

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Кузнецова С.В., Прохорова Е.В. Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021) // Человек и культура. 2025. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2025.4.75514
EDN: RZSYBW URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75514

Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021)

Кузнецова Светлана Вячеславовна

ORCID: 0000-0002-2443-1185

кандидат исторических наук

доцент; институт международных отношений и мировой истории; Национальный исследовательский
Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского
603005, Россия, Нижегородская область, г. Нижний Новгород, ул. Ульянова, 2



[✉ kuznetsova.sv.v@gmail.com](mailto:kuznetsova.sv.v@gmail.com)

Прохорова Елизавета Владимировна

ORCID: 0009-0005-6984-648X

кандидат искусствоведения

доцент; кафедра драматургии и киноведения; Санкт-Петербургский государственный институт кино и
телевидения
191119, Россия, г. Санкт-Петербург, Центральный р-н, ул. Правды, д. 13, кв. 1211



[✉ jounoetjolie@gmail.com](mailto:jounoetjolie@gmail.com)

Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"

DOI:

10.25136/2409-8744.2025.4.75514

EDN:

RZSYBW

Дата направления статьи в редакцию:

13-08-2025

Дата публикации:

01-09-2025

Аннотация: Исследование посвящено специфике репрезентации прошлого в современном игровом кинематографе, в котором соблюдение реализма перестает быть безусловным. В художественных фильмах интерпретации событий минувшего времени основываются не на данных историографии, а на использовании художественно-выразительных средств кино. В результате прошлое познается через опыт визуального восприятия и эмоционального переживания демонстрируемой исторической реальности. Это превращает исторические фильмы в уникальные документы исторической культуры и побуждает к поиску эффективных подходов для их изучения в качестве новых видов источников. В данной статье на примере фильма Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» (2021) авторы показывают, какими именно кинематографическими средствами может создаваться новая историческая реальность, отсылающая к узнаваемой исторической действительности. Достижению этой цели способствует сочетание элементов нарративного, визуального и семиотического анализа. В центре внимания находятся способ организации киноповествования, цветовые решения в определении стиля костюмов и оформления декораций, операторские приемы и приемы монтажа, символы и метафоры. Дистанцирование от творческого метода реализма, интерес к теме насилия, плюралистическое видение ситуации, притчевый характер фильма «Капитан Волконогов бежал» позволяют говорить о нем как о «новом историческом фильме», который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр реалистичного кино и предлагает свою версию исторической реальности Большого террора в Ленинграде в 1938 г. Вместе с тем зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки узнаваемы и понятны. Визуальный стиль фильма перекликается с эстетикой американских комиксов и компьютерных игр-раннеров, и эта «клиповость» отличает его от традиционного исторического фильма, который стремится создать у зрителя ощущение достоверности и погружения в прошлое. В результате границы между реальным и воображаемым, привычным и фантастическим, прошлым и настоящим размываются, и актуализируется вопрос о возможностях и ограничениях художественной репрезентации исторической действительности как таковых. Это ставит перед историками задачу пересмотра содержания понятий «реализм», «аутентичность» и «достоверность» применительно к историческим фильмам, а также повышает информационную ценность рецензий кинокритиков и зрителей в качестве дополнительных материалов, привлекаемых для исследований.

Ключевые слова:

новый исторический фильм, историческая репрезентация, историческая память, история СССР, Большой террор, реализм, кинематограф, постмодернизм, анализ фильма, визуальная историография

В ходе мемориального поворота рубежа XX-XXI вв. внимание части историков сместились с изучения отдельных событий и явлений прошлого на исследование памяти о них, что способствовало включению произведений художественного кинематографа в число важных исторических источников [\[1\]](#). Однако несмотря на рост числа работ, подробно анализирующих кинообразы прошлого, научное сообщество в целом разделяет скептическое отношение к игровым фильмам в силу сложности извлечения из них объективной информации об исторической действительности [\[2\]](#).

Мы разделяем понятия «историческая действительность» и «историческая реальность» и понимаем под второй не вовлеченное в процесс исторического сознания объективно существующее прошлое, а «образ прошлого, сконструированный в сознании субъекта исторического познания» [\[3, с. 84\]](#), и также «представления об исторической действительности, более или менее адекватные ей» [\[4, с. 425\]](#). При этом в современном мире рефлексия над событиями минувшего времени перестала быть занятием узкого круга профессиональных историков. В процесс осмыслиения прошлого активно включились общественно-политические деятели, представители культуры и др. В результате появляются интерпретации, конкурирующие с предлагаемыми наукой объяснениями и воплощенные не в виде опубликованных научных трудов, а в публичных выступлениях, программных заявлениях, манифестах, произведениях литературы, изобразительного искусства, кинематографа и т.п.

