

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Остапенко А.С. Феномен постправды в репрезентации документального образа исторического прошлого в документально-публицистическом кино (С. С. Говорухин и Ю. А. Дудь) // Культура и искусство. 2024. № 5. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.5.70445 EDN: FCSQNS URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70445

Феномен постправды в репрезентации документального образа исторического прошлого в документально-публицистическом кино (С. С. Говорухин и Ю. А. Дудь)

Остапенко Антон Сергеевич

аспирант; кафедра Теория и история экранной культуры; Автономная некоммерческая организация высшего образования "Институт кино и телевидения (ГИТР)"

123007, Россия, г. Москва, ул. Хорошёвское Ш., 32а

✉ suinantoof@mail.ru



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.5.70445

EDN:

FCSQNS

Дата направления статьи в редакцию:

12-04-2024

Аннотация: Объектом данного исследования является феномен постправды в репрезентации документального образа прошлого в оценке истории России на примере двух постсоветских документально-публицистических фильмов, – С. С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» 1992 г. и Ю. А. Дудя «Колыма – Родина нашего страха» 2019 г. На примере каждого кинодокумента автор стремится разобрать процесс формирования оценки в репрезентации образа прошлого через призму исторических событий и их интерпретации создателями для зрителя. Уделяется внимание подробному анализу характерных черт того, на чём строится позиционирование и актуализация выбранной темы, а также насколько сильно меняется отношение к истории в зависимости от актуального социокультурного контекста времени и доминирующей политической конъюнктуры. В рамках данного исследования были использованы герменевтический и диалектический методы для анализа и понимания формы репрезентации образа истории России в постсоветском документальном кино, а также применяется теория культурной гегемонии А. Грамши для изучения причин

интерпретации и позиционирования прошлого авторами кинодокументалистики. Новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении и анализе феномена постправды как часть трансформационных процессов в отечественном документальном кино, в рамках сложившегося социокультурного контекста, в котором они находились и находятся. Изучается позиционирование истории на примере фильма «Россия, которую мы потеряли» 1992 г., который основан на расстановке акцентов, в случае репрезентации и противопоставлении образов дореволюционной и советской России. Анализируется процесс интерпретации Советского Союза, в случае «Колыма – Родина нашего страха» 2019 г., в рамках которого высказывается общая оценка историческим событиям за счёт отдельных частных случаев. А также рассматривается то, насколько документальное кино о прошлом отражает отношение и позицию создателей, и как это влияет на восприятие зрителем.

Ключевые слова:

Кинодокументалистика, Говорухин, Колыма, Репрезентация, Документальный образ, Постправда, Грамши, Культурная гегемония, Герменевтика, Диалектика

Введение

Документальное кино является аудиовизуальным носителем актуального времени, в рамках которого авторы используют разнообразные творческие и технологические возможности для воплощения идеи и последовательного вовлечения зрителя в контекст освещаемых процессов и событий [\[1\]](#).

Создатели, для достижения поставленной задачи, формулируют то, что называется «документальным образом», — он выступает в качестве одного из способов постижения реальности, что отражается через кинодокумент. Важным фактором выступает неотделимость образа от личности автора, который пропускает через призму собственного мнения и отражает своё видение и интерпретацию фактов, процессов и событий в рамках актуальной окружающей действительности [\[2\]](#).

В свою очередь это оказывает влияние на изменения в восприятии зрителем за счёт показываемого, — отражение в отношении к тому, что связано с реальностью [\[3\]](#) или что к ней не относится, но позиционируется как её неотъемлемая часть [\[4\]](#).

В последнем случае это относится к феномену постправды, — когда значение имеет не сам факт достоверности или истинности в оценке процессов человеческого общества или окружающего мира, но точка зрения, «иной взгляд» в интерпретации реальных событий или явлений [\[5\]](#). Главным фактором выступает сохранение доминирующей политической конъюнктуры, исходящее из преобладания эмоционального и субъективного над рациональным и объективным, в рамках которого возможно конструирование искажённой информации и её дальнейшая защита, например, в виде необоснованного навешивания ярлыков на оппонентов или игнорирование контраргументов [\[6\]](#).

Тема особенностей жанра документального кино, разнообразия технического и художественного инструментария, а также форма репрезентации тех или иных образов неоднократно поднималась в исследованиях В. А. Бабенко, В. В. Смирновой, Д. Н. Семибратова, А. Н. Широбокова, К. Б. Барышникова, А. А. Коробова, С. А. Серебрякова, Л. М. Немченко и т.д.

Однако, по мнению автора, существует проблема в использовании политической конъюнктуры отдельными авторами в документальном кино, которые, за счёт идеологической и пропагандистской доминирующей повестки, затмевают собой достойные примеры отечественной кинодокументалистики, подрывая авторитет и ценность всего жанра. Кроме того, недостаточно раскрыт вопрос того, насколько изменения в социально-культурном пространстве недавней или нынешней современности влияют на интерпретацию и восприятие исторического прошлого в контексте феномена постправды. Стоит отметить, что в дальнейшем будут рассматриваться исключительно частные примеры документальной экранной культуры, которые не выступают отражением многогранных тенденций и процессов во всей отечественной кинодокументалистике.

Исследование формы репрезентации документального образа в контексте постправды предполагает разносторонний подход и методы в рамках актуального научного дискурса. Автор данной статьи предлагает рассмотреть проблему, обращаясь к теории культурной гегемонии А. Грамши.

