнюдь не инородным телом в нем» [Дробашенко, 1972]. Подобный метод можно соотнести с «участвующим» методом, однако, «привычная съемка», скорее делает ненавязчивое проникновение в жизнь героя, выявляя ряд конфликтов и столкновений. Существует еще ряд методов, к примеру, съемка скрытой камерой или методы постановочные (метод «спровоцированной ситуации»), однако, вышеперечисленные в большей степени используются в неигровом кино.

Рассматривая опыт создания документальных проектов, стоит отметить, что несмотря на множество и разнообразия фильмом о социальных проблемах, существует не так много фильмов о больных сахарным диабетом. Примером такого фильма является работа Ивана Пшенина «То самое» 2018 года [То самое, 2018], где автор, смешивая жанры, раскрывает стороны социальной жизни больных сахарным диабетом. Фильм состоит из нескольких частей выполняющих информативную, гуманистическую, развлекательную функции, в целом, укладываясь в хронометраж 50 минут. В данном неигровом фильме используются как участвующий метод, или метод «привычной камеры», так и постановочные методы реализации фильма. В основе картины лежат истории героев, соответствующих типу «кумир», к примеру, блогер Эльдар Джарахов, но также и обычные люди. Автор картины

сделал синтез информационно-просветительской картины с художественно-постановочными эпизодами, а также элементами «лайвов», то есть кадров реальной жизни, поверх которых есть закадровый голос. Идея фильма помещается в некое утверждение, заявленное в финальном эпизоде: «С диабетом нужно жить...!» [То самое, 2018].

Не менее интересным примером отображения инвалидности или, незащищенной социальной группы в целом, является фильм Григория Курдюева «Против течения» 2019 года [Против течения, 2019]. Здесь показывается жизнь одного человека, который соответствует типу «уникального героя», поэтому в основном используются методы наблюдения и «привычная камера». Драматургия фильма, хронометраж которого укладывается в 57 минут, соответствует внутреннему конфликту человека, и переносит композиционное решение на мотив соревнований, идею вечной борьбы и стремления к лучшему. Главный герой является инвалидом по зрению. Большую часть жизни парень занимается плаванием и через преодоление, показывается, как он побеждает в соревнованиях, при этом отражается его повседневная жизнь. В развязке фильма герой думает о будущем и о том, что у него есть лучший друг музыкант из другой страны, которого он «никогда не видел», и что в дальнейшем он станет его менеджером и «будет вокруг него плавать». Подобные фразы являются смысловыми маркерами, которые отражают идею фильма, однако, задачей режиссера является создание атмосферы, которая выведет героя на главные смысловые итоги.

### **1.5Производства документального фильма: препродакшн, продакшн, постпродакшн**

В основе создания документального проекта лежит три основных этапа. Первый этап представляется собой разработку концепции, идеи, темы фильма, поиск героев, а также его сценария, построения пайплайна, в

отдельных случаях, раскадровку некоторых сцен. Вторым этапом является продакшн, или процесс реализации идеи в виде съемок. Завершающий этап представляет собой обработку получившихся кадров, создание их последовательности, использование специальных эффектов, графики, цветокоррирования, саунддизайна. Все процессы соответствуют задумке автора и общей идеи проекта, соответствуя принципам драматургии.

### **1.5.1 Освещение и цвет в неигровом кино: основные понятия и принципы построения световых рисунков и схем**

Когда речь заходит о видео, безусловно, главным элементом выступает свет. В классическом труде известного кинооператора Анатолия Головни данное явление описано следующим образом: «Свет и средства создания изображения на пленке экране изображения понимается нами как кинетическая форма изображения на плоскости, в которой светотенью или цветоцветом рисуется форма, объем, цвет, фактура, пространство и движение» [Головня, 2012]. Свет — это лучистая Энергия, в техническом словаре определенная как «часть общего электромагнитного спектра, которую может воспринимать человеческий глаз», и, безусловно, «мы знали о ней задолго до того, как были изобретены кино и видео» [Карлсон, 2004]. Если говорить более предметно, то «свет — это воспринимаемое глазом электромагнитное излучение с длинами волн от 380 до 760 миллиардных долей метра или нанометров», — по сути, воспринимаемые световые волны и их длины соотносятся уже с цветами, таким же образом, работающие с матрицей кинокамеры, — «Излучения с разной длиной волны воспринимаются глазом по-разному: от 380 до 450 нм — как фиолетовый цвет; от 450 до 480 — как синий; от 480 до 510 — как голубой... Границы цветов приблизительны и у разных людей могут несколько различаться» [Варфоломеев, 2013]. В целом, для дальнейшего понимания того, как работает свет, стоит обратиться к теориям, на которых базируется нашего

понимание о свете, а именно электромагнитная теория Джеймса Максвелла, и квантовая теория Альберта Эйнштейна. В труде Верне и Сильвии Карсон поясняется: «В основе электромагнитной теории лежит представление о том, что вся лучистая энергия распространяется в пространстве в виде волн с электрическим и магнитным составляющим...Квантовая теория устанавливает, что порции энергии – фотоны передвигаются прямолинейно, и наши глаза способны воспринять импульс такого излучения как свет» [Карлсон, 2004]. Таким образом, ближе к изучению кинопроизводства именно теория Максвелла, «так как она объясняет взаимодействие света с эмульсией киноплёнки и электромагнитной матрицей видеокамер» [Карлсон, 2004].

В работе со светом одним из самых важных параметров – цветовая температура и баланс белого. В Большом энциклопедическом словаре цветовая температура — «эффективная величина, равная температуре абсолютно черного тела, при которой отношение энергетических яркостей для двух длин волн его спектра равно отношению этих же величин для спектра исследуемого источника света», то есть тело, излучающее 0% света и поглощающее 100%, будет называться «абсолютным черным телом», и, дабы определить цветовую температуру, мы должны мысленно его нагреть, при этом с увеличением температуры цвет будет меняться от оранжевого к ярко-голубому. Первым шкалу «температуры цвета» ввел ирландский ученый Уильям Келвин, где, чтобы перевести температуру из показаний по Цельсию в Кельвины необходимо прибавить к значению  $+273^{\circ}\text{C}$ , таким образом, тело, нагретое до  $5\,327^{\circ}\text{C}$  имеет  $5600\text{K}$  [Карлсон, 2004].

Безусловно, в наше время использование эмульсионной пленки зависит лишь от конкретных задач, поэтому, в основном, съемка производится на цифровые видео или фотокамеры. Если упростить описание процесса попадания света на матрицу и его последующей обработки, то можно сказать, что «световые лучи через линзы проникают внутрь видеокамер, фокусируются и регистрируются приемной трубкой, называемой также

электронной матрицей» [Карлсон, 2004]. Рассматривая далее вопрос освещения во взаимодействии с матрицей, важным является термин CRI, означающий индекс цветопередачи: «В свою очередь, индекс цветопередачи определяется как мера степени отклонения цвета объекта, освещенного источником света, от его цвета при освещении эталонным источником света сопоставимой цветовой температуры» [Эрдманн, 2010].

От процесса обозначения экспозиционных значений света, стоит перейти к световым схемам. Опираясь на классический труд Анатолия Головни стоит отметить основные источники света, которые указал автор, при работе над освещением крупного плана [Головня, 1945]:

1. Заполняющий, общий свет;
2. Основной рисующий (направленный) свет, создающий основную лепку пластической формы объекта;
3. Моделирующий свет, которым отрабатывается градация светотени, форма объекта;
4. Контурный (контровой) свет, который используется для обозначения контура объекта;
5. Фоновый свет, которым создается нужная тональность в распределении светотени на фоне.

Существует огромное множество световых схем, где каждая из них выполняет определенную функцию или задачу. Многие схемы связаны с естественным освещением и использованием рассеивателей, флагов и отражателей, а также источники постоянного света. В книге Дэвида Килпатрика «Свет и освещение» автор выделил ряд световых схем, некоторые можно использовать, к примеру, при съемках интервью [Килпатрик, 1988]:

1. «Одиночный источник; прямое освещение под углом  $45^\circ$ ». При подобной схеме образуется «жесткая» тень на левой щеке, однако, оба глаза и нижняя часть носа должны быть освещены;

2. «Одиночный источник; прямое освещение под углом 90 °». Здесь происходит «жесткое» разделение лица пополам, выделяется структура кожи ближе к разделу волос

3. «Одиночный источник; прямое освещение сверху». Свет падает перпендикулярно, образуя при этом тень в области подбородка и шеи.

### **1.5.2 Цвет в неигровом кино как инструмент создания визуальных образов**

Как было подмечено ранее: «цвет (англ. *colour*, франц. *couleur*, нем. *farbe*) — это свойство материальных объектов излучать и отражать световые волны определенной части спектра. В широком значении цвет означает сложную совокупность градаций, взаимодействий, изменчивость тонов и оттенков» [Панова, 2017]. В процессе создания фильма, цвет — важный инструмент, позволяющий более точно передавать эмоции и состояния персонажа.

Для более точного понимания употребления тех или иных цветовых решений стоит обратиться к базовым понятиям и категориям: «цвета делятся на две категории — хроматические и ахроматические... к хроматическим цветам относятся красный, желтый, оранжевый, зеленый, синий, фиолетовый цвета и все их смеси... К ахроматическим (не имеющим цвета) относятся белый, черный и все оттенки серого, они различаются только по светлоте». Подобные свойства цвета помогают нам более точно подходить к выбору техники, где важны битность изображения и цифровая субдискрипция. Понимание цвета и его свойств помогает более точно работать на всех этапах цветокоррекции и грейдинга.

Цветокоррекция (редактирование изображения, лат. *redactus* — приведенный в порядок) — это процесс изменения общей цветности путем управления пропорциями цветовых составляющих — канала R (красный), канала G (зеленый) и канала B (синий) [Ханосян, 2015]. В процессе

постпродакшена используются и цветовые модели (гистограмма, вектороскоп и тд.), репрезентирующие цветовое пространство кадра. В теории цвета существуют аддитивные, субтрактивные и перцепционные модели: «Аддитивные основаны на сложении цветов, такие как модель RGB...в основе субтрактивных моделей лежит операция вычитания цветов (субтрактивный синтез), например, CMYK...перцепционные модели — HSB, HLS, LAB, YCC — базируются на восприятии» [Панова, 2017].

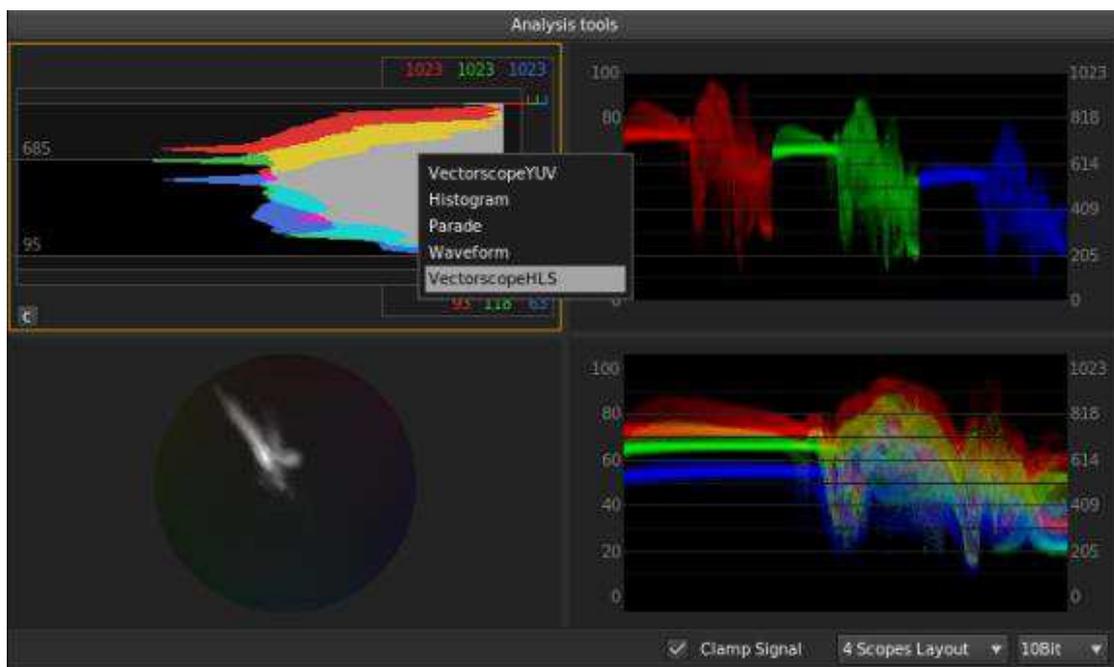


Рисунок 1 — «Аналитические инструменты» цвета в программе Adobe Premiere Pro.

