

Политическая лингвистика. 2026. № 4 (118).
Political Linguistics. 2026. No 4 (118).

УДК 791.229.2+811.161'42
ББК Ц375+Ш141.12-51

ГРНТИ 16.21.33

Код ВАК 5.9.9

Андрей Николаевич Яценко^{1,2}

¹ Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, putserdcacilm@yandex.ru, SPIN-код: 2834-2374, <https://orcid.org/0009-0000-9535-4722>

² ООО «ПУТЬ СЕРДЦА», Москва, Россия

Нарративные стратегии репрезентации вооруженного конфликта в современном документальном кино

АННОТАЦИЯ. Статья посвящена анализу нарративных стратегий современного российского документального кино в контексте формирования господствующих идеологических смыслов периода 2022–2025 гг. Актуальность исследования определяется ростом роли документального кино как инструмента нарративной политики, где визуальная и эмоциональная репрезентация боевых действий формирует моральные и этические ориентиры аудитории. Проблематика статьи связана с выявлением механизмов конструирования образов героя, антигероя и жертвы, а также способов эмоциональной легитимации событий через визуальные и нарративные приемы. В качестве материала анализируются фильмы «У края бездны» (2023), «Я иду домой» (2023) и «20 дней в Мариуполе» (2022), демонстрирующие различные модели репрезентации конфликта: коллективную, индивидуальную и свидетельскую. Выводы показывают, что современная документалистика во многом наследует традиции, использует принципиальные подходы и методы советской военной документалистики, но трансформирует их через призму современного видения проблематики гуманизма. Современная документалистика о вооруженном конфликте демонстрирует сложное сочетание хроникальности, авторской субъективности и эмоционального свидетельства. Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях визуальной политики, медиапамяти и документального кино как формы публичного исторического знания.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: российское киноискусство, военная документалистика, документальное кино, господствующий нарратив, информационная война, визуальная политика, нарративные стратегии, СВО, специальная военная операция, вооруженные конфликты, нарративная политика, визуальная репрезентация, эмоциональная репрезентация, средства репрезентации, кинодискурс, кинопотексты.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ: Яценко Андрей Николаевич, соискатель ученой степени кандидата филологических наук, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия; генеральный директор ООО «ПУТЬ СЕРДЦА», Москва, Россия, email: putserdcacilm@yandex.ru.

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ: Яценко, А. Н. Нарративные стратегии репрезентации вооруженного конфликта в современном документальном кино / А. Н. Яценко. — Текст : непосредственный // Политическая лингвистика. — 2026. — № 4 (118). — С. 193-202.

Andrey N. Yashchenko^{1,2}

¹ Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia, SPIN code: 2834-2374, putserdcacilm@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0000-9535-4722>

² LLC "PUT' SERDTSA", Moscow, Russia

Narrative Strategies of Representation of the Armed Conflict in Modern Documentaries

ABSTRACT. The article analyzes of the narrative strategies in modern Russian documentaries in the context of the formation of dominant ideological meanings during the period from 2022 to 2025. The relevance of the study is determined by the growing role of documentary cinema as a tool of narrative politics, where visual and emotional representation of combat operations shapes the moral and ethical benchmarks of the audience. The focus of the article is on identifying the mechanisms for constructing the image of the hero, anti-hero, and victim, as well as the ways of emotional legitimization of events through visual and narrative techniques. The practical research material was taken from the films "At the Edge of the Abyss" (2023), "I'm Going Home" (2023), and "20 Days in Mariupol" (2022), demonstrating various models of conflict representation: collective, individual, and witness. The conclusions show that modern documentary filmmaking largely continues the traditions and uses the fundamental approaches and methods of the Soviet war documentary cinematography, but transforms them through the lens of a modern vision of the issues of humanism. Modern documentaries about the armed conflict demonstrate a complex combination of chronological accuracy, author's subjectivity, and emotional witnessing. The results obtained can be used in further research on visual politics, media memory, and documentary cinema as a form of public historical knowledge.

KEYWORDS: Russian cinema art, war documentary cinematography, documentary cinema, leading narrative, information warfare, visual policy, narrative strategies, special military operation, armed conflicts, narrative policy, visual representation, emotional representation, representation means, cinema discourse, cinema texts.

AUTHOR'S INFORMATION: Yashchenko Andrey Nikolaevich, Applicant for the Degree of Candidate of Philology, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia; General Director of the LLC "PUT' SERDTSA", Moscow, Russia.

FOR CITATION: Yashchenko A. N. (2026). Narrative Strategies of Representation of the Armed Conflict in Modern Documentaries. In *Political Linguistics*. No 4 (118), pp. 193-202. (In Russ.).

ВВЕДЕНИЕ

Современная медиасреда характеризуется существенной технологической трансформацией и перестройкой функций [Вартанова 2024], а также смещением акцента от информирования к управлению смысловыми интерпретациями, через которые формируется восприятие реальности [Couldry, Nepp 2013].

В рамках этой системы ключевым понятием выступает нарратив [Саркисова, Дунаева, Петров 2024], через который и происходит формирование интерпретаций. На данный момент существует множество определений данного понятия, в этом исследовании мы будем придерживаться формулировки, предложенной Д. Г. Качановым: «Нарратив — форма коммуникации и организации человеческого опыта, которая представляет собой репрезентацию событий, представленных в виде временной или причинной последовательности в определенной семиотической системе» [Качанов 2021: 22]. Современные исследования показывают, что доминирующие нарративы функционируют как институционально закрепленные смысловые конструкции, формирующие коллективные рамки понимания социальной реальности [Bahrami 2025]. Данная точка зрения получила свое развитие в теориях дискурсивной и медиатизированной гегемонии, где медиа рассматриваются как ключевое пространство производства и закрепления доминирующих нарративов [Castells 2007].

