САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций

Факультет журналистики

*На правах рукописи*

**ИЛЬИНА Елена Юрьевна**

**Тема провинции в современной кино- и теледокументалистике**

**Профиль магистратуры - «Документальный фильм:**

**творчество и технологии»**

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Научный руководитель –

доцент, канд. ист. наук

В. Г. Ковтун

Вх. №\_\_\_\_\_\_от\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Секретарь ГАК\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2015

СОДЕРЖАНИЕ

Введение……………………………………………………………………….3

Глава I. Провинция и документалистика: основные понятия……………..8

1.1 Провинция: слово, понятие, тема………………………………………..8

1.2 Кино- и теледокументалистика: понятия, специфика…………………21

Глава II. Современная российская документалистика о провинции……..32

Глава III. Творческие аспекты авторского документального фильма……41

3.1 Коммуна «Херта» как провинци: особенности быта, устройства и функционирования…………………………………………………………….41

3.2. Творческие методы и сценарная разработка документального фильма на тему провинции………………………………………………………………..47

Заключение……………………………………………………………………..53

Источники

**Введение**

 В настоящее время популярность документального кино набирает оборот. Увеличивается количество режиссеров и авторов, заинтересованных в документальном кино и его снимающих. Стремление показать свои произведения, найти зрителей и получить признание в профессиональной среде вылилось в появление многочисленных фестивалей документального кино. Так, с 1995 года проводится фестиваль документального кино «Флаэртиана», в 2007 году впервые прошел «Артдокфест», в этом же году впервые был проведен «Кинотеатр.doc»,в 2011 свое существование начал фестиваль «ArtoDocs». Документальные картины, кроме того, получают признание и побеждают на «непрофильных» кинофестивалях. В 2013 году на 70-м кинофестивале в Венеции главный приз получила документальная картина итальянского режиссера Джафранко Рози «Святая кольцевая», в этом же году на 24-м «Кинотавре» приз за лучшую режиссуру, а также приз Гильдии киноведов и кинокритиков взял документальный фильм Виталия Манского «Труба».

О востребованности документального кино среди зрителей говорит и открытие в 2005 году (перезапуск в 2011 году) телеканала «24 DOС», ставшего первым и пока что единственным в России телеканалом, в эфире которого можно найти только произведения документалистики. В 2013 появляется Центр документального кино, а на его базе создают первый в России кинотеатр документального кино. Интерес к документальному кино усиливается и со стороны СМИ. Примером служит созданный общественно-политическим журналом «Русский репортер» проект «Кинодок», в рамках которого на интернет-портале издания публикуются современные документальные фильмы и интервью с их авторами.

Зрители документального кино из наблюдателей превращаются в создателей. Доступность видеотехники и развитие программ для монтажа позволяют любому попытаться создать свой документальный фильм. Результаты проб появляются на популярных в интернете видеохостингах – Vimeo и Youtube. Из любителей авторы стремятся перейти в профессионалы. Появляются профильные образовательные программы и учебные заведения. Так, в 2013 году образовательный проект журнала «Русский репортер» «Летняя школа русского репортера» открывает секцию документального кино. В 2009 году создается Школа документального кино и театра Марины Разбежкиной и Михаила Угарова. В этом же году Санкт-Петербургский университет открывает магистерскую программу «Документальный фильм: творчество и технологии».

Среди созданных в последнее время документальных фильмов большое количество произведений на тему провинции. Провинциальная тема интересует как крупные телекомпании (цикл «Письма из провинции», ГТРК), так и независимых режиссеров (фильмы «Дом у дороги» Алексея Жирякова; «Трансформатор» Павла Костомарова). Этим объясняется ***актуальность*** данной работы.

***Новизна*** исследования заключается в неизученности темы, Автор исследования впервые системно рассматривает произведения современно теле- и кинодокументалистики на тему провинции. На данную тему не опубликовано ни одного исследования.

***Цель исследования:*** выявить, каким образом авторы реализуют тему провинции, какие средства художественной выразительности и каким образом авторы используют в своих произведениях.

Для достижения поставленной цели автору данного исследования предстоит решить ряд ***задач***:

* Изучить историю появления и трансформации в русском языке слова и понятия «провинция»;
* Дать определение понятию «провинция»;
* Определить, с чем связана содержательная направленность темы «провинция» в документалистике;
* Дать определение понятию «документалистика»;
* Определить, что такое кино- и теледокументалистика;
* Определить специфику кино- и теледокументалистики;
* Охарактеризовать места, в которых происходит действие фильмов о провинции;
* Рассмотреть средства художественной выразительности, используемые авторами в документальных фильмах о провинции;
* Выявить способы реализации темы провинции в современной теле- и кинодокументалистике на базе исследования эмпирического материала;
* Создать и описать собственный фильм на тему провинции;

***Объектом исследования*** являются произведения современной теле- и кинодокументалистики на тему провинции. ***Предметом исследования*** являются средства художественной выразительности и способы реализации темы в современных произведения теле- и кинодокументалистики на тему провинции.

***Хронологические рамки исследования.*** Данная работа охватывает произведения кино- и теледокументалистики, созданные в период с 1992 года по настоящее время. В теоретической части исследования автор обращается к истории (от период царствования Петра I до наших дней).

Данное исследование носит междисциплинарный характер. В процессе написания магистерской диссертации автор изучил теоретические материалы из различных областей знания, таких как культурология, история, журналистика, юриспруденция, языкознание, история и теория документального кино и телевидения.

***Теоретическую базу*** исследования можно разделить на две подгруппы.

Для получения знаний в области культурологии и истории были использованы труды Л. О. Зайонц, Е. В. Дзякович, Н. М. Инюшкина, А. Д. Градовского, С. О. Шмидта. Также автор исследования использовал материалы различных справочных изданий – словарей С. И. Ожегова и Н. Ю. Шевдовой, Л. П. Крысина, Д. В. Дмитриева, А. Н. Чудинова.

Для получения знаний в области истории и теории документального кино и телевидения были использованы работы С. В. Сычева, В. А. Саруханова, Л. Л. Геращенко, М. И. Ромма, Л. Н. Джулай, К. А. Шерговой.

***Эмпирическую базу*** исследования составили документальные кино- и телефильмы на тему провинции, снятые российскими авторами в России в период с 1992 года по настоящее время.

Методология исследования предполагает комплексный подход, который объединяет теоретические и эмпирические ***методы****:*

* историко-хронологический метод;
* метод эмпирического анализа;
* метод сопоставительного анализа;
* метод системного анализа;
* метод типологизации;
* анализ контента.

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

*В первой главе* автор рассматривает историю появления и трансформации в русском языке слова и понятия «провинция», дает определения понятия «провинция», определяет, с чем связана содержательная направленность темы провинции. Также автор дает определение понятия «документалистика», обращается к истории документального кино, рассматривает момент деления документального кино на теледокументалистику и кинодокументалистику. Определяет специфику кино- и теледокументалистики; определяет, что такое документальный фильм на тему провинции.

*Во второй главе* данной магистерской диссертации автор обращается к эмпирическому материалу, анализирует средства художественной выразительности в документальном кино на тему провинции и определяет способы реализации темы провинции в современной теле- и кинодокументалистике.

*Третья глава* посвящена собственному документальному фильму автора на тему провинции. Автор описывает свой фильм и процесс его создания, на собственном примере показывает, как может быть реализована тема провинции.

***Гипотеза исследования:***

* тему провинции в документальных кино- и телефильмах авторы реализуют через героя;
* главное изобразительно-выразительное средство – ассоциативный монтаж и кадры-символы;

**Глава I. Провинция и документалистика: основные понятия**

**1.1 Провинция: слово, понятие, тема**

Согласно определениям, которые дает современная справочная литература, провинция – это: 1) завоеванная римлянами территория, которая платила Риму дань и управлялась римским наместником (в Древнем Риме); 2) область, административно-территориальная единица в некоторых государствах (Испания, Китай, Канада); 3) административно-территориальная единица в России с 1719 по 1775 годы; 4) территория, которая удалена от крупных центров и столиц, вообще – территория страны в отличие от столиц[[1]](#footnote-1).

Как мы видим, понятие провинции многогранно. Мы же сфокусируем наше внимание на толкованиях, указанных нами под номерами 3 и 4, так как именно эти значения актуальны для российских реалий и соответствуют предмету нашего исследования (предметом нашего исследования являются документальные кино- и телефильмы, снятые в России, российскими режиссерами и для российских зрителей). Понятие провинции как административно-территориальной единицы в России в XIX веке и понятие провинции, как отдаленной от столиц и крупных центров территории содержат в себе концепт пространства, что значимо для российских реалий и объясняется размером территории страны. Однако обратим внимание на то, что «провинция – отдаленная территория» содержит в себе и социокультурный концепт. Это подтверждает исследователь Е. В. Дзякович: «в бытовом, обиходном употреблении это слово содержит в себе не столько концепт пространства, сколько концепт, включающий в себя целый сложный и разноплановый комплекс ментальных характеристик»[[2]](#footnote-2).

В качестве синонимов слова «провинция» словари предлагают (а люди используют) следующие слова: глушь, периферия, трущоба, глубинка, захолустье (само слово «провинция» также является синонимом для этих слов). При этом для каждого из перечисленных нами слов-синонимов справочники предлагают схожие толкования – место, удаленное от административного, культурного, общественного центра; безлюдное место; тесно застроенная, неблагоустроенная часть города, обычно на окраинах, где живут бедняки[[3]](#footnote-3). Переносное же значение производного от «провинции» слова «провинциальный», в соответствии с определением, которое дает словарь Ожегова: «отсталый, наивный и простоватый»[[4]](#footnote-4). Мы видим, что само слово «провинция», его производные, а также синонимы обладают отрицательными коннотациям. Как пишет исследователь Н. М. Инюшкин, коннотации эти были приобретены в течение всего времени существования интересующего нас слова в русском языке, так как значение слова менялось и расширялось: «Что стоит за расширением семантического информационного поля слова «провинция»? Некая мистика, лингвистическое прозрение или все же возможно объяснение судьбы понятия, прочно занявшего место в разряде нарицательной лексики?»[[5]](#footnote-5).

Учитывая приведенные нами выше факты, мы считаем важным обратиться к истории появления интересующего нас слова-понятия в русском языке. Ибо это поможет нам в понимании феномена провинции, а следовательно, и в понимании темы провинции в документальном кино.

По одной из версий латинское слово «provincia» произошло от «pro» и «vincere», что значит «по причине» и «побеждать» соответственно. Другая версия утверждает, что в основу интересующего нас слова легли «procul» и «vincere», что значит «далеко» и «побеждать» соответственно[[6]](#footnote-6).