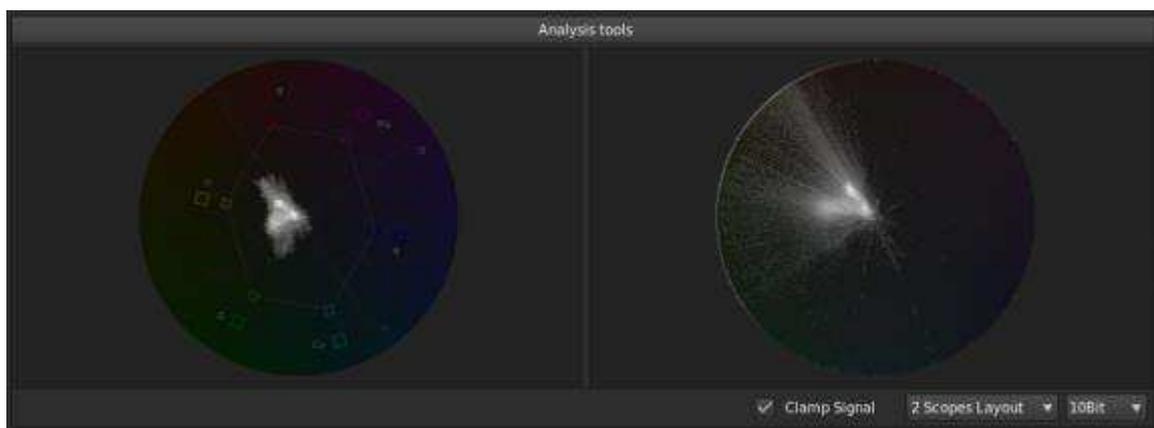


Рисунок 2 — Вектороскоп YUV, вектороскоп HLS.

Продолжая раскрывать тему цвета, стоит сразу же подчеркнуть аспект восприятия, в данном случае вопрос цветовой гармонии в кадре. «Цветовая гармония — результат гармонизации — равновесие двух цветов и более, а также цветových групп» [Панова, 2017], — иными словами, цветовая гармония — оценка впечатлений, полученных от увиденных цветов, отчего разные люди говорят о гармонии и дисгармонии в конкретных случаях. Два и более цвета являются гармоничными, если их смесь представляет собой нейтральный серый цвет. Можно выделить несколько цветových схем, характеризующихся как гармоничные [Янчус, 2015]:

1. Монохроматическая схема (Создание группы оттенков на основе изменений насыщенности и светлоты);

2. Комплементарная схема (использование двух противоположных (дополнительных или комплементарных) цветов ведет к яркому визуальному выделению взаимодействующих элементов кадра);

3. Триадная схема. Вариации по насыщенности и светлоте для триадных цветов. Эта схема популярна среди художников и дизайнеров, т. к. она предлагает сильный визуальный контраст, сохраняя при этом яркий баланс и цветовую насыщенность.

4. Ахроматическая схема (черно-белые изображения)

В колористике существуют разные обозначения цветových гармоний в зависимости от среды их использования: «Художник и искусствовед И.Н. Стор на основе схемы цветového треугольника выделяет четыре группы гармонических цветосочетаний», — такие как:

1. Гармонические сочетания родственных цветов, образованные цветами, расположенными рядом в цветovém треугольнике, и их оттенками;

2. Гармонические сочетания родственно-контрастных цветов, образованные парой дополнительных цветов и оттенками цветов, которые лежат в половине цветového треугольника, образованной биссектрисой, соединяющей данную пару дополнительных цветов;

а) триады родственно-контрастных цветов, где присутствует один из

основных цветов и два промежуточных, которые к нему примыкают и являются по отношению к нему родственными, а по отношению друг к другу контрастными;

б) пары родственно-контрастных цветов, образованные промежуточными цветами треугольника, в которых присутствует один общий основной цвет и цвета, дополнительные друг к другу;

3. Гармонические сочетания контрастных цветов (это сочетания оттенков дополнительных цветов, лежащих на концах биссектрис цветового треугольника);

4. Гармонические сочетания трех основных цветов, расположенных в вершинах цветового треугольника, нейтральных в отношении дополненности и родственности [Рац, 2014].

Теоретик цвета Иоганнес Иттен, подчеркивал важности систематизации с одной стороны субъективных категорий гармонизации в область «закономерностей», что, возможно, позволит унифицировать знания о цвете, перенося этот опыт и в «покраску» фильмов, что, безусловно, будет срабатывать для человеческого взгляда стимулом (к примеру, известная всем схема «teal and orange» за счет контраста укажет зрителю на нужные акценты, с нужной коннотацией). Иттен утверждает: «Понятие цветовой гармонии должно быть изъято из области субъективных чувств и перенесено в область объективных закономерностей», — по сути, «гармония — это равновесие, симметрия сил», где если «некоторое время смотреть на зеленый квадрат, а потом закрыть глаза, то в глазах у нас возникнет красный квадрат... и, наоборот, наблюдая красный квадрат, мы получим его «обратку» — зеленый». [Иттен, 2004].

Примером подбора цветовой гармонии для создания нужной атмосферы является документальный проект Ладло Кватани, созданный совместно с брендом «Dr. Dre». Здесь монохроматические схемы синего цвета, создавая «холодное» пространство вокруг героя, сменяя комплементарными схемами в момент сменяемости смысловых паттернов,

присутствующих в процессе повествования (холод, бег, физическое состояние, вступают в контраст с кадрами огня в чуме и темы северного сияния, которое является аналоговым по отношению к синему основному цвету).

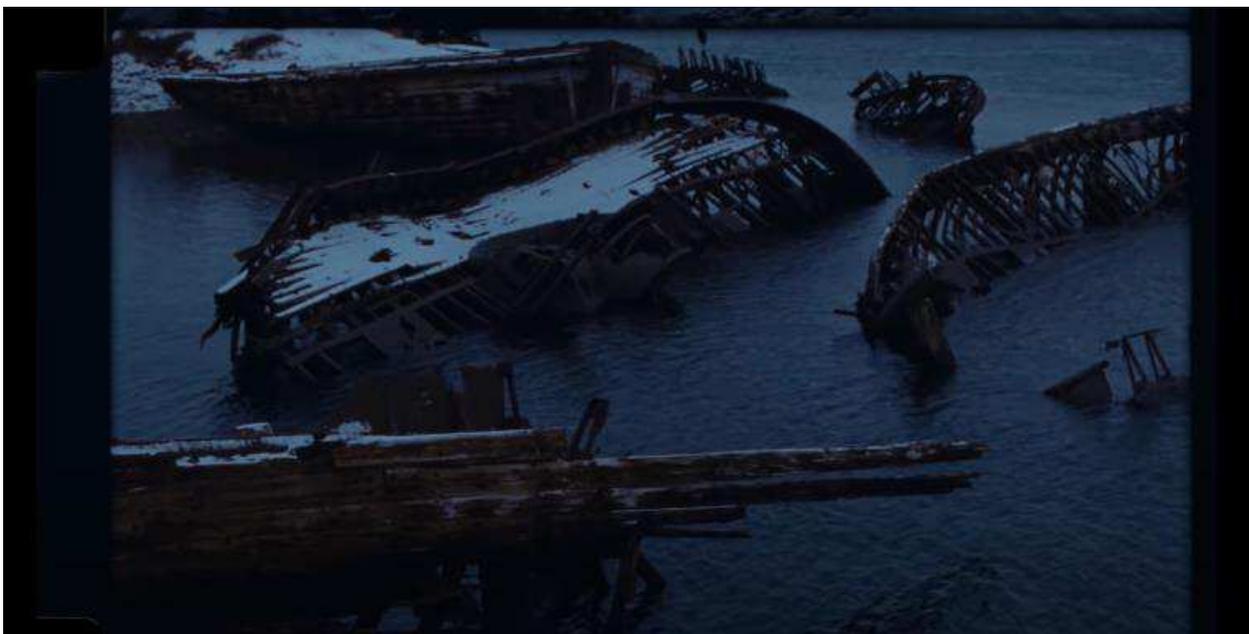


Рисунок 3 — Пример монохроматической цветовой схемы. Кадризработы «BeatsPresents "ChasingtheNorthernLights"» реж. Ладокватания.



Рисунок 4 — Пример комплементарной цветовой схемы. Кадризработы «Beats Presents "Chasing the Northern Lights"» реж. Ладокватания.

Делая выбор той или иной схемы цветовой гармонии, важно понимать, принцип того, на что первым делом обратит человеческий глаз. Так,

Валентин Николаевич Железняков выделили следующее: «Как утверждает гештальтпсихология, мы вначале «схватываем» весь объект, т.е. его форму, пространственные соотношения, фактуру, общие закономерности цветовой и световой среды и так далее, но в дальнейшем, если мы попытаемся перейти к детальному анализу, окажется, что постигать детали фактуры и объемной формы и одновременно ощущать все тончайшие нюансы цвета в светах, в тенях, бликах и рефлексах —невозможно» [Железняков, 2001]. Подобное утверждение отсылает к интересному эксперименту, связанному с технологией eye-tracking. В исследовании В.Э. Янчуса и Е.В. Боровича, в котором изучалось влияние «факторов цветowych решений кинокадра на восприятие его зрителем» [Янчус, 2015], подобное исследование проводилось. Авторы исследования выявили ряд закономерностей [Янчус, 2015]:

— при работе с ахроматическим или монохромным кадром важнейшим моментом является облегчение фона сцены: кадр необходимо «вычищать», убирать мелкие, незначимые элементы, которые ведут к перегруженности кадра и, как следствие, к увеличению времени его анализа;

— использование комплементарного цветового решения (с применением двух противоположных, иными словами, дополнительных или комплементарных цветов) является самым простым способом ускорения восприятия кадра;

— наиболее сложным цветовым решением является триада, так как данное цветовое решение требует использования большего количества основных цветов в кадре, но и кадр при этом получается наиболее читаемым в условиях его перегруженности.

Подводя итог стоит отметить роль цвета в неигровом кино, которую выделяет А.А. Штандке: «Работа с цветом напрямую затрагивает смысловое содержание киноленты...Документальное кино предоставляет режиссерам свободу в репродуцировании видения картины мира, и работа с цветом как с инструментом выразительного средства кино находит здесь применение»

[Штандке, 2020]. Именно цвет, наряду с композицией, позволяет в первые секунды кадры понять зрителю то, где находятся акценты и в каком пространстве происходит действие.

### **1.5.3 Операторское искусство в производстве документального фильма**

Разговаривая об операторском искусстве, в первую очередь, стоит начать с понятия «кадр». Говоря в контексте неигрового кинематографа стоит отметить слова Николая Изволова, где «Кадр — критерий «документальности» кино, документ предкамерного факта» [Изволов, 2000]. Довольно доступное понятие дал режиссер кино и телевидения Алексей Георгиевич Соколов: «Включили камеру – начался план...Остановили аппарат – закончился кадр» [Соколов, 2001]. Говоря о фундаменте операторских приемов, стоит отталкиваться от статичных планов и «панорамы», где последнее «любое движение кинноаппарта во время съемки, которое вызывает движение изображения по всей плоскости экрана», — а также, «съемки с движения», что представляет собой «всякую съемку движущимся аппаратом» [Соколов, 2001].

Следующим важным понятием является «крупность» изображения, основная и общепринятая классификация, относится к трудам советского кинорежиссера Льва Владимировича Кулешева. Крупность планов «по Кулешеву» выглядит следующим образом [Соколов, 2001]:

1. Деталь — «Глаз человека с бровью и частью носа»;
2. Крупный план — «Лицо человека во весь экран по вертикали. Над головой и под подбородком остаются небольшие зазоры между лицом и рамкой кадра»;
- 3.1-й средний план — «Часть фигуры человека, взятая в рамку кадра чуть выше пояса»;
4. 2-й средний план — «Фигура человека по колению»;

5. Общий план — «Человек заключается в рамку кадра так, что над его головой и под его ногами остается небольшое пространство до рамки кадра»;

6. Дальний план — «Фигура человека в полный рост»;

7. Микро и Макросъемка — первый план может быть снят лишь через микроскоп (невиден невооруженным глазом), второй план — промежуток между микросъемкой и деталью.

Важно понимать, что в этой системе, как выражался философ Протагор, меркой выступает человек, таким образом, крупный план кабины грузовика, будет не «крупным» планом, а «первым средним», как и выдвигал Лев Кулешев — «главный объект искусства — человек» [Соколов, 2001]. От выбора крупности кадры зависит то, какую идею или эмоцию хочет передать автор.

Мыслить «монтажно» — важное качество оператора, поэтому актуализируется сразу две задачи: «сделать стык кадров незаметным» и «стыком кадров выделить что-либо, проакцентировать» [Соколов, 2001]. Благодаря, Льву Владимировичу Кулешеву, который придумал известный принцип сопоставления, был выявлен ряд принципов монтажных склеек, актуальный и по сей день [Соколов, 2001]:

1. Монтаж «по крупности» — восприятие зрителем переходов кадров по крупности смотрится без «спотыканий» через один план, однако. «принцип комфортного монтажа кадров по крупности утрачивает свой смысл, когда в соседних планах зафиксированы разный, непохожие друг на друга объекты;

2. Монтаж «по ориентации в пространстве» — «съемка двух объектов взаимодействующих друг с другом, должна производиться строго с одной стороны от линии их взаимодействия»;

3. Монтаж «по направлению движения основного объекта в кадре» — «на стыке кадров запрещается изменение направления вектора движения объекта с правого на левое по отношению к вертикальной линии»;

4. Монтаж «по фазе движущихся объектов в кадре» — данный принцип подразумевает сохранение фазы движения объекта на стыке двух кадров, как правило, в игровом кино сцены снимаются дважды, но с разными крупностями, дабы сделать происходящее более динамичным;

5. Монтаж «по темпу движущихся объектов», где «выразителем темпа является не только частота совершения каких-либо циклических движений, но, и скорость перемещения объекта относительно фона, и скорость его перемещения в пределах рамок кадра», что позволяет делать склеивать кадры, не обрывая динамику повествования, при этом движение картины остается плавным;

6. Монтаж «по композиции кадров» — «общая закономерность принципа соединения двух кадров по композиции состоит в ограничении перемещения центра внимания в композиции двух стыкующихся кадров относительно друг друга;

7. Монтажа «по свету» — при стыковке двух кадров направление, количество, интенсивность света и теней должна соответствовать предшествующему кадру, то есть съемки должны проходить в одном световом пространстве. Правило можно нарушить лишь в целях намеренной акцентуации;

8. Монтажа «по цвету» — «в предшествующем плане должно присутствовать пятно, которое занимает около одной трети площади в рамке кадра»;

9. Монтаж «по смещению осей съемки» — «никогда не снимай следующий кадр, находясь на оси съемки предыдущего кадра».