Документальное кино выступает важным инструментом формирования нарративов. В российской гуманитарной традиции оно рассматривается не только как форма фиксации событий, но и как культурный механизм смыслопроизводства, влияющий на интерпретацию реальности в системе массовой коммуникации [Смирнова 2019].

Документальное кино обладает высокой степенью доверия аудитории, воспринимается как форма свидетельства и при этом конструирует эмоциональные и смысловые границы интерпретации реальности. Как подчеркивает Б. Николс, документальное кино «не воспроизводит мир, а репрезентирует его», поскольку «любая репрезентация является выборочной и частичной» [Nichols 2015: 20].

Актуальность исследования определяется тем, что в последние годы документальное кино, а особенно военная документалистика получили значительный толчок в развитии, что требует серьезного научного осмысления. В период 2022–2025 годов про-

исходит переход от хроникальной репрезентации к нарративной модели, где реальные события преобразуются в символическую систему, объединяющую архетипы служения, долга и справедливости.

Цель исследования — выявить механизмы формирования доминирующего нарратива в современном российском документальном кино, отражающего ценностные и нормативные рамки современного публичного дискурса. Научная новизна работы заключается в анализе документального кино как инструмента нарративной политики и выявлении архетипических структур (герой, антигерой, жертва), через которые осуществляется эмоциональная легитимация доминирующих интерпретационных рамок в медиaprостранстве современной России.

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРЫ

Проблематика нарратива как способа организации смысла восходит к В. Я. Проппу, М. М. Бахтину и Ю. М. Лотману. Среди современных отечественных исследователей нарратив понимается как «совокупность рецептов по осуществлению человеческих действий» [Каныгин 2024: 15]. Западная нарратология, представленная Р. Бартом, Ж. Женеттом, Х. Уайтом, трактует нарратив как интерпретацию фактов. Опираясь на лотмановское понимание культуры как механизма коллективной памяти [Лотман 1992], в данной статье нарратив определим как форму репрезентации, структурирующую коллективное понимание событий, что соответствует современным интерпретациям семиотической традиции в гуманитарных исследованиях [Астафьева 2023].

В отечественной науке документальное кино рассматривается как особый тип идеологической коммуникации. По Г. С. Прожику, кадр в документальном кино выступает источником доверия к официальному дискурсу [Прожики 2004]. Как показывает М. Ренов, современная документалистика переходит от претензии на объективность к практике субъективного высказывания, где форма фильма становится аргументом — через визуальную и эмоциональную достоверность [Renov 2004].

Особое значение для анализа документалистики рассматриваемого периода имеет механизм эмоциональной легитимации — процесса, при котором доверие к изображенной реальности формируется не через логическое доказательство, а через вызываемые эмоции [Chouliaraki 2013]. Л. Болтански демонстрирует, что страдание, представленное через медиа, выполняет функцию морально-

го ориентира. Оно не просто вызывает сопереживание, но и структурирует реакцию зрителя, позволяя ему артикулировать представления о справедливости и ответственности [Boltanski 1999], тем самым формируя авторские нарративы. Как показывают исследования современной документалистики, режиссерский отбор кадров, монтаж и звуковое оформление не просто фиксируют реальность, а конструируют определенную этическую позицию, направляя зрительское сопереживание в русло моральной оценки¹.

МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Методологическую основу исследования составляют качественные методы анализа аудиовизуального медиатекста, ориентированные на выявление особенностей нарративной организации и визуальной репрезентации военной реальности в документальном кино 2022–2025 гг. Предметом исследования выступает военная документалистика как разновидность документального кинематографа, тематически связанная с вооруженными конфликтами и военной службой. В работе используется определение документального кино, предложенное М. А. Мясниковой: *«вид кинематографа, в центре внимания которого находятся реальные люди в реальном мире»* [Мясникова 2013: 58]. Данное определение задает границы исследования, фиксируя внимание на способах экранной репрезентации действительности и исключая из анализа игровые и постановочные формы.

В рамках данного исследования мы будем понимать **военную документалистику** как **тип документального кино, фиксирующий реальные события вооруженного конфликта и моральный, психологический опыт участников, с использованием визуальных и нарративных стратегий**. Современная российская военная документалистика рассматривается как пограничная медиaprактика, функционирующая на пересечении кинематографического искусства [Прожиго 2004] и журналистики вооруженных конфликтов [Амиров 2019], что обуславливает совмещение художественных и информационно-коммуникативных задач.

Теоретическая рамка исследования опирается на концепцию модусов документалистики Б. Николса. Дополнительно используется функциональный подход М. Ренова, рассматривающий документальное кино как форму публичного высказывания.

¹ Якимов, А. Е. Проблема репрезентации повседневности в кинематографе : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Якимов А. Е. — Екатеринбург, 2021. — 35 с.

Эмпирическую базу исследования составляют фильмы:

- «У края бездны» (реж. М. Фадеев, Россия, 2023)²;
- «Я иду домой» (реж. В. Рытков, Россия, 2023)³;
- «20 дней в Мариуполе» (реж. М. Чернов, Украина, 2022)⁴.

