

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
« ____ » _____ 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

42.03.02 Журналистика

**ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИАЛЬНЫХ РОЛЕЙ В УСЛОВИЯХ
ПАНДЕМИИ COVID-19: ЦИКЛ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ЭПИЗОДОВ**

Руководитель	_____	ст.преподаватель	О.В. Богуславская
Выпускник	_____		Е.Ю. Юданова
Нормоконтролер	_____	преподаватель	Е.Е. Надточий

Красноярск 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1 Документальное кино в контексте социальной журналистики	7
1.1. Социальная журналистика: определение, предмет, особенности	7
1.2. Документальное кино: определение, характеристики, функции, жанры .	9
1.3. Пре-продакшен.....	14
1.2.1 Замысел и тема документального кино	14
1.2.2 Написание сценария	16
1.2.3 Драматургические приемы в создании документального кино	19
1.3 Продакшен.....	22
1.3.1 Планы и методы съёмки	23
1.3.2 Выстраивание коммуникации с героями документального кино	28
1.4 Пост-продакшен.....	31
1.4.1 Монтаж	31
1.4.2 Музыка и закадровый голос в неигровом кино	34
2 Создание цикла документальных эпизодов под общим названием «Вызов»	36
2.1 Тема и идея проекта.....	36
2.2 Этап подготовки: поиск героев и концепция проекта	36
2.3 Истории героев.....	38
2.4 Съёмочный процесс	41
2.5 Авторские права на музыку.....	44
2.6 Бюджет проекта.....	44
2.7 Анализ проекта.....	45
2.7.1 Разработка анкеты	46
2.7.2 Результаты опроса	50
2.8 Проблемы в создании проекта	54
Заключение	56
Список использованных источников	59
Приложение А	64
Приложение Б.....	68

Приложение В	72
--------------------	----

ВВЕДЕНИЕ

В декабре 2019 года в Китае зафиксировали неизвестный вирус. Впоследствии он получил название COVID-19 и распространился по другим странам. В марте следующего года Всемирная организация здравоохранения определила его как сильнейшую степень развития эпидемического процесса – пандемию [Щербаков, 2021].

С того времени в обществе произошли значительные изменения во многих сферах жизни. Окружающая действительность получила определение «новая нормальность» [Федотова, 2020]. В связи с этим, исследователи констатировали, что коронавирус необходимо понимать не только как «медицинское явление, а как социальный феномен» [Ярмак, Панова, Маранчак, Савина, 2020, с.29]. Он привёл к изменению прежнего уклада жизни, смене приоритетов и трансформации многих процессов [Ярмак, Панова, Маранчак, Савина, 2020].

В этом аспекте новой реальности особую важность приобретает документальное кино. Оно способно сообщить о значительных общественных темах [Смирнова, 2019]. Характерными особенностями таких картин выступают сохранение подлинности и правдивости [Семибратов, 2018]. Документальные фильмы дают возможность наиболее полно и всесторонне увидеть все аспекты действительности [Девликамова, 2019]. Однако стоит понимать, что документалистика – это искусство, которое только опирается на жизнь [Дробашенко, 1962]. Интерпретация увиденного будет зависеть от автора. В этом творческом осмыслении и репрезентации реальности заключается ценность документального кино [Сахарова, Тютрюмов, 2019].

Данное исследование посвящено трансформации социальных ролей в годы пандемии COVID-19 посредством документальных эпизодов. **Актуальность работы** обусловлена активизацией процессов, которые прежде не были в фокусе человеческого внимания. Обострились проблемы здоровья и жизни людей. Многие были поставлены в непростые условия. Они поспособствовали кардинальной перестройке мировоззрения, признания иных ценностей.

Фиксация таких судеб – это важный момент для истории и повседневной рефлексии.

Новизна работы продиктована созданием уникального проекта, который позволяет обратить внимание на внутренние изменения в социуме отдельных представителей в условиях пандемии. Кроме того, похожих проектов в Красноярске на данный момент не существует.

Цель работы: создать документальный проект, всесторонне освещающий смену социальных ролей в условиях пандемии COVID-19. Она требует достижения нижеперечисленных **задач:**

- 1 дать определения понятиям: «документальное кино», «социальная журналистика»;
- 2 разобраться в основных этапах производства документального кино;
- 3 придумать идею и сценарий собственного кино;
- 4 провести поиск героев;
- 5 выполнить съёмку;
- 6 смонтировать проект;
- 7 сделать закрытый показ для фокус-группы;
- 8 получить и обработать обратную связь по проекту

Методы исследования: сравнение, интервью, нарративный анализ, синтез, анкетирование. Творческие методы: продюсирование, съёмка, монтаж.

Типы выборки: метод «снежного кома» и интервью.

Объектом работы является процесс трансформации социальных ролей, тогда как его **предметом** – средства документалистики в раскрытии социальных изменений в условиях пандемии COVID-19.

Теоретико-методологическая база исследования включает в себя работы о социальной журналистике М. Бережной [Бережная, 2017], И. Дзялошинского [Дзялошинский, 2006], А. Зайцевой [Зайцева, 2010], С. Корконосенко [Корконосенко, 2004]; труды о теории и правилах создания документальных картин С. Эйзенштейна [Эйзенштейн, 1968], Х. Бэдли [Бэдли,

1972], Л. Нехорошева [Нехорошев, 2009], Ю. Мартыненко [Мартыненко, 1979], А. Трухиной [Трухина, 2020], А. Тарковского [Тарковский, 1993].

Эмпирическая база: документальные кинофильмы: «Дом на Заячьем проспекте» (Режим доступа: <https://zen.yandex.ru/video/watch/62a345a3976862692a60c2d5>), «Милана» (Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=NRbIFZtW5Y>), «Герои нашего времени» (Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=nw_LuWZxDcw).

Практическая значимость заключается в возможности использования фильма, чтобы показать, как незаметно от человеческого взора переживали коронавирусную инфекцию те, кто непосредственно был с нею тесно связан; рассказать, через что каждому пришлось пройти, с какими испытаниями столкнуться.

Структура работы: Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложения. В первой главе рассмотрены понятия «социальная журналистика» и «документальное кино» во взаимодействии друг с другом. Кроме того, описаны особенности написания сценария, создания драматургических приемов, методов съемки, коммуникации с героями. Вторая глава посвящена подробному описанию создания собственного проекта, его концепции, историй трансформаций героев, трудности в работе над проектом. В заключении подведены итоги исследования.

Промежуточные результаты были апробированы на XVI Международной научно-практической конференции молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека». Красноярск 2022г.

1 Документальное кино в контексте социальной журналистики

1.1. Социальная журналистика: определение, предмет, особенности

«Социальная журналистика» близка к документальному кино: «кинодокументалистика по своей природе социальна» [Штандке, 2021, с. 68]. Термин «социальный» напрямую связан с жизнью людей. На такую связь указывают и определения понятия «социальный» в различных словарях. В толковом словаре Ушакова «социальный» значит «связанный с жизнью людей в обществе», в словаре Ожегова похожее значение: «общественный, относящийся к жизни людей и их отношениям в обществе».

Кроме того, исследователи рассматривают понятие «социальное» в широком и узком смысле. В первом случае принято также сравнивать с синонимичным словом «общественное», а во втором отдавать предпочтение какой-либо доле общественного [Бережная, 2017, с.10]. К первому можно причислить политическую, экономическую, культурную и другие сферы. Социальное в узком смысле – это область отношений между разными группами и отдельными представителями. Их можно идентифицировать по различным параметрам и данным: возраст, пол, раса и т.п. [Панферова, Владимирова, 2013].

Существует определение «социальное» и в политическом контексте. В данном случае оно соотносится с социальной политикой. В конкретном случае рассматриваются вопросы помощи обществу от государства, могут затрагиваться системы образования, здравоохранения, проблемы людей в возрасте и др. [Панферова, Владимирова, 2013].

Обратимся к понятию «социальная журналистика». Ошибочно считать, что это та деятельность, которая включает в себя только всевозможные социальные проблемы. Отличительной чертой её является участие «в регулировании отношений между людьми и социальными общностями, стремясь позитивно повлиять как на сами эти отношения, так и на социальные структуры, управляющие различными сферами общественной жизни» [Дзялошинский,

2006, с. 19]. Таким образом, можно сказать о функциональной специфике социальной журналистики. Задача работников СМИ в таком случае: дать зрителям, слушателям, читателям полную и всестороннюю информацию о каком-либо вопросе, а также предложить те сведения, которые могли бы стать полезными при столкновении с подобными проблемами в периоды принятия решений [Дзялошинский, 2006]. По мнению исследователя А. Зайцевой, социальная журналистика «помогает жить в меняющемся мире и ориентироваться в нём» [Зайцева, 2010, с. 210]. Это журналистика, которая ставит перед собой задачи высокой социальной ответственности.

Предметом социальной журналистики, по мнению исследователя Т. Фроловой, выступает «отражение социальных проблем общества и обеспечение диалога между различными социальными группами» [Панферова, Владимирова, 2013, с. 245]. Цель: предоставить социальную справедливость, устойчивость и постоянство. Главной ценностью в таком материале остается человек и его общественный прогресс [Панферова, Владимирова, 2013]. В этом случае можно говорить о гуманистической миссии или служении на благо социума [Фролова, 2014]. Гуманность в СМИ является синонимичным понятием социальности в СМИ. В обоих случаях в центре внимания «обыкновенный человек», который встроен в общественную жизнь [Бережная, 2017, с.10].

Говоря о «простом человеке», необходимо ввести определение «социальный ракурс». Это понятие рассматривается с точки зрения рядового гражданина на все явления и процессы в обществе. Таким образом, работник СМИ рассказывает не об отчёте властных структур, а показывает, как проблема существует в социуме, как обычный человек с ней сталкивается. К примеру, существуют транспортные затруднения можно показать с позиции простого человека, а не только комитета по транспорту [Бережная, 2017, с.21].

Особое значение имеет способ донесения информации до аудитории. Напыщенность и сухость – нежелательные составляющие медиапродукта. Они могут спровоцировать потерю заинтересованности. Следует избегать и избыточной развлекательной формы в подаче материалов, потому что так есть

риск показать вопрос с незначительной стороны, избегая сложности проблемы [Зайцева, 2010].

Так как социальная журналистика предполагает интенсивное соприкосновение с общественной сущностью явлений и процессов, необходимо упомянуть понятие «социожурналистика». С. Корконосенко определяет его как «уровень квалификации сотрудников СМИ, который характеризуется высокой социологической культурой мышления, поиска, сбора, интерпретации информации, а также социальной ответственности за последствия своей деятельности» [Корконосенко, 2004, с.16]. В связи с этим можно констатировать, что социальная журналистика и социожурналистика – взаимодополняющие друг друга понятия. От способов, приёмов, навыков и установок журналиста при освещении темы будет зависеть не только глубина и проработка материала, но также его воздействие как на общество в целом, так и на «обычного человека».

Таким образом, социальная журналистика – это сфера журналистики, поднимающая вопросы проблем в обществе. Ее предмет – отображение общественных трудностей, а также предоставление разговора между разными общественными группами. В центре внимания социальной журналистики – человек.

1.2. Документальное кино: определение, характеристики, функции, жанры

С приходом документального кино, по высказыванию Андрея Тарковского, советского кинорежиссера, во всем мире появился «новый эстетический принцип». Он расшифровывается как возможность уловить и зафиксировать время, ускользающую с каждой секундой действительность. Кроме того, одновременно возник и способ повтора этого времени, а также показа его на экране [Солдатенков, 2013, с.8].

Братья Люмьер, основатели документального кино в XIX веке, впервые показали и доказали, что зафиксированная на киноплёнку реальность может

будоражить сознание зрителей не хуже игрового кино. По их мнению, документальные фильмы «бывают куда более глубокими и умными, чем те, которым насильственно присваивают эпитет “художественных”» [Солдатенков, 2013, с. 8]. С тех пор документальное кино стали ассоциировать с символом свободы. Такие фильмы дали новую «почву» для авторских экспериментов [Девликамова, 2019].

Документальное кино трактуется многими исследователями и кинематографистами как «род кинематографа, снимающий реальных людей в реальном окружении реального мира, либо сам этот мир с его событиями и явлениями» [Матвеева, Балобанов, 2010, с. 82]. Большое значение имеет понятие «документальный», что значит «основанный на документах, на фактах» [Смирнова, 2019, с. 66].

Исследователи называют следующие характерные черты, присущие документальному кино: подлинность событий, достоверность видео, публицистичность, гармоничное сочетание картинки и звука, верный тон разговора с аудиторией [Воскресенская, 1978]. Подтвердить или проверить правдивость фактов можно благодаря свидетельствам очевидцев [Семибратов, 2018].

При отображении действительности существует проблема искажения реальности из-за не зависящих от автора факторов. На это может повлиять возможности камеры. Так то, что видит человеческий глаз и взгляд режиссера, может совсем иначе уловить объектив видеокамеры [Гук, 2009].

Эксперты в области кинематографа также утверждают, что невозможно полностью повторить действительность на экране. В таком случае это будет всего лишь «процесс простого дублирования». Ценность такого материала утрачивает свою силу. Следовательно, становится ясно, что документальный фильм – это всегда синтез реальности и субъективного взгляда автора [Муратов, 2004].

«Документальное кино» часто заменяют синонимом «неигровое кино». Это порождает дискуссии: целесообразно ли называть неигровое (что

подразумевает в себе запечатление только подлинных событий и героев, без какого-либо авторского вмешательства в жизнь) — документальным. Так, к примеру, при съёмках исторического кино о царской России, которое интерпретируют как документальное, привлекают игру актеров. Это необходимо для репрезентации времени. Однако есть и другие примеры. Подробнее о данном приёме съёмки будет рассмотрено в пункте 1.4.1

Анатолий Васильев, советский режиссер, убежден, что всё самое яркое и интересное происходит на стыке игрового и неигрового. Мастер называет это переменной и движением вперед: «быть в промежутке — значит двигаться от одного к другому, от неигрового к игровому, и наоборот», «повседневная жизнь людей и животных происходит здесь в промежуточном положении между игрой и природой» [Абдуллаева, 2011, с.18]. Таким образом, можно сказать, что автор сам в праве решать, в какой временной плоскости находиться исходя из средств, целей и задач кино, а также личного видения картины.

Функций у документального кино может быть несколько:

1. Дать зрителю понимание, как действовать при похожей ситуации;
2. Расширить кругозор аудитории о традициях и культурных особенностях других этносов;
3. Удовлетворить потребность в развлечении;
4. Дать представление и рассказать о событиях, касающихся истории, явлениях природы, проблемах в обществе, деятельности известных личностей и т.п. [Смирнова, 2019].

Также исследователи рекомендуют определять цели и задачи документального кино, исходя из того, где будет показан фильм. Так, к примеру, П. Солдатенков предлагает ввести два разграничения определения «документальное кино»: «прикладное» и «творческое». Первое снимается с целью показа на экране телевизора, кинотеатра и т.п. и преследует практическое применение. Оно может включать рекламу, учебное кино, телевизионное кино, социальные заказы и прочее. Второе не ставит задачи коммерции и больше

предназначено для творческого осмысления и представления действительности [Солдатенков, 2013, с.4].

Существует также похожее разграничение внутри документального кино. Исследователи выделяют «телевизионные» и «авторские» фильмы, каждый из которых решает свои задачи и имеет свои специфические черты. Так, «телевизионное» обязано «удерживать» зрителя, в то время как «авторское» — нет. У телевизионного документального кино существует «телеязык», он отличается простотой повествования, отсутствием перегруженного синтаксиса. Вместе с тем, авторское кино носит индивидуальный характер, оно более свободное в повествовании. Соответственно, в нём гораздо меньше рамок и ограничений. В телевизионном кино существует множество форматов. Какой выбрать и какому необходимо следовать — каждый телеканал определяет сам. Формат — это отличительная особенность медиапродуктов, это система, поэтому необходимо строго придерживаться формату. Следовательно, телевизионное документальное кино нельзя назвать свободным. Главная задача телевизионного продукта — развлекать, так как инфотейнмент занимает преобладающую роль на ТВ. В авторском документальном кино, напротив, нет цели развлекать. У автора есть задача найти своё самовыражение [Степанян, 2018].

