

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Институт «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций»

*На правах рукописи*

**КУЗНЕЦОВ Максим Игоревич**

**Жизненный мир российской провинции  
в телевизионной документалистике**

**Профиль магистратуры – «Журналистика и культура общества»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –  
доктор исторических наук,  
доцент М.А. Воскресенская

Вх. № \_\_\_\_\_ от \_\_\_\_\_  
Секретарь ГАК \_\_\_\_\_

Санкт-Петербург  
2016

## Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Содержание понятий «жизненный мир» и «провинция».....	8
1.1 Понятие «жизненный мир».....	8
1.1.1 Концепция «жизненного мира» в философской феноменологии Э. Гуссерля.....	8
1.1.2 Современные трактовки понятия «жизненный мир».....	12
1.1.3 Выведение определения понятия «жизненный мир».....	17
1.2 Понятие «провинция».....	19
1.2.1 Происхождение слова «провинция» и эволюция его применения в мировой культуре.....	19
1.2.2 История появления и использования слова «провинция» в русском языке.....	21
1.2.3 Современные трактовки и определения понятия «провинция».....	22
1.2.4 Выведенное понятие провинции.....	27
Глава 2. Методика комплексного анализа документального фильма.....	29
2.1 Определение особенностей сценарной основы.....	29
2.2 Выявление драматургических элементов документальных фильмов.....	32
2.3 Тематический анализ.....	35
2.4 Установление приемов художественной выразительности.....	36
2.5 Анализ конфликтов, представленных в фильмах.....	39
2.6 Сравнительный анализ образа провинции в документалистике с учетом исторической динамики.....	42
Глава 3. Облик провинциальной повседневности в российских документальных фильмах.....	43
3.1 Жизненный мир провинции в документальном фильме «Хлебный день» .....	43
3.2 Жизненный мир провинции в документальном фильме «Омские сказки».....	59

3.3 Жизненный мир провинции в документальном сериале «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь».....	78
3.4 Сравнительный анализ образа провинции в документалистике с учетом исторической динамики.....	108
Заключение.....	116
Список использованной литературы и источников.....	119

## Введение

В современной России существует множество проблем: социальных, политических, экономических. Как правило, СМИ, говоря о них, обращаются только к тому, как они влияют на жизнь крупных городов, таких как Москва и Санкт-Петербург. Однако, в этих центрах проживает, в общей сложности, лишь около 17 млн человек, в то время как во всей стране – более 146 млн. То есть рисуя картину российской жизни, журналисты сосредотачивают свое внимание, прежде всего, на городах федерального значения, абсолютно забывая о том, что большая часть населения проживает в провинции.

Когда-то провинция была предметом живого интереса и глубокого изучения для русских писателей. Сейчас же она освещается основными российскими телеканалами лишь формально, а особый интерес для журналистов стали представлять только резонансные ситуации, происходящие на периферии. В целом мы можем говорить о том, что современные телевизионные СМИ не пытаются анализировать специфику жизни провинции, ее особенности и реально существующие проблемы.

Однако, в то же время некоторые журналисты осознали, что провинция может сыграть очень важную роль в будущем России. Для того, чтобы выяснить, чем и как живет периферия, некоторые из них обратились к документалистике. И уже сейчас они становятся гостями различных кинофестивалей, а их телевизионные документальные фильмы, исследующие в том числе и тему провинции, транслируются не только на телеэкранах, но и на экранах кинотеатров.

То есть мы можем говорить о том, что тематика жизни провинции, ее проблем, ее роли в будущем России представляет **актуальную проблему** в современной России.

**Научная новизна** исследования заключается в неизученности темы. В данной работе впервые рассматривается не просто жизненный мир

российской провинции, а именно его журналистское отображение в документальном аудиовизуальном произведении.

**Цель** исследования – выявить, каким предстает жизненный мир российской провинции в отечественной телевизионной документалистике.

Для достижения этой цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Дать определения понятиям «жизненный мир» и «провинция».
2. Выявить художественные элементы, которые используются в теледокументалистике для отражения жизненного мира провинции.
3. Описать тот жизненный мир, который показан в каждом из анализируемых фильмов.
4. Определить, как с течением времени изменялся жизненный мир провинции, воссозданный в документалистике.

**Объектом** исследования выступает телевизионная документалистика как специфическая область журналистики. **Предметом** исследования являются особенности отображения повседневного существования жителей российской глубинки средствами телевизионной документалистики.

**Теоретическая база** исследования подразделяется на два блока. Первый из них относится к понятию жизненного мира и связанным с ним концепциям. Он представлен трудами таких ученых, как Э. Гуссерль, К. Хельд, А. Щюц, Ф. Бродель, Г. Пандель, А.Ф. Лосев и другие. Второй блок включает работы, посвященные основам анализа документального фильма и общим теоретическим аспектам создания аудиовизуальных произведений. К этой проблематике обращаются, в частности, С.А. Муратов и Л.Н. Нехорошев.

**Эмпирическую базу** исследования составили документальный фильм И.Н. Апухтина «Омские сказки» (1998), документальный фильм С.В. Дворцевого «Хлебный День» (1998), документальный сериал А.Б. Лошака «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь» (2014), состоящий из шести серий.

**Методологическая база** исследования основана на междисциплинарном подходе. В основе эмпирической части диссертации лежит анализ телевизионных документальных фильмов. Конкретные методы исследования: текстологический анализ для определения особенностей сценарной основы и выявления драматургических элементов, тематический анализ, искусствоведческий анализ для установления приемов художественной выразительности, конфликтологический анализ, а также сравнительный анализ образа провинции в документалистике с учетом исторической динамики.

**Структура магистерской диссертации** обусловлена поставленными целью и задачами и состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы.

Во *введении* обоснована актуальность темы, описан научный аппарат исследования.

В *первой главе* автор обращается к истории появления концепции жизненного мира, различным теориям, связанным с этим понятием, а также рассматривает определение жизненного мира, и дает собственную трактовку этого термина. Кроме того, автор исследует историю появления и трансформации в русском языке слова и понятия «провинция», анализирует существующие определения понятия «провинция», а также дает собственную трактовку этого термина.

Во *второй главе* автор обращается к методологии исследования. В ней рассматриваются все этапы анализа, а также дается обоснование каждому из этих этапов.

В *третьей главе* автор обращается непосредственно к эмпирическому материалу, анализируя его по всем пунктам, которые изложены во второй главе. Особое внимание уделяется сравнительному анализу образа провинции в документалистике с учетом исторической динамики.

В *заключении* приведены общие выводы по результатам исследования.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Главная отличительная черта теледокументалистики от кинодокументалистики – центральное место журналиста в произведении. Именно он является главным действующим лицом произведения, и именно журналист заставляет сюжет двигаться вперед.
2. Провинция может выступать в качестве источника для создания документальных и художественных произведений. В то же время периферия может сыграть очень важную роль в будущем России, и поэтому миссией журналистов и документалистов должна стать попытка понять специфику жизни провинции, ее проблемы и роль в жизни страны.
3. Жителей провинции мы можем условно поделить на две категории – обычные люди и необычные люди. Первые подвергнуты порокам общества, а вторые пытаются менять мир вокруг себя. Именно эти, необычные, люди и являются движущей силой в провинции, именно они создают ее жизненный мир, который находит свое отражение в документальных фильмах.
4. Некоторые элементы жизненного мира провинции за последние десятилетия не претерпели никаких изменений. Речь идет, прежде всего, о бедности, запустении, разрухе. Документальные фильмы доказывают, что подобные элементы являются следствием проблем, которые практически в неизменном виде существуют уже около 20 лет.
5. Все положительные изменения провинции касаются ее самоорганизации. Если документальные фильмы конца XX века создавали образ вымирающей и выживающей провинции, функционирующей в парадигме некой анархии, то к середине 2010-х провинция предстает уже живущей и развивающейся, имеющей некоторую четкую самоорганизацию.

## **Глава 1. Содержание понятий «жизненный мир» и «провинция»**

Предваряя анализ эмпирического материала, рассмотрим основные дефиниции, которые в дальнейшем будут использованы в нашей работе. Речь идет о философско-культурологических понятиях «жизненный мир» и «провинция», обозначающих ту реальность, которая отображена в телевизионной документалистике, являющейся объектом настоящего исследования.

### **1.1 Понятие «жизненный мир»**

Прежде всего обратимся к понятию «жизненный мир». Нами будет рассмотрена основная концепция, связанная с этим термином, а также другие теории, в которых он нашел свое отражение. Опираясь на различные подходы к понятию «жизненный мир», автором диссертации будет выведено собственное определение используемого термина для его последующего использования в данной работе.

#### **1.1.1 Концепция «жизненного мира» в философской феноменологии**

##### **Э. Гуссерля**

Концепция «жизненного мира» напрямую связана с феноменологией. Поэтому нам необходимо рассмотреть данное направление в философии.

Феноменология была основана немецким философом Эдмундом Гуссерлем. В его исследованиях принято выделять три основных этапа: дескриптивной феноменологии, трансцендентальной феноменологии и философии «жизненного мира»<sup>1</sup>.

Начало первому этапу положил выход в свет книги «Логические исследования». В этом труде Э. Гуссерль подвергал критике психологизм, который предполагал, что любой акт познания есть результат чувственного

---

<sup>1</sup>Лобастова В.А. Этапы становления феноменологии Э. Гуссерля. // Я (А. Слинин) и МЫ. Серия «Мыслители». Вып. 10. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.131.



опыта, что, в свою очередь, ведет к отсутствию истины, зависящей от познающего субъекта. Философ утверждал, что наукам, напрямую связанным с историей и природой, необходимо четкое обоснование. Его, по мнению Э. Гуссерля, и должна дать феноменология. Нормой для этих обоснований должна стать логика<sup>2</sup>.

Согласно Э. Гуссерлю в ее основе должна находиться так называемая чистая логика, то есть совокупность определенных «теоретических истин». Она исследует вопрос о том, что представляет из себя научное знание. Основными задачами чистой логики стали: прояснение первичных понятий, делающих возможным объективное (прежде всего теоретическое) познание, поиск «законов и теорий, коренящихся в этих категориях», а также построение «науки о теории вообще» и видах теорий<sup>3</sup>.

Уже на раннем этапе становления феноменологии Э. Гуссерль вводит понятие жизненного мира. Так, в его лекциях «Основные проблемы феноменологии» 1910-х годов, жизненный мир определяется как «естественное понятие мира» и «простой мир опыта»<sup>4</sup>.

Второй этап развития феноменологии начался в 1913 году с выходом книги «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии». В ней Э. Гуссерль развивает свою теорию. В частности, он вводит понятие созерцания сущности, то есть идеации. Кроме того, на данном этапе философ рассматривает феноменологию уже как науку о раскрываемом в процессе созерцания. Также он вводит понятие интенциональности, то есть направленности человеческого сознания на некий предмет<sup>5</sup>.

Эти идеи находят свое отражение и в книге «Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология» 1927 года. Кроме того, именно в

<sup>2</sup>Гуссерль Э. Логические исследования // Собрание сочинений. Том III / Пер. В.И. Молчанов. – М., 2001. С.13-16.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Лобастова В.А. Этапы становления феноменологии Э. Гуссерля. // Я (А. Слинин) и МЫ. Серия «Мыслители». Вып. 10. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.130.

<sup>5</sup>Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: Академический Проект, 2009. С.33, 261-262.

данном исследовании Э. Гуссерль формирует концепцию «жизненного мира». Так, он называет жизненный мир «забытым смысловым фундаментом естествознания», а также утверждает, что «жизненный мир можно раскрыть как царство субъективных феноменов, остающихся «анонимными»<sup>6</sup>.

В данной работе Э. Гуссерль рассуждает о влиянии теорий Галилея на восприятия жизненного мира. Так, по словам автора, именно благодаря ученому «единственный реальный, опытно воспринимаемый и данный в мире опыта – мир нашей повседневной жизни» был замещен «миром идеальных сущностей», который обосновывается посредством математики. В результате подобных изменений, согласно философу, «то, что дано непосредственно» и то, «как в свободном фантазировании из непосредственно созерцаемого мира и его форм создаются эмпирически-созерцательные и отнюдь не точные формы» перестало быть предметом размышления ученых. В то же время цели, «которые заключены в этой жизни и должны быть соотнесены с жизненным миром», были изменены естествознанием и геометрией<sup>7</sup>.

Также ученый обращается к роли человека в концепции «жизненного мира». Так, согласно ему, человек, «живущий в этом мире» и «испытующий природу», мог задавать все свои вопросы только ей. Теоретически относиться к «жизненному миру», по мнению Э. Гуссерля, можно лишь «в открытых бесконечных горизонтах ее неизвестности». По мнению философа, человек сталкивается с «жизненным миром» как «миром известных и неизвестных нам реальностей»<sup>8</sup>.

Можно говорить о том, что «жизненный мир» у Э. Гуссерля выступает в качестве мира «действительного, опытного созерцания». К нему автор относит и пространственно-временную форму, а также все существующие

---

<sup>6</sup>Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. / Пер. с нем. Д. В. Складнев. – СПб.: «Владимир Даль», 2004. С.74.

<sup>7</sup>Там же. С.75.

<sup>8</sup>Там же. С.154.

формы организации тел, поскольку человечество существует «в соответствии с телесным способом существования личности»<sup>9</sup>.

Исходя из концепции Э. Гуссерля, можно говорить о следующем: жизненный мир не создан искусственно, он дан каждому человеку и очевиден для каждого человека. Таким образом «жизненный мир» представляет собой дорефлексивную данность: он не требует перестройки сознания и предварительной рефлексии. Для Э. Гуссерля «жизненный мир» – то общее, что существует у всех наук. По мнению философа, осмысление науки невозможно без обращения к «жизненному миру»<sup>10</sup>.

Так или иначе, автор противопоставляет свою концепцию естествознанию. В частности, Э. Гуссерль выделяет следующие черты, характерные для «жизненного мира»:

1. Жизненный мир всегда отнесен к субъекту. Для него жизненный мир – его собственный мир повседневности.
2. Все элементы жизненного мира соотнесены с целеполагающей деятельностью человека. Таким образом, его структура телеологична.
3. Жизненный мир открыт человеку непосредственно. Он понимаем человеком, и, в отличие от мира естественных наук, не нуждается в объяснении<sup>11</sup>.

Таким образом, жизненный мир становится точкой отсчета для понимания человеческих действий, целей и интересов. Также он выступает в качестве основного горизонта для понимания других миров, в том числе, и научных.

Концепция «жизненного мира» Э. Гуссерля подвергалась критике, в основном со стороны приверженцев раннего периода работы автора –

---

<sup>9</sup> Там же. С.76.

<sup>10</sup> Лобастова В.А. Этапы становления феноменологии Э. Гуссерля. // Я (А. Слинин) и МЫ. Серия «Мыслители». Вып. 10. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С.130.

<sup>11</sup> Там же. С.131.

«дескриптивной феноменологии». Главным вопросом, обсуждаемым критиками Э. Гуссерля, стал вопрос об историчности «жизненного мира». Эту проблему в одном из своих писем четко сформулировал историк науки А. Койре. Он задается следующим вопросом: можно ли воспринимать «жизненный мир» как относительный и изменяющийся или как постоянный<sup>12</sup>. Согласно А. Койре, если рассматривать жизненный мир как относительный, то в каждую из исторических эпох он будет разным. Если же рассматривать дефиницию в качестве постоянной, то к ней как к основе могут быть отнесены все «исторически изменчивые миры», например, античный, средневековый и современный миры.

### 1.1.2 Современные трактовки понятия «жизненный мир»

Понятие «жизненного мира» так или иначе используется и по сей день. Самое большое развитие данная концепция получила в политологии, истории и социологии. Рассмотрим каждую из этих теорий подробнее.

Говоря о проявлении жизненного мира в политологии, мы должны обратиться к феноменологии политического мира. Ее основателем можно считать профессора немецкого университета Вупперталь Клауса Хельда.

Данная теория основывается на том наблюдении ученого, что для человека в его повседневной жизни «мир как мир остается скрытым». Однако, он обладает возможностью «стать явным». К. Хельд уточняет, что понятие «мира» здесь основывается на феноменологическом методе, который свою очередь базируется на принципе корреляции, то есть на утверждении, что «всякая определенность сущего сводится к способу его явления для человека»<sup>13</sup>.

К. Хельд вводит собственное понимание «жизненного мира». Так, жизненный мир у него – взаимосвязь отсылок, которые возникают при

---

<sup>12</sup>Jorland G. La science dans la philosophie. // Les recherches épistémologiques d'Alexandre Koyré. – Paris, 1981. P.28.

<sup>13</sup>Хельд К. Понятие экзистенции и политический мир / Пер. с нем. К.В. Бандуровский // Вопросы философии. – М., 1997. № 4. С.44-45.

повседневных инструментальных воздействиях, то есть действиях, которые имеют некую определенную цель и осуществляются определенными средствами. Главным признаком подобных воздействий ученый называет беспокойство.<sup>14</sup>

Согласно К. Хельду, жизненный мир имеет два варианта развития. В первом случае предметные средства в процессе исполнения инструментальных действий остаются незамеченными и никак не проявляются. Во втором случае в ходе инструментальных действий возникает помеха. Тогда попытка ее устранения делает жизненный мир видимым на некоторое время. Это, в свою очередь, может привести к тому, что станут очевидны цели определенных действий, что станет причиной преодоления беспокойства обществом. В результате этих действий скрытость жизненного мира прекращается, и он становится «общественным» или «публичным» то есть «политическим миром». По мнению К. Хельда, этот мир выходит за пределы мира жизненного, поскольку его свободное пространство раскрывается за счет объединения людей в сообщество с целью сделать возможным проявления свободы для каждого из его членов<sup>15</sup>.

Рассматривая понятие «жизненный мир» с точки зрения социологии, мы должны обратиться к феноменологической социологии. Ее основателем выступает А. Шюц.

В своих работах ученый наблюдал за тем, как обычные члены общества создают и воссоздают тот мир, в котором они существуют, то есть свой жизненный мир. По мнению А. Шюца, этот мир можно понять только если применить способ феноменологической редукции к усвоенным жизненным законам<sup>16</sup>.

Главный посыл феноменологической социологии – человек не является пленником социальной структуры. Он сам создает социальную реальность, а, следовательно, она зависит от его сознания и его интерпретаций. Исходя из

---

<sup>14</sup>Там же.

<sup>15</sup>Там же. С.46.

<sup>16</sup>Трицанов А. А. Новейший философский словарь. – Минск: Книжный Дом, 1999. С.1150.

этого, А. Щюц утверждал, что социологи должны обращать особое внимание на субъективность человека. А это, в свою очередь, невозможно без погружения в конкретный мир, в котором живет человек, то есть в жизненный мир. Его А. Щюц определяет как «одну из сфер человеческого опыта, которая характеризуется особой формой восприятия и осмысления мира, возникающей на основе трудовой деятельности»<sup>17</sup>.

Исследования А. Щюца, хоть и говорят о социологии, в наше время могут быть трансформированы и для документалистики. Ведь документалисты как раз и занимаются погружением в конкретный жизненный мир человека. Единственное отличие социолога от создателя документального произведения состоит в том, что второй должен погружаться в жизненный мир человека для того, чтобы воссоздать его на экране и заставить зрителя прочувствовать его, в то время как социолог использует это погружение для выявления определенных процессов и течение в обществе.

Перейдем к рассмотрению концепций «жизненного мира» в истории. Всего в науке выделяют два вида исторической деятельности, на которые повлияли идеи Э. Гуссерля – история повседневности и историческая феноменология.

Концепция «истории повседневности» берет свое начало в 60-х годах XX века. Тогда ряд французских исследователей, в том числе М. Блок, Л. Февр, Ф. Бродель, поставили перед собой задачу восстановить целостность исторической реальности, не ограничивая ее картину узкой тематикой – политической, событийной, экономической или военной.

Ф. Бродель в качестве примера предлагал рассматривать историю экономики с точки зрения двух уровней: материального и нематериального. Последний охватывал психологию людей и их ежедневные практики. Второй уровень он назвал «структурой повседневности»<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup>Там же.

<sup>18</sup>Бродель Ф. Структуры повседневности: Возможное и невозможное // Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV - XVIII вв. / Пер. с франц. Л.Е. Куббель. – М.,

Исследования, начатые французскими учеными, были продолжены в Германии. Так в 1980-х годах немецкие исследователи выпустили сборник «История повседневности. Реконструкция исторического опыта и образа жизни». Кроме того, Х. Медик и А. Людтке призвали молодое поколение ученых заняться изучением «микроисторий»<sup>19</sup>.

Детально концепцию «истории повседневности» рассматривает белорусский историк Г.Ю. Пандель. Согласно ей, суть истории повседневности – движение от объективных интересов к субъективному опыту. Классовые позиции в истории повседневности не рассматриваются в качестве главных объектов исследований. Эта роль отходит жизненным мирам. Таким образом, можно говорить о том, что история повседневности занимается исследованием разнообразного опыта, а не различных интересов<sup>20</sup>.

В данной концепции история опыта предстает в качестве истории восприятия хода истории и реакции на него на уровне мыслей и действий. Подобный подход обусловлен, прежде всего, необходимостью понимания того, как воспринимается ход истории отдельными людьми. Авторы концепции полагали, что этот опыт продолжает действовать и преобразуется в определенные культурные образы. Отметим, что этот опыт дистанцирован от теоретических оснований. Данный опыт также является крайне индивидуальным и может быть обобщен только в очень узких пределах<sup>21</sup>.

Исследователи вывели три сферы, в которых, так или иначе, проявляется история повседневности. Первая из них включает в себя антропологические факты. Речь идет о таких вещах как пол, рождение, детство, смерть и так далее. Вторая сфера включает в себя стратегии, которые необходимы для существования человека. Это – жилье, одежда, питание,

---

1986. С.176.

<sup>19</sup>Людтке А. «История повседневности» в Германии после 1989 года // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. Вып. 2. – М., 1999. С.122.

<sup>20</sup>Пандель Г. Ю. Повседневная история как новый жанр историографии // Гісторыя штодзённасці і права чалавека: Матэрыялы міжнар. канф. – Минск: 2000. С.73.

<sup>21</sup>Там же. С.74-77.

работа и так далее. К третьей сфере относятся способы выживания в различных экстремальных ситуациях, таких, как например, война.

Понятие «жизненный мир» в привычном виде в концепции истории повседневности не встречается. Однако, мы должны принимать во внимание тот факт, что термины «жизненный мир» и «мир повседневности» тождественны. Таким образом, мы можем говорить, что в истории повседневности под жизненным миром понимается опыт конкретного человека в контексте истории.

Перейдем к рассмотрению исторической феноменологии. Основателем данной концепции мы можем называть А.Ф. Лосева. В ее основе лежат как идеи Э. Гуссерля, так и идеи античной и классической немецкой философии. Базовым понятием в концепции А.Ф. Лосева можно считать так называемую «теорию мифа».

Согласно концепции ученого, главная задача историка-феноменолога заключается в предложении своего «правильного понимания» истории. Здесь, прежде всего, важно упомянуть то, что историческая феноменология имеет дело с двумя видами фактов. Факты первого вида – событийный ряд. Они существуют сами по себе и не учитывают мифическую природу сознания. То есть они не обладают какими-либо субъективными оценками. В свою очередь, в качестве фактов второго вида выступают идеи, настроения и мысли. Они пронизывают бытие, таким образом, оживляя его для культуры. Именно эти факты и представляют большой интерес для историка-феноменолога<sup>22</sup>.

Таким образом, в контексте исторической феноменологии главными являются функции чужого сознания, а именно пропущенные через него мифы. То есть историческая феноменология реконструирует мифы как реальность, которая осуществилась на самом деле.

---

<sup>22</sup> Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Историческая феноменология и изучение истории России // *Общественные науки и современность*. – М., 2003. №6. С.93.



В концепции исторической феноменологии не встречается конкретного упоминания о «жизненным мире». Тем не менее, подразумевается, что в качестве этого понятия понимается та реальность, которая реконструируется посредством мифов.

### 1.1.3 Выведение определения понятия «жизненный мир»

Попытаемся вывести собственное определение понятия «жизненный мир», рассмотрев две составных части данной дефиниции по отдельности, то есть такие понятия как «жизнь» и «мир». Далее мы проанализируем то, как выведенное определение сочетается с концепцией «жизненного мира» Э. Гуссерля.

Термин «жизнь» используется в разных науках и для многих из них является базовым. Однако, существует два основных понимания этого понятия.

С одной стороны, жизнь можно назвать процессом. Общее определение понятия «жизнь» в данном контексте можно свести к следующему: жизнь есть активная форма существования материи, которая, в некотором смысле является высшей по сравнению с ее физической и химической формами существования, а также одна из форм бытия и одна из форм движения<sup>23</sup>.

Трактовка же жизни как некоего предмета сводится к следующему: жизнь есть реальная действительность во всей совокупности ее проявлений<sup>24</sup>. Данное определение нельзя рассматривать без обращения к такому термину как «реальная действительность». Согласно Г.В. Гегелю «реальная действительность» – это «вещь со многими свойствами», а также «окружающий мир»<sup>25</sup>. Таким образом, жизнь как предмет мы можем называть «окружающем нас миром».