10. Монтаж «по направлению основной движущей массы в кадре» — «направление движущих масс в соседних кадрах совпадали или имели близкие векторные значения...при монтаже кадра с полностью статичным изображением, с кадром, в котором имеется движущаяся масса, эта масса занимала менее одной трети или даже четверти площади всего изображения»,

а также скорость движения масс в смежных кадрах должна совпадать или быть достаточно близкой.

Также, выделяется внутрикадровый и межкадровый монтаж. С.Е. Медынский определяет эти понятия, ссылаясь на С.Эйзенштейна: «Внутрикадровый монтаж — это построение композиции, объединяющей все выразительные средства в новое художественное целое — мизанкадр, который является элементом монтажного ряда» [Медынский, 1992].

Не менее важным при съемках является композиция кадра, как отмечает П.Уорд: «Под композицией кадра обычно понимают расположение видимых в кадре элементов, придающих изображению убедительность и целостность» [Уорд, 2005]. Большая Советская энциклопедия определяет данный термин как «построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие», то есть принципы, построенные на опыте восприятия, и помогающие понять увиденное с наибольшей скоростью, можно назвать правильным композиционным решением. Поэтому стоит рассмотреть ряд некоторых общеупотребительных в кинематографе принципов. Питер Уорд отмечает следующие принципы, некоторые из них:

1. Сходство по пространственному расположению;
2. Сходство по размеру;
3. Сходство по структуре;
4. Визуальная значимость;
5. Повторяющиеся структуры;
6. Динамическое равновесие.

Более того, Уорд делает заключение, благодаря которому можно выбрать нужное композиционное решение:

- цель съемки ясна;
- главный объект выделен;
- настройки съемочной камеры позволяют показать сцену в наиболее выгодном ракурсе;

- направляющие линии указывают на главный объект съемки;
- все части кадра, представляющие визуальный интерес, тщательно выверены, установлены соответствующие границы кадра и фокусировка; все элементы работают на главный объект, остальные области изображения не привлекают к себе излишнего внимания;
- значимая информация не располагается в углах, а внимание зрителя не устремляется по направлению к границам изображения;
- в изображении нет лишних визуальных элементов (если это возможно).

Таким образом, при съемках стоит уделить внимание визуальному образу, который необходимо реализовать, то есть мыслить «монтажно». Далее, необходимо использовать нужный план, исходя из выбранной композиции основного объекта в кадре. Как подметил С.Е. Медынский: «в основе изобразительного построения кинокадра и живописного произведения лежат общие принципы, но на экране композиция всегда развивается, она складывается из многих статичных композиций в динамичную структуру, которая свойственна только кинематографу», — поэтому важно понимать композицию последовательностей кадра, видеть изображение наперед [Медынский, 1992].

### **1.6 Язык неигрового кино: драматургия, жанровая специфика**

«Можно, и это делается постоянно, дать на первом плане близко к аппарату макет здания. Зритель отнесет макет в глубину, оценив его по смыслу, и поставит его на приготовленную пустоту» [Шкловский, 1983]. Язык кино, связан с зрительной функцией и способностью человека рефлексировать и достраивать недостающие «пазлы» в пространстве кадра.

Юрий Михайлович Лотман отметил следующее: «Весь механизм сопоставлений и различий, связывающий кинообразы в повествование, может быть охарактеризован как принадлежащий грамматике

кинематографа. Вместе с тем, у кино есть и лексика — фотографии людей и предметов становятся знаками этих людей и предметов и выполняют функцию лексических единиц». [Лотман, 2005]. Таким образом, можно предположить, что зрительные единицы, выступают лексическими, образуя повествование, в котором любой объект является знаком, интерпретацией которого занимается зритель, а кодированием — режиссер. Неигровое кино, безусловно, соблюдает подобную «грамматику».

Пример свойства «кинотекста» выделил Александр Александрович Пронин, подчеркнув, что «Реалистичность как эстетическая доминанта присуща публицистическому кинотексту априори, поэтому одной из важнейших характеристик кинонарратива является телесность образа героя, физическая его идентичность, отдельность от остального мира», — где, «атрибуты тела, если специально не семантизируются, то «регистрируют» физический облик объекта» [Пронин, 2016].

Продолжая вопрос киноязыка неигрового/игрового кино и его «общения» со зрителем, стоит отметить, что «реализация когнитивного потенциала фильма происходит за счет отмеченного еще С. Эйзенштейном «выразительного движения, визуальной репрезентации и характера, в которых ищется диалектическая триада: кинезис, мимезис и психика»», — подобный принцип заставляет за счет идентифицирования себя с героем понимать не только язык увиденного кадра, но и пережить его эмоционально. [Пронин, 2016]. Продолжая мысль нарратива в документальном кино Александр Александрович Пронин выделил еще ряд принципов, подтверждающих, что киноязык оптимизирует процесс создания образа объекта, за счет представленного камерой визуального пространства тем самым «благодаря эффекту экономии средств отпадает необходимость конструировать пространство события и представлять конкретные объекты вербально», то есть «физический облик рассказчика и событийные локусы, в основном «даны камерой», т. е. уже с кинематографической точностью «описаны средствами визуального текста» [Пронин, 2016].

Драматургия — важная составляющая законченного и целостного документального продукта. Известный искусствовед Валентин Константинович Туркин описал драматургию следующим образом: «кинодраматургия как предмет нашего исследования — это искусство «замышлять» кинофильм и свой замысел осуществлять в художественно полноценном литературном произведении, по своему объему, по своей структуре, по способам раскрытия характеров, по средствам выразительности ориентированном на последующую реализацию его в пластических («оптических», зрительных) образах, в зрительном действии, в фильме [Туркин, 2007]. То есть драматургия в документальной картине также выступает совокупностью реализованных образов на экране.

Для более полной реализации образа на экране стоит обратиться к вопросам жанровой типологии, ведь жанр выступает определяющим фактором формы, которая в свою очередь определена концепцией и идеей фильма. Ю.А. Оганесова в своей работе подчеркивает трудность определения жанра неигрового кино, в виду постоянного видоизменения и скрещивания «реального» и «игрового»: «Исчерпать все множество документальных жанров практически невозможно: они видоизменяются, возникают новые, экспериментальные — на стыке игрового и неигрового кино, совмещении нескольких жанров теледокументалистики или при скрещивании жанров кинематографических с литературными и музыкальными» [Оганесова, 2012]. Поэтому стоит отметить лишь ряд более релевантных жанров. Несмотря на плюрализм взглядов в вопросе типологии, многообразия форм или содержания документальных фильмов стоит обобщить и выделить их основные жанры [Карташов, 2020]:

1. Хроника — «исторически первый жанр не только документалистики, но и кино вообще», примерами являются картины «Прибытие поезда на вокзал города Ла-Сьота», «Коронация Николая II»;

2. Этнографический фильм — примером является уже упомянутый Роберт Флаэрти ведь он «решил снимать кино об инуитах в Канаде из восхищения перед их способностью жить в условиях Крайнего Севера»;
3. Кино-эссе или кино-дневник — данный жанр позволяет «с легкостью снимать фильмы от первого лица», и с развитием видеохостингов, а также созданием проектов «от первого лица» «этот жанр стал в документалистике одним из самых актуальных»;
4. Фильм-расследование — «Это один из основных жанров в репертуаре современной телевизионной журналистики», подобная традиция усиленно начала развиваться в 80-е годы прошлого века, примером является картина Эррола Морриса «Тонкая голубая линия»;
5. Наблюдение — «Режиссер всегда проводит в выбранном месте долгое время, чтобы снять о нем подробный материал», ярким примером является школа Марина Разбежкиной, а также упомянутая «Догма» Ларса фон Триера.

Создание новых форм неигрового кино продолжает расширять многообразие жанровых форм. Однако, по-прежнему, наиболее важным фактором является создание истории, поэтому жанры, пришедшие из прошлого века, будут актуальными и сейчас.

### **1.7 Этический аспект при создании документального фильма**

Александр Дерябин в своей работе «Судный день. Об этике в документальном кино, и не только» задался очень точным вопросом: «Об этике документалиста обычно вспоминают в минуты глобальных потрясений... болезнь, утрата близких в микрокосме отдельно взятой человеческой жизни суть потрясения столь же глобальные», — автор берет в свои рассуждения два сценария, — «...съемщик, оказавшийся с камерой в гуще боевых бедствий, в центре стихийного бедствия, на месте только что

совершенного теракта среди тех, кто только сейчас убивал ... Вот съемщик, который проводит запланированную съемку по написанному сценарию: после предварительных телефонных переговоров...он лицом к лицу встречается с человеческим горем и включает камеру», — главный вопрос — «Существенна ли разница?» [Дерябин, 2005].

Когда речь заходит об интеграции групп, на которые были наложены стигмы, в виду их физической «неполноценности», стоит уделить внимание их репрезентации. На автора документального фильма, освещающего проблемы инвалидов и людей с различными заболеваниями важно не усилить эффект стереотипов, ведь «представления об инвалидности в массовом сознании связаны со стереотипом, который придает физическому недостатку «постыдный» статус «неполноценности»» [Пугачев, 2019]. В связи с этим, в первую очередь, определяется взаимосвязь автор/герой, где перед первым «стоит выбор: акцентировать внимание на острых моментах, ситуациях, позволяющих снять фильм «на злобу дня», или исследовать жизнь героя» [Штандке, 2020].

Здесь же стоит избегать маркеров такого явления как эйблизм. Это понятие раскрывается следующим образом: «Эйблизм (ableism) – это форма системной дискриминации людей, имеющих статус инвалидности, включающая в себя стигматизацию/навешивание ярлыков, социальное предубеждение, использование «эйблистской лексики»» [Тиханова, 2016]. Безусловно, в освещении проблем инвалидности или хронических заболеваний стоит избегать слов-маркеров такой лексики.

В книге С. Муратова «Пристрастная камера», изданной впервые в 1976 г., есть параграф, который называется «Должен ли документалист думать о последствиях»? Вывод автора: «Проблема этических отношений документалиста с его героями далеко не сводится к юридическим предписаниям. Ничто не освобождает создателей фильма или передачи от обязанности «платить по счету»» [Муратов, 2004].

Развивая этический вопрос, стоит обратиться к Кодексу «профессиональной этики российского журналиста», где отражены ключевые и общеприменимые принципы как журналисткой, так и документальной практики в освещении социальных проблем. К примеру, журналист, «выполняя свои профессиональные обязанности...противодействует экстремизму и ограничению гражданских прав по любым признакам, включая признаки пола, расы, языка, религии, политических или иных взглядов, равно как социального и национального происхождения», или «журналист распространяет и комментирует только ту информацию, в достоверности которой он убежден и источник которой ему хорошо известен». Соблюдая данные принципы при создании неигрового фильма на социальную тематику, не будет возникать случаев создания новых стигм вокруг незащищенной группы людей, о которой автор повествует.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: создание документального фильма — многоэтапный проект, включающий в себя как особенности драматургических принципов, так и технических инструментов. Более того, документалистика, в частности социальной тематики, соотносится с миссией и целями социальной журналистики, к примеру, усиление гомогенизации общества и снятия ряда стигм с представителей незащищенных социальных групп. Также, стоит отметить, что современная документалистика зачастую является синтезом игровых и неигровых жанров, а также в практике документального кино могут применяться инструменты игрового кинематографа. Из этого следует, что жанровая специфика документального кино сталкивается с процессом постоянной трансформации, ведь новая проблематика требует новых форм для удержания внимания зрителя, а также привлечения новой аудитории. Не менее важным в документалистике является построение контакта автор/герой фильм, в первую очередь, за счет опоры на этические принципы.

## **2 Создание документального проекта об адаптации больных сахарным диабетом к окружающей среде под названием «Прогрессия»**

«Прогрессия» – социальный документальный проект о проблемах адаптации больных сахарным диабетом к социальной среде. В основе проекта лежит неигровой фильм, повествующий о трех героях, помещенных в разные жизненные ситуации, имеющие разное социальное положение, а также стаж болезни. Режим доступа: <https://vimeo.com/user142671674>.

Цель проекта – увеличить интерес населения к проблемам больных сахарным диабетом через репрезентацию существующих трудностей, а также той действительной социальной среды, в которую они погружены.