Существует множество жанров документального кино. Почётный кинематографист РФ, Г.С. Прожико уверена, что жанр в документалистике — это успешная коммуникация режиссера и аудитории. Характерные признаки жанра, по мнению Галины Семеновны, следующие: характер объекта, цель съемки, масштаб выводов, художественные средства, восприятие аудитории [Девликамова, 2019].

Продюсер Билл Николас определяет жанр как «следствие исторического развития кинематографа и субъективного отношения к проблеме самого автора [Девликамова, 2019, с.2]. Николас выделяет следующую классификацию: разъяснительный документальный фильм, поэтический (есть изображение и музыка, которая помогает передать атмосферу, нет закадрового текста),

эссеистический (схож с поэтическим жанром, но акцент на дикторском сопровождении), наблюдательный (фиксация реальной действительности без закадрового текста и мелодии), совместный (режиссер является непосредственным участником фильма), спектакль (например, запись концерта), фильм-интервью, инсценировка (кино с привлечением актеров), смешанный (предполагает объединение нескольких жанров) [Девликамова, 2019].

Исследователь Ю. Мартыненко выделил четыре жанровых признака документалистики: действительность, автор, произведение, зритель. В первом важен отбор явлений реальности. Авторское присутствие может быть как отстраненным от объекта съемки, так и напротив, полностью вовлеченным. Третий признак затрагивает организацию фильма, его художественные особенности и стилистические приемы. Зритель представляет собой портрет целевой аудитории. В зависимости от этого пристраивается документальное кино [Мартыненко, 1979].

Упомянуть все жанры нет возможности: «всё время возникают новые, экспериментальные — на стыке игрового и неигрового кино, при скрещивании кинематографа с литературой, театром, музыкой или Интернетом» [Солдатенков, 2013, с. 4]. Такую «проблему жанровой классификации» документалистики констатировал еще в 1986 году сценарист С. Дробашенко [Трухина, 2020, с.108].

Документальное кино также решает ряд художественно-эстетических потребностей:

1. Необходимо органично вписать съемочный процесс в жизнь героев, чтобы не нарушить их сложившийся уклад, не вызвать стеснения перед камерами.

2. Нужно успеть уловить каждую секунду убегающего вперед времени. Жизнь нельзя повторить.

3. Изображение требует творческого преобразования. Это необходимо учитывать при съемке и во время монтажа [Трухина, 2020].

Подводя итог, стоит отметить, что документальное кино – это вид кинематографа, объектами которого становятся люди, существующие в своей реальности. Характеристики таких картин: достоверность явлений, событий и видео; художественность; слаженное взаимодействие видео и звука. Среди функции документальных произведений: предоставить правила поведения при аналогичных условиях, увеличить широту интересов в различных областях, дать возможность для досуга.

1.3. Пре-продакшен

Пре-продакшен – первый и самый фундаментальный этап съёмок. На этой стадии автору необходимо определиться с темой и задумкой, исследовать материалы, найти коллег-союзников, встретится с героями и организовать последующий съёмочный процесс [Рабигер, 2006].

1.2.1 Замысел и тема документального кино

Будущее документальное кино «рождается» из замысла — первой мысли предстоящего фильма. Это могут быть определенные эпизод или сцена, или общий эмоциональный фон [Тарковский, 1993, с.27].

Советский кинорежиссёр Андрей Тарковский убеждён, что замысел должен «задевать» всё человеческие чувства. Он должен быть сродни поступку, который должен наталкивать на мысли, заставлять думать и сомневаться, затрагивать совесть, духовную реализацию. В противном случае кино получится «пустым». В дальнейшем замысел нужно сохранить, не дать испортить или кардинально видоизменить съёмочной команде. Это фундаментальная задача для режиссера [Тарковский, 1993].

Кинорежиссёр и сценарист Лев Кулешов отмечает, что всё самое лучшее у художника получится в том случае, когда он «целеустремлен, когда ему есть что сказать, когда он во что бы то ни стало хочет утвердить свое понимание мира»

[Кулешов, 1999, с. 27]. Это еще раз свидетельствует о важности авторского взгляда и дальнейшего успеха картины.

Наличие замысла, общей идеи — строго обязательно. Член Союза кинематографистов СССР Ю. Я. Мартыненко сравнивает его с работой зодчего: «Даже плохой архитектор, по мысли Маркса, отличается от пчелы тем, что предварительно мысленно выстраивает свое сооружение» [Мартыненко, 1979, с. 35]. При этом, в дальнейшем замысел может измениться под влиянием самой жизни. У автора может возникнуть «творческий шок». Что делать в таком случае — каждый режиссер для себя решает самостоятельно [Мартыненко, 1979]. Однако именно замысел помогает приблизиться к теме и сюжету. Он может трансформироваться, наполниться новыми смыслами. Без формулировки гипотезы в самом начале режиссер рискует снять бессмысленную картину [Рабигер, 2006].

Всё это в дальнейшем служит материалом для проработки темы. Исследователи проводят разграничение между замыслом/идеей и темой. Идея — это единая мысль автора, она носит индивидуальный характер. Тема — это комплекс, список фактов, но в них отсутствует художественная ценность. Идея и тема неразделимы [Солдатенков, 2013].

Как только автор понимает единство темы и идеи, ему следует задать самому себе несколько вопросов:

- Что нового я смогу узнать?
- Интересно ли это будет обществу?
- Насколько я смогу раскрыть этот замысел? И т.д. [Солдатенков, 2013].

Среди экспертов кинорежиссуры существует мнение, что не только идея может возникнуть первостепенно. В некоторых случаях собранные факты и материалы по прошествии длительного времени помогают сформировать замысел. Всё происходит индивидуально [Фрумкин, 2008].

Таким образом, документальное кино появляется благодаря первоначальной идее. Она должна будоражить сознание и наталкивать автора на различные вопросы. При этом, замысел в последующем может трансформироваться. Его главная цель – стать базой для темы. Замысел и тема – это неразделимые составляющие любого произведения. Идея выражена одной авторской мыслью, тема – объект, основа художественной картины.

1.2.2 Написание сценария

После того, как режиссер определился с идеей и темой, необходимо перейти к разработке сценария. Эксперты в области документального кино утверждают, что в документалистике, в отличие от игрового кинематографа, нет точных законов, которые могли бы позволить написать идеальный сценарий. Однако есть ряд советов и рекомендаций [Дробашенко, 1962].

Первое, с чего советует начать исследователь Хью Бэдли, нужно раскрыть содержание фильма. Это следует сделать, чтобы каждый член команды мог ознакомиться с основными положениями будущего кино. При этом необходимо избегать терминов и перегруженности мысли, нужно указать, будет ли картина сопровождаться дикторским текстом или музыкой. Также необходимо упомянуть, каким образом будет подан сюжет, каковы его настроение и длительность, кто потребитель такого контента [Бэдли, 1972]. В черновом сценарии — экспликации — можно включить следующие разделы: описание съемочных локаций и технических особенностей, единое и сквозные действия, интерпретация образов [Солдатенков, 2013].

Каждый из специалистов группы должен высказать точку зрения, дать комментарий, исходя из своих профессиональных компетенций. Таким образом, после обсуждений режиссер пишет режиссёрский сценарий. Он становится основным, опорным для всей документальной картины [Ангелов, 2013].

В режиссёрской версии есть описание для каждого эпизода. Оно предполагает разъяснение: каково освещение у каждого места съёмки,

необходим ли реквизит и какой, кто участники процесса, сколько их, какая видео- и звукозаписывающая техника должна быть при себе и т.д. [Солдатенков, 2013]. Кроме того, описание кадров должно затрагивать уточнения времени суток и конкретизацию планов съемки [Бэдли, 1972]. При всём вышеперечисленном следует помнить, что сценарий в документальном кино является только помощником. Нельзя до конца предугадать жизнь. В противном случае возникнет эффект постановки. Также некоторые кинематографисты считают, что нельзя по сценарию судить об успехе картины. Всё станет понятно после съемок кино [Тарковский, 1993].

Чтобы режиссёрский сценарий получился максимально подробный и полный, автору необходимо внимательно подойти к сбору информации. На этом этапе следует ознакомиться со всевозможными материалами в интернете, газетах, журналах, заняться поиском героев, при необходимости отправляются запросы в соответствующие учреждения [Матвеева, Балобанов, 2010]. Мало ознакомиться — от режиссера требуется подвергнуть каждый из фактов фильтрации. Неправильно подобранный материал может исказить реальность или «погубить» авторский замысел [Дробашенко, 1962, с.94]. Вместе с тем следует процитировать слова киноведа И. Стрекова, который утверждал, что «основная задача сценария — отразить сущность того или иного события» [Мартыненко, 1979, с. 37]. По этой причине верным будет полагать, что целью сценария первостепенно стоит воплощение творческого замысла, подкрепленного нужными фактами.

Немаловажным является посещение мест будущих съёмок. Однако тут может возникнуть проблема удаленности. В каждом случае всё решается индивидуально, но режиссеры настаивают, что предварительное знакомство имеет весомое значение [Бэдли, 1972].

Важными составляющими сценария являются: эпизод и перемещение от одного эпизода к другому. Эпизод определяется как «фрагмент, который имеет свои начало, середину и конец [Фрумкин, 2008, с. 32]. Переходом между эпизодами могут стать смена места или времени суток, появление или удаление

какого-либо героя картины. Переходы необходимы для связи всех эпизодов в единое целое [Фрумкин, 2008]. Режиссеры рекомендуют разграничивать эпизоды на «ясные» и «не ясные». Ясные — опорные эпизоды, они понятны ещё до съёмок, по ним выстраивается сюжет. Не ясные — до наступления съёмок являются туманными для режиссера, их нельзя предугадать, формировать по ним сценарий не представляется возможным [Бэдли, 1972, с.17].

Исследователи настаивают, что в документальной картине начало и конец должны быть тщательно обдуманы и отобраны. Открыть фильм с цепляющего кадра, фразы, повествования или фразы — значит увлечь зрителя и побудить интерес к дальнейшему просмотру. Финальный эпизод должен ставить яркую точку, иметь логическое завершение [Бэдли, 1972]. В этом смысле следует сказать, что старт и финиш фильма должны быть срежиссированы.

Также при написании сценария верным будет оперировать понятиями «сцена» и «мизансцена». Первое трактуется как «место действия, ограниченное одной локацией», а второе — «сцена, проигрываемая актерами в радиусе 1-3 метров от камеры» [Ангелов, 2013, с.96]. Эти три понятия: эпизод, сцена, мизансцена являются базовыми и позволяют легче выстраивать коммуникацию между сценаристом, режиссёром и оператором.

Окончательный вариант сценария, который зритель услышит и увидит на экране, формируется во время всего съёмочного процесса и времени монтажа. Это общий творческий плод всей команды. В таком случае целесообразно говорить о трансформации сценария на протяжении всего пути его написания. [Бэдли, 1972].

Сценарист Г. Фрумкин советует придерживаться следующих рекомендаций:

- Разделить всю собранную информацию на эпизоды и переходы;
- Отдать предпочтение самым необходимым;
- Расставить оставшиеся элементы в соответствии с концепцией, идеей [Фрумкин, 2008].

Кинорежиссёры также высказываются о необходимости проработки составляющих сценария. Каждый элемент, «кусоч» следует раздробить на небольшие, а затем найти их назначение [Кулешов, 1999, с.47].

Таким образом, сценарий – необходимая составляющая всего процесса создания документальной картины. При этом четких правил его написания не существует. Исследователи отмечают, что сначала автор создаёт предварительную версию и знакомит с ней членов команды, а затем пишет более подробную с описанием особенностей каждого эпизода. Важные элементы сценария: эпизод, переход между эпизодами, сцена и мизансцена.

1.2.3 Драматургические приемы в создании документального кино

Многие эксперты склоняются к мнению, что заранее продумать драматургию нельзя, так как её вносит сама жизнь во время съемки [Дробашенко, 1962]. Режиссер Марина Разбежкина пришла к пониманию, что драматургия — это «степень приближенности к героям или отдаленности от них» (Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/2017/01/marina-razbezhkina-dokumentalnyj-film-nuzhen-li-stsenarij>). Через действительность героя выстраивается напряжение, авторское видение происходящей реальности, непредвиденные ситуации, тем самым формируется драматургия [Там же]. Таким образом, миссией документальных фильмов становится выявление сущности жизни во всем впечатляющем многообразии [Штандке, 2021]. Так или иначе, в документальном произведении существуют сюжет, фабула, а также композиция [Мартыненко, 1979]. Сюжет – это события, выстроенные в соответствии с хронологической последовательностью. В некоторых случаях режиссер пренебрегает сюжетом, развивая свое повествование вокруг фабулы – произвольного или авторского расположения действий [Фрумкин, 2008]. Зачастую режиссёры отмечают отсутствие сюжета и заменяют его на «план», так как в документальном кино, в отличие от игрового, до завершения съемок нет

чёткого и подробного понимания фильма, существует набор действий и ключевых моментов.

В сюжете присутствуют следующие составляющие: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. При этом некоторых из них может не быть. Также элементы могут находиться в произвольной последовательности [Мартыненко, 1979]. Экспозиция – представление локации и периода ситуации, и описание ключевых героев, завязка – создание интриги, развитие действия – описание дальнейших событий, нарастание напряжения, кульминация – наивысшая точка драматизма, развязка – окончание истории [Фрумкин, 2008].

Режиссер А. Тарковский приравнивает драматургическое повествование в кино с музыкальным, где властвуют чувства, а не критическое восприятие. Именно игра с эмоциями и создает общее настроение и служит привлечением внимания зрителя [Тарковский, 1993].

Сюжет также может быть выражен в конфликте [Мартыненко, 1979]. Сценарист С.В. Дробашенко отмечает, что жизнь сама по себе конфликта. Однако эксперт проводит границу между конфликтом в реальной жизни и в художественном воплощении. Во втором варианте зритель и сам режиссер – свидетели предпосылок противоборства и перипетий героев, характер персонажей показан во всем многообразии и максимально глубоко, каждая фраза – идеально подобрана и написана заранее. В действительности создатели документального кино нередко не имеют возможности показать начало конфликта, его отправную точку. Они могут лишь стать свидетелями чей-то жизни и запечатлеть её, не обнажая все стороны личности своих героев [Дробашенко, 1962]. Художественное противоборство должно прийти к логическому завершению, в реальной жизни такое может не случиться, финал жизненного конфликта нельзя предугадать [Солдатенков, 2013].

Примерами конфликта в документальном произведении могут стать:

- человек-человек,
- человек- природа,
- человек – собственные цели,

— человек-производственно-технические возможности и т.д. [Дробашенко, 1962].

Кинорежиссер Александр Митта определил 3 типа противостояний: внутренние, личностные, внеличностные. К первому можно причислить конфликт с чувствами, телом или сознанием, во втором случае – самые разнообразные споры с домочадцами, родственниками, близкими, друзьями, в третьем варианте – конфликты с социумом, техногенными явлениями [Митта, 2020].

При построении конфликта в документальном кино необходимо помнить, что это 1) не должно противоречить реальности, 2) нужно сочетать с художественной трактовкой, но в пределах действительности [Дробашенко, 1962].

Не менее важным при создании драматургии является правильный выбор композиции. Это порядок и расположение разных частей в произведении. В каждом эпизоде аудитории нужно постепенно давать новую порцию информации. Это помогает поддерживать внимание и продлевает заинтересованность [Солдатенков, 2013].