Социально-культурная сфера находится в прямой зависимости от изменений в общественной надстройке, отражающей происходящие процессы в экономическом базисе. Согласно А. Грамши и его теории культурной гегемонии, доминанция правящего класса основана в таких сферах как экономика, политика и гражданское общество. И ключевой фигурой влияния в социально-культурной сфере является интеллигенция [\[7\]](#), которая выступает в качестве той части социального класса, что выполняет свою функцию по созданию и поддержанию тех образов, технических и организационных возможностей, что соединяют членов класса и классов в исторический блок [\[8, с. 133\]](#).

Под термином «исторический блок» А. Грамши подразумевает поддержание единства и идентичности идеи для распространения общей культуры через государство во все слои общества [\[8, с. 132\]](#). Таким образом, представитель интеллигенции, т.е. интеллигент, выполняет репрезентацию образа и функционирует как выразитель гегемонии правящего класса [\[9\]](#).

Автор данной статьи предлагает подробно рассмотреть проблему смены формы репрезентации документальных образов прошлого России в контексте социокультурных изменений и феномена постправды на примере двух постсоветских документально-публицистических фильмов: «Россия, которую мы потеряли» (1992) С. С. Говорухина и «Колыма — Родина нашего страха» (2019) Ю. А. Дудя.

Актуальность рассматриваемых кинодокументов обусловлена тем, что их авторы вовлекают зрителя в осмысление исторических процессов советского прошлого, которое основано на интерпретации фактов, где не только ошибки или недостатки, но и недостоверные данные используются в качестве однозначного и безоговорочного аргумента для оценки процессов прошлого. Также это отражает черты и специфику социокультурного контекста времени, — как в случае освещения исторических событий, так и в случае восприятия зрителем.

Отдельно стоит отметить то, что фильм «Россия, которую мы потеряли» (1992), как и другие документально-публицистические кинокартины советского режиссёра, редко рассматриваются в научной среде как самостоятельное кинопроизведение, за исключением нескольких исследований [\[10\]](#), где авторы разбирают его в контексте подобных работ в рамках конкретной эпохи [\[11\]](#).

В случае «Колыма — Родина нашего страха» (2019), дискуссия ограничена обсуждением

реакции зрителя [\[12\]](#), резонанса в обществе [\[13\]](#) и интерпретации образа исторического прошлого в интернет-среде [\[14\]](#), когда как данный кинодокумент остаётся в стороне от детального и подробного изучения в рамках феномена постправды в экранной культуре.

Для углублённого и лучшего понимания феномена постправды в репрезентации документальных образов истории России, автор обращается не только к документальным фильмам, но, в том числе, и к историческим эпохам, событиям и личностям, на фоне которых и выстраивается позиционирование оценки прошлого авторами.

«Россия, которую мы потеряли»: противопоставление двух образов прошлого

«Россия, которую мы потеряли» (1992), — второй фильм в документально-публицистической трилогии Станислава Сергеевича Говорухина. По заявлению режиссёра, кинодокумент посвящён тому, что общество ничего не знает о дореволюционной России [\[15, с. 3\]](#), исторических личностях (Александр III, Николай II, И. А. Ильин, В. И. Ленин, И. В. Сталин и т.д.), событиях и процессах XIX-XX вв.

В процессе анализа фильма будет уделено внимание и одноимённой книге, которая была опубликована за год до премьеры. В ней режиссёр рассказывает про впечатления человека, *«который начал узнавать историю собственной страны, уже в зрелом возрасте»* [\[15, с. 4\]](#).

Книга представляет собой набросок для сценария будущего фильма с не доработанными главами и исполнена в художественном стиле, с частым обращением к читателю. Кроме того, она не снабжена списком источников, на которые мог бы сослаться режиссёр Говорухин в вопросах истории, при условии того, что в самом фильме зрителю будут показаны документы в качестве фактического доказательства.

Задача, по Говорухину, заключается в подчеркивании тех моментов из истории России, из которых можно извлечь отрицательный опыт для понимания и дальнейшего возможного решения актуальных проблем [\[15, с. 38-39\]](#). Для этого автор фильма демонстрирует фотографии, кинохронику и документы начала XX в., что сменяются на кадры с режиссёром или теми, у кого он берёт интервью, пока на фоне вещает закадровый голос.

Пристальное внимание уделяется репрезентации документального образа дореволюционной России, которое преподносится как активно развивающееся, прогрессивное государство, с исключительно положительными качествами. В то время как все недостатки и ошибки приписываются другому образу, — Советской России и коммунистам, как единственным виновникам во всех событиях и процессах, которые можно охарактеризовать как негативные.

Исходя из анализа *«истории собственной страны»* можно узнать, насколько такое позиционирование обоснованно и актуально в данной работе режиссёра Говорухина.

К примеру, в фильме, как и в книге, упоминается высказывание французского экономиста Э. Тери о том, что, при сохранении тенденций начала XX в., к середине этого столетия Российская империя будет господствовать над Европой во всех сферах деятельности [\[15, с. 5\]](#).

Примечательно, что на данное высказывание достаточно часто ссылаются и сейчас в медиа-среде. Так, например, А. В. Стасевич в своей статье «Мера свободы» писал, что данная цитата «разоблачает миф» о том, *«...что только благодаря насильственной*

сталинской индустриализации Россия стала могучим государством».

Кроме того, как в книге, так и в фильме, Говорухин ссылается уже на другой тезис Э. Тери, но о приросте населения России в 343,9 млн. человек к 1948 году, что впоследствии приводит автора к удивлению, и дальнейшему рассуждению о том, почему выводы исследователя не соответствуют собственным ожиданиям [\[15, с. 6\]](#).