<sup>23</sup> Жизнь // Интернет энциклопедия «Википедия». [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D1%8C> (дата обращения 03.05.2016).

<sup>24</sup> Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М., 2013. С.140.

<sup>25</sup> Гегель Г.В. Наука Логики // Сочинения. Том V. / Пер. с нем. Б.Г. Столпнер. – М., 1937.

Обратимся к понятию «мира». С.И. Ожегов в толковом словаре определяет мир как «совокупность всех форм материи в земном и космическом пространстве» или как Вселенную. То есть мир – «бытие существующего и существования», природы, а также целого и космоса<sup>26</sup>.

В узком плане под миром может пониматься отдельная часть Вселенной. В контексте нашего исследования будет интересно определение мира как «общества, развивающегося на определенном этапе и в конкретном пространстве». Перейдем к сопоставлению определений двух частей понятий «жизненный мир».

Итак, если мы рассматриваем «жизнь» как предмет, то под понятием «жизненный мир» мы будем понимать следующее: жизненный мир есть то, что окружает общество, которое находится на определенном этапе своего развития и в конкретном пространстве. Данное определение не может быть принято за основное в данной работе. Это связано с тем, что в нем жизненный мир рассматривается только как мир окружающий, но не как мир, существование которого обусловлено, в том числе, самим обществом.

Если же рассматривать жизнь с точки зрения процесса, то определение понятия «жизненный мир» будет выглядеть следующим образом: жизненный мир есть активная форма существования общества, которое находится на определенном этапе своего развития и существует в конкретном пространстве. В данном определении жизненный мир рассматривается не как нечто статичное, независимое от общества, но как само общество в его развитии.

Соотнесем данное определение с концепцией Э. Гуссерля. Для этого мы обратимся к трем ключевым чертам, которым должен соответствовать жизненный мир, а именно:

1. Отнесенность к субъекту.
2. Соотнесение всех его элементов с целеполагающей деятельностью человека.

---

<sup>26</sup>Ожегов С.И., Шведова С. Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1987. С.882-883.

### 3. Открытость непосредственно человеку.

Если рассматривать соотношение предложенного нами определения с этими признаками, можно заметить следующее.

Во-первых, жизненный мир, согласно выведенному определению, отнесен к обществу, а его существование связано с существованием самого общества. Во-вторых, он соотносится с целеполагающей деятельностью человека. А в-третьих, поскольку этот мир создается обществом, то можно говорить о его открытости человеку.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что данное определение понятия «жизненный мир» полностью соответствует концепции Э. Гуссерля. Также использование подобного определения дает понимание нашего отношения к проблеме историчности жизненного мира. Принимая во внимание тот факт, что жизненный мир рассматривается как активная форма существования общества именно на конкретном этапе его развития, можно сказать, что в данном случае будет действовать гипотеза А. Койре об относительности жизненного мира, то есть о существовании разных «жизненных миров» в каждую из исторических эпох.

## **1.2 Понятие «провинция»**

Прежде чем приступать к формированию четкого определения понятия «провинция», необходимо обратиться к мировой и отечественной истории для того, чтобы проследить этимологию данного термина и историю его использования в русском языке.

### **1.2.1 Происхождение слова «провинция» и эволюция его применения в мировой культуре**

Слово провинция происходит от латинского «provincia». Этимология его доподлинно не установлена. Однако, по одной из существующих версий оно происходит от латинских слов «pro», которое в контексте словообразования может быть переведено на русский язык как «от имени», и

от слова «vincere», которое на русский язык можно перевести как «брать управление над (кем-либо, чем-либо)»<sup>27</sup>.

Таким образом, дословно с латыни слово «provincia» на русский язык можно перевести как «брать управление над кем-либо или чем-либо от имени римского императора». Фактически данный перевод четко отражает использование данного термина в древнем Риме. Там под провинцией понимались территории, которые находились вне Апеннинского полуострова, но при этом подчинявшиеся и управляемые римскими наместниками<sup>28</sup>. Таким образом, можно говорить о том, что в древнем Риме слово провинция использовалось для обозначения административно-территориальных единиц.

К настоящему времени слово, близкое к латинскому слову «provincia», сохранилось во многих романских языках, например, в испанском, нидерландском, французском, итальянском и английском. Также в эпоху колониализма это слово перешло в некоторые неевропейские языки, например, индонезийский<sup>29</sup>.

В таких странах, как Канада, Бельгия, Аргентина и Испания, слово словом «provincia» обозначают территориальные подразделения государств. Однако, и здесь существует ряд различий. Так в одних странах провинция – территориальное подразделение, сравнительно небольшого размера, которое имеет своих представителей в законодательных органах страны. В других – государственная единица, обладающая автономией и большой площадью и также имеющая представителей в законодательных органах, а в-третьих – территориальная единица, которая не обладает автономией<sup>30</sup>.

Отметим, слово провинция совершило эволюцию с точки зрения использования в тех или иных стилях речи. Так, в Англии эпохи колонизации слово провинция использовалось в качестве официального обозначения

---

27<sup>□</sup>Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. – М., 1910. С.714.

28<sup>□</sup>Там же.

29<sup>□</sup> Сухарев А.Я., Крутских В.Е. Большой юридический словарь. — М.: Инфра-М, 2003. С.476.

30<sup>□</sup>Там же.

территорий Канады или Южной Австралии. Сейчас же слово провинция используется в разговорном стиле речи для обозначения любого из округов Лондона<sup>31</sup>.

### **1.2.2 История появления и использования слова «провинция» в русском языке**

Эволюция значения слова «провинция» в русском языке представляет для данной диссертационной работы особый интерес.

Слово «провинция» было заимствовано в русском языке из польского, где термином «provincja» обозначалось воеводство или губерния. Первым официальным документом, где было использовано слово «провинция», стал договор между Петром I и маркизом Кармартеном от 16 апреля 1698 года. В этом документе Петр I называет Казанской провинцией бывшее Казанское царство<sup>32</sup>. В тот момент термин «провинция» был неологизмом и не имел официального определения.

В 1699 году своим указом от 27 октября Петр I объявляет провинциями три области – Новгородскую, Астраханскую и Псковскую. Таким образом, термин «провинция» в это время стал обозначать территориальную единицу. Данное значение царь закрепляет в составленном им рукописном словаре «Лексикон вокабулам новым» 1710-х годов<sup>33</sup>.

Через несколько лет термин «провинция» стал обозначать не только территориальную единицу страны, но и административную. Так, указом Петра I от 29 мая 1719 года все города Российской империи расписывались по провинциям. Таким образом, слово «провинция» в русском языке получает значение, сходное с современным значением слова «область».

В таком значении слово «провинция» употреблялось почти 56 лет. Однако, в 1775 году Екатерина II издает закон, называемый «Учреждения для управления губерний Всероссийской империи». Согласно этому документу,

---

<sup>31</sup>Там же.

<sup>32</sup>Письма и Бумаги Императора Петра Великого. Том I. – СПб., 1887. С.251.

<sup>33</sup>Полное собрание законов Российской империи. Том III. – СПб., 1830. С.1706.

провинция исключается из системы областных иерархий. На ее место приходят понятия «губерния» и «уезд»<sup>34</sup>. Несмотря на это, долгое время слово «провинция» использовалось в устном языке в привычном для жителей той эпохи значении.

В середине XIX века в российское общество приходит к пониманию того, что провинция – территория, которая отстала в развитии от столицы и других крупных городов государства. Это косвенно подтверждается определениями понятий «провинция» и «провинциал», которое В.И. Даль дал в Толковом словаре живого великорусского языка. Согласно В.И. Далю, провинция есть «губерния, область, округ, уезд; провинциал – живущий не в столице, житель губернии, уезда, захолустья»<sup>35</sup>. Прямым же доказательством понимания провинции как отсталой части страны можно считать реплику художественного критика В.В. Стасова из его очерка «Две художественные выставки». В нем В.В. Стасов называет провинцию «захолустной», а также чем-то «серым, скучным и нелепым». В дальнейшем понятие провинции не изменило своего значения<sup>36</sup>.

### 1.2.3 Современные трактовки и определения понятия «провинция»

Для использования термина в данной диссертационной работе нам потребуется обратиться к современному толкованию этого слова. Прежде всего, надо понимать, что существует широкое и узкое определения термина «провинция». Необходимо рассмотреть каждую из этих трактовок.

Начнем с рассмотрения широкого понимания слова «провинция». Для этого обратимся к определению термина, которое дал в своем толковом словаре Д.Н. Ушаков. Кроме прочих определений, в которых провинция называется административно-территориальной единицей и областью в

34<sup>□</sup> Зайонц Л.О. «Провинция»: опыт историографии // Отечественные записки. – М., 2006. №5. С.6.

35<sup>□</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка // Полное собрание сочинений. Том I. – СПб., 1897. С.66.

36<sup>□</sup> Стасов В. В. Две художественные выставки // Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. Том I. – М. 1952. С.39.

Римской Империи, встречается и следующее: «вообще [провинция] – территория страны в отличие от столицы»<sup>37</sup>. Данное определение можно называть широким, поскольку оно содержит только одно свойство провинции (не столица) и не содержит каких-либо других свойств, которыми должен обладать регион, чтобы его можно было назвать провинцией.

Рассмотрим, можно ли принять подобное определение термина за основное в данной работе. Если использовать широкую трактовку, то важно обратить внимание на тот факт, что многие крупные и важные российские города, например, Санкт-Петербург, Новосибирск или другие многонаселенные пункты также можно отнести к провинции. Таким образом, можно сказать, что использование в данной работе широкой трактовки понятия провинции неприемлемо.

Обратимся к более узким трактовкам понятия. Их существует, по меньшей мере, две.

Одно из них дает в словаре С.И. Ожегов. Так, согласно ему, провинция – «местность, территория страны, удаленная от крупных центров»<sup>38</sup>. Данная трактовка понятия более приемлема, поскольку при ее применении на практике становится понятно, что Санкт-Петербург и Новосибирск можно не относить к провинции.

Однако, в то же время некоторые города уже нельзя будет назвать провинциальными, поскольку для своей области они выступают именно в роли крупных центров. В качестве примера можно привести несколько городов Ленинградской области (Луга, Приозерск и т.д.), Московской области (Серпухов, Коломна и т.д.) и других регионов.

Рассмотрим другое узкое определение понятия провинции. По мнению Т.Ф. Ефремовой, провинция есть «местность, находящаяся вдали от столицы,

---

<sup>37</sup>Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М., 2013. С.539.

<sup>38</sup>Ожегов С.И., Шведова С. Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1987. С.1516.

крупного культурного центра»<sup>39</sup>. Данное определение требует уточнения другого понятия – «культурный центр».

Единственное существующие в русском языке определение культурного центра дано Свободной энциклопедией «Википедия». Согласно нему, культурный центр есть «организации, а также здания или их комплексы, предназначенные для сосредоточения, преумножения и продвижения в жизнь окружающего их общества — тех или иных ценностей, традиций и практик, лежащих в сфере культуры и искусства»<sup>40</sup>.

Данное определение можно классифицировать как очень узкое и относящееся к отдельным объектам, которые располагаются в административно-территориальных единицах страны, а не являются ими. В связи с этим дефиницию необходимо расширить, за счет удаления некоторых частей. Из определения должно быть исключено упоминание о зданиях или комплексах.

Таким образом, выведенная дефиниция понятия «культурный центр» должна выглядеть следующим образом: культурный центр есть административно-территориальная единица, предназначенная для сосредоточения, преумножения и продвижения в жизнь общества — тех или иных ценностей, традиций и практик, лежащих в сфере культуры и искусства.

Важно помнить, что в используемом нами определении провинции фигурируют именно крупные культурные центры. Соответственно из приведённой выше дефиниции мы можем выделить следующие критерии, которыми должны обладать крупные культурные центры:

<sup>39</sup> Значение слова «провинция» // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/word/provintsija.html> (дата обращения: 03.05.2016).

<sup>40</sup> Провинция // Интернет-энциклопедия «Википедия». [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80) (дата обращения 03.05.2016).



1. Они должны быть крупными административно-территориальными единицами.
2. В них должны сосредотачиваться и приумножаться те или иные культурные ценности, практики, лежащие в сфере культуры.
3. Крупные культурные центры должны заниматься продвижением этих ценностей и практик в обществе.

Если под крупной административно-территориальной единицей мы будем понимать столицу какого-либо региона, то получается следующее: провинцией мы не можем назвать практически ни один крупный город. Важно понимать, что региональные центры действительно сосредотачивают и приумножают, а также занимаются распространением в обществе определенных культурных практик и традиций. Однако, часть из них в масштабах страны и мира представляют собой лишь локальные культурные центры.

В то же время если называть крупными культурными центрами, например, города федерального значения, то таких центров останется в стране только три: Москва, Санкт-Петербург и Севастополь<sup>41</sup>. Данная трактовка относит к понятию провинции такие города как Екатеринбург, который обладает неофициальным названием «столица Урала» и Новосибирск, который в СМИ очень часто называют неофициальной столицей Сибири.

Но существует и еще одна единица административно-территориального деления – Федеральные округа. В настоящее время в России их насчитывается девять: Дальневосточный, Северо-Западный, Центральный, Сибирский, Южный, Крымский, Приволжский, Уральский и Северо-Кавказский федеральные округа. Как и у любых административно-

---

<sup>41</sup>Постановление Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации от 30.03.2016 г. №133-СФ «Конституция Российской Федерации» (принята всенародным голосованием 12.12.1993) (с учетом поправок, внесенных Законами РФ о поправках к Конституции РФ от 30.12.2008 N 6-ФКЗ, от 30.12.2008 N 7-ФКЗ, от 05.02.2014 N 2-ФКЗ, от 21.07.2014 N 11-ФКЗ) // Собрание законодательства Российской Федерации. № 31. – М., 2014. С.4398.

территориальных единиц, у федеральных округов есть свои центры. Они располагаются в следующих городах: Москва, Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург, Новосибирск, Хабаровск, Екатеринбург, Нижний Новгород, Пятигорск и Симферополь. Данные города, так или иначе, являются крупными культурными центрами России<sup>42</sup>.

Таким образом, под крупными культурными центрами мы могли бы понимать только столицы федеральных округов Российской Федерации. Однако, из данного правила есть три исключения, без перечисления которых данное определение нельзя считать окончательно выведенным. Речь идет о таких городах как Казань, Сочи и Калининград. Рассмотрим подробнее причины, по которым каждый из этих городов мы не можем отнести к провинциальным.

Если говорить о Казани, то важно понимать следующее. Во-первых, столица Республики Татарстан является одним из главных городов для российских мусульман. Ее можно назвать крупнейшим местом сосредоточения мусульманской культуры на территории России. Во-вторых, в 2013 году город принимал XXVII всемирную летнюю универсиаду. Данный факт может говорить о том, что город является местом накопления не только республиканских традиций и культурных практик, но и общемировых.

Говоря о городе Сочи, важно понимать тот факт, что до проведения XXII зимних Олимпийских игр 2014 года город нельзя было назвать крупным культурным центром. Однако накопление большого количество культурных ценностей и практик мира этот город стал одним из ключевых крупных культурных центров Северного Кавказа. Немаловажным можно считать тот факт, что в 2012 году журнал Forbes признал Сочи лучшим городом для ведения бизнеса в России, что также способствует развитию культурной

---

<sup>42</sup>Указ Президента Российской Федерации от 10.05.2015 г. № 239 «О внесении изменений в перечень федеральных округов, утвержденный Указом Президента Российской Федерации от 13 мая 2000 г. N 849» // Собрание законодательства Российской Федерации. № 19. – М., 2015. С.2808.

сферы<sup>43</sup>. Подтверждением этому может служить проведение в городе большого количества фестивалей как всероссийского, так и международного уровня.

Калининград же может быть исключен из списка провинций по историческим причинам. Прежде всего, речь идет о том, что город вошел в состав СССР в 1946 году. До этого город находился в составе различных государств и был столицей провинции Восточная Пруссия. Калининград на данный момент является единственным российским городом, который отдален от остальной страны и окружен несколькими европейскими государствами. Таким образом, Калининград собирает и приумножает культурные ценности и практики не только своего региона, но и окружающих его европейских государств. Также город служит для распространения культуры России на территории этих стран.

Принимая во внимание все вышеперечисленное, мы можем вывести окончательное определение крупных культурных центров. Итак, крупные культурные центры есть столицы Федеральных округов Российской Федерации, а также дополнительно три города – Сочи, Казань и Калининград. Перейдем к выведению окончательного определения понятия провинции, которое в дальнейшем будет использоваться в данной диссертационной работе.

#### **1.2.4 Выведенное понятие провинции**

Напомним, вывести определение понятия «крупный культурный центр» было необходимо для того, чтобы конкретизировать определение термина «провинция», данное Т.Ф. Ефремовой, согласно которому провинция – это «местность, находящаяся вдали от столицы, крупного культурного центра»<sup>44</sup>.

Однако, для окончательной формулировки необходимо внести последние

<sup>43</sup> 30 лучших городов для бизнеса – 2012 // Forbes. [Электронный ресурс] URL: <http://www.forbes.ru/rating/30-luchshih-gorodov-dlya-biznesa-2012/2012> (дата обращения 03.05.2016).

<sup>44</sup> Значения слова «провинция» // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/word/provintsija.html> (дата обращения: 03.05.2016).

изменения в трактовку, данную Т.Ф. Ефремовой, а именно исключить упоминание об удаленности от столицы, поскольку Москва и так упоминается нами как столица Центрального федерального округа. То есть провинция – это «местность, находящаяся вдали от крупного культурного центра».

Таким образом, под провинцией в данной диссертационной работе будет пониматься местность, находящаяся в дали от столиц Федеральных округов Российской Федерации и от городов Казань, Сочи и Калининград. Отметим, что данное определение может быть действительно только на территории России, но именно оно и будет использоваться в научной работе, поскольку в дальнейшем в ней будет рассматриваться именно российская документалистика.

## Глава 2. Методика комплексного анализа документального фильма

Эмпирическое исследование включает в себя следующие этапы:

1. Краткая описательная характеристика документальных фильмов.
2. Определение особенностей сценарной основы.
3. Выявление драматургических элементов, включая сюжетные и структурные особенности.
4. Тематический анализ.
5. Установление приемов художественной выразительности.
6. Анализ конфликтов, представленных в фильмах.
7. Сравнительный анализ образа провинции в документалистике с учетом исторической динамики.

Остановимся более подробно на методических основах каждого из выделенных этапов (за исключением первого, поскольку применяемый в данном случае описательный метод не требует дополнительных разъяснений).

### 2.1 Определение особенностей сценарной основы

Прежде всего необходимо разобраться с самим понятием сценария, а также рассмотреть основные подходы к сценарию при работе над документальным фильмом.

Согласно Новому толковому словарю Т.Ф. Ефремовой сценарий есть литературное произведение, на основе которого создается фильм<sup>45</sup>. Понятно, что подобное определение в отношении документальных фильмов может быть применено лишь отчасти, поскольку их главная функция заключается в документировании реальности, а не в художественном ее отображении.

Возникает логичный вопрос – должен ли сценарий лежать в основе документального фильма. Еще в конце 60-х годов прошлого века в отечественной документалистике было сформировано два противоположных подхода к решению этого вопроса.

---

<sup>45</sup>Значение слова «сценарий» // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/word/stsenarij.html> (дата обращения: 03.05.2016).

Так, по мнению В.В. Головня, в основе документального фильма должен лежать «добротный литературный» сценарий. По мнению автора, к такому выводу пришло большое количество документалистов<sup>46</sup>.

В то же время К. Славин придерживается противоположной точки зрения. «Откровенно говоря, снять документальный фильм по сценарию трудно», - утверждает он. По мнению К. Славина, отсутствие сценария у документальных фильмов можно объяснить непостоянством как отражаемых в картинах событий, так и героев этих произведений. Автор утверждает, что в документалистике сценарий выполняет только одну функцию – сделать возможным запуск картины в производство<sup>47</sup>.

С мнением К. Славина согласен и С.М. Зеликин, который при этом формулирует требования к содержанию сценария документального фильма: «Сценарий вообще не есть ответ. Он, скорее, сумма вопросов, которые мы задаем жизни и ответ на которые получаем в процессе съемки фильма. Не нужно до конца записывать на бумаге возможные варианты ответов. Но вопросы должны быть сформулированы»<sup>48</sup>.

В свою очередь С.А. Муратов уточняет мысль, высказанную С.М. Зеленкиным. По его мнению, документальный фильм не может иметь четко прописанного сценария. Картины должны сниматься на основе так называемой «сценарной разработки». С.А. Муратов поясняет, что это понятие предполагает перечень действующих лиц и обозначение места действия документального произведения и представляет собой экспозицию драмы. «Разрешение же “конфликта” предоставлено невымышленным героям, каждый из которых остается самим собой», – пишет автор<sup>49</sup>.

---

46<sup>□</sup>Головня В.В. Некоторые итоги и перспективы // Современный документальный фильм. – М., 1970. С.16.

47<sup>□</sup>Славин К. Когда документалист говорит «я»... // Современный документальный фильм. – М., 1970. С.46.

48<sup>□</sup>Багиров Э. Г. Телевизионный сценарий // Собрание сценариев телевизионных передач и фильмов. – М., 1975. С.103.

49<sup>□</sup>Муратов С.А. Пристрастная камера. Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект-Пресс, 2004. С.64.

Как раз в этих словах С.А. Муратова мы обнаруживаем обоснование использования данного метода анализа в нашей работе. Важно понимать, что информация об используемых документальных произведениях содержится в открытых источниках, например, в интервью или поясняющих документах. Обращаясь к ним, можно выяснить, создавался ли для документального фильма четкий литературный сценарий, или же продумывались заранее только отдельные элементы, которые должны были найти свое отражение в произведении. Информация о реальных точках позволит нам понять, какие основные элементы жизни провинции авторы документальных картин хотели в них отразить.

С.А. Муратов выделяет шесть обязательных элементов «сценарной разработки»:

1. Целевая установка – ради чего и во имя чего снимается фильм.
  2. Круг действующих лиц, а при возможности предварительной встречи с ними – и их человеческие характеристики, которые, если даже и не войдут в картину, во всяком случае, помогут установлению психологического контакта с героями на стадии съемок.
  3. Места действия, в которых предполагается наблюдение за повседневной жизнью героев или, напротив, за такими моментами, когда наиболее полно раскрываются их мысли и душевные качества.
  4. Способы съемки (скрытая камера, длительное наблюдение, событийная съемка), которые, на взгляд сценариста (или человека, берущего на себя эту функцию), наилучшим образом помогут решению темы и каждого конкретного эпизода, а также раскрытию характеров основных героев.
  5. Сценарно-организованные ситуации или «предлагаемые обстоятельства» – в том числе и формы разговорного
-

взаимодействия: от спонтанного интервью на улице до дискуссии в павильоне студии.

6. Возможная последовательность эпизодов – в соответствии с развитием идеи произведения<sup>50</sup>.

Понятно, что из интервью не всегда ясно, продумывали ли авторы произведений все подобные элементы. Однако, наличие хотя бы некоторых из них может рассказать нам о реберных точках произведения.

Стоит учитывать, что при анализе важно уделять внимание конкретно второму, третьему и пятому пункту. Они как раз и будут свидетельствовать о наличии реберных точек в произведении.

## **2.2 Выявление драматургических элементов документальных фильмов**

Согласно Л.Н. Нехорошеву, теория драматургии (применительно к киноискусству) – это наука о законах построения фильмов<sup>51</sup>. Из этого следует, что драматургия есть ничто иное как законы, по которым строятся фильмы.

Для постижения этих законов необходимо выявить основные элементы, которые включает в себя драматургия фильма. Сам Л.Н. Нехорошев выделяет при этом семь важнейших из них:

1. Движущееся и звучащее изображение.
2. Композиция.
3. Сюжет.
4. Образ целого.
5. Идея.
6. Истина.
7. Дух<sup>52</sup>.

Не ограничиваясь простым перечислением, рассмотрим каждый из указанных элементов подробнее.

---

<sup>50</sup>Там же. С.67.

<sup>51</sup>Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2009. С.8.

<sup>52</sup>Там же. С.16



Благодаря первому компоненту приведенной выше структуры – движущемуся и звучащему изображению – мы воспринимаем все происходящее на экране. Этот элемент драматургии непосредственно связан со следующим – композицией, выступая в качестве ее формы. Композиция же является содержанием для звука и изображения. Она взаимосвязана с сюжетом и выступает в качестве формы для него: именно через расположение частей произведения мы воспринимаем развитие сюжета. Взаимосвязь сюжета с предыдущим и последующим пунктом аналогична: он выступает как содержание композиции и как форма для образа целого. Тот же алгоритм действует и далее. Образ целого, в свою очередь, является формой для последующего пункта – а, которая выступает в качестве содержания для образа целого<sup>53</sup>.