Исследователь Ю.Я. Мартыненко определил несколько правил для придания динамики композиции:

- чередование времени (замедление и убыстрение);
- повтор событий;
- повествование от разных сторон [Мартыненко, 1979].

Роберт Макки, американский сценарист, выделил дополнительные принципы, среди которых:

- постоянство и многообразие;
- ритмическая система;
- ритм и темп;
- общественная и персональная последовательность;
- переход [Макки, 2008].

Постоянство и многообразие позволяют разбавить общую историю кино, внося дополнительные смыслы. Ритмическая система, ритм и темп обеспечивают эмоциональное движение фильма, постоянно балансируя между напряжением и спокойствием. Ритмом является хронометраж одной сцены, темп – динамика, деятельность внутри сцены (все это проявляется через разговоры или действия героев). Ритм и темп должны существовать в связке, приближаясь к кульминации время сцен сокращается, а темп, напротив, убыстряется. Общественная и персональная последовательность требуют от режиссера начинать с малой истории (в первом случае затрагивающей нескольких героев, во втором – противостояние главного персонажа), а в последующем перейти на более масштабные конфликты. Переход – связующее звено между двумя элементами [Макки, 2008].

Принимая во внимание все вышесказанное, следует вывод, что драматургия в документальном кино – это изменение дистанции по отношению к герою. Через нее можно уловить реальность героя, благодаря которой выстраивается напряженная атмосфера, тем самым появляется драматургия в картине. Элементы драматургии: сюжет, фабула, композиция. При этом сюжета может и не существовать, так как никто не в праве угадать, каким образом развернется действительность. Если сюжет есть, в нём могут присутствовать: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Еще одни составляющие сюжета: конфликт, ритм (продолжительность сцены), темп (движения в сцене).

1.3 Продакшен

Продакшен – второй этап процесса. Он подразумевает проведение самих съемок. Они занимают меньше времени, чем подготовка на первой стадии. Примерное соотношение: 40/60 или 30/70 [Ангелов, 2013].

1.3.1 Планы и методы съёмки

При съёмке кино оператор и режиссер должны помнить о существовании различных планов.

Режиссер и сценарист С.М. Эйзенштейн делит их на 3 группы:

- Общий,
- Средний,
- Крупный.

Первый создаёт ощущение видения всего явления, действия, всей обстановки. Второй даёт возможность почувствовать себя рядом с героем картины, тем самым усиляет близость. Третий план помогает с помощью деталей передать и акцентировать внимание на важном [Эйзенштейн, 1968].

Л.В. Кулешов расширил классификацию. Кинорежиссер предлагает использовать 7 планов:

- Очень крупно (пример: деталь),
- Крупный план (пример: голова по плечи),
- Крупный поясной план (пример: человек в кадре по пояс),
- Средний план (пример: герой до колен),
- Средне-общий (пример: персонаж во весь рост),
- Общий (пример: герои в комнате),
- Дальний (пример: человек далеко от камеры, большинство

пространства отдано окружающей действительности) [Кулешов, 1999].

Исследователь Хью Бэдли сравнивает объектив видеокамеры со взглядом человека. Он приводит ситуацию в ресторане. Когда мы обедаем, то взгляд охватывает всё помещение. Если кто-то из посетителей поднимет руку и позовёт официанта, то взор переключится конкретно на этого человека, то есть это будет уже средний план. Когда работник заведения указывает пальцем на сумму счета, это уже деталь, то есть крупный план. Таким образом, съёмка выстраивается из

понимания того, на что зрителю следует обратить внимание и что служит замыслом автора в каждой отдельной сцене [Бэдли, 1972].

Есть также несколько методов съемки: наблюдение, интервьюирование, реконструкция [Трухина, 2020].

Наблюдение, или кинонаблюдение подразделяется на два подвида: съемка привычной и скрытой камерой [Трухина, 2020]. В первом случае суть метода в том, что герой кинокартины знает, что его снимают. Он видит камеру и съемочную группу, к его одежде прикреплен микрофон. К тому же, ключевой особенностью этого метода является длительность всего съемочного периода [Воскресенская, 1978].

Когда оператор воспользовался скрытой камерой – это значит, что объекты его внимания не подозревают о съемке [Воскресенская, 1978]. Эксперты уверяют, тайная видеофиксация событий требует тщательной подготовки, и работать с ней непросто. Она «любит думающих и талантливых режиссеров» [Баблевская, 2017, с. 122]. Таким образом, недостаточно взять в руки камеру и скрыться от героя, необходимо провести съемку таким образом, чтобы материал вышел достойным как по картинке, так и по смысловой нагрузке.

Кроме того, скрытая камера помогает показать героя максимально естественно и раскрепощенно [Мартыненко, 1979]. Кинорежиссер С. Зеликин верил, что «скрытая съемка дает объем. Ты снял человека, стремясь показать, какой он хороший и исключительный. А тот, раскрываясь, обнажает и другие черты своего характера» [Трухина, 2020, с. 137]. Однако, по замечаниям исследователя А.В. Трухиной, сегодня кинематографисты реже используют скрытую камеру. Люди стали более открытыми, менее стеснительными и зажатыми [Трухина, 2020].

Метод интервьюирования широкое распространение получил на телевидении. Он подразумевает, что автор может стать еще одним героем картины. Через темы, которые затрагивает интервьюер, зрителю становится понятно, кто перед ним, какая личность. Автор также направляет ход беседы, отчего раскрывается человек рядом с ним. В интервью «раскрываются

характеры», через героя можно понять не только через его размышления, но и посредством его мимики, жестов [Мартыненко, 1979, с.215].

Интервью подразделяется на два вида беседы: проблемную и портретную. Суть первой – осветить насущный вопрос, взять комментарии экспертов, очевидцев. Цель второй – рассказать о жизни героя, передать его мнение, касающееся определенных событий, явлений. Так человек предстает перед зрителями в определенном свете. Этот вид беседы подразумевает этап подготовки, предварительного знакомства с героем. Таким образом, интервью получится более глубоким и проработанным [Мартыненко, 1979].

Метод реконструкции становится незаменимым, когда реальность, которую необходимо показать на экране, уже осталась в прошлом до начала съемок. Одна из причин – смерть. В таком случае, режиссеры восстанавливают действительность через комментарии родственников, знакомых, друзей, коллег или окружающий мир покойного: жилья, предметы обихода, оставшихся фото и видео и т.п. [Дробашенко, 1962].

Киновед С. Дробашенко акцентирует внимание, что не всегда режиссёры успевают зафиксировать жизнь. Тогда они тоже прибегают к методу реконструкции. Это может быть опасно, так как в инсценировке нет настоящего, все действия становятся фальшивыми [Дробашенко, 1962]. Сложность данного метода заключается также в возможном отсутствии доверия у аудитории к происходящим на экране событиям. Зритель не обязан принимать за правду все, если чувствует искусственность процесса [Разгон, 2013].

Также подвидом реконструкции времени является мокьюментари. Это фильмы, в центре которых вымышленное событие, однако подаётся оно под видом документального. Их миссия – вызвать эмоции [Трухина, 2020].

Актуальным методом на грани игрового и неигрового кино остается метод первичной ситуации. Это режиссерская провокация, когда автор помещает героя в определенные обстоятельства, где тот наиболее полно раскроется. Например, в определенное место, вызывающее воспоминания. В этом заключается игровой элемент. Документальность проявляется в ответной реакции персонажа, его

чувств, слов, действий. Таким образом, одновременно происходит ситуация, когда герой перемещается в прошлое и, благодаря манипуляциям режиссера, «раскрывается на глазах у зрителя». В результате «элемент постфактума» ликвидирован [Трусевич, 2019, с.12].

Все вышеперечисленные способы съемки существуют на четырёх слоях искусства: действительность, автор, творческий материал, аудитория. Если двигаться по вертикали вверх, от аудитории к действительности, то увеличиваются показатели искусства. Если спускаться от действительности к аудитории, усилятся признаки реальности [Мартыненко, 1979].

В кинематографе существует шесть типов движения: [Нехорошев, 2009].

- Внутрикадровое,
- Изменение камеры,
- Движение пленки в аппарате,
- Перемещение временное,
- Изменение пространства,
- Движение сюжета.

Кадр есть «самая маленькая структурная единица внутри сцены» [Макки, 2008, с. 25]. Внутри каждого кадра происходят изменения активностей или отношений между действующими лицами. Цепочка из кадров формирует сцену [Макки, 2008]. Чем больше движений внутри кадра, тем заметнее реакция от аудитории [Нехорошев, 2009].

Изменение камеры бывает нескольких видов: [Нехорошев, 2009]

- Панорама (оборот камеры около собственной оси);
- Наезд и отъезд (изменение расстояния между видеокамерой и снимаемым объектом);
- Проезд (видеокамера движется рядом с предметом съемки по его траектории пути);

Сложное движение камеры (комплекс двух и более типов движения) [Нехорошев, 2009].

Стандартное движение пленки в аппарате – 24 кадра в секунду. При этом есть несколько методов смены скоростей:

- Рапид (ускоренный процесс);
- Цейтрайфер (замедленный процесс);
- Прерывистое движение пленки;
- Обратное движение пленки [Нехорошев, 2009].

Временное перемещение существует четырех видов: действительное (продолжительность сцены на экране равно времени просмотра сцены зрителем), экранное (время может не совпадать с действительностью, убыстряться. Ускоряться за счет движения пленки), горизонтальное (естественное, его можно измерить секундами минутами, месяцами и т.д.) и вертикальное (время нет возможность измерить, но можно также почувствовать) [Нехорошев, 2009].

Изменение пространства также, как и временное перемещение имеет 4 вида: действительное (внутри кадра), экранное (посредством монтажа меняются локации), горизонтальное (герои следуют в разные места), вертикальное (изменение внутренней траектории, установок) [Нехорошев, 2009].

Эксперты уверены, что время и пространство – это два важных взаимодополняющих друг друга элемента. Вместе они составляют «хронотоп». От преобладания того или иного вида движения, формируется реальность кино [Разгон, 2013, с.43].

Движение сюжета представляет собой цепочку: экспозиция, завязка, развитие событий, кульминация, развязка, финал [Нехорошев, 2009].

Оператору важно правильно выстроить работу с освещением. На улице со съемками, как правило, нет проблем, все зависит от целей сцен и возможностей видеоаппаратуры. При нахождении в помещении нужно знать, что искусственный свет не соединяется с естественным. В этом случае можно полностью исключить натуральный свет или использовать только искусственный, по своим техническим возможностям практически дублирующий естественный. Также еще одним решением становится установка

фильтров на окнах. Таким образом, дневной свет не будет контрастировать с искусственным [Бэдли, 1972].

Таким образом, от правильно выстроенной операторской работы будет зависеть исход работы. Сложность заключается также в быстро развивающейся жизни, которую невозможно или сложно повторить. Нужно моментально сориентироваться, подобрать нужные метод, ракурс, план съемки [Прожиго, 2004]. Классификаций планов существует несколько, в них деления от трех до семи планов. Среди методов съемки исследователи выделяют: кинонаблюдение, интервьюирование, метод реконструкции. На пересечении документального и игрового кино существует метод первичной ситуации (режиссерской провокации).

1.3.2 Выстраивание коммуникации с героями документального кино

Насколько удачным получится кино, во многом зависит от выбранного героя. Он – ключевой элемент фильма. Через его судьбу, характер и манеру поведения завит глубина картины, ее неповторимость. Режиссёр М. Разбежкина отмечает, что в человеке важна индивидуальность: «могу бесконечно смотреть даже плохое документальное кино, испытывая сильные эмоции оттого, что смотрю на человеческие лица, на уникальность движения, походки, мимики. Такого крутого замеса уникальности актер нам не может дать никогда» (Режим доступа: <http://old.kinoart.ru/archive/2017/01/marina-razbezhkina-dokumentalnyj-film-nuzhen-li-stsenarij>).

Эксперты в своих высказываниях, работах отмечают разницу между актерами игрового и неигрового кино. Герои документальных лент не являются профессионалами, у них нет необходимости и обязательств участвовать в съемочном процессе [Бэдли, 1972]. Актеры действуют строго по сценарию, а герой документальных картин в праве вносить своё, не подчиняться написанному шаблону [Трухина, 2020].

По мнению исследователя Хью Бэдли, авторам следует проявлять доброжелательность по отношению к людям, всячески помогать сбавить уровень волнения перед видеокамерой. Бэдли уверен, режиссеру и оператору нужна любовь к своим объектам съемки [Бэдли, 1972].

Иного мнения придерживается Разбежкина. Документалист отрицает проявление именно «любви» к героям. Она заменяет её на «увлеченность». Разбежкина отмечает, в общении с людьми необходимо находиться на расстоянии. Так должен произойти «эффект попутчика». Съёмочный процесс и коммуникация между режиссером, оператором и героем должны напоминать атмосферу разговора случайных попутчиков в вагоне. Таким образом герой сможет рассказать то, что близким бы не доверился говорить (Режим доступа: <https://seance.ru/articles/effekt-poputchika/>).

Другой документалист С.В. Мирошниченко также уверен, что «работа с героем возможна только при полном доверии с его стороны. А люди ведь обычно доверяются не самым близким» (Режим доступа: <https://seance.ru/articles/detektor-lzhi/>).

Анастасия Тарасова, режиссер, напротив, выступает за необходимость выстраивания перед съемками душевной коммуникации. Она позволяет герою расслабиться и почувствовать себя в обществе друзей [Трухина, 2020].

Немаловажный вопрос для авторов кино – как сделать так, чтобы человек не обращал внимание на снимающую его видеокамеру. Режиссер Андрей Титов придерживался принципа «аборигенизации». Его суть состоит в том, что съёмочная группа настолько становится привычной герою, что тот перестаёт испытывать стеснения или неудобства перед камерой. Для этого авторам фильма необходимо на протяжении нескольких дней специально повсюду следовать с техникой за человеком, снимать все его действия и разговоры. Многие из кадров не войдут в картину. Цель на данном этапе – психологически подготовить героя к съемкам [Трухина, 2020, с.99].

Кинорежиссер Андрей Тарковский уверен, что авторам картин необходимо знать психологию. С каждым героем они сталкиваются с разными

судьбами, характерами. Дополнительные знания могут помочь не только проникнуть как можно глубже в человеческую душу, но и обеспечить уверенность в собственных возможностях [Тарковский, 1993].

Существует несколько вариантов раскрыть героя: наибольшее напряжение, провокация, конфликт, показ окружающей действительности. Все они способны показать человека с разных сторон, тем самым представить на экране разноплановую личность [Трухина, 2016]. Помимо прочего, нужно уделять особое внимание действиям. Они имеют больший вес по сравнению со словами героя [Солдатенков, 2013]. В целом, у режиссера должно быть понимание, что он сможет представить все «психологические процессы» объекта своей ленты [Трусевич, 2019, с.15].

Кроме того, возникает дилемма: продолжать ли после съёмок общение с героями. Большинство из режиссеров отвечают на этот вопрос отрицательно. Сергеем Мирошниченко сравнивается история со своими героями с любовной историей: «Было очень хорошо, некоторое время было приятно, но потом что-то начинает угасать. Ты еще продолжаешь дарить цветы, приглашаешь в кафе, но все уже не так ярко. Отношения постепенно затухают» ([Режим доступа: <https://seance.ru/articles/detektor-lzhi/>]). Марина Разбежкина придерживается схожего мнения. Эксперт в области документального кино подчёркивает, после всего съемочного процесса поддержание отношений с героями не имеет смысла, он перестаёт быть интересен (Режим доступа: <https://seance.ru/articles/effekt-poputchika/>).

Таким образом, с героями неигрового кино необходимо придерживаться определенной коммуникации. Одни режиссеры выбирают отстраненное поведение, другие, напротив, хотят войти в максимальное доверие. Всё зависит от принципа работы каждого кинодокументалиста. Из приемов, помогающих представить зрителю героя, выделяют: максимальное напряжение, провокацию, противостояние, передачу обстановки героя.