Приведённые выше высказывания основаны на цитатах французского экономиста, отрицающие исторический контекст и дальнейшие события в угоду возможных субъективных предпочтений в интерпретации прошлого автором.

Другой пример, это утверждение о том, что в Российской империи женщины *«не горбились на тяжелых работах»* [\[15, с. 6\]](#), игнорируя существование документа под названием «Жалоба женщин, жен Ленских рабочих, окружному инженеру Тульчинскому» от 24 марта 1912 г., в котором писали о принуждении, со стороны администрации Ленского прииска, к работе против своей воли, низкой заработной плате или её отсутствии, а также о случаях сексуального домогательства.

Кроме этого, в своём фильме известный советский режиссёр утверждает, что композиция В. И. Лебедева-Кумача «Священная война» была изначально написана якобы обрусевшим немцем из г. Рыбинска, А. А. Боде, который «предчувствовал» грядущую мировую войну. Впервые об этом стало известно после статьи журналиста А. В. Мальгина, опубликованной в журнале «Столица» в 1991 г., и впоследствии родственникам известного поэта приходилось доказывать его авторство в суде.

Примечательно, что историк и музыковед Ю. Е. Бирюков нашёл и подробно описал черновики Лебедева-Кумача с авторскими пометками, в данный момент находящиеся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ), на которых и были написаны строки «Священной войны» [\[16\]](#).

Тем не менее, журналист Мальгин продолжает утверждать, что результаты учёного-историка — это «фальсификация», а автором, по его словам, А. А. Боде, у которого известный поэт и «украл» текст. Однако оригиналы черновиков, написанных от руки самим А. А. Боде, вплоть до сегодняшнего дня, обнаружены не были.

Также в своём фильме режиссёр Говорухин рассказывает про В. И. Засулич, что стреляла в градоначальника Ф. Ф. Трепова из пистолета, с которым «ходят на медведей», а после суда её *«вынесли на руках»*, о чём было сказано и в книге [\[15, с. 10\]](#).

Особое место в «России, которую мы потеряли» занимают главы, связанные с историческими личностями, на примере Николая II и В. И. Ленина. Данная репрезентация образов нужна для дальнейшего противопоставления их друг другу. С одной стороны, последний из рода Романовых, как утверждает режиссёр, был любящим семьянином, образованным, увлекающимся искусством и глубоко верующим человеком [\[15, с. 23-24\]](#).

С другой, В. И. Ленин, который, не только жил за границей, но и к Октябрьской революции 1917 г. не имел никакого отношения, желал достичь власти ради самой власти и совершал исключительно преступления против народа, обманывая обещаниями про хлеб, фабрики, мир и т.д. [\[15, с. 25-26, 32-33\]](#).

На протяжении всего фильма советским режиссёром формулируется однозначная и односторонняя оценка дореволюционной России, при принижении всех фактов и

достижений в СССР. Примечательно то, что само название фильма стало нарицательным идеализированному образу Российской империи в современном дискурсе [\[17\]](#).

«Колыма — Родина нашего страха»: воссоздание образа советской истории

Несколько лет назад в интернет-среде вышел документально-публицистический фильм за авторством тележурналиста Ю. А. Дудя «Колыма — родина нашего страха» 2019 г., вызвавший общественный резонанс.

После премьеры, в научной среде поднимались вопросы о культурных травмах в оценке прошлого в современной дискуссии на примере политических репрессий, а также проблема воспроизведения и интерпретации исторического нарратива в интернет-медиа, такими исследователями как Д. О. Хлевнюк, А. С. Максимова, В. Ю. Грушевская, И. В. Грибан, Г. И. Зверева, Л. Б. Зубанова и др.

Как утверждает сам Ю. А. Дудь в своём фильме, «*..страх (перед несправедливостью - прим.) зародился еще в прошлом веке и через поколения добрался до нас*», и «*одно из мест, где этот страх появлялся, — Колыма*» [\[18\]](#).

«Колыма — родина нашего страха» представляет собой документальный фильм, в котором используются мнения и высказывания экспертов-историков, сотрудников музеев и родственников участников событий о советском прошлом. И это выделяет его на фоне документально-публицистической трилогии С. С. Говорухина, где лишь изредка используют формат интервью и касаются настоящего, актуального времени. При этом, в самом фильме довольно ярко выражен акцент на «преступлениях советского режима» для создания демонизированного образа СССР.

Одной из проблем «Колымы» является отсутствие отправной точки в освещении исторической эпохи, и, особенно, исторического контекста в судебной и правовой практиках, актуальных для тех годов в СССР, к которым и обращаются авторы. Из-за этого, для зрителя, может сложиться неверное представление о советской эпохе, и не только, впоследствии создания картины, состоящей из выверенных людей, их судеб, событий, причин, следствий и т.д.

После премьеры «Колымы» в интернет-среде вышел ряд критических видео, чьи авторы разбирали документальный образ фильма, и одним из примечательных является серия видеороликов за авторством Егора Иванова, — «Колыма, Дудь и... Плохой сигнал» (2019-2020), в которых подробно разбираются и анализируются аспекты фильма, обращаясь к документам и материалам по теме.

Так, например, создатели «Колымы» уделяют внимание «легендарной» «спецтюрьме» под названием «Серпантинка», которая ещё известна как «следственная тюрьма НКВД», «тюрьма для смертников», «лагерное подразделение Севвостлага», «спецлагерь», «лагпункт», «расстрельный лагерь», «лагерь смерти» или «штрафной лагерь». Об этом месте известно только из художественных работ (А. И. Солженицын, В. Т. Шаламов и пр.), или из мемуарных работ (И. Ф. Таратин, М. Е. Выгон и др.), чьи авторы не были там, но утверждали, что знали об этом, благодаря воспоминаниям, слухам и разговорам.