Несмотря на то, что исторический жанр является всемирно популярным, в киноведении отсутствует его общепринятое определение. В отечественной теории сохраняется представление об историческом фильме как о «произведении киноискусства, сюжет которого основан на изображении реальных событий и, как правило, реальных персонажей исторического прошлого» [\[5, с. 156\]](#). Среди ключевых жанровых требований называются соответствие места и функции художественного вымысла задаче «воссоздания духа событий, выражения их исторического смысла», а изобразительного стиля – «достоверно точной передачи фактуры и атмосферы прошлого» [\[5, с. 157\]](#). Эти условия подразумевают перенос принципа историзма из пространства исторической науки в пространство киноискусства и предполагают, что в таком случае анализ фильма должен производиться исходя из тех же критериев правдивости и достоверности, которые свойственны источниковой критике письменного источника. Однако в настоящее время их безусловное соблюдение невозможно в силу объективных обстоятельств, связанных с фиксируемой исследователями сменой режимов темпоральностей, перехода от «историзма» к «презентизму» [\[6\]](#), а также процессом развития самого киноискусства. Идея «кино как документа», восходящая к американским реконструированным хроникам и пеплумам начала XX в., исчерпала себя по мере освобождения киноязыка от необходимости следования канонам исторической живописи и данным истории и археологии [\[7, с. 250–251\]](#). Поэтому, как верно подчеркивает Е. Исаев, является актуальной разработка подходов к рассмотрению кино в качестве «источника и феномена, в котором на смену диктату исторического факта и подлинности приходят такие понятия, как опыт, чувства и имитация» [\[8, с. 275\]](#). Это особенно важно в отношении фильмов, рефлексирующих по поводу прошлого, связанного с травмой. В их случае попытка осмыслиения исторического опыта часто осуществляется не только на уровне сюжетного повествования, но и стиля киноязыка [\[8, с. 280–281\]](#).

Эти соображения близки идеи «нового исторического фильма» (the new historical film) американского историка Р. Розенстоуна. Цель такого фильма заключается не в развлечении зрителя и коммерческом успехе, а в понимании прошлого. Поэтому режиссеры часто смешивают жанры, размывают границы между документальным и драматическим форматами и даже отрицают реализм как принцип, выбирая новые способы презентации: сюрреализм, экспрессионизм, постмодернизм [\[9, р. 4–7\]](#). В результате фильмы выступают визуальными метафорами, которые создают «историю» через пересказ, объяснение и приданье новых значений событиям прошлого [\[10, р. 14–16\]](#). «Историческими» их делает не точное следование фактам, соблюдение достоверности и т.п., а сама связь с научным и общественно-политическим дискурсом по

заявленной теме [\[10, р. 18–21\]](#).

Вне зависимости от того, о славном или трудном прошлом повествует кинокартина, основной методологической трудностью является определение схемы ее анализа. Одним из первых свой вариант источниковедческой критики предложил М. Ферро [\[11, р. 83\]](#). В отечественной историографии принципы изучения кино сформулированы в работах Л. Мазур и О. Горбачева [\[12, с. 30–42\]](#), Е. Волкова и Е. Пономаревой [\[13, с. 23\]](#). Однако универсальный инструментарий по-прежнему не разработан, поэтому, как отмечает французский историк П. Сорлен, в каждом конкретном случае исследователь вправе сам определять те параметры, которые представляются ему значимыми [\[14, р. 30–34\]](#). В данной статье мы на конкретном примере «нового исторического фильма» показываем, какими средствами художественной выразительности создается новая историческая реальность, отсылающая зрителей к узнаваемой исторической действительности. Достижению этой цели способствует сочетание элементов нарративного, визуального и семиотического анализа. Внимание к сюжету, визуальному стилю, скрытым метафорам и смыслам, а также зрительской рецепции фильма Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» демонстрирует, что требования правдивости и достоверности, предъявляемые к анализу прошлого в научных текстах, применительно к кино требуют пересмотра и корректировки.

Проблематика фильма

Тема политических репрессий советского периода не нова для отечественного игрового кинематографа. Обращение к ней состоялось еще в 1937 г. в фильме «Великий гражданин» (реж. Ф. Эрмлер) для обоснования необходимости борьбы с внутренними врагами, а затем неоднократно, но осторожно она поднималась в кино оттепели и застоя в качестве обстоятельств действия или маркера времени. Ситуация изменилась с наступлением перестройки и выходом в 1987 г. «Покаяния» (реж. Т. Абуладзе). За ним появились «Защитник Седов» (1988, реж. Е. Цымбал), «Софья Петровна» (1989, реж. А. Сиренко), «Прорва» (1992, реж. И. Дыховичный), «Чекист» (1992, реж. А. Рогожкин), «Утомленные солнцем» (1994, реж. Н. Михалков), «Хрусталев, машину!» (1998, реж. А. Герман) и другие, героями которых становились и жертвы репрессий, и те, кто был причастен к их проведению [\[15, с. 42–44\]](#). Однако лишь некоторые из фильмов 1980–1990-х гг. транслировались по телевидению и становились достоянием широкой общественности [\[16, с. 152\]](#). Ситуация несколько изменилась в 2000-е и 2010-е гг., когда на экраны вышли телесериалы «В круге первом» (2006, реж. Г. Панфилов), «Завещание Ленина» (2007, реж. Н. Досталь), «А.Л.Ж.И.Р» (2019, реж. А. Касаткин), «Зулейха открывает глаза» (2019, реж. Е. Анашкин). Дискуссия, развернувшаяся вокруг последнего, продемонстрировала болезненность темы репрессий как маркера советского времени в целом [\[17, с. 189\]](#).