1.4 Пост-продакшен

Пост-продакшен – заключительный этап съемок. В его рамках происходит сборка отснятого материала, при необходимости перекрытие фильма музыкой или закадровым голосом [Матвеева, Балобанов, 2010].

1.4.1 Монтаж

Монтаж – это выстраивание видеоряда [Ангелов, 2013]. Через него можно ощутить, каково отношение автора к своему труду. Посредством сборки всех элементов зрителя можно как заинтересовать, так и напротив, погубить интерес [Кулешов, 1999].

Монтаж включает три этапа: черновой, чистовой и финальный. Первый заключается в отборе видео, с которыми в дальнейшем будет простраиваться работа. Как правило, их в несколько раз меньше от общего числа отснятого материала. Чистовой монтаж – это практически финальный вариант картины. Однако в нём еще отсутствуют цветокоррекция и звуковое оформление. Третий вид монтажа – уже полностью законченное и доработанное кино [Ангелов, 2013].

«Снимается реальность – монтируется смысл» [Солдатенков, 2013, с.23]. От того, в каком порядке будут расположены все видео, будет зависеть суть эпизодов и понимание общей картины. В каждом кадре свой посыл и своё содержание. Связывая два кадра, режиссер объединяет разные смыслы в один [Фрумкин, 2008]. В кино существует известный эксперимент, проведенный Л. Кулешовым и В. Пудовкиным. Кинорежиссеры взяли за основу кадр, на котором изображено ничего не выражающее лицо актера Мозжухина. Затем поочередно добавили к нему кадры с чашкой супа, ребенком в гробу и лежащей на диване женщиной. В зависимости от того, рядом с каким кадром находилось лицо, зависел смысл. Так, к примеру, в первом случае зритель решит, что мужчина голоден, во втором – обеспокоен смертью маленькой девочки, в третьем – устремил влюбленный взгляд на женщину [Мартыненко, 1979].

Также Лев Кулешов разработал несколько правил монтажа между соседними кадрами: (Режим доступа: <https://generalov.net/blog/cinema-academy/20-blog/cinema-academy/155-editing-kuleshov-rules>).

— По крупности (лучше всего чередуются планы через один);

— По ориентации в пространстве (съемка двух персонажей должна быть с одной линии их контакта. Если один смотрит на собеседника вправо, другой должен смотреть влево. При расстановке камер это необходимо учитывать);

— По направлению движения (если объект съемки направляется в одну сторону, а затем в другую, необходимо показать промежуточное действие, т.е. момент изменения вектора перемещения;

— По фазе движения (при соединении кадров последовательность одного действия должна быть непрерывной. Например, если человек тянет руку к книжной полке, то следующий кадр должен быть, как он достает рукой книгу, а не читает ее);

— По свету и цвету (направление света и его количества должны совпадать в соединяемых соседних кадрах, а цвет в рядом расположенных кадрах не должен резко контрастировать) (Режим доступа: <https://generalov.net/blog/cinema-academy/20-blog/cinema-academy/155-editing-kuleshov-rules>).

Исследователь Хью Бэдли советует начинать эпизод с показа всего пространства действия, то есть с общего плана, а затем постепенно переходить к крупному плану. Если первый план – крупный, то такое решение должно быть обоснованно. Также существует вариант обмана аудитории. Например, если герой смотрит на неизвестный предмет (в кадре его не видно), в следующем кадре можно показать любой объект, которого на самом деле может не быть перед человеком. В этом и заключается иллюзия достоверности, зритель не поймет, что на самом деле перед ним [Бэдли, 1972].

Некоторые исследователи выделяют дополнительные виды монтажа: [Звонарева, 2019]

- Последовательный;
- От общего к частному;
- От частного к общему;
- Параллельный;
- Рефрен (повтор сцены);
- Ассоциативный (при соединении нескольких действий, образов общее впечатление даёт метафорический смысл);
- Тематический (все кадры связывает одна тематика);
- Аналитический (аудитория видит какую-либо деталь и обо всем догадывается без акцентирования дополнительного уточнения героя, диктора и и.п.);
- Ритмический (гармоничное сочетание ритмов музыки и смены кадров);
- По мысли лирического героя;
- По изменению хода времени на экране;
- С перебивками;
- С использованием приема субъективной камеры (аудитория владеет только той информацией, что и герой фильма);
- Затемнение;
- Наплыв (приближение);
- Вытеснение одного кадра другим;
- Стоп-кадр [Звонарева, 2019].

Исследователи также акцентируют внимание на профессионализме режиссера монтажа. Помимо грамотного чередования кадров, нужно помнить о креативной составляющей кино, а также постоянном совершенствовании своих навыков и умений. Не стоит пренебрегать также спецэффектами. Они помогают передать выразительность фильму. Их создание – трудоёмкий процесс, он под силу не каждому [Матвеева, Балобанов, 2010].

В результате можно сказать, что монтаж – это чередование кадров в общем видеоряде. Он состоит из нескольких этапов: черновой, чистой и финальной. Классик Лев Кулешов выделил несколько правил монтажа: по крупности, по ориентации в пространстве, по направлению движения, по фазе движения и др. Некоторые исследователи предлагают в начале эпизода показывать всё место действия, а потом переходить к уменьшению планов. Однако в любом случае, результат монтажа – это не только, знание основ, но и компетенции специалиста.

1.4.2 Музыка и закадровый голос в неигровом кино

Музыка в документальном произведении ставится полноценной составляющей. Она важна для выстраивания смысловых акцентов и придания драматургии. Мелодия может как повысить степень эмоций (например, во время кульминации), так и снизить их (на период развязки и конца). Она способна сделать авторское повествование грустным или веселым, торжественным, поэтическим и т.п. [Мартыненко, 1979].

Любую композицию каждый из людей воспринимает по-своему. Музыка представляет собой не набор звуков. Она способна проникнуть в сознание человека и породить определенный образ. У каждого слушателя, таким образом, он будет свой [Воскресенская, 1978].

Мелодия может влиять на восприятие человека. Она способна снимать внимание с основного звука или же отвлекать от тишины, которая обычно вызывает неприятные чувства, дискомфорт. Неожиданный звук подчеркивает важность совершаемого в определенный промежуток времени события. Изменение громкости и темпа также несут в себе смену степени эмоциональности [Звонарева, 2019]. Эксперты отмечают, уже с первой минуты звучания музыки в кино, зритель может догадаться, какого эмоционального окраса оно будет [Познин, 2015]. Таким образом, цель музыки – «придание окончательной целостности фильму» [Мартыненко, 1979, с. 89].

Нередко в документальном кино есть авторский комментарий. В большей степени он преобладает в телевизионных фильмах. Он необходим для дополнительного объяснения [Трухина, 2020]. Текст, звучащий от автора или диктора, связывает разрозненные факты, мнения, части кино. Он может напоминать аудитории какие-либо важные для понимания моменты [Трухина, 2020]. Также закадровый голос способен передать личную точку зрения режиссера к происходящим на экране действиям [Дробашенко, 1962]. В авторском кино предпочтительней отсутствие дикторского текста, чтобы каждый смотрящий мог по-своему уловить заложенный в фильме авторский посыл, смысл [Степанян, 2018].

Одна из особенностей закадрового текста в документальном кино: дополнять картинку новым смыслом, а не описывать увиденное [Матвеева, Балобанов, 2010]. Например, в фильме «Представляем Восточную Африку» 1950 года есть дикторский текст, что «в Африке сосуществуют два типа людей – одни из прошлого <...>, а за другими – будущее» [Звонарева, 2019, с. 9]. Показ первых жителей сопровождается видеорядом деревенских африканцев в национальных костюмах, а при рассказе о будущем – на экране африканский ребенок берет у европейца книгу. Таким образом, текст в сочетании с картинкой содержит посыл, что будущее Африканцев за Европой [Звонарева, 2019].

В общем виде закадровый голос может быть нескольких видов [Нехорошев, 2009]:

— Голос автора (режиссер не появляется на экране, слышен только его голос. Через него понятно настроение и отношение автора к происходящему);

— Голос героя(ев) (как правило, герои рассказывают о пройденных событиях);

— Внутренний монолог (диалог) героев (в случае монолога – это поток сознания. Он, как и диалог, происходит в настоящем времени);

— Дикторское повествование (отличается информационностью и отстраненностью);

— Стихи и песни [Нехорошев, 2009].

В кино есть как один вид закадрового голоса, так и несколько. Все зависит от идеи автора [Нехорошев, 2009].

Таким образом, в документальных картинах могут существовать как музыкальные композиции, так и закадровый дикторский текст. Музыка способна вызвать игру эмоций, сконцентрировать внимание на различных моментах, отвлечь от тишины. Дикторский текст чаще используется на телевидении. Он служит вспомогательным инструментом для разъяснения фактов, причинно-следственных связей. Кроме того, он дополняет фильм новой информацией.

2 Создание цикла документальных эпизодов под общим названием «Вызов»

2.1 Тема и идея проекта

Темой цикла стала новая коронавирусная инфекция COVID-19. Идеей – то, как красноярцы, отдельные представители разных профессий, внутренне пережили годы пандемии. Миссия материала – показать, как происходила трансформация социальных ролей, с какими трудностями пришлось столкнуться героям.

Проект состоит из трех документальных эпизодов, каждый из которых посвящен одной личной истории. Все они объединены названием «Вызов». Заглавие носит символический характер. В первую очередь, это испытание и сложности, через которые пришлось пройти. Все красноярцы бросили вызов судьбе или самому себе. Второе значение – это телефонный вызов. Первая героиня пришла в «красную зону» после телефонного звонка знакомого, второй и третий герои постоянно находились на связи, чтобы приехать к зараженным пациентам.

2.2 Этап подготовки: поиск героев и концепция проекта

Героями цикла стали: медицинская сестра ковидного госпиталя Диана Шумкарбек, автоволонтер Валентина Рева, региональный координатор направления «Обучения населения навыкам оказания первой помощи» Алексей Федоров.

Легче всего было найти Диану, так как мы – бывшие одноклассники. По историям в социальных сетях я знала, что она работает в «красной» зоне. Контакты Алексея подсказал друг, когда я рассказывала ему о замысле проекта. Сложнее всего пришлось с поиском третьего героя.

Изначально планировалось, что смыслы в цикле будут следующие: приход в красную зону и начало профессионального пути (Диана), увольнение и уход из ковидной бригады (Алексей), полная самоотдача сотрудника-медика в ковидном госпитале и его смерть из-за ковида. Таким образом, композиция выстраивалась по принципу нарастания напряжения и драматизма исхода от инфекции.

С третьим героем возникли проблемы. Им должен был стать анестезиолог-реаниматолог Илья Житков, который заболел коронавирусом во время работы и через неделю скончался в реанимации. Он погиб, исполняя свой долг. Память о нем планировалось восстановить методом реконструкции времени: через воспоминания родных и коллег, фотографии, предметы быта. Однако близкие до сих пор не могут пережить тяжелую утрату и без слез не в состоянии рассказать об Илье Анатольевиче. По словам родственников, фотографироваться он не любил, на работе был замкнут. В связи с этими обстоятельствами, необходимо было искать другого героя.

Было решено остановиться на участнике акции «Довези врача». Это движение волонтеров, которое организовали представители одного из СМИ в Красноярске. Благодаря специальному чату врачи, выезжавшие к больным коронавирусом, оставляли заявку и просили о помощи.

С поиском автоволонтера тоже появились трудности. Активной ссылки на чат «Довези врача» в интернете уже нет. Водителя пришлось искать через комментарии в социальных сетях под постами акции. Однако найденный красноярец отказался. Тогда было решено пойти другим способом – отсмотреть

все эфиры, посвященные акции. Так я вышла на сотрудника КГБУЗ «Красноярская городская поликлиника № 4». Он подсказал автоволонтера, который из-за сломанной машины не смог принять участие в проекте, но помог договориться с Валентиной Рева. Она и стала третьим героем цикла эпизодов.

Концепция проекта приобрела новый смысл: теперь история начинается с профессионального старта студентки в медицине (причем, именно в ковидном отделении). Заканчивается уходом фельдшера из ковидной бригады и медицины в целом. Посередине – связующая история волонтера, который забирает медбрата из больницы и увозит на последний вызов.

На поиск героев ушли две недели: с 18 апреля по 2 мая.

2.3 Истории героев

С каждым из участников кинокартины предварительно были проведены телефонные звонки-интервью с целью выяснения всех подробностей и профессиональной биографии.

Дианы Шумкарбек. Это студентка Красноярского государственного медицинского университета. Летом 2021 года она резко превратилась из студента в медсестру ковидного госпиталя. Полгода проработала в отделении реанимации.

Диана отметила, что совмещать учёбу и работу было непросто: «Ночью отрабатываешь с 10-ти ночи до 6:30. И тебе нужно идти на учебу. Ты максимально рассеянный. Повезло, что наши преподаватели шли на уступки. У нас были дистанционные занятия. Говорили, раз уж в красной зоне, то отсыпайтесь, а потом будете дистанционно с нами учиться».

Ранее Диана не работала по профессии. Это был её первый опыт. Родители не хотели отпускать дочь в «красную» зону. Девушка все равно настояла на своём. Однако, по словам героини, тогда она еще не осознавала, насколько это будет тяжело: «Понимала, что будут костюмы, смерти, бессонные ночи. Но в тот момент я оказывается не понимала, что это все-таки люди, которые умирают...

С ними ты находишься больше времени, чем с кем-либо еще. Я проводила с одним пациентом каждый день по 8 часов, я даже родителей так часто не видела».

Девушка выучила всё про каждого больного: на каком боку они лучше дышали, что им лучше есть, когда и чем умыться. Она даже знала их родственников, которые каждый раз звонили и спрашивали о самочувствии.

После работы в ковидном госпитале Диана многое переосмыслила. Признается, что стала чаще звонить родным: «встречаешь пациентов, которые ровесники твоих родителей. Они чем-то похожи, и ты понимаешь, насколько же коротка жизнь. Эта борьба, наверное, нужна была людям. Мы перестали помогать друг другу. Во время ковида все начали заботиться».

Валенина Рева. Госслужащая, мама 8-ти летней дочери. В октябре 2019 года стала автоволонтером акции «Довези врача». Помогает медперсоналу по настоящее время.

Валентина узнала о волонтерском движении случайно. Увидела в СМИ информацию, что врачи просят помощи. Решила помочь. Развозила бригады как на взятие мазков, так и на приемы к пациентам. Занималась этой деятельностью в свободное от работы время либо вечером. После волонтеры сами организовали «ночной дозор», чтобы помогать медикам после смены в ковидном госпитале добираться до дома. «Ночная смена заканчивалась, самое большое, в половину второго. Пока развезли, час потратили, уже полтретьего. Домой я приходила часа в 4, ложились спать. Утром к 8 часам на работу», – поделилась автоволонтер.

Два раза Валентине приходилось уходить в вынужденный отпуск, чтобы помогать другим. На работе к этому отнеслись с пониманием.

Из существовавших сложностей активистка отметила следующие: отказ от воды и еды (на это не было времени зачастую) и отсутствие выходных и отдыха. Кроме того, Валентина также указала, что не всегда получалось проводить время с дочерью: «Когда вторая была волна, бывало, что мы с ребенком виделись по часу, может быть, в сутки».

Валентина не считает свой вклад геройским поступком: «Ничего глобального мною не было сделано. Помощь была оказана по силам. Смогла-помогла. Герой какие-то поступки должен глобальные сделать».

Алексей Федоров. Более 4 лет проработал в медицине. Из них 8 месяцев в ковидной бригаде. В 2022 году ушёл в гуманитарную организацию «Красный крест» и стал региональным координатором направления «Обучение населения навыкам оказания первой помощи».