Тем не менее, архивных документов о существовании на Колыме такого места как «Серпантинка» не обнаружено. Нет ни статей, ни монографий, ни исследований, ни результатов геологических экспедиций, что подтверждали бы факт существования. Если же упоминания в научных работах и присутствуют, то их авторы пишут о том, что это лишь слухи [\[19\]](#). Стоит отметить то, что мифическая «расстрельная тюрьма Серпантинка»,

в зависимости от автора источника, меняет своё местоположение, предназначение, количество жертв и пр.

Авторы в фильме не рассматривают то, насколько необходимо поднимать вопрос о смертях людей, совмещая это со стремлением показать «неоднозначность» и «преступность режима» прошлого во мнениях отдельных личностей или экспертов-историков. Так, например, в фильме упоминают такого человека как Зигмас Баукус, которого называют «незаконно репрессированным». Однако, согласно следственному делу, хранящемуся в Центральном архиве МГБ Литовской ССР, он занимался воровством, антисоветской агитацией и убил красноармейца Р. С. Мустафина.

Другой пример, это история с арестом С. П. Королёва, где авторы выставляют советского учёного как единственного человека, который развивал отечественную космонавтику, упоминая также историю про «сломанные челюсти в лагере», или про доноительство на него, со стороны коллег-учёных, с умалчиванием того факта, что он сам писал доносы.

Примечателен эпизод, когда авторы фильма обратились к директору Государственного музея истории ГУЛАГа, Р. В. Романову, который, в свою очередь, рассказал историю про репрессированную девушку-продавщицу мороженого, что накормила друзей, забыла положить деньги в кассу и за это её и арестовали.

После премьеры кинокартины, когда зрители и интернет-пользователи спросили про источники информации по данному вопросу, была представлена цитата из документа, что, по словам сотрудников музея, «является засекреченным и хранится в РГАНИ», — ни введения в научный оборот, ни анализа, ни свидетельств того, что озвученное соответствует написанному, а также полного контекста всего материала, нет. При этом, в качестве доказательства, музей ссылается на другие истории, уже с подтверждёнными документами

И с одной стороны, фильм Ю. А. Дудя вызвал дискуссию вокруг, сначала себя, а потом исторической, социальной и политической составляющей, в оценке советской эпохи в истории России. Но с другой, её создатели уделяли внимание сомнительным источникам и личному взгляду отдельно взятого человека, смешивая между собой отдельные факты с выдумками, а объективные данные с субъективным мнением.

Репрезентация документального образа прошлого как отражение актуальных тенденций

Содержание и наполнение документального кино разнится не только от режиссёра или от времени, когда кинопроизведение выходило на экраны впервые, но и от социокультурного контекста и конъюнктуры своего времени для каждой киноленты. Рассматривать разницу в репрезентации документального образа прошлого России необходимо при понимании влияния общественно-культурного пласта эпохи на общество, а, следовательно, и на создателей.

Фильм С. С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» 1992 г. вышел спустя год с момента прекращения существования СССР (1991 г.). В то же время перестроечный угар и антисоветские настроения были ещё актуальны для авторов кинопроизведений, — как игрового, так и неигрового формата. До этого советский режиссёр выпустил первый фильм из документально-публицистической кинотрилогии под названием «Так жить нельзя» 1990 г., в котором акцент был сделан на советской действительности и проблемах общества в разгар перестройки (1985-1991 гг.).

В то время у творческой интеллигенции появилось больше возможностей и свобод для творческой самореализации, и способов выражения разных мнений и точек зрения, в

рамках которых происходила трансформация и деконструкция образа Советского Союза в контексте актуальных событий [\[20\]](#). Изменения в советской культурной жизни того времени было следствием политики, проводимой генеральным секретарём М. С. Горбачёвым и секретарём ЦК А. Н. Яковлевым, — как для противостояния оппонентам реформ, так и легитимировать перемены в обществе через авторитетный статус лидеров общественного мнения [\[21\]](#).

В тот момент формировался культурный пласт, где разочарованный в происходящем обыватель отчаянно пытался найти ответы на свои вопросы и, возможно, новые ориентиры, проводниками которых становились деятели культуры, т.е. творческая интеллигенция, что в своих произведениях открыто рассказывали об ужасных преступлениях прошлого, и от него нужно отказаться, о покаянии за грехи предшественников, о лживости и лицемерии советского строя, о благородном образе дореволюционной России и т.д. [\[22\]](#).

Именно поэтому в фильме «Россия, которую мы потеряли», С. С. Говорухин настаивает на обличении СССР и облагораживании Российской империи за счёт искажения фактов и ссылок на сомнительные источники, что были популярны и актуальны не только для своего времени, но и сейчас. Так, например, в титрах отмечается «особая благодарность» А. И. Солженицыну и его второй жене «за неоценимую помощь в работе над фильмом», а также подчёркнуто обращение к архивам. Нужно всё это для обоснования «документальности» созданного образа, выстроенного на авторитетности вышеупомянутых источников информации.

Примечателен тот факт, что в 1994 г. выйдет фильм С. С. Говорухина, «Великая криминальная революция», заключительная часть в документально-публицистической трилогии, в которой режиссёр будет выражать искреннее недоумение из-за последствий от распада СССР в 1991 г.: *«если раньше ничего было нельзя, то теперь все можно»* [\[23\]](#). Возросший уровень преступности, выраженное *«торжество безнравственности»*, *«самосознание общества сдвинулось в криминальную сторону»* и т.д.