Отбор данных произведений обусловлен популярностью этих картин среди зрителей и высокими оценками экспертов, а также различием авторских стратегий репрезентации конфликта. Анализ проводится по следующим параметрам:

- 1) тип героя и способ его экранной репрезентации;
- 2) характер конфликта и его драматургическое оформление;
- 3) формулирование основной идеи фильма как художественного высказывания;
- 4) визуальные и монтажные решения;
- 5) общий нарративный строй произведения.

Ключевым аналитическим инструментом выступает нарративный анализ, позволяющий выявить структуру повествования, конфликты персонажей и авторские стратегии построения истории. Для интерпретации визуальных и аудиальных средств используется визуально-семиотический анализ, включающий исследование композиции кадра, монтажных решений, звукового оформления и символической нагрузки образов. Также используется сравнительно-исторический метод, позволяющий сопоставить современные подходы к документалистике с традициями советского и постсоветского кино.

Единицами анализа выступают: персонажи и их развитие, визуальные и монтажные приемы, структура повествования, а также способы репрезентации ключевых событий. Такой комплекс методов позволяет выявить связь формы и содержания, определить авторские подходы к отображению реальности и проанализировать влияние контекста на кинематографический нарратив.

² Премия «Золотая Свеча» 2025 года присудила главный приз фильму Максима Фадеева «У края бездны. Прорыв к центру». Официальный сайт Гильдии неигрового кино. — URL: <https://rgdoc.ru/news/premiya-zolotaya-svecha-2025-goda-prisudila-glavnyy-priz-filmu-maksima-fadeeva-u-kraya-bezdny-film-p/> (дата обращения: 1.04.2026).

³ «Я иду домой»: ошеломительный документальный фильм о взятии Артемовска. Российская газета. — URL: https://rg.ru/2024/04/25/ia-idu-domoj-oshelomitelnyj-dokumentalnyj-film-o-vzjatii-artemovska.html?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F/ (дата обращения: 1.04.2026).

⁴ «Оскар» как лучший документальный фильм получил «20 дней в Мариуполе». РБК. — URL: <https://www.rbc.ru/society/11/03/2024/65ee55479a79478e6b9905c5> (дата обращения: 1.04.2026).

Таблица 1. Ключевые нарративы советского документального кино о войне
Table 1. Key narratives of Soviet war documentaries

Нарратив	Пример фильма
Жертвы и страдания	Ленинград в борьбе
Единства и братства	День нового мира
Героизма и подвига	Разгром немецких войск под Москвой
Возмездия и справедливости	Обыкновенный фашизм

РЕЗУЛЬТАТЫ И ОБСУЖДЕНИЕ

Нарративы в советском военном документальном кино

Советская военная документалистика 1941–1945 гг. заложила основу национального нарратива войны. Она сочетала хронику и поэтику, создавая миф о войне как сакральном испытании.

Следует отметить, что в реальной кинопрактике указанные нарративы пересекаются и могут проявляться с различной степенью интенсивности в одном и том же произведении. Отбор фильмов осуществлялся по принципу доминирующего нарративного вектора, что позволило структурировать материал аналитически, не исключая его смысловой многослойности.

Советская военная документалистика сформировала модель военного нарратива, включающую страдание, единство, подвиг и возмездие. Эти архетипы определили визуальный язык российской документалистики XXI в.

Современная российская документалистика во многом наследует эти нарративные модели, переосмысляя их в новых культурных и политических контекстах [Ященко 2025]. От советского кино она переняла архетипическую структуру войны как испытания и очищения, где героизм сочетается с жертвенностью, а личное — с коллективным. Однако если в 1940-х гг. основной задачей было мобилизационное воздействие и утверждение национальной сплоченности, то сегодня документальное кино стремится дополнить этот идеологический код психологическим, рефлексивным и гуманистическим измерением.

Преимственность и трансформация военного нарратива в постсоветской документалистике

Период после распада СССР характеризовался кризисом единого идеологического нарратива: общее пространство смыслов, сформированное военной документалистикой 40–80-х годов, было разрушено. Вместе с этим документальное кино стало искать новые способы осмысления войны и памяти,

обращаясь не к мобилизационному пафосу, а к личному и травматическому опыту.

Советский «нарратив подвига и жертвы» в 90–00-е годы трансформировался в «нарратив национальной памяти», где война осмыслялась как личная трагедия и моральное наследие. Фильмы «Прокляты и забыты» (режиссер — Сергей Говорухин, 1997) и «Королевский батальон. Неизвестный подвиг» (автор — Александр Сладков, 2019) соединяли мотивы героизма и потери, создавая образ солдата как свидетеля истории.

С эстетической точки зрения документалистика перешла от хроники к перформативному свидетельству. Режиссер теперь не скрывает своего присутствия — он включен в фильм, задает вопросы, делится сомнениями. В советский период производство документального кино контролировалось централизованной системой (Госкино, Центральная студия документальных фильмов, Гостелерадио). В современной России производство нарративов носит более распределенный характер и включает государственные институты (Министерство культуры, ИРИ, ПФКИ) и крупные медиахолдинги (ВГТРК, Первый канал, RT). Такая конфигурация соответствует концепции сетевого общества М. Кастельса, согласно которой власть проявляется через контроль над коммуникационными потоками, а медиа становятся ключевым пространством, где власть формируется и проявляется [Castells 2007].