Актуальность проекта обусловлена социальной повесткой. Уже в начале 2020 году в стране насчитывается «5,1 миллиона человек, страдающих сахарным диабетом» [«Татьяна Голикова провела заседание Совета по вопросам попечительства в социальной сфере», 2020], в виду увеличения заболевших, а также того факта, что болезнь является хроническим заболеванием с рядом особенностей компенсации здоровья пациентов, в обществе возникают трудности, препятствующие сокращения возможных осложнений. Более того, в процессе импортозамещения лекарственных препаратов, согласно федеральному закону «О контрактной системе в сфере закупок товаров, работ, услуг для обеспечения государственных и муниципальных нужд» от 05.04.2013 N 44-ФЗ» больные сахарным диабетом столкнулись с проблемой декомпенсации своего здоровья из-за перехода на отечественные инсулины. Подобная проблема была отражена в СМИ: «Нам не дают выбора»: в Красноярске заменили зарубежный препарат для детей, болеющих диабетом, на отечественный» сюжет ТВК от 19 марта 2021 году (<https://goo-gl.ru/BqZPh>); «Лучше куплю на свои». Диабетиков переводят на российские инсулины» статья «Радио Свобода» от 8 декабря 2019года (<https://goo-gl.ru/fP9YZ>); «Касается миллионов» – материал «Российской газеты» от 23 февраля 2020 года

(<https://goo-gl.ru/GykhQ>); «Под видом дженерика может быть что угодно». Чего опасаются пациенты с диабетом после появления российского инсулина?» – материал «Такие дела» от 24 января 2020 года (<https://goo-gl.ru/jTht9>). Также, существует не так много проектов, к примеру, фильм Ивана Пшенина «То самое» (<https://goo-gl.ru/5CfuR>), раскрывающий трудности больных сахарным диабетом через истории, однако, этот материал не является исчерпывающим, отчего документальный проект «Прогрессия» можно считать актуальным, а в региональной практике – уникальным.

Аудитория документального фильма – прежде всего, жители города Красноярска а также те, кому не безразлична судьба больных сахарным диабетом, в возрасте 18-29 лет, а также те, кому не безразлична судьба больных сахарным диабетом, так как у этой возрастной группы самое высокое медиапотребление в Инстаграм, Вконтакте и Youtube, согласно исследованию Deloitte, однако, и старшее поколение может заинтересовать данный проект, в виду актуальности проблемы, а также те, кому не безразлична судьба больных сахарным диабетом.

Преимущества документального фильма заключаются в кросс-модальном восприятии на аудиовизуальном уровне, где картинка, смысл и звук, приобретают максимальное воздействие на зрителя. Более того, автор фильма — больной сахарным диабетом, что вплетает его в общую историю, создавая повествование, пережитое им самим. Подобный прием сокращает «дистанцию» между героями, что в следствии сокращает «дистанцию» между зрителем.

Миссия проекта — повышение толерантности общества к «Другим», людям с сахарным диабетом. Практическая цель проекта — информирование населения Красноярска о проблемах адаптации больных сахарным диабетом к социальной среде.

Задачи проекта:

— поиск и отбор героев, создание концепции, разработка Pipeline, поиск финансирования

(препродакшен);

— съемки проекта, включающие интервью, лайвы и подсьемки героев (продакшен);

— монтаж документального проекта: сборка видеофрагментов, работа с компрессией, дореверберацией звука, шумоподавлением в Adobe Audition, создание эффектов и инфографики в After Effects, цветокоррекция и грейдинг в Davinci Resolve, разработка общей стилистики и дизайна;

— дистрибуция проекта на различных платформах.

В целом, проект выполняет гуманистическую, информационную, коммуникативную (связующее между «Другими») функции.

## **2.1 Подготовительный этап работы над документальным проектом «Прогрессия»**

На подготовительном этапе была выбрана тема проекта, а именно проблемы адаптации больных сахарным диабетом к окружающей среде. Было принято решение освещать данную тему в виду полного вовлечения в проблемы больных диабетом, так как автор, в моем лице, представляет эту группу, идентифицируя себя с ней, и переживая ее коллективный опыт.

Также был составлен план и разработан точный Pipeline, который в дальнейшем помог не только сэкономить время, но и более полно отразить тему. Более того, с помощью плана получилось определиться с количеством муниципальных учреждений, в которых могут возникнуть проблемы, как в период самоизоляции, так и в постизоляторный период, в виду специфики медицинских учреждений.

Важным было найти героев и экспертов, помогающих правильно использовать различные термины медицины. После этого, были определены дни съемок и места, дабы спланировать аренду оборудования, нужных специалистов и маршрут. Определившись с содержанием и структурой проекта, начался процесс определение платформы.

Кроме этого, на подготовительном этапе определилось название проекта, отражающее содержание и концепцию — «Прогрессия». «Прогрессия» — беспристрастная последовательность чисел, где мной был выделен стаж больных, составляющий арифметическую прогрессию «+5». За основу был взят стаж, как основной идентификатор и показатель состояния персонажей, давая каждому выбор: прогрессия осложнений, или прогрессия, как количество лет, прожитых с компенсацией. В фильме отражены люди, борющиеся с диабетом более 10, 20 и 25 лет, недостающее значение представляет стаж автора (15 лет), заявленный в конце фильма.

### **2.1.1 Идея и тема для проекта**

Согласно Л.Н. Нехорошеву: «Идея, как уже говорилось в самом начале, является содержанием образа целого, заполняющего все пространство фильма, и формой познания истины...следует подчеркнуть, что речь здесь идет не о научной, а о художественной идее, выступающей не в виде рационалистических, логических утверждений, а в виде образных прозрений» [Нехорошев, 2009]. Поэтому «образная мысль» данной картины соответствует интенции ее названия и готового результат в целом, «Прогрессия» как путь, как борьба, как нечто нарастающее, где с каждым годом все труднее молчать о происходящем вокруг людей, таких как герои фильма.

Толковый словарь Ефремовой определяет понятие «тема» как основное содержание текста, применяя, же данное определение к документальной картине, стоит отметить, что в данном случае тема представляет тематическое единство, сведенное к вопросу «проблем адаптации больных сахарным диабетом к социальной» [Ефремова, 2000]. Далее же рассматривались группы тем, по различным сферам общественной жизни.

При выборе темы проекта, в первую очередь, хотелось реализовать гуманистическую функцию. Самой близкой оказалась тема, связанная с

темой сахарного диабета, ведь наблюдение и активное участие и принадлежность к этой группе, позволили более точно отразить и актуализировать текущие проблемы.

Изначально планировалось использовать одного героя, дабы репрезентировать группу через одного человека, однако, впоследствии использовались героини с разным стажем болезни, разными социальными ролями.

### **2.1.2 Документальное кино как гомогенизирующий фактор для незащищенных социальных групп**

Миссией документального проекта «Прогрессия» является не только содействие диабетическому сообществу, но и актуализация и информирование опроблемах населения в целом, что, безусловно, позволит нивелировать дезинтегрирующие факторы, связанные с недостаточной осведомленностью последних. Данный проект с помощью аудиовизуальных инструментов позволяет раскрыть героев, которые через свои истории позволяют зрителю пережить травматический опыт, почувствовать принадлежность к группе. Привлечение к одной социальной проблеме в обществе, позволит обратить внимание и на другие общественные сферы.

Развивая мысль о возможности репрезентации опыта, стоит отметить, что отсутствие проектов с подобной тематикой в региональной практике увеличивает вовлеченность зрителя в проблемы, отраженные в фильме, за счет новизны и отсутствия информации в других документальных проектах. Отображая вышеперечисленные проблемы фильм укладывается в короткометражный формат, так как его хронометраж составляет 35 минут, что в полной мере позволяет раскрыть замысел автора и раскрыть каждого героя и проблемы, о которых они повествуют. Меньший хронометраж неминуемо приведет к деформации нарратива, что не позволит раскрыть заявленную тему фильма.

### 2.1.3 Сбор и обработка информации о героях

Для фильма было необходимо найти 3-х героев. Этот этап начался в 23 января и закончился 20 апреля 2021 года. Всего рассматривалось 7 человек, из которых были выбраны те, кто наиболее точно сможет отразить замысел. С первой героиней по имени Аниса, я познакомился, обратившись в терапевтическое отделение Железнодорожной больницы, однако, снять ее в больнице получилось лишь к концу февраля. Вторая героиня – Надя, является менеджером в сфере продажи диабетических товаров, поэтому ее опыт показался уникальным. И последнего героя, получилось найти через сообщество больных сахарным диабетом, члены этой группы добавили меня в чат, в котором обсуждались различные проблемы, Ринат – герой с самым большим стажем, является администратором данного чата. Оказалось, что он живет в городе Уяр, но в середине мая согласился приехать на съемки. Также, в фильме. При раскрытии истории Анисы, я использовал интервью с Варыгиной Еленой – эндокринологом и заведующей терапевтическим отделением Железнодорожной больницы города Красноярска. Далее происходили встречи, на которых я узнавал героев и составлял их портреты, находя связи между их опытом. К примеру, каждый из героев увлекается медициной, а Ринат даже являлся провизором в аптеке. Таким образом, сложились следующие досье на героев, которые необходимо было использовать при интервьюировании на камеру:

— Аниса — борется с диабетом более 10 лет, имеет гражданство Таджикистана, но проживает на территории РФ, так как сюда переехала ее семья. Девушке 19 лет, в момент пандемии у нее умерла мать, а с отцом в виду культурных сложностей, она не общается, отчего вынуждена полностью содержать себя, в том числе, в лекарственном обеспечении. В виду сильного стресса и декомпенсации у нее начались множественные осложнения.

— Надя — борется с диабетом более 20 лет. Работает в компании, которая занимается оборудованием и питанием для больных Сахарным диабетом. В этом году подала в суд на Министерство здравоохранения Красноярского края, в виду того, что ей стали выписывать отечественный инсулин, который не был изучен во взаимодействии с инсулиновой помпой, является активисткой.

— Ринат — стаж диабета 28 лет. Ранее работал в фармацевтической сфере, однако, в виду осложнений от болезни ему пришлось покинуть должность и начать работу в такси. Он развелся с женой, и год был вынужден жить в другом городе на даче. Участвовал в одиночном пикете в поддержку зарубежных инсулинов. В результате гипогликемической комы потерял сознание и получил ожег, из-за чего до сих пор проходит реабилитацию по восстановлению связок и кожи руки. Имеет инвалидность 2-ой группы.

Также, одновременно со съемками выстраивалась общая стилистика фильма, работа с типографикой, анимацией, съемка коптерных и общих ландшафтных планов.

#### **2.1.4 Подготовка, поиск и выбор локаций для съемок**

Безусловно, важную роль в проекте играет локация и мизансцена, отражающая как состояние героя, так и заявляет художественное пространство для зрителя. Акцент был сделан на Анисе, героине с самым маленьким стажем болезни, отчего при раскрытии ее образа было задействовано больше всего локаций. Одной из локаций являлось общежитие, в котором пришлось полностью выставлять мизансцену, используя несколько источников света, флаг, закрывающий свет от окна и различные вещи, подчеркивающие локальный контраст. Также, при съемке Анисы необходимо было снимать в больнице, в первые недели съятия некоторых ограничений, отчего тоже пришлось договариваться с

руководителями больницы и соблюдать меры индивидуальной защиты. Последняя локация – Центральный парк, был выбран по причине предпочтений героине, ведь необходимо было создать максимально комфортные условия. Важно было отразить контраст серости больницы и напротив яркого солнца парка, отразив тем самым состояние героини. Более того в экспозиционной части фильма квадрокоптерные планы моста рифмуются с видом из окон больницы, локация была подобрана таким образом, чтобы повествование начиналось с того как зритель вошел в атмосферу истории.

Надя — следующая героиня была отснята на рабочем месте, опять же исходя из символического значения и комфорта героя. Сложность этой локации — тесное помещение, большое количество торговых наименований, которые нельзя было отображать в фильме, а также бьющий свет из окна, который в дальнейшем был перекрыт коробками. Локация для интервью с Ринатом была выбрана в районе БКЗ на берегу Енисея, так как подобная атмосфера была комфортна герою, а также известное место будет являться некоторым маркером принадлежности для зрителя.

## **2.2 Этап съемки**

На данном этапе были отсняты материалы квадрокоптерных планов, кадры в комнате Анисы и Железнодорожной больнице, кадры на работе Нади, интервью с Ринатом на берегу Енисея в районе БКЗ, а также заключительные кадры Анисы в Центральном парке, подъемки и различные макрокадры.

Большая часть оборудования была взята в аренду. В больнице съемка производилась на камеру Lumix серии G, с использованием объектива Panasonic 25mm f/1.7 G Aspherical с ND-фильтром Ноуа, компенсирующий 8 стоп динамического диапазона, что позволяло не менять значение настроек в очень освещенных местах. Съемка производилась на электронный стедикам

Zhiyun crane 2, звук писался на рекодер Zoom H1n на штативе. Подобный набор оборудования обеспечивал мобильность при наблюдении за объектом.

Снимая интервью с Анисой, большое внимание было уделено свету, а также использовались специальные кинообъективы. Использовалось 6 источников освещения роль рисующего света выполнял светодиодный осветитель Manfrotto MLL1300-BI с софтбоксом, который делал свет более мягким на лице героини, контровым источником являлась светодиодная трубка Nanlite PavoTube 30C RGB 2700K-7500K (синего цвета), роль локальных контрастов выполняли светодиодные лампы и настольная лампа, как элемент декора.

В съемках использовалась камера Lumix G с кинообъективом Canon CN-E 24mm T1.5 L F, спидбустером Metabones Speed Booster Ultra 0.71x, который выполнял роль переходника, а также, с учетом матрицы Micro 4/3 на камере, давал фокусное расстояние в 34мм, что является золотым стандартом в передаче крупных планов в кинематографе. Все это находилось в клетке Tilta, на которую был накручен фоллоу фокус, все это находилось на штативе. На кинообъективе отсутствует афтофокус, поэтому в процессе съемок интервью человек крутил фокус, при этом используя накамерный монитор, так как моей задачей был диалог с Анисой и отслеживание уровня звука в рекодере.