Стоит отметить, что С. С. Говорухин пользовался популярностью в СССР как личность, режиссёр и представитель интеллигенции, благодаря чему и был сформирован кредит доверия к его деятельности. Когда творец «живёт в обществе», он творит для массового зрителя, то последний даёт ему в ответ признание его творчества и известность. Однако, когда создатель пытается «быть свободным» от последнего, в силу личных предубеждений, ангажированности или несоответствия классовых интересов, автор отдаляется и ограничивается своими взглядами, в рамках которых возможна и откровенная идеологизация своего творчества, в т.ч. и документального.

Говоря о фильме «Колыма — Родина нашего страха» стоит отметить то, что, по словам самого Ю. А. Дудя, одной из причин для создания фильма стало исследование ВЦИОМа от 2018 года, показавшее, что почти половина молодых людей в России, от 18 до 24 лет, никогда не слышали о сталинских репрессиях. Для того чтобы исправить это положение, авторы обращаются к образу СССР исключительно со стороны недостатков для негативной оценки прошлого, а отсутствие исторического контекста, в свою очередь, способствует искажённому восприятию, следствием чего может стать иллюзорная монолитность эпох в истории, — «что тогда, что и сейчас, всё одно и то же».

С другой стороны, подобный документальный образ в фильме не является особо выделяющимся примером такой трактовки. В рамках отечественной экранной культуры, — как в игровом, так и неигровом кино, — довольно продолжительное время подобная

оценка стала неотъемлемой частью современного дискурса в обществе, где преобладают ангажированность, заблуждения, предвзятость, которую авторы обосновывают и оправдывают тем, что «нужно помнить», «нужно знать» и т.д. И в свою очередь, именно такие кинокартины мейнстрима, в контексте постправды, затмевают собой и своей идеологической повесткой ценность и разнообразие отечественной кинодокументалистики, чьи создатели стремятся освещать актуальные и насущные проблемы окружающей действительности.

С третьей же стороны, важно подметить, что постоянное использование негативного образа СССР в политизированном дискурсе и его насаждение в обществе, под прикрытием документально-публицистического фильма, приводит не столько к принятию такой оценки, сколько к последующему самостоятельному изучению истории России зрителем и отторжению подобных работ в дальнейшем, приводя авторов таких кинолент в положение изгоя, не востребованного обществом. Это показательный пример того, когда феномен постправды вынуждает изучать материалы, по причине чрезмерной иррациональной трактовки фактов, объединённых с мифами или с откровенной «чернухой» в угоду идеологизации.

На фоне многочисленных интервью Ю. А. Дудя с известными личностями в СМИ и интернет-медиа выстраивается образ интервьюера, что задаёт неудобные, вульгарные и провокационные вопросы своим гостям. В случае с «Колымой» выходит иначе, ведь фильм оказался актуален и популярен только по причине своей политизированности и создания очередного негативного образа истории СССР.

В том числе и обращение за помощью к директору Государственного музея истории ГУЛАГа связано с тем, что деятельность данной организации основана на популяризации массовых репрессий в СССР для современного общества. Однако не с позиции научно-исторического подхода, но со стороны иррационального и субъективного, выверено, через творческие мероприятия, стрит-арты, спектакли, памятники, фонды и прочие акции, в т.ч. и через фильм Ю. А. Дудя.

Маловероятно в полной мере оценить исторические события и явления, а также ошибки и недостатки, вне причинно-следственных связей и контекста, когда доминирует идеологизация и эмоциональная подоплёка в исследовании той или иной темы. Впоследствии, это может привести к созданию очередного образа прошлого в контексте нынешней постправды, но не к изучению и анализу того, что происходило, на основании имеющихся у научного сообщества данных.

Заключение

Рассматривая формы репрезентации документального образа и феномен постправды на примере документально-публицистических фильмов С. С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» 1992 г. и Ю. А. Дудя «Колыма — Родина нашего страха» 2019 г., можно проследить изменения в социально-культурной сфере отдельно взятой эпохи. Кроме того, это также позволяет выявить процессы и тенденции на примере работ авторов, что сами обращают внимание зрителя в контексте политической конъюнктуры.

Формируемое прошлое России на примере вышеупомянутых кинодокументов мейнстрима, как правило, не всегда является прямо осознанным решением авторов. Прежде всего, это связано напрямую с интерпретацией актуального в контексте общества и культуры через личную призму создателей. Немаловажным фактором тут выступает феномен постправды и соответствие идеологической конъюнктуре, в рамках которой важны не окружающая действительность, но иррациональная и идеализированная оценка тех или

иных исторических событий в угоду поддержания собственной убеждённости и политической повестки.

Образ отражает восприятие человеком многогранного окружающего мира, что и позволяет сделать вывод: документальное кино — это очень ценный источник знаний не только об аудиовизуальном содержании, но и о том, как и за счёт чего формируется и меняется видение и позиционирование общества, политики и культуры в рамках экранной культуры.