Из латинского языка слово «provincia» попало в польский, преобразовавшись в «provincja» в значении «губерния», «воеводство». То есть провинцией в польском языке называли административно-территориальную единицу[[7]](#footnote-7). Из польского языка данное слово, в свою очередь, как калька попало в русский язык. Впервые слово «провинция» было официально использовано Петром Ι в договоре с британским лорд-маркизом фон Кармартеном в 1698 году. В документе монарх говорит о «провинции Казанской» – так он называет бывшее Казанское царство, используя слово «провинция» как неологизм, удачно подходящий к случаю[[8]](#footnote-8). В следующем, 1699 году Петр Ι подписал указ «О составлении купцам, как и в других государствах, торговых компаний, о расписании городов по торговым делам на провинции, с подчинением малых городов главному Провинциальному городу…»[[9]](#footnote-9). Правитель указывает «учинить провинции в Великому Новгороду, ко Пскову и к Астрахани»[[10]](#footnote-10), таким образом, Астрахань, Великий Новгород и Псков получили статус провинциальных городов, а прилегающие к ним территории стали провинциями[[11]](#footnote-11). При этом о «Казанской провинции» в документе не говорится, так как в данном случае слово «провинция» используется не как подходящий неологизм, но в качестве термина, который закрепляет новый торгово-экономический статус городов и прилегающих к ним территорий[[12]](#footnote-12). Разделение территории страны на провинции производилось с целью «большего упорядочения и обеспечения денежных сборов, состоявших в ведении бурмистерской палаты»[[13]](#footnote-13). При этом словом *«провинциял»* называли владетеля провинции[[14]](#footnote-14).

Через несколько лет была проведена реформа, которая охватила все государство. Задача изменений – заменить «бытовую географическую область административной единицей»[[15]](#footnote-15). По мнению исследователя П. Н. Мрочек-Дроздовского, данная реформа предполагала «область не бытовую, а искусственную […], с которой сношения центральной власти были бы наиболее облегчены»[[16]](#footnote-16). В 1798 году страна была разделена на 8 губерний: Московскую, Киевскую, Смоленскую, Казанскую, Архангелогородскую, Ингерманландскую (Санкт-Петербургскую с 1710 года), Сибирскую. Это должно было сделать проще учет госсредств, взаимодействие властей разных уровней, контроль областных правителей. Обратим внимание на губернскую иерархию. Губерния или область включала в себя административный центр – губернский город и подчиненные города. Вокруг каждого города существовал район, называемый уездом. Такие районы административно были равны городам[[17]](#footnote-17). В 1710 году более крупные области дробились на боле мелкие. Чтобы коммуникация между губернским центром и подчиненными городами была проще, 27 мая 1719 года города России были «расписаны» на провинции[[18]](#footnote-18). После этого губернская иерархия строится следующим образом: губерния→провинция→уезд (был заменен на дистрикт). Отметим, границы дистриктов не совпадали с границами бывших уездов[[19]](#footnote-19)

Дистрикт был упразднен в 1727 году, вместо него вновь был учрежден уезд. В этом же году власти Российской империи «сформулировали иерархический принцип взаимодействия губернии, провинции и уезда»[[20]](#footnote-20). Губерния состояла из одной или нескольких провинций, провинция, в свою очередь, состояла из уездов, которые делились на волости. Эта реформа была последней реформой Петра I и была проведена уже после его смерти.

В целом, как пишет исследователь Л. О. Зайонц, «петровскую реформу 1719-1727 годов, когда провинции из бытовой или торгово-экономической области превращаются в административное звено местной иерархии, можно считать началом официальной провинциальной историографии»[[21]](#footnote-21).

Как пишут исследователи, 1775 год стал поворотным в истории провинции XVIIΙ века[[22]](#footnote-22). Выходит главный областной проект Екатерины II – «Учреждения для управления губерний Всероссийския империи». Согласно этому проекту, из областной иерархии провинция исключается, и к тому же прекращает свое существование как административно-территориальное подразделение. Процесс переформирования тянулся десятилетиями. Однако в конце XVIII века провинции в некоторых местах все еще продолжали существовать де-факто. Хотя де-юре провинций уже не было. Примерно в это же время слово «провинция» начинает исчезать с атласов Российской империи. *В результате к концу XIX века представление о связи слова с конкретным географическим и топографическим пространством постепенно стирается[[23]](#footnote-23). Термин «провинция» перестает существовать.*

Стоит отметить, что непосредственно причины, по которым Екатерина II провела областную реформу, также заставили провинцию измениться. Наиболее существенным, на наш взгляд, было то, что административные территории одного уровня были заселены неравномерно. При этом Сенат желал уменьшить площадь губерний и увеличить их число, так как «некоторые из существующих губерний чрезвычайно велики и вследствие этого неудобны для управления»[[24]](#footnote-24). По определению императрицы, в губерниях должно было проживать 300-400 тыс. человек, в уездах – 20-30 тыс. человек. *При таком делении провинция как промежуточное звено оказывалась лишней.* К реформе правительницу также толкала необходимость изменения самой системы государственного управления, органов и состава местной власти. *Екатерина II планировала привлечь дворян к управлению государствам.* Она предложила им, а также представителям других сословий передавать в Комиссию свои проекты и пожелания о способах изменения и улучшения государственного устройства[[25]](#footnote-25). Дворяне, освобожденные от обязательной службы после манифеста Петра III «О вольности дворянской», разъехавшиеся по своим деревенским поместьям, столкнулись с несовершенством уездной бюрократии и заявили о своей готовности взять на себя бразды местного правления. В 1766 году Екатерина издала указ о выборах местного предводителя дворянства. После чего в уездах начали складываться общественные органы власти и создаются первые дворянские общества.

Таким образом, мы можем сказать, что после областной реформы Екатерины II *провинция как территория не просто уплотняется, также меняется контингент провинции, общественный статус, а также стиль жизни[[26]](#footnote-26).* По слова Н.М. Карамзина, *«новое учреждение о губерниях […] мало по малу удивительным образом переменило Россию как в умах, так и в нравах»[[27]](#footnote-27).*

«В последние десятилетия XVII века складывается *совершенно особое и новое для России социально-культурное пространство.* Оно активно обживается, формируя свой жизненный уклад и соответствующую ему систему ценностей», – пишет исследователь Л. О. Зайонц, задаваясь при этом следующим вопросом: «Все пространство России было поделено на губернии и уезды. Почему же в дальнейшем вся онтология этого противопоставленного столице пространства будет ассоциироваться не с губернией и уездом, а с «фантомной» провинцией, отброшенной Екатериной?»[[28]](#footnote-28).

Как мы упоминали выше, термин «провинция» прекратил свое существование. Это произошло потому, что слово «провинция» лишилось своего референтного значения, так как прекратил свое существование сам объект внеязыковой действительности. *«Провинция» потеряла, как свои географические, так и семантические границы.* В то время как у слов «уезд» и «губерния» было фиксированное конкретное значение.

*«Выйдя за пределы термина существительное «провинция» начинает жить как открытая лексическая форма, порождающая свое текстогенное пространство. Продолжая оставаться в языке, оно ложится в семантический «дрейф», постепенно обрастая новым объемом и трансформируясь в нечто близкое к метафоре, другим словам, обретая способность легко аккумулировать пограничные и пересекающиеся с ним смыслы и вследствие этого использоваться в самом широком семантическом диапазоне. Оторвавшись от прежнего лексического значения, слово «провинция» становится элементом совершенной иной стилистики, законы которой и позволяют ему в дальнейшем вместить в себя, практически, весь смысловой спектр, связанный с представлениями о русской нестоличной культуре»*, – пишет Л. О. Зайонц, к исследованию которой мы уже обращались.

По нашему мнению, одной из самых важных вех в истории слова «провинция» и в процессе обрастания этого слова новыми смыслами является *обретение провинциальным топосом имени деревня в массовой литературе XVIII-XIX веков*. А также тот факт, что *в употребление входит уничижительное значение слова «провинциял»*, что в переводе с французского языка, который вошел в повседневную речевую практику дворянства, значит *«пентюх», «деревенщина», «ругательное» название горожанина[[29]](#footnote-29).*

«К 1840-м гг. будет сформулирована, пожалуй, ключевая «провинциальная» теза: провинция vs. столица»[[30]](#footnote-30). Согласно толковому словарю Даля, который был издан в 1863-1866 годах, провинция – это губерния, область, уезд, округ. «Жить в провинции, не в столице, в губернии, уезде. При Петре у нас были провинции, уезды. Провинциальный, к провинции относящийся. Провинциальный секретарь, чиновник 13 класса. Провинциал муж. -лка жен. живущий не в столице, житель, губернии, уезда, захолустья»[[31]](#footnote-31), – говорится в словарной статье. *Таким образом, все административные единицы, кроме столиц можно назвать одним словом – «провинция».*

«За полвека в семантике слова происходит в буквальном смысле переворот: если когда-то провинция понималась как составная часть губернии, позже – вовсе была исключена из этой парадигмы, то теперь вся областная иерархия растворяется в едином провинциальном пространстве. *Империя разделяется на столицу и провинцию.* *Все пространство России за исключением двух столиц осознается и обозначается как провинция*»[[32]](#footnote-32), – констатирует исследователь Л. О. Зайонц.

Стоит обратить внимание на слова и понятия, которые употребляются вместе со словом «провинциальный», а также со схожими с ним словами «уездный» и «губернский» в литературе XIX века. Видим, что губернское – суд, казначейство, правление, суд, начальство, архив, прокурор; уездное – город, исправник, барышня, писарь, сплетни; провинциальное – сознание, нравы, вкус, общество, чтения, театр, чтения, манеры, мнение, издание, интеллигенция, Собор[[33]](#footnote-33). *«Таким образом, примерно с середины XIX в. слово «провинция» и его производные начинают использоваться для обозначения широкого, но вполне определенного культурного континуума»*[[34]](#footnote-34), – пишет Л. О. Зайонц.

В ΧΙΧ веке слово «провинция» растиражировала художественная литература. *В сфере же официального словоупотребления с понятием «провинция» соотносили значение областного пространства России.* Это подтверждают многочисленные справочные издания[[35]](#footnote-35). Однако, к примеру, географические обзоры, статистические описания губерний, топографические справочники и этнографические отчеты не содержали понятий «провинция», «провинциальный», «провинциалы», «провинциальность»[[36]](#footnote-36). Таким образом, мы можем сделать вывод, что *слово «провинция» стало эпитетом, приобрело устойчивую стилистическую и эмоциональную окраску, которая в 1860-1870-х годах способствовала развертыванию полемики о культурной роли провинции.*

Со второй половины XIX века слово *«провинция» выступает как носитель специфической внутрикультурной проблематики* и закрепляется в лексиконе политиков, идеологов, деятелей литературы и искусства.

«[...] разрыв между словарным и литературно-речевым значением слова «провинция» оказывается к концу XIX века колоссальным. А это означает, что активность слова изначально была выше нормативной, и поэтому каждый последующий синхронный срез устаревал уже в момент своего появления. *В течение полувека слово не просто нашло свою нишу – оно освоило пограничные смысловые зоны и превратилось в динамичную, многовекторную, семантически конформную лексему, способную, как мазок импрессиониста, распадаться на множество оттенков*», – пишет Л. О. Зайонц, исследование которой легло в основу теоретической части нашей работы.

В 20-х годах XX века старые названия территориальных подразделений были заменены новыми. Вместо уезда ввели район, вместо губернии была введена область и край. *Понятие «провинция» превратилось в анахронизм, так как «стремительно исчезла питавшая его реальность»[[37]](#footnote-37)*.