При съемках Нади световая схема состояла из четырех источников: являлась светодиодная трубка Nanlite PavoTube 30C RGB 2700K-7500K (цвет маджента) как фоновый, два прибора Manfrotto как контровой и рисующие источники, а также небольшая локальная подсветка книги на столе.

Снимая на Рината, пришлось столкнуться с ветром, отчего звук дополнительно писался на петличный микрофон Voya. В целом при съемках Рината использовалось такое же оборудование, как и в случае с Анисой, однако, особенностью являлось адаптация техники под погодные условия. Рассматривая операторские приемы, стоит отметить основные, которые были использованы в процессе съемок:

- Статичная камера при съемках интервью;
- «Живая камера», или съемка с рук, которая была применена в динамичных моментах для расширения заявленного пространства;
- «Субъективная камера», а именно съемки от лица героя, дабы воссоздать «видение» героя;
- Съемки со стабилизатора использовались в моментах с длинными и линейными мизансценами, или интервью в движении;
- Съемки с длинной выдержкой были применены для создания «смазанной картинки», дабы передать переживания героя;
- Использование макро и сверхобщих планов, создавали контраст и эффект «проникновения сверху-вниз». —Сцены, снятые в «панфокусе», то есть, в моментах, где герой взаимодействует с интерьером или локацией в целом, фокус камеры находится на всей сцене, то есть с глубиной резкости на всю глубину кадра.

## **2.3 Пост-продакшен документального проекта «Прогрессия»**

Обработка и редактирование полученных исходных материалов заняли около месяца. В процессе производства были решены проблемы, возникающие на разных этапах, однако, результат соответствует заявленной цели.

### **2.3.1 Создание proxy-файлов в AdobePremierePro и AdobeMediaEncoder**

Исходный материал фильма снимался в кодеке H264, в контейнере MP, в виду высокого битрейта, а также разрешения видео и частоты кадров, ведь большая часть фильма писалась в 4K 25 и 30 кадров в секунду. В конечном счете, общее количество памяти, использованное под исподники, составило 137 ГБ, где, к примеру, каждая минут интервью с Анисой имела вес около

600 МБ, где общий вес файла имел около 40 ГБ. Создание так называемых проху-файлов, определенных на официальном сайте Sony, как «вспомогательная копия оригинального клипа, имеющая меньшее разрешение и/или более легкий для обработки на компьютере алгоритм сжатия или битрейт», ведь для просчитывания и превизуализации каждого отдельного видеоклипа требуются огромные мощности процессора. Далее было выполнено создание проху-файлов и их рендеринг в программе AdobeMediaEncoder. По сути, тяжелые файлы были заменены «легкими» копиями, где в процессе визуализации и экспорта видео они обратно переключаются на оригиналы в полном качестве.

### **2.3.2 Монтаж в программе AdobePremierePro, AdobeAfterEffects, DavinciResolve, AdobeAudition**

На данный момент на рынке видеоредакторов существует множество представителей, однако, в данном случае была выбрана программа AdobePremierePro, так как в ней существует самое большое количество плагинов (от англ. «подключать»; дополнительный программный модуль, расширяющий возможности основной программы). При работе были использованы такие плагины, как «FilmConvertPro», позволяющий, интерпретировать картинку в пленочный профиль, или добавлять LUT (Look-Up Table), или, к примеру, использовался плагин «Warp stabilizer» (с англ. «стабилизатор деформации»; позволяет стабилизировать небольшую тряску).

В процессе создания документального фильма в программе AdobePremierePro были выявлены некоторые особенности монтажа документального фильма. Начнем с того, что практически каждое интервью длилось более часа, отчего каждый кусок был обрезан, а также поделен на смысловые и тематические отрезки, которые были помечены отдельными цветами и текстовыми маркерами, подобное устройство рабочей среды помогло систематизировать процесс работы.

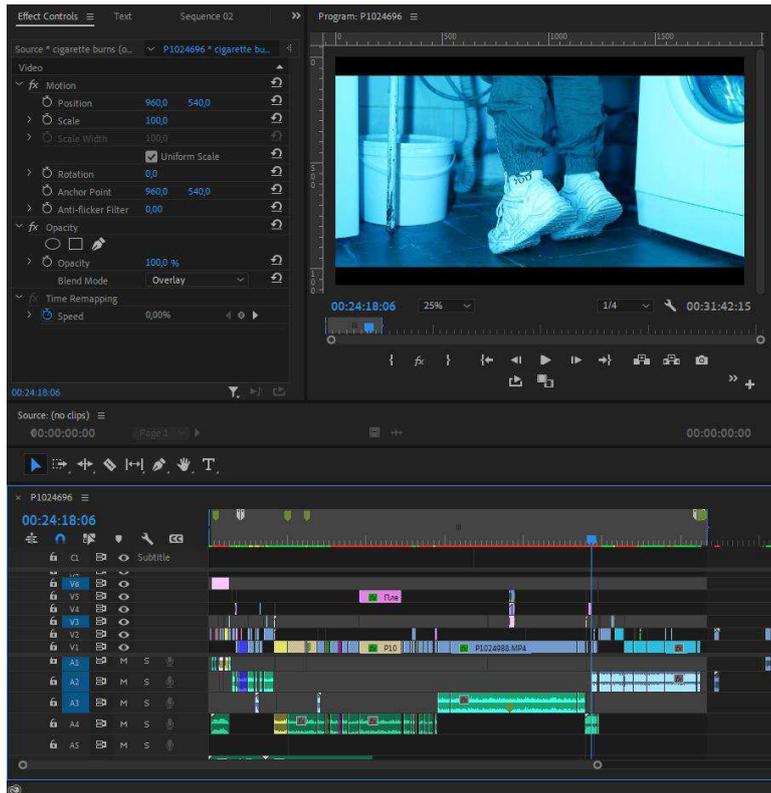


Рисунок 5 — пример работы в программе «AdobePremierePro».

Во-вторых, при создании фильма часто приходится совмещать работу в нескольких программах, однако, в AdobePremierePro есть функция «Adobe dynamic link», которая позволяет свободно перемещать файлы в другие программы Adobe, что очень облегчает процесс обработки звука в AdobeAudition или ускоряет импорт графики из AdobeAfterEffects.

В-третьих, огромное количество аудиовизуального материала в высоком качестве, сказывается на продуктивности компьютера, но и здесь, как было сказано выше, были применены проху-файлы, что, безусловно, снизило нагрузку с процессора. Также, большое значение в оптимизации процесса несут горячие клавиши.

Весь процесс монтажа можно разделить на следующие последовательные этапы:

- членение и поиск нужных фрагментов;
- создание структуры и «чернового монтажа»;

- создание графики и вспомогательных элементов;
- использование эффектов и стилизация картины;
- цветокоррекция и грейдинг;
- саунддизайн и музыкальное сопровождение;
- чистовой монтаж и экспорт готового продукта.

При съемках фильма использовались «Принципы Соколова»: «Монтаж «по крупности»», «Монтаж «по ориентации в пространстве»», Монтажа «по цвету» и другие принципы. Однако, в работе был нарушен принцип монтажа «по ориентации в пространстве»», где в кадре с рисующей Анисой было два плана, снятых через «операторскую ось», однако, зрителю не составит труда понять и проанализировать пространство, в виду уже заявленного общего плана всей квартиры, а между планами есть расстояние в несколько кадров. Кроме того, использовались такие монтажные приемы как «L-cut», «J-cut» (в данном случае, намерено делается несовпадение аудио и видео, таким образом, звук прошлого кадра и последующего начинается уже в другом видео-отрезке), а также «Jump cut» (здесь происходит резкая смена кадра), «Speed ramp» (ускорение кадра к началу склейки, эффект «трамплина»), еще использовался «Match cut» (прием, связанный со склейкой по «схожести» объектов в соседних кадрах) и другие приемы.

В проекте было использовано большое количество графики, в виде титров и текстовых анимаций. В процессе стилизации были выбраны основные шрифты, подходящие под стилистику пленки, передающие ощущение написания от руки: «Ustroke», «Stroke», а также шрифт, имеющий огромную историю – «Font of Kindness», где каждая отдельная буква была написана ребенком, страдающим ДЦП.

Создание анимаций происходило в AdobeAfterEffects, где существенным отличием от других программ, в процессе производства, являлось использование больших модностей видеокарты, что очень усложняло работу. Главное же задачей графики являлась функция выделения

важных фраз и акцентов, сделанных героями, подобный прием акцентуации позволяет увеличить эффект воздействия на зрителя.

Для стилизации изображения были выбраны специальные плагины, а также шаблоны пленки 35 мм. Для создания визуальной и эмоциональной «горки» использовалось сочетание кадров с комплементарными, аналоговыми и монохромными цветовыми схемами, а также сочетание ахроматического цветового решения в виде черно-белого изображения. Подобный эффект создает у зрителя контраст, добавляя нужные коннотации к происходящему в кадре. В качестве переходов зачастую использовалось «перекрестное наложение», «неаддитивное наложение». Помимо вышеперечисленного, использовались переходы и вставки, соответствующие пленочной стилистике, подобное решение уместно в создании атмосферы некоего «протеста» против стереотипов или социальных притеснений.

Что касается звука, то он сначала был обработан в программе AdobeAudition, где была выполнена компрессия, шумоподавление, редуцирование реверберации, в также снижение уровня громкости нежелательных частот. Далее, звук был помещен в программу AdobePremierePro, где звук был сведен, после чего начался процесс саунддизайна. В данном случае, из библиотеки шумов были добавлены такие звуки как шум воды, звуки шагов, звуки пленочных переходов, особый вид кинематографических звуков и подобные звуковые элементы, заполняющие и воссоздающие реальное пространство. Был сделан вывод, что саунддизайн документального кино позволяет акцентировать на самых эмоциональных моментах, дополняя и обогащая кадр.

Для цветокоррекции была использована программа DavinciResolve, так как здесь есть возможность профессиональной работы с цветом видео. В целом, при съемке видео с битностью 8 и цветовой субдискридизацией 4:2:2, записанной в кодеке H264, работа с цветом представляет определенную сложность в виду относительно небольшого числа цветов, воспринимаемых матрицей (при битности 8, число цветов равно 256). Безусловно, для того,

чтобы видео можно было обработать, необходимо, чтобы на исходном материале был большой динамический диапазон, то есть информация в светлых участках и тенях, поэтому на этапе продакшена использовалось качественное освещение и съемка в цветовом профиле.

Сначала была проведена первичная цветокоррекция, где картинки с одних локаций были сведены по одному балансу белого и оттенку, а также другим значениям. Так как камера записывала видео в H264, цветовое пространство уже соответствовало каноническому стандарту Rec709, отчего после сведения картинки в единую стилистику, можно было приступить к процессу вторичной цветокоррекции или грейдингу (от англ. Color grading – «цветовая градация», «разукрашивание»). В DavinciResolve существует система Node (от англ. «узел»), это позволяет систематизировать уже выполненные этапы обработки цвета. В процессе были задействованы работы с растровыми слоями, буквально с отдельными цветами и соответствующими им пикселями, в программах эта функция называется HSL (hue, saturation, lightness; тон, насыщенность, светлота (яркость)). Более того, для выделения определенных участков применялись маски, которые в программе отслеживались с помощью технологии «tracking motion» (от англ. «отслеживание движения»). Интерпретация и грейдинг видео в целом оказался одним из самых трудоемких процессов, так как цвет видео несет в себе настроение героев, однако при работе с черно-белым изображением обработка велась лишь с контрастностью, яркостью и другими значениями, не затрагивающими хроматические особенности.

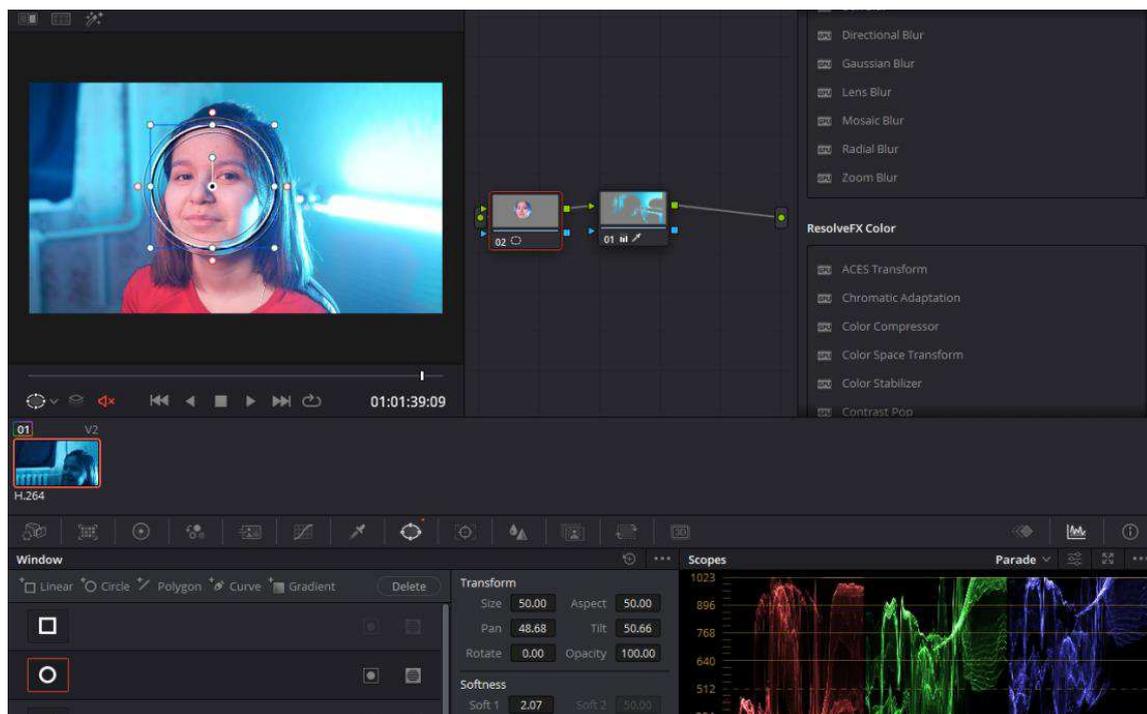


Рисунок 6 — Пример работы в программе «DavinciResolve».