Л.Н. Нехорошев отмечает, что идея есть наиболее глубинный пласт образа. На идее произведения основывается следующий элемент драматургии – истина. По мнению автора, именно через идею выражается объективная, независимая от человека сторона истины. Дух, как утверждает Л.Н. Нехорошев, является содержанием истины. По мнению ученого, в нем заключен Бог<sup>54</sup>.

Рассмотрим подробнее то, что пишет Л.Н. Нехорошев об основных драматургических элементах. Согласно ученому, композиция есть соединение частей фильма в целое. Л.Н. Нехорошев выделяет четыре вида композиции:

1. Структурный (деление фильма на кадры и эпизоды).
2. Сюжетный (деление фильма на части сюжета).
3. Сюжетно-линейный (деление сюжета на лейтмотивы и сюжетные линии).
4. Архитектоника (деление фильма на глубинные смысловые части).

Рассмотрим подробнее сюжетную композицию. Л.Н. Нехорошев выделяет пять основных элементов, характерных для нее:

---

<sup>53</sup>Там же. С.18.

<sup>54</sup>Там же. С.20.

1. Завязка (начало конфликтного действия).
2. Развитие конфликтного действия.
3. Кульминация (точка наивысшего напряжения конфликтного действия).
4. Развязка (заключительный момент конфликтного действия и его итог).
5. Финал (заключительная точка сюжета)<sup>55</sup>.

Перейдем к понятию сюжета. Сам Л.Н. Нехорошев говорит, что у слова сюжет есть множества значений. Однако, он дает одно из самых нейтральных толкований данного предмета: сюжет есть состав, цепь событий, которые лежат в основе произведения<sup>56</sup>.

Рассмотрим категорию образа целого. Л.Н. Нехорошев поясняет, что он заключен во всех частностях фильма от первого до последнего кадра: в образах персонажей, среды, автора, в выражении отношения автора к происходящему. Именно через образ целого и раскрывается более полно понятие сюжета: «сюжет — это движение образа целого в его самораскрытии на пути к полному раскрытию»<sup>57</sup>.

Обратимся к понятию идеи, которую Л.Н. Нехорошев определяет, как образную мысль, лежащую в основе фильма. Автор выделяет четыре ее вида:

1. Идея-замысел фильма.
2. Идея, воплощенная в законченной картине.
3. Идея, какой ее воспринял зритель фильма.
4. Идея — главная мысль картины<sup>58</sup>.

Идея-замысел — это состояние идеи фильма, которое возникает перед автором картины до начала работы над ней. В свою очередь идея, воплощённая в законченной картине — это идея-замысел, которая приобрела окончательную форму в процессе работы над картиной. В то же время идея,

---

<sup>55</sup>Там же. С.91-92.

<sup>56</sup>Там же. С.155.

<sup>57</sup>Там же. С.164.

<sup>58</sup>Там же. С.385.

понятая зрителем, будет отличаться от того, что хотел сказать автор. Идея – главная мысль отвечает на вопрос об истинном смысле картины. По мнению Л.Н. Нехорошева, при этом она теряет свой образный и художественный характер<sup>59</sup>.

Понятно, что лишь некоторые элементы, приведенные выше, оказывают влияние на тот образ провинции, который предстает перед нами. Однако, поскольку все они связаны между собой, мы не можем исключить из анализа ни один из них. Важно понимать, что образ провинции, в свою очередь, помогает нам понять тот жизненный мир, который нашел отражение в картинах.

### 2.3 Тематический анализ

Для того чтобы раскрыть смысл тематического анализа как метода медиаисследования применительно к документальному фильму, необходимо прежде всего обратиться к понятию темы.

Согласно Т.Ф. Ефремовой, тема составляет основное содержание произведения<sup>60</sup>. Такое толкование вполне приемлемо, но в рамках настоящей диссертации представляется недостаточно полным и четким, поскольку из самого названия работы явственно следует, что основная тема всех фильмов, присутствующих в эмпирической базе – жизненный мир провинции. В то же время различные стороны провинциальной жизни раскрываются через множество других тем, которые можно сгруппировать в соответствии со сферами жизни общества – духовной, социальной, экономической и политической. Эти сферы, не являясь непосредственными темами документальных фильмов, могут в том или ином виде находить в них свое отражение. Каждая из них выступает как тематическое единство, включающее бесконечное множество тем, которые могут быть освещены в рамках создания образа жизненного мира провинции.

---

<sup>59</sup>Там же. С.386, 389, 391.

<sup>60</sup>Значение слова «тема» // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/word/tema.html> (дата обращения: 03.05.2016).

Например, в сфере социальной жизни выделяются такие темы как социальное обеспечение граждан, наличие и отсутствие рабочих мест, детских садов, школ, зарплаты учителей, пенсии и так далее. При этом некоторые темы могут относиться одновременно к нескольким различным сферам общественной жизни – например льготы для фермеров имеют отношение как к экономике, так и к социальной сфере.

В ходе анализа мы рассмотрим, какие сферы общественной жизни находят отражение в документальных фильмах. Также мы будем обращать внимание на то, насколько полно они раскрыты в произведениях.

Данный этап анализа необходим, поскольку позволит нам понять насколько полно отражена жизнь провинции в тех или иных фильмах. Также мы сможем сделать вывод о том, существуют ли темы, которые авторы документальных произведений стараются избегать.

#### **2.4 Установление приемов художественной выразительности**

В данной части анализа мы будем рассматривать такой прием художественной выразительности как деталь. Согласно Л.Н. Нехорошеву, деталь представляет из себя элемент драматургии. Согласно ему, деталь в кинематографе — это предмет или часть предмета (человеческой фигуры), на которую авторами фильма обращено особое зрительское внимание<sup>61</sup>.

Уже в этом определении кроется как ответ на то, почему мы выносим деталь как отдельный элемент анализа, и почему мы вообще исследуем документальные фильмы на наличие деталей. Прежде всего, если на деталях автор концентрирует зрительское внимание, значит приведенный им образ важен для понимания его замысла, а соответственно, и образа провинции, который он стремился создать. Этим же утверждением подтверждается и значимость анализа деталей для всей работы.

---

<sup>61</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2009. С.45.

Деталь, как и любой элемент драматургии, несет в себе определенные функции. Автор выделил восемь основных:

1. Показ целого через его часть.
2. Фабульная функция.
3. Смысловая деталь.
4. Психологическая деталь.
5. Деталь-метафора.
6. Аллегорическая деталь.
7. Деталь-символ.
8. Многофункциональная деталь.

Остановимся на каждой из этих функций подробнее.

Такая функция, как показ целого через его часть, используется, согласно Л.Н. Нехорошеву, по целому ряду причин:

1. В целях экономии изобразительных средств, большей их концентрации.
2. Для создания таинственности происходящего, долгого «нераскрытия карт».
3. В целях большей выразительности: порой довоображаемое сильнее увиденного<sup>62</sup>.

Данный вид детали представляет большое значение для нашей работы, поскольку отражение реальной жизни российской провинции возможно только через отражение ее частей. Соответственно, авторы картин, документируя жизнь лишь в отдельно взятом регионе пытаются создать образ всей провинции.

Фабульная функция детали, как поясняет Л.Н. Нехорошев, реализуется в тех случаях, когда некий предмет участвует в фабуле и влияет на ее развитие и повороты.

---

<sup>62</sup>Там же. С.46.

Деталь, которая имеет особое смысловое значение выполняет две функции. Первая из них: помочь создать образ персонажа, а вторая – раскрыть или подчеркнуть смысл сцены или эпизода.

Задача психологической детали заключается в раскрытии душевного состояния персонажей.

Метафорическая функция детали в кино очень схожа с литературной. То есть речь идет о перенесении на предмет или человека черт, которые ему не свойственны. С литературой косвенно связана и деталь-аллегория, которая представляет собой запечатление в предметном образе некой умозрительной (отвлеченной) идеи.

Деталь-символ, по словам Л.Н. Нехорошева, иногда неверно путают с деталью-аллегорией. Здесь важно обратиться к понятию символа. Согласно Литературному энциклопедическому словарю символ есть «знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа»<sup>63</sup>. Именно в наличии многозначности образа и видит Л.Н. Нехорошев главное отличие от «однозначности аллегории».

Многофункциональная деталь обладает несколькими функциями, которые были описаны ранее. Так, например, она может быть одновременно метафорой и символом<sup>64</sup>.

Анализ конкретных деталей произведения необходимо выполнять отдельно от анализа других драматургических элементов. Это связано как с большим количеством деталей в произведениях, так и с тем, что детали зачастую несут в себе больше информации о жизненном мире провинции.

## **2.5 Анализ конфликтов, представленных в фильмах**

Понятие конфликта существует в большом количестве наук. В кинематографе он играет важную роль в драматургии произведения.

---

<sup>63</sup> Кожевникова В.М., Николаева П.А. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. С.378.

<sup>64</sup> Там же. С.47-51.

Рассмотрим два подхода к пониманию конфликта. С точки зрения драматургии конфликт – это противоположность, противоречие как принцип взаимоотношений между образами художественного произведения<sup>65</sup>. Авторы теории игр Д. Нейман и О. Моргенштерн определяют конфликт как взаимодействие двух объектов, обладающих несовместимыми целями и способами достижения этих целей<sup>66</sup>.

Два этих определения во многом похожи. Во-первых, они предполагают взаимодействие, а во-вторых, достижение целей. И если в первом случае цель – раскрыть через конфликт отношения между частями произведения, то во втором цели могут быть абсолютно любыми. В то же время первое определение несколько уступает второму, поскольку говорит только о противоположности, в то время как второе уточняет, что субъекты конфликта не просто противоположны, но несовместимы. Рассмотрим эти подходы к дефинициям подробнее.

Итак, в драматургии конфликт обладает одной важной функцией – он выражает определенную идею и тему произведения. Важно то, что конфликт в фильме создается самим автором картины.

В других науках конфликт обладает большими количеством функций. Так президент американской ассоциации конфликтологов У. Линкольн выделил более 20 функций конфликта. Среди которых есть как положительные, так и отрицательные<sup>67</sup>.

С точки зрения драматургии выделяют два основных рода конфликтов: драматический и повествовательный. Драматический конфликт в данном случае ведет к прямой борьбе противоположно направленных сторон. Он заканчивается поражением (или победой) одной из них. Причем поражение может быть, как физическим, так и духовным. При этом Л.Н. Нехорошев

---

<sup>65</sup>Там же С. 200.

<sup>66</sup>Нейман Дж., Моргенштерн О. Теория игр и экономическое поведение. / Пер. с англ. Н.Н. Воробьев. – М.: Наука, 1970. С.213.

<sup>67</sup>Черняк Т.В. Конфликты в организациях и технологии их разрешения. – Новосибирск: СибАГС, 1998. С.12-13.

отмечает, что данное столкновение проходит единой нитью через весь фильм<sup>68</sup>.

Второй род конфликта – повествовательный. Он не ведет к борьбе, а построен на разном отношении персонажей к одному и тому же предмету или явлению. При этом, данный конфликт зачастую не выступает в фильме в качестве основного. В этом случае произведение состоит из локальных противостояний<sup>69</sup>.

С точки зрения конфликтологии существует несколько типологий конфликтов. В нашем случае логичнее всего обратиться к исследованию М. Дойча. Он выделял следующие группы противостояний:

1. По сферам жизни общества и деятельности людей.
2. По причинам.
3. По субъективности<sup>70</sup>.

Первый тип конфликтов может быть представлен экономическими, политическими, идеологическими и другими. Второй тип делит их на объективные, субъективные, реалистические, нереалистические. В свою очередь по субъективности конфликты делятся на: международные, межгосударственные, межконфессиональные, расовые, межэтнические, межличностные<sup>71</sup>.

Для нас данное деление представляет интерес. Однако, с учетом специфики нашей работы мы должны будем рассмотреть противостояния как с точки зрения различных сфера общественной жизни, так и с точки зрения субъективности.

В то же время мы не должны забывать об анализе конфликтов с точки зрения драматургии, поскольку в основе документального фильма лежит именно конфликт. Однако, в данном случае использовать только

---

<sup>68</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2009. С. 202.

<sup>69</sup> Там же. С.203.

<sup>70</sup> Дойч М. Разрешение конфликта (Конструктивные и деструктивные процессы) // Социально-политический журнал. – М., 1997. №1. С.211.

<sup>71</sup> Там же. С.214.



драматургический анализ будет неправильно. В этом случае мы можем упустить конфликты между жителями провинции, социальными группами, существующими в ней, а также другие противостояния, которые не занимают важное место в драматургии картины.

Таким образом анализ конфликтов документального фильма будет производиться:

1. С точки зрения драматургии.
2. С точки зрения их принадлежности к различным сферам общественной жизни.
3. С точки зрения субъективности.

Важно обосновать необходимость подобных действий. Анализ драматургических конфликтов позволит нам понять какие проблемы провинции авторы считают основными. Кроме того, мы сможем более полно говорить о жизненном мире провинции, который раскрывается, в том числе, и через конфликтные ситуации, существующие в ней.

В то же время важен и подход конфликтологии. С его помощью мы сможем показать основные противостояния, которые существуют в провинции, и тем самым продемонстрировать одну из важных черт ее жизненного мира.

## **2.6 Сравнительный анализ образа провинции в документалистике с учетом исторической динамики**

Данный этап анализа также важен, как и предыдущие. Он заключается в сравнении между собой, документальных фильмов «Омские сказки», «День хлеба» и сериала «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь». Разберем подробнее как будет проходить данный анализ.

Первоначально, мы будем проводить анализ материалов по предложенным выше пунктам. После этого мы будем сравнивать полученные данные.

В то же время ключевое место в анализе будет занимать сравнение образов. Это позволит понять, как меняется образ провинции в зависимости от подхода авторов.

После этого мы рассмотрим, как менялся образ провинции во времени. Поскольку в нашей работе фигурируют документальные фильмы, которые выходили в различное время, то мы сможем проследить, как эволюционировал жизненный мир провинции.

Сравнение документальных картин необходимо по нескольким причинам. Во-первых, это позволит понять разницу подходов авторов при отражении жизненного мира провинции. Во-вторых, сравнение произведений даст нам возможность проследить зависимость образа провинции от авторского подхода.

В то же время анализ изменений образа провинции во времени позволит нам понять, какое влияние оказывает подход к созданию документального фильма на тот образ жизненного мира провинции, который предстает перед нами, и как этот подход меняется со временем. При этом мы рассмотрим и то, как эволюционирует сам образ жизненного мира, каким он предстал перед нами в конце прошлого века, и каким предстает сейчас.

### **Глава 3. Облик провинциальной повседневности в российских документальных фильмах**

В данной главе мы проанализируем документальные фильмы «Омские сказки», «Хлебный день» и сериал «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь» по изложенной выше методологии. В конце главы нами будет рассмотрен образ провинции в документалистике с учетом исторической динамики.

#### **3.1 Жизненный мир провинции в документальном фильме «Хлебный день»**

Прежде всего, обратимся к фактам о документальном фильме «Хлебный день», которые нам известны благодаря открытым источникам. Сам фильм был выпущен в 1998 году. Автором проекта выступил режиссер Сергей Дворцевой. Фильм получил как отечественные, так и зарубежные награды: гран-при кинофестиваля в Нионе, Золотой голубь международного кинофестиваля неигрового и анимационного кино в Лейпциге, а также приз Золотой кентавр на МКФ «Послание к человеку»<sup>72</sup>.

Сюжет фильма представляет собой рассказ о жизни людей, в основном преклонного возраста, в Поселке № 3 станции Жихарево. Формально действие фильма происходит в течение одного дня, когда на железную дорогу, которая располагается в 10 км от поселка, приходит вагон с хлебом. Вокруг этого хлеба и происходит практически все действие фильма.

Важно обратить внимание на следующий факт: данное произведение – именно кинофильм, а не телефильм. Однако, его анализ в данной работе представляется логичным по некоторым причинам. Во-первых, «Хлебный день» можно считать классическим документальным фильмом о провинции, как с точки зрения структуры, так и с точки зрения содержания. Во-вторых, подробное ознакомление с данным проектом позволит нам понять, в чем

---

<sup>72</sup> Хлебный день [Телевизионный документальный фильм] // Официальный сайт телеканала «Культура» [Электронный ресурс] URL : [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/28335/](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/28335/) (дата обращения 03.05.2016).

состоит отличие телевизионного документального фильма от произведения, предназначенного для широкого экрана. В-третьих, созданный С.В. Дворцевым образ жизненного мира провинции важен для данной работы.

В интервью «Новой Газете» режиссер рассказывал, что идея снять фильм появилась у него после того, как он увидел репортаж о поселке по одному из телеканалов<sup>73</sup>. После этого автор посетил поселок и спустя некоторое время приехал туда снимать фильм. В другом своём интервью С.В. Дворцевой утверждал, что в тот момент, когда жители поселка толкали вагон с хлебом, он не смог удержаться и в течении некоторого времени помогал им. *«Если быть до конца честным документалистом, то чем хуже, драматичнее для людей, тем лучше для режиссера. Но делать искусство из жизни реальных людей – еще и большая моральная ответственность»*<sup>74</sup>, – сказал об этом эпизоде С.В. Дворцевой. Уместно добавить, что по данным на 2010 год поселок, показанный в фильме, был полностью заброшен<sup>75</sup>.

Уже на начальном этапе анализа обращает на себя внимание важный момент, связанный с созданием фильма «Хлебный день», – процесс зарождения его замысла. По словам С.В. Дворцевого тема будущего фильма была выбрана после просмотра репортажа на одном из телеканалов. Это говорит о том, что автор понимал, какую конкретно ситуацию он будет снимать. Кроме того, после посещения С.В. Дворцевым места будущих

73<sup>□</sup> Сергей Дворцевой: Весь фокус – снимать без фокусов [Интервью] // Новая газета. [Электронный ресурс] URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/11611.html> (дата обращения 03.05.2016).

74<sup>□</sup> Кинорежиссер Сергей Дворцевой: Крупный чиновник в Астане сказал, что «Тюльпан» вреднее, чем «Борат» [Интервью] // Известия. [Электронный ресурс] URL: <http://izvestia.ru/news/342931#ixzz46DnPIYfD> (дата обращения 03.05.2016).

75<sup>□</sup> Рабочие посёлки Назиевского торфопредприятия // Интернет-энциклопедия «Википедия». [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%B5\\_%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%91%D0%BB%D0%BA%D0%B8\\_%D0%9D%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D0%A0.D0.B0.D0.B1.D0.BE.D1.87.D0.B8.D0.B9\\_.D0.9F.D0.BE.D1.81.D1.91.D0.BB.D0.BE.D0.BA\\_.E2.84.963](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%B5_%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%91%D0%BB%D0%BA%D0%B8_%D0%9D%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D0%A0.D0.B0.D0.B1.D0.BE.D1.87.D0.B8.D0.B9_.D0.9F.D0.BE.D1.81.D1.91.D0.BB.D0.BE.D0.BA_.E2.84.963) (дата обращения 03.05.2016).

съе́мок у него могло окончательно сформироваться представление о месте съёмки и основных действующих лицах.

Для анализа особенностей сценарной основы документального фильма «Хлебный день» нам необходимо обратиться к исследованиям С.А. Муратова. Рассмотрим известные нам факты о фильме «Хлебный день», исходя из структуры, предложенной ученым:

1. Целевая установка.
2. Круг действующих лиц.
3. Места действия.
4. Способы съемки.
5. Сценарно-организованные ситуации или «предлагаемые обстоятельства».
6. Возможная последовательность эпизодов<sup>76</sup>.

Обратимся к целевой установке. В данном случае мы можем только предположить, что главной целью автора было желание показать жизнь людей, которые практически оторваны от внешнего мира. Важным представляется то, что единственной вещью, которая связывает жителей деревни и остальной мир, является не столько вагон с хлебом, сколько сам хлеб.

Учитывая то, что С.В. Дворцовой посещал места съемок еще до их начала, мы можем предположить, что он понимал, кто будет входить в круг действующих лиц. Естественно, основными героями картины стали жители деревни и люди, которые привозят им хлеб. Кроме того, автор понимал, в каких условиях ему предстоит работать, а также имел возможность заранее продумать способы съемки.

Сергей Дворцовой, который четко знал, что он хочет снять и не нуждался в организации каких-либо ситуаций. Автор не только предполагал, но и четко знал о тех обстоятельствах, которые будут отражены в фильме. Они же и определили последовательность эпизодов.

---

<sup>76</sup>Муратов С.А. Пристрастная камера. Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект-Пресс, 2004. С.64.

Здесь важно обратить внимание на следующий факт – сам С.В. Дворцовой упоминает о нем в своем интервью «Новой газете»: *«Этим же вагоном покойников увозят! Вначале-то я думал, что об этом и буду снимать: хлеб и смерть...»*<sup>77</sup>. Однако, в результате от этого сюжетного хода было решено отказаться.

Несмотря на то, что автор напрямую не говорит о том, почему данная идея не была реализована, существует теория, которая позволяет ответить на этот вопрос. Ее в эфире своей передачи на телеканале «Культура» высказал российский режиссер-кинодокументалист Сергей Мирошниченко. *«Сергей Дворцовой отказался от этой идеи. <...> Он не мог заниматься только констатацией. Он – большой художник. Он оставлял хоть минимальную, но надежду людям»*, – сказал Мирошниченко.

Из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы: Во-первых, автор четко знал следующие обстоятельства: последовательность эпизодов, ключевые моменты, которые должны быть отражены в картине, людей, которые обязательно должны быть представлены в фильме. Во-вторых, исходя из того, что у автора было четкое представление обо всех аспектах фильма, он мог детально продумать идею картины. При этом автор отказался от некоторых первоначальных замыслов для создания определённого настроения, которое должно возникать у людей после просмотра картины. Это, вероятно, и отличает документальный кинофильм от документального телефильма. И в то же время такие действия автора не влияют на отражение реальности.

Обратимся к драматургическим элементам данного произведения. Для начала проанализируем композицию данного произведения. Мы помним, что Л.Н. Нехорошев выделяет четыре вида композиции: структурный, сюжетный, сюжетно-линейный и архитектонику<sup>78</sup>. Как говорилось выше, наш анализ

<sup>77</sup>□ Сергей Дворцовой: Весь фокус – снимать без фокусов [Интервью] // Новая газета. [Электронный ресурс] URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/11611.html> (дата обращения 03.05.2016).

<sup>78</sup>□ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2009. С.91-92.

композиции будет начинаться с рассмотрения сюжетной композиции. И при ее рассмотрении мы будем искать в документальном фильме завязку, развитие конфликтного действия, кульминацию, развязку и непосредственно финал.

Завязку данной картины мы можем наблюдать в первых кадрах фильма: прибытие поезда и процесс отцепления вагона. Далее идет уже развитие конфликтного действия. Его мы можем наблюдать в кадрах, на которых жители деревни толкают вагон с хлебом.

Дальнейшее развитие конфликтное действие приобретает уже на двадцатой минуте фильма (общая продолжительность картины – 55 минут). Мы видим местных жителей, которые собирают хлеб, чтобы отнести его в магазин. Сама сцена в магазине тоже относится к развитию конфликтного действия.

Кульминацию данного произведения мы можем наблюдать в кадрах, на которых одна из жительниц поселка спорит с продавщицей. Конфликтное действие достигает своей наивысшей точки в тот момент, когда на просьбу одной из покупательниц продать ей хлеб, продавщица отвечает: *«Нет у меня хлеба»*. С точки зрения логики самая высшая точка напряжения, после которой начинается долгий переход к развязке, может быть связана и с другими словами продавщицы: *«Магазин закрыт»*. Однако, учитывая, что все предыдущее действие было сконцентрировано на хлебе, данные слова не могут выступать кульминацией, поскольку связаны с ним только косвенно.

Развязка наступает уже на следующий день. Ее мы можем наблюдать в кадрах, на которых местные жители начинают толкать пустой вагон обратно из деревни. Именно на этом моменте и заканчивается произведение.

Финал в его привычном виде у данного произведения отсутствует. Однако, картина должна включать себя все основные элементы сюжетной композиции. Поэтому мы можем говорить о том, что финал в фильме *«Хлебный день»* открытый, то есть автор предоставляет зрителю возможность домыслить, как именно должна заканчиваться картина. В

данном случае мы можем говорить о том, что ответ на это вопрос дало время: на данный момент поселок, о котором идет речь в фильме, заброшен.

Рассмотрим основные сюжетные линии фильма «Хлебный день». Главная из них, безусловно, связана с самим хлебом: это линия жителей села. Начинается она в самом первом кадре фильма и заканчивается в самом последнем, представляя собой основной стержень фильма. Данная сюжетная линия проходит в своем развитии три основных этапа: начальный (кадры с отцеплением вагона и с его перевозкой в деревню), срединный (кадры в магазине) и конечный (последние кадры). При этом важно отметить, что описанное развитие циклично.

Вторая не менее важная сюжетная линия связана с животными. Она включает в себя небольшие зарисовки из жизни коз и собак.