Библиография

1. Семибратов Д. Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения // Культурная жизнь Юга России. 2018, № 1, С. 103.
2. Бабенко В. А. Документальный образ как часть современной визуальной культуры // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. 2018, № 2 (2), С. 162.
3. Смирнова В. В. Документальное кино в системе массовой коммуникации: источник формирования знаний и представлений у аудитории // Коммуникология: электронный научный журнал. 2019, № 1 (4), С. 71.
4. Якимов А.Е. Постправда и повседневность. К проблеме определения понятия «постправда» // Философия и культура. 2020. № 9. С. 1-8. DOI: 10.7256/2454-0757.2020.9.33801 URL: https://e-notabene.ru/fkmag/article_33801.html
5. Шатин Ю. В. Постправда как риторический феномен в современном медиапространстве // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История. Филология. 2020, № 6 (19), С. 253.
6. Русакова О. Ф., Русаков В. М. Дискурс постправды как медиатехнология политики постпамяти // Дискурс-Пи. 2019, № 2 (35), С. 14.
7. Грамши А. Избранные произведения / Под общ. ред. И. В. Григорьевой. М.: Политиздат. 1980. С. 331.
8. Левиафан: Контргегемония и евроцентризм (вып. 5) / Под. ред. А. Г. Дугина. М.: Евразийское Движение. 2013.
9. Пую Ю. В. Проблема манипуляции и власти в теоретическом наследии А. Грамши // Философия права. 2008. № 6. С. 13.
10. Широбоков А. Н., Барышников К. Б. Десять лет спустя: два взгляда на одну проблему (российское документальное кино девяностых и двухтысячных годов) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016, № 3. С. 138-142.
11. Широбоков А. Н., Барышников К. Б. Документальное кино на малом экране // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2017, № 22 (2). С. 361-367.
12. Хлевнюк Д. О., Максимова А. С. Родины нашего страха: рецепция фильма Юрия Дудя «Колыма» в социальных сетях // Интеракция. Интервью. Интерпретация. 2021, № 13 (4). С. 28-46.
13. Грушевская В. Ю., Грибан И. В. Столкновение исторических нарративов в сетевых сообществах (по материалам дискуссии о фильме «Колыма – родина нашего страха») // Политическая лингвистика. 2021, № 6 (90). С. 126-138.
14. Зверева Г. И. Рядовой пользователь социальных медиа как историк: способы создания исторического нарратива на YouTube // Преподаватель XXI век. 2019. № 4 (2). С. 330.
15. Говорухин С. С. Россия... которую мы потеряли. М.: «Ротация». 1991.
16. Жильцов С. В., Макаров И. Б. Победа будет за нами! Звуковые документы великой отечественной войны (1941-1945 ГГ.). Год 1941-й // Военно-Исторический Журнал. 2021. №5, С. 80.

17. Циндик А. А. Россия, которую мы потеряли // Вестник Омской Православной Духовной Семинарии. 2017, № 2. С. 36.
18. Зубанова Л. Б. Медиа-репрезентации памяти: доминирующие коды прочтения травматичных событий в интернет-пространстве // Дискурс-Пи. 2020, №4 (41). С. 33-34.
19. Козлов А. Г. Магадан. Возникновение, становление и развитие административного центра Дальстроя (1929-1945)/ Под ред. А. И. Лебединцева. М.: Северо-Восточный комплексный научно-исследовательский институт ДВО РАН. 2007. С. 262.
20. Петрова М. В. Культурный феномен ностальгии по СССР на российском телевидении // Ярославский педагогический вестник. 2015, № 1 (1). С. 51-55.
21. Гавриш Г. Б. Либерализация сферы культуры как фактор политического процесса в 1985-1989 гг. // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. 2011, № 1 (62). С. 162.
22. Дмитриевский В. Н. Эпоха перестройки: формирование новых культурных парадигм // Художественная культура. 2019, № 4. С. 567.
23. Говорухин С. С. Час избирателя (Первый канал, ноябрь 1993 г.) // Конституционный вестник. 2019, № 4 (22). С. 271.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье, как автор отразил в заголовке («Репрезентация документального образа исторического прошлого в постсоветском документальном кино»), является репрезентация документального образа исторического прошлого (в объекте) в постсоветском документальном кино.

Рецензент отмечает, что авторскую выборку эмпирического материала («Россия, которую мы потеряли» 1992 г. с одноименной книгой С. С. Говорухина и «Колыма — Родина нашего страха» 2019 г. Ю. А. Дудя с обзором интернет-дискуссии) сложно считать репрезентативной, если речь идет о постсоветском документальном кино в целом. Автор не предоставил читателю достаточно аргументов, чтобы однозначно утверждать, что эти два фильма отражают в полной мере кинодокументальный постсоветский дискурс в целом. Если оставлять заголовок без изменений, рецензент рекомендует автору в водном разделе статьи сузить объект исследования хотя бы до примеров постправды в постсоветском документальном кино. А то в таком виде (объект сформулирован широко, а представлен на примерах скудно) автор в своей статье повторяет прием намеренного предвзятого искажения истории, который сам же и критикует в анализируемых фильмах: выхватывает шумевшие примеры «чернухи» из общего поля российской кинодокументалистики, которая вытеснила из мейнстрима современного телевизионного кинодокументального дискурса действительно достойные подражания высококачественные фильмы в узкую маргинальную область фестивального кино (кино для киношников).

Несмотря на то, что заявленный предмет исследования рассмотрен несколько односторонне, авторские разоблачения постправды на отдельных примерах искусственного мейнстрима российской кинодокументалистики заслуживают теоретического внимания. Поэтому рецензент рекомендует автору чуть доработать введение, чтобы не вводить читателя в заблуждение на счет российского кинодокументального дискурса в целом.

Помимо этого, рецензент обращает внимание, что эвристический потенциал заявленной

методологии исследования (классовый неомарксистский подход А. Грамши) реализован автором не в полной мере: в итоговом выводе отсутствует классовая оценка мейнстрима российской кинодокументалистики, представленного авторской выборкой эмпирического материала. Какой класс ангажировал Говорухина и Дудя на очернение советской истории? Существует ли такой класс в современной России или эти представители творческой интеллигенции не преследуют интересы российского общества, потеряв с ним не только классовую, но и духовную связь? Эти вопросы вскрывают существенную методологическую проблему: автору либо нужно последовательно идти до конца в рамках классового подхода Грамши, либо признать его несостоятельность ввиду существенных изменений диспозиции доминирующих акторов социальной жизни постиндустриальной эпохи. Что более релевантно авторскому замыслу, решать самому автору. Но итоговый вывод с заявленных методологических позиций не соответствует результатам аналитической части статьи.