Период 2020-х гг. открыл фильмы «Капитан Волконогов бежал» (2021, реж. Н. Меркулова и А. Чупов), «Иван Денисович» (2021, реж. Г. Панфилов) и «За нас с вами» (2023, реж. А. Смирнов). Из них только первый официально не вышел в кинотеатрах и на онлайн-платформах, но после того, как его копия оказалась размещенной в открытом доступе в Интернете, привлек внимание зрителей.

Работа над фильмом «Капитан Волконогов бежал» велась при содействии Министерства культуры РФ, фонда развития современного кинематографа «Кинопрайм», Европейского фонда поддержки совместного кинопроизводства и проката кинематографических и

аудиовизуальных работ «Eurimages», Министерства культуры и Фонда кино Эстонии. Премьерный показ состоялся в сентябре 2021 г. на Венецианском кинофестивале. Затем фильм представили на фестивале «Кинотавр» в Москве, где ему вручили приз зрительских симпатий. К настоящему времени он отметился в программах различных международных конкурсов, на его счету победы в номинациях «Лучший фильм» и «Лучший сценарий». Подобные знаки качества могли закрепить за «Волконоговым» репутацию фестивального, интересного ограниченному кругу зрителей, однако в январе 2022 г. компания-дистрибутор Central Partnership анонсировала показы в российских кинотеатрах, разместив трейлер на платформе YouTube [\[18\]](#). В комментариях под видео тут же обозначился раскол между теми пользователями, которые приветствовали выход фильма, и теми, кто увидел в ней искажение истории страны.

Фильм Н. Меркуловой и А. Чупов продолжает тему политических репрессий, но по содержанию и форме выделяется среди других кинокартин. Во-первых, главным героем является сотрудник силовых органов, который пытается избежать божьего суда за свои действия во время службы. Во-вторых, фильм снят в жанре, который сами авторы определяют как «ретроутопия». Исходя из этого, «Волконогова» можно сблизить только с «Чекистом» Рогожкина и «Покаянием» Абуладзе. В первом главным героем тоже является работник силовых структур – сотрудник ЧК, оказавшийся не в силах осмыслить масштабы террора и сошедший с ума. Во втором случае характерной чертой фильма также является намеренное отступление от принципа реализма. «Покаяние» стало знаковым для советского кинематографа, но большинство критиков отказалось признавать его историческим, в то время как некоторые исследователи, напротив, увидели в нем правдивую репрезентацию эпохи, достигаемую именно благодаря сюрреализму, а не вопреки ему [\[19, р. 140–142\]](#).

События полнометражного художественного фильма «Капитан Волконогов бежал» происходят в Ленинграде в 1938 г. Главным героем выступает сотрудник силовых органов Федор Волконогов, который сам становится жертвой внутриведомственной чистки. Шансов выжить в карательной операции нет, поэтому предпринятый им побег только откладывает очевидный исход дела. Ночью к капитану является призрак его бывшего сослуживца Веретенникова и сообщает, что существует возможность спастись по крайней мере после смерти – не оказаться в аду. Избежать вечных мук помогут только раскаяние и полученное хотя бы от одной из жертв прощение.

На сайте Кинопоиска жанровая принадлежность фильма определена как триллер и драма [\[20\]](#), но сами режиссеры назвали его ретроутопией. А. Чупов отметил, что это позволило авторам допустить вольности в соблюдении примет времени и использовании вещественных и лексических анахронизмов. Вместе с тем выбранный ими термин не имеет устоявшегося толкования. Он образован из сочетания «ретро-» и «утопия» и отсылает назад, в прошлое, к некоторому нереальному идеальному месту. Однако в случае хронотопа в «Волконогове» речь идет скорее о ретроантиутопии, негативной утопии, или изображении времени и места в прошлом, характеристики которого вызывают неприятие и, что особенно важно, когда речь идет о теме террора, страх. Н. Меркулова призналась, что в процессе создания кинокартины авторов питали «два генеральных страха: оказаться на месте жертвы, но и в то же время оказаться на месте мучителя» [\[21\]](#). Страх движет и главным героем: он боится попасть в ад.

Время, место и герои сюжета

Заявленные в анонсе на Кинопоиске место и время действия фильма – Ленинград, 1938

г., что сразу ориентирует зрителей на просмотр кино о Большом терроре. Однако уже знакомство с трейлером разрушает любые, даже самые смелые ожидания об исторической драме на сложную тему. Сочетание конкретного и условного, реализма и сюрреализма делает мир «Волконогова» одновременно и уязвимым, и неуязвимым для обвинений в вольном обращении с исторической действительностью и ее искажении.