Нарративные модели современных фильмов

Герои

Герой «У края бездны» сконструирован как собирательный образ — ополченец, взявший в руки оружие для защиты своей земли, что соотносится с концепцией Г. С. Прожико о переходе от «правды факта» к «правде образа». Фильм не стремится персонализировать каждого бойца, напротив, он выстраивает обобщенный характер, который передает смысл общей ситуации. Здесь документальный образ работает как метафора: конкретный человек становится частью масштабного высказывания о со-

Советская модель (централизованная система)



Современная модель (сетевая конфигурация)

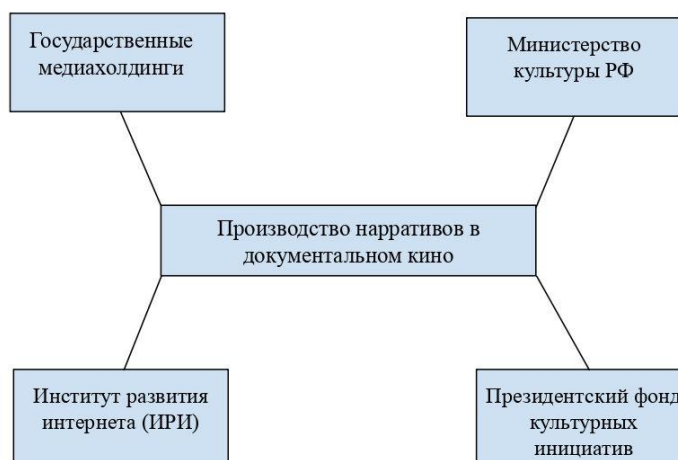


Рис. 1.

Трансформация институциональной структуры производства нарративов в документальном кино: от централизованной советской модели к распределенной сетевой системе современной России

Fig. 1.

Transformation of the institutional structure of narrative production in documentary film: from the centralized Soviet model to the distributed network system of contemporary Russia

противлении и фронтовом братстве. Таким образом, герой фильма — не индивидуальность, а символическая фигура, передающая коллективный смысл.

В отличие от собирательного героя в «У края бездны», в «Я иду домой» центральная фигура максимально персонифицирована. Командир разведвзвода с позывным Гонг представлен как индивидуальная личность с глубокой биографической и трагической историей: потеря отца и сына, девятый год попыток вернуться в свой дом, личная ответственность за судьбу подчиненных. Именно через трагедию Гонга разворачивается восприятие битвы за Артёмовск: индивидуальная история служит оптикой, через которую зритель считывает масштабное военное событие. Его моральный выбор: оставлять или нет жизнь пленному противнику — формирует этическую кульминацию фильма.

В «20 дней в Мариуполе» отсутствует единая персональная фигура, вокруг которой строился бы нарратив, и это определяет структуру фильма. Главными действующими лицами становятся жители города, оказавшиеся в условиях боевых действий: военные, медицинские работники, журналисты, дети. Отдельное место занимает оператор, который становится точкой зрения изнутри,

но не превращается в героя в привычном смысле. Его присутствие — способ фиксации реальности, в которой авторское «я» растворяется в общих историях.

Антигерои / источник конфликта

Антигерой в фильме «У края бездны» так же лишен индивидуальности, как и герой: он представлен как обобщенная сила, определяющая направление конфликта. При этом акцент смещен с военного противника на политическую власть, которая сформировалась на Украине после 2014 года.

Такой тип антигероя выстраивается не на психологической или персональной характеристике, а на структурном принципе, когда противостоящая сторона выступает как система, воздействующая на пространство, судьбы людей и ход событий. В результате конфликт в фильме приобретает форму не только столкновения военных сил, но и противостояния между двумя моделями власти и их представлениями о легитимности и принадлежности территории.

В «Я иду домой» антигерой получает более конкретное очертание, чем в других двух фильмах, где противостояние подается в обобщенной форме. Здесь он представлен через фигуру пленных бойцов противника.

Ключевой сценой становится момент пленения девятнадцати военнослужащих

ВСУ, когда непосредственное общение между пленными и российскими бойцами превращается в этический эпизод, где противостояние получает личное измерение. Реплика одного из военных — «Кто вам это вкладывает в голову? Мы один народ. Или вы думаете, мы пришли к вам воевать? А восемь лет по Донбассу били, там дети, женщины, они что, не такие же, как ваши дети?» — формирует моральный контур антигероя: здесь он не просто сторона конфликта, а субъект, на которого возлагается ответственность за страдания конкретных людей.

Антигерой в украинском фильме «20 дней в Мариуполе» формируется через авторскую интерпретацию событий: им выступает российская государственная власть. В качестве расширенного антигероя внутри нарратива также оказывается российское общество, поддерживающее начало боевых действий, — именно такова логика противопоставления, заданная фильмом.

Эта позиция раскрывается через структуру визуальных свидетельств: разрушения, ранения мирных жителей, работа врачей в переполненных больницах — всё это подано как прямое следствие решений, принятых российской стороной. При этом практически не артикулируется контекст происходящих событий и их предпосылки.

Основная идея, смысловая доминанта фильма

Основная идея фильма «У края бездны» заключается в попытке сформировать масштабную кинолетопись, в которой события штурма Мариуполя рассматриваются как часть более широкого исторического процесса, уходящего корнями к политическим изменениям 2014 года. Фильм стремится показать, какие социальные и культурные факторы побудили жителей Донбасса к вооруженному сопротивлению и как изменялась жизнь городов региона в условиях нарастающего конфликта.