«Провинция» и в наши дни не включает в себя представление о каких-либо определенных, конкретных единицах административно-территориального деления[[38]](#footnote-38). В настоящее время, как мы писали выше, под провинцией понимается территория страны, местность, которая отдалена от крупных центров[[39]](#footnote-39). Семантически близким слову «провинция» и нередко употребляемым в качестве синонима является слово «регион». Оно закреплено законодательством Российской Федерации в качестве термина.

Согласно указу президента РФ «Об основных положениях региональной политики в Российской Федерации», «регион – это часть территории России, которой свойственна общность национально-культурных, природных, социально-экономических и иных условий. Кроме того, границы региона могут совпадать с границами территории субъекта России или же объединять территории нескольких субъектов».[[40]](#footnote-40) При этом, следует отметить, что понятия «провинция» и «провинциальный» не идентичны понятиям «регион» и «региональный»[[41]](#footnote-41), хотя и являются синонимами в настоящее время. Так, понятие «региональный» можно применить к столице («Московский» регион, «Петербургский» регион). При этом стоит отметить, что *в понятии «региональный» на первое место выходит географический или государственно-политический признак, но не социокультурный*, *как в понятии «провинциальный».*[[42]](#footnote-42)

Учитывая все вышесказанное, *под «провинцией» будем понимать территорию страны, которая удалена от крупных центров и столиц (географический признак) и обладает определенными природными, социально-экономическими, культурными и другими условиями (социокультурный признак). В зависимости от контекста позволяем себе использовать слова «провинция» и «регион» в качестве синонимов.*

Добавим, в рамках данного исследования для нас важны и географический (отдаленность от крупных центров), и социокультурный (отдаленность от крупных *культурных* центров, *провинциальность*) компоненты понятия «провинция». Но все же ведущую роль мы отдаем социокультурному компоненту. Для пояснения причины обратимся к понятию «тема».

*«Тема – объект художественного изображения, круг событий, явлений, предметов действительности, отраженных в произведении и скрепленных воедино авторским замыслом»*[[43]](#footnote-43), – пишет исследователь Н. Ю. Русова. В понимании темы важно определить через что (событие) или через кого (герой) она раскрывается.[[44]](#footnote-44) Если тема раскрывается через событие, через действие, то герои, действующие лица отходят на второй план, однако они все же являются участниками действия. Само действие отходит на второй план, если тема раскрывается через героя, через человека. Действие и действующие лица, герои взаимосвязаны. Человек всегда присутствует на экране, в документальном кино, зримо или не зримо. И именно человек является носителем культуры, культурных ценностей.

Содержательная направленность темы «провинция» в документалистике напрямую связана с тем, что отличает провинцию от «столицы», от центров, на отдалении от которых она находится. То есть, тема провинции в современной документалистике связана с современной *культурой провинции* (при этом условимся под культурой понимать то или иное состояние общественной, хозяйственной, умственной жизни в какую-нибудь эпоху, у какого-нибудь народа, класса[[45]](#footnote-45); при этом под «эпохой» будем понимать современность; под «народом, классом» – жителей провинции).

Подводя итог, можно сказать следующее:

* За время существования слова «провинция» внеязыковая действительность претерпела изменения, референт слова «провинция» исчез;
* За более чем триста лет существования в русском языке слова «провинция» смысл его изменился. Из официального термина (административно-территориальная единица) слово превратилось с эпитет с устойчивой эмоциональной и стилистической окраской, изменилась сфера употребления этого слова. В настоящее время слово «провинция» не используется для обозначения административно-территориальной единицы;
* Провинция противопоставлена столице, провинциальность столичности;
* Понятие провинции относительно (например: Томск является провинцией относительно Москвы и Петербурга, а поселок Ильинка в Томской области является провинцией относительно областного центра – города Томска);
* От столицы провинцию отличает не только территориальное расположение, но и культура;
* Социокультурный признак понятий «провинция» и «провинциальный» являются для нас ключевыми при понимании темы провинции в документалистике;
* Содержательная направленность темы провинции в современной документалистике связана с состоянием общественной, хозяйственной, умственной жизни жителей провинции в настоящее время;
* Под «провинцией» мы условились понимать территорию страны, которая удалена от крупных центров и столиц (географический признак) и обладает определенными природными, социально-экономическими, культурными и другими условиями (социокультурный признак). В зависимости от контекста позволяем себе использовать слова «провинция» и «регион» в качестве синонимов.

**1.2 Кино- и теледокументалистика: понятия, специфика**

Прежде, чем определить, что есть документалистика на тему провинции, дадим определения теле- и кинодокументалистики. Первым шагом к этому будет раскрытие понятия «документалистика». Обратимся к истокам понятия «документалистика», а конкретно к слову «документ», как это в своей книге «Азбука телевидения» делает режиссер и сценарист В. А. Саруханов. Под документом понимается «материальный носитель записи (бумага, кино- и фотопленка, магнитная лента, перфокарта и т.п.) с зафиксированной на нем информацией, предназначенной для ее передачи во времени и пространстве. Д. могут содержать тексты, изображения, звуки и т.д. В узком смысле Д. – деловая бумага, юридически подтверждающая какой-либо факт или право на что-то»[[46]](#footnote-46), – пишет автор. Наполнением произведений экранного искусства является изображение. Следовательно, наполнением документалистики является документальное изображение. Исследователь Л. Л. Геращенко предлагает документальным изображением называть «результат фиксирования средствами кино и телевидения данной натуры, детали которой искусственно не моделированы».[[47]](#footnote-47) Таким образом, документалистика или документальное кино есть«вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий и лиц».[[48]](#footnote-48)

Стоит обратить внимание, что у документального кино есть еще одно имя – неигровое кино. В данном случае документальное (неигровое) кино противопоставляется игровому кино. Противопоставление игрового и неигрового кино также есть в английском языке. «Fiction» («вымышленное») противопоставляется «non-fiction» («невымышленное»). В связи с этим отметим, что не всякое экранное произведение, материалом которого являются кадры подлинных событий и лиц, является документальным, невымышленным, неигровым. К примеру, популярные в настоящее время на телеэкране передачи в формате реалити-шоу не являются произведениями документалистики. «Кино всматривается в жизнь, реалити-шоу ее формирует, выстраивает модель»[[49]](#footnote-49), – пишет исследователь И. Романовский. В данном случае в одном ряду с реалити-шоу стоят ток-шоу, дискуссии, телеинтервью, ибо все в них происходящее организовано специально для телевизионной съемки в специально отведенном для этого пространстве. По мнению авторов книги «Creative Documentary: Theory and Practice» Дж. Ротуэлл, В. де Йонг и Э. Кнудсен документальные фильмы «исходят из сложившейся ситуации, а не конструируют ситуацию специально для съемок».[[50]](#footnote-50)

Одновременно с тем, что описано выше, не каждый фильм, в котором используются не только съемки подлинных событий и лиц, но элементы игры, игрового кино, является игровым. Например, фильм Леонида Парфенова «Птица-Гоголь» является документальным. Несмотря на то, что в фильме задействованы актеры, в качестве иллюстративного материала используются кадры из художественных фильмов, сам фильм, его повествование основано на *документах:* произведениях Гоголя, его биографии, исторических источниках, публикациях в старых газетах и т.д. Еще один пример – фильм Алексея Пивоварова «Ржев: неизвестная битва Герогия Жукова». В данном фильме используется метод исторической реконструкции – 90% видеоряда фильма составляет воссозданные актерами в соответствующих костюмах и декорациях события Великой Отечественной Войны.

Эти соображения можно подтвердить словам вице-президента российской Гильдии неигрового кино и телевидения Георгия Либергала: «Советское киноведение под документальным кино понимало то стилистическое направление, которое выходило из Эсфири Шуб, Дзиги Вертова и Романа Кармена. Все, что не входило в эти рамки, кино не считалось. Во всем мире происходила революция «директ-синема» и «синема-верите», а у нас во ВГИКе сложилось убеждение, что документальное кино – это фильм без дикторского текста, снятый методом длительного наблюдения, герой которого – глубокий эксцентрик, человек вне общества. В определенных кругах только такое кино считается документальным. В критике всегда есть какие-то радикальные точки зрения. Скажем, я снимаю в течение шести лет муху на стене – это документальное кино. Я делаю историческую картину с игровыми реконструкциями и дикторами, читающими текст, – это не документальное. *Но, конечно, все это документальное кино, просто жанров и поджанров у него не меньше, чем в игровом*».[[51]](#footnote-51)

При этом исследователи и теоретики неигрового кино считают, что оно не является «зеркалом» реальности, «кинематографическим эквивалентом действительности»[[52]](#footnote-52). Причина тому – наличие у фильма автора, ибо реальность, время и пространство фильма всегда конструирует автор, «отбор действительности», которую следует снимать, всегда производит автор фильма. «В словосочетании «документальное кино» оба слова – ударные, и оно, это сочетание изначально конфликтно… «Documentum» означает «свидетельство», «доказательство». Но «свидетельствует» человек с киноаппаратом, оператор, названный Беньямином «хирургом», который «глубоко вторгается в ткань реальности». А «доказывает» режиссер с художественными запросами. И – с запросами времени»[[53]](#footnote-53), – пишет кинокритик Зара Абдуллаева.

Итак, условимся под документалистикой или документальным кино понимать *экранное воплощение реально происходивших событий, созданное из аудиовизуальных материалов – съемок подлинных событий, явлений, реальных людей в условиях реально сложившихся, не сконструированных ситуаций, основанное на подлинных фактах с допущением элементов «игры».*

На кинематограф в целом и на документалистику в частности сильное влияние оказало появление телевидения и начало регулярного телевещания (в СССР – 15 ноября 1934 года). Во-первых, как пишет исследователь С. В. Сычев, «телевидение раздробило кинотеатральную аудиторию на кино- и телезрителей»[[54]](#footnote-54). Во-вторых, *появление телевидения разделило документальное кино на кинодокументалистику и теледокументалистику.* Советский кинорежиссер М. И. Ромм считал, что телевидение для кинематографа является «серьезным соперником и наносит ему тяжелые удары»[[55]](#footnote-55).

С началом регулярного телевещания во всем мире (но не в СССР) начался кинотеатральный кризис. Зрители начали ходить в кино реже. Все, что показывали в кинотеатрах, зрители могли увидеть на телеэкранах, не выходя из дома. С экранов кинотеатров «автоматически»[[56]](#footnote-56) исчезли такие жанры документального кино как хроника, публицистика, пропаганда. Они перекочевали на телеэкраны. Хроника превратилась в программы в информационно-публицистических жанрах, новостные выпуски. Публицистика и пропаганда перешли на телеэкран без трансформации. Так *появилась теледокументалистика.* «В СССР […] было множество мечтаний, связанных с ролью телевидения в жизни общества и его возможностями, из-за чего возникло и довольно долго бытовало (и бытует) мнение и экспертов, и непрофессионалов, что документальному кино вообще не место на киноэкранах, раз есть телевидение»[[57]](#footnote-57), – пишет в своем исследовании С. В. Сычев. Однако можно сказать, что собственно документальное кино освободилась от упомянутых нами выше жанров, которые дали жизнь *теле*документалистике, и начала познавать себя и развиваться в других направлениях, сменив имя на *кино*документалистику.