Во время работы на станции скорой помощи, Алексей был первый в районе, кто увез пациента с подтвержденной коронавирусной инфекцией. Впоследствии ему предложили работать в ковидной бригаде. Необходимо было выезжать к красноярцам, проводить осмотр, делать оценку общего состояния и принимать решение о необходимости госпитализации.

Алексей отметил непростые аспекты в работе. На первых этапах ему нельзя было ни с кем контактировать. 4 месяца жил изолированно от родных, близких и друзей. Приезжала специальная машина и увозила на подстанцию. «Впоследствии, чем дольше этот ковид у нас был, тем больше нагрузка росла. И медиков ведь тоже сколько погибло. И ряды поредели, многие не выдерживали, увольнялись», – рассказал Алексей. Встречалось много и негативных моментов в профессии: «мало обратной связи положительной, потому что в большей степени ты сталкиваешься с тем, что ты плохой. Даже однажды жена пациента назвала меня бесплатной услугой. Это был единственный раз, когда я развернулся и ушел».

Когда заболеваемость коронавирусной инфекцией пошла на спад, медбрата спасало преподавание. Здесь он увидел светлую часть: «тебе задают вопросы, ты с интересом можешь ответить. Это диалог и каждый раз такой заряд. Я принял решение, что все-таки хочу пропитываться этим постоянно».

В «Красном кресте» Алексей договаривается с различными организациями и проводит мастер-классы и тренинги по оказанию первой помощи. Вместе с коллегами он хочет «создать культуру первой помощи, как это есть во многих развитых странах. Так люди не будут проходить мимо, когда действительно кто-

то нуждается в помощи». Алексей отмечает, что сейчас у людей очень большая потребность этому обучиться: «Многие понимают необходимость этих знаний. Это жизнь, и мы всегда с этим сталкиваемся. В самой неожиданной ситуации, в самый неподходящий момент это может случиться».

Таким образом, каждый из героев пережил трансформацию, все поменяли социальные роли. Студентка Диана стала медицинской сестрой ковидной зоны, госслужащая Валентина – автоволонтером, Фельдшер ковидной бригады Алексей – тренером и координатором направления по оказанию первой помощи. Однако если у Дианы и Алексея трансформация носит постоянный характер, то у Валентины он временный, т.к. изменение социальной роли происходит регулярно, но только во вне рабочее время.

2.4 Съёмочный процесс

Время, затраченное на видеосъемку, составило 2,5 недели. На каждого героя в среднем ушло 3 дня. Съёмки прошли в мае.

Диана Шумкарбек. Методы съёмки: интервьюирование (портретное) и первичной ситуации. Съёмки проходили в трех местах: ковидный госпиталь КГБУЗ «Краевая клиническая больница», квартира героя, корпус СФУ.

Основные действия были в «красной» зоне. Попастъ туда получилось благодаря специалисту пресс-службы краевой больницы. Начальник госпиталя поставил единственное условие – не снимать больных и их персональные данные (например, ФИО, год рождения), которые прикреплены рядом с кроватями. Это требование мы выполнили. Также всей съёмочной группе необходимо было полностью соблюдать все правила при заходе в «грязную» зону и выходе из нее: надеть средства индивидуальной защиты, после пройти тщательную дезинфекцию и принять душ. Всё это также было соблюдено.

Диана проработала в отделении реанимации полгода. В апреле 2022 года в связи со спадом заболеваемости многие отделения были расформированы. Диана и многие её коллеги перешли работать в «чистую» зону. Съёмки подразумевали

пребывание в ковидном госпитале. Поэтому здесь пришлось реконструировать прошлое. Незаменимым стал метод первичной ситуации: героиня вернулась на своё прошлое место работы. Она резко включилась в процесс и уже знала, как действовать в знакомой обстановке, вновь стала переживать за пациентов, видя их состояние на экранах монитора. После она призналась, что вновь вернуться в ковидный госпиталь, было эмоционально тяжело, навяло много грустных воспоминаний. Однако именно в такой обстановке получилось добиться достоверности происходящего. В ковидном госпитале также было проведено интервьюирование.

Во второй части подсъёмок необходимо было отразить обучение Дианы. Оно состояло из кадров дома (так как во время работы в «грязной» зоне Диана занималась дистанционно) и в одном из корпусов СФУ. Выбор последнего произошел по вынужденной причине из-за невозможности съёмок в КрасГМУ. В связи с этим были выбраны локации, которые максимально приближены к медицинскому университету. Планы были преимущественно крупные и средние, чтобы избежать возможности идентифицировать другое здание. Такая картинка помогла дополнить визуальное повествование Дианы в рассказе о совмещении учебы и работы.

Валентина Рева. Методы съемки: интервьюирование (портретное) и кинонаблюдение (съемка привычной камерой). Съёмки проходили в машине героя (днем и ночью), на работе и дома.

Основной посыл эпизода с Валентиной тот, что она постоянно была в движении, развозя медиков. В связи с этим превалирующая часть съёмок была в автомобиле. В основном, это кадры крупными планами. Там же было проведено интервью. В один из дней состоялись ночные съемки, так как Валентина по настоящему день в определенные даты в 00:30 отвозит врача от ковидного госпиталя до дома. Съёмки прошли внутри машины, а также извне. Для этого потребовалась помощь товарища на своём автомобиле. Первую часть оператор находился внутри машины героя, а потом пересел в другую и запечатлел героя в авто на фоне ночного города.

В интервью также упоминалось про работу героя и времяпровождение с ребенком. Эти рассказы требовали подсьемок. Методом кинонаблюдения были зафиксированы рабочие моменты, а также в домашней атмосфере кадры с дочерью.

Алексей Федоров. Методы съемки: интервьюирование (портретное), кинонаблюдение (съемка привычной камерой), реконструкция времени. Съёмки проходили в здании Красноярского регионального отделения «Российский красный крест», квартире у пациента, в машине скорой помощи, в лесу, в Красноярском медицинском техникуме.

Каждая из локаций выполняла свою роль. В целом, повествование Алексея можно разделить на три группы: работа в ковидной бригаде, переходное состояние, деятельность в «Красном кресте».

В первый блок входят кадры в машине скорой помощи и в квартире у пациента. Это всё было снято методами реконструкции реальности и первичной ситуации. Когда проводились съемки, герой уже ушел из медицины. Чтобы набрать кадров в скорой, пришлось снова договариваться с пресс-секретарем краевой больницы. Приём с больным тоже был заранее спланирован. Была найдена красноярка, пожилая женщина, которая ранее пережила коронавирус и согласилась рассказать об этом. И в машине скорой помощи, и в квартире у пациента Алексей был в средстве индивидуальной защиты. Несмотря на то, что всё было заранее срежиссировано, герой чувствовал себя спокойно и уверенно, потому что все происходящее когда-то было его обычным ежедневной реальностью.

Во второй блоке оказались подсъёмки в лесу. Они помогли визуализировать историю Алексея, когда тот рассказывал об усталости в период интенсивной работы роста числа инфицированных. Тогда он попросил коллег подмениться и удалился за город, чтобы побыть наедине с природой. Это также было снято методом реконструкции.

В третью часть вошли кадры в помещении «Красного креста» и в Красноярском медицинском техникуме. В здании «Креста» была записана беседа

с героем, а также проведены подсьёмки за рабочим местом. В техникуме оператор запечатлел проведения мастер-класса от Алексея. В обеих локациях задействован метод кинонаблюдения, а в «Красном кресте» также интервью.

2.5 Авторские права на музыку

В фильме прозвучали восемь композиций: «Against all odds» (kutiman), «Back home» (max H), «Dreaming about summer» (rotem cinnamon), «Hverfjæll» (kevin graham), «Roots (reworked)» (Christopher galovan), «Sleeper valley piano version» (ardie son), «Smile» (michael Vignola), «Wingsuit flying» (michele nobler). Все они были скачены с сайта <https://artlist.io>. Сервис платный. За оформление подписки у пользователей есть возможность легально использовать любые треки. Сервис выступает посредником, он заранее выкупает право у авторов на использование треков и предоставляет их подписчикам. Это позволяет в дальнейшем избежать угрозы пренебрежения авторскими правами.

2.6 Бюджет проекта

Проект «Вызов» был создан силами трёх людей: автора идеи и сценариста, видеооператора и видеомонтажера. Этого количества хватило, чтобы создать малобюджетную короткометражную картину.

Основная часть затрат ушла на оплату услуг видеооператора. Стоит отметить, что цена, указанная ниже в таблице, в несколько раз ниже рыночной по городу Красноярск. В целом съёмка бы обошлась в среднем в 20000-25000 руб. Однако так как оператор – давний знакомый автора проекта, то конечная стоимость его услуг обошлась за символическую цену в 6000 руб. Также пришлось брать в аренду стабилизатор Zhiyun Crane 2S Combo, 3-х осевого электронного подвеса за 1100 руб.

Видеомонтажер согласился сделать работу бесплатно. В противном случае услуги монтажера в Красноярске обошлись бы примерно в 15000-20000 руб.

Также у монтажера уже была заранее оформлена подписка на сайте <https://artlist.io>. Списание происходит ежегодно в размере 200 \$. На сайте размещается музыка для использования в видеороликах без авторских прав. Это позволило сэкономить приблизительно 12500 руб.

Поездка на транспорте (куда входят как проезд на общественном транспорте, так и на такси) обошелся в 1800 руб. Это сумма могла быть больше, однако в целях экономии чаще использовался автобус для передвижения.

Принимая во внимание все вышеперечисленные суммы, можно сказать, что итоговые затраты на проект составили 8900 руб. Вся сумма выплачивалась автором картины из своих личных средств.

Таблица 1 - затраты на создание документальных эпизодов

Затраты	Стоимость, руб.
1 услуги видеооператора	6000
2 услуги видеомонтажера	0
3 транспорт	1800
4 аренда техники	1100
5 аренда помещения	-
6 подписка на сайт с музыкой без авторских прав	-
Итого:	8900

2.7 Анализ проекта

Короткометражный фильм «Вызов» будет заявлен к участию на всероссийских и международных фестивалях неигрового кино. Принимая во внимание этот факт, публикация и дистрибуция проекта невозможна. Были выбраны следующие конкурсы: «Лавровая ветвь», «Россия», «Послание к человеку», «Артдокфест», «ЛайфСтайлСинема», «Film-Sharing» (Германия), «Camden international film festival» (США), «20min|max» (Германия). В последующем этот список может быть расширен и дополнен. Во многих конкурсных положениях нет обязательного условия о премьерности кинокартин.

Однако уникальность работы необходимо сохранить. В дальнейшем фильм «Вызов» будет опубликован на личной странице во «ВКонтакте» и на видеохостингах «RUTUBE» и «YouTube».

Чтобы оценить работу и получить обратную связь, для фокус-группы был проведен закрытый показ. Каждый из участников получил ссылки на фильм и опрос. Для анкетирования использовалось приложение «Google forms», разработанное компанией Google. Оно обладает рядом достоинств: приложение бесплатное; предполагает функцию редактирования разных видов мультимедиа (изображение, фото, видео, ссылки на другие источники); результаты можно представить в любой форме; участники могут воспользоваться самыми разными устройствами, чтобы пройти анкетирование.

2.7.1 Разработка анкеты

Анкета разбита на 2 элемента: вводный и рабочий. В первой части идет обращение к респондентам:

«Вы смотрели фильм "Вызов"?

Исследование посвящено короткометражному документальному фильму "Вызов". Эта анкета- важная составляющая научной работы по неигровому кино.

Анкета анонимная и включает в себя 2 блока вопросов с выбором ответа и займёт у Вас не более 5-10 минут. Пожалуйста, пройдите её».

В вводном блоке используется приветствие, объяснение, по какому поводу к респондентам был проявлен интерес, побуждение их к действию, а также заключительная просьба принять участие в опросе. Помимо текста, прикреплена фотография из фильма (см. Рисунок 1).



Рисунок 1- кадр из документального фильма «Вызов»

Фото использовалось по двум причинам. Во-первых, для привлечения внимания. Во-вторых, для того, чтобы респонденты сразу вспомнили кинокартину и удостоверились, что они её смотрели.

Рабочая часть включает в себя 2 блока вопросов, касающихся личного восприятия фильма и паспортной информации. Время, необходимое для прохождения опроса, варьируется от 5 до 10 минут, что является допустимой нормой.

Первый вопрос: «Просмотрели ли Вы картину полностью» – закрытый. Он предполагает ответы: «да» и «нет». Если респондент нажимает «да», появляется уточнение: «Как Вы просмотрели фильм?» с вариантами: «полностью, от начала до конца, не перематывая», «перематывал(а)». При выборе второго ответа, необходимо ответить на вопрос:

«Что мешало просмотру? (можно выбрать несколько вариантов)

- Долгие истории героев
- Отсутствие действие в кадре
- Отсутствие музыки в некоторых фрагментах
- Музыка не подходила к историям
- Давило тяжелое эмоциональное напряжение
- Технические моменты (качество съемки, звука, монтажа и т.п.)
- Другое»

В случае, если отвечающий выбирает «нет» на главный вопрос («Просмотрели ли Вы картину полностью?»), ему всплывают два уточняющих

вопроса с выбором ответа: «Сколько минут Вы посмотрели?» и «Что помешало просмотру?»).

Таким образом, благодаря дополнительным вопросам при различном ходе событий можно понять степень вовлеченности зрителей при просмотре кино и отвлекающие факторы.

Следующая страница с вопросами не предполагает ответвления от них. Первые два: «Какие, на Ваш взгляд, сильные стороны фильма? (можно выбрать несколько вариантов)» и «Какие, на Ваш взгляд, есть недостатки у фильма? (можно выбрать несколько вариантов)» – открытые. Предусматривают множественный выбор, включая написание своего собственного:

- Истории героев
- Техническая составляющая (картинка, звук)
- Сюжет
- Музыкальное оформление
- Монтаж
- Хронометраж
- Визуальное наполнение историй
- Не могу оценить, т.к. не досмотрел(а)
- Другое.

Третий вопрос на странице представлен в виде сетки: «Оцените уровень правдоподобности каждой из историй по шкале от 1 до 5. Где 1– не соответствует действительности, 5– полностью соответствует». В строках перечислены все части картины: «1 история (Диана)», «2 история (Валентина)», «3 история (Алескей)». Напротив каждого варианты: «1», «2», «3», «4», «5», «затрудняюсь», «не смотрел(а)».

Четвертый и пятый вопросы носят добровольный характер и предполагают собственноручный ввод ответа: «Что не соответствует действительности? (вопрос желанию)», «Что можно улучшить в картине (вопрос по желанию)».

В результате прохождения респондентом вышеперечисленных пяти вопросов, анкетёр может оценить: насколько достоверно получилось передать все истории, какие у картины есть положительные и отрицательные моменты (в случае слабых сторон, понять, на каком из этапов допущены недочёты. Например, «хронометраж» – в процессе монтажа, «истории героев» – неудачный препродакшен и т.п.). Кроме того, есть возможность услышать зрительские советы.

Последняя страница содержит паспортные вопросы с одним ответом:

«К какому из вариантов Вы себя относите?

- представитель медицинского сообщества
- участник акции «довези врача»
- представитель организации "Красный крест"
- зритель (выбирается в том случае, если нельзя отнести себя к первым

трем пунктам)»,

«Ваш возраст?

- 20-25
- 26-30
- 31-35
- 36-40
- 41-45
- 46-50
- 51-55
- 56+»

Вопросы помогают понять, насколько каждой целевой группе интересна картина, каким образом они просмотрели фильм, и сколько респондентов в процентном соотношении по возрастным и тематическим группам приняли участие в опросе.