Наряду с историческим измерением, произведение представляет собой открывающую страх, неопределенность, моральные дилеммы и ошибки, неизбежные в условиях интенсивного вооруженного противостояния. Тем самым фильм предлагает не только описание военных эпизодов, но и рефлекссию над человеческим измерением войны, делая внутреннюю напряженность ситуации частью своей смысловой доминанты.

Основная идея фильма «Я иду домой» связана с попыткой осмыслить мотивацию и ценностные основания участия российских военнослужащих в боевых действиях, а также показать, через какие испытания прохо-

дят мирные жители, оказавшиеся в зоне конфликта. Фильм концентрируется не только на фронтовой реальности, но и на индивидуальных переживаниях людей, чья повседневная жизнь оказывается разрушена.

Смысловым ядром повествования становится эпизод разговора с военнопленными, происходящий в подвале. В этом диалоге звучат слова командира подразделения ВС РФ: «Это же моя такая же Украина, как и ваша. Я гражданин Украины, я с Днепра. Тут много с Одессы, Крыма и других регионов воюет». Этот фрагмент формирует центральную интерпретационную рамку фильма: конфликт представляется не только столкновением вооруженных сил, но и пространством пересечения личных идентичностей, разорванных территориальных принадлежностей и противоречивых представлений о своей стране.

Визуальные приемы

Визуальная структура фильма «У края бездны» опирается на сочетание профессиональной кинематографической съемки и репортажных методов фиксации фронтовых событий. Высокое качество изображения позволяет передать детали боевой обстановки, быт мирных людей в объёме боевыми действиями городе, тем самым усиливая эффект документальной достоверности. Существенную роль играют планы, полученные с использованием дронов, которые раскрывают степень разрушений, превращая пространство города в важный смысловой компонент повествования.

Дополняет визуальную систему подвижная «живая камера», сопровождающая бойцов в ключевые моменты — при штурме, эвакуации раненых или укрытии от обстрелов. Такая динамика операторской работы создает эффект прямого присутствия и фиксирует не только события, но и их эмоциональную напряженность. В совокупности эти приемы формируют визуальный язык, сочетающий аналитическую наблюдательность с непосредственностью военной хроники.

Визуальный язык фильма «Я иду домой» строится на интеграции профессиональных кинематографических технологий в документальную среду. Использование камер с высоким разрешением, участие операторов с опытом игрового производства и продуманная режиссура формируют пространство, в котором документальная фиксация событий сочетается с художественными элементами, характерными для игрового кино. Это стирание границы между хроникой и постановочной эстетикой позволяет автору управлять вниманием зрителя и создавать визуальные образы, обладающие значительной эмоциональной глубиной.

Кадры, снятые с дронов, включаются в структуру фильма выборочно и акцентируют внимание на пространственном контексте, не нарушая интимности повествования. «Живая камера» и крупные планы лиц мирных жителей и военнослужащих формируют повышенную степень эмпатического вовлечения, а использование рапидов создает эффект «замедленного восприятия», усиливающий драматургию отдельных эпизодов. Профессиональная цветокоррекция служит инструментом формирования целостного визуального стиля и способствует увеличению психологической плотности изображения. В совокупности эти приемы формируют эстетическую модель, в которой документальный материал приобретает черты эмоционально ориентированного художественного высказывания.

Визуальная структура фильма «20 дней в Мариуполе» основана на принципиальной документальности и прямом свидетельстве. Съемка ведется ручной камерой в экстремальных условиях, что определяет ее характер: дрожание кадра, нарушения фокуса и резкости становятся не техническими недостатками, а частью выразительной системы. Особое место занимает работа с длительными планами, которые позволяют зрителю без монтажного посредничества погружаться в происходящее.

Существенную роль играет монтаж, выстроенный как хроника, где последовательность дней формирует структуру фильма и подчеркивает растущую катастрофичность событий. Использование естественного освещения — чаще всего недостаточного, рассеянного, контрастного — усиливает ощущение документальной небрежности. Визуальный ряд лишен стилизации: отсутствие цветокоррекции, «грязная» фактура кадра и доминирование серых, пыльных, дымных тонов создают эффект непосредственного свидетельства.

Общий нарратив фильма

Фильм «У края бездны» выстраивается как хроникально организованное документальное повествование, фиксирующее боевые действия в их предельной интенсивности и моральной неоднозначности. Нарратив сочетает изображение героических поступков, гибели мирных жителей и хаотичности фронтового опыта с попыткой философского осмысления войны как длительного исторического процесса. Причинно-следственная логика конфликта выводится за пределы событий 2022 года: точкой отсчета становится 2014 год, связанный с политическим кризисом на Украине и началом вооруженного противостояния на востоке страны.

Важным структурным приемом фильма является ретроспекция. Через воспоминания героев повествование регулярно возвращается к более ранним этапам конфликта, формируя расширенную историческую перспективу. Такая композиция сближает фильм с формой кинолетописи, в которой отдельные эпизоды объединяются в целостный нарратив непрерывного военного опыта. Мемориальное измерение усиливается за счет панегирического приема: в финале каждой части тетралогии появляются черные портреты погибших участников событий, сопровождаемые краткими биографическими сведениями. Эти эпизоды выполняют функцию коллективного поминовения и закрепляют символический статус жертвы.