Сам автор картины в интервью утверждал, что эпизоды, в которых присутствуют козы, крайне важны. В частности, по словам С.В. Дворцевого, через поцелуй этих животных в фильм приходит Бог.

Эпизоды, в которых показана жизнь собак также играют важную роль в произведении. Именно их автор использует для создания контраста: показывает молодых щенков практически сразу после кадров с людьми преклонного возраста.

Отдельно необходимо остановиться на лейтмотивах, которые в кинематографии определяют, как детали, световые и цветовые акценты, речевые и сюжетные обороты, музыкальные и шумовые моменты и т.д., повторяющиеся в фильме. Главным из них в фильме выступает непосредственно сам хлеб. Он присутствует в большинстве ключевых кадров фильма. Подробнее важность самого хлеба и его значение в этом фильме мы разберем при анализе основных его деталей.

Можно выделить и лейтмотивы, связанные с животными. Как описывалось выше, через кадры с козами в произведение приходит Бог, а эпизоды со щенками необходимы для создания контраста.



Один из лейтмотивов картины связан с вагоном. Его значение для данного произведения более полно будет представлено при рассмотрении деталей, присутствующих в данном фильме.

И последний лейтмотив – лейтмотив самой деревни, который проступает в длинных панорамах. Данные кадры присутствуют в картине для того, чтобы зритель мог более полно прочувствовать то место, где в дальнейшем будет развиваться действие. Кроме того, они создают впечатление оторванности поселка от остальной реальности.

Обратимся к архитектонике картины: выделим основные глубинные смысловые части фильма. Согласно Л.Н. Нехорошеву, элементами архитектоники являются большие части произведения, являющиеся этапами развития его идеи<sup>79</sup>. Согласно Г.В. Гегелю, всякая идея имеет тезис, антитезис и синтез<sup>80</sup>. Попробуем выделить основные глубинные части фильма, основываясь на этом утверждении.

В картине «Хлебный день» мы можем выделить две основные идеи. Первая из них связана с оторванностью провинции от остального мира, а вторая – с вымиранием провинции.

В первом случае тезис, выражающийся уже в начальных кадрах фильма, заключается в оторванности провинции от остального мира. Что интересно, понимание антитезиса приходит к нам практически в тот же момент, когда заходит разговор о ветке железной дороги, по которой и повезут жители поселка вагон. Антитезис можно сформулировать так: провинция все-таки имеет связь с остальным миром. В итоге синтез будет заключаться в той идее, что провинция живет отдельно от остального мира и требует от него очень мало.

Во втором случае тезис также выражается уже в первых кадрах фильма. Мы видим, что единственные люди, которые пришли встречать вагон с хлебом – пожилые. Таким образом, тезис будет звучать так: провинция

<sup>79</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2009. С.92.

<sup>80</sup> Гегель Г.В. Лекции по философии истории / Пер. с нем. А. М. Воден. – СПб.: Наука, 1993. С.70–73, 87.

вымирает. Тогда антитезис, которые выражается в кадрах с животными, будет выглядеть так: вымирают в провинции только люди. И синтез этих мыслей приводит нас к тому, что провинция продолжает жить, так или иначе. Впоследствии мы подробнее рассмотрим идеи данного фильма.

Поскольку мы уже проанализировали сюжет данного фильма, то перейдем к рассмотрению образа целого. Как мы помним, образ целого заключен во всех частностях фильма от первого до последнего кадра. Обратимся к образам, которые рисует нам автор «Хлебного дня»:

1. Образ деревни. За счет панорам мы наблюдаем общую ее картину. Покосившиеся дома, где-то каменные, где-то деревянные. Развалины, виднеющиеся на дальнем плане панорамы. Старые электрические столбы. Дополнительно на образ деревни играют и кадры с животными, а также планы, снятые в деревенском магазине. Деревня в данном произведении предстает бедной, разрушающейся, но еще живой.
2. Образы людей. Их тут очень много. Есть сильные и волевые – они толкают вагон, перекадывают хлеб, торгуют им, отказывая ругающимся покупателям. Сами покупатели тоже разные, каждый из них формирует собственный образ. Люди представляются здесь в своем многообразии: они злые, пьянствующие, неправые, волевые, слабые.
3. Образ жизни. Кадры с животными, как и кадры с людьми создают образ жизни как таковой. От рождения до старости.

Образ целого в данном произведении представляется нам следующим: провинция в фильме «Хлебный день» бедная, разваливающаяся, забытая практически всеми. Она вымирает, жизнь порождают только звери. Люди здесь абсолютно разные, как и везде: их поражают пороки, они могут быть злыми, могут быть сильными. Они просто живут.

Можно ли говорить, что образ целого в данном случае раскрывает для нас жизненный мир провинции? Возможно, но без разбора других подробностей фильма точного ответа на данный вопрос дать нельзя.

Рассмотрим идею данной картины. Как мы помним, Л.Н. Нехорошев выделял несколько ее видов:

1. Идея — замысел фильма.
2. Идея, воплощенная в законченной картине.
3. Идея, какой ее воспринял зритель фильма.
4. Идея — главная мысль картины<sup>81</sup>.

Обратимся к идеи-замыслу. Как следует из интервью С.В. Дворцевого «Новой газете», изначально он собирался лишь показать реальность: существует деревня, оторванная от мира, куда хлеб доставляется только по железной дороге, и то люди вынуждены сами толкать вагоны с ним.

Как мы говорили выше, в законченной картине можно выделить две идеи: вымирания провинции и ее оторванности от остальной реальности. По словам С.В. Дворцевого, изначально его привлек именно образ оторванной от всего мира деревни. Соответственно, именно оторванность провинции мы и можем считать идеей-замыслом. Таким образом, идею о вымирании провинции мы можем считать идеей, воплощенной в законченной картине.

Что же в результате мог воспринять зритель? Вероятнее всего, именно мысль об оторванности провинции от мира. Это связано с тем, что она лежит на поверхности, она проста и понятна людям. Вторая же мысль подана через некие знаки, воспринять которые можно скорее на уровне подсознания.

Абстрагируясь от всего вышесказанного, попробуем сформулировать главную мысль картины. Она заключается в следующем: жизнь, так или иначе, продолжается. Жизнь как существование жителей деревни и жизнь как нечто целое, символом чего выступает собака, вскармливающая щенков.

---

<sup>81</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2009. С.46.

Если соотнести эту мысль с предметом настоящего исследования, можно констатировать: провинция живет. Да, она вымирает, но тем не менее продолжает жить, со своими тягостями, надеждами, конфликтами.

Проведенный анализ дает основания утверждать: в произведении С.В. Дворцевого жизненный мир провинции выглядит живущим, хотя и постепенно вымирающим. Он нищий, он отделенный от всего остального мира, он практически всеми забыт. Но он продолжает жить.

Рассмотрим тематическое наполнение документального фильма «Хлебный день». Для этого проанализируем как авторы картины раскрыли в ней экономическую, политическую, социальную и духовную сферу общественной жизни.

В данной картине достаточно полно отражена социальная сфера. Выражается она в следующих, показанных в фильме, темах:

1. Отсутствие в селе большого количества способов доставки продовольствия.
2. Ветхое состояние имеющейся инфраструктуры, необходимой для связи с внешним миром (шпалы железной дороги, которая ведет в деревню, прогнили, соответственно, поезд не может проехать в деревню).
3. Недостаточные поставки продовольствия (хлеба на всех не хватает, кроме хлеба в деревню ничего не привозят).
4. Отсутствие какой-либо помощи деревне и людям преклонного возраста.
5. Пьянство.

Некоторые из приведённых тем можно отнести и к другим сферам жизни общества. Так, например, три первые пункта, приведенные выше, можно отнести к экономическим проблемам, поскольку возможность беспрепятственно доставить и реализовать продукты питания является важной составляющей экономики.

Очень интересен следующей факт: за кадром остаются проблемы с финансами, которые могли возникнуть у местных жителей. По данным Министерства труда России на декабрь 1998 года средняя пенсия в Ленинградской области составляла 397,8 рублей. В то же время стоимость хлеба составляла 2,5 рублей за буханку. Понятно, что часть пенсий уходила на оплату электроэнергии, а учитывая специфику деревень – еще и на пропитание скота. В этом случае наличие большего количества продуктов в магазине могло бы породить ситуацию, при которой жители деревни не смогли бы себе позволить так называемую «среднюю продуктовую корзину россиянина». Это в свою очередь обнажило бы другую экономико-социальную проблему. Однако, из-за того, что в фильме полки в магазине пусты, эта тема не нашла отражение в картине.

Тема деревни, которой никто не помогает, хоть и является социальной по сути, на деле же представляет собой не что иное, как политическую проблему. Впоследствии, при анализе фильма «Омские сказки», мы наглядно продемонстрируем, как явления подобного рода могут стать инструментом политической борьбы.

К сожалению, в фильме не нашла прямое отражение духовная сфера жизни деревни. Однако, косвенно она все же проявляется в картине. И здесь мы можем говорить о самих людях – их воспитании и культуре. Как мы помним, центральное место в картине занимает сцена в магазине, где присутствуют люди, которые не успели купить хлеб. Их спор с продавщицей, сами их высказывания, их поведение уже обнажает проблему. Позже, на примере других фильмов, мы еще не раз к ней обратимся. Четко ее можно определить следующим образом: за тягости жизни отвечает тот, кто ближе к тебе, а не тот, кто на самом деле должен за них отвечать. Спор с продавщицей в данном случае демонстрирует именно такую социально-психологическую ситуацию: продавщица доступнее для гнева местных жителей, чем депутат Ленинградской области от их округа, который должен был приложить усилия к тому, чтобы добиться проведения дороги в деревню.

Из всего вышесказанного мы можем сделать следующие выводы. Во-первых, в документальном фильме «Хлебный день» преобладает социальная тематика. Во-вторых, часть социальных проблем могут быть отнесены и к экономическим. В-третьих, политическая проблема в фильме только одна, но она является основополагающей. И в-четвертых, духовная сфера жизни общества отражена достаточно слабо.

Таким образом, документальный фильм «Хлебный день» представляет собой пример социального кино, в основе которого лежит одна нерешенная политическая проблема. Экономика и культура в данном фильме играют второстепенную роль и отражены достаточно сухо.

Попробуем проанализировать документальный фильм «Хлебный день» на наличие деталей, которые помогут нам понять замысел авторов произведения. Разбор конкретных деталей поможет нам понять, каким же предстает в данной картине перед нами жизненный мир провинции.

Первая деталь, на которую нельзя не обратить внимание, и которая присутствует уже в названии картины – хлеб. И в данном произведении хлеб – деталь многофункциональная.

Прежде всего, важно понимать, что хлеб – это деталь фабульная: с появления вагона с ним и начинается действие. Хлеб, по сути, представляет собой одно из действующих лиц фильма. Он находится в вагоне, его переключают в сумки, его продают. Что примечательно, конец фильма так же связан с хлебом, хотя сам хлеб в нем уже отсутствует – он весь продан. Из-за этого жители деревни вынуждены толкать вагон обратно, чтобы через неделю он снова привез им хлеб.

Хлеб в данной картине, безусловно, несет и особое смысловое значение. Л.Н. Нехорошев упоминал о детали с особым смысловым значением лишь как о способе создать образ персонажа или подчеркнуть важность эпизода<sup>82</sup>. Однако, в анализируемом фильме хлеб позволяет создать

---

<sup>82</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. — М.: ВГИК, 2009. С.46.

не только, и даже не столько, образ одного персонажа, сколько образ всей деревни. В этом отчасти и заключается новаторство С.В. Дворцового. В то же время каждый эпизод, в котором хлеб присутствует, важен для общей картины.

Важно понимать, что отсутствие детали – тоже деталь. И сцена в магазине это иллюстрирует. Когда хлеб продан люди начинают вести себя по-другому, тем самым обнажая свое душевное состояние. Таким образом, хлеб здесь (а вернее его отсутствие) играет роль психологической детали.

Хлеб в данном произведении – символ. И прежде всего – символ жизни. И главным подтверждением этому служит то место, где снималась картина. Само название области – Ленинградская – отсылает нас к Ленинграду, а ситуация с хлебом – к образу блокадного Ленинграда.

Своего рода подтверждающим символом является и железная дорога. Это деталь многозначная. Она фабульная – ее появление в самом начале фильма и в самом конце дает ход действию в фильме и завершает его. И, безусловно, железная дорога сама по себе – символ. Это символ пути, символ развития.

Такая деталь как поезд может представлять интерес. Поезд как символ развития и поезд как символ скорости. Он замедляет свой ход лишь для того, чтобы сбросить лишний вес – вагон, и унести прочь.

Немаловажным в контексте фильма представляется вагон, в котором привозят хлеб. Он здесь тоже выступает как деталь-символ. В чем же это проявляется? Здесь важно обратиться к устойчивому фразеологическому обороту «вагон и маленькая тележка», который в своей сути значит «очень много». Таким образом, вагон в данной картине символ чего-то большого, способного вместить очень многое. Значимый момент: когда жители деревни открывают двери вагона, обнаруживается, что хлеба в нем очень мало. То есть вагон в этом контексте представляется ничем иным как крестом: каждый несет свой крест, а жители деревни – тащат свой вагон. В этом контексте хлеб

отсылает нас к его библейскому значению – телу Христову, через которое верующие познают бога.

Важную роль в фильме играют и животные. Выше мы уже обращались к их значению в картине. Однако, сейчас наш анализ необходимо дополнить.

Прежде всего обратимся к образу собаки со щенками. Безусловно, этот образ символичен: он отсылает нас к материнству, продолжению рода, жизни. Образ коз – аналогичен. Их поцелуй – символ любви, продолжения рода и жизни. Всё это вступает в контраст с другими деталями – хлебом и вагоном. Вероятно, сам С.В. Дворцевой, который говорил, что в поцелуе коз мы видим образ бога, четко понимал, что их жизнь на фоне умирающей провинции выглядит как единственно возможное его проявление.

Из всего вышеизложенного можно сделать следующий вывод: символизм данной истории неоспорим. Она отсылает нас и к Библии, и к истории блокадного Ленинграда. Причем последние для нас наиболее важно. По сути, провинция в фильме С.В. Дворцевого находится в тех же условиях, что и город, окруженный врагами, взятый в кольцо осады. Только вместо врагов – леса, а вместо дороги жизни – единственный путь, по которому доставляют самое важное – хлеб. И живут в этой провинции только животные. Все остальное увядает и медленно умирает.

Разберем подробно конфликты, присутствующие в анализируемой картине. Как мы помним, в драматургии выделяется два их вида: драматический и повествовательный. Первый проходит сквозной нитью через весь фильм, а второй построен на разном отношении персонажей к одному и тому же явлению.

Как мы выяснили ранее, одной из главных идей картины является оторванность провинции от остального мира. Именно в этом и заключается драматический конфликт всего произведения. Его мы можем рассматривать с двух позиций, которые нам необходимо прояснить.

В первом случае конфликт можно сформулировать именно как противостояние между провинцией и остальным миром. Подобная трактовка



позволяет нам понять, что провинция – это не часть страны, а нечто независимое от нее. Именно эта независимость и становится причиной противостояния: провинция хочет ее сохранить, а остальной мир желает присоединить провинцию к себе.

С другой стороны, конфликт можно сформулировать и как простое существование провинции. Здесь основа для противостояния глубже: мир не желает, чтобы провинция существовала.

Оба прочтения основного конфликта «Хлебного дня» обнажают ключевой смысл произведения: провинция — это отдельный мир. Его можно трактовать с двух позиций. С одной стороны, провинция противостоит остальному миру, а с другой – просто существует вне его рамок.

В фильме присутствует и повествовательный конфликт. Вернее, их в «Хлебном дне» два. Рассмотрим их подробнее и проанализируем с точки зрения конфликтологии и драматургии.

Упомянутые выше конфликты – это противостояние между местными жителями и машинистом поезда, а также столкновение между местными жителями и продавщицей в магазине. Отметим следующее: оба этих конфликта занимают ключевые позиции в произведении. Один порождает завязку, другой – кульминацию.

Итак, конфликт на железной дороге происходит в тот момент, когда машинист поезда отказывается провезти вагон с хлебом в деревню по старым рельсам. Противостояние заканчивается в тот момент, когда управляющий составом заявляет, что шпалы на железной дороге в деревню гнилые. С точки зрения конфликтологии, этот конфликт можно обозначить как субъективный, поскольку каждый из участников спора отстаивает свою позицию, опираясь на свое мнение. Кроме того, противостояние машиниста и местных жителей можно истолковать как конфликт между различными социальными группами: машинист – работающий, местные жители – пенсионеры.

Рассмотрим второй конфликт. Он происходит в тот момент, когда продавщица местного магазина отказывается продать хлеб, потому что его

уже нет. Две противоборствующие стороны – продавщица и покупатели. Соответственно, с одной стороны это типичный межличностный конфликт. Однако, это совсем не так. С точки зрения самого фильма этот конфликт несколько глубже. Ведь продавщица, по сути, продает не просто продукт – хлеб – а, если вспомнить анализ деталей, возможность выжить. Таким образом, она обладает более высоким социальным статусом, чем покупатели. В этом случае налицо конфликт между личностями, обладающими различным социальным статусом. Продавщица здесь выступает как одно из высших звеньев в иерархии поселка.

Из всего вышесказанного можно сделать следующий вывод: в провинции существуют совершенно невообразимые варианты социального деления. Есть здесь и обычное деление: работающий – пенсионер. Но есть и необычные формы, при которых продавец предстает лицом, обладающим более высоким социальным статусом, и не потому, что он богаче или образованнее, а потому, что он торгует тем продуктом, без которого невозможно выжить.

Проанализировав фильм «Хлебный день», мы можем сделать вывод о том, что:

1. Провинция в фильме Сергея Дворцевого предстает перед нами оторванной от всего остального мира. Мир, окружающий ее, не враждебен, но он и не помогает ей. Он дает провинции только простейший способ выживать.
2. Провинция в произведении показана вымирающей. Ее жители – люди старые, иногда пьющие. Некоторые представители провинции сильные, некоторые слабые. Но сила помогает им только продлевать свой век, но никак не жить полноценной жизнью. Жизнь в провинции проявляется через животных: только они любят, рожают, воспитывают потомство.

3. Основа жизни провинции – выживание. Его символом служит хлеб. Вокруг хлеба крутится большая часть жизни людей – привести вагон, переложить, продать.
4. Конфликты в провинции носят либо межличностный характер, либо характер столкновений различных социальных групп.
5. Социальные роли в провинции перепутаны. Обычный продавец может быть выше по социальному статусу, чем обычный гражданин. И все из-за того, что продавец имеет доступ к единственному способу выжить.

Что же можно сказать о провинции в результате? Она вымирает, но продолжает выживать. Люди либо стараются выжить, либо спиваются. Хорошо здесь чувствуют себя только звери, поскольку люди практически брошены на произвол судьбы. Сама ситуация в поселке напоминает блокаду Ленинграда. Только если во времена блокады город не бросили, а окружали его враги, то теперь поселок окружен природой, и практически брошен остальным цивилизованным миром. Все это говорит о том, что жизненный мир провинции в данном произведении предстает глубоко бедным, брошенным и не интересным никому, кроме авторов проекта.

Немаловажным здесь оказывается время, прошедшее после выхода фильма. Оно показало, что, несмотря на всю людскую силу, несмотря на все попытки выжить, эта часть провинции умерла, опустела и, в результате, оказалась окончательно никому не нужна. Если в 1998 году железнодорожники хотя бы возили в деревню хлеб, то теперь эта земля оказалась полностью заброшенной.

### **3.2 Жизненный мир провинции в документальном фильме**

#### **«Омские сказки»**

Документальный фильм «Омские сказки» был создан в 1999 году. Авторам проекта выступили журналист «Регионального телевидения, Санкт-Петербург» Игорь Апухтин и оператор компании «Адамово яблоко» Павел

Колесников. Сам фильм представляет собой рассказ о жизни людей в поселке Черлак Омской области.

Поскольку самого документального фильма, как и информации о нем, нет в сети Интернет, мы обратились к старшему преподавателю кафедры телерадиожурналистики Высшей школы журналистики и массовых коммуникаций СПбГУ Игорю Апухтину, чтобы получить подробную информацию об этом проекте.

По словам автора проекта, документальный фильм был создан в ходе предвыборной кампании мэра города Омска В.П. Рощупкина, который избирался на второй срок. *«На первый срок он был избран мэром в связке с кандидатом в губернаторы – и, в последующем, губернатором Омской области Л. К. Полежаевым. На момент первой своей выборной кампании они были в одной команде и шли в тандеме. Во время первого срока исполнения обязанностей – одного – губернаторских, второго-мэра - их отношения сильно испортились из-за разногласий использования бюджетных средств»*, – рассказал И.Н. Апухтин.

Автор проекта пояснил, что в сложившихся в области условиях Омск, в котором функционировало предприятие нефтеперерабатывающей промышленности, становился «донором» для Омской области. Сама же область существовала за счет аграрного сектора, который «переживал нелёгкие времена». Естественно, каждый из участников конфликта хотел получить деньги на развитие своего региона.

В сложившихся условиях для проведения агитационной кампании из Санкт-Петербурга была приглашена команда политтехнологов. И.Н. Апухтин утверждает, что главной задачей, которая была поставлена перед командой, стало освещение положительных изменений, которые произошли в Омске за время руководства В.П. Рощупкина. Для этих целей политтехнологам были переданы в распоряжение три городские газеты, телеканал «Антенна-7», транслирующий НТВ и имеющий вставки собственных новостей, а также

телеканал «ТВЗ», который стал основным информационным ресурсом в ходе предвыборной кампании.

В свою очередь, перед политтехнологами, отстаивающими интересы губернатора Омской области Л.К. Полежаева, были поставлены противоположные задачи. Они должны были концентрироваться на проблемных точках, которые существовали в Омске. Для этих целей они использовали несколько областных газет, а также информационные вставки на телеканале РТР и «12-й канал», который был создан Л. Полежаевым после прихода к власти.

И.Н. Апухтин утверждает, что: *«Приблизительно в середине кампании нападки «12-го телеканала» на мэра и превознесение достоинств губернатора и его успехов приобрели абсолютно хамский, с одной стороны, и гротескный, с другой стороны, характер: “мэр развалил Омск, в то время как губернатор вывел Омскую область в лидеры среди всех российских регионов” – таков был основной лейтмотив, что абсолютно не соответствовало действительности»*. В этой ситуации возникла идея сделать репортаж о реальном положении дел в области.

По утверждению автора проекта, члены губернаторского штаба, среди которых были выходцы из Омской области, предложили несколько поселков, в которых можно было бы снять подобный проект. В результате в качестве места будущих съемок был выбран поселок Черлак. И.Н. Апухтин пояснил, что выбор этого места был «абсолютно случайным», а продюсерами проекта стали люди из предвыборного штаба, которые знали о проблемах поселка и могли договориться с местными жителями о съемках.

Говоря о документальных фильмах, нельзя забывать и о процессе их создания. По словам И.Н. Апухтина, съемка происходила в несколько этапов:

1. В семь часов утра съемочная группа отправилась в Черлак.
2. В течение нескольких часов происходили съемки людей и природы, брались интервью.
3. К пяти вечера съемочная группа вернулась в Омск.

4. В полдевятого вечера фильм уже транслировался по телеканалу «ТВ-3».

Таким образом, процесс создания документального фильма занял у создателей менее одного дня. Сам И.Н. Апухтин отмечает другую важную черту проекта: в ходе работы не было сделано ни одного постановочного кадра, потому что *«люди были готовы говорить на камеру, поскольку устали от сложившейся ситуации разрухи и нищеты»*. Единственным подобным кадром журналист считает съемки людей на поросшем травой футбольном поле в Черлаке, хотя и поясняет, что это было сделано, чтобы придать антураж рассказу местных жителей.

Интерес представляет и реакция властей Омской области на выход фильма. И.Н. Апухтин утверждает, что на следующий день после показа «Омских сказок» всем пенсионерам Черлака были выплачены долги по пенсиям. Также местные жители получили все необходимые бесплатные лекарства.

Итак, уже на данном этапе мы можем выделить несколько ключевых особенностей фильма «Омские сказки». В частности, мы можем сказать, что данное произведение является инструментом политической борьбы. Это представляет большой интерес, поскольку мы видим не только то, что фильм стал одним из важных элементов предвыборной кампании, но и то, что он привел к определенным результатам. Если фильм «Хлебный день» только задокументировал реальность, и спустя время эта реальность умерла, то в случае с «Омскими сказками» был достигнут положительный результат. На данный момент в Черлаке проживает более 10 тысяч человек, функционирует несколько ферм, работает культурно-досуговый центр и множество спортивных объектов, более 40 школ. Таким образом, можно говорить о том, что состояние поселка улучшилось. То есть данная часть провинции не только выжила, но и развилась за последний годы.