Название города звучит в новостной сводке и в сигнале точного времени по радио, однако и без этих аудиальных маркеров городская архитектура не может быть принята ни за какую другую. Это отличает «Волконогова» от «Покаяния», в котором город, возглавляемые деспотичным Варламом Аравидзе, лишен узнаваемых примет реального места. Ленинград конца 1930-х гг. Меркуловой и Чупова выглядит и аутентичным, и нет. С одной стороны, зритель видит Дом-утюг, Мало-Калинкин мост, Исаакиевский собор, шпили Адмиралтейства и Петропавловской крепости, просторные улицы с проезжающими по ним трамваями, грузовыми машинами, воронками и подводами, дворы-колодцы; с другой – стены зданий разрисованы яркими граффити, отсылающими к работам авангардистов 1920-х гг.: К. Малевича, П. Филонова, К. Петрова-Водкина. Погода в Ленинграде ясная и солнечная, а за исключением нескольких важных для преображения главного героя сцен в нем световой день.

Календарное время обозначено в фильме дважды: звучит в сообщении диктора о полете аэростата, приуроченном к выпуску новых облигаций государственного займа 1938 г. и началу третьей пятилетки (1938–1942), и нанесено на фюзеляж самого грандиозного летательного аппарата. Хронологическая определенность снова отличает «Волконогова» от «Покаяния», в котором соединились приметы средневекового, нового и новейшего периодов истории.

Символизм числа «1938» сопоставим с «1937» или оруэлловским «1984» и так же отсылает ко времени, реальному или художественно воображенному, когда могущество государства вправе распоряжаться жизнями отдельных людей достигало зенита. Прямое указание на календарный год позволило некоторым критикам кинокартины заявить, что на этом попытки авторов завести разговор о Большом терроре завершились, и остальные его приметы оказались подменены анахронизмами и выдумками [\[22\]](#). Однако даже если в реальном 1938 г. над реальным Ленинградом не пролетал аэростат, это событие в фильме отсылает к сталинскому периоду точно так же, как это делал воздушный шар с портретом Сталина в finale «Утомленных солнцем», действие которого происходит в 1936 г. В обоих случаях воздухоплавательный аппарат выступает не столько приметой времени, сколько символом надчеловеческой силы, сигналом беды. Случайно или нет, но в действительности именно 1938 год стал роковым для отечественного дирижаблестроения: произошел ряд катастроф с гибелюю людей, и в итоге программа была свернута.

Если появление в кадре гигантского аэростата может быть воспринято как допустимый вымысел, то осовремененная форма сотрудников силовых органов оказалась под огнем резкой критики. Волконогов и его сослуживцы носят алые спортивные костюмы с белыми лампасами, черные кожаные бомберы с красной подкладкой и берцы. Их облик словно срисован с отечественных скинхедов конца 1990-х – 2000-х гг., однако замысел авторов не заключался в том, чтобы напомнить о лихих временах. Художник по костюмам Н. Васильева объяснила выбор спортивного стиля тем, что он, в ее понимании, стирает индивидуальное начало и расширяет рамки дозволенного [\[23\]](#).

Костюм в «Волконогове» выступает индикатором социального положения, отношений господства и подчинения. Н. Лебина в исследовании о советской повседневности

сталинского периода пишет об одежде как важном социальном маркере. В частности, кожанка была частью милитари-моды пер. пол. 1920-х гг. и символизировала сопричастность к новой системе ценностей [\[24, с. 134, 146\]](#).

Броский вид силовиков в «Волконогове» контрастирует с обликом горожан. Прохожие на улицах, пассажиры трамвая и приговоренные к расстрелу носят однообразную неяркую одежду, в частности, серые ватники, традиционные для заключенных ГУЛАГа. Подчеркнутое дизайном костюмов разделение ролей превращает город в пространство, где торжествует культ грубой силы и нормализованы беззащитность и безмолвность слабого. Можно вести речь о лагере в интерпретации В. Подороги: как о «едином принципе организации заключения», месте «без-закония», в котором все без исключения потенциально виновны [\[25, с. 107\]](#). При этом фасады зданий на центральных улицах Ленинграда выкрашены в яркие и насыщенные цвета, в то время как во внутренних дворах царит гнетущая атмосфера разрушения. Так посредством костюмов и декораций авторы фильма демонстрируют зрителю двойственность режима: его парадную сторону и нелицеприятную изнанку.

Объяснение причин террора в отношении граждан содержится в сцене доверительного разговора Волконогова с майором Гвоздевым. Начальник объясняет капитану, почему допрашиваемые настаивают на своей невиновности и в чем заключается задача силовых органов. Гвоздев признает, что, хотя арестованные и приговоренные к расстрелу действительно не совершали ничего противозаконного, они не могут считаться надежными гражданами в силу своих убеждений, социального происхождения или национальности. Поэтому в условиях надвигающейся «большой войны» нельзя быть уверенным в том, как они поведут себя с ее началом: «Да, сейчас они невиновны, но они будут виновны. И мы не можем просто сидеть и ждать, потому что, когда они превратятся в предателей, террористов, шпионов, вредителей, будет уже поздно». Так вместо презумпции невиновности устанавливается принцип заблаговременной вины: «Это и называется профилактика потенциального врага, Федя. Вот чем мы с тобой занимаемся». В данной сцене получают вербальное выражение сразу два варианта интерпретации террора как немыслимой ситуации: ситуационный фактор коллективной безответственности, сделавший насилие нормой, и оправдание поведения социально приемлемыми целями [\[26, с. 17\]](#). Эпизод снят крупными планами, и этот операторский прием позволяет зрителю поочередно оказаться лицом к лицу либо с Гвоздевым, либо с внимавшим ему Волконоговым, примерив на себя обе роли, а также задуматься о том, что на самом деле он не участник разговора, а тот, о ком идет речь. В конце концов и сам капитан становится «потенциальным врагом» без явных причин.