При этом «У края бездны», наследуя выразительные принципы советской военной документалистики, отходит от ее нормативной мобилизационной модели. Наряду с утверждением подвига фильм акцентирует внимание на цене победы, моральных дилеммах и случайности гибели в условиях боевых действий. В результате документальное свидетельство приобретает не только идеологическую, но и рефлексивную функцию, расширяя рамки традиционного военного нарратива за счет признания внутренней противоречивости и травматичности войны.

Фильм «Я иду домой» сосредоточен на осмыслении мотивации бойцов и командиров Вооруженных сил Российской Федерации, а также мирных жителей, остающихся в Артёмовске (Бахмуте) в условиях активных боевых действий. В отличие от моделей повествования, основанных на противостоянии военных сторон, картина выстраивает гуманистический нарратив, в котором конфликт осмысливается через личный опыт утраты, внутреннего разлома и невозможности возвращения к довоенной нормальности.

Принципиальное значение имеет биография центрального героя, происходящего из тех же регионов, где разворачиваются боевые действия. Этот факт переводит войну из сферы внешнеполитического конфликта в пространство экзистенциальной драмы и разорванной идентичности. Его высказывания о гибели близких и невозможности «дойти домой» функционируют не как информационные сообщения, а как форма эмоционального высказывания, задающая интерпретационную рамку всего фильма.

В терминах М. Ренова данная стратегия реализует выразительную функцию документального кино, при которой субъективное переживание становится самостоятельным смысловым элементом повествования. Одновременно фильм задействует терапевти-

ческую функцию документалистики, предлагающая зрителю модель нравственного выбора, где отказ от убийства и сохранение жизни противника интерпретируются как форма морального превосходства. Таким образом, «Я иду домой» демонстрирует сдвиг от документального свидетельства к документальному переживанию, в рамках которого война осмысливается не столько как совокупность событий, сколько как пространство нравственного испытания и внутренней рефлексии.

Фильм «20 дней в Мариуполе» фокусируется преимущественно на эмоциональном измерении конфликта, выстраивая повествование вокруг страданий мирных жителей, разрушения городской среды и образов гуманитарной катастрофы. Нарратив и визуальный ряд ориентированы на непосредственное переживание насилия и утраты, что формирует у зрителя интенсивную эмпатическую

реакцию и эффект соприсутствия. Историко-политический контекст происходящего, а также предпосылки начала боевых действий при этом практически не артикулируются и остаются за пределами авторского анализа.

Структурно фильм организован как дневниковая хроника, охватывающая период от первого до двадцатого дня пребывания режиссера и оператора Мстислава Чернова в городе. Такая форма усиливает эффект временной и эмоциональной непрерывности происходящего и подчеркивает статус фильма как свидетельства «изнутри события». Нарративная стратегия «20 дней в Мариуполе» тем самым ориентирована не на интерпретацию конфликта, а на фиксацию травматического опыта, где документальный образ выполняет прежде всего функцию эмоционального воздействия и моральной апелляции к зрителю.

Таблица 2

Сопоставление нарративных стратегий документальных фильмов, посвященных вооруженному конфликту на Украине в период 2022–2025 гг.

Table 2

Comparison of narrative strategies of documentaries dedicated to the armed conflict in Ukraine in the period 2022–2025

Параметр	«У края бездны» (Россия, 2023)	«Я иду домой» (Россия, 2023)	«20 дней в Мариуполе» (Украина, 2022)
Тип нарратива	Хроникальный с исторической ретроспекцией; сочетание подвига, трагедии и хаоса	Гуманистический, персонализированный; осмысление конфликта через личный опыт	Дневниковый, эмоционально ориентированный; фиксация страданий мирных жителей
Герой	Собирательный образ, символ сопротивления и стойкости; коллективный смысл	Персонифицированный; командир с трагической биографией, формирует моральную рамку	Отсутствует центральный герой; действующие лица — жители города, оператор — «точка зрения изнутри»
Антигерой / источник конфликта	Обобщенная сила, политическая и административная власть на Украине после 2014 г.	Пленные бойцы противника, конкретизация насилия	Руководство России и общество, поддерживающее армию; контекст конфликта практически не представлен
Основная идея / смысловая доминанта	Кинолетопись конфликта с 2014 года; моральные дилеммы, цена победы, случайные жертвы	Внутреннее осмысление войны через личный опыт и нравственный выбор	Эмоциональная фиксация страдания и разрушений; эффект непосредственного свидетельства

Параметр	«У края бездны» (Россия, 2023)	«Я иду домой» (Россия, 2023)	«20 дней в Мариуполе» (Украина, 2022)
Визуальные приемы	Профессиональная съемка, дроны, «живая камера», мемориальные кадры погибших	Кинематографические технологии, дроны, крупные планы, рапиды, цветокоррекция; эстетика художественного высказывания	Ручная камера, длительные планы, естественное освещение, минимальная стилизация; «грязная» фактура кадра
Функции документалистики (по Ренову)	Фиксация, выражение, рефлексивная функция	Выразительная и терапевтическая функция; переживание героя становится самостоятельным смысловым элементом	Фиксация травматического опыта; эмоциональное воздействие и моральная апелляция к зрителю
Фокус нарратива	Историко-социальный контекст + моральные дилеммы	Личное измерение войны, моральный выбор	Эмоциональное измерение войны, страдания мирных жителей

Таблица позволяет выявить различия не только в эстетических приемах, но и в базовых моделях смыслопроизводства, определяющих позицию зрителя по отношению к изображаемым событиям.