В 1964 году в СССР было создано творческое объединение по производству телефильмов «Отдел производства фильмов», позже переименованное в «Экран». Это событие знаменует *начало творческого соревнования между кинодокументалистикой и теледокументалистикой.* Соперничество двух волн документалистики, однако, взаимообогатило их. Соревнование кино- и теледокументалистики позволило советским режиссерам (Ромму, Габриловичу, Когану, Франку, Мостовому, Беляеву и другим) сделать ряд новых открытийв документальном кино.

Благодаря телевидению стало возможным создавать циклы и серии документальных фильмов, что, в свою очередь в теории позволяет делать фильм бесконечно длинным, показывать кинопроизведение отдельными фрагментами (сериями). «Серийность или цикловость как структура или форма киноповествования – своим временным простором, своей объемистостью в самом деле привлекательна для документалиста, позволяя нарабатывать материал в процессе длительного наблюдения»[[58]](#footnote-58), – пишет в своей книге «Документальный иллюзион» Л. Н. Джулай.

Размышляя об особенностях документалистики на телевидении, С. В. Сычев в своем исследовании пишет следующее: «Телевидение требует от режиссера-документалиста снимать с синхронным звуком, так как с пластическим выражением мысли автора телевидение не может справляться так, как это делает большой экран. На телевидении стал возможен фильм-интервью. Прямой эфир телевидения, преобладавший до появления видеозаписей, диктует другой ритм повествования и в документальном кино. Не справляясь с динамикой экранного повествования, документалисты компенсируют ее отсутствие закадровым текстом»[[59]](#footnote-59).

Документалистика в лице теледокументалистики, существующая на телеэкране, вынуждена подстраиваться под требования телевидения. Более динамичный монтаж, более динамичное повествование, закадровый текст, который облегчает для зрителей «нахождение» в фильме, наличие синхронов (аудиозапись интервью, синхронизированная с говорящим в кадре человеком) – все это качества, характерные для теледокументалистики. Позже к ним прибавится наличие элемента игры, развлекательности.

Кинодокументалистика же продолжает развиваться в своем русле, ей свойственен другой, более медленный темпоритм, ведущую роль в кинодокументалистике играет само изображение, нежели дополнительная информация в закадровом тексте. Авторы произведений кинодокументалистики могут позволить себе сделать кино неторопливым; степень «сжатия» информации в кинодокументалистике гораздо ниже, чем в теледокументалистике; кинодокументалисты не стремятся за единицу времени дать зрителям как можно больше информации. Можно сказать, что кинодокументалистика тяготеет к кинематографу, к искусству; теледокументалистика тяготеет к тележурналистике. Как и теледокументалистика, кинодокументалистика тоже может транслироваться по телевидению. Однако, на телевидении это скорее «штучный» товар, который изначально ориентирован на иные формы существования, нежели телеэфир. «Произведения искусства, разумеется, невозможно фабриковать массовым порядком, как мясные консервы, а жадный экранчик телевизора требует именно такого массового, беспрерывного потока»[[60]](#footnote-60), – пишет режиссер М. Ромм.

Произведения теледокументалистики вынуждены существовать в рамках программы передач. Автор документального произведения должен вписаться во временные рамки между предыдущей и следующей передачей на канале и успеть сказать все, что задумано, за отведенное ему время. Авторам, которые при создании своих фильмов, ориентировались на кинопрокат, становилось сложнее встроиться в сетку вещания. Так, мы видим, что произведения теледокументалистики обретают свою собственную, отличимую от формы кинодокументалистики, форму, которая позволяет документальным телефильмам «жить» в эфире телеканалов.

Со временем список параметров, которыми должен обладать документальный фильм, чтобы быть «подходящим» для телевизионного вещания. К *формальным* характеристикам (четко ограниченный хронометраж фильма, более динамичный монтаж, голос автора за кадром, наличие синхронов и т.д.) прибавились и *содержательные* характеристики.

Это связано с переходом к рыночной экономике и увеличением количества телеканалов в России. Телевидение начало гонку за рейтингами. То есть количество зрителей, «пришедших» на определенный телеканал, определенную передачу становится важным показателем в работе телеканала. Большое количество зрителей, или высокий рейтинг означает большое количество просмотров, что выгодно для рекламодателей, для которых телевидение стало одной из основных площадок для «продвижения» своих товаров и услуг. Для телевидения же реклама становится источником финансирования. Теперь зрители включали определенный телеканал, так как уже заранее предполагали, что он может им предложить (оправдать зрительские ожидания) – канал имел свой собственный стиль, динамику, темпоритм, *позицию относительно происходящих событий,* *набор тем*. На телевидении появляется *формат*.

«Представители российских каналов-заказчиков неоднократно признаются в интервью, что «формат», рассматриваемый именно как набор характеристик информации – это удобный инструмент современного рынка СМИ, который требуется, когда необходимо объяснить автору, «что нужно». В условиях жесткого потокового производства проще найти профессионала, работающего «в нужном формате», чем подстраиваться под нужды уникального автора. Когда та или иная программа выходит в определенном формате, она понятна потребителю и понятна рекламодателю»[[61]](#footnote-61), – пишет в своем исследовании К. А. Шергова.

Перейдем к примеру. Следующим образом российский режиссер документального кино В. Манский описывает форматные предпочтения телеканала НТВ: «Под форматом канала мы понимаем не только политические, но и эстетические вещи. Возьмем НТВ. У него свой монтажный ритм, определенный голос, который является канальным голосом, определенная подача. Если прийти туда с той картиной, которая тематически им подходит (ну, например, настоящая грудь у Семенович или имплантаты), и если картина будет чуть-чуть медленнее по ритму или если она будет рассказывать что-то сущностное, это им уже не подойдет. А чтобы подошло, нужно, чтобы был голос Полонского, чтобы фильм начинался с 15 ярких фраз («Они настоящие! – Нет, не настоящие! – Она их купила на Митинском рынке!»). Семенович – живой человек, у нее, кроме груди, есть какие-то внутренние переживания, но она этому каналу уже не интересна. Поэтому с картиной о самой Семенович на НТВ не пойдешь, хотя там нет политики и т.д.»[[62]](#footnote-62).

Можно сказать, что с появлением на телевидении *формата,* который подразумевает, что документальный телефильм должен обладать определенным набором формальных и содержательных характеристик, кинодокументалистика получила еще одно имя – нетелевизионная документалистика, то есть не транслируемая по телевидению, не подходяшая для телевидения.

Однако, практически лишившись места в телеэфире, кинодокументалистика не прекратила своего существования. Напротив, в настоящее время наблюдается бум документального кино, популярность его набирает обороты. Об этом свидетельствует появление многочисленных фестивалей документального кино, таких как «Артдокфест» (с 2007 года), «Флаэртиана» (с 1995 года), «Кинотеатр.doc» (с 2007 года), «ArtoDocs» (с 2011 года), некоторые из которых «прозвали фестивалями антителевизионных фильмов»[[63]](#footnote-63). Кроме того, в 2005 году был запущен (в 2011 году состоялся перезапуск) канал «24 DOC», ставший первым и пока что единственным российским каналом, специализирующемся на показе актуальной мировой документалистики (без разделения на теле- и кинодокументалистику). В 2013 году был создан Центр документального кино (ЦДК), в котором проводят лекции о документалистике, а также устраивают показы документальных фильмов в первом в России кинотеатре документального кино, созданном в ЦДК. Все это заменило кинодокументалистике экран телевизора и киноэкран.

Кроме того, еще одной площадкой, где кинодокументалистика может себя показать, стал интернет. Авторы размещают свои фильмы как на специально созданных для этого сайтах (сайт цикл фильмов «Счастливые люди» Дмитрия Васюкова, сайт с фильмами Анатолия Балуева), так и создают «каналы» на популярных видеохостингах, таких как Vimeo и YouTube (канал Елены Демидовой на Vimeo, канал Дмитрия Васюкова на YouTube). Также документальные фильмы публикуют в интернете некоторые СМИ (например, журнал «Русский репортер» создал проект «Кинодок», в рамках которого на интернет-портале издания публикуются современные документальные фильмы и интервью с их авторами).

Итак, подведем итог всему вышесказанному:

* Под документалистикой или документальным кино мы условились понимать экранное воплощение реально происходивших событий, созданное из аудиовизуальных материалов – съемок подлинных событий, явлений, реальных людей в условиях реально сложившихся, не сконструированных ситуаций, основанное на подлинных фактах с допущением элементов «игры»;
* Появление телевидения разделило документальное кино на теле- и кинодокументалистику; изначальное основание для разделения документалистики на теледокументалистику и кинодокументалистику – экран, на котором произведение существует;
* Хроника, публицистика и пропаганда перешли с киноэкранов на экраны телевизоров и стали основной теледокументалистики; кинодокументалистика, освободившись от этих жанров, начала развиваться в другом направлении;
* Теледокументалистика близка к журналистике, кинодокументалистика близка к кинематографу;
* Теледокументалистике свойственно динамичное повествование, темпоритм, наличие синхронов, закадровый голос, определенный вещательной сеткой хронометраж, определенная *направленностью телеканала тема, а, следовательно, набор героев*;
* Кинодокументалистика *свободна в выборе темы*, героев, темпоритма, динамики повествования;
* Кинодокумента листику также можно назвать нетелевезионной и неформатной документалистикой, однако, это не значит, что такую «нетелевезионную» документалистику нельзя показать в телеэфире неспециализированных (отличающихся от телеканала «24 DOC») каналов;
* Площадками для демонстрации произведений кинодокументалистики стали фестивали документального кино, интернет. Также в России появился первый кинотеатр документального кино и первый, специализирующийся на документальном кино, телеканал.
* Учитывая все вышесказанное, под документалистикой на тему провинции будем понимать: экранное воплощение реально происходивших событий, созданное из аудиовизуальных материалов, фиксирующих подлинные событий, явления, реальных людей в реально сложившихся, не сконструированных ситуациях, основанное на подлинных фактах, допускающее элементы «игры» и отражающее состояние общественной, хозяйственной, умственной жизни жителей территории страны, которая удалена от столицы и крупных центров и обладает определенными природными, социально-экономическими, культурными и другими условиями;
* *Теледокументалистика* на тему провинции отличается от *кинодокументалистики* на тему провинции способом реализации темы провинции, а именно способом использования приемов художественной выразительности, качеством съемки, темпоритмом, динамикой повествования, набором героев, авторской позицией.

**Глава II. Современная российская документалистика о провинции**

Прежде, чем мы приступим к практической части нашего исследования, следует определить, что стоит понимать под настоящим и современностью. Это нужно нам для того, чтобы очертить границы *современной* кино- и теледокументалистики; понять, документалистику какого временного периода мы можем назвать современной.