Главный герой фильма – добросовестный сотрудник не имеющего точного названия Управления, спортсмен. Он отличается большой физической силой и выносливостью. Принадлежность Волконогова к сильным мира сего – к хищникам – закодирована в его фамилии, которая также отсылает и ко вполне реальному лицу – историку Д. Волкогонову, убежденному коммунисту и сталинисту, на рубеже 1980-х – 1990-х гг. изменившему свои идеологические установки. Волконогов же переодевается в буквальном смысле: меняет служебную форму на гражданскую одежду, чтобы затеряться в толпе, и тем самым уподобляется Одиссею, выбравшемуся в овечьей шкуре из пещеры Циклопа.

Сотрудники Управления представлены в фильме в большом количестве, но, за исключением приятеля главного героя Веретенникова, отличающегося «чувствительным» характером, и двух вышестоящих лиц, лишены индивидуальности.

Беглого капитана преследует низкорослый, невзрачный, страдающий от туберкулеза, но преданный службе майор Головня. Его непосредственным начальником является полковник Жихарев, озабоченный невыполнением «плана по посадкам» ввиду нехватки кадров, ведь «и так всех перебили, работать не с кем».

Показательно, что фильм начинается черным кадром, и зритель только слышит звуки, похожие на пощечины или удары кулаками, но при появлении изображения видит полуоголых, разогретых силовиков играющими в волейбол. Физическая сила является их неотъемлемой характеристикой и служит воплощением идеи насилия как социальной нормы времени. Еще одно времяпрепровождение – занятие самодеятельностью. Сотрудники репетируют хоровое исполнение песни «Полюшко-поле» В. Гусева и Л. Книппера, написанной в 1933 г. в качестве заглавной темы к Симфонии №4 «Поэма о бойце-комсомольце» Книппера, и разучивают танцевальный номер. Сцена цитирует цветной эпизод из фильма С. Эйзенштейна «Иван Грозный. Сказ второй: Боярский заговор» (1945), известный как «пляска опричников». Несмотря на то, что эти отсылки вероятнее всего не может быть воспринята широкой зрительской аудиторией, тем не менее они расширяют проблемное поле фильма и затрагивают вопрос о месте и роли исполнителей террора в отечественной истории.

Рабочий процесс представлен в сцене допроса Веретенникова и во флешбеках-воспоминаниях Волконова о пытках, применявшимся к другим допрашиваемым. Боль испытывает и сам капитан, однако в его случае она имеет фантазматическую природу: появившийся из-под земли убитый Веретенников запускает руку в его живот и выворачивает содержимое наружу, рассказывая о вечных мучениях в аду. Таким образом, террор в фильме Меркуловой и Чупова – это соматическое переживание, а существование в системе организованного насилия и запугивания воспроизводится как телесный опыт истязания.

Организация киноповествования

Убоявшись попасть в ад, Волконогов следует плану спасения: успеть покаяться перед смертью и получить прощение. Для этого он посещает родственников тех, к чьим делам был причастен.

Капитан перемещается по городу бегом, спасаясь от преследования и меняя локации, что приближает его к персонажу игры-раннера, который преодолевает препятствия и движется вперед по уровню. Камера непрерывно следует за героем, то отставая, то равняясь с ним, и ощущение напряженности, характерной для динамичной игровой механики, создается частой сменой планов и быстрым монтажом. Внешняя фокализация делает зрителя причастным к происходящему, однако мысли и чувства Волконогова остаются для него скрытыми. Тем не менее бег – это не только физическое движение, но и метафора внутреннего развития героя: фильм не следует линейной структуре и включает флэшбеки с эпизодами из недавней службы капитана, его участия в пытках и расстрелах. В то же время встречи с родственниками жертв представляют собой своего рода уровни, преодолевая которые Волконогов стремится достичь цели – получить прощение, но, как и в игре, финал истории не предопределен.

Кроме аллюзии на раннер, яркие и насыщенные цвета, композиции кадров и динамические ракурсы в фильме отсылают к стилистике американских комиксов, для которых характерно дробление действия на отдельные изображения-панели. Монтажные решения напоминают их смену: короткие динамичные фрагменты ухода капитана от преследования сменяются более продолжительными сценами разговоров с родными

жертв и флэшбеками. Эта «клиповость» отличает «Волконогова» от традиционного исторического фильма, для которого характерно «ясное и естественное воздействие экранного зрелища на восприятие современного зрителя» [5, с. 157].