ВЫВОДЫ

Проведенный анализ нарративных стратегий современного документального кино опирается на интеграцию нескольких методологических подходов. Использование модулей документального кино по Б. Николсу (наблюдательный, участвующий, перформативный, рефлексивный) позволяет систематизировать визуальные и повествовательные приемы, выявляя способы конструирования зрительской позиции. Функции документалистики по М. Ренову (фиксация, убеждение, выражение, терапевтическая функция) дают возможность оценить, каким образом фильм организует эмоциональное и моральное воздействие на аудиторию.

Сопоставление результатов анализа с концепцией нарративной политики выявляет механизм формирования доминирующего нарратива: документальное кино не только фиксирует события, но и задает интерпретационные рамки, через которые зритель осмысляет войну и моральные дилеммы. В этой связи выявленные нарративные стратегии отражают как преемственность с советской документалистикой, так и ее трансформацию в психологическое и гуманистическое измерение.

Современная документалистика о вооруженном конфликте демонстрирует слож-

ное сочетание хроникальности, авторской субъективности и эмоционального свидетельства. Анализ показывает, что документальное кино вносит существенный вклад в формирование способов видения боевых действий, структурируя коллективные представления о конфликте через визуальные, нарративные и эмоциональные механизмы.

Фильмы «У края бездны», «Я иду домой» и «20 дней в Мариуполе» представляют три различные модели репрезентации — коллективную, индивидуальную и свидетельскую. Их сопоставление позволяет увидеть, как документальное кино конструирует пространство смысла: формируя фигуры героя и антигероя, организуя визуальную структуру, создавая эмоциональные координаты восприятия.

Полученные результаты могут быть использованы в дальнейших исследованиях визуальной политики, медиапамяти и документального кино как формы публичного исторического знания.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Амиров, В. М. Военная журналистика и блоги: новое поле презентации / В. М. Амиров // Знак: проблемное поле медиаобразования. — 2019. — № 2(32). — С. 176–181. — EDN TQIUHY.
2. Астафьева, О. Н. Гуманитарный дискурс Ю. М. Лотмана: семиотическая интерпретация динамики культуры / О. Н. Астафьева // Вопросы философии. — 2023. — № 6. — С. 156–159. — DOI 10.21146/0042-8744-2023-6-156-159. — EDN SJDNGL.
3. Вартанова, Е. Л. Функции журналистики: традиционные и актуальные подходы / Е. Л. Вартанова // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. — 2024. — Т. 49, № 6. — С. 3–30. — DOI 10.55959/msu.vestnik.journ.6.2024.330. — EDN THORZB.

4. Каныгин, Г. В. Нарратив и его эпистемологические особенности / Г. В. Каныгин // Петербургская социология сегодня. — 2024. — № 25. — С. 5–31. — DOI 10.25990/socinstras.pss-25.r5rm-e938. — EDN PRRVKD.

5. Качанов, Д. Г. Мультимедийный журналистский нарратив: к определению понятия / Д. Г. Качанов // Меди@льманах. — 2021. — № 3 (104). — С. 20–29. — DOI 10.30547/mediaalmanah.3.2021.2029. — EDN MOCCNG.

6. Лотман, Ю. М. Память в культурологии / Ю. М. Лотман // Избранные статьи. — Таллинн : Александра, 1992. — С. 200–202.

7. Мясникова, М. А. Документальное кино в телепрограмме: проблемы и перспективы / М. А. Мясникова // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2013. — Т. 110, № 1. — С. 56–63. — EDN QACFUV.

8. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе / Г. С. Прожико. — Москва : ВГИК, 2004. — 453 с. — ISBN 5-87149-093-X.

9. Саркисова, А. Ю. О концептуальном и операциональном определениях понятия «нарратив» (к проблеме автоматизированного извлечения нарративов из больших массивов данных) / А. Ю. Саркисова, Д. О. Дунаева, Е. Ю. Петров // Государственное управление. Электронный вестник. — 2024. — № 104. — С. 77–94. — DOI 10.55959/MSU2070-1381-104-2024-77-94. — EDN DLKUKH.

10. Смирнова, В. В. Документальное кино в системе массовой коммуникации: источник формирования знаний и представлений у аудитории / В. В. Смирнова // Коммуникология: электронный научный журнал. — 2019. — Т. 4, № 1. — С. 66–72. — EDN OVFPJO.

11. Яценко, А. Н. Российская военная кинодокументалистика: функции и особенности современного этапа развития / А. Н. Яценко // Знак: проблемное поле медиаобразования. — 2025. — № 3(57). — С. 107–115. — DOI 10.47475/2070-0695-2025-57-3-107-115. — EDN UNLHQQ.

12. Bahrami, N. Algemony: power dynamics, dominant narratives, and colonisation / N. Bahrami // AI and Ethics. — 2025. — Vol. 5, No. 5. — P. 5081–5103. — DOI 10.1007/s43681-025-00734-4. — EDN UXLMQL.

13. Boltanski, L. Distant Suffering: Morality, Media and Politics / L. Boltanski. — Cambridge, UK ; New York : Cambridge Univ. Pr., 1999. — 246 p. — ISBN 978-0521659536.