Как считает исследователь В. А. Артемов, «[…] для современного общества можно считать актуальным 5-10 летний отрезок»[[64]](#footnote-64). Однако автор данной магистерской работы считает важным обратиться к истории и отметить тот факт, что в момент распада Советского Союза в истории страны наступил новый виток. И именно с этого момента (26 декабря 1991 года) начинается история современной России. Поэтому условимся под современной документалистикой понимать документальные фильмы, снятые в период с 1992 года по настоящее время. Добавим, наше исследование ограничено временем и объемом, поэтому не претендует на всеохватность. Автор данного исследования понимает, что охватить все документальные фильмы на тему провинции, произведенные в период с 1992 года, в рамках магистерской работы представляется сложным, однако при отборе эмпирического материала автор данного исследования старался сделать линейку анализируемых фильмов как можно более широкой.

В практической части нашего исследования мы проанализируем фильмы на тему провинции и выявим, какие средства художественной выразительности и как используют авторы фильмов. Определим, каких героев выбирают авторы, как в фильмах выражена авторская позиция. Все это нужно для того, чтобы определить, как авторы современных документальных фильмов реализуют тему провинции.

В первую очередь определим, где происходит действие фильмов о провинции, охарактеризуем эти места. Действие фильмов на тему провинции происходит в:

* . А) Труднодоступных почти необитаемых населенных пунктах, уровень развития которых соответствует уровню развития двадцатилетней давности

К примеру, в фильме «Хлебный день» Сергея Дворцевого действие происходит в поселке №3 на станции Жихарево в 80 километрах от Санкт-Петербурга. Как написал в начальных титрах к своему фильму сам автор, в поселке осталась жить лишь «горстка стариков». Заброшенность и отдаленность поселка – драматический узел. Раз в неделю в деревню привозят хлеб. Но двухкилометровый участок железной дороги давно не обслуживается и разрушен. Вагон с хлебом для жителей поселка отцепляют. Старики, которые живут в поселке, сами переводят стрелку и сами на протяжении двух километров толкают вагон до деревни. Еще одним ярким примером является фильм «Колея» Александра Зиненко, в котором ключевым моментом является недоступность селений – добраться до них можно только по узкоколейной железной дороге, ездить по которой опасно для жизни. Приведем еще несколько примеров – фильм Андрея Грязева «День шахтера», действие которого происходит в почти заброшенном шахтерском поселке. Люди там по-прежнему живут, но возможностей для развития у них нет, так как шахта закрыта, работы в поселке нет. Фильм Никиты Михалкова «Чужая земля», действие в котором происходит последовательно в нескольких селениях, одни из которых почти вымерли (осталось только три жителя), другие вымерли полностью (на их месте теперь поле, в начале фильма нам показывают обелиск «Здесь была деревня Юрково» – памятник родине одного из героев). Образ провинции в таких фильмах негативный.

* Б) Место действия в фильме – процветающая местность, жители которой любят ее.

Так, подобное место действия мы видим в цикле фильмов «Счастливые люди» Дмитрия Васюкова. В уже вышедших фильмах цикла автор рассказывает о людях, которых кормят река и лес (фильмы из серии «Енисей»), о людях, которых кормит море (фильмы из серии «Поморы»). Действие фильмов соответственно происходит в населенных пунктах, расположенных рядом с рекой Енисей и селах и деревнях, расположенных на берегу Белого моря. Также к таким фильмам можно отнести «Мужской выбор» Елены Демидовой. Действие происходит на Ямальском полуострове, на одном из газовых месторождений. Богатство и процветание местности обусловлено наличием газа и работы для местных жителей, а также для тех, кто приезжает туда на «вахту». Любовь к местности показана через вахтовиков, которые в свободное время слагают песни о Севере и ностальгируют по нему, когда уезжают домой. Образ провинции в таких фильмах позитивный.

* В) Место действия фильмов – ничем не примечательный населенный пункт.

Например, в фильме Алексея Жирякова «Дом у дороги» действие происходит в среднестатистической деревне. Во внимании автора находится семья из пятерых человек, которая живет в бедности и любви в доме у дороги. О том, что сама местность, территория в данном фильме не играет важной роли, говорит и тот факт, что в фильме не упоминается название деревни. Главную роль в фильме играет не место и его особенности, а люди – семья, которая в этой местности живет. В эту же категорию можно отнести фильм Марины Разбежкиной «Просто жизнь», в котором так же не упоминается название населенного пункта. Главную роль играет не местность, а героиня фильма и ее мечты.

* Г) Место действия – населенный пункт с богатым культурным наследием.

К таким фильмам можно отнести «Хоровод. Бабье счастье» Марины Малаховой. Действие фильма происходит в деревне, где женщины соблюдают древние народные традиции и водят хоровод, выйдя в поле в народных костюмах и распевая народные песни. Также, сюда можно фильмы из цикла «Письма из провинции». Авторы каждого из фильмов создают образ провинции, показывая его культуру через местных умельцев и знаменитостей – писателей, художников, поэтов, кузнецов, скульпторов, путешественников.

* Д) Место действия фильма – не провинция в том смысле, который мы определили для себя в первой главе данного исследования. В фильме не представлена какая-либо конкретная территория, которую можно назвать провинцией.

Перейдем к примерам. Фильм Елены Демидовой «Ковчег». В нем действие происходит в поезде, который движется по маршруту Новый Уренгой – Адлер. В фильме нет конкретной провинции, но поезд, который движется с севера на юг страны, является символом российских провинций. Находящиеся в поезде люди, на какой бы станции они ни сели – жители провинции. Ярким примером является фильм «Трансформатор» Павла Костомарова и Антуана Каттина. Действие фильма происходит в вагончике, где живут двое рабочих, которые охраняют трансформатор, который упал с платформы, на которой его перевозили на трассе между Санкт-Петербургом и Москвой. К этой же категории можно отнести фильм Дарьи Хлескиной «Последний лимузин». Его действие происходит в цехах автозавода ЗИЛ, который расположен в центре Москвы. Территорию завода называют городом в городе, который живет своей самостоятельной жизнью. Из фильма мы понимаем, что ЗИЛ обладает определенными социально-экономическими и культурными особенностями. Это мы понимаем по поведению героев, по тому, как устроена жизнь на заводе. И можем назвать его провинцией внутри столицы.

* Е) Действие в фильме происходит в разных местах;

К этой категории фильмов можно отнести фильм «Труба» Виталия Манского. Действие фильма происходит не в одной конкретной географической области, не в одной провинции. Автор путешествует вдоль трубы, которая поставляет газ из Нового Уренгоя через пол-России в Европу, и показывает жизнь обитателей разных провинций.

 Охарактеризовав места действий фильмов, автор данного исследования пришел к следующему выводу: в трех из шести выделенных нами категорияй фильмов по типу местности, сама местность, ее природные, географические, экономические, социальные, культурные особенности определяют быт и бытие людей там живущих. Следовательно, авторов фильмов изначально привлекает сама местность, в которой затем они ищут героев для своих фильмов. В фильмах, где место действия – ничем не примечательный населенный пункт, без каких-либо отличительных экономических, природных, географических, культурных, социальных особенностей, авторов фильмов привлекает герой фильма. Местность в данном случае не играет определяющей роли в жизни человека. В фильмах, где местность действия не представляет собой провинцию в том смысле, который мы определили для себя в первой главе данного исследования, авторов привлекает ситуация, в которой оказались герои. Вернемся к упомянутым нами примерам. В фильме «Ковчег» автора привлекает ситуация – в поезде пассажиры спят, выпивают, ведут разговоры на все возможные темы. Через этих героев автор показывает нам менталитет провинции, следовательно, тема провинции реализуется через показ провинциального менталитета. В фильме «Трансформатор» автора так же интересует ситуация, в которую попали герои. Если говорить о категории фильмов под буквой «Е», то в них под провинцией (имеем в виду географический ее аспект) понимается вся территория России. Таким образом, объектом в фильме, который изначально представляет интерес для автора, является либо местность, либо сам герой, либо ситуация, в которую попал герой.

 Герои, которых авторы используют в фильмах – характеризуют местность, в которой они живут. Напомним, как мы писали в первой главе данного исследования, тема провинции в современной документалистике связана с современной культурой провинции (при этом под культурой мы условились понимать то или иное состояние общественной, хозяйственной, умственной жизни в какую-нибудь эпоху, у какого-нибудь народа, класса; при этом под «эпохой» мы понимаем современность; под «народом, классом» – жителей провинции). Обратим наше внимание на героев, которые фигурируют в современных фильмах о провинции.

 Все герои фильмов о провинции – жители провинций. Они являются носителями культуры провинции, то есть жизнь жителей провинции, их образ мыслей отображает текущее состоянии общественной, умственной, хозяйственной жизни провинции.

 В ситуациях, когда «первопричиной» создания фильма является герой, о поиске героев речи не идет, так как именно герои в таких ситуациях являются «инициаторами» фильма. В тех же случаях, когда «первопричиной» создания фильма является сама местность и ее особенности, которые привлекают режиссера фильма, режиссер должен найти таких героев, которые бы своим поведением и существом представляли бы «квинтэссенцию», «экстракт» провинциальной жизни.

 Перейдем к примеру, героями фильма «День шахтера» (действие фильма происходит в полуразрушенном шахтерском поселке) является семья из четверых человек: мужа, жены, их дочери, брата жены. Муж (Саша) когда-то работал на шахте и кормил семью. Он символизирует саму шахту, которая когда-то кормила весь поселок. В конце фильма Саша уезжает работать на вахту, а его жена Ирина умирает от пневмонии. Ирина символизирует сам поселок, который умирает, когда шахта прекращает свое существование. Их дочь символизирует будущее, которое ждет всех людей, живущих в поселке сейчас. На протяжении всего фильма, дочь героев практически н участвует в действиях и диалогах – она смотрит в телефон, апатично относится ко всему. Для всех жителей полузаброшенного поселка будущее представляется туманным. Брат Ирины – убийца и наркоман, несколько раз отсидевший в тюрьме. В фильме мы видим три достаточно грубые сцены с ним: он принимает наркотики, занимается сексом, дерется с Сашей. Герой символизирует настоящее, которым живет поселок. Это не значит, что в буквальном смысле все жители поселка наркоманы и т.д. Герой отражает разложение сознания людей, которые живут в поселке. В одной из сцен мы видим, как он делает ремонт в их полуразрушенном доме – клеит новые обои и потолочную плитку. Герой произносит фразу: «Ну, хоть будет чистенько, не как в свинарнике». Жителей поселка в настоящем времени волнует только рутина и сегодняшний день. Они продолжают жить в полупустом населенном пункте, где нет работы, в то время как должны переезжать оттуда. Как и брат Ирины – клеит новые обои на ветхие стены, создавая только кажемость чистоты, красоты и порядка. В середине фильмы мы видим, как все жители поселка собрались на главной площади для празднования Дня шахтера. Для них выступают представители администрации и приезжие певцы, которые определенно живут лучше, чем сами «шахтеры». Мы видим по лицам шахтеров, что им не нужен этот праздник, потому что шахтеров давно не существует, так как уже не существует самой шахты, все давно распалось и развалилось, но присутствует напускная внешняя «красота» – празднование Дня шахтера – словно красивые чистые обои в развалившемся доме, где живут герои.