Актуальность выбранной темы автор поясняет со ссылкой на Д. Н. Семибратова тем, что «документальное кино является аудиовизуальным носителем актуального времени, в рамках которого авторы используют разнообразные творческие и технологические возможности для воплощения идеи и вовлечения зрителя в контекст освещаемых процессов и событий». Безусловно, несмотря на некоторую отвлеченность данного тезиса от предмета исследования с ним следует согласиться. Тем более автору следует конкретно указать, в осмысление каких процессов и событий вовлекают своего зрителя Говорухин и Дудь? А то заявленная актуальность оказывается не реализованной в статье (дополнительный повод усилить итоговый вывод).

Научная новизна, реализованная автором в разоблачении отдельных приемов искажения с целью очернения Говорухиным и Дудем советской истории, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом автором выдержан научный, но есть опiski (например: «Согласно А. Грамши и егтеории культурной гегемонии...», «Грамши подразумевает поддержание единства и идентичности идеи для распространение общей культуры...», «... и тем как интерпретируется образ исторического прошлого...», «Подобные высказывания это пример спекуляции...» и др.), требующие дополнительной вычитки и корректуры текста, а также несоответствующее редакционным требованиям оформление сносок на страницы источник (например, «[13, С. 23-24]», тогда как редакция требует в таком стиле [13, с. 23-24]).

Структура статьи в целом соответствует логике изложения результатов научного поиска, но содержание введения и заключения, как указано выше, нуждается в усилении.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в целом раскрывает проблемную область исследования, хотя автор и проигнорировал возможность позиционировать свое исследование в международных теоретических дискуссиях (нет зарубежной литературы по теме за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам корректна, автор достаточно аргументировано участвует в дискуссии с российскими коллегами.

Статья, по мнению рецензента, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после небольшой доработки может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования статьи «Феномен постправды в репрезентации документального образа исторического прошлого в документально-публицистическом кино (С. С. Говорухин и Ю. А. Дудь)» стали указанные кинопроизведения.

Актуальность статьи достаточно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных изучению кино. Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы. Как отмечает автор, «существует проблема в использовании политической конъюнктуры отдельными авторами в документальном кино, которые, за счёт идеологической и пропагандистской доминирующей повестки, затмевают собой достойные примеры отечественной кинодокументалистики, подрывая авторитет и ценность всего жанра. Кроме того, недостаточно раскрыт вопрос того, насколько изменения в социально-культурном пространстве недавней или нынешней современности влияют на интерпретацию и восприятие исторического прошлого в контексте феномена постправды».

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников – произведений литературы и кино. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные подробности кинофильмов. Автор делит исследование на главы: «Введение; «Россия, которую мы потеряли»: противопоставление двух образов прошлого; «Колыма — Родина нашего страха»: воссоздание образа советской истории; Заключение».

Во введении автор делает экскурс в историю документального кино, характеризует феномен постправды и теорию культурной гегемонии А. Грамши. Затем анализирует два фильма и делает точные выводы: «Рассматривая формы репрезентации документального образа и феномен постправды на примере документально-публицистических фильмов С. С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» 1992 г. и Ю. А. Дудя «Колыма — Родина нашего страха» 2019 г., можно проследить изменения в социально-культурной сфере отдельно взятой эпохи, а также выявить процессы и тенденции, на которые авторы сами обращают внимание зрителя в контексте политической конъюнктуры.

Формируемое прошлое России на примере вышеупомянутых кинодокументов мейнстрима, как правило, не всегда является прямо осознанным решением авторов. Прежде всего, это связано напрямую с интерпретацией актуального в контексте общества и культуры через личную призму создателей. Немаловажным фактором тут выступает феномен постправды и соответствие идеологической конъюнктуре, в рамках которой важны не окружающая действительность, но иррациональная и идеализированная оценка тех или иных исторических событий в угоду поддержания собственной убежденности и политической повестки.

Образ отражает восприятие человеком многогранного окружающего мира, что и позволяет сделать вывод: документальное кино — это очень ценный источник знаний не только об аудиовизуальном содержании, но и о том, как и за счёт чего формируется и меняется видение и позиционирование общества, политики и культуры в рамках экранной культуры».

Ценно то, что автор не просто анализирует представленные кинофильмы, а критически подходит к исследуемому предмету, приводя интересные факты: «Так, например, создатели «Колымы» уделяют внимание «легендарной» «спецтюрьме» под названием

«Серпантинка», которая ещё известна как «следственная тюрьма НКВД», «тюрьма для смертников», «лагерное подразделение Севвостлага», «спецлагерь», «лагпункт», «расстрельный лагерь», «лагерь смерти» или «штрафной лагерь». Об этом месте известно только из художественных работ (А. И. Солженицын, В. Т. Шаламов и пр.), или из мемуарных работ (И. Ф. Таратин, М. Е. Выгон и др.), чьи авторы не были там, но утверждали, что знали об этом, благодаря воспоминаниям, слухам и разговорам.