В поисках нужных адресов капитану помогает украденная рабочая папка с личными карточками расстрелянных. Среди них лица разного происхождения и рода деятельности – своеобразный социальный срез пострадавших в Большом терроре.

Первой он навещает дочь профессора-эпидемиолога Елизарова, обвиненного в разработке смертельно опасного вируса. Из-за дела отца она лишилась места в больнице и теперь работает и живет в морге, не зная, что статус «без права переписки» означает «был расстрелян». «К нему были применены особые методы. Он не виноват. Он себя оговорил. Произошла ошибка. Я пришел попросить прощения», – признается Волконогов, но Елизарова не хочет его слушать. Затем он повторяет то же самое сошедшей с ума вдове Штайнер, чей муж-бухгалтер был немцем, и это стало основанием для возбуждения дела против него, но она бредит и не способна что-либо осознать. Та же речь припасена для старика Чинилина, сына которого расстреляли за участие в тайной студенческой организации. Чинилин – единственный, кто считает, что, «если признался, значит, виноват», «у нас лучшие в мире органы» и «виновных не расстреливают». Появление Волконогова он воспринимает как проверку на лояльность власти. Обрыв связи с сыном также является символическим отречением от желания узнать правду о происходящем. В действительности подобные отказы родителей от детей и наоборот и дальнейшее умолчание о подвергшихся репрессиям родных часто являлись единственным способом избежать повторения их судеб. В конце концов это оборачивалось утратой памяти о них, прерыванием семейной истории, и в конце концов превратилось в непрограммированное неудобное прошлое в масштабе страны.

Визит к Чинилину важен для внутренней трансформации Волконогова: он сталкивается с неверием в ошибки следствия, и констатация им факта злоупотребления своими должностными полномочиями перестает быть дежурной фразой. Парадоксальность ситуации подчеркивается комичным эпизодом со связанным капитаном, который даже в нелепой позе, но с оружием в руках способен испугать несколько человек и заставить их выполнять любые приказы.

Затем Волконогов встречается с работником ткацкой фабрики Лепендиным, мужем домохозяйки, приговоренной к высшей мере наказания за пересказ услышанного от него анекдота. Волконогов пытается убедить мужчину дать ему прощение и заодно перестать винить себя: «Тебе проще будет. Просто отпусти. Просто скажи: прощаю». Лепендин обещает подумать, если капитан сбегает за водкой, и, оставшись один, вешается. Волконогов вынимает его из петли и, кажется, впервые осознает, что его ответственность простирается дальше, чем на жизни тех, чьи личные карточки хранятся в его рабочей папке.

Последняя, с кем беглец успевает повидаться, это девочка, сжигающая возле дома вещи отца, потому что «враг не может быть папой». В рассказе капитана об отцовской судьбе ее интересует вопрос о том, что такое «особые методы». Именно она называет пытки пытками и тем самым вынуждает Волконогова оправдываться: «Да не пытаем мы там всех. Просто одни понимают, как все устроено, а другие упираются. Их пытаем. Чего упираешься-то? Подпиши иди. Спи. Пальцем тебя никто не тронет». И если прежде никто из взрослых не простил его, потому что не захотел, не смог или не успел, то девочка озвучивает безапелляционный вердикт: «Тебя все равно никто не простит».

Развязка сюжета начинается в тот момент, когда майор Головня, выявив принцип маршрута Волконогова, принимает решение арестовать всех родственников жертв, к которым тот еще не приходил. В отчаянии капитан оказывается в одном из ленинградских дворов-колодцев и просит откликнуться тех, у кого в семье есть враги народа, осужденные по статье 58, предусматривавшей ответственность за действия, направленные против власти: шпионаж, диверсии и другие преступления. Примечательно, что он уже не просит прощения, а умоляет о разговоре. Таким образом фильм касается темы молчания в отношении трудного прошлого, которая представляет важную проблему в исследованиях современной исторической памяти и мемориальной культуры. Как и сцена с появлением убитого Веретенникова в начале фильма, этот эпизод происходит в ночное время и выступает знаковым для духовного преображения Волконогова.

Никто из жителей не отзыается, и, кажется, у капитана не остается надежды на спасение, но на рассвете он узнает, что на чердаке живет старая женщина, изгнанная туда соседями после суда над ее дочерью. Волконогов находит ее обессиленной от жажды и голода, и она умирает у него на руках. В эту минуту появляется призрак Веретенникова с сообщением, что прощение получено. Однако капитану не удается скрыться от Головни, который настигает его в погоне по крышам, ранит и собирается убить. Волконогов просит майора не делать этого, потому что такая смерть обеспечит ему попадание в рай. Головня удивляется, действительно ли капитан верит в это, и получает ответ: «Верю или не верю... Неточное слово. Просто как будто нельзя мне туда». То есть, если осознание Волконоговым жестокости своих действий при несении службы развивалось постепенно и достигло кульминации в сцене во дворе дома, то теперь пришло понимание, что он сам не готов себя простить. Прыгнув с крыши, капитан принимает свою вину и осознанно лишается рая.