Если в фильме «Хлебный день» запечатлён один день жизни провинции, но мы не знаем точно, сколько длились съемки, то в случае с

картиной «Омские сказки» имеется достоверная информация о процессе создания фильма: съемки картины заняли меньше суток. Исходя из этого, мы можем сделать вывод о том, что короткое пребывание в провинции может повлечь за собой создание документального фильма, который полностью проиллюстрирует жизненный мир периферии. Это, в свою очередь, говорит о провинции как о неисчерпаемом источнике основ для создания документальных фильмов.

Рассмотрим сценарную основу фильма «Омские сказки». Для этого мы обратимся к С.А. Муратову, который выделяет определенную структуру «сценарного плана» документального фильма. Она включает в себя шесть позиций:

1. Целевая установка.
2. Круг действующих лиц.
3. Места действия.
4. Способы съемки.
5. Сценарно-организованные ситуации или «предлагаемые обстоятельства».
6. Возможная последовательность эпизодов<sup>83</sup>.

Наш анализ, как и в случае с документальным фильмом «Хлебный день» будет основываться на информации, предоставленной автором.

Целевая установка данного произведения вполне проста. Она заключается в том, чтобы с помощью фильма заставить определенного политика и его команду снизить давление на другого политика. Также можно выделить ряд задач, которые были поставлены авторами проекта для достижения своей цели.

Во-первых, авторы показали реальную жизнь Омской области. В отличие С.В. Дворцевого они именно задокументировали ее. Во-вторых, как объяснил И.Н. Апухтин, была попытка повлиять на жизнь людей, населяющих Черлак. И эта задача была выполнена в полном объеме. В-

---

<sup>83</sup>Муратов С.А. Пристрастная камера. Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект-Пресс, 2004. С.64

третьих, была попытка развенчать заявления губернатора Полежаева о том, что в Омской области нет проблем, и она планомерно развивается.

Важно понимать, как выбирались места съемок и герои произведения. По словам И.Н. Апухтина, продюсерскую работу взяли на себя сотрудники предвыборного штаба, которые были родом из поселка и знали о его проблемах: они договорились с местными жителями, обозначили основные места съемок. Таким образом, мы можем говорить о том, что авторы проекта изначально имели представление об обязательных элементах произведения.

При просмотре «Омских сказок» можно понять – все съемки в нем открытые. Авторы ни от кого не скрывались и сняли все, что было намечено.

По словам И.Н. Апухтина, в фильме отсутствуют сценарно-организованные ситуации. В то же время режиссер картины пояснил, что в нее были включены и постановочные кадры: на них мы можем наблюдать преподавателей спортивных школ, которые сидят на разваливающемся стадионе. И.Н. Апухтин пояснил, что данное место съемок было выбрано для того, чтобы проиллюстрировать слова этих людей.

Последовательность же эпизодов авторы определяли уже в процессе монтажа. Это связано с тем, что в ленте, несмотря на короткий хронометраж, присутствуют несколько основных линий: линия стариков, преподавателей спортивных учреждений, и линия, связанная с промышленностью Черлака. Каждая из этих линий самостоятельна, но в то же время они пересекаются и создают гармоничную картину жизни Черлака.

По результатам данного этапа анализа мы можем сделать ряд выводов. Во-первых, документальный фильм «Омские сказки» был создан менее чем за один день. Во-вторых, авторы фильма имели представление о местах съёмки и будущих героях картины. В-третьих, авторы фильма изначально имели конкретную политическую, а не абстрактную целевую установку. И факт четкого исполнения всех поставленных целей и задач уже говорит нам о том, что документальное кино может играть роль в политической борьбе и



добиваться конкретных результатов, при этом, не теряя своей эстетической значимости для отечественной документалистики.

Теперь проанализируем драматургические элементы произведения. Как мы уже говорили выше, в фильме присутствуют несколько сюжетных линий. Каждая из них является законченной с точки зрения композиции. В то же время и весь фильм композиционно выдержан. Чтобы доказать это попробуем проанализировать сюжет всего фильма, а потом и каждую сюжетную линию отдельно.

Завязку данного произведения мы можем наблюдать в кадрах со знаком поселка Черлак. Сами эти кадры уже говорят нам о том, что мы увидим историю поселка.

Развитие конфликтного действия в данной картине происходит на протяжении больше ее части. Это рассказ о жизни бывшего военного, рассказ о предприятиях области и рассказ о спортивных школах.

Что же касается кульминации, то в «Омских сказках» она предстает перед нами практически в самом конце. Точка наивысшего эмоционального напряжения достигается в тот момент, когда нам показывают плачущего отставного военного.

Про развязку мы можем сообщить следующее: с одной стороны, ее мы можем наблюдать в тех кадрах, где жена военного говорит: *«Мы ждем, когда придавит нас и все»*. Эта фраза четко описывает состояние дел в Черлаке и при этом окончательно формирует образ этой части провинции.

С другой стороны, мы можем говорить о том, что в картине развязка, как таковая, отсутствует. В отличие от «Хлебного дня», где люди в конце картины начинали тащить вагон, и было понятно, что они будут продолжать эти действия до своей смерти, в «Омских сказках» автор не дает ответа на вопрос, что будет дальше. Конец этого фильма можно назвать открытым. В этом случае развязка картины остается за ее пределами и заключается в решении властей выплатить все долги местным жителям. О финале фильма, в

данном случае, мы можем говорить, повторяя информацию о том, что поселок Черлак до сих пор существует.

Перейдем к анализу отдельных сюжетных линий, которые присутствуют в данной картине. Начнем с повествования о жизни отставного военного и его жены.

Завязка в данном случае появляется в первых кадрах картины. Мы видим адрес дома, а затем красную звезду. Здесь сами авторы поясняют, что в доме живет военный. Это сразу же говорит нам о том, что они станут героями «Омских сказок» и в дальнейшем будут играть важную роль в картине.

Развитие конфликтного действия включает в себя рассказ военного о службе, а также рассказ его жены о работе на производстве и отсутствии хорошего отношения нынешних владельцев валеночного производства к пенсионерам.

Кульминация здесь приходится на фразу жены военного: *«Мы ждем, когда придавит нас и все»*. Важно обратить внимание, что это последнее появление этих героев в картине. Таким образом, можно говорить, что развязка истории этих героев также осталась за пределами фильма. И она, как и общая развязка, заключается в выплатах пенсий и пособий. В то же время о финале данной сюжетной линии мы не можем сказать ничего.

Обратимся к сюжетной линии, связанной с производством. Завязка здесь сильно связана с предыдущей сюжетной линией, поскольку жена военного работала на одном из заводов. Начинается она со слов автора, который рассказывает об этом факте.

Рассказ о том, что происходило с местными заводами и фабриками, и о жителях, которые растащили их на кирпичи – развитие конфликтного действия. Он также плавно пересекается с сюжетной линией местных жителей.

Что интересно – линия местных жителей очень сильно переплелась с линией, отражающей состояние местного производства. Именно из уст жены военного и звучит фраза: *«Развалилось все. Развалилось»*.

Развязка данной линии, опять же, неизвестна для нас. Однако, о финале мы можем сказать: на данный момент в Черлаке функционируют заводы по производству круп, овощей и кормов, а также строится ферма для выращивания кроликов.

Перейдем к анализу третьей сюжетной линии. Как мы говорили раньше, она начинается в ходе развития конфликтного действия. Завязкой здесь выступают кадры с детьми, играющими в футбол и слова автора о том, что в Черлаке собирают подписи за смертную казнь за наркотики.

Развитие конфликтного действия в данной сюжетной линии приходится на кадры с заброшенными спортивными объектами. Естественно, в эту часть структуры мы можем отнести и некоторые моменты интервью с методистами.

В то же время именно на интервью с методистами и приходится кульминация данной линии. Она отражена в вопросе корреспондента и в ответе одного из методистов:

*– При такой политике может ли произойти так, что спорт окончательно прекратит свое существование в этом районе?*

*– Я думаю, мы уже идем к этому.*

Как и в предыдущих частях произведения, развязка и финал находятся за границами фильма. На данный момент из открытых источников известно, что в Черлаке проводятся соревнования по мотокроссу. Об иных соревнованиях информации найти не удалось.

По итогам анализа сюжетной композиции можно сделать несколько выводов. Во-первых, фильм представляет собой единое произведение с открытым финалом, состоящее из трех историй различных персонажей. Во-вторых, сами сюжетные линии выстроены так же, как и сам фильм: развязка и финал картин остается для зрителя неизвестным.

Анализ сюжетно-линейной композиции в данном случае не будет производиться. Это связано с тем, что основные сюжетные линии мы уже выделили и проанализировали выше.

Перейдем к анализу архитектоники. Как мы помним, этот анализ заключается в выявлении основных смысловых частей картины.

С одной стороны, мы можем сказать, что три главные сюжетные линии являются основными в данном фильме и именно они составляют основные смысловые части, которые и создают единый образ провинции или, в нашем случае, поселка Черлак.

В то же время важно понимать, что все три сюжетные линии хоть и представляются важными для фильма, но не каждая из них является главной и несет в себе основной смысл картины. Сами авторы в «Омских сказках» уже дали нам ответ на вопрос о том, что в картине можно считать главным, а что – второстепенным.

Так, история молодежного спорта поселка представляется второстепенной для данного фильма. Она появляется в картине неожиданно уже ближе к концу ленты. В этой неожиданности и заключается важность истории. В ходе просмотра фильма создается впечатление, что о сюжете со спортсменами чуть не забыли.

В то же время развал производства и жизнь людей, отдавших свое здоровье на службу стране, в данной части представляется более важным. И это легко объяснить. Сюжет с отставным военным и его женой может вызвать у людей сочувствие их горькой судьбе. Кадры же с развалинами заводов могут пробудить у людей чувство злости. И в этом контексте линия с представителями спортивных учреждений служит в качестве разбавки насыщенного произведения.

Перейдем к дальнейшему анализу драматургических элементов. Далее мы проанализируем сюжет. Несмотря на то, что ранее мы много о нем говорили, стоит рассмотреть его отдельно для выявления более глубоких подтекстов, возникающих в фильме.

Итак, какие же события лежат в основе произведения? Уже отвечая на этот вопрос можно обнаружить очень интересную деталь. Если в фильме «Хлебный день» в основе произведения лежали события, которые происходят

независимо от авторов фильма (вагон все равно бы приехал и все равно бы привез хлеб), то в данной картине центрального события как такового нет. Говоря более понятно, его нет в жизни жителей Черлака: главное событие произведения — это приезд журналистов и их желание показать жизнь населенного пункта. Основная цепь событий — это ничто иное, как осмотр журналистами поселка.

Обращает на себя внимание тот факт, что в документальном кинофильме центральное место занимают персонажи, в то время как в телевизионной картине — сам журналист. Вероятно, в этом и кроется основное отличие документального телефильма от документального кинофильма. Однако, для того, чтобы подтвердить этот тезис, нам необходимо проанализировать другие документальные фильмы, предназначенные для телевидения. Соответственно на данный вопрос мы можем ответить только после анализа сериала «Путешествие из Петербурга в Москву».

Кратко резюмируя, мы можем сказать о том, что главный сюжет фильма «Омские сказки» — это приезд журналистов в поселок Черлак и их знакомство с местной жизнью и ее проблемами. И именно этот сюжет выступает в качестве формы для образа целого. Проанализируем образ целого в данном произведении.

В нашем случае образом целого будет являться образ провинции, ее жизненного мира. Каким же он предстает в данном произведении?

Как мы помним, в «Хлебном дне» мы видели брошенную нищую провинцию, которая никому не нужна. В данном случае образ похож: провинция действительно бедная. Однако, в то же время имеется и большое количество частных, которые более подробно описывают провинцию. Приведем их:

1. В поселке Черлак вопрос еды, в отличие от поселка в «Хлебном дне», уже не занимает центральное место. Основная проблема здесь — обветшалость домов.

2. Оторванности от мира нет. Черлак встроен в мир и активно контактирует с ним.
3. Провинция живет, а не вымирает. Люди занимаются делами, например, строят из кирпичей гаражи.
4. Работа в поселке не связана с производством, поскольку основные заводы развалены.
5. В отличие от пьянства, которое показано в «Хлебном дне», здесь речь идет о наркотиках. Хоть наркоманов и не показывают в кадре, можно предположить, что они в поселке есть.
6. Люди в Черлаке обмануты властью. Она не уважает местных жителей.
7. Все благие начинания в Черлаке обречены на провал.
8. Люди знают тех, кто виноват в их проблемах, и готовы об этом говорить.
9. Провинция в данном фильме обманутая. Ей обещали прогресс, а вместо этого люди получили разруху.

Из всего этого мы можем сделать вывод об образе провинции в данном произведении. Итак, провинция здесь бедная, но не нищая. Провинция не оторвана от мира, она встроена в него. Она не забытая и заброшенная: о ней знают местные власти, она открыта для людей. Но она обманута. Все, что было обещано на выборах, не выполнено: производство развалено, спорт не поддерживается.

Люди в данной картине, в отличие от «Хлебного дня», не брошены на произвол судьбы. Они просто живут. Их главная проблема не голод, а обветшание всего, что их окружает. То есть провинция в фильме «Омские сказки» бедная, разваливающаяся, но продолжающая жить, и надеющаяся на лучшее.

Если же говорить о жизненном мире провинции в данном произведении, то можно сказать следующее: в этом мире некоторые люди доживают свои дни, другие пытаются сделать его лучше. В целом, это мир

бедный, разваленный, а люди в нем, хоть и обмануты, продолжают надеется на лучшее.

Перейдем к анализу идеи, которую несет в себе фильм «Омские сказки». Ранее мы уже говорили, что замысел создать картину был рожден в ходе политической борьбы. Является ли желание нанести удар политическое сопернику основным замыслом картины? Отчасти – это так. Но здесь важно понимать, что это желание не может быть идеей.

Также в качестве замысла не может выступать попытка помочь жителям Черлака, поскольку изначально это было лишь одной из задач авторов картины, которая к тому же являлась второстепенной.

Основной замысел фильма мы можем обозначить как попытку показать людей из провинции в их повседневной жизни. Показать то, как они существуют, с чем им приходится бороться.

Идея, воплощенная в фильме, тесно связана с политической тематикой. В законченном виде эта идея может выглядеть следующим образом: во всех проблемах виноват губернатор области. Зритель же воспринимает идею несколько шире: люди живут в бедности и в этом виноваты политики.

Главная мысль картины также схожа с предыдущими идеями фильма. Ее можно сформулировать следующим образом: есть те, кто виноват в проблемах провинции. Это политики, которые обещали развивать регион, но ничего не сделали для этого.

Достаточно интересен тот факт, что в предыдущем анализируемом произведении – фильме «Хлебный день» С.В. Дворцевого содержалась четкая художественная идея картины. Здесь же мы видим достаточно интересное проявление главной идеи – она политическая и, в то же время социальная. Вероятно, это еще одно отличие теледокументалистики от документального кино.

Еще один немаловажный факт: в данной картине задуманная, воплощённая, и понятая зрителем идеи – совпадают. Таким образом, мы можем говорить о том, что данная картина рассчитана на широкую

телеаудиторию. И фильм должен быть ей понятен. А если учитывать, что данная картина выступает как один из элементов предвыборной кампании, то она тем более должна быть доступной для людей.

В данной части анализа мы обратимся к основным темам, которые присутствуют в фильме «Омские сказки». Их мы ранее поделили по соотношению с различными сферами жизнедеятельности общества: социальной, экономической, политической и духовной.

В отличие от «Хлебного дня», в «Омских сказках» преобладает политическая тематика: она стала поводом для создания картины, и она же является ее основной идеей. Каждый элемент фильма, так или иначе, связан с политикой: и бедственное положение пенсионеров, и вопросы поддержки спорта, и проблема развала основных производственных объединений.

Но в то же время все это, так или иначе, относится и к другим сферам жизни общества. Все перечисленные выше проблемы определенно социальные. И если тематика спорта и пенсионеров не вызывает вопросы, то история о развале на необходимо рассмотреть подробнее.

Важно понимать, что от наличия производства напрямую зависят рабочие места в поселке. А это, в свою очередь, может отразиться на общем уровне жизни людей. А показанное в фильме состояние дел с производством и является причиной того, что из поселка уезжают люди.

Понятно, что эта тематика является и экономической. Ведь наличие производства напрямую связано с возможными инвестициями в инфраструктуру поселка. К экономической сфере можно отнести и вопросы с пенсиями у пенсионеров, а также проблему с ваучерами. На них стоит подробнее обратить внимание. Данная проблема была актуальна для России именно в 90-е годы XX века.

Что же касается спорта, то эта тема имеет и социальное и духовное значение. А его плачевное состояние напрямую связано с политической тематикой, поскольку отношения представителей власти к спорту фактически отражает отношения представителей власти к подрастающему поколению.



Можно говорить о том, что в фильме «Омские сказки» представлено большое количество тем. То есть в отличие от «Хлебного дня», данная картина более полно отражает жизнь провинции. Так, например, в «Омских сказках» экономическая и политическая тематики представлены достаточно широко.

Вероятно, подобное обращение с тематикой также можно отнести к отличительной черте теледокументалистики. Если документальные кинофильмы концентрируются в основном на освещении малого количества тем, для достижения определенного эстетического эффекта, то телевизионная документалистика должна отразить жизнь людей более полно. Это, вероятно, нужно для того, чтобы каждый телезритель мог соотнести себя с героями картины, поставить себя на их место и тем самым понять их мотивацию и ту ситуацию, в которой они находятся.

Рассмотрим ключевые детали фильма «Омские сказки». Несмотря на то, что он не обладает такой же глубиной как картина С.В. Дворцевого «Хлебный день», в анализируемой ленте, так или иначе, встречаются детали, которые работают на создание определенного образа.

В данном произведении отсутствуют некоторые виды деталей. Например, мы не можем увидеть показ целого через его часть.

В то же время в этом произведении есть деталь, обладающая фабульной функцией. Это – стела, находящаяся при въезде в Черлак. И хотя она появляется на очень короткий момент и только один раз, она важна по двум причинам. Во-первых, она показывает то место, где в дальнейшем будет развиваться история. Во-вторых, стела выглядит полуразрушенной. И уже само это задает ту атмосферу разрухи, в которую мы впоследствии окунаемся.

Далее в фильме есть одна деталь, внимание на которой заостряют сами авторы произведения. Это – красная звезда на воротах дома. Она символична. Красная звезда, как и говорит сам автор, указывает на то, что в доме живет ветеран. В то же время мы понимаем, что красная звезда это – символ самой

советской армии, а также устойчивая форма, которая отсылает нас к таким понятиям как честь, храбрость, верность родине. Все это вкупе создает образ человека: он верно служил родине, был храбр и честен, а потому заслуживает достойную старость. В фильме же мы видим противоречие: ветеран заслуживает достойную старость, но прозябает в нищете.

В то же время красная звезда, как и табличка с адресом – фабульные детали. С них начинается сюжетная линия пенсионеров.

Перейдем к анализу еще одной важной детали произведения. Речь идет о факеле, который появляется в процессе развития сюжетной линии, связанной со спортсменами. И в этом контексте факел можно воспринимать как символ. Об одном из вариантов трактовки данного символа говорит и сам автор, который отождествляет его с олимпийским факелом. В то же время факел можно воспринимать и несколько иначе. Во многих культурах факел был символом знания, а соответственно и прогресса. В контексте фильма потухший факел – символ регресса. И в данном произведении он очень важен, поскольку говорит о развале провинции.

Есть и еще несколько повторяющихся деталей. Это – развалины предприятий. Можем ли мы говорить о них как о полноценных деталях? Да, но только в случае с заводом семенных трав. Кадры с ним дважды появляются в картине. И данный завод безусловно можно считать символом. Причем, интересным представляется тот факт, что его символическая роль очень похожа на роль вагона в фильме «Хлебный день». Когда авторы говорят нам про завод семенных трав, мы видим кадры, на которых запечатлен ангар. Ангар в данном случае выступает как символ чего-то большого и при этом разваленного. И хотя подобные заявления могут показаться надуманными, по нашему мнению, ангар олицетворяет собой либо область, либо разваливающуюся Россию.

Говоря об ангаре, не стоит забывать и о его роли в завершении фильма. Как мы уже говорили ранее, этот конец нельзя назвать финалом, но он играет роль окончания картины. Глубоко символична музыка, которая сопровождает

кадры ангара, воспринимаемого как символ области или страны. Это композиция High Hopes в исполнении группы Pink Floyd. Ее название отсылает нас к большим надеждам, которые испытывали жители региона по поводу будущего. И, как мы видим в фильме, жители оказались обманутыми. В таком контексте ангар будет восприниматься не только как символ чего-то большого, но и как невоплощенные надежды.

В то же время ряд образов «Омских сказок» мы можем воспринять как детали только в контексте уже проведенного анализа фильма «Хлебный день». Речь идет о детях, которые играют в футбол. Как мы помним, в «Хлебном дне» отсутствие детей говорило о вымирании провинции. В данном случае их присутствие говорит о том, что провинция продолжает жить.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что все детали, которые появляются в фильме, за исключением фабульной, говорят нам о регрессе и неоправдавшихся надеждах. Но в то же время провинция живет.

Обратимся к конфликтам произведения. Как мы помним, с точки зрения драматургии их существует два: драматический и повествовательный. Первый выступает в качестве основного в произведении, а второй в качестве дополнительного.

Понятно, что драматическим конфликтом с точки зрения фильма будет конфликт между людьми и властью. Попробуем проанализировать и четко сформулировать данное противостояние.

Драматический конфликт данного произведения абсолютно политический. В законченном виде он будет выглядеть следующим образом: в ленте «Омские сказки» провинция предстает брошенной собственными управленцами. Жизненный мир провинции конфликтует с теми, кто был избран для того, чтобы развивать ее.

Рассмотрим данное противостояние с точки зрения конфликтологии. Оно также политическое, но в то же время он может представляться и экономическим, ведь речь идет о разваленном производстве.

Если же говорить о втором типе деления конфликтов, то с различных его сторон – со стороны власти и со стороны обычных людей – конфликт будет представляться по-разному. С точки зрения обычных граждан этот конфликт объективен: люди видят общий упадок своего поселка. С точки зрения власти он субъективен, поскольку представляет собой элемент предвыборной борьбы.

С точки зрения деления по субъективности, данный конфликт представляется конфликтом среди разных социальных групп. Речь идет об обычных гражданах и управленцах.

Важно понимать и следующее: данный конфликт не находит своего решения в произведении. Вероятно, его можно отнести к одному из вечных конфликтов, которые существуют на протяжении всего существования человечества: люди всегда будут хотеть большего, а власть имущие всегда будут не выполнять свои обещания по тем или иным причинам.

Рассмотрим повествовательные конфликты, которые встречаются в фильме. Все они, так или иначе, вплетены в основной конфликт и, в данном случае, являются его составной частью. Речь идет о конфликте из-за невыдачи лекарств, из-за отсутствия поддержки спорта, а также о всех противостояниях, связанных с предприятиями, которые либо развалены, либо не работают.

Все эти конфликты, так или иначе, являются составными частями основного конфликта, причем именно через них он и подается. И данный факт представляется очень интересным. Единственным человеком, который говорит о том, что в развале спорта в Черлаке виноваты власти, является один из местных тренеров. Понятно, что об этом говорит сам автор проекта, но в данном случае он является лишь проводником определенной политической идеи, и поэтому ангажирован. В то же время обычные жители не называют виновников своих проблем. Однако, именно через их истории и подается главный конфликт произведения.

Говоря о картине «Омские сказки», мы должны помнить, что перед нами полностью политический проект. В то же время он обладает рядом деталей, которые помогли его авторам создать абсолютно уникальный образ провинции:

1. В фильме отражено большое количество тем. Здесь есть место социальной проблематике, спорту, политике и экономике. Казалось бы, данный факт не слишком интересен в контексте жизненного мира провинции. Однако, именно это иллюстрирует то, что проблематика в провинции может быть не только социальной, а соответственно, и ее жизненный мир намного шире, чем он представлялся нам в «Хлебном дне».
2. Провинция здесь уже не оторвана от мира. Она находится в нем и взаимодействует с ним постоянно.
3. Жизненный мир провинции уже не представляется нам умирающим. Он живой. В «Хлебном дне» люди, фактически, были обречены, здесь же мы видим, что они продолжают жить. И самое главное, в данном фильме есть дети – символ будущего.
4. Провинция уже не выглядит обречённой. В ней есть люди, которые пытаются что-то делать, и не для того, чтобы выжить, а для того, чтобы развиваться.
5. Жители провинции, в отличие от персонажей «Хлебного дня», понимают несовершенство мира и знают, кто виноват в их проблемах.
6. Периферия в данном фильме конфликтует с теми, кто ею управляет.

В данном произведении перед нами предстает жизненный мир провинции, который кардинально отличается от «Хлебного дня». В нем есть место политике и попытке отстоять собственные интересы. Люди уже имеют желание не только выжить, но и сделать что-то для того, чтобы жизнь стала лучше. Сама периферия, представленная в данном фильме, входит в

остальной мир, она не оторвана от него, а является неотъемлемой его частью. Провинция уже не просто выживает. Она живет, хотя ее развитие и тормозится местными чиновниками. Самым проблемным сектором является экономика: заводы или развалены, или простаивают.