2.7.2 Результаты опроса

В анкетировании приняли участие 60 человек: 10 представителей медицинского сообщества, 10 работников организации «Красный крест», 10 автоволонтеров акции «Довези врача», 30 простых зрителей. Возрастной диапазон: от 20 до 56+ лет: 21,7% (51-55), 20% (20-25), 18,3% (56+). Таким образом, затронуты интересы как косвенных участников фильма (медиков, автоволонтеров, работников «Красного креста»), так и обычных людей. Это важно, так как даёт возможность получить всестороннюю обратную связь.

96,7% респондентов ответили, что полностью просмотрели фильм (см. Рисунок 2):

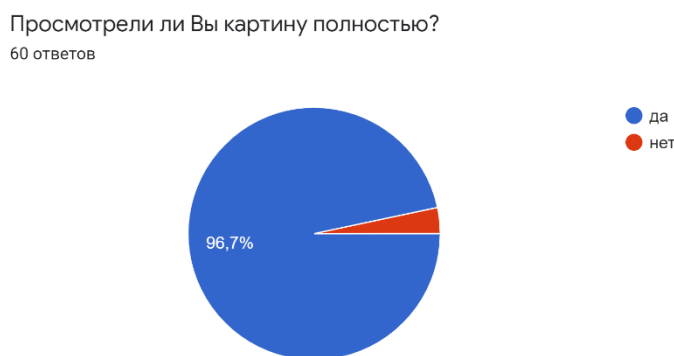


Рисунок 2 - ответ на вопрос: «Просмотрели ли Вы картину полностью?»

По результатам анкетирования также было установлено, что у картины высокие показатели вовлеченности: 98,3% из 100% отвечающих просмотрели кино полностью, от начала до конца, не перематывая (см. Рисунок 3):

Как вы просмотрели фильм?

58 ответов

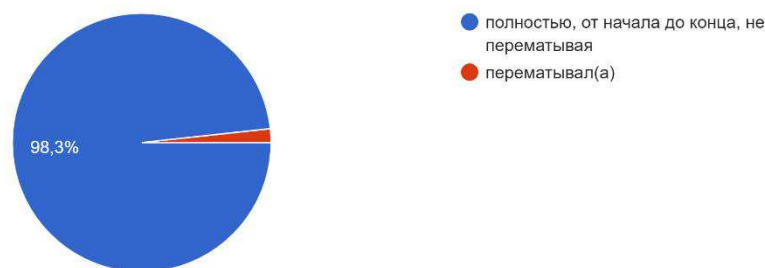


Рисунок 3 - ответ на вопрос: «Как Вы просмотрели фильм?»

Среди факторов, которые помешали просмотру, оставшийся процент людей отметили: долгие истории героев и слишком тяжёлое эмоциональное напряжение. Кроме того, был ответ: «По специальности врач, ни всегда была возможность смотреть фильм» (прим. авторская орфография и пунктуация сохранены).

По мнению респондентов, самые сильные стороны кино: истории героев (85%), сюжет (70%), монтаж (48,3%) и визуальное наполнение историй (48,3%) (см. Рисунок 4):

Какие, на Ваш взгляд, сильные стороны фильма? (можно выбрать несколько вариантов)

60 ответов

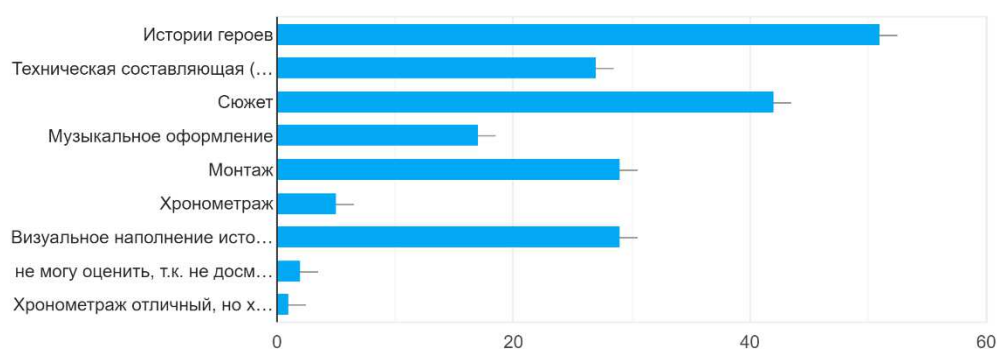


Рисунок 4 - ответ на вопрос: «Какие, на Ваш взгляд, сильные стороны фильма?»

Недостатками картины стали: хронометраж (21,7%), техническая составляющая (качество съёмки и звука, 13,3%), музыкальное оформление

(13,3%) (см. Рисунок 5). В поле для ввода два респондента указали на размер шрифта (прим. авторская орфография и пунктуация сохранены): «Подписи в кадре мелким почерком. Нечитабельны при просмотре фильма с телефона», «Текс внизу картинки мелковат». Есть ответ: «Первый герой говорит о смерти пациентов, но при этом всю дорогу улыбка на лице....не укладывается»- на это замечание авторы картины никак не могли повлиять, так как каждый герой в праве рассказывать в соответствии со своими эмоциями и переживаниями. Некоторым отвечающим было сложно дать оценку: «Трудно оценить, т.к понравился фильм, и много отклика, переживаний прожила, мне кажется, очень честный фильм и поддержки и важности жизни в каждый момент».

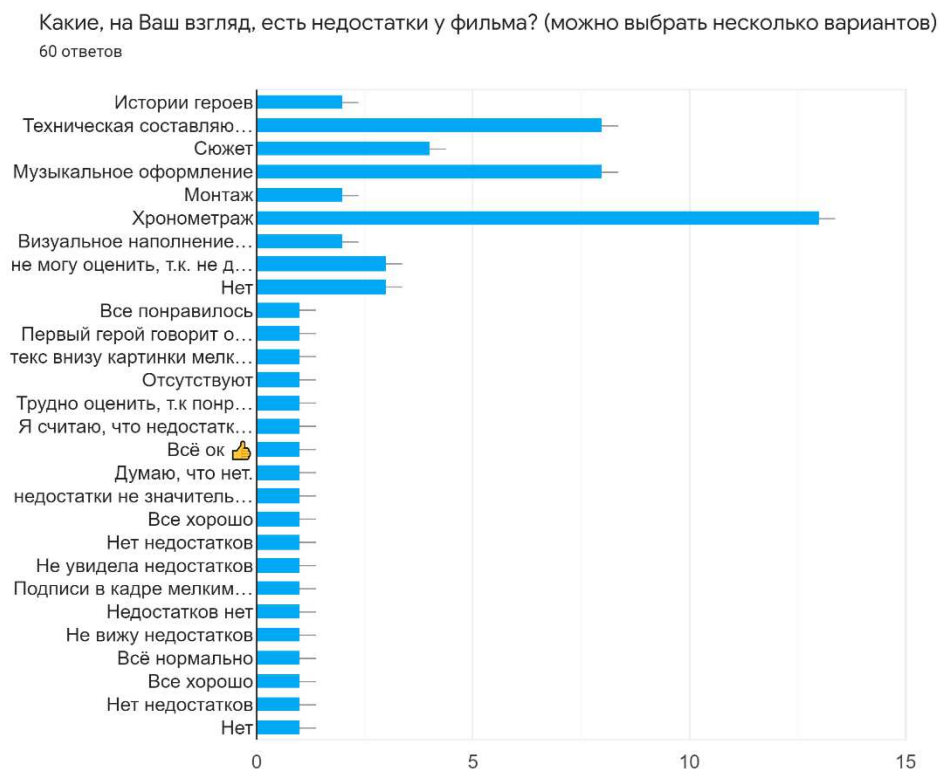


Рисунок 5- ответ на вопрос: «Какие, на Ваш взгляд, есть недостатки у фильма?»

На вопрос: «Оцените уровень правдоподобности каждой из историй по шкале от 1 до 5. Где 1– не соответствует действительности, 5– полностью соответствует» большинство респондентов выбрали «5» (см. Рисунок 6).

Максимальную оценку первому эпизоду с Дианой поставили 42 человека, второму с Валентиной– 40, третьему с Алексеем – 42.

Оцените уровень правдоподобности каждой из историй по шкале от 1 до 5. Где 1- не соответствует действительности. 5- полностью соответствует.

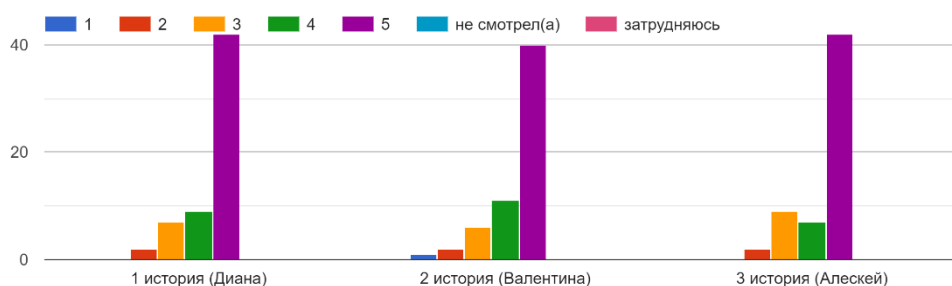


Рисунок 6 - ответ на вопрос: «Оцените уровень правдоподобности каждой из историй по шкале от 1 до 5. Где 1– не соответствует действительности, 5– полностью соответствует»

Некоторые респонденты предложили свои варианты по улучшению картины (прим. авторская орфография и пунктуация сохранены): «Благодарности пациентов», «Отзывы больных», «История со стороны пациента», «еще больше разных историй от людей из разных городов», «Поработать над дикцией героев», «Добавить героев и сюжетов», «Взять интервью у больных», «Общение между героем и дурнолистом», «общий итог-вывод закадровым голосом». Таким образом, большинство опрошенных выдвинули идею включить в фильм сюжет с заразившимися и переболевшими. По мнению авторов, это нежелательно делать по нескольким причинам: во-первых, исчезнет общая концепция фильма про трансформацию социальных ролей. Во-вторых, это приведёт к увеличению хронометража (у текущей версии фильма хронометраж – основной недостаток), дополнительные минуты на четвертый эпизод могут привести к потере интереса к картине. В-третьих, дополнительная история требует больших затрат, а бюджет картины очень ограничен.

Также нет возможности улучшить дикцию героев, потому что все участники картины– непрофессиональные актеры, каждый говорит в

соответствии со своими особенностями голоса. Если ввести в кадр журналиста, это может спровоцировать переключение внимания с героев на автора. Акцент необходим именно на героях и их историях. Добавить закадровый голос в общий вывод можно, но также лучше не стоит. Благодаря использованию только текста, каждый из зрителей читает его сам, своим внутренним голосом, со своими паузами. Он подключает своё воображение. В этом и заключается идея финала по замыслу автора.

В итоге, картина достигла своей цели. У фильма «Вызов» большой показатель вовлечённости и много положительных откликов как среди обычных зрителей, так представителей медицинского сообщества, автоволонтеров, работников «Красного креста». По мнению большинства респондентов, фильм соответствует реальности. Основная сильная сторона кино – истории героев, слабая – хронометраж. Принимая во внимание последнее замечание, авторы уменьшили продолжительность картины. Также были учтены замечания по поводу мелкого размера шрифта.

2.8 Проблемы в создании проекта

При создании картины «Вызов» неоднократно возникали различные сложности.

Первая связана с поиском героев. Многие по тем или иным причинам не согласились участвовать в проекте. Чаще всего это было связано с нежеланием говорить на камеру. Многие потенциальные герои не захотели впускать в своё личное пространство (например, к себе домой), а т.к. кино – это картинка, то одного лишь интервью было недостаточно.

Второй немаловажной проблемой стало согласование календарно-постановочного плана съемок. Каждый из участников картины: герои, оператор, автор живут в соответствии со своими графиками и своими планами. В связи с этим, было непросто согласовать день и время съемки. В преобладающем большинстве случаев подстраиваться приходилось под героев. Чаще всего, у них

было очень ограниченное время. Это требовало повышенной собранности на съёмках и жесткому мониторингу за таймингом.

Удаленность между локациями съёмок – еще одно затруднение. Порой приходилось снимать в одной черте города, а потом ехать на другую часть Красноярска. Это приводило к усталости, нужно было заставлять себя быть в тонусе.

При нехватке времени приходилось использовать такси, а в час пик цены на услуги резко повышаются, что создавало дополнительную сложность, т.к. бюджет был очень ограничен. Кроме того, в один из дней были запланированы ночные съёмки в первом часу ночи. В таком случае также не обошлось без услуг такси.

Другая проблема носила психологический характер. Самой эмоционально напряженной и технически сложной стала съёмка в ковидном госпитале в отделении реанимации. В палатах лежали тяжело больные пациенты, многим из них оставалось жить не так много времени. Принимая во внимание эту истину, было непросто зайти в отделение с камерой и проводить съёмки. Кроме того, было затруднительно снимать в перчатках и очках (они – обязательные элементы костюмов, т.е. средств индивидуальной защиты).

На этапе монтажа работу усложнил тот факт, что снимал и монтировал не один человек. Этим занимались разные люди. У каждого из них своё видение, свои навыки, возможности и опыт. Монтажеру пришлось нелегко, пришлось разбираться с чужим отснятым материалом. Однако автор проекта находился на связи, подробно составил и расписал сценарный монтаж. Это облегчило работу и сэкономило время на монтаже.

Таким образом, можно констатировать ряд проблем: организационные, экономические, технические и психологические. Однако каждую удалось преодолеть.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель научной работы была определена как «создание документального проекта, всесторонне освящающего смену социальных ролей в условиях пандемии COVID-19». Результатом стал цикл документальных эпизодов под общим названием «Вызов» (Режим доступа: <https://drive.google.com/file/d/1UKbgAtK3XcGHlnYDFARRncY3LRxfz3Em/view?usp=sharing>). Проект состоял из классических этапов производства кино: пре-продакшен, продакшен и пост-продакшен. Сначала была сформирована команда авторов, утверждена концепция, найдены три героя для трёх эпизодов. На втором этапе проведены съёмки в девяти локациях. Завершающая ступень включала в себя монтаж. Работа соответствует поставленным цели и задачам.

В первой главе были даны определения понятиям: «социальная журналистика», «документальное кино», установлены их характеристики и показана взаимосвязь. Также были разобраны все стадии работы над проектом. Они подразумевают: констатацию темы и идеи, написание сценария, определение способов создания драматургии, проведение съёмок, выстраивание диалога с героями, монтаж.

Способы, позволяющие показать трансформацию героев, продиктованы методами съёмки: портретное интервью, метод первичной ситуации, наблюдение привычной камерой, реконструкция времени.

Интервью – основной метод, который задействован в каждой истории. Важность фильма «Вызов» в том, что все истории звучат от первых лиц. Каждый из героев передаёт весь спектр чувств и эмоций своим голосом. Этого нельзя было бы достичь с помощью дикторского/авторского закадрового голоса. Таким образом, доверие зрителей возрастает.

Метод первичной ситуации позволил добиться максимальной реалистичности в первом эпизоде. Героиня вернулась в ковидный госпиталь, где ранее проработала в течение шести месяцев. Это, во-первых, повысило эмоциональность и навеяло дополнительные воспоминания, которые легли в

основу картины. Во-вторых, героиня попала в ту среду, где ей был известен каждый коридор, а потому, она уже чётко знала, как действовать в знакомой обстановке.

Наблюдение привычной камерой применялся в двух эпизодах: втором и третьем. Он помог зафиксировать жизнь героев во время проведения мастер-классов и при развозе врачей домой. Этот метод оказался сложным и легким одновременно. С одной стороны, он не требует продюсирования, так как сама жизнь диктует, когда нужно оказаться в нужном месте и достать видеокамеру. С другой стороны, у видеооператора есть только один шанс, чтобы уловить реальность и выбрать правильные ракурс, план, фокус и т.д.

Метод реконструкции времени был необходим при раскрытии профессиональной биографии третьего героя, так как тот к настоящему моменту уже сменил место работы. Были организованы: поездка на машине скорой помощи и приём дома у пациента. Действия были заранее спланированы и требовали предварительных договоренностей.