Особенности главного героя и сюжет позволяют говорить о притчевом характере фильма. Капитан Волконогов выступает собирательным образом работника силовых структур, причастного к проведению репрессий и до определенного времени не задумывавшегося о моральной стороне своих действий. Его превращение из палача в жертву стало стимулом к внутреннему перерождению: сперва восприняв идею получения прощения как формальность, Волконогов пришел к тому, что, даже обретя прощение по-настоящему, он остался наедине со своей совестью и сам вынес себе приговор. Однако смена роли также отражает действительность, в которой Большой террор обернулся против самих сотрудников НКВД. Таким образом, в качестве притчи «Капитан Волконогов бежал» создает пространство для размышлений и позволяет зрителям интерпретировать его смыслы в контексте конкретного исторического опыта страны.

Рецепция фильма

Несмотря на то, что фильм не вышел в официальный прокат и не демонстрируется в онлайн-кинотеатрах, его доступность в Интернете привлекла аудиторию. Рецензии критиков и заинтересованных кинолюбителей, хотя и они и немногочисленны, позволяют судить о некоторых особенностях рецепции «Волконова» с точки зрения представленной в нем исторической реальности. Оценки художественных особенностей фильма и мнения о его (не)историчности оказались тесно переплетены. С одной стороны, непривычный облик Ленинграда и современность костюмов Волконогова и его сослуживцев служат основанием для отказа воспринимать сюжет как рассказ об эпохе Большого террора: «...несмотря на то, что действие картины происходит в страшном 1938 году, это какой-то альтернативный Советский Союз» [\[27\]](#). В глазах зрительской аудитории

несоблюдение принципа реализма делает сюжет оторванным от исторический действительности, и сам фильм не воспринимается в качестве одной из возможных интерпретаций эпохи: «Не могу я втянуться в просмотр как зритель и сопереживать героям, когда ситуация и обстоятельства действия придуманы. Я-то скорее рассчитывал на реалистическую драму. <...> Опричники-нквдшники в красных штанах, как и все остальные персонажи, выглядят совершенно современными людьми. Поэтому исчезает привязка к стране и эпохе...» [\[28\]](#). Любопытно, что одновременно те же самые визуальные стилистические решения позволяют некоторым зрителям говорить уже о вневременном характере «Волконогова»: «Фильм – модель тоталитарного общества. Любой. Все что происходит с героями на экране – это правила» [\[29\]](#).

С другой стороны, рассуждения о неautéтичности и недостоверности демонстрируемой в кадре материальной культуры на самом деле подрывают оценки «Волконогова» как неисторического кино. Критика несоответствия видеосферы фильма советской действительности 1930-х гг. ведется в русле обсуждения презентации данного периода как такового и встраивается в существующий о нем дискурс. То есть, конструируемая историческая реальность понятна зрителю и может служить предметом дискуссий. Например, хотя силовая структура, в которой работает главный герой, не имеет точного названия, Волконогова и его коллег в рецензиях называют то «энквэдэшниками», то «гэбистами», и, нападая на их служебную форму, зрители уже включаются в обсуждение особенностей изображения Большого террора и художественных приемов, сознательно выбранных авторами для его презентации с точки зрения опыта и чувства, а не установленных фактов и данных исторической науки: «НКВДшники выглядят стильно, за это фильм ругают, но не понимают, почему. Если бы режиссеры не ввели элемент фантазийности, то сложно было бы принять происходящее на экране за реальность, психика бы просто отказывалась в это верить, так как это нечеловеческий уровень бессмысленного насилия...» [\[30\]](#).

В фильме Меркуловой и Чупова видят «лихую и небессмысленную попытку рассказать на условном языке жанра о Большом терроре» [\[31, с. 134\]](#) и выбор «уместного и пугающе точного гротеска для разговора о дамокловом мече репрессий и сталинизме» [\[22\]](#). Разнообразные характеристики «Волконогова», будь то антиутопия, фантасмагория или «адское фэнтези», лишь подтверждают, что Россия остается безъязыкой страной, «так за тридцать лет и не нашедшей нужных слов, чтобы рассказать о себе и своей истории» [\[31, с. 134\]](#). Так, кинокритик В. Матизен увидел в фильме «новую оптику взгляда в прошлое» [\[32, с. 20\]](#), а Н. Сиривля – «взгляд на репрессии с точки зрения внуков», которых на возвращение прошлого подтолкнул страх: «30 лет спустя, в картине Чупова и Меркуловой, очевидно уже, что травма касается всех, без разбора» [\[33, с. 213, 216\]](#). Сходные мнения разделяют и непрофессиональные зрители. В представленных на Кинопоиске рецензиях встречаются рассуждения о том, что «для нас, россиян... это осмысление нашего исторического опыта» [\[34\]](#). При этом в них почти не используются понятия травмы, вины и исторической ответственности, и редкие рассуждения ведутся в русле осмысления трудного прошлого и покаяния [\[35\]](#).

Заключение

«Капитан Волконогов бежал» – это пример нового исторического фильма, который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр традиционного реалистичного кино о Большом терроре в Ленинграде в 1938 г., и предлагает новый

способ видения прошлого, создавая свою версию исторической реальности. Зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки и символы узнаваемы и понятны.