14. Castells, M. Communication, power and counter-power in the network society / M. Castells // International Journal of Communication. — 2007. — Vol. 1. — P. 238–266.

15. Couldry N., Hepp A. Conceptualizing mediatization: contexts, traditions, arguments / N. Couldry, A. Hepp // Communication Theory. — 2013. — Vol. 23, № 3. — P. 191–202. — DOI 10.1111/comt.12019.

16. Chouliaraki, L. The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism / L. Chouliaraki. — Cambridge : Polity Press, 2013.

17. Nichols, B. Introduction to Documentary / B. Nichols. — 2nd ed. — Bloomington : Indiana University Press, 2010. — 341 p. — ISBN 978-0-253-35556-0.

18. Renov, M. The subject of documentary / Michael Renov. — Minneapolis, Minn. : Univ. of Minnesota press, 2004. — (Visible evidence). — ISBN 0-8166-3440-8. — EDN QRGURD.

REFERENCES

1. Amirov, V. M. (2019). Military journalism and blogs: a new field of presentation. *Znak: Problem Field of Media Education*, 2/32, 176–181. EDN TQIUHY.

2. Astaf'eva, O. N. (2023). Gumanitarnyy diskurs Yu. M. Lotmana: semioticheskaya interpretatsiya dinamiki kul'tury = The

humanitarian discourse of Yuri Lotman: a semiotic interpretation of cultural dynamics. *Issues of Philosophy*, 6, 156–159. DOI 10.21146/0042-8744-2023-6-156-159.

3. Vartanova, E. L. (2024). Funktsii zhurnalistiki: traditsionnye i aktual'nye podkhody = Functions of journalism: traditional and contemporary approaches]. *Bulletin of Moscow University. Series 10. Journalism*, 6, 3–30. DOI 10.55959/msu.vestnik.journ.6.2024.330.

4. Kanygin, G. V. (2024). Narrativ i ego epistemologicheskie osobennosti = Narrative and its epistemological features. *St. Petersburg Sociology today*, 25, 5–31. DOI 10.25990/socinstras.pss-25.r5rm-e938.

5. Kachanov, D. G. (2021). Mul'timediynny zhurnalistskiy narrativ: k opredeleniyu ponyatiya = Multimedia journalistic narrative: toward defining the concept. *Mediaal'manakh*, 3. DOI <https://doi.org/10.30547/mediaalmanah.3.2021.2029>.

6. Lotman, Yu. M. (1992). Pamyat v kulturologii = Memory in cultural studies. *Selected Articles*, 200–202. Tallinn: Aleksandra.

7. Myasnikova, M. A. (2013). Dokumental'noe kino v teleprogramme: problemy i perspektivy = Documentary cinema in television programming: problems and prospects. *Proceedings of the Ural Federal University. Series 1: Problems of Education, Science and Culture*, 1(110), 56–63.

8. Prozhiko, G. S. (2004). Kontseptsiya real'nosti v ekrannom dokumente = The concept of reality in screen documentary. Moscow: VGIK Publ. ISBN 5-87149-093-X.

9. Sarkisova, A. Yu., Dunaeva, D. O., Petrov, E. Yu. (2024). O kontseptual'nom i operatsional'nom opredeleniyakh ponyatiya "narrativ" (k probleme avtomatizirovannogo izvlecheniya narrativov iz bol'shikh massivov dannykh) = On conceptual and operational definitions of the notion of "narrative" (toward the problem of automated extraction of narratives from large data arrays). *Public Administration. Electronic Bulletin*, 104, 77–94. DOI 10.55959/MSU2070-1381-104-2024-77-94.

10. Smirnova, V. V. (2019). Dokumental'noe kino v sisteme massovoy kommunikatsii: istochnik formirovaniya znaniy i predstavleniy u auditorii = Documentary cinema in the system of mass communication: a source of knowledge and representations. *Communology: Electronic Scientific Journal*, 1, 66–72. EDN OVFPJO.

11. Yashchenko, A. N. (2025). Rossiyskaya voennaya kino-dokumentalistika: funktsii i osobennosti sovremennogo etapa razvitiya = Russian military documentary cinema: functions and features of the contemporary stage of development. *Znak: Problem Field of Media Education*, 3(57), 107–115. DOI 10.47475/2070-0695-2025-57-3-107-115. EDN UNLHQQ.

12. Bahrami, N. (2025). Algemony: power dynamics, dominant narratives, and colonisation. *AI and Ethics*, 5, 5081–5103. DOI 10.1007/s43681-025-00734-4.

13. Boltanski, L. (1999). Distant Suffering: Morality, Media and Politics. Cambridge, UK; New York, NY: Cambridge University Press. ISBN 978-0521659536.

14. Castells, M. (2007). Communication, power and counter-power in the network society. *International Journal of Communication*, 1, 238–266.

15. Couldry, N., Hepp, A. (2013). Conceptualizing mediatization: contexts, traditions, arguments. *Communication Theory*, 23(3), 191–202. DOI 10.1111/comt.12019.

16. Chouliaraki, L. (2013). The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism. Cambridge: Polity Press.

17. Nichols, B. (2010). Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press, 341 p. ISBN 978-0-253-35556-0.

18. Renov, M. (2004). The Subject of Documentary. Minneapolis: University of Minnesota Press. ISBN 0-8166-3440-8. EDN QRGURD.