Средствами для передачи драматургии в эпизодах стали интервью героев и музыкальное сопровождение. Каждую из историй сопровождали различные песни. Они помогали переключать и/или удерживать внимание зрителей, а также акцентировать внимание на важных акцентах.

Среди основных трудностей можно выделить следующие: организационные (поиск героев, согласование времени и мест съемок со всеми членами команды), экономические (ограниченный личный бюджет автора, который подразумевал оплату услуг видеооператора и транспортные расходы), технические (не всегда аппаратура во время съёмок работала исправно и держала заряд на протяжении всего процесса), психологические (посещение реанимации в ковидном госпитале, выслушивание личных историй от каждого из героев).

По результатам закрытого онлайн-показа и последующего анкетирования было установлено, что сильными сторонами фильма являются: истории героев (85%), сюжет (70%), монтаж (48,3%) и визуальное сопровождение (48,3%). Среди недостатков большинство проголосовали за хронометраж (21,7%).

Принимая во внимание этот факт, на этапе доработки продолжительность фильма была сокращена.

Стоит отметить, что у проекта оказались высокими показатели вовлеченности: 98,3% из 100% респондентов просмотрели кино полностью, от начала до конца, не перематывая. Это доказывает, что документальный проект «Вызов» сделан на достойном уровне и способен находить отклик у зрителей.

Кроме того, в регионе ранее не было похожих кинокартин. Это ещё раз подчеркивает уникальность проекта. В последующем фильм «Вызов» будет участвовать в конкурсных фестивалях различных уровней. Это позволит увеличить осведомленность людей и обратить внимание на трансформации социальных ролей как на примере тех людей, которые задействованы в фильме, так и других.

Судьбы, представленные в фильме, не единичные: COVID-19 стал для многих нелёгким испытанием. У кого-то профессиональная биография началась именно в этот непростой период. Для других, напротив, карьера в медицине закончилась и наступил новый этап. Насчитывались сотни примеров равнодушных людей. Все они хотели помочь медперсоналу справиться с тяжёлой нагрузкой. Героям пришлось бросить вызов самим себе и пройти проверку на прочность. Таких примеров тысячи. Проект «Вызов» способен привлечь интерес к данной теме как внутри города, где проводились съёмки, так и региона или страны в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1 Абдуллаева, З. К. Постдок: игровое/неигровое / З. Абдуллаева. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – 476 с.
- 2 Ангелов, А. Практическая режиссура кино / А. Ангелов. – Москва: Издательство «Deluxe», 2013. – 172 с.
- 3 Баблевская, С. А. Охота за реальностью: скрытая камера в документальном кино / С. А. Баблевская // Успехи современной науки и образования. – 2017. – Т. 6. – № 4. – С. 120 – 123.
- 4 Бережная, М. А. Проблемы социальной сферы в алгоритмах телевизионной журналистики / С. А. Бережная: Санкт-Петербургский гос. ун-т. – Санкт-Петербург : Изд. дом Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2009. – 328 с.
- 5 Воскресенская, И. Н. Звуковое решение фильма / И.Н. Воскресенская. – Москва: Искусство, 1978. – 126 с.
- 6 Гук, А. А. Эстетика видео: технология, творчество, поэтика / А. А. Гук. – Москва: Рязанский заочный институт (филиал) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Московский государственный университет культуры и искусств», 2009. – 102 с.
- 7 Девликамова Э. А. Документальный фильм: концепция жанра // Э. А. Девликамова / Культурная жизнь Юга России. 2019. – №2. С. 102 – 104
- 8 Детектор лжи // Журнал «Сеанс». – 2009. – URL: <https://seance.ru/articles/detektor-lzhi/> (дата обращения: 05.04.2022).
- 9 Дзялошинский, И. М. Журналистика соучастия. Как сделать СМИ полезными людям / И. М. Дзялошинский. – Москва: Престиж, 2006. – 102 с.
- 10 Дробашенко, С. В. Экран и жизнь: О худож. образе в докум. Фильме / С.В. Дробашенко. – Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР, 1962. – 240 с.
- 11 Бэдли, Х. Техника документального кинофильма / Х. Бэдли – Москва: Искусство, 1972. – 240 с.

- 12 Зайцева, А. А. Социальная проблематика в СМИ: приоритеты, проблемы и пути развития / А. А. Зайцева // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2010. – № 2. – С. 210 – 216.
- 13 Звонарева М. С. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации / М.С. Звонарева // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. – 2019. – №3. – С. 98 – 107.
- 14 Корконосенко, С.Г. Социология журналистики: учебник / С.Г. Корконосенко. – Москва: Аспект Пресс, 2004. – 320 с.
- 15 Кулешов, Л. В. Уроки кинорежиссуры / Л.В. Кулешов. – Москва: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова, 1999. – 260 с
- 16 Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Р. Макки. — Москва.: Альпина нон-фикшн, 2008. — 456 с.
- 17 Марина Разбежкина: «Документальный фильм: нужен ли сценарий?» // Журнал «Искусство кино». – 2017. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2017/01/marina-razbezhkina-dokumentalnyj-film-nuzhen-li-stsenarij> (дата обращения: 05.04.2022).
- 18 Мартыненко, Ю. Я. Документальное киноискусство / Ю.Я. Мартыненко – Москва: Знание, 1979. – 112 с.
- 19 Матвеева, О. Р. Режиссура документального кино / О. Р. Матвеева, В. Г. Балобанов // Инфокоммуникационные технологии. – 2010. – Т. 8. – № 1. – С. 82 – 85.
- 20 Митта, А Н. Кино между адом и раем : кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... / А. Н. Митта. – Москва : АСТ, 2020. – 496 с.
- 21 Муратов, С.А. Пристрастная камера: учеб. пособие для студентов вузов / С. А. Муратов. - 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Аспект Пресс, 2004. – 185 с.
- 22 Нехорошев, Л. Н. Драматургия фильма / Л. Н. Нехорошев. – Москва : ВГИК, 2009. – 342 с.

- 23 Панферова, В.В. Гуманистическая функция социальной журналистики / В.В. Панферова, Т.Н. Владимирова // Социально-гуманитарные знания. – 2013. – №2. – С. 246 – 255.
- 24 Познин, В. Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения : учеб. пособие / В. Ф. Познин. — СПб: С.-Петерб. гос. ун-т, Ин-т «Высш. шк. журн. и мас. коммуникаций», 2015. — 236 с.
- 25 Правила Монтажа По Льву Кулешову // Generalov.NET : [сайт]. — URL: <https://generalov.net/blog/cinema-academy/20-blog/cinema-academy/155-editing-kuleshov-rules> (дата обращения: 17.02.2022).
- 26 Прожико, Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. — Москва: Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. — 453 с.
- 27 Рабигер, М. Режиссура документального кино / М. Рабигер. — Москва: ГИТР, 2006. — 543 с.
- 28 Разгон, Л. Н. Репрезентация и реконструкция времени в неигровом фильме / Л. Н. Разгон // Вестник ВГИК. – 2013. – № 16. – С. 43 – 56.
- 29 Солдатенков, П.Я. Режиссура образной экранной документалистики: учебное пособие / П. Я. Солдатенков. — СПб.: Изд-во СПбГУКиТ, 2013. — 75 с.
- 30 Сахарова, И. Н. Определение особенностей теоретических положений и принципов производства документальных фильмов / И.Н. Сахарова, А. А. Тютрюмов // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. 2019. — №3. — С. 10 – 14.
- 31 Семибратов Д. Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения/ Д.Н. Семибратов // Культурная жизнь Юга России. 2018. — №1. — С.102 – 105.
- 32 Смирнова, В.В. Документальное кино в системе массовой коммуникации: источник формирования знаний и представлений у аудитории / В.В. Сирнова // Коммуникология: электронный научный журнал. 2019. — №1. — С. 66 – 72.

- 33 Степанян, А. В. Особенности авторского и телевизионного документального кино / А. В. Степанян // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. — № 2. — С. 44-46.
- 34 Тарковский, А. А. Уроки режиссуры : учеб. пособие / А. А. Тарковский. — Москва: ВИППК, 1993. — 90 с.
- 35 Толковый словарь Ожегова онлайн // Толковый словарь Ожегова: [сайт]. – URL: <https://slovarozhegova.ru/> (дата обращения: 09.12.2021).
- 36 Толковый словарь Ушакова онлайн // Толковый словарь Ушакова: [сайт]. – URL: <https://ushakovdictionary.ru/> (дата обращения: 09.12.2021).
- 37 Трусевич, Е. С. Метод первичной ситуации в неигровом кино и на телевидении / Е. С. Трусевич // Культурная жизнь Юга России. —2019. — № 3 — С. 10 – 16.
- 38 Трухина, А. В. Наша жизнь – это поезд...: про авторов и героев документального кино: моногр. / А. В. Трухина; науч. ред. Л. Е. Петрова. — Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2020. — 185 с.
- 39 Трухина, А. В. Прямая съемка как метод исследования и изображения человека на документальном экране / А. В. Трухина // Диалоги о культуре и искусстве : Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Пермь: Пермский государственный институт культуры, 2016. — С. 334 – 338.
- 40 Федотова, В.Г. Жизнь в условиях коронавируса /В.Г. Федотова // Знание. Понимание. Умение. — 2020. — №3. — С.90 – 99.
- 41 Фролова, Т. И. Предметно-функциональные особенности социальной журналистики / Т. И. Фролова // Известия Иркутской государственной экономической академии. —2014. — № 2. — С. 150 – 156.
- 42 Фрумкин, Г.М. Сценарное мастерство : учебное пособие / Г.М. Фрумкин. – Москва: Академический Проект, 2008. — 224 с.

43 Штандке, А. А. Проблемы видения образа героя-современника в неигровом кино / А. А. Штандке // Вестник ВГИК. — 2021. — Т. 13. — № 2 — С. 68 – 78.

44 Щербаков Г. А. Влияние и последствия пандемии COVID-19: социально- экономическое измерение / Г.А. Щербаков // МИР (Модернизация. Инновации. Развитие). — 2021. — №1. — С. 8 – 22.

45 Избранные произведения : В 6 т. Том 5 / С.М. Эйзенштейн, П. М. Аташева, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. — Москва : Искусство, 1968. — 634 с.

46 Эффект попутчика // Журнал «Сеанс». – 2009. – URL: <https://seance.ru/articles/effekt-poputchika/> (дата обращения: 05.04.2022).

47 Ярмак, О.В. Коронавирус как социальный драйвер трансформации повседневности / О. В. Ярмак, Е. М. Панова, А. Г. Маранчак, З. С. Савина // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. — 2020. — № 3— С. 27 – 35.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Расшифровка 1

Диана Шумкарбек

В ковидную зону я попала абсолютно случайно. Я еще училась в медицинском университете, и мой знакомый сказал, что набирается команда в красную зону. А я об этом думала еще только в 20-ом году, когда всё только начиналось. Но в связи с учёбой еще в колледже у меня не было возможности. Да и это только новое заболевание, вирус, все боялись.

Мои родители просто наотрез отказались отпускать, они сказали: «Нет! Ты у нас самая отчаянная, оставайся дома, никуда не пойдешь!». Но уже тогда я подумала, что было бы хорошо пойти и помогать, потому что в то время было видно отчаяние людей, государства. Все попрятались. Просто выходишь на улицу, и там как будто пусто, людей нет. От этого становилось страшно. И когда слышали, сколько человек умирает, и то, что это по всему миру происходит, было на самом деле страшно. И мне надо было переосмыслить правильно ли я выбрала профессию. Я только получаю диплом, и я уже медицинская сестра. А тут такое горе для всех, для всей планеты.

И тогда я подумала: «А может быть не надо, а может быть не стоило в медицину?». И когда мне через два года предложили еще раз, я уже не задумываясь пошла, написала заявление. На само деле, написать заявление – это просто сказано. Нужно было пройти огромную медкомиссию, психологические тесты, чтобы просто пойти поработать. Это тоже немалое количество времени занимало. И последний врач спрашивает: «Ты понимаешь, куда ты идешь?». В тот момент, оказывается, я и правда не понимала.

Я представляла, насколько это будет тяжело. Я понимала, что это будут костюмы, это будут смерти, что это будут бессонные ночи, но в тот момент я, оказывается, не понимала, что это все-таки люди, которые умирают, с которыми ты находишься больше времени, чем с кем-либо еще. Я проводила с одним

пациентом каждый день по 8 часов, я даже родителей так часто не видела, как этих пациентов.

После медосмотра я была готова входить в красную зону. Но нужно было дожидаться звонка. Я боялась, что мне не позвонят, но через два дня мне позвонили один раз – я не услышала. Позвонили во второй раз – я беру трубку: «Здравствуй, мы звоним вам из красной зоны. Это реанимационное отделение. Вам еще никто не писал?» Я говорю: «Нет». Мне говорят: «Можете приступать к работе, мы будем завтра утром вас ждать». Я уже тогда начала волноваться. Говорю: «Конечно, я ждала вашего звонка!».

Как только я пришла, меня отправили к другой медсестре, мы начали переодеваться. Уже на моменте того, как мы начали заходить, я поняла, что ожидается непростое время. Сейчас могу сказать лишь одно: я думала, что реанимация научит меня привыкать к смерти. К смерти привыкнуть нельзя. Сколько угодно можно работать, но любая смерть — это как частичка души твоей умирает вместе с этим пациентом. То есть, насколько бы ты не отрешался, насколько бы ты старался не быть рядом с этими пациентами, ты знаешь, на каком боку они лучше дышат, что им лучше есть, когда им лучше умываться и чем умываться. Ты даже знаешь их родственников, которые каждый раз звонят и спрашивают о самочувствии. И когда ты видишь на мониторах, что день ото дня это становится хуже, и понимаешь, что возможно завтра- послезавтра, начинаешь больше заботиться, начинаешь больше помогать. Думаешь, может стоит больше ... Я начала молиться. Я могу сказать, что обычно я не молюсь ни за что. А за пациентов я молилась. Правда оказалось, что молитва тоже не помогает.

Некоторых пациентов ты запоминаешь надолго. У нас была пациентка, у нее были помытые персики. Я обожаю персики. А там было письмо. Я его случайно прочитала. «Дорогая Зара, персики помыты. Мы все тебя ждем, твои внуки рядом. И мы все хотим, чтобы ты поскорее выздоровела!». Это письмо я нашла, когда она уже умерла. Я помнила Зару, потому что имя очень красивое. Но она была в очень плохом состоянии, мы даже не разговаривали. Она лежала

на ИВЛ. Меня задело, что родственники понимали, что она не в состоянии помыть эти персики, а они помыли эти персики. Они так и пролежали, а ее уже не было, а письмо осталось... Мне сказали, что такие письма нельзя читать и хранить тоже нельзя. Я даже выкинуть их не смогла. Потому что это же частичка души. Для меня письма это что-то такое, что нужно десятилетиями хранить, это память.

Я никогда не пожалею, наверное, о реанимации, потому что такого жизненного опыта я видимо уже нигде не получу. Честно говоря, после красной зоны я стала каждый день звонить родителям. Потому что встречаешь пациентов, которые ровесники твоих родителей. Они чем-то похожи, и ты понимаешь, насколько же коротка жизнь. Сегодня он с тобой разговаривал. Завтра прихожу, а его уже нет. И ты смотришь на эту кровать, а она пустая. И вместо него приходит еще другой, третий, четвертый пациенты. Это как день сурка. Один за другим, один за другим продолжается...