Таким образом, перед нами предстает типичный образ провинции уже не выживающей, а живущей. С большим количеством проблем, но движущейся вперед за счет людей, которые готовы жертвовать собственным удобством во имя развития.

### **3.3 Жизненный мир провинции в документальном сериале**

#### **«Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь»**

Прежде чем приступать к описательной характеристике данного произведения, мы должны внести некоторую ясность в то, как мы будем анализировать данный фильм. Поскольку он состоит из шести различных серий, каждая из которых составляет законченное произведение, мы должны будем поделить некоторые этапы анализа.

Описательная характеристика фильма не претерпит никаких изменений. Это же касается и определения особенностей сценарной основы.

Основные изменения произойдут в анализе драматургических элементов картины. Здесь на каждую серию будет приведен отдельный этап анализа, а после этого подведен общий итог. Аналогичное деление анализа будет проведено и для тематической его части, а также при рассмотрении основных конфликтов произведения и его частей.

Документальный сериал «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь» (в дальнейшем просто – «путешествие из Петербурга в Москву») был создан в 2014 году. Автором проекта выступил журналист Андрей Лошак. За этот сериал А.Б. Лошак получил национальную премию «Лавровая ветвь».

Как становится ясно уже из названия, автор проекта решил повторить путешествие из Петербурга в Москву, одноименную книгу о котором в 1790

году издал русский писатель Александр Радищев. По выражению А.Б. Лошака фильм представляет собой «путевые заметки».

В своем интервью радиостанции «Эхо Москвы» А.Б. Лошак рассказал о том, как появилась идея снять представленный сериал. По его словам, после просмотра главных федеральных каналов России (а именно «Первого канала» и телеканала «Россия 1») он обнаружил, что «там нет страны, она действительно исчезла из информационной повестки – новости начинаются с Украины и Украиной заканчиваются». А.Б. Лошак утверждал, что эта мысль подтолкнула его понять, что происходит в стране, чем она живет<sup>84</sup>.

Важно упомянуть и форму повествования, которая была выбрана. На протяжении всего пути автор следует по городам и деревням, которые посещал А.Н. Радищев. Автор говорил об этом следующие: *«Он [Радищев] обратил внимание на человека, на личность, на ее права, положение. И примерно тоже самое пытался сделать я, поехав по этому маршруту и положив в бардачок книжку Радищева»*.

Сериал включает в себя шесть серий: «Любань – Чудово», «Великий Новгород», «Бронница – Едрово», «Вышний Волочок – Торжок», «Медное – Тверь», «Тургиново – Завидово». То есть мы можем говорить о том, что его создатели следовали по маршруту А.Н. Радищева. В то же время авторы намеренно исключают некоторые населенные пункты, описанные писателем, из своего маршрута. В основном исключены те населенные пункты, которые располагаются ближе всего к двум крупным городам – Москве и Санкт-Петербургу. Вероятно, подобные действия создателей проекта связаны с желанием погрузиться в провинцию, удаленную от крупных центров. Кроме того, авторы посетили два населенных пункта, не упомянутых А.Н. Радищевым. Речь идет о селе Тургиново, откуда происходят предки Президента Российской Федерации Владимира Путина, и о деревне Прямухино, где располагается усадьба Бакуниных.

<sup>84</sup> Своими глазами. Путешествие из Петербурга в Москву [Расшифровка передачи] // Радиостанция «Эхо Москвы». [Электронный ресурс] URL: <http://echo.msk.ru/programs/svoi-glaza/1456180-echo> (дата обращения 19.04.2016)

На данном этапе мы можем сказать, что фильм «Путешествие из Петербурга в Москву» отличается от всех анализируемых ранее произведений. Он охватывает большой срез провинциальной жизни России в центральной части страны, и показывает, как живут люди в Ленинградской, Новгородской, Тверской и Московской областях. Кроме того, данный фильм – последний по дате выхода из всех анализируемых картин. Это позволит нам понять, какой представляется провинция в наше время.

Определим особенности сценарной основы «Путешествия из Петербурга в Москву». Как мы помним, С.А. Муратов выделял шесть основных элементов «сценарной зарисовки»<sup>85</sup>. Рассмотрим каждый из них.

Из интервью автора следует, что у него была целевая установка. Изначально он хотел снять фильм о жизни России, которую не показывают по телевизору.

После просмотра фильма мы понимаем, что некоторые встречи, которые мы видим на экране, были запланированы авторами. Другие же носили случайный характер.

Авторы картины имели общее представление о местах съемки. Однако, это не отменяет того, что часть эпизодов фильма отражают реальную жизнь. Например, в своем интервью А.Б. Лошак утверждает, что съемочная бригада случайно нашла цыганский табор и также случайно обнаружила в нем православного священника, который стал одним из героев картины.

Данный фильм отличается разнообразием способов съемки. Авторы зачастую используют скрытую съемку, чтобы показать реальное состояние дел и реальное отношение людей к тем или иным вопросам. Вероятно, в данном случае мы можем проследить некоторую эволюцию процесса создания документального фильма: то, что раньше авторы могли показывать открыто, теперь можно снять только скрытой камерой.

---

<sup>85</sup> Муратов С.А. Пристрастная камера. Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект-Пресс, 2004. С.64.



Ранее мы уже говорили о связи этого произведения с книгой А.Н. Радищева. Это произведение во многом определило последовательность эпизодов. Однако, в то же время авторы допустили и некоторые отклонения от маршрута, которым в свое время следовал писатель.

Казалось бы, авторы проекта имели заранее готовый сценарный план, который определял реберные точки проекта. Но в данном случае — это не совсем так.

Здесь нам необходимо вспомнить о тезисе В. Головни, который утверждал, что при создании документального фильма необходим «добротный литературный сценарий». И в случае с сериалом «Путешествие из Петербурга в Москву» в качестве «предварительного плана», то есть основы для будущего фильма выступало именно серьезное литературное произведение. И именно оно четко сформировала как маршрут, по которому движутся авторы, так и тематическое наполнение различных серий.

Данный факт может свидетельствовать о том, что мы имеем дело с документалистикой нового вида, которая, с одной стороны, основывается на литературном сценарии, а с другой стороны, импровизирует в собственных рамках.

Перейдем к выявлению драматургических элементов «Путешествия из Петербурга в Москву». Начнем анализ с серии «Любань – Чудово», а именно, с деление этого эпизода на части сюжета.

Обращает на себя внимание тот факт, что каждая серия имеет начало, которое выступает в качестве анонса предстоящей серии. После этого и начинается основное действие. В данной серии есть и предисловие: оно заключается в показе видов Петербурга и рассказе о книге «Путешествие из Петербурга в Москву» и судьбе А.Н. Радищева. С одной стороны, мы можем говорить, что это предисловие уже выступает в качестве завязки. Однако, оно предстает завязкой всего фильма, а не конкретно этой серии, поэтому мы проанализируем его в дальнейшем.

Завязка данного эпизода содержится в словах автора проекта, который цитирует слова А.Н. Радищева о Любани. Все это сопровождается кадрами видов Любани и окрестных сел.

И уже на данном этапе мы можем говорить об одной важной особенности произведения. Если раньше завязка появлялась за счет кадров, которые иллюстрировали место действия, то здесь завязка – слова А.Н. Радищева. И именно они служат катализатором для действий автора. Например, в данном случае авторы поехали искать в районе Любани русских земледельцев, чтобы показать, как изменились эти места со времен путешествия писателя.

Развитие конфликтного действия включает в себя много различных сюжетных линий. Это и рассказы местных жителей о низких зарплатах на фермах, кадры с китайскими земледельцами и их начальником. Именно этот человек и произносит фразу, которая выступает в качестве кульминации в данном эпизоде: он говорит, что для обслуживания теплиц, в которых работают несколько китайцев, потребовалось бы в четыре раза больше русских.

Вслед за сюжетной линией, обозначенной у А.Н. Радищева, авторы демонстрируют собственную. Она касается деревенской жизни. Главными ее героями становятся жительница села Радищево и ее дочь. И у этой сюжетной линии есть своя завязка: появление надписи «деревня Радищево» на экране. Именно упоминание автора «Путешествия из Петербурга в Москву» в названии населенного пункта заставляет зрителя задуматься, достоин ли данный населенный пункт имени А.Н. Радищева, который в свое время описал бедность провинции. Дочь жительницы деревни Радищево доводит данную линию до кульминации, говоря: *«Он [Путин] Россию с колен поднял»*. Именно в этой фразе мы чувствуем предельное напряжение, подчеркнутое самой ситуацией, в которой оказались герои: вокруг разруха, но Россия встала с колен. Дочь местной жительницы и завершает эту сюжетную линию, говоря: *«У меня новости – любимая передача»*. В данный момент мы

и понимаем ее нежелание видеть реальность вокруг себя. Финала же у истории этих людей нет, поскольку их дальнейшая судьба неизвестна.

Третья сюжетная линия данного эпизода посвящена депутату местного сельсовета. Завязкой здесь являются опять слова А.Н. Радищева. Далее развитие конфликтного действия, включающее разговор авторов с председателем, интервью с пенсионеркой, показ председателем здания бывшего сельского клуба и его общение с местными жителями. Из уст местной жительницы и звучит кульминационная фраза: *«Нет воды, вы понимаете. В деревне в колодцах нет воды»*. Развязка данного эпизода достаточно красноречива. Один из местных пьяниц произносит нецензурную фразу, смысл которой – «это все бред».

Следующая сюжетная линия связана с писателями Глебом Успенским и Николаем Некрасовым. Завязка здесь проста: кадры с внешним видом музея писателей. Кульминационная фраза звучит из уст куратора музея: *«Не место решает за человека, а сам человек»*, а развязка в ее же фразе, которая касается Глеба Успенского: *«Он не спился, но зато сошел с ума»*.

Последняя сюжетная линия – история завода «Красный фарфорист». Завязка тут уже в первых кадрах с обветшалым заводом. Кульминация – слова бывшего работника завод: *«–В этой жизни к лучшему мы не идем. К войне идем»*. Он же и выступает инициатором развязки сюжетной линии: *«– Надейтесь на лучшее, может быть, и будет лучше»*.

Рассмотрим единую сюжетную линию данного эпизода. Завязка и развязка здесь – слова А.Н. Радищева. А вот кульминацией служит диалог автора и депутата сельсовета:

- *Вот было раньше три бабушки на всю улицу, а теперь осталось две.*
- *А когда умерла бабушка?*
- *Ночью.*
- *Сегодня?*
- *Да.*

Обратимся к архитектонике произведения. В данной серии мы можем выделить несколько основных смысловых частей. Во-первых, это линия сельского хозяйства и производства, а также истории всех тех, кто связан с производством. Во-вторых, это линия провинциальной жизни, которая показана через истории людей. В-третьих, это линия культурной жизни. В нее входит рассказ смотрительницы музея Некрасова и Успенского, ее попытки осмыслить произведения авторов и соотнесения их с существующей реальностью. И последняя линия, которую можно не заметить – линия лояльности существующей власти и ненависти по отношению ко всякой оппозиционности.

Все эти линии, сходясь вместе, образуют сюжет главы произведения, который можно обозначить следующим образом: в первой главе документального сериала «Путешествие из Петербурга в Москву» авторы показывают нам жизнь простых людей в современной российской провинции, нищей и местами заброшенной. Авторы не обходят стороной сельское хозяйство и промышленность, демонстрируя зрителю текущее их состояние в отдельно взятом регионе.

Образ целого в данной серии многогранен, поскольку провинция в нем крайне разнообразна. Она одновременно вымирает и продолжает жить, она бедна. Люди здесь разные: некоторые осознают проблемы, некоторые их не замечают; кто-то старается хоть что-то делать, а кто-то пьет, потому что не видит другого выхода; кто-то верит в лучшее, кто-то уже потерял эту веру.

Коротко говоря, провинция в данном эпизоде предстает перед нами безнадежной. Несмотря на веру некоторых людей, всё, даже колодцы, уже непригодны для жизни коренных жителей этих мест.

Рассмотрим драматургические элементы следующего эпизода «Путешествия из Петербурга в Москву» – серии «Великий Новгород». Сюжет ее можно поделить на несколько основных сюжетных линий: историческая (которая включает рассказ местного жителя, играющего посадника, а также местного краеведа и местных гражданских активистов),

линия редакции газеты «Русский караван», линия украинских беженцев и линия работников службы судебных приставов.

«Историческая» сюжетная линия начинается со слов А.Н. Радищева, которые посвящены Великому Новгороду. Проиллюстрировано все это кадрами из жизни города. Развитие конфликтного действия – это рассказ четырех людей: местного краеведа, мужчины, играющего посадника, гражданской активистки и политолога. В данной сюжетной линии центральное место занимает история города и текущее положение дел в нем. Причем местные жители отмечают важный факт: Великий Новгород когда-то был антиподом Москвы. В конфликтное действие вплетается и некая акция местных членов «Народно-освободительного движения».

Кульминация этой линии приходится на слова краеведа: *«В Новгороде послевоенных лет не было ни одного человека во власти, я имею в виду на уровне мэра или губернатора, который бы имел Новгородское происхождение»*. Развязка опять же звучит из уст краеведа: *«Мы пытались как-то объяснить, что все начиналось здесь: был северный путь развития, связанный с Балтикой. Но не сложилось. В какой-то момент стало понятно, что никто из первых лиц не приедет. Потому что новгородский путь он не очень привлекательный»*. В данной сюжетной линии объединены два композиционных элемента – развязка и финал: мы понимаем, что Новгород никому из высших эшелонов власти не нужен, а та политическая модель, которая когда-то здесь была – неинтересна.

Обратимся к следующей линии – истории работы новгородской газеты «Русский караван». Завязка линии происходит уже на тех кадрах, где появляется главный редактор газеты. Именно она произносит фразу: *«Вы ничего не испортите?»*, которая создает главную интригу линии: что же такого происходит в редакции газеты, что могут испортить журналисты.

Конфликтное действие здесь простое: главный редактор «Русского каравана» рассказывает о сотрудниках, сами сотрудники рассказывают о своем мнении по каким-то вопросам. Кульминация здесь слова редактора:

*«Флаги наши посмотрите: у нас тут имперские, почти советские и российские. Потому что национал-патриот – это тот, кто любит свою родину, обиду на режим оставляя за порогом».* Именно в этот момент мы понимаем, что СМИ в Великом Новгороде представлены людьми, у которых совершенно нет понимания некоторых вопросов. Например, имперский, советский и российский флаги – это знамена разных государств (Российской империи, СССР и России), каждое из них имело разное политическое устройство. Кроме того, главный редактор «Русского каравана» использует слово «национал-патриот», которое в подобном контексте звучит крайне нелепо. Данная линия не имеет развязки и финала, поскольку мы не знаем, что было дальше с этими людьми.

Третья линия, связанная с украинскими беженцами, начинается с кадров одной из семей, которая бежала от войны. Однако, это лишь преамбула перед завязкой: в качестве нее здесь выступают слова одной из мигрантов: *«Европа, извините, нам абсолютно не нужна. У нас Россия – душевная страна».* Эти слова сразу запускают сюжет, который показывает, как люди, отказавшиеся от своего привычного быта, оказались живущими практически в нищенских условиях.

Все рассказы беженцев – развитие конфликтного действия. Кульминация же приходится на кадры из поселка, который авторы показывали в предыдущей серии, а именно, на вопрос многодетной матери: *«Поднимаем демографию. Ну, подняла я тебе демографию, и что?».* Сам этот эпизод демонстрирует важный аспект ситуации с беженцами: они не понимают, что на те деньги, которые на них выделяются в центре содержания, они не смогут прожить в обычной жизни. Естественно, эта история, как и другие, не имеет развязки и финала: история с беженцами продолжается до сих пор.

Последняя сюжетная линия – история сотрудников службы судебных приставов. Это как раз и есть та самая реберная точка, которая была подчерпнута авторами из произведения А.Н. Радищева. Именно его слова

здесь служат завязкой сюжетной линии. Все показанное далее: и история с рейдом, и приход к старику – развитие конфликтного действия, которое завершается кульминацией – фразой местного жителя, который говорит о клюкве: *«Хочешь тебе за 250 отдам? Возьмите. Денег нет»*. Здесь раскрывается вся линия – у одних людей нет денег, чтобы платить за электричество, а у других людей нет права не взыскивать с них долги.

Рассмотрим архитектуру произведения. В данной серии присутствует несколько глубинных смысловых частей. Первая, которая отражена в сюжетной линии истории Великого Новгорода, несет следующий смысл: город, некогда великий и свободный от царей и князей, был однажды покорен Москвой, и до сих пор вынужден ей покоряться. Вторая часть, которая проиллюстрирована редакцией местной газеты, показывает нам полное непонимание у людей всего, что с ними происходит: они не видят разницу между флагами, не понимают значения слов. Следующая смысловая часть – история про бедность. Она отражена и в линии беженцев, и в линии мужчины, которому нечем платить по счетам.

Сюжет здесь несколько похож на сюжет первой серии. Однако, есть и исключения. Если раньше авторы показывали жизнь той местности, которая всегда была провинциальной, то тут они показывают судьбу некогда величественного города.

Образ провинции в данном эпизоде также отличается от образа в серии «Любань – Чудово». Итак, провинция в данной серии картины предстает покоренной однажды и навсегда. Провинция все так же бедна, все так же безнадежна, люди все так же либо ничего не понимают, либо не хотят видеть реальность.

Рассмотрим драматургические элементы серии «Бронница – Едрово». Данный эпизод отличается от предыдущих тем, что в нем действие последовательно. Единственная выбивающаяся сюжетная линия – история проститутки. Данный эпизод опирается на первоисточник А.Н. Радищева.

Проанализируем главную общую сюжетную линию. Начинается она с преамбулы – это рассказ о Холмогарде, где некогда могла находиться Гардарика. Завязка здесь включает в себя лишь кадры с деревнями, машинами и людьми под музыкальное сопровождение. Они выполняют важную функцию: показывают зрителю в какой мир он окунется и создают интригу – какой предстанет перед нами провинция в этот раз.

Развитие конфликтного действия включает много историй – историю цыганского табора и цыганского священника; историю дачи И.В. Сталина и дачи В.В. Путина и демонстрацию жизни окрестных селений; историю девушки из придорожного кафе; историю библиотекаря. Кульминационная точка основной сюжетной линии – ответ главы администрации села Едрово на вопрос журналиста:

*–У главы сельского поселения нет газа?*

*–Нет.*

Именно на данный диалог и приходится наивысшее напряжение, поскольку мы понимаем, что перед нами настоящая провинция. Здесь чиновники, в отличие от крупных городов, находятся в таком же бедственном положении, как и обычные люди.

Основная сюжетная линия, в отличие от многих других историй, обладает развязкой. Это, безусловно, сцены развлечения местных жителей в одном из провинциальных кафе, где люди забывают о своих проблемах.

Обратимся ко второй сюжетной линии – истории проститутки. Завязка в данном случае – цитата о проституции из произведения А.Н. Радищева.

Развитие конфликтного действия – разговор с дальнобойщиками и часть интервью самой проститутки. Кульминационный момент рассказ девушки о том, что за ночь она зарабатывает до 7 тысяч рублей, в то время как за месяц в магазине – 6 тысяч 800 рублей. Развязка тут достаточно эмоциональная и приходится на слова проститутки о том, что она хочет «забыть это все и начать жизнь с чистого листа». Финал, опять же,



отсутствует – мы не знаем ее дальнейшую судьбу, мы знаем лишь, что она очень хочет перестать заниматься проституцией.

Рассмотрим архитектонику произведения. Первая сюжетная линия – история табора. Здесь смыслов очень много. Табор определенно символизирует одну большую семью. Есть здесь место и религии. Все это происходит на фоне бедности провинции и странного состояния людей: хороших дорог нет, но есть машины от ВАЗ-2103 до BMW.

Далее идет линия, связанная с дачей И.А. Сталина и В.В. Путина. Смысл здесь можно выразить одной фразой: бедность народа на фоне богатства президента.

Линия с продавщицей и главой поселка Едрово в очередной раз демонстрирует нам бедность людей в провинции. В то же время следующая линия – линия библиотекаря – обладает иным смыслом: в провинции можно добиться того, чего ты хочешь. История с проституткой опять отсылает нас к теме бедности, но уже в ином ключе: люди вынуждены идти на нарушения законов, чтобы жить нормально.

Сюжет эпизода схож с сюжетом первой серии. Авторы вновь показывают нам бедную провинцию, в которой существует множество проблем.

Обратимся к категории «образа целого». Провинция в данной серии бедная, люди в ней решаются на неблагоприятные поступки, чтобы жить нормально. Провинция соседствует с богатыми дачами чиновников. И при этом люди не чувствуют несправедливости.

Рассмотрим следующую часть произведения – серию «Вышний Волочок – Торжок». В данном эпизоде присутствуют два основных блока: один посвящен истории Вышнего Волочка, а второй – истории Торжка. Присутствует и отдельная линия – история дальнбойщиков.

Проанализируем часть серии, которая посвящена Вышнему Волочку. В ней четыре истории: история бывшего главы города, история предприятий и разваливающихся зданий, линия городского музея. Рассмотрим их подробнее.

Завязкой в сюжетной линии бывшего главы Вышнего Волочка выступают его слова: *«Конечно, у нас много неблагоустроенности и дороги неважнецкие. Но это не беда, а вернее – вина, всего местного самоуправления»*. После них возникает вопрос: а кем же является глава Вышнего Волочка, если не представителем местного самоуправления? И ответ на этот вопрос и должна дать эта линия.

Конфликтное действие развивается в ходе поездки журналистов по городу и посещении ими «усадьбы Сердюкова». Развязка же здесь немного отлична от того, что мы видели раньше: если до этого развязка всегда была точкой наивысшего напряжения, то здесь это та точка, где человек перед нами полностью раскрывается, а именно – момент в кабинете бывшего главы Волочка, когда он произносит следующие слова: *«Они [Романовы] любили Россию. А я люблю всех императоров. И прошлых. И, кстати сказать, нынешнего»*. На эти же слова приходится и развязка истории персонажа: он предстает перед нами мелким чиновником, который считает, что много заслуживает, в то время как город, которым он руководил много лет – беден и разрушен.

Обратимся к следующей линии – истории городского музея. Здесь завязка приходится на момент, когда экскурсовод начинает рассказывать о плане реконструкции Вышнего Волочка, поскольку сразу создается интрига данной линии: каков проект реконструкции и реально ли его осуществить.

Кульминация полностью отвечает на эти вопросы. В частности, сотрудница музея отвечает на вопросы журналиста следующее:

*–Вы как житель [верите, что так будет]?*

*–Я? Нет, не верю.*

После этого диалога экскурсовод начинает перечислять проблемы, которые на самом деле нужно решить. И заканчивается все это развязкой: диалогом о том, в каком городе хотела бы жить сама экскурсовод. Эта линия раскрывается следующим образом: власти не спросили у жителей какой им

нужен город, но в то же время жители понимают, что власти все равно ничего не сделают, поскольку они даже не могут сохранить все, что уже имеется.

Перейдем к последней линии, связанной с жизнью Вышнего Волочка – истории предприятий и разваливающихся зданий. Начинается она с описания А.Н. Радищевым красоты Вышнего Волочка и видами города. Завязка здесь представляет из себя не заданный авторами вопрос: во времена А.Н. Радищева Вышний Волочек был крупным торговым городом, что же сейчас?

Развитие конфликтного действия достигается за счет общения с местным краеведом, который показывает различные предприятия: завод рубинового стекла, здание дома культуры, здание хлопчатобумажной фабрики. Кульминация этой линии приходится на слова одного из местных жителей, которые собирают арматуру в здании фабрики: *«Помогаем стране металлом»*.

Все истории Вышнего Волочка пересекаются между собой. За счет этого автор играет на контрастах: информация о проекте реконструкции города соседствует с кадрами людей, которые собирают арматуру.

Как уже упоминалась выше, в серии присутствует отдельная от блоков линия – линия дальнобойщиков. Рассмотрим ее подробнее.

Начинается линия с преамбулы: показа кадров рынка в Вышнем Волочке. На этом рынке авторы и встречают дальнобойщика, который на вопрос, про что говорят по рации, отвечает следующее: *«Про жизнь собачью»*. Эти слова служат завязкой истории, в которой автор пытается ответить на вопрос: плоха ли жизнь дальнобойщиков? Развитие конфликтного действия – это ответы дальнобойщиков на вопрос: много ли они зарабатывают? Кульминация в данной сюжетной линии – рассказ одного из перевозчиков о том, что он зарабатывает 30 тысяч рублей и при этом вынужден работать, потому что есть большая очередь на эту работу.

История завершается развязкой: ответами, которые дальнобойщики дают на вопрос одного из них: доволен ли кто-то своей жизнью? Смысл

линии ясен: люди работают, им может что-то не нравиться, но они все-таки довольны своей жизнью.