Тем не менее, архивных документов о существовании на Колыме такого места как «Серпантинка» не обнаружено. Нет ни статей, ни монографий, ни исследований, ни результатов геологических экспедиций, что подтверждали бы факт существования. Если же упоминания в научных работах и присутствуют, то их авторы пишут о том, что это лишь слухи [19]. Стоит отметить то, что мифическая «расстрельная тюрьма Серпантинка», в зависимости от автора источника, меняет своё местоположение, предназначение, количество жертв и пр».

В ходе исследования автор делает правильные промежуточные выводы: «Содержание и наполнение документального кино разнится не только от режиссёра или от времени, когда кинопроизведение выходило на экраны впервые, но и от социокультурного контекста и конъюнктуры своего времени для каждой киноленты. Рассматривать разницу в репрезентации документального образа прошлого России необходимо при понимании влияния общественно-культурного пласта эпохи на общество, а, следовательно, и на создателей».

Необходимо, однако, отметить и недостатки работы – это небрежность в использовании знаков препинания. Советуем автору тщательно вычитать текст и исправить эти недочёты, портящие достойное исследование. В тексте часто встречаются фразы наподобие: ««Россия, которую мы потеряли» 1992 г. это второй фильм...», «В процессе анализа фильма, будет уделено внимание...», «Для достижения поставленной задачи, создатели формулируют то...», «Это, в свою очередь, оказывает влияние на изменения в восприятии зрителем, за счёт показываемого, что отражается в отношении к тому, что связано с реальностью [3], или что к ней не относится, но позиционируется как её неотъемлемая часть».

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

Автор делает обширные и серьезные выводы, как мы уже упоминали.

Это исследование представляет большой интерес для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение литературы и кинодокументалистики (искусствоведов, киноведов, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется литературой и искусством.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Феномен постправды в репрезентации документального образа исторического прошлого в документально-публицистическом кино (С.С. Говорухин и Ю.А. Дудь)», в которой проведено исследование специфики передачи прошлых событий в документальном кинематографе. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что документальное кино является аудиовизуальным носителем актуального времени, в рамках которого авторы используют

разнообразные творческие и технологические возможности для воплощения идеи и последовательного вовлечения зрителя в контекст освещаемых процессов и событий. Документальный образ выступает в качестве одного из способов постижения реальности, и в данном случае важным фактором выступает неотделимость образа от личности автора, который пропускает через призму собственного мнения и отражает своё видение и интерпретацию фактов, процессов и событий в рамках актуальной окружающей действительности.

Актуальность исследования заключается в необходимости выработки максимально точной передачи фактов исторического прошлого, не допуская искажений и эмоциональных оценок, не основанных на объективных данных.

Соответственно, цель данного исследования заключается в рассмотрении проблемы смены формы репрезентации документальных образов прошлого России в контексте социокультурных изменений и феномена постправды.

В качестве методологического обоснования автору послужил компаративный и культурно-исторический анализ, а также теория культурной гегемонии А. Грамши, согласно которой социально-культурная сфера находится в прямой зависимости от изменений в общественной надстройке, отражающей происходящие процессы в экономическом базисе. Доминация правящего класса основана в таких сферах как экономика, политика и гражданское общество, а ключевой фигурой влияния в социально-культурной сфере является интеллигенция, которая выступает в качестве той части социального класса, что выполняет свою функцию по созданию и поддержанию тех образов, технических и организационных возможностей, что соединяют членов класса и классов в исторический блок.

Теоретическую базу составили труды В.А. Бабенко, В.В. Смирновой, Д.Н. Семибратова, и др. Эмпирическим материалом послужили фильм С.С. Говорухина «Россия, которую мы потеряли» (1992) и фильм Ю.А. Дудя «Колыма – Родина нашего страха» (2019). Выбор предмета исследования автор объясняет тем, что данные киноленты вовлекают зрителя в осмысление исторических процессов советского прошлого, которое основано на интерпретации фактов, где не только ошибки или недостатки, но и недостоверные данные используются в качестве однозначного и безоговорочного аргумента для оценки процессов прошлого. Также это отражает черты и специфику социокультурного контекста времени, — как в случае освещения исторических событий, так и в случае восприятия зрителем.

Проведя анализ научной обоснованности проблематики, автор приходит к заключению, что тема особенностей жанра документального кино, разнообразия технического и художественного инструментария, а также форма репрезентации тех или иных образов неоднократно поднималась в исследованиях. Однако, по мнению автора, существует проблема в использовании политической конъюнктуры отдельными авторами в документальном кино, которые, за счёт идеологической и пропагандистской доминирующей повестки, затмевают собой достойные примеры отечественной кинодокументалистики, подрывая авторитет и ценность всего жанра. Кроме того, автор считает недостаточно раскрытым вопрос того, насколько изменения в социально-культурном пространстве недавней или нынешней современности влияют на интерпретацию и восприятие исторического прошлого в контексте феномена постправды. Детальное изучение данного вопроса и составило научную новизну исследования.

Автор определяет сущность феномена постправды в том, что значение имеет не сам факт достоверности или истинности в оценке процессов человеческого общества или окружающего мира, но точка зрения, интерпретация реальных событий или явлений. Главным фактором выступает сохранение доминирующей политической конъюнктуры, исходящее из преобладания эмоционального и субъективного над рациональным и

объективным, в рамках которого возможно конструирование искажённой информации и её дальнейшая защита, например, в виде необоснованного навешивания ярлыков на оппонентов или игнорирование контраргументов. Для углублённого и лучшего понимания феномена постправды в репрезентации документальных образов истории России, автор обращается не только к документальным фильмам, но, в том числе, и к историческим эпохам, событиям и личностям, на фоне которых и выстраивается позиционирование оценки прошлого авторами.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение выразительных средств отображения действительности в документальном кино представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 23 источника, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.