 Еще один пример – фильм из цикла «Письма из провинции», посвященный Омску. В данном фильме пять героев: омский художник Валерий Куликов; поволжский немец Кондрат Урих, переселённый на омскую землю во время Великой Отечественной Войны (ВОВ); скульптор Александр Капралов; путешественник Сергей Щербаков; матушка Варвара.

 Фильм начинается с истории художника Валерия Куликова. С темой фильма герой связан следующим образом: Куликов коренной омич, родился и вырос в Омске; в фильме он рассказывает историю о том, как стал художником, рассказывает о своих взглядах на живопись. Куликова можно назвать ключевым героем: в начале фильма диктор читает следующий текст: "Глаз художника безошибочно выделяет в толпе людей необыкновенных, о которых он непременно должен рассказать на холсте. Штрих за штрихом, и уголь, врезаясь в белый лист, изменяет его, вытесняя цвет, накладывая тени. Так рождается многотрудный образ человек, образ омича. Уроженца особенной земли...". Произнося слова "так рождается образ омича", авторы дают зрителям понять, что они хотят показать в фильме – образ омича. Это завязка фильма. С ней связана история художника Валерия Куликова – он является коренным жителем Омска. Авторы не называют его возраст, но по его внешности и рассказам мы можем понять, что этому человеку около семидесяти лет, и на протяжении всей своей жизни он наблюдал за омичами, писал их портреты. Это человек, который всю жизнь создавал образ омича.

 Второй герой – поволжский немец Кондрат Урих, который во время ВОВ был переселён на омскую землю. В фильме рассказывается история его переселения: сначала всех немцев забрали в трудовой лагерь, затем, после завершения войны, они остались жить на этой земле.

 Скульптор Александр Капралов занимается художественной сваркой. В фильме он говорит о своём отношении к жизни, рассказывает о том, как создал памятник Достоевскому (писатель отбывал в Омском остроге).

 Путешественник Сергей Щербаков рассказывает о том, как ему в голову пришла идея совершить кругосветку и как удалось эту идею осуществить. Во время экспедиции, после того, как судну Сергея Щербакова удалось выбраться из ледовой ловушки, команда решила сделать памятный щит с надписью: "Яхта "Сибирь", город Омск" и установить его на одном из островов.

 Матушка Варвара рассказвает о том, как стала монахиней и основала монастырь в Омской области; рассказывает о том, как живёт монастырь сейчас.

 В данном фильме присутствует пять типов героев, с помощью которых авторы реализуют тему фильма и создают образ омича: человек, который является коренным жителем города; человек, который является переселенцем; человек, чья деятельность значима внутри города (создаёт знаковую для города скульптуру); человек, чья деятельность больше значима для города, но за его пределами (прославляет имя города благодаря своим экспедициям); женщина, которая воплощает образ святых Омской области. Четверо героев образуют оппозиционные пары.

**Глава III. Творческие аспекты авторского документального телепроекта**

**3.1 Коммуна «Херта» как провинци: особенности быта, устройства и функционирования**

В третьей главе данной работы мы рассмотрим собственный документальный фильм на тему провинции, сделанный автором исследования.

Документальный фильм на тему провинции «In one place» снят автором данного исследования во время включенного обучения в Датской школе медиа и журналистики (DMJX) зимой 2014 года. Съемки проходили в деревне Херскинд (Ηerskind), которая находится в 20 километрах от второго по величине в Дании города Орхуса (Århus). В настоящее время в Херскинде проживает 712 человек. В 1996 году несколько энтузиастов создали в деревне сообщество, коммуну под названием «Херта» («Hertha Levefœllesskab»/ «Hertha community»). Ее особенность в том, что коммуна основана на идее так называемой «обратной интеграции» инвалидов, базирующейся на трудах австрийского философа Рудольфа Штайнера.

Суть прямой интеграции людей с ограниченными возможностями в том, что их помещают в так называемую нормальную среду, что позволяет им социализироваться и приспособиться к самостоятельной жизни в «открытом пространстве», вне институтов и специализированных лечебных заведений. Суть обратной интеграции, по словам основателей сообщества «Херта» Сорена и Хилле Хансен в том, что в общество, состоящее из инвалидов, «внедряют» так называемых нормальных людей. «Мы просто спросили обычных людей, кто из них хочет приехать сюда и жить вместе с людьми с ограниченными возможностями в качестве добрых соседей и приятелей», – говорит Хилле Хансен в нашем документальном фильме. То есть инвалиды живут в сообществе с людьми, которые принимают их и добровольно выбрали такое соседство. Обратную интеграцию также называют перекрестной интеграцией, так как считается, что и так называемые «нормальные» люди, и инвалиды воздействуют друг на друга, изменяя восприятие друг друга, и помогая друг другу приспособиться к жизни среди непохожих людей – инвалиды социализируются в обществе «нормальных» людей. Так называемые «нормальные» люди учатся толерантности и принятию в свой круг людей с ограниченными возможностями.

В настоящее время, спустя 18 лет после основания коммуны «Херта», в ней живет 130 человек, 30 из них – ментальные инвалиды. Среди «нормальных людей» – мужчины, женщины; холостые/незамужние; женатые/замужние; с детьми/без детей. Возраст «нормальных» жителей коммуны «Херта» – от младенцев до стариков.

Среди инвалидов – мужчины и женщины, большинство из них в возрасте от 18 до 30 лет. Также есть и люди старшего возраста – старше 40 и 50 лет. Все люди-инвалиды в коммуне страдают различными ментальными расстройствами, среди них встречаются люди с аутизмом и синдромом Дауна и другими диагнозами (Говорить еще о каких-либо диагнозах представляется сложным; создавая свой документальный фильм, автор данной работы не стремился зафиксировать названия всех диагнозов, которые встречаются среди жителей-инвалидов сообщества «Херта», так как названия диагнозов на датском языке были сложны для понимания и перевода, мы привели пример самых распространенных и известных в широких кругах по всему миру диагнозов, которые также встречаются среди жителей сообщества «Херта». Главным для нас было понять, каковы проявления заболеваний; что жители-инвалиды могут делать, а что не могут). При этом некоторые люди с особенностями умственного развития внешне могут абсолютно не отличаться от «нормальных» людей; понять, что это люди с особенностями развития можно только во время разговора с ними. У некоторых из ментальных инвалидов также есть и физические недостатки, однако каждый из них в состоянии самостоятельно ходить и обслуживать себя.

Так называемые «нормальные люди» живут в квартирах, расположенных в одно- и двухэтажных домах, а также в собственных домах (всего – около 30 домов). Ментальные инвалиды живут в трех, расположенных на территории коммуны домах. Самый большой, построенный первым из всех дом, носит название «Hertha House», его также называют «Большой дом» или «Главный дом». У каждого из инвалидов есть собственная комната; душ и туалет в каждом из домов общие. В каждом доме есть своя большая кухня и гостиная.

Так называемые «нормальные люди» работают за пределами «Херты». Хотя среди них есть и те, кто работает в коммуне, к ним относятся представители администрации, института и некоторые жители коммуны, которые заняты в хозяйстве. Коммуна «Херта» состоит из трех, уже упомянутых нами «элементов». Перечислим их. Во-первых, администрация коммуны (все работники администрации живут в «Херте»), которая следит за экономикой, ведет документы и т.д. Во-вторых, так называемый «институт». Сотрудники института – это социальные работники и педагоги, которые следят социальной жизнью инвалидов, за тем, как проходит социализация; они также формируют режимы дня, следят за активностями инвалидов. Институт также получает гранты, дотации и субсидии от правительства и благотворителей на содержание инвалидов. Не все из сотрудников института живут непосредственно в коммуне. В-третьих, остальные жители коммуны: среди них и так называемые «нормальные», и инвалиды. Кроме того, в коммуне есть волонтеры, которые приезжают туда со всей Европы по волонтерской программе. Это как правило, девушки и молодые люди до 30 лет.

В коммуне есть собственный огород, на котором занимаются биодинамическим сельским хозяйством; молочная ферма; пекарня; мастерская по вязанию и макраме. На этих «производствах» или воркшопах (в переводе с английского «мастерская» или «цех») трудятся некоторые «нормальные» жители сообщества «Херта», а также большинство ментальных инвалидов. Все, что производится на ферме, пекарне и в огороде используется жителями коммуны. Жители «Херты» ежемесячно выплачивают небольшой взнос (в пределе 400 датских крон) и получают право потреблять сколько угодно продуктов, которые производят в огороде; выпечку и молочные продукты жители покупают непосредственно в пекарне или на ферме – функционирование «магазина» основано на принципе доверия, ключ от него есть у каждого жителя «Херты»; чтобы что-то купить жителям нужно лишь прийти в магазин, оставить там деньги и записать в специальной тетради количество продуктов. Кроме того, произведенные в «Херте» продукты доставляются в близлежащие деревни (это для коммуны дополнительный источник финансирования).

Рабочий день инвалидов, сотрудников института, волонтеров и обычных жителей «Херты», которые заняты в работе на производствах, начинается в семь утра с общего сбора в актовом зале главного дома. После утреннего ритуала, песни и приветствия, сотрудники института, ментальные инвалиды и занятые на производствах жители, приступают к работе. В начале дня проходит распределение людей по производствам – каждый можем работать там, где ему больше нравится.

Кроме работы на производстве, инвалиды заняты на кухне – на кухне в каждом доме для инвалидов, они готовят еду для себя и тех, кто в настоящее время занят на производстве. Такая трудотерапия обязательна для всех, однако не принудительна. Не существует какой-либо «нормы», которую инвалидам нужно выполнить в течение дня. Основная работа все же лежит на жителях «Херты»-не инвалидах, которые заняты в производствах.

Это связано, помимо прочего связано с тем, что не все инвалиды способны продолжительное время совершать какое-либо действие и концентрировать на нем свое внимание. Один из героев нашего фильма Амэрик д’Рувиль произносит относительно этого следующие слова: «Есть вещи, которые они [инвалиды] могут делать, и есть вещи, которые они не могут делать. Иногда они понимают, что ты хочешь от них, иногда нет».

Все, занятые на фермах, в пекарне заканчивают свою работу примерно в 13:00, прерываясь на обед, затем продолжают работу до 15:30, после чего наступает свободное время. Рабочий день сотрудников института и «нормальных» жителей продолжается, инвалиды в это время могут быть вовлечены в другие виды активности (плавание, просмотр фильмов, прогулки и т.д.), волонтеры либо занимаются личными делами, либо участвуют в активностях вместе с инвалидами.