Экспорт продукта производился с максимальной цветовой глубиной, максимальным качеством визуализации, в разрешении 1920 x 1080 (FHD) 24 fps, при максимальном битрейте, а также с экспортом звука AAC, 320 kbps, 48 kHz, что соответствует наиболее качественным настройкам.

## 2.4 Авторские права на использование музыкальных произведений в проекте

В документальном фильме предполагалось использовать музыку популярных музыкантов, в том числе песню В.Цоя «Закрой за мной дверь, я ухожу», однако, В ГК РФ Статья 1281 написано:

1. Исключительное право на произведение действует в течение всей жизни автора и семидесяти лет, считая с 1 января года, следующего за годом смерти автора.

При этом данная работа не подходила под ГК РФ Статья 1274. «Свободное использование произведения в информационных, научных, учебных или культурных целях». Исходя из этого, стала подбираться музыка,

соответствующая смыслу фильма и его настроению. Для использования Royalty Free музыки, иными словами, музыки не требующей выплаты гонорара автору, необходимо было оформить подписку на ресурс «EpidemicSound», где законно были получены композиции для фильма. Более того, было найдено музыкальное произведение красноярского композитора Angelina Fonda, под названием «Valkyrie», в данном случае автор дала согласие на использование своей композиции в рамках проекта абсолютно безвозмездно.

Кроме этого, существует ряд сайтов (<https://freesound.org/>, [jamendo.com](https://jamendo.com)), которыми приходилось пользоваться, дабы в фильме играли классические произведения или, к примеру, авторская музыка, которую люди выкладывают в свободное пользование. Также, в фильме использовалась музыка известного американского композитора Moby (<https://mobygratis.com/>), автор позволили использовать свои композиции в некоммерческих целях.

## **2.5 Анализ документального проекта «Прогрессия»: тематический, жанровый аспекты, драматургия**

Опираясь на работу профессора ВГИК Леонида Николаевича Нехорошева, стоит отметить ряд законов, которые в себя включает драматургия фильма. Стоит отметить несколько из них, используя как критерии для анализа фильма [Нехорошев, 2009]:

1. Движущееся и звучащее изображение.
2. Композиция.
3. Сюжет.
4. Образ целого.
5. Идея.
6. Истина

К этому стоит добавить жанр и изобразительные средства.

1. Рассматривая первый пункт, а именно «самый поверхностный (внешний) формально-содержательный пласт фильма». Л.Н. Нехорошев выделяет следующие части изображения [Нехорошев, 2009]:

1. Кадр.
2. План.
3. Композиция кадра.
4. Мизансцена.
5. Ракурс.
6. Свет-тень.
7. Цвет.

Рассматривая план, мизансцены и композицию кадра стоит отметить следующие черты присущие фильму «Прогрессия»:

1. Использование всех видов планов;
2. Использование в большинстве «Объективную камеру» с нейтральными ракурсами, изредка используя острые ракурсы и «Субъективную камеру» для отражения сложных эмоциональных состояний автора;
3. При съемках часто использовалось естественное освещение, отчего светотеневой рисунок зачастую имеет акцент на лицах героев, сделанных с помощью отражателей;
4. В цветовых решениях использовались ахроматические монохромные схемы, комплементарные и аналоговые гармонии.

Продолжая анализировать документальный фильм, стоит продолжить с движения изображения. В фильме были использованы такие виды внутрикадрового движения как: панорама, наезд и отъезд камеры, проезд и комбинированное сложное движение камеры в сочетании с «живой камерой». Зачастую в картине протекает «реальное время», то есть оно совпадает со временем по ту сторону экрана, однако, зачастую существует и «экранное время», использовались приемы рапида и цейтрайфер, или

замедленная съемка. Движение пространства в кадре, зачастую является «экраным», то есть переход персонажа из локации в локацию сопровождается склейками.

Здесь же стоит отметить функции деталей, использованные в фильме, к примеру, кадры с каплей крови (как некоторый повторяющийся паттерн), кадры с течением воды, крупные планы глаз и другие планы. В данной картине использовались следующие виды деталей [Нехорошев, 2009]:

1. Деталь — символ (пример: крупный план течения реки);
2. Фабульная функция детали (пример: глюкометр);
3. Психологическая деталь (пример: план с пальцами героев, игл или каких-либо травм).

Описывая звуковые особенности картины стоит выделить следующие характеристики: использовалась внутрикадровая речь в виде монолога, зачастую поверх кадров ложилась закадровая речь, характеризующая внутренний монолог героев.

Повествование картины состоит из классической последовательности: экспозиция (кадры с квадрокоптера, знакомство с героиней), завязка (утверждение проблемы), развитие (истории о том, как герои живут с проблемой), кульминация (тезис: жизнь с диабетом – борьба, нужно бороться), развязка (рассказ о том, что диабет все же сопутствует героям), финал (решение проблем и то, что жизнь существует вопреки трудностям). Также, стоит отметить лейтмотив крови на протяжении картины, как отражение жизни героев, ведь именно кровь показывает их физическое состояние, по словам, Л.Н. Нехорошева: «Сюжетные линии и лейтмотивы связывают отдельные эпизоды картины в единое целое» [Нехорошев, 2009]. Документальный фильм также имеет принцип работы по данной системе. Архитектоника фильма сосредотачивается на смысловой части с героиней (Анисой), где путь через истории отдельных героев, с стажками на 5, 10, 15 является прогрессией, некоторым взглядом в будущее, предостерегающее героиню и выводя ее путь на выводы о том, как решать проблемы, связанные

с социумом. Это и есть соответствие утверждению Л.Н. Нехорошева о системе «тезис-антитезис-синтез» [Нехорошев, 2009]. Исходя из этого, идея и образ целого фильма, были реализованы именно так, соответствуя мысли о прогрессии в сочетании с документальной истинностью.

Фильм является короткометражным и соответствует синтезу жанра «портерная документалистика», где «фильмы бывают не столько о личности, сколько об истории, с ней связанной» [Карташов, 2020], с элементами «Докуфикшн», в виду того, что некоторые сцены были режиссированы. В целом же, в виду интеграции жанров игрового и неигрового кино, а также смешения художественного и реального пространства, образуются новые формы документалистики.

## **2.6 Обоснование бюджета и ресурсов документального проекта**

При создании документального проекта, может справиться и один человек, выполняющий различные функции, однако, для более продуктивной работы стоит работать в команде, состоящей из гафера, оператора (оператора-постановщика), звукооператора, дизайнера и продюсера. В создании неигрового фильма «Прогрессия» участвовал один человек, однако, в некоторых эпизодах необходимо было прибегать к помощи фокус-пуллера и оператора квадрокоптера, в целом же, функции режиссера, оператора-постановщика и режиссера монтажа выполнил автор фильма. Большая часть затрат ушла на аренду оборудования и передвижение по городу.

Далее представлен перечень затрат на создание и реализацию документального проекта, где представлены затраты на аренду оборудования, транспорт, услуги оператора квадрокоптера, а также аренды помещения.

Экономические затраты на проект составили 11500 рублей. Безусловно, данная стоимость в несколько раз ниже рыночной, однако, стоит отметить, что предположительные затраты нивелировались тем, что автор выполнял

роли оператора, монтажера и многие другие функции, но немало важным является факт бескорыстной помощи со стороны героев, экспертов, людей помогающий на некоторых съемочных сменах. Первоначально планировалось использовать краундфайндинговую площадку «Kickstarter» для сбора средств на фильм, однако, были найдены люди, проспонсировавшие наш фильм, часть денег являлась личными средствами автора.

Таблица 1 – Затраты на создание документального проекта

<b>Наименование затрат</b>	<b>Стоимость, руб.</b>
1 Общая стоимость аренды	7000
2 Транспорт	2500
3 Услуги оператора квадрокоптера	2000
4 Аренда помещения для съемки видео	-
Итого	11500

## 2.7 Этап публикации проекта

В виду того, что было принято решение подавать документальный фильм «Прогрессия» на российские и международные фестивали, публикация и дистрибуция готового продукта в социальных сетях и на видеохостингах является невозможной. Для конкурсного участия были выбраны следующие конкурсы и фестивали документального кино: «Питчинг фест», «ЛайфСтайлСинема», «Послание к человеку», «Film-Sharing» (Германия), «Almaty Indie Film Festival» (Казахстан), — в дальнейшем могут быть определены новые фестивали, в данном случае для поиска конкурсов была использована платформа «Festagent». Многие из перечисленных фестивалей не имеют положение об обязательной премьерности фильма, однако, в момент участия должна сохраняться

уникальность работы. В дальнейшем документальный проект «Прогрессия» будет опубликован на собственном Youtube-канале, а также в социальных сетях «ВКонтакте», «Instagram» и на видеохостинге «Vimeo», который имеет при публикации лучшее качество видео, нежели Youtube.

Для того, чтобы получить обратную связь о фильме, был проведен закрытый онлайн-показ (каждому участнику была отправлена ссылка), к которому была прикреплена ссылка на опрос. Данный показ опирался на референтные группы по возрастному признаку, в виду того, что документальный проект «Прогрессия» несет коммуникационную и информационную функции и связан с потреблением массового общества в целом. Работы была показана молодым людям в возрасте от 19 до 30 лет (15 человек), людям в возрасте 35 – 55 лет (13 человек), а также людям пенсионного возраста (5 человек). Более того, показ был предназначен еще и для больных сахарным диабетом (5 человек), которые также прошли опрос.

Первый раздел давал респондентам информацию о проводимом опросе для отзывов о фильме. Второй раздел включал вопросы о респондентах: является ли человек зрителем, который не связан с темой диабетического сообщества, или же это личность, включенная в группу больных диабетом. Третий блок вопросов направлен на получение информации от респондентов-зрителей. Четвертый раздел касался паспортных вопросов о респондентах.

В опросе были представлены следующие типы вопросов: закрытые («Вы смотрели фильм от начала и до конца?») открытые, («Назовите основной недостаток/преимущество картины», «что мешало восприятию фильма?»), основные («Что на ваш взгляд можно изменить?»), также, зритель мог оставить свой комментарий, не основанный на представленных вопросах.

Основными результатами опроса 33 респондентов-зрителей являются следующие данные:

— Среди всех опрошенных самой сильной стороной фильма стали пункты «Стилистика» (20,2%) и «Драматургия» (20,2%), что отражает правильно выбранную стилистику в сочетании с драматургией;

— Люди в возрасте от 35 лет чаще выбирают пункт «История» как сильную сторону фильма (77,7% от общего кол-ва выбравших этот вариант ответа);

— Среди опрошенных людей больных сахарным диабетом (около 15%) самыми сильными сторонами работы были выбраны «Монтаж» (из 5 возможных ответов — 4), «Драматургия» (из 5 возможных — 5), «Стилистика» (из 5 возможных — 3);

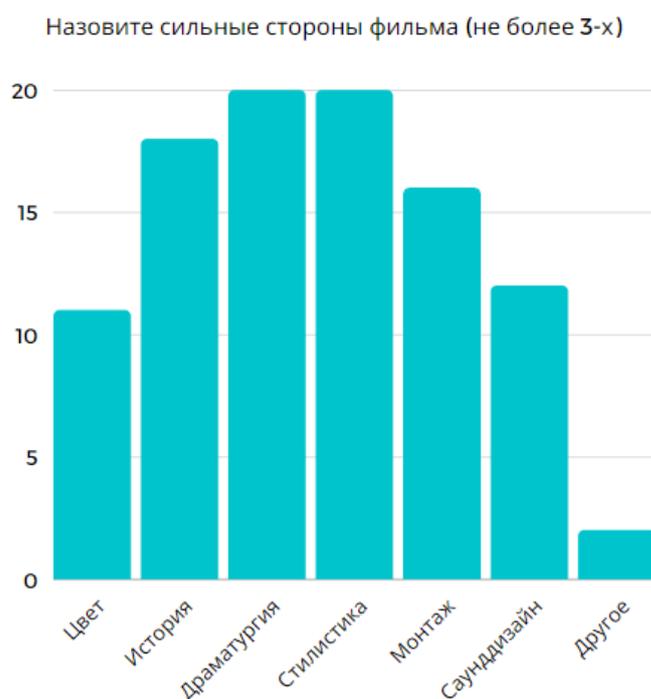


Рисунок 7 — ответы на вопросы «Назовите сильные стороны фильма (не более 3-х)».