Перейдем к блоку сюжетных линий, которые связаны с историей города Торжок. Речь идет о линии газеты «Торжокская неделя», линии скорой помощи и истории местного швейного производства.

Завязкой истории местной газеты служат слова ее главного редактора о том, что здание, где располагается редакция, принадлежит храму. Далее следует развитие конфликтного действия, которое здесь представлено за счет общения автора проекта и главного редактора. Кульминационную фразу произносит редактор издания: *«Просто страна большая и богатая. И всем хочется»*. Здесь раскрывается полное непонимание редактором того, что в стране есть проблемы и полное ее нежелание их видеть.

Развязка в данной линии раскрывается в речи редактора: она говорит, что регулярно смотрит программы Дмитрия Киселева и Владимира Соловьева. Учитывая тот факт, что данных людей зачастую называют главными российскими пропагандистами, можно говорить о том, что эта линия представляет собой яркую иллюстрацию воздействия пропаганды на обычных граждан. Вдвойне интересен тот факт, что человек, который был подвергнут этому воздействию – журналист.

Обратимся к линии местного швейного производства. Эта линия достаточно мала: в ней отсутствуют развязка и финал. История начинается с завязки, которая здесь предстает в виде рассказа главы производства о появлении ватников. История о зарплатах на производстве – развитие конфликтного действия, а кульминация линии – слова главы предприятия о том, что деньги, которые можно было бы пустить на развитие, идут на зарплаты. Данная линия иллюстрирует существующее состояние дел в региональной промышленности.

Последняя линия данной серии – история про работу скорой помощи в Торжке. Завязка здесь – слова главы города о том, что проблема с медицинской помощью в населенном пункте решена. Конфликтное действие

развивается за счет демонстрации кадров со станции скорой помощи. Один из местных врачей и создает кульминационный момент – говорит о том, что двух бригад скорой помощи недостаточно для Торжка, и их должно быть девять. Именно в этот момент мы понимаем, что проблема на самом деле не решена.

Развязка данной истории уникальна. Ее мы можем наблюдать в кадрах с голубятней бывшего водителя скорой. Суть данного эпизода ясна: есть вещи, которые сам человек может сделать – например, накормить и вырастить птиц, а есть те, которые он сам сделать не может (в данном случае решить проблему скорой помощи).

Обратимся к сюжету серии. Его можно описать следующим образом: в данной серии авторы проекта рассказывают нам историю двух городов. В этих населенных пунктах множество проблем: развал и невозможность развития производства; проблемы с медицинской помощью; трата денег на проекты, которые не нужны жителям, и которые никогда не будут реализованы; СМИ, работники которых подвергнуты пропаганде. Если говорить о сюжете кратко, то он представляется таким: сюжет серии «Вышний Волочок – Торжок» – это рассказ о проблемах провинциальных городов, в которых когда-то кипела жизнь.

Рассмотрим «образ целого» данного эпизода. Провинция здесь – бедная и разрушающаяся. В то же время в данной серии она приобретает дополнительный оттенок – подвергнутая пропаганде.

Проанализируем драматургические элементы следующей серии – «Медное – Тверь». В данном эпизоде есть четыре основных сюжетных линии. Первая история связана с мемориальным комплексом «Медное», вторая – история политики Тверской области, третья – линия истории усадьбы Салтыкова-Щедрина и последняя – рассказ фермера, работающего в области.

Первая линия начинается еще до того, как авторы показывают название эпизода. Завязка здесь – рассказ о том, чему посвящен мемориальный комплекс. Далее следует развитие конфликтного действия: хранители

мемориала показывают авторам проекта захоронение поляков и рассказывают о современном состоянии комплекса. Кульминацией данной линии служат кадры с акцией членов «Народно-освободительного движения», которые попытались сорвать выступление польского посла: все кадры с выступлениями членов движения создают сильное эмоциональное напряжение. Данная ситуация представляется жуткой – люди используют митинг памяти жертв репрессий для реализации своих политических амбиций.

Развязка этой истории – своеобразный катарсис. Она предстает перед нами в кадрах, на которых люди зачитывают имена жертв репрессий около памятника, посвященного им.

Суть данной линии четко обозначена словами одного из кураторов мемориала. Женщина говорит о том, что сейчас мы видим попытки переписать историю, связанную с политическими репрессиями сталинских времен.

Рассмотрим историю политической жизни Тверской области. В качестве завязки здесь выступают слова из оды «Вольность», в которой А.Н. Радищев обличал власть и предрекал революцию. Главный смысл этой линии заключается в следующем вопросе: возможна ли сегодня революция в России?

Развитие конфликтного действия – это и рассказ депутата Законодательного Собрания Тверской области о выборах и политической жизни региона, и история главного редактора газеты «Тверское княжество», и линия молодых людей, которые поддерживали оппозиционное движение 2011-2012 годов. Все это очень подробно показывает политическую жизнь в конкретной российской области.

Кульминация здесь, хоть и не связана непосредственно с политикой, но все же имеет к ней прямое отношение. Речь идет о кадрах из поселка Спирово, где было закрыто градообразующее предприятие. Слова депутата Законодательного Собрания Тверской области о том, что людям некуда

деваться, предшествующие эпизоду, перекладывают на материал о поселке Спирово все эмоциональное напряжение. Развязка здесь исходит от одного из активистов, который говорит следующее: *«Куда идти? На Кремль? Не очень-то и зачем»*.

В данной линии авторы демонстрируют нам историю политики среднестатистической российской области. Причем история это безнадежна – люди разочарованы в определенных идеалах, а сами политики хоть и пытаются что-то сделать, но не могут достигнуть хоть каких-нибудь результатов.

Третья история, нашедшая отражение в данной серии – рассказ о М.Е. Салтыкове-Щедрине. Завязкой в данном случае выступает рассказ хранителя музея писателя о том, что с Тверью была связана большая часть его жизни.

Кульминация – рассказ куратора музея, которая, говоря об образе города Глуново, подводит следующей итог – те проблемы, о которых писал Салтыков-Щедрин 150 лет назад, остаются такими же до сих пор. В данных словах заключена и развязка эпизода, а также его смысл: за 150 лет в России ничего не изменилось.

Рассмотрим следующую линию – историю фермера, работающего в Тверской области. Слова, которые можно считать завязкой данного эпизода звучат именно из его уст: *«Я считаю себя деревнеобразующим предприятием»*. То есть в данной истории авторы показывают нам того самого человека, который старается не только заработать для себя, но и помочь другим получить работу, чтобы вместе делать важное дело.

Развитие конфликтного действия в данной истории – подробный рассказ фермера о том, как он приехал в провинцию, и о том, как он пытается наладить сельское хозяйство. Кульминационная фраза также звучит из его уст: *«Я попросил помощи у правительства Тверской области – мне отказали. Попросил помощи у банков: готов был заложить все свое имущество. Они посчитали, что это невыгодное дело – содержать сельское хозяйство»*. Эти слова полностью обрисовывают картину – человек пытается поднять

сельское хозяйство в отдельном регионе, но ему никто не хочет помогать, несмотря на объявленную программу поддержки сельхозпроизводителей. Подобная мысль, здесь являющаяся развязкой, также исходит от фермера – законы существуют, но на местах помощи нет.

Сюжет данной серии можно представить в следующем виде: серия «Медное – Тверь» рассказывает нам о людях в политическом, историческом, социальном и экономическом контекстах. Здесь любые попытки сделать что-то хорошее обречены на провал, а любые попытки переписать историю – на молчаливую поддержку.

Рассмотрим образ целого, представленный в серии «Медное – Тверь». Провинция здесь предстает такой же, как и раньше – бедной и проблемной. И в то же время в ней существуют некоторые уникальные черты: она политизирована и исторична. Политическая жизнь, хоть и идущая на спад, тут достаточно разнообразна, а попытки переписать историю – обречены на провал. Но, несмотря на все положительные черты, мы видим: люди, которые пытаются сделать лучше для региона, тут не нужны.

Перейдем к анализу следующей части «Путешествия из Петербурга в Москву» – серии «Тургиново – Завидово». Данный эпизод мы можем поделить на два независимых блока – один связан с деревней Тургиново, а второй посвящен Московской области, а конкретно – поселку Завидово.

Первая история представляет собой самостоятельную сюжетную линию. Рассказ о поселке Завидово мы можем поделить на две части – историю оппозиционного активиста Сергея Мохнаткина и историю депутата поселка Новозавидовский Жана-Грегуара Сагбо. В эпизоде присутствует и независимая линия – история усадьбы Бакуниных и анархистской артели, которая обитает в ее окрестностях.

Рассмотрим линию поселка Тургиново. Завязка здесь – слова А.Н. Радищева, которые посвящены российскому государю. Важно понимать – авторы проекта посещают село Тургиново, поскольку откуда происходит род президента России В.В. Путина.



Развитие конфликтного действия здесь – рассказ священника о храме, история библиотекаря, попытка авторов проекта посмотреть на дом предков В.В. Путина, рассказ главы местной администрации о мусоровозе, а также история местной школы.

Завершением всего этого становится интервью журналистов с местной жительницей, которая рассказывает про маленькую зарплату. В этом и заключается кульминация произведения: даже то, что предки президента происходят из этих мест, не может спасти их жителей от бедности.

Развязка данного эпизода необычна. Ей предшествуют разговор авторов проекта с продавщицей в магазине. Она говорит, что все подорожало, даже алкоголь. И здесь автор прибегает к контрасту, возвращает нас в одну из первых серий, чтобы вновь показать нам пьющих людей. Из уст одного из них и звучат слова развязки: *«На государство вообще не рассчитывают. Какое тут государство!»*.

Глубинная подоплёка данной линии может быть выражена одной мыслью, которая достаточно важна для нашей работы: провинция — это особая часть страны, которая не нужна всему государству. В ней много проблем, которые нужно решать, но никто не хочет этого делать.

Рассмотрим следующую линию – историю усадьбы Бакуниных и анархистской артели. Завязка здесь – слова А.Н. Радищева, в которых он предрекает революцию. Они становятся для авторов отправной точкой, чтобы посетить усадьбу анархиста Михаила Бакунина.

Далее об истории разрушенного имения нам рассказывает один из членов анархистской артели. Заканчивается эта линия кульминацией – словами анархиста: *«Во всем всегда виновата только власть»*. Смысл данной истории выражается именно в кульминации.

Рассмотрим второй блок, который присутствует в данной серии – историю поселка Завидово. Две линии, присутствующие в данной части серии, пересекаются: развитие конфликтного действия одной из них приводит нас ко второй. Рассмотрим каждую из них подробнее.

История оппозиционного активиста начинается с его рассказа о даче Президента РФ в Завидово. Смысл линии схоже со значением истории поселка Тургиново: как же живет поселок, который находится близко к даче президента? Эта же идея распространяется и на вторую сюжетную линию, связанную с поселком.

Развитие конфликтного действия – встречи Мохнаткина с обычными людьми. Они и рассказывают про одного из депутатов муниципального совета посёлка Новозавидово. Кульминационным моментом истории оппозиционного активиста становится его рассказ о теории России как черной дыре, а развязкой – информация о том, что Сергей Мохнаткин был осуждён за «применения насилия в отношении представителей власти».

Завязка эпизода про чернокожего депутата собрания посёлка Новозавидово происходит во время общения Сергея Мохнаткина с жителями. Развитие конфликтного действия – интервью с депутатом. Он же и рассказывает историю про человека, которого выгнала жена и которого сам депутат отвез в больницу, и который затем умер. В этой истории заключается кульминация: человек готов помогать другим людям, но они сами не готовы помогать себе. Развязкой истории становятся слова депутата, в которых он говорит, что ему хорошо жить в России, но он не понимает действия людей.

Обе описанных линии обладают единым смыслом. И оппозиционер, и депутат, так или иначе, пытались помочь людям, но не смогли.

Сюжет данного эпизода выглядит следующим образом: в серии «Тургиново – Завидово» авторы пытаются понять может ли особое отношение твоего региона к истории и жизни президента обернуться для самого региона реальной помощью, а также авторы анализируют, могут ли люди что-то изменить.

Рассмотрим образ целого в данной серии. Он представляется здесь таким же, как и в других эпизодах: провинция бедная, забытая властью. Но в то же время здесь есть люди, которые пытаются что-то изменить, и, несмотря на их старания, пока им это не удастся.

Проанализировав каждую серию, мы получили четкое представление о том, какой образ провинции продемонстрировали нам авторы «Путешествия из Петербурга в Москву». Приведем ряд слов, которыми мы можем описать саму провинцию:

1. Бедная.
2. Разрушенная.
3. Забытая.
4. Брошенная.
5. Покоренная.
6. Умирающая.
7. Живая.
8. Выживающая.

Все эти эпитеты достаточно полно описывают образ провинции. В отличие от предыдущих фильмов, провинция в данной картине представляется нам живой. Она живет и развивается по своим законам, которые зачастую очень страшны. Люди же в продемонстрированной нам провинции разные: нищие, пьющие, работающие, политизированные, пытающиеся что-то сделать, живущие своими делами, верящие телевизору, поддерживающие власть. На основании этого мы можем говорить о том, что образ провинции в «Путешествие из Петербурга в Москву» многогранен и отражается как в отдельных зданиях, видах и так далее, так и в людях, живущих в провинции.

Обратимся к идее картины. Как мы помним, она состоит из четырех видов. Рассмотрим подробнее идею-замысел. Этот вид идеи мы можем выделить благодаря интервью А.Б. Лошака, в котором автор утверждал, что решил снять свой фильм для того, чтобы показать Россию, которая сейчас отсутствует в телевизоре. Таким образом, идея-замысел представляется следующей: показать, как выглядит настоящая Россия, которая в данное время практически не имеет шансов быть показанной по телевидению.

Воплощенная идея тесно связана с замыслом: несмотря на все величие России, о котором говорят центральные каналы, страна все равно остается бедной, а провинция – брошена на произвол судьбы. Зритель же мог воспринять идею картины в другом ключе: внутри проблемы есть много проблем, которые никто не хочет решать.

Главная же мысль картины достаточно проста. Она связана напрямую с произведением А.Н. Радищева, и представляется следующей: со времени публикации «Путешествия из Петербурга в Москву» прошло около 150 лет, но за это время на этом маршруте практически ничего не изменилось, а где-то стало только хуже.

Эту идею можно несколько расширить. Тогда речь в ней будет идти не только о А.Н. Радищеве, но и большом множестве русских писателей XVIII и XIX века. И тогда идея будет такой: произведения русских писателей вечны, потому что в России за века ничего не изменилось.

Обратимся к тематическому наполнению сериала «Путешествие из Петербурга в Москву». Поскольку данный проект включает в себя шесть серий, то мы можем говорить о том, что все сферы деятельности общества – социальная, политическая, общественная и духовная – нашли свое отражение в картине.

Перейдем к рассмотрению социальной сферы. В рассматриваемом сериале эта сфера отражена очень подробно. Естественно, центральное место в картине занимает тематика бедности провинции. Эта тема раскрывается с различных сторон. Авторы проекта показывают нам не только жизнь людей в бедных селениях, где разваливаются дома, и не только говорят о маленьких зарплатах и социальных пособиях. В данном проекте показана и жизнь людей, работающих в бюджетной сфере – врачей и учителей.

Два эпизода фильма раскрывают социальную проблематику очень эмоционально. Речь идет об истории проститутки и истории человека, который задолжал денег за коммунальные услуги. В первом случае бедность является причиной неблагоприятных и даже преступных поступков. Во втором

случае раскрывается через призму безнадежности: человеку неоткуда взять деньги, чтобы выплатить долги.

Отдельно в произведении представлена тема глубокого социального неравенства. Например, история про дачу В.В. Путина на Валдае дополняется кадрами и историями людей, которые живут в бедности.

Все отдельные темы создают единый образ социальной сферы провинции. Аналогично можно сказать и о других сферах. Рассмотрим их подробнее.

Экономическая сфера жизни общества также представлена большим количеством тем. Ранее упомянутую тематику бедности можно отнести и к экономике. Дополнительно к этому в произведении представлены следующие темы: закрытие заводов, недостаточные зарплаты, попытка создать фермерский бизнес, работающий бизнес (например, кафе), недостаточная поддержка регионов. Все это полностью отражает современное состояние дел в экономике провинции.

Политическая тематика в данном фильме представлена широко. С точки зрения истории политическая тематика раскрывается за счет рассказов о завоевании Великого Новгорода московскими князьями, которые создают образ покоренной провинции. Если же говорить о современном состоянии политической сферы, то оно отражено в следующих темах: отношение людей к журналистам оппозиционного телеканала, деятельность оппозиционеров в провинции, местная власть (показана во многих эпизодах) и так далее. В принципе, достаточно большое количество социальных и экономических тем также обнажают отсутствие политической воли в провинции или проблемы с пониманием роли политики в жизни людей.

Духовная тематика также раскрыта подробно. Авторы показывают нам храмы, священников, музеи и множество других проявлений духовной сферы. Сюда же можно отнести и исторические аспекты, освещённые в картине, а также все кадры с развалинами церквей, домов культуры и других зданий.

Однако, есть несколько тем, которые проходят через все произведение. Их необходимо рассмотреть отдельно, поскольку их роль в произведении очень важна.

Одна из подобных тем – люди, которые не соотносят то, что говорят с тем, что наблюдают. Например, дочь жительницы одной из деревень говорит, что В.В. Путин «поднял страну с колен», но в то же время она говорит и о проблемах: пенсия у ее матери маленькая, колодцы в деревне засорены.

В фильме есть еще два подобных момента: с украинской беженкой и продавцом диванов на Валдае. В первом случае женщина утверждает, что ей не нужна Европа и именно это стало одной из причин того, что она покинула свою страну. В то же время жизнь в России у нее бедная. Это рождает противоречие: человек покинулжитые места, чтобы попасть в бедность. История продавца диванов на Валдае аналогична. Он говорит, что у нас лучшая страна и лучший Президент, но при этом вокруг бедность. И он либо не замечает эту бедность, либо не может связать ее с бездействием властей.

Из всего вышесказанного можно сделать несколько выводов. Во-первых, в цикле «Путешествие из Петербурга в Москву» жизнь провинции отражена очень полно. Здесь нашли отражения все сферы общественной жизни, причем в большом объеме. Во-вторых, в данном произведении прослеживается взаимосвязь между различными общественными сферами: одни и те же темы могут относиться к двум и даже трем сферам.

Учитывая тот факт, что в данной картине перед нами предстает множество городов, поселков и деревень в четырех областях России (Московской, Тверской, Новгородской и Ленинградской), мы можем говорить о следующем: данный документальный сериал – одно из самых полных исследований современной российской провинции как с точки зрения отраженных тем, так и сточки зрения показанных территорий.

Обратимся теперь к основным деталям данного произведения. Важно понимать: в шести сериях фильма их присутствует очень много. Однако, мы

сконцентрируем свое внимание на деталях, которые по несколько раз повторяются в различных эпизодах фильма.

Всего мы можем выделить четыре регулярно повторяющиеся детали – телевизор, развалины, птицы и дорога. Есть также пятая деталь. Но она представлена не конкретным объектом, а постановкой кадра с ним.

Рассмотрим первую деталь – телевизор. Данный объект встречается в том или ином виде практически во всех сериях. Его особенности расположения в кадре тоже достаточно интересны: авторы практически всегда показывают не только сам телевизор, но и помещение, в котором он находится.

Этот объект интересен в контексте истории создания произведения, поскольку автор проекта А.Б. Лошак в интервью «Эху Москвы» рассказал, что идея снять подобный фильм у него появилась после просмотра телевизора, в котором он не увидел России. То есть можно сказать, что именно телевизор стал причиной создания документального фильма и тем самым запустил цепь событий, которая демонстрируется нам в документальном сериале. Таким образом, мы можем говорить о том, что данная деталь выполняет фабульную функцию.

С другой стороны, телевизор можно здесь воспринять и как символ. В данном случае возможны две трактовки этого объекта. Во-первых, телевизор – это символ обыденной жизни. Он работает у людей дома, в кафе и ресторанах, у охранников на вахте. Людям не интересно то, что по нему говорят. Он работает в качестве фона. Если же принимать во внимание то, что «Путешествие из Петербурга в Москву» в первый раз было показано зрителям на оппозиционном телеканале «Дождь», то мы можем говорить и о другом значении объекта. Здесь телевизор воспринимается как символ, который в России последних лет отождествляется с такими понятиями как пропаганда и «промывка мозгов». В этом контексте он может иметь дополнительный смысл: телевизор – символ людей, поддерживающих российскую власть. Также телевизор можно воспринимать как смысловую

деталь. Через него автор раскрывает смысл сцен и эпизодов. Например, телевизор, опять же как намек на пропаганду, появляется в ходе разговоров с людьми, которые яро поддерживают существующий политический курс. Таким образом, мы можем сказать, что данную деталь можно назвать многофункциональной.

Обратимся к такой детали как дорога. Безусловно, в ряде случаев эту деталь можно отнести к фабульным. То есть если мы видим дорогу, значит авторы перемещаются в другой населенный пункт.

В то же время дорога сама по себе может восприниматься и в другом контексте. Во многих культурах дорога – это не что иное, как символ жизни, пути. В данном фильме такая трактовка дороги возможна: поскольку речь в картине идет о жизни провинции, то дорога как символ этой жизни может быть достаточно важна. С другой стороны, дорога может восприниматься как символ путешествия, приключения. Из всего из этого можно сделать вывод о ее многофункциональности.

Еще одной важной деталью являются птицы. Авторы старательно концентрируют на них внимание зрителей: почти всегда птицы, попадающие в кадр – голуби. Обратит внимание также необходимо на то, что в картине присутствуют как абсолютно дикие птицы, так и домашние.

Данная деталь определенно имеет символическое значение. В христианских странах голубь является символом Святого Духа, при этом голубь – это также символ мира, а птица как таковая – символ вольности.

В данном фильме птицы могут принимать на себя все эти значения. Если воспринимать голубя, как символ мира, то он будет вступать в противовес с телевизором, репортажи в котором, в основном, посвящены военным компаниям в Сирии. Если же говорить о голубе как о символе вольности, то можно прийти к следующей мысли: люди в провинции свободны, но не вольны, а вольны лишь птицы. Значение голубя как символа Святого Духа в произведении не обыгрывается. Однако, если воспринять



деталь под таким углом, то можно сделать следующий вывод: Бог еще не покинул людей.

Рассмотрим роль развалин в данном фильме. Сами развалины представлены в картине очень многообразно – это и обычные дома, и музей, и памятники архитектуры и истории, и заводы, и фермы.

Функционал развалин как детали может быть достаточно большой. Однако, в данном фильме развалины – символ. Причем символизм детали будет изменяться в зависимости от того, какие именно развалины предстают перед нами.

Например, развалины деревенских домов и целых селений не что иное, как символ бедности. С другой стороны, развалины храмов, а также музеев – символ запустения. И третье значение – развалины как символ увядания жизни. Все эти значения, так или иначе, работают на создание образа провинции как совершенно безнадежной, бедной, увядающей.

Последнюю деталь можно коротко назвать «представлением персонажей». Эти кадры выглядят следующим образом: персонаж спокойно стоит в обстановке, которая его окружает.

Перед тем, как определить функцию детали нам важно обратиться к самому построению кадра. «Представление персонажей» очень напоминает фотографию, причем фотографию довоенных времен. Тогда люди редко фотографировались и поэтому большинство фотографий были постановочными, а люди на них были одеты в самые лучшие свои вещи. Сейчас же, в эпоху цифровой техники, данное построение кадра можно воспринимать немного иначе: на них мы видим то самое главное, что может сегодня показать нам провинция.

Данная деталь имеет определенный, важный для произведения смысл. Ее функция уникальна. Перед нами определенно деталь-аллегория, которая отсылает нас к образу старика и старухи у разбитого корыта, которые появлялся в сказке А. С. Пушкина о золотой рыбке. Люди на этих кадрах запечатлены в своем текущем состоянии, которое практически всегда бедное.

Но, в отличие от сказки, здесь бедность не результат больших запросов, а результат отсутствия возможностей.

Перейдем к анализу конфликтов в данном произведении. Говоря о них важно понимать следующее: в данной картине, так же, как и в «Омских сказках» центральное место занимает журналист. Именно он и играет главную роль в драматическом конфликте данного произведения, который можно описать следующим образом: человек из большого города в провинции. Данное противостояние не представлено в фильме напрямую. При всей своей важности, этот конфликт проявляется только в контексте. Однако, он перекликается с одним из основных противостояний в произведении А.Н. Радищева.

Итак, начало конфликта – выезд журналистов из Петербурга. Они не знали, какой предстанет перед ними провинция. Конец конфликт аналогичен началу – приезд журналистов в Москву. Это, безусловно, не разрешение конфликта в привычном виде, а лишь попытка убежать от всех существующих проблем. Но этот побег тоже может восприниматься как некоторое их разрешение.

Что же касается повествовательных конфликтов, то их в данном произведении встречается много. Здесь ярко проиллюстрировано и противостояние между обычными жителями и властью, между различными группами людей, а также иные конфликты. Присутствуют и конфликты внутри социальных групп, и между этими группами. Анализ всех подобных ситуаций здесь не представляется необходимым.