Цельность деревенской жизни и условия жизни в «Херте» привлекают многих так называемых «нормальных» людей, высокий интерес к жизни в «Херте» проявляют семьи инвалидов, которые ищут для своих родственников подходящее место для достойной жизни. Однако чтобы попасть в «Херту» и стать частью коммуны, нужно пройти отбор. По словам сотрудника администрации коммуны Уле Угерби, главный критерий отбора для «нормальных» людей – желание жить среди ментальных инвалидов и принимать участие в жизни коммуны (посещать главный дом, общаться с инвалидами, участвовать в общих ужинах, которые проводятся два раза в месяц). Коммуна не стремится привлекать людей, которые хотели бы/могли бы жить в «Херте». Основная причина, по которой в коммуне появляются «вакантные» места для новых жителей – продажа кем-либо дома в связи с переездом, который, как правило, совершается по каким-либо личным причинам (во время съемок фильма автор познакомился с человеком по имени Томми Петерсен. Он жил и работал в коммуне почти 20 лет, но вмсте с женой решил переехать в дом на побережье, при этом продолжая работать в «Херте».).

Критерии отбора инвалидов следующие: возраст (кандидату должно исполниться 18 лет, так как до этого возраста человек с ментальной инвалидностью обучается в специализированных заведениях); наличие, по словам Уле Угерби и Сорена Хансена, «не слишком тяжелого диагноза»; самостоятельность и способность обслуживать себя. После того, как специальная комиссия принимает решение о том, что человек сможет жить в коммуне, он переезжает в «Херту» на испытательный срок. Если у кандидата не получается взаимодействовать с другими жителями, не получается жить по общему распорядку и социализироваться в новом обществе, комиссия вынуждена отказать кандидату. На его место приходит следующий в очереди кандидат.

Несмотря на кажущуюся замкнутость и закрытость деревни и коммуны, ее жители охотно принимают участие во «внешней» жизни, за пределами коммуны. Так, жители охотно принимают гостей и проводят по деревне экскурсии, рассказывая об «обратной интеграции». Кроме того, ежегодно участники коммуны (с инвалидностью и без) готовят рождественский спектакль, который потом показывают в близлежащих поселках; участвуют в фуд-фестивалях (фестиваль еды) и ярмарках, где представляют продукты, которые сами изготовили во время работы в воркшопах.

Публикации о деревне Херскинд и коммуне «Херта» время от времени появляются в местных датских СМИ, однако документальных фильмов о деревне не появлялось.

Подобные коммуны существуют также в других странах, в том числе и в России – деревня «Светлана» в Ленинградской области, фрагмент о жизни в которой можно увидеть в документальном фильме Любови Аркус «Антон тут рядом».

В первой главе нашего исследования мы условились понимать под провинцией территорию страны, которая удалена от крупных центров и столиц (географический признак) и обладает определенными природными, социально-экономическими, культурными и другими условиями (социокультурный признак). В зависимости от контекста позволяем себе использовать слова «провинция» и «регион» в качестве синонимов. В соответствии с этим, коммуна «Херта» в датской деревне Херскинд может быть названа провинцией. Она отдалена от центра – находится в 20 километрах от второго по величине в Дании города Орхус; обладает определенными социально-экономическими условиями: в некоторой степени находится на самообеспечении (сельское хозяйство, пекарня), получает финансирование от государства и благотворительных фондов; обладает определенными культурными условиями (перекрестная интеграция внутри деревни – люди с особенностями развития и так называемые «нормальные» люди живут вместе) – наличие именно этого признака позволяет назвать «Херту» провинцией и отличить ее от географической области, региона.

**3.2. Творческие методы и сценарная разработка документального фильма на тему провинции**

Снять фильм «In one place» автор решил после того, как узнал о существовании деревни, в которой люди живут по принципу обратной или перекрестной интеграции. Фильм снимался совместно с двумя другими авторами из Норвегии и Китая. Коммуна «Hertha» заинтересовала сразу всех троих, так как практика перекрестной интеграции людей с ограниченными возможностями была нова и незнакома авторам. Подобных деревень нет в Китае, в Норвегии автор знал о существовании такой деревни, но до настоящего момента ему не представлялось возможности познакомиться с ее бытом. О деревне «Светлана», которая расположена в Ленинградской области, автор данной дипломной работы узнал намного позже, чем был закончен фильм «In one place». По мнению автора данной работы, фильм может быть интересен жителям России, так как в нем показана практика социализации людей с ограниченными возможностями, которая в большей степени в России не известна и не распространена.

Процесс создания данного документального фильма можно разделить на несколько этапов:

1. Выбор и разработка темы; рисечинг (от англ. research – исследование) темы;
2. Первичное интервью с администрацией коммуны, получение разрешения на посещение и ведение съемки;
3. «Разведка» – посещение коммуны, знакомство с потенциальными героями, знакомство с бытом и укладом жизни коммуны;
4. Поиск героев;
5. Написание сценария;
6. Отсмотр материала;
7. Корректировка сценария;
8. Монтаж;
9. Демонстрация фильма;

На этапе разработки темы самым сложным и важным для автора данной работы был выбор фокуса истории и угла подачи информации. Именно от выбранного фокуса и угла подачи зависит то, каких героев выберет автор для своего фильма. Этап выбора темы и ее разработки занял у авторов фильма одну неделю. Авторы фильма остановились на следующей формулировке фокуса, то есть основной мысли, идеи фильма – перекрестная интеграция (reverse integration).

Поиск героев, написание сценария и «разведка» проходили одновременно. Расскажем подробнее об этапе сбора информации. Поиск информации о коммуне мы начали с открытых источников – веб-сайта коммуны в Интернете, Google, Facebook, телефонный справочник Дании. На начальной стадии сбора информации нашей целью было понять можем ли мы сделать историю о коммуне или нет. На первых порах сообщество коммуны казалось нам открытым. Но прежде, чем мы встретились с нужными нам в коммуне людьми, так как ожидали решения администрации коммуны. Поэтому было решено самостоятельно (без каких-либо организованных заранее встреч) приехать в коммуну, чтобы знакомиться с людьми.

 Основная сложность, с которой столкнулись авторы фильма при выборе героев – их множество и разнообразие. Все жители коммуны были достаточно открыты для общения и легко соглашались на съемку. Задачей было найти максимально интересных и соответствующих теме героев. Было решено, что героями должны стать пары взаимодействующих героев «инвалид-неинвалид», поскольку такие пары как нельзя лучше иллюстрируют перекрестную интеграцию и взаимодействие жителей деревни. При этом авторы фильма хотели показать своеобразный срез общества деревни. Было решено, что героями фильма станут следующие пары:

* Америк и Хайну. Америк – студент из Франции, который изучал там биодинамическое сельское хозяйство. Он волонтер, который искал место, где бы он мог получить практику в биодинамическом сельском хозяйстве. В «Херту» он решил приехать, так как могу получить интересующую его практику там, а также потому что концепция перекрестной интеграции является близкой для него. Америка мы выбрали, т.к. он является представителем волонтеров в деревне. Хайну – 36-летний человек со специальными нуждами. Его диагноз нам неизвестен по уже упомянутым выше причинам. Хайну часто работает в паре вместе с Америком – они трудятся на ферме и успели подружиться за все время пребывания Америка в «Херте». Хайну не может говорить предложениями с законченной мыслью, но тем не менее понимает все, что ему говорят, все, что просят, и сам может выразить свою просьбу.
* Камилла и Хайну. Камиллу мы выбрали, так как у нее есть семилетняя дочь Йоханна. Камилла дружит с людьми со специальными нуждами. Йоханна часто играет с ними. Пример Йоханны и Камиллы показывает, что ментальные инвалиды вопреки распространенному мнению, не опасны. Камилла в фильме рассказывает, почему она хочет, чтобы Йоханна росла в такой среде. Парой для Камиллы снова служит Хайну. В эпизоде с Камиллой он раскрывается как весельчак, который любит играть с детьми, он играет в детские игрушки и катает Йоханну на велосипеде. Так мы проводим параллель между ребенком и взрослым человеком со специальными нуждами. Показываем, что такой взрослый с особенностями так же чист и невинен, бесхитростен как ребенок, но то не значит, что он бессознателен, он понимает все, что происходит вокруг. Понимает, как к нему относятся.
* Торбен, Дитте и Оливер. Торбен Вахльсторм работает учителем музыки за пределами «Херты». Свое свободное время в «Херте» он проводит с Дитте и Оливером. Однажды Торбен заметил, Дитте и Оливер любят петь, двигаются под музыку, и решил, что с ними можно сделать трио. Они собираются раз в неделю в «кафе» в «Херте» на репетицию. Свои номера они показывают на общих ужинах коммуны. Торбен заинтересовал нас тем, что проводит свое свободное время описанным выше образом. Также, нам нужен персонаж такого типа как он – взрослый мужчина (в фильме уже есть молодой мужчина Америк, мать-одиночка Камилла и ее дочь).
* Хилле и Сорен Хансен и жители Большого Дома. Хилле и Сорен были одними из тех, кто решил основать «Херту», они старожилы деревни, которые по-прежнему участвуют в жизни коммуны. Оппозиция для них – все жители большого дома, в гости к которым в фильме приходят Сорен и Хилле. Хилле также преподает людям со специальными нуждами английский язык – это еще один пример взаимодействия двух групп, в фильме мы это показываем.

От выбора героев и фокуса истории зависело композиционное решение фильма. Фильм складывается из двух частей, которые состоят из разных эпизодов. В первой части фильма герои говорят о плюсах перекрестной интеграции, во второй части о минусах. Перечислим эпизоды.

1. Экспозиция. «Массовая сцена» во время утренней встречи.
2. Америк и Хайну – работа в саду.
3. Камилла, Йоханна и Хайну – встреча во дворе.
4. Торбен, Дитте и Оливер – репетиция.
5. Хилле и Сорен – поход в Большой дом и урок английского языка. Поворотный момент.
6. Камилла, Йоханна и Хайну – встреча в доме Камиллы.
7. Америк и Хайну – работа в саду.
8. Оливер, Дитте и Торбен – репетиция.
9. Общий ужин.

 Во время экспозиции фильма мы видим общие планы деревни, утро в деревне. Затем видим кадры утреннего собрания – ежедневного ритуала в коммуне перед началом рабочего дня. Закадровый голос вводит зрителя в курс дела[[65]](#footnote-65). Среди людей на утренней встрече мы видим наших героев – Хайну и Америка. Это визуальное представление наших героев зрителям. Это первый из семи блоков, на которые разделен наш фильм.

Во втором блоке мы видим Хайну и Америка, работающими в огороде. Сцены работы в саду сопровождаются авторским закадровым голосом и перемежаются с синхронам – интервью Америка. В сцене присутствуют лайфы и интершум.

Сцена плавно перетекает в представление Камиллы и ее дочери, приезжающей домой на школьном автобусе. Хайну катает Йоханну на велосипеде. Сцена перемежается с синхронами Камиллы, записанными у нее дома. В сцене также используются лайфы и интершум.

Следующая сцена – репетиция Торбена, Оливера и Дитте. Сцена построена по аналогичной схеме с предыдущие.

Далее появляются Сорен и Хилле. Сцена также построена по аналогии с предыдущими. Появление Сорена и Хилле – поворотный момент в фильме, так как в этого момента герои в фильме рассказывают о негативных сторонах перекрестной интеграции.

После сцены с Сореном и Хилле мы возвращаемся к Камилле. В этом эпизоде Хайну приходит к ней в гости, играет с Йоханной – видеоряд изменился, также изменился и характер того, что Камилла рассказывает нам в интервью.