Когда я первый раз попала в красную хону, это было лето 2021 года. Первый курс я заканчиваю, сдаю экзамены и поступаю в красную зону, от универа иду. Честно, совмещать университет с красной зоной – это, наверное, большая отвага нужна людям. Я не про себя говорю, а про тех, кто еще работает. Потому что ты морально истощен после красной зоны. А тебе нужно максимально быть в тонусе, чтобы набирать новые знания. Ты не можешь учиться на врача и при этом не слушать, не учить. А ты ночью отрабатываешь с 10-ти ночи до 6:30. Тебе нужно идти на учебу. Ты максимально рассеянный, и ты стараешься учить что-то. Повезло, что наши преподаватели шли на уступки. У нас были дистанционные занятия, говорили, раз уж в красной зоне, то уж отсыпайтесь, а потом будете дистанционно с нами учиться...

Я пришла абсолютно без опыта работы в больнице. Я до этого работала в стоматологии, и то санитаркой. А когда я пришла сюда, я не знала, как некоторые аппараты называются. У меня огромные глаза, я бегаю за каждой медсестрой, чтобы понимать, быстрее влиться. Я понимала, что тут нет времени учиться чему-то. Были даже моменты, когда говорили: «Вы понимали, куда вы идете?»

Зачем, не имея опыта, вы пришли в реанимацию?!». Он такой гнет всегда будет. В тот момент я к этому отнеслась достаточно спокойно, потому что ничего страшного, я еще успею научиться, еще будет время. И если стараться, если максимально быстро схватывать и если это на благо людей, то это учится намного быстрее.

Тогда я не понимала, как люди ходят. Я не понимала, как можно 8 часов не ходить в туалет, не пить, не есть. При этом, когда кормишь пациентов, то нет желания самому попить. Ты не думаешь о том, как ты хочешь попить. Ты думаешь о том, как он хочет попить. Знаете, это борьба, наверное, она нужна была людям. Люди перестали помогать друг другу, а во время ковида это как-то отошло на второй план, и все начали заботиться.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Расшифровка 2

Валентина Рева

Я увидела в СМИ, что создали чат в Красноярске «Довези врача». Решила зайти туда. Отсканировала QR-код. Увидела, что врачи просят помощи: довести либо на мазки, либо на прием. Была свободная минутка на работе, я подъехала. Все были рады. Потом мне выдали девушку, медсестру, и мы поехали с ней по мазочкам.

Я увидела эту кухню изнутри, как это всё происходит. Во-первых, нехватка машин, во-вторых, огромные объемы работы, когда на человека терапевта по 120 вызовов за день. Это нереально. Физически даже это не обойти. Если мы, обычные пациенты, возмущаются: «А к нам врач не приходит!», а он физически не может прийти, потому что у нет на это времени. Даже если бы он работал все 24 часа, он бы тоже это не смог сделать.

По возможности недели две я, наверное, каталась, когда было свободное время. А в конце октября пошла в отпуск. Каталась каждый день с 9-ти утра и бывало до 11 вечера даже. Так каждый день.

С выходными у нас было, как вам сказать-то ... Не было у нас выходных. То есть у обычных рабочих людей есть выходные, у нас как бы на данных выходных были, наоборот, самые рабочие дни. Не знаю, почему, но, как правило, люди начинали в пятницу болеть, и на выходные очень много выходило заявок. И опять же, в выходные врачей немного, многих отпускали хотя бы отдохнуть, чтобы уже не валились с ног. Ну а остальные-то оставались, работали, поэтому водители тоже продолжали работать.

Дневные смены – это когда ты приезжаешь в 9 часов в поликлинику. Сначала дают медсестру, вы едете по мазочкам. То есть, как бы на адрес подъезжаешь, она заходит в квартиру, берёт мазочек, ну и продолжались там адреса. У меня самое большое было – это 76 адресов по мазкам. Если ты

пораньше освобождаешься, до обеда, то поезжаешь обратно в поликлинику, там берешь медсестру или доктора. Ездишь по адресам.

Сначала у нас не было инициативы про ночные смены именно, про ночной дозор, как мы это называем. И не знаю, с чего это началось, но мы предложили ковидным бригадам, которые именно в госпиталях находятся в краевой больнице, в Солнечном тогда был госпиталь в роддоме, на Вавилова возили, на Рокоссовского был госпиталь. И мы просто в чате предложили, если кто-то, допустим, сможет по вечерам отвозить со смен оттуда врачей, потому что тоже понимали, что они там хоть и по 8 часов находятся, но там не слаще, чем в поликлиниках, что мы кто-то сможет ну довозить их там, кто с работы, кто на работу транспорт, понятное дело, не работает. Начали обращаться люди. Потом даже машин не хватало ночных, чтобы всех окружить этим делом.

Ночная смена заканчивалась, самое большое, если я не ошибаюсь, в полвторого по началу, когда мы начали только возить оттуда врачей. Ну пока развезли, ну, допустим, час потратили, уже полтретьего. Домой приходили часа в 4, ложились спать. Утром к 8 часам на работу. В принципе, как бы не знаю, у меня такой ритм жизни, что мне 4-5 часов достаточно, чтобы быть бодрой и веселой, так сказать.

Сначала мои родные не знали, о том, что я пошла в волонтеры. Получалось, что я как бы до вечера каталась там, а приходила, когда ещё ночных смен не было. Нормально относились. Бывало на работе задерживаешься допоздна. А потом, когда уже начали снимать всякие ролики СМИ про наше автобратство, где-то там краешком глаза мои родственники увидели меня. Никто как бы ничего против не сказал. Все только за. Ребенок мною гордится. В школе всем рассказывает, что у нее мама волонтер!

С родными общались по вечерам, когда, допустим, не было ночных смен. Либо, если освобождаешься пораньше, то все равно как бы между ночными сменами и поликлиниками удавалось на часик- на два забежать домой, повидаться с родными, так сказать, переодеться, перекусить. Ну ребенок как бы тьфу-тьфу-тьфу, но нормально к этому отнесся. И сейчас, если мама уезжает на

учебу или отвезти врача куда-то, она: «Ты к врачу?» - «Да, я к врачу!», «Всё, хорошо».

Согласна, что себя тоже не стоит отдавать всю общественности. Многие об этом говорят, что ты отдаешься полностью там волонтерству! Да не отдаюсь я полностью волонтерству! У меня есть время на свою жизнь, и всё у меня, в принципе, с ней в порядке, всё я успеваю.

Свободные минуты в основном на семью стараюсь потратить, где-то побыть с ребенком – это самое первое в моем свободном времени место занимает. Сколько в сутки? Когда были волны, вот вторая допустим волна, ну бывало, что мы с ребенком виделись ну по часу может быть в сутки. Я ее утром отводила в школу и ехала в поликлинику. Вечером забегала. Пережили, тьфу-тьфу-тьфу, все нормально.

На работе об этом не знали изначально. Я маленький руководитель отдела обеспечения и обслуживания. Просто сделаешь свои дела, есть свободное время, уехал. Все мы люди, и все могут отлучаться с работы. Вот я отлучалась туда. Сначала я пошла просто в отпуск, а потом, когда началась 4 волна, когда доктора хватались за головы и шумели: «Помогите-помогите!», что-то как-то никто особо не старался. Пришлось пойти в отпуск опять зимой. Подошла к руководителю, объяснила ситуацию, он пошёл навстречу. Сказал иди.

Это можно назвать второй работой. Волонтерская деятельность – это такая же работа, просто она идет от души и не оплачивается. В принципе, за неё и денег-то не хочется никаких не брать.

Я себя не считаю героем сегодняшнего дня. Ничего глобального мною не было сделано. Помощь была оказана по силам: смогла – помогла. Иногда бывало, что и не могла, но вот так вот. Не знаю, герой – это, наверное, что-то там, который какие-то поступки должен глобальные сделать. Я себя не считаю героем.

Закончится ковид – как жить без ковида? Да нормально без ковида. Мы вот в чате волонтерами сдружились! Мы стали семьей, вот вчера у нас девочка родила дочку, и мы прям подготовили подарок, все собираются её встречать. Мы

всё друг о друге знаем. Мы не расстанемся уже никогда и думаю, что можем помогать уже где-то в других сферах.

В основном отказываться, наверное, от отдыха приходилось. Изначально я всегда брала с собой кофе. А потом понимаю, что я не вывожу, потому что тебе в этом СИЗе никуда не выбежать, не сбегать там, не выйти – приходилось отказываться иной раз от еды и воды допустим, потому что некогда, не было времени на это. Может быть, и могли где-то время выкроить, выкоротать, но не хотелось на это время тратить. Хотелось уже как бы помочь людям, быстренько все объехать и уже закончить.

Очень приятно, что ценится наш труд, врачи все благодарны. И мы им благодарны, что они отдают себя пациентам.

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Расшифровка 3

Алексей Федоров

Если касаться скорой помощи, эвакуационной бригады, так она называлась, то в общей сложности я проработал 8 месяцев, ну с перерывами с некоторыми. А работа заключалась в том, что мы в общей сложности работали с больными ковидом, у которых был подтвержден лабораторно коронавирус и также некоторый период времени с контактными. Ключевая роль была – это оказание первой помощи, осмотр, оценка состояния и принятие решений о госпитализации.

Так уж совпало, что в своем районе первого пациента, у которого подтвержден коронавирус, удалось увезти именно мне. А потом впоследствии мне предложили работать в ковидной бригаде.

График, пожалуй, был самым стабильным. Мы работали сутки через трое. Нам нельзя было контактировать с другими людьми было. Отобраны были те медики, которые жили одни. Ты живешь один, за тобой приезжает машина, ты едешь на работу. Ты не контактируешь, мы не ездили в автобусе или на такси. Пока ты находишься на подстанции, нужно быть в отдельной от всех комнате. На протяжении четырех месяцев я не виделся с родственниками вообще ни с кем, максимум по видеосвязи. Это было сложно, на самом деле.

На самом деле, принятие решения об уходе из медицины – это, на самом деле, решение было взвешенным. Обсуждалось с близкими, друзьями, родственниками, то есть я очень долго колебался. Но причина была проста. Я перегорел. Просто психологически для меня стало сложным именно каждую смену рабочую сталкиваться с больными людьми. Вот конкретно, когда постоянно есть эти жалобы, жалобы. Такой момент наступил именно переломный внутри, когда ты хочешь человеку помочь, но ты так устал от этого.

Во вторую волну, да, где-то в июле месяце, мне довелось подмениться, коллеги пошли на это, для того, чтобы сутки через сутки поработать. У меня

было три выходных. И я выбрался из города просто в лес. В лес, на залив красноярского моря, и тогда произошло вот переосмысление такое прям. То есть такой момент, вот как в фильмах показывают прям, когда ты сидишь на камне, летают комары, такая тишина, птички поют, и ты сидишь наедине с природой и прям тихо, и это клево. И вот ты морально отдыхаешь. И потом снова возвращаешься в это интенсивное движение, и снова, и снова, и снова, и снова. И на скорой так мало обратной связи положительной, потому что в большей степени ты сталкиваешься с тем, что ты плохой, потому что ты не помог. Ну и что это такое – взять и увезти. Многие просто относятся к скорой, как к бесплатному такси. И это печально

Впоследствии, чем дольше этот ковид у нас был, чем больше нагрузка росла. И медиков ведь тоже сколько погибло. И ряды поредели, многие не выдерживали, увольнялись. И стало сложнее, потому что на самом деле у людей вот именно потребительское отношение – ты приехал, ну давай, лечи меня.

Даже однажды мне жена пациента высказала и назвала меня обслугой. То есть, это один единственный раз, когда я развернулся и ушел с квартиры. Ну с пациентом все было хорошо, я его осмотрел тогда, в целом у него состояние было стабильное, он ни на что не жаловался. Это у жены была истерика. И она назвала меня обслугой. И все. Я просто развернулся и ушел. И она мне вслед столько еще кричала. С каким настроением я вообще поехал на другой вызов, на следующий ...

В период, когда ковид отступал, меня спасало преподавание. Вот именно здесь я увидел светлую часть, когда тебе задают вопросы, ты с интересом можешь ответить, это диалог и каждый раз такой заряд. Обратная связь здесь и сейчас, взаимодействие – и вот это спасало. А потом я принял решение, чтобы все-таки пропитываться этим постоянно.

Если говорить о глобальной миссии вообще, то я хочу, чтобы каждый человек знал вообще, что делать в какой-то стрессовой ситуации. То есть, если говорить о первой помощи, это не только сердечно-легочная реанимация, как многие думают, это не только повязочки и там что-то еще. На самом деле, первая

помощь – это обширная вещь, которая включает в себя транспортировки, психологическую поддержку, и действительно, как создать условия комфортной для пострадавшего здесь и сейчас, не взирая на то, где вы находитесь, что у вас есть под руками, какой-то набор минимальный аптечки что-то с собой носит. Конкретно, как определить вообще, когда человеку нужно вызвать скорую, а когда не нужно?! Отвечая на эти вопросы, мы развеиваем столько мифов. И вот действительно, я хочу создать культуру в России, собственно, мои коллеги также инструктора и руководители направлений во всем красном кресте – у нас одна миссия: создать культуру, культуру первой помощи, как это есть во многих вообще развитых странах. О том, что люди не будут проходить мимо, когда действительно кто-то в этом нуждается. То есть, если мы говорим об эпилепсии, а многие почему-то её боятся, хотя в этот момент человек может погибнуть, потому что банально сам-то он себе помочь не может – ну поверни ты его на бок, ну зафиксируй голову, ну поддержи ты его. Приступ кончится, и он скажет тебе спасибо. Или не скажет тебе спасибо. Он встанет и пойдет, но он будет жив. И это клевое чувство.

Также на улице, когда многие путают инсульт с тем, что они часто на пьяненьких похожи: ну ты спроси, нужна ему помощь или нет. И в Красноярске случались такие случаи, и я тоже о них рассказываю очень часто, как у мужчины на улице случился инсульт. Он падал, на улице была грязь, ну соответственно, как он выглядел. И он просил помочь ему, а все проходили мимо, а внимание обратили только школьники, идущие со школы. И они вызвали ему скорую и таким образом спасли его.

Моя должность: «региональный координатор направления «Обучение населения навыкам оказания первой помощи». Моя задача: выходить на организации, чтобы договариваться о ведении мастер классов или тренингов, что достаточно вот тоже новая петля развития для нас.

На самом деле, точной цифры сказать не могу, но за все года преподавания, ну больше 1000 мастер-классов я провел, это 100%. На самом деле, очень большая потребность у людей этому обучиться, и многие понимают

необходимость этих знаний. Это жизнь, и мы всегда с этим сталкиваемся. Абсолютно, где бы вы не находились, всегда с этим можно столкнуться. В самой неожиданной ситуации, в самый неподходящий момент это может случиться. Но для меня очень важна обратная связь.

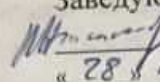
Мои ученики даже сейчас вот из команды, даже вот такой случай пару недель назад произошел, что ученица помогла ребенку – 6-ти дневному сыну своей подруги, он подавился во время кормления молоком, то есть он подавился, и она на автоматизме все сделала, все действия. То есть ребенок посинел и перестал дышать, а она вот эти действия все нужные сделала, и он закричал. И в этот момент она говорит, что это самое необъяснимое чувство, когда ты понимаешь, что он мог погибнуть в течение нескольких минут и всё. А тут он задышал новой жизнью. И это клево.

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

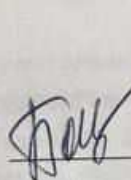
« 28 » Июня 2022 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

42.03.02 Журналистика

**ТРАНСФОРМАЦИЯ СОЦИАЛЬНЫХ РОЛЕЙ В УСЛОВИЯХ
ПАНДЕМИИ COVID-19: ЦИКЛ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ЭПИЗОДОВ**

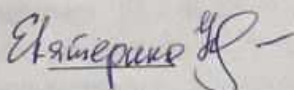
Руководитель



ст.преподаватель

О.В. Богуславская

Выпускник



Е.Ю. Юданова

Нормоконтролер

преподаватель

Е.Е. Надточий

Красноярск 2022