— Основным недостатком фильма был выбран пункт «Хронометраж» (36%) из которых более половины возрастная группа от 19 до 30 лет;

— Также, 24% опрошенных, в качестве недостатка, отметили пункт «Композиция», что также подтверждалось в пункте «Другое», где говорилось о том, что «композиция фильма мешает восприятию из-за частого смешивания историй»;

— 5 человек отметили, пункт «Стилистика», 4 из них относятся к возрастной группе «пенсионного возраста»;

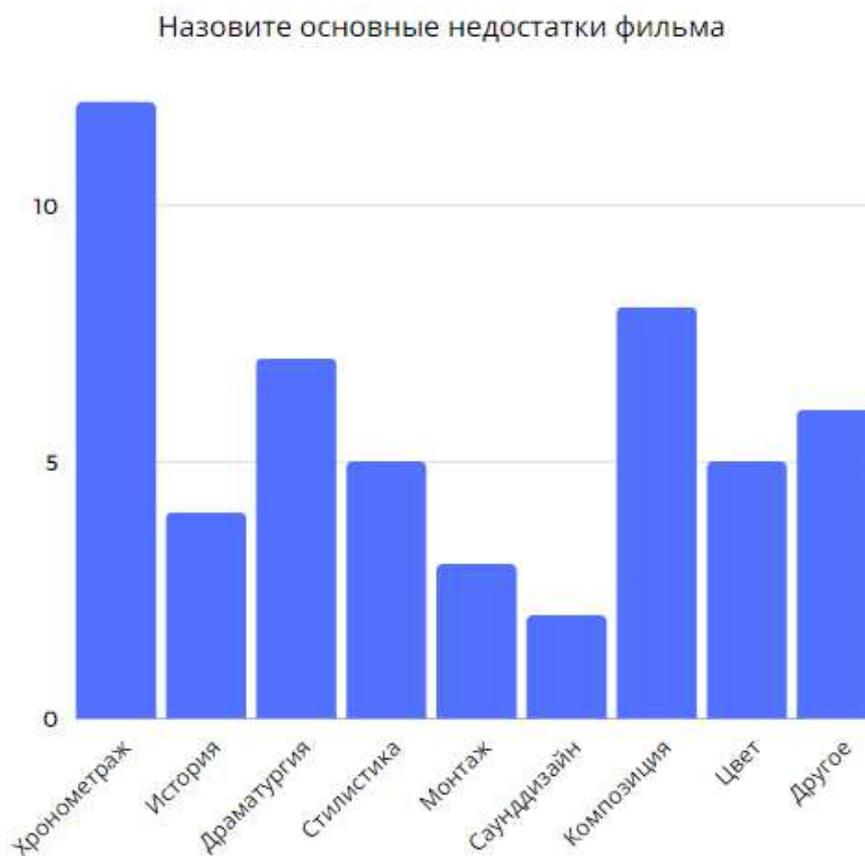


Рисунок 8 — ответы на вопрос «Назовите основные недостатки фильма».

— Около 72,2 % опрошенных посмотрели фильм целиком, среди них 5 больных сахарным диабетом, людей в возрасте от 35 до 55 — 9 человек (около 27%); люди от 19 до 30 — 10 человек (30%); и пенсионеры — 5 человек (около 15%);

— «Выключил до середины» и «Выключил после середины» — 12,1 %, являются представителями возрастной группы от 19 до 30 лет;



Рисунок 9 — «Вовлеченность в просмотр».

Опираясь на данные опроса и проведенную рефлекссию, были выделены части, подлежащие изменениям, в частности, хронометраж, уменьшение чередования историй.

## 2.8 Трудности в работе над проектом

Трудности, связанные с созданием проекта, были связаны с техническими, коммуникационными проблемами, а также проблемами с передвижением между локациями и бюджетом.

Одной из первых трудностей стал поиск героев. Многие потенциальные герои не смогли принять участие в виду неготовности рассказать свою историю, или, к примеру, не могли участвовать физически, так как находились в больнице или в другом городе. Более того, съемки происходили в период ограничений, связанных с предотвращением распространения коронавируса, отчего съемки в больнице происходили очень быстро, с рядом ограничений и предохранительных мер, что мешало полностью вникнуть в процесс съемки. Также, герои имеют осложнения и в

процессе съемок героиня, в виду слабого иммунитета, заболела на две недели, отчего съемки прекратились. Помимо этого, одна из героинь – гражданка другой страны, отчего приходилось сократить количество затронутых тем, дополняя отдельные сферы жизни другими героями. Другой герой живет в другом городе, отчего у нас был лишь один день на съемки с ним, в роцессе приходилось отслеживать состояния героев, так как некоторым становилось плохо во время съемок. Однако, все герои были очень открытыми.

Другая сложность — техническая. Большой объем материала, превышающий размер файлов в 150 ГБ, снятых в кодеке H264 с разрешением 4K 25-30 кадров в секунду с высоким битрейтом. Из-за этого компьютер имел большие трудности в обработке данных, что очень замедлило процесс монтажа. Однако, созданный проху-файлы ускорили процесс работы.

Третья трудность состояла в бюджете фильма, ведь на все съемочные дни необходимо было использовать большое количество арендованной техники, отчего пришлось использовать личные средства. Но что важнее, транспортировка этой техники составляла огромные трудности, так как полные комплекты не всегда входили в автомобили такси.

Следующей трудностью являлось отсутствие команды с делегированием обязанностей, ведь мне приходилось быть в роли оператора, режиссера, продюсера и многих других. Однако, такой принцип был избран для более тесного сближения с героями, ведь имея сахарный диабет, вы становитесь частью единого сообщества, а другие присутствующие могли бы испортить эту близость.

Немаловажным фактором выступило психологическая нагрузка в процессе съемок. Имея такое же заболевание было очень трудно отстраниться от героев с их трудностями, а также не переносить на себя последствия нашей болезни. Концепция «автор-герой», актуализировала внутреннее психологичное давление.

Еще одной трудностью выступило авторское право, что затянуло процесс выбора музыки.

В целом, хорошо выстроенный план, подготовка к интервью с героями, а также четкое понимание концепции своей работы, позволило преодолеть все вышеуказанные трудности.

## **2.9 Анализ работы над проектом**

Документальный проект «Прогрессия» является проектом, который был реализован одним журналистом, используя при этом опыт не просто репрезентации отдельной социальной группы, но опыт самопрезентации автора через героев, где автор являлся челном сообщества, о котором снимался фильм. Маленький бюджет и относительно сжатые сроки — выступили также интересным экспериментом, в котором нужно было через работу в рамках создать нечто качественное. Безусловно, данный проект является уникальным благодаря своему тематическому направлению, а также форме, в которой сочетаются игровые и неигровые жанры, что не использовалось ранее в региональной практике. Также, опираясь на текущую информационную повестку, проект является актуальным в виду того, что последнее время все чаще возникают проблемы, связанные с большими сахарным диабетом. В нашей практике данная работа является не первым документальным проектом, однако, самым важным и злободневным в виду раскрытой идеи и тематики, а также личной связи автора фильма с проблемами репрезентируемой группы.

В процессе работы возникло ряд трудностей, однако, это отразилось на работе в лучшую сторону. Более того, в процессе создания не было допущено критических ошибок, отнюдь проект превзошел собственные ожидания.

В целом, работая над документальным проектом, стоит следовать основным принципам создания такого рода продукта. К примеру, очень важно войти в доверие к герою фильма, зачастую необходимо некоторое

время общаться, искать интересные места в биографии и «больные» темы, которые стоит показать зрителю, лишь в случае откровения героя и его согласия.

Съемки документального проекта — времязатратный процесс на который стоит закладывать не менее полугодя, так как для качественного продукта нужно много времени. В нашем случае, на поиск и общение с героями ушло около 1,5 месяцев, месяц на съемки и месяц на монтаж.

Анализируя выстроенный процесс работы над документальным проектом «Прогрессия», стоит отметить ряд особенностей и принципов. Во-первых, при создании проекта все-таки стоит иметь в команде продюсера, или минимум еще одного человека, который поможет в процессе съемок и подготовки, однако, это лишь вопрос облегчения процесса.

Во-вторых, важно знать, что идея и история намного важнее формы, то есть, даже снимая в одиночку, можно реализовать задуманное. В случае если проект подразумевает большие масштабы, то необходимо искать спонсоров и собирать команду из оператора-постановщика, режиссера, гаффера, звукорежиссер и так далее. Однако, ссылаясь на примеры современной документалистики, стоит отметить, что процесс значительно удешевляется и становится более мобильным (наличие небольших камер или смартфонов, позволяет снимать здесь и сейчас без дополнительного оборудования).

В-третьих, для монтажа фильма хронометражем более 20 минут с кадрами в разрешении 4К с высоким битрейтом, нужен мощный компьютер, позволяющий обрабатывать эти кадры, что также стоит закладывать в бюджет. Однако, как было подмечено ранее, существует программа AdobeMediaEncoder, позволяющая создавать промежуточные файлы в плохом качестве, что облегчает и ускоряет процесс обработки данных.

В-четвертых, для создания документального проекта необходимо быть отстраненным и вовлеченным одновременно, то есть быть максимально в процессе, но не применять проблемы героев на свой счет. В виду схожестей

проблем автора с героями, и, дальнейшей актуализацией этих проблем, возникали психологические трудности, что отвлекало от процесса съемок.

В-пятых, важно мыслить «монтажно», так как разрозненные кадры намного труднее склеить, нежели если в процессе продакшена вы отсняли стыкующиеся эпизоды.

Подводя итог, хочется отметить, что документальный проект «Прогрессия» достиг поставленной цели, и даже один человек может снять и смонтировать документальный фильм. В дальнейшем, фильм будет распространяться по фестивалям документального кино, после чего будет опубликован на собственном Youtube-канале, и в социальных сетях. Также, планируется сделать ряд показов в больницах и культурных пространствах города.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Документалистика является самым ранним видом кинематограф, однако, и в наши дни не данным вид творчества не теряет свой потенциал и актуальность. Практически все современные СМИ, связанные с созданием видео-контента, выпускают документальные проекты различного масштаба, будь то телевизионные СМИ, такие как «Россия24», или же Youtube-проекты, к примеру, «TUT.BY». Однако, в региональной практике не так много больших документальных проектов о проблемах отдельных социальных групп.

Цель дипломной работы состояла в создании документального проекта, вовлекающего аудиторию в проблему адаптации к социальной среде больных сахарным диабетом. Итогом стала разработка, создание и документального проекта «Прогрессия», состоящего из трех историй, собранных в одном документальном фильме. Прделанная работа соответствует определенным во введении задачам и цели.

В теоретической части исследования были даны определения ключевым понятиям «документальное кино», «художественное пространство», «социальная журналистика», а также были описаны особенности данных понятий.

Было определено, что современное документальное кино характеризуется смешением игровых и неигровых жанров, в виду актуальности новых форм среди массовой аудитории. Опираясь на результаты опроса, предложенного зрителям закрытого онлайн-показа документального проекта «Прогрессия», стоит отметить, что самым важным в неигровом фильме является история и выстроенная драматургия, однако, зрители отметили, большой хронометраж проекта может выступать отталкивающим фактором. Более того, в подтверждение тезиса о слиянии игровых и неигровых жанров, стоит подчеркнуть, что большинство опрошенных в качестве сильной стороны проекта выбрали его

стилистические особенности, которое как раз и были построены на синтезе игровое/неигровое. Опираясь на выводы респондентов о фильме, была совершена его доработка в области структуры и композиции, а также сокращению хронометража. В целом же, документальный фильм является активным инструментом как отечественных, так и зарубежных СМИ, в виду всеобъемлющего воздействия на зрителя и использованию различных медиа в одном продукте, а также его популярности среди массового зрителя и многообразию форм и жанров.

Документальный проект «Прогрессия», созданный в рамках данной работы, представляет собой документальное или неигровое кино, основой которого является репрезентация проблем адаптации больных сахарным диабетом к окружающей среде, где за счет аудиовизуальных средств было реализовано повествование от лица больных сахарным диабетом, направленное на создание ощущения сопричастности и снятию стигм. Главными героями выступили больные сахарным диабетом, проживающие в Красноярском крае, но что не менее важно, автор проекта также является представителем репрезентируемой группы.

Миссия проекта — выявление преимуществ использования инструментов неигрового кино в реализации социального проекта. В данном документальном фильме были использованы различные инструменты, позволяющие репрезентировать группу больных сахарным диабетом в основных сферах жизни, отчего можно заявить, что поучившийся образ, отраженный в проекте, является полным. На основе полученных данных опроса, опыта полученного в процессе создания и на стадии рефлексии, стоит отметить основные преимущества инструментов документального кино в реализации социального проекта. Во-первых, неигровое кино имеет высокий процент вовлеченности зрителя, в виду аудиовизуального воздействия. Во-вторых, современное документальное кино дает возможность раскрыть вопрос максимально полно, в виду существующих технологий: добавление графики для усиления акцентов, работа с цветом,

позволяющая направлять зрителя на нужное настроение, визуальные метафоры, отражающие идею автора. В-третьих, документальный проект — сильная история, воздействующая на эмоции зрителя, что, однозначно, позволяет реализовывать коммуникативную функцию, вызывая сопричастность к проблеме. В-четвертых, современная документалистика является менее затратной в сравнении с прошлыми годами, а также более мобильной, что дает возможность даже одному журналисту реализовывать крупные проекты. Говоря о данном проекте, стоит отметить, что тема, заявленная в фильме, не отражалась ранее в региональной практике, отчего его уникальность позволит обратить на себя внимание.