Далее, по цепочке возвращаемся к Америку и Хайну. Затем следует сцена с Торбеном, Дитте, Оливером, которая переходит в сцену общего ужина, на котором выступает трио Торбена. Композиция фильма кольцевая – в начале мы видели «массовую» сцену – общий сбор с утра; в финале фильма мы снова видим «массовую сцену» – общий сбор вечером во время ужина, там мы можем увидеть всех героев, которые были задействованы в фильме.

Рефлексируя над отснятым материалом и изготовленным фильмом мы поняли, что возможно наиболее выигрышным для фильма вариантом построения структуры было бы деление на эпизоды с подзаголовками. История, которая получилась у нас – весьма плавная и неторопливая; переход из эпизода в эпизод плавный, в фильме нет напряжение, однако он все же интересен зрителям. Автор фильма присутствовал во время показа фильма в DMJX. Реакция зрителей на фильм была положительной и соответствующей задумке авторов, поэтому можно сделать вывод, что структура фильма все же «работает». Герои подобраны верно и отражают жизнь провинции – коммуны «Херта».

1. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов// URL: https://slovari.yandex.ru/~книги/Толковый%20словарь%20иноязычных%20слов/ (дата обращения: 22.04.2014); Энциклопедия Б. С.// URL: http://bse.chemport.ru/ (дата обращения: 22.04.2014); Чудинов А. Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dic\_fwords/ (дата обращения: 22.04.2014); Дмитриев Д. В. Толковый словарь русского языка// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/dmitriev/ (дата обращения: 22.04.2014); Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/ (дата обращения: 22.04.2014) [↑](#footnote-ref-1)
2. Дзякович Е. В. Подходы к исследованию провинции как социокультурного, ментального и кроссрегионального феномена// URL: http://www.teoria-practica.ru/rus/files/arhiv\_zhurnala/2010/4/s%D0%BEci%D0%BEl%D0%BEgiy%D0%B0/dzyakovich.pdf (дата обращения: 27.04.2014) [↑](#footnote-ref-2)
3. Ушаков Д. Н., Винокур Г. О. Толковый словарь русского языка// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/ (дата обращения: 7.02.2015); Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/ (дата обращения: 7.02.2015); Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/ (дата обращения: 7.02.2015) [↑](#footnote-ref-3)
4. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/ (дата обращения: 7.02.2015) [↑](#footnote-ref-4)
5. Инюшкин Н. М. Провинциальная культура: взгляд изнутри// URL: http://ec-dejavu. ru/p //Provinces. html. – 2004. (дата обращения 21.04.2014) [↑](#footnote-ref-5)
6. Михельсон М. И. Русская мысль и речь: свое и чужое. Опыт русской фразеологии: В 2 т. — М., 1994. Т. 2. С. 131. [↑](#footnote-ref-6)
7. Зайонц Л. О., История слова и понятия провинция в русской культуре // Russian Literature, Amsterdam, 2003. LIII - II / III . P . С. 307. [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же; Письма и бумаги императора Петра Великого, т. I, Санкт-Петербург, 1887, С. 251. [↑](#footnote-ref-8)
9. Полное собрание законов Российской империи, т. III, Санкт-Петербург, 1830, №1706 [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же; [↑](#footnote-ref-10)
11. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz\_efron/ (дата обращения: 23.12.2014) [↑](#footnote-ref-11)
12. Зайонц Л. О., История слова и понятия провинция в русской культуре // Russian Literature, Amsterdam, 2003. LIII - II / III . P . С. 308. [↑](#footnote-ref-12)
13. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/brokgauz\_efron/ (дата обращения: 23.12.2014) [↑](#footnote-ref-13)
14. Зайонц Л. О., История слова и понятия провинция в русской культуре // Russian Literature, Amsterdam, 2003. LIII - II / III . P . С. 308. [↑](#footnote-ref-14)
15. Зайонц, с.308 [↑](#footnote-ref-15)
16. П. Мрочек-Дроздовский, Областное управление России XVIII века до учреждения о губерниях 7 ноября 1775 года, Москва, 1876, с. 18. [↑](#footnote-ref-16)
17. Градовский А. Д., История местного самоуправления в России, т.I, Уезд Московского государства, Санкт-Петербург, 1868, сс. 359-360; К.А. Неволин, О пятинах и погостах новгородских в XVI веке, с приложением карты, Санкт-Петербург, 1853, с.112. [↑](#footnote-ref-17)
18. Письма и бумаги Петра Ι [↑](#footnote-ref-18)
19. Готье Ю., История областного управления в России от Петра I до Екатерины II, т. I, Москва, 1913, С.103-104 [↑](#footnote-ref-19)
20. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 310 [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же; [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же; [↑](#footnote-ref-22)
23. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 312-313 [↑](#footnote-ref-23)
24. Готье Ю., указ. соч., С. 225 [↑](#footnote-ref-24)
25. Сборник русского исторического общества, т. IV, Санкт-Петербург, 1869, С.351 [↑](#footnote-ref-25)
26. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 313 [↑](#footnote-ref-26)
27. Карамзин Н. М., Сочинения, т. 8, Москва, 1820, С.71 [↑](#footnote-ref-27)
28. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 314 [↑](#footnote-ref-28)
29. Татищев И., Полный французско-русский словарь, сочиненный по пятому изданию словаря Академии Французской, т. 3, Санкт-Птеребург, 1824, С. 1229 – Цит. по Зайонц Л. О., История слова и понятия провинция в русской культуре // Russian Literature, Amsterdam, 2003. LIII - II / III . P ., С. 317 [↑](#footnote-ref-29)
30. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 317 [↑](#footnote-ref-30)
31. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка// URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/338334 (дата обращения: 1.10.2014) [↑](#footnote-ref-31)
32. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 318 [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же, С. 319 [↑](#footnote-ref-33)
34. Там же; [↑](#footnote-ref-34)
35. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 320 [↑](#footnote-ref-35)
36. Там же; [↑](#footnote-ref-36)
37. Зайонц Л. О., указ. соч., С. 325 [↑](#footnote-ref-37)
38. Градостроительство России середины XIX – начала XX века. Книга третья. Под общей редакцией Е.И. Кириченко. – М.: Прогресс-Традиция, 2010, – С.8 [↑](#footnote-ref-38)
39. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/ (дата обращения: 7.02.2015) [↑](#footnote-ref-39)
40. Указ П. Р. Ф. Об основных положениях региональной политики в Российской Федерации» от 3 июня 1996 г., № 803// URL: http://kremlin.ru/acts/bank/9452 [↑](#footnote-ref-40)
41. Градостроительство России середины XIX – начала XX века. Книга третья. Под общей редакцией Е.И. Кириченко. – М.: Прогресс-Традиция, 2010, – С.8 [↑](#footnote-ref-41)
42. Шмидт С.О. Вступительное слово// Российская провинция XVII – XX веков: Материалы Всероссийской конференции. Кн. 1. Пенза, 1996. С. 11 [↑](#footnote-ref-42)
43. Русова Н. Ю. От аллегории до ямба. – М : Флинта, 2004. С. 218. [↑](#footnote-ref-43)
44. Войтик Е. А. Раскрытие темы «Виды спорта» в системе журналистских практик: концептуально-содержательный аспект// URL: http://www.mediascope.ru/node/1248. – 2012. (дата обращения 16.11.2014) [↑](#footnote-ref-44)
45. Ушаков Д. Н., Винокур Г. О. Толковый словарь русского языка// URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/ (дата обращения: 18.01.2015) [↑](#footnote-ref-45)
46. Саруханов В. А. Азбука телевидения. М.; Аспект Пресс, 2003. С. 90. [↑](#footnote-ref-46)
47. Геращенко Л. Л.  Конфликт в отечественном документальном кино 90-х гг.: Автореф.  дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М.; 2003. С. 16. [↑](#footnote-ref-47)
48. Романовский И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий. М., 2004 – c.101 - Цит. по Сычев С. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма. Кандидатская диссертация. – М.: 2009 - c.14-15 [↑](#footnote-ref-48)
49. Романовский И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий. М., 2004 – С.101 [↑](#footnote-ref-49)
50. Jong,W.D., Knudsen E., Rothwell, J. Creative Documentary: Theory and Practice // URL: https://books.google.ru/books?id=SomrAgAAQBAJ&hl=ru&source=gbs\_slider\_cls\_metadata\_7\_mylibrary (дата обращения: 21.02.2015). [↑](#footnote-ref-50)
51. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино-и телефильма //Дисс.… канд. фил. наук. М.: МГУ. – 2009. – С. 245 [↑](#footnote-ref-51)
52. Смирнова Т. Л. М. Рошаль. Эффект скрытого изображения. Факт и автор в неигровом кино. Л. Ю. Малькова. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. Л. Н. Джулай. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм - опыты социального творчества // Отечественная история. - 2003.- № 6. - С. 187 [↑](#footnote-ref-52)
53. Абдулаева З., Манский В. Другие места памяти. МЫ. (О понимании хроники и истории в документальном кино) // Новое литературное обозрение. - 2005. - № 4.– с. 413-414 [↑](#footnote-ref-53)
54. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино-и телефильма // Автореф. Дисс.… канд. фил. Наук// URL: http://www.mediascope.ru/old/node/258 (дата обращения 13.03.2015) [↑](#footnote-ref-54)
55. Ромм М. И. Беседы о кино. М.; Искусство, 1963. С. 240. [↑](#footnote-ref-55)
56. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино-и телефильма // Автореф. Дисс.… канд. фил. Наук// URL: http://www.mediascope.ru/old/node/258 (дата обращения 13.03.2015) [↑](#footnote-ref-56)
57. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино-и телефильма // Автореф. Дисс.… канд. фил. Наук// URL: http://www.mediascope.ru/old/node/258 (дата обращения 13.03.2015) [↑](#footnote-ref-57)
58. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества. М.; Материк, 2005. С. 178. [↑](#footnote-ref-58)
59. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино-и телефильма // Автореф. Дисс.… канд. фил. Наук// URL: http://www.mediascope.ru/old/node/258 (дата обращения 13.03.2015) [↑](#footnote-ref-59)
60. Ромм М. И. Беседы о кино. М.; Искусство, 1963. С. 240. [↑](#footnote-ref-60)
61. Шергова К. А. Телевизионная документалистика: взаимосвязь жанра и формата //Вестник. – 2010. – С. 45 [↑](#footnote-ref-61)
62. Княжер М. Производство, прокат и показ документального кино в России: проблемы и перспективы. Магистерская диссертация. – М.: 2014. – с. 30-31 [↑](#footnote-ref-62)
63. Виталий Манский: «Предложат стать кардиналом – откажусь» / М.: «Искусство кино», №10 за 2008 год// URL: http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article12 (дата обращения: 19.03.2015)

 [↑](#footnote-ref-63)
64. Артемов В. А., Бородкин Ф. М. Социальное время: Проблемы изучения и использования. Новосибирск.: «Наука», Сибирское отделение, 1987. С. 26 [↑](#footnote-ref-64)
65. См. приложение [↑](#footnote-ref-65)