Однако, есть два интересных конфликта, которые мы должны рассмотреть. Речь идет о конфликте некоторых граждан с журналистами телеканала и о конфликте между тем, что люди видят, и тем, что они говорят.

Обратимся к первому конфликту. Он, хоть и один, но предстает перед нами в двух видах: конфликт между журналистами, придерживающимися различных политических взглядов, и конфликт между журналистами и обычными людьми.

Первый вариант проиллюстрирован кадрами, когда авторы проекта, представляющие телеканал «Дождь», приходят в редакцию новгородской газеты «Русский караван». Главный редактор газеты говорит, что журналисты издания не любят «Дождь» из-за оппозиционности телеканала. По похожим причинам, как следует из интервью А.Б. Лошака, дочь жительницы села Радищево не хотела пускать в свой дом представителей СМИ. Причем одним из самых интересных особенностей является то, что никто из героев не смотрел телеканала «Дождь». Это говорит о том, что этот конфликт очень субъективен и политичен, и раскрывает перед нами единую картину того, как информируются жители провинции.

Второй конфликт тоже один из основных в картине. Как уже писалось выше, телевизор, который предстает перед нами в большей части серий картины, есть не что иное, как символ пропаганды. И именно ее воздействие становится причиной конфликта внутри людей. Этот конфликт заключается в том, что люди видят проблемы, но не могут понять, что они:

1. Не показываются на центральных каналах.
2. Замалчиваются властями.
3. Политики их не решают.

Люди, которые, так или иначе, иллюстрируют данный конфликт, в произведении встречаются несколько раз. Это и дочь жительницы поселка Радищево, и журналисты газет (имеется ввиду редакторский коллектив новгородской газеты и главный редактор тверской газеты), и так далее.

Этот конфликт призван отобразить то, как пропаганда влияет на восприятие реальности. Отчасти данную тематику также можно считать одной из ключевых в картине.

Исходя из всего сказанного выше, мы можем сделать несколько выводов. Документальный фильм «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь» представляет собой глобальное исследование жизни провинции Центральной полосы России. Авторы продемонстрировали нам уникальную картину, в которой нашли отражение все сферы жизни общества,

а также практически все проблемы, существующие в современной провинции. Кроме того, мы можем говорить о том, что авторы данного сериала опираясь на произведение А.Н. Радищева, показывают нам то, как изменилась провинция за более чем двести лет. Можно говорить о том, что своим фильмом авторы картины пытаются возродить практику путешествий по России, которая была заложена великими русскими писателями.

Обратимся к жизненному миру провинции в данном произведении. Здесь он предстает перед нами все таким же бедным. Однако, в отличие от других картин, здесь провинция не вымирает или выживает, она живет по собственным законам, которые зачастую страшны. Люди в данной картине абсолютно разные. Есть те, кто опустил руки и спился, а есть те, кто продолжают работать и пытаются изменить ситуацию в провинции к лучшему.

### **3.4 Сравнительный анализ образа провинции в документалистике с учетом исторической динамики**

Перейдем к сравнительному анализу эмпирических материалов. Для этих целей мы будем использовать таблицы, после которых будут следовать некоторые пояснения к ним.

Начнем анализ с рассмотрения некоторых особенностей сценарной основы документальных фильмов «Хлебный день», «Омские сказки» и сериала «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь». Для этого обратимся к таблице №1.

Сценарные разработки рассматриваемых произведений имеют схожие черты. Но подход к этим чертам в документальных фильмах отличается.

Целевая установка присутствует во всех фильмах. Однако, в каждом из них она своя. Это связано с тем, что рассматриваемые картины снимались разными режиссёрами, в разных местах и в разное время.

Подход к определению действующих лиц, жизнь которых будет запечатлена в произведениях, различался кардинально. Так, автора «Хлебного

дня» интересовали все жители поселка, в котором проходили съемки. Создатели «Омских сказок» концентрировали свое внимание на судьбах отдельных людей. В свою очередь, режиссёр «Путешествия из Петербурга в Москву» обращал свое внимание как на отдельных людей, так и на социальные группы, которые были описаны А.Н. Радищевым. Аналогичным образом различается и подход авторов к выбору мест съемок.

**Таблица №1. Сравнение особенностей сценарной основы документальных фильмов**

	<b>«Хлебный день»</b>	<b>«Омские сказки»</b>	<b>«Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь»</b>
<b>Целевая установка.</b>	Присутствовала	Присутствовала	Присутствовала
<b>Круг действующих лиц.</b>	Был известен заранее	Был известен заранее	Заранее были известны лишь некоторые действующие лица
<b>Места действия.</b>	Осматривались заранее	Осматривались заранее	Некоторые места действия были определены сюжетом произведения А.Н. Радищева
<b>Сценарно-организованные ситуации</b>	Отсутствовали	Присутствовала лишь одна сцена: тренеры на разрушенном стадионе	Некоторые ситуации были определены произведением А.Н. Радищева

Обратимся к сценарно-организованным ситуациям. В фильме «Хлебный день» они полностью отсутствовали. Авторы «Омских сказок» использовали в своем произведении только одну постановочную сцену:

тренеры, рассказывающие о развале спорта на разрушенном стадионе. Подобная сцена была необходима авторам для усиления эффекта от рассказа спортсменов. В свою очередь, авторы «Путешествия из Петербурга в Москву» организовывали съемки некоторых сцен, опираясь на произведение А.Н. Радищева. Здесь можно говорить о том, что режиссёр использовал их для того, чтобы показать, как изменилось то, о чем писал А.Н. Радищев.

Таким образом, мы можем сделать следующий вывод: каждое из данных произведений по-своему уникально, каждое создавалось в разных условиях и с разными целями. Однако, именно «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Б. Лошака мы можем считать действительно новаторским произведением, поскольку оно базируется на литературном первоисточнике и пытается практически во всем следовать ему, при этом развивая мысли А.Н. Радищева за счет демонстрации новых реалий жизни провинции, которых не было в оригинальном произведении.

Перейдем к сравнению некоторых драматургических элементов рассматриваемых картин (таблица №2). Важно понимать, что мы будем анализировать лишь две категории – «образ целого» и «идею – главную мысль картины», поскольку именно они оказывают наибольшее влияние на образ жизненного мира провинции, который мы воспринимаем.

**Таблица №2. Сравнительный анализ некоторых драматургических элементов документальных фильмов**

	<b>«Хлебный день»</b>	<b>«Омские сказки»</b>	<b>«Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь»</b>
<b>Образ целого</b>	Провинция нищая, разваливающаяся, забытая, вымирающая.	Провинция бедная, встроена в мир, не забыта, но обманута.	Провинция живет и развивается по своим законам, которые зачастую очень

			страшны
<b>Идея – главная мысль картины</b>	Жизнь как существование жителей деревни и жизнь как нечто целое – продолжается	Есть те, кто виноват в проблемах провинции – политики	Произведения русских писателей вечны, потому что в России за века ничего не поменялось

Рассмотрим категорию «образа целого». Здесь все три все фильма несколько отличаются друг от друга. Говоря о картинах «Хлебный день» и «Омские сказки», мы должны понимать, что они демонстрируют нам образ той провинции, которая существовала на рубеже XX и XIX веков. И если в первом случае провинция брошена и никому не нужна, то во втором она используется для достижения определенных политических интересов. Разница состоит в том, что в первом случае провинция вымирает, а во втором – живет усилиями некоторых людей.

В то же время «Путешествие из «Петербурга в Москву» демонстрирует нам провинцию середины 2010-х годов. Здесь мы видим некоторые изменения. Так, перед нами предстает уже образ живущей провинции. И если в «Омских сказках» она жила усилиями лишь некоторых людей, то здесь провинция живет по собственным законам.

Авторы всех трех картин показывают, что провинция остается бедной. Это разная бедность – в одном случае люди ждут хлеб как спасения, в другом думают, как бы на них не рухнула крыша дома, а в третьем – думают, как бы побольше заработать.

Обратимся теперь к категории «идея – главная мысль картины».

Во всех трех произведениях идеи кардинально отличаются. Так, в случае с документальным фильмом «Хлебный день», главная мысль картины носит определённый философский характер. При этом в «Омских сказках», главную мысль картины можно охарактеризовать как конкретную.

Уникальным здесь представляется сериал «Путешествие из Петербурга в Москву». В нем главную мысль мы можем определить и как философскую и как конкретную. Философская составляющая здесь связана с вечностью, а конкретная – с сутью первоисточника, в котором рассказывалось о бедности провинции.

Перейдем к сравнению тематического наполнения документальных фильмов. Как мы видим в таблице №3, в документальных фильмах «Омские сказки» и «Хлебный день» некоторые темы отражаются только косвенно или упускаются вовсе.

В то же время в сериале «Путешествие из Петербурга в Москву» нашли свое отражение практически все темы. Вероятно, это связано с тем, что авторы проекта поделили его на шесть серий. Таким образом они смогли в каждом отдельном эпизоде сконцентрировать свое внимание на конкретных темах и их аспектах.

Обратимся теперь к основным конфликтам произведений. В «Хлебном дне» основное противостояние сводится к несколько философскому конфликту между провинцией и остальным миром. В то же время в «Омских сказках» конфликт более приземленный: жители здесь конфликтуют с чиновниками, которые были избраны для того, чтобы развивать провинцию. Отличным от других представляется конфликт в картине «Путешествие из Петербурга в Москву». В основе произведения фактически лежит противостояние двух реальностей – провинции и города, олицетворением которого является журналист.

Таким образом, мы можем говорить о том, что из анализируемых нами фильмов выделяется лента «Омские сказки». Она иллюстрирует не некий философский конфликт, а конфликт абсолютно реальный. При этом у жителей провинции есть возможности для его решения. В то же время философская проблематика «Хлебного дня» и «Путешествия из Петербурга в Москву» предполагает только постановку определенных вопросов или



демонстрацию определенных вечных проблем, но не показывает пути их решения.

Из всего вышесказанного мы можем сделать несколько выводов. Во-первых, документальный сериал «Путешествие из Петербурга в Москву» представляется уникальным фильмом. Его авторы используют произведение А.Н. Радищева для того, чтобы показать проблематику провинции и абсолютное бессилие власти решить ее проблемы. При этом в фильме отражены все сферы жизнедеятельности общества. Кроме того, в картине находят отражение как быденные, так и философские проблемы.

**Таблица №3. Сравнительный анализ тематического наполнения документальных фильмов**

	<b>«Хлебный день»</b>	<b>«Омские сказки»</b>	<b>«Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь»</b>
<b>Прямо отраженные темы</b>	Социальная тематика	Социальная, политическая, экономическая, спортивная тематики	Полностью отражены все тематики
<b>Косвенно отраженные темы</b>	Политическая, экономическая, культурная тематики	Отсутствуют	Отсутствуют
<b>Не отраженные темы</b>	Отсутствуют	Культурная тематика	Отсутствуют

Во-вторых, по сравнению с другими картинами документальный фильм «Омские сказки» является наиболее конкретным. Его авторы практически не обращаются к философским проблемам, но в то же время очень ясно прописывают проблемы одного конкретного поселка.

В-третьих, документальный фильм «Хлебный день» мы можем считать абсолютно философским произведением. Его автор наделил многие элементы

произведения различными отсылками, как библейскими, так и историческими. Проблематика, драматургические элементы картины, детали – все это автор использует не столько для иллюстрации жизни провинции, сколько для создания некой притчи о жизни вообще.

Обратимся непосредственно к жизненному миру провинции. Рассмотрев то, как он предстает в разных фильмах, мы сможем говорить о его эволюции во времени.

Важно пояснить следующее: фильмы «Омские сказки» и «Хлебный день» были выпущены с разницей в год, и, соответственно, отражают жизненный мир провинции практически в одно время. Исходя из этого, мы будем говорить о жизненном мире в этих картинах как об отправной точке, с которой мы будем сравнивать жизненный мир в «Путешествии из Петербурга в Москву». Учитывая то, что «Омские сказки» и «Хлебный день» снимались в период президентства Б.Н. Ельцина, а «Путешествие из Петербурга в Москву» уже после почти 15 лет нахождения у власти В.В. Путина, мы сможем сделать и конкретный вывод о том, как изменился жизненный мир провинции в новых политических условиях.

Итак, жизненный мир провинции в документальном фильме «Хлебный день» был бедным, брошенным и никому не интересным, оторванным от остальной страны и медленно вымирающим. В то же время в «Омских сказках» перед нами предстал живой мир провинции, встроенный в остальной мир, существование которого поддерживалось отдельными людьми. В «Путешествие из Петербурга в Москву» мы видим уже другой жизненный мир: он живет и даже развивается по собственным законам, люди в нем разные, они живут в нем и принимают бедность этого мира. Таким образом, можно говорить, что жизненный мир провинции за почти 15 лет претерпел некоторые изменения. Часть его проблем никуда не делась: он все так же беден, он отстал от остального мира, он разрушается и медленно движется к запустению. Политики не могут решить проблемы этого мира, а некоторые из них и вовсе не пытаются этого сделать.

В то же время можно выделить и некоторые положительные моменты, которые говорят о том, что жизненный мир провинции все-таки развивается. Речь, прежде всего, идет о том, что в конце 90-х годов XX века жизненный мир провинции был хаотичным, поскольку люди в нем стремились лишь к выживанию или к простому существованию в нем. В 2014 году мы видим другую картину: жизненный мир провинции функционирует по сложившимся законам. Люди здесь уже не заняты проблемами выживания – они просто живут, принимая законы провинции, а некоторые из них даже пытаются сделать мир вокруг лучше.

Из всего сказанного выше мы можем сделать вывод о том, что за 15 лет жизнь в провинции сильно изменилась. В новых политических реалиях сложились законы жизни провинции, которые принимают и соблюдают практически все ее жители.

## Заключение

В данном диссертационном исследовании нами был рассмотрен жизненный мир провинции в отечественной теледокументалистике. По результатам исследования мы можем сделать несколько выводов.

Прежде всего нами было рассмотрено содержание понятий «жизненный мир» и «провинция». По итогам анализа выявлено, что концепция жизненного мира, изначально предложенная Э. Гуссерлем, в течение XX века приобрела множество трактовок в различных областях науки – таких, как политология, социология и история. Каждая из дисциплин стремилась не только сформулировать собственное определение «жизненного мира», но и разработать теорию, которая отражала бы важность этого понятия для науки.

Рассматривая понятие провинции, мы обратились к истории происхождения данного термина, и к изменениям значения этого понятия в русском языке. Так, если когда-то слово «провинция» обозначало административно-территориальную единицу Российской империи, то сейчас под ним понимается область, удаленная от крупных культурных центров.

Во второй главе исследования мы обратились к методике комплексного анализа документальных фильмов. В частности, нами были выделены и обоснованы основные этапы анализа, которые включали в себя рассмотрение сценарной основы фильма, анализ драматургических элементов, установление приемов художественной выразительности, анализ конфликтов, представленных в документальных фильмах, и тематический анализ.

Обратимся к результатам анализа документальных фильмов «Хлебный день» и «Омские сказки», а также сериала «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь». Здесь исследовательские наблюдения привели к ряду выводов.

Первый из них не касается непосредственно жизненного мира провинции, однако, он важен для документалистики. Речь идет об основном

отличии теле- от кинодокументалистики, а именно о месте, которое занимает автор проекта в собственном произведении. Так, если в документальном кинофильме его создатель сосредоточен лишь на отражении реальности, то в подобном телефильме автору отведено ведущее место в сюжете. То есть в теледокументалистике именно создатель картины является ее главным действующим лицом, и именно он заставляет сюжет двигаться вперед.

Рассмотрев провинцию в документальном сериале «Путешествие из Петербурга в Москву. Особый путь» и в фильмах «Омские сказки» и «Хлебный день», мы можем также сделать заключение, касающееся ее жизненного мира. Прежде всего, важно понимать, что жизненный мир провинции фактически создается ее жителями. Здесь необходимо учитывать следующее: часть жителей провинции формируют этот мир, а другие только отражают те отрицательные черты, которые ему присущи. Условно мы можем поделить жителей провинции на обычных и необычных. Первые подвержены порокам общества: они пьянствуют и довольствуются той жизнью, которая у них есть, несмотря на все ее недостатки. Вторые же пытаются, хоть иногда и безуспешно, изменить жизненный мир провинции. Именно они и являются движущей силой, благодаря которой на периферии происходят некоторые изменения.

Подобные перемены касаются функционирования провинции. Так, в документалистике конца XX века мы видели периферию вымирающую или едва выживающую, существующую в парадигме некой анархии, которая была присуща российскому обществу 90-ех годов. Уже к середине 2010-х годов ситуация поменялась. Мы можем говорить о том, что сейчас провинция живет и развивается, по неким собственным законам, которые зачастую могут показаться жестокими. Все это свидетельствует о самоорганизации провинции, которая формировалась в течении множества лет.

В то же время не все элементы жизненного мира провинции изменились. Анализ документальных фильмов показал, что жизненный мир провинции до сих пор остается бедным и разрушенным. Подобные элементы

могут быть следствием социальных, экономических, а также, вероятно, и политических, проблем, которые последние 20 лет российской истории стоят достаточно остро, но так и не находят своего разрешения.

В целом можно говорить о том, что жизненный мир провинции – это неисчерпаемый источник сюжетов для документальных фильмов и художественных произведений. Он отражает как проблемы, так и положительные изменения в жизни не только самой периферии, но и всей страны. Именно поэтому миссией журналистов и документалистов должна стать попытка понять специфику периферии, ее проблемы и роль в будущем России.

## Список использованной литературы и источников

### Нормативно-правовые акты:

1. Постановление Совета Федерации Федерального Собрания Российской Федерации от 30.03.2016 г. №133-СФ «Конституция Российской Федерации» (принята всенародным голосованием 12.12.1993) (с учетом поправок, внесенных Законами РФ о поправках к Конституции РФ от 30.12.2008 N 6-ФКЗ, от 30.12.2008 N 7-ФКЗ, от 05.02.2014 N 2-ФКЗ, от 21.07.2014 N 11-ФКЗ) // Собрание законодательства Российской Федерации. № 31. – М., 2014. 6982 с.
2. Указ Президента Российской Федерации от 10.05.2015 г. № 239 «О внесении изменений в перечень федеральных округов, утвержденный Указом Президента Российской Федерации от 13 мая 2000 г. N 849» // Собрание законодательства Российской Федерации. № 19. – М., 2015. 4795 с.

### Научные и справочные издания:

3. Багиров Э. Г. Телевизионный сценарий // Собрание сценариев телевизионных передач и фильмов. – М., 1975. 176 с.
4. Бродель Ф. Структуры повседневности: Возможное и невозможное // Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. / Пер. с франц. Л.Е. Куббель. – М., 1986. 732 с.
5. Гегель Г.В. Лекции по философии истории / Пер. с нем. А. М. Воден. – СПб.: Наука, 1993. 480 с.
6. Гегель Г.В. Наука Логики // Сочинения. Том V. / Пер. с нем. Б. Г. Столпнер. – М., 1937. 815 с.
7. Головня В.В. Некоторые итоги и перспективы // Современный документальный фильм. – М., 1970. 247 с.

8. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. / Пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
9. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. / Пер. с нем. Д. В. Складнев. – СПб.: «Владимир Даль», 2004. 399 с.
10. Гуссерль Э. Логические исследования // Собрание сочинений. Том III / Пер. В.И. Молчанов. – М., 2001. 470 с.
11. Грицанов А. А. Новейший философский словарь. – Минск: Книжный Дом, 1999. 1280 с.
12. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка // Полное собрание сочинений. Том I. – СПб., 1897. 325 с.
13. Дойч М. Разрешение конфликта (Конструктивные и деструктивные процессы) // Социально-политический журнал. – М., 1997. №1. 428 с.
14. Зайонц Л.О. «Провинция»: опыт историографии // Отечественные записки. – М., 2006. №5. 247 с.
15. Каравашкин А.В., Юрганов А.Л. Историческая феноменология и изучение истории России // Общественные науки и современность. – М., 2003. №6. 176 с.
16. Кожевникова В.М., Николаева П.А. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987. 751 с.
17. Лобастова В.А. Этапы становления феноменологии Э. Гуссерля. // Я (А. Слинин) и МЫ. Серия «Мыслители». Вып. 10. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. 659 с.
18. Людтке А. «История повседневности» в Германии после 1989 года // Казус: индивидуальное и уникальное в истории. Вып. 2. – М., 1999. 284 с.



19. Муратов С.А. Пристрастная камера. Учебное пособие для студентов вузов. – М.: Аспект-Персс, 2004. 189 с.
20. Нейман Дж., Моргенштерн О. Теория игр и экономическое поведение. / Пер. с англ. Н.Н. Воробьев. – М.: Наука, 1970. 989 с.
21. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. Учебное пособие. – М.: ВГИК, 2009. 421 с.
22. Ожегов С.И., Шведова С. Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1987. 1796 с.
23. Пандель Г. Ю. Повседневная история как новый жанр историографии // Гісторыя штодзённасці і права чалавека: Матэрыялы міжнар. канф. – Минск: 2000. 345 с.
24. Письма и Бумаги Императора Петра Великого. Том I. – СПб., 1887. 998 с.
25. Полное собрание законов Российской империи. Том III. – СПб., 1830. 1790 с.
26. Славин К. Когда документалист говорит «я»... // Современный документальный фильм. – М., 1970. 247 с.
27. Стасов В. В. Две художественные выставки // Стасов В. В. Статьи и заметки, публиковавшиеся в газетах и не вошедшие в книжные издания. Том I. – М. 1952. 318 с.
28. Сухарев А.Я., Крутских В.Е. Большой юридический словарь. — М.: Инфра-М, 2003. 858 с.
29. Ушаков Д.Н. Толковый словарь современного русского языка. – М., 2013. 698 с.
30. Хельд К. Понятие экзистенции и политический мир / Пер. с нем. К.В. Бандуровский // Вопросы философии. – М., 1997. № 4. 276 с.
31. Черняк Т.В. Конфликты в организациях и технологии их разрешения. – Новосибирск: СибАГС, 1998. 359 с.
32. Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. – М., 1910. 1289 с.

33. Jorland G. La science dans la philosophie. // Les recherches épistémologiques d'Alexandre Koyré. – Paris, 1981. 372 p.

#### **Электронные источники:**

34. 30 лучших городов для бизнеса – 2012 // Forbes. [Электронный ресурс] URL: <http://www.forbes.ru/rating/30-luchshih-gorodov-dlya-biznesa-2012/2012> (дата обращения 03.05.2016).
35. Жизнь // Интернет-энциклопедия «Википедия». [Электронный ресурс] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D1%8C> (дата обращения 03.05.2016).
36. Значения слова «провинция» // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/word/provintsija.html> (дата обращения: 03.05.2016).
37. Значение слова «сценарий» // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/word/stsenarij.html> (дата обращения: 03.05.2016).
38. Значение слова «тема» // Ефремова Т.Ф. Новый толковый словарь. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.efremova.info/word/tema.html> (дата обращения: 03.05.2016).
39. Кинорежиссер Сергей Дворцевой: Крупный чиновник в Астане сказал, что «Тюльпан» вреднее, чем «Борат» [Интервью] // Известия. [Электронный ресурс] URL: <http://izvestia.ru/news/342931#ixzz46DnPIYfD> (дата обращения 03.05.2016).
40. Провинция // Интернет-энциклопедия «Википедия». [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9\\_%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%80) (дата обращения 03.05.2016).

41. Рабочие поселки Назиевского торфопредприятия // Интернет-энциклопедия «Википедия». [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%B5\\_%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%91%D0%BB%D0%BA%D0%B8\\_%D0%9D%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE\\_%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%8F#.D0.A0.D0.B0.D0.B1.D0.BE.D1.87.D0.B8.D0.B9\\_.D0.9F.D0.BE.D1.81.D1.91.D0.BB.D0.BE.D0.BA\\_.E2.84.963](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%B5_%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%91%D0%BB%D0%BA%D0%B8_%D0%9D%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%84%D0%BE%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%8F#.D0.A0.D0.B0.D0.B1.D0.BE.D1.87.D0.B8.D0.B9_.D0.9F.D0.BE.D1.81.D1.91.D0.BB.D0.BE.D0.BA_.E2.84.963) (дата обращения 03.05.2016).
42. Сергей Дворцевой: Весь фокус – снимать без фокусов [Интервью] // Новая газета. [Электронный ресурс] URL: <http://www.novayagazeta.ru/society/11611.html> (дата обращения 03.05.2016).
43. Своими глазами. Путешествие из Петербурга в Москву [Расшифровка передачи] // Радиостанция «Эхо Москвы». [Электронный ресурс] URL: <http://echo.msk.ru/programs/svoiglaza/1456180-echo> (дата обращения 19.04.2016).
44. Хлебный день [Телевизионный документальный фильм] // Официальный сайт телеканала «Культура» [Электронный ресурс] URL: [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/28335/](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/28335/) (дата обращения 03.05.2016).