Более того, документальный проект «Прогрессия» будет отправлен на различные федеральные и зарубежные кинофестивали, с целью популяризации проблемы в обществе и контента, сделанного в нашем регионе.

В целом, документальный проект «Прогрессия» был выполнен на достойном уровне и имеет большой потенциал. Здесь реализованы детально продуманная концепция, съемки на высоком уровне и уникальные истории героев. Отчего данный проект можно с уверенностью заявлять на конкурсы различного масштаба. Документальный проект «Прогрессия» — пример синтеза игровых и неигровых жанров, документалистики и социальной журналистики, а также пример того, что работа такого рода посильна одному человеку. Создавая подобные проекты, появляется возможность привлекать интерес и внимание к проблемам не только одной группы людей, но и проблеме целого региона или страны в целом.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Аронсон, О. Коммуникативный образ / О. Аронсон. — Москва: НЛЮ, 2007. — 30 с.
- 2 Базен, А. Что такое кино? / А. Базен. — Москва: Искусство, 1972. — 384 с.
- 3 Барышева Ю. С., Трансформация идентичности в условиях социокультурного пространства мегаполиса / Ю. С. Барышева, А. П. Краснопольская // Вестник МГУКИ. — 2011. — № 6. — С. 108-114.
- 4 Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин. — Москва: Русские словари, Языки русской культуры, 2003. — 980 с.
- 5 Бережная, М.А. Социальная тележурналистика / М.А. Бережная. — Санкт-Петербург: Роза мира, 2005. — 236 с.
- 6 Боревиц, Е.В. Исследование значения цветового решения в процессе гармонизации кинокадра / Е.В. Боревиц, В.Э. Янчус // Научно-технические ведомости СПбГУ. — 2015. — № 4. — С. 53-67.
- 7 Булгакова, О. Судьба броненосца Потемкина: Биография Сергея Эйзенштейна: монография / О. Булгакова. — Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. — 392 с.
- 8 Бэдли, Х. Техника документального кинофильма / Х. Бэдли. — Москва: Искусство, 1972. — 240 с.
- 9 В поисках Сахарного Человека [Электронный ресурс]: расшифровка аудиоподкаста // образовательный сайт «Arzamas». — Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1720>.
- 10 Вакурова, Н. В. Типология жанров современной экранной продукции: учебник / Н.В. Вакурова, Л. И. Московкин. — Москва: Институт современного искусства, 1998. — 53 с.

- 11 Варфоломеев, Л.П. Элементарная светотехника: учебник / Л.П. Варфоломеев. — Москва: Световые Технологии, 2013. — 275 с.
- 12 Головня А.Д. Свет в искусстве оператора / А. М. Головня. — Москва: Госкиноиздат, 1945. — 113 с.
- 13 Головня, А.Д. Мастерство кинооператора: учебник / А. М. Головня. — Москва: Книга по Требованию, 2012. — 239 с.
- 14 Гофман, И. Стигма: заметки об управлении испорченной идентичностью / И. Гофман. — Нью-Йорк: Саймон и Шустер, 1963. — 53 с.
- 15 Делез, Ж. Кино / Ж. Делез. — Москва: Ad Marginem, 2004. — 624 с.
- 16 Дзялошинский, И.М. Журналистика соучастия. Как сделать СМИ полезные людям: учебник / И.М. Дзялошинский. — Москва: Престиж, 2006. — 104 с.
- 17 Документальное кино [Электронный ресурс]: определение / онлайн-портал «Gufo.Me». — Режим доступа: [https://gufo.me/dict/bse/%D0%94%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5\\_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE](https://gufo.me/dict/bse/%D0%94%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE).
- 18 Дробашенко С.В. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма / С.В. Дробашенко. — Москва: Наука, 1972. — 156 с.
- 19 Зайцева, А.А. Социальная проблематика в СМИ: приоритеты, проблемы и пути развития / А.А. Зайцева // Вестник СПбГУ. Языки литература. — 2010. — № 2. — С. 210-216.
- 20 Запечатленное время [Электронный ресурс]: статья // Медиа-архив «Андрей Тарковский». — Режим доступа: <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema4-2.html>.
- 21 Значение слова «тема» [Электронный ресурс]: определение // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. — Режим доступа: <http://www.efremova.info/word/tema.html>.

- 22 Изволов, Н. Что такое кадр? / Н. Изволов // Искусство кино. — 2000. — №9. — С. 82.
- 23 Иттен И. Искусство цвета / И. Иттен. — Москва: Издатель Д. Аронов, 2004. — 90 с.
- 24 Карлсон, В. Настольная книга осветителя / В. Карлсон. — Москва: ГИТР, 2004. — 308 с.
- 25 Карташев, А. От мокьюментари до хроники: все виды документального кино [Электронный ресурс]: статья // образовательный сайт «Arzamas». — Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1712>.
- 26 Килпатрик, Д. Свет и освещение / Д. Килпатрик. — Москва: Мир, 1988. — 223 с.
- 27 Кожемякин, Е.А. Объективность как философская категория в журналистском дискурсе / Е.А. Кожемякин // Научные ведомости БелГУ. — 2011. — № 11. — С. 187-194.
- 28 Корконосенко, С. Г. Социология журналистики: учебник / С.Г. Корконосенко. — Москва: Аспект Пресс, 2004. — 320 с.
- 29 Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. — Москва: Искусство, 1974. — 144 с.
- 30 Кристинсен, К. Принципы «Догмы» и документальное кино // К. Кристинсен / Искусство кино. — 2002. — № 6. — С. 88 — 93.
- 31 Лотман, Ю. М. школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. Лотман. — Москва: Просвящение, 1988. — 352 с.
- 32 Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. — Санкт-Петербург: Искусство, 2005. — 326 с.
- 33 Малькова, Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино / Л.Ю. Малькова. — Москва: «Материк», 2001. — 188 с.
- 34 Масионис, Дж. Социология: учебник / Дж. Масионис.— Санкт-Петербург: Питер, 2004. — 752 с.

- 35 Матвеева, О.Р. Режиссура документального кино / О.Р. Матвеева // Инфокоммуникационные технологии. — 2010. — № 1. — С. 82-85.
- 36 Метод Разбежкиной: Приглашение к разговору [Электронный ресурс]: интервью / онлайн-версия журнала «Сеанс». — Режим доступа: <https://seance.ru/articles/razbezhkina-metod/>.
- 37 Муратов, С. А. Пристрастная камера/ С.А. Муратов. — Москва: Аспект Пресс, 2004. — 187 с.
- 38 Мясникова, М. А. Герой, автор, зритель документального кино в публичном пространстве новых медиа / М.А. Мясников // Публичное/частное в современной цивилизации: сб. науч. тр. / Екатеринбург. гос. гум. ун-т. — Екатеринбург, 2020. — С. 401 — 407.
- 39 Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма / Л.Н. Нехорошев. — Москва: ВГИК, 2009. — 413 с.
- 40 Новиков, А. Б. Экологическое сознание / А. Б. Новиков // Эволюция культуры: сб. науч. тр. / Воронеж. гос. ун-т. — Воронеж, 2001. — С. 37 — 46.
- 41 Оганесова, Ю.А. Теледокументалистика как формат современной программы эфирного и медиаконтента / Ю.В. Оганесова // Вестник ВГУ. — 2012. — № 2. — С. 198-200.
- 42 Панова, Н. Теория Цвета [Электронный ресурс]: статья / образовательный сайт «Постнаука». — Режим доступа: <https://postnauka.ru/faq/73352>.
- 43 Петрова, М.В. Душа документального кино, или коллективное бессознательное / М.В. Петрова // Ярославский педагогический вестник. — 2016. — № 1. — С. 331-335.
- 44 Прожико, Г. Экран мировой документалистики / Г. Прожико. — Москва: ВГИК, 2011. — 470 с.
- 45 Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.10 / Пронин Александр Алексеевич. — Москва, 2017. — 51 с.

46 Против течения [Электронный ресурс]: док. фильм / Стриминговая площадка «Пилигрим». — 2019. —Режим доступа: <https://pilgrim.fund/film/protiv-techeniya> (дата обращения: 15.03.21).

47 Пугачев, М.Д. Образ инвалида в средствах массовой информации: сущее и должное / М.Д. Пугачев, Т.А. Семилет. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2019. — 408 с.

48 Рабигер, М. Режиссура документального кино / М. Рабигер. — Москва: ГИТР, 2006. — 541 с.

49 Рац, А.П. Основы цветоведения и колористики. Цвет в живописи, архитектуре и дизайне / А.П. Рац. — Москва: Московский государственный строительный университет, 2014. — 128 с.

50 Рошаль, Л.М. Дзига Вертов / Л.М. Рошаль. — Москва: Искусство, 1982. — 40 с.

51 Садуль, Ж. Всеобщая история кино/ Ж. Садуль. — Москва: Искусство, 1958. — 610 с.

52 Свитич, Л.Г. Феномен журнализма / Л.Г. Свитич. — Москва: Праксис, 2005. — 252 с.

53 Соколов, А.Г. Монтаж: Телевидение, кино, видео. Часть 1 / А.Г. Соколов. — Москва: Изд-во А.Дворников, 2000. — 242 с.

54 Степанян, А.В. Особенности авторского и телевизионного документального кино / А.В. Степанян // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. — № 2. — С. 44-46.

55 Судный день. Об этике в документальном кино, и не только [Электронный ресурс]: статья // онлайн-версия журнала «Сеанс». — Режим доступа: <https://seance.ru/articles/sudnyj-den/>.

56 Сычев, С. Документальная Ложь / С. Сычев // Искусство кино. — 2011. — № 9. — С.10-11.

57 Татьяна Голикова провела заседание Совета по вопросам попечительства в социальной сфере [Электронный ресурс]: новость / сайт Правительства России. — Режим доступа: <http://government.ru/news/40689/>.

58 Тема[Электронный ресурс]: определение / толковый онлайн-словарь русского языка Ефремовой.—Режим доступа:<https://www.efremova.info/>.

59 Темлякова, А. С. Герой фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» / А.С. Темлякова // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. — 2016. — № 6. — С. 108-113.

60 Темлякова, А.С. Герой фильма Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом» (1929): Человек ли это? / А.С. Темлякова // Лабиринт. — 2016. — № 6. — С. 108-113.

61 Тиханова, В.Л. Репрезентация инвалидности в СМИ: речевая этика, как фактор, влияющий на восприятие информации аудиторией / В.Л. Тиханова // Проспект Свободный — 2016: межвуз.сб. научн. трудов. / Сиб.фед. ун-т. — Красноярск, 2016. — С. 35-37.

62 То самое [Электронный ресурс]: док. фильм/ Видеохостинг «Youtube».—2018.—Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=1Ym8XCrrbXA&t=800s> (дата обращения: 21.03.21).

63 Тоффлер, Э. Шок будущего / Э. Тоффлер. — Москва: АСТ, 2001. — 560 с.

64 Трухина, А.В. Автор и герой в современном документальном кино: дис. ... канд. иск. наук: 17.00.03 / Трухина Александра Владимировна. — Москва, 2017. — 179 с.

65 Туркин, В.К. Драматургия кино. / В.К. Туркина. — Москва: ВГИК, 2007. — 320с.

66 Фомичева, И.Д. Социология СМИ / И.Д. Фомичева. — Москва: Аспект пресс, 2007. — 333 с.

67 Франк, Г. Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста / Г. Франк. — Москва: Студия Артемия Лебедева, 2009. — 392 с.

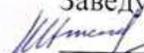
- 68 Фролова, Т.И. Социальная журналистика: профессия и позиция / Т.И. Фролова. — Москва: АСИ, 2005. — 100 с.
- 69 Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. — Москва: Ad Marginem, 1997. — 452 с.
- 70 Хлебникова, Н.В. Гражданская журналистика: к истории становления термина [Электронный ресурс]: статья / Электронный научный журнал «Медиаскоп». — Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/node/896>.
- 71 Шкловский, Б.В. О кинематографических конвенциях пространства / Б.В. Шкловский // Избранное в 2-ч т. Т.2. Тетива. О несходстве сходного: Энергия заблуждения. — Москва: Худож. лит., 1983. — С. 77-80.
- 72 Шкондин, М.В. Миссия журналистики: системные аспекты / М.В. Шкондин // Теория журналистики. — 2013. — № 1. — С.37-48.
- 73 Штандке, А.А. Этические ценности в портрете героя документального фильма // Образ Родины: содержание, формирование, актуализация: сб. научн. трудов. — Москва: Учреждение высшего образования «Московский художественно-промышленный институт», 2020. — С. 676-677.
- 74 Nichols, B. Introduction to Documentary / B. Nichols. — Indianapolis: Indiana University Press, 2010. — 172 С.

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 К. В. Анисимов

«  »    2021г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

42.03.02 Журналистика

**СОЦИАЛЬНАЯ АДАПТАЦИЯ БОЛЬНЫХ САХАРНЫМ ДИАБЕТОМ:  
АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СРЕДСТВАМИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО**

Руководитель		ст. преподаватель	О.В. Богуславская
Выпускник		16.06.2021	Е.И. Николаев
Нормоконтролер		ст. преподаватель	Ю.Н. Сезина

Красноярск 2021

боту  
гора  
ализ

отсутств  
ует

ому  
дни  
та,

иза  
дни  
ель  
но  
и,  
их

ом  
ж»  
ни  
к  
н  
ам

й,  
ни