Режиссеры Н. Меркулова и А. Чупов выбрали реальные место и время действия, но совершили эксперимент с киноязыком. Средствами конструирования исторической реальности в их фильме стали цветовые решения в определении стиля костюмов и оформлении декораций, выбор манеры движения актера – исполнителя роли Волконогова, операторские приемы и приемы монтажа, способ организации киноповествования как такового. Кроме дистанцирования от творческого метода реализма, в «Волконогове» обнаруживаются характеристики, которые относятся к нарративному течению постмодернизма в искусстве: интерес к теме насилия – террора, плюралистическое видение ситуации, притчевый характер [\[36, с. 166–167\]](#).

Визуальный стиль «Волконогова» перекликается с эстетикой американских комиксов, компьютерных игр-раннеров и даже видеоклипов – в данном случае российской музыкальной группы *Shortparis*, исполнившей саундтрек «Полюшко-поле», и тем самым деконструирует оппозицию реальное-воображенное, привычное-фантастическое в представлениях об историческом прошлом и размывает границу между прошлым и настоящим [\[36, с. 20; 6, с. 36\]](#). Эти критерии в свою очередь позволяют говорить о том, что «Волконогов» принадлежит к числу художественных произведений последнего времени, которые свидетельствуют об усилении презентистских тенденций в исторических репрезентациях в целом. Данное явление Д. Костоглотов рассматривает как проявление глобального процесса смены режимов историчности, или наметившегося перехода от историзма к презентизму [\[6, с. 33, 42\]](#).

Как фильм-прием «Капитан Волконогов бежал» представляет собой смелую попытку разговора об исполнителях политических репрессий в СССР в 1930-е гг. и их личной ответственности, предпринятую в постмодернистском ключе. В широком же смысле речь ведется о возможностях и ограничениях художественной репрезентации исторической действительности как таковых. Кинематографические интерпретации событий и процессов минувшего времени основываются не только на обращении к подтвержденным историографией данным, но и на использовании собственных художественно-выразительных средств, благодаря которым прошлое познается не рационально, а через опыт визуального восприятия и эмоционального переживания демонстрируемой на экране исторической реальности. Это ставит перед сообществом профессиональных историков задачу пересмотра содержания понятий «реализм», «аутентичность» и «достоверность» применительно к историческим фильмам как источникам изучения современной исторической культуры и исторического сознания, а также повышает информационную ценность рецензий кинокритиков и зрителей в качестве дополнительных материалов, привлекаемых для исследований.

Библиография

1. Мазур Л.Н. Образ прошлого: формирование исторической памяти // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. 2013. № 3 (117). С. 243-256.
2. Лысова Н.А. Репрезентация образа прошлого в современных отечественных игровых исторических фильмах // Философия и культура. 2020. № 2. С. 12-26. DOI: 10.7256/2454-0757.2020.2.32256 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=32256
3. Лубский А.В. Действительность историческая // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / Отв. ред. А.О. Чубарьян. М.: Аквилон; 2014. С. 84-

85.

4. Лубский А.В. Реальность историческая // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / Отв. ред. А.О. Чубарьян. М.: Аквилон; 2014. С. 425-426.
5. Козлов Л.К. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. М.: Сов. Энциклопедия; 1987. С. 156-157.
6. Костоглотов Д. Военное кино и режимы историчности: "Спасти рядового Райана" и "Кролик Джоджо" // Новое литературное обозрение. 2025. № 194. С. 32-43. DOI: 10.53953/08696365_2025_194_4_32. EDN: MDWCMB.
7. Ямпольский М. Кино как художественная археология. О становлении идеи "кино как документа" // СЕАНС. 2007. № 33/34. С. 241-251.
8. Исаев Е. Кинематограф // Теория и практика публичной истории / Под ред. А. Завадского, В. Дубиной. М.: Новое издательство; 2021. С. 267-283.
9. Rosenstone R. Introduction // Revisioning History: Film and the Construction of a New Past / Ed. by R. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press; 1995. Р. 3-13.
10. Rosenstone R. Historical Film / Historical Thought // South African Historical Journal. 2003. Vol. 48. Is. 1. Р. 10-22.
11. Ferro M. The fiction film and historical analysis // The Historian and Film / Ed. by P. Smith. Cambridge: Cambridge University Press; 1976. Р. 80-94.
12. Мазур Л.Н., Горбачев О.В. Советские фильмы о деревне: опыт исторической интерпретации художественного образа. М.: РОССПЭН; 2022. 350 с. EDN: UOPFDS.
13. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2012. № 10 (269). С. 22-26.
14. Sorlin P. The Film in History: Restaging the Past. Oxford: Basil Blackwell, 1980; 226 р.
15. Кузнецова С.В., Прохорова Е.В. Культурная травма в киноязыке сценария Н. Кожушаной "Прорва" и одноименном фильме И. Дыховичного // Кинема.Science. 2023. № 4. С. 40-50. EDN: UAFDAY.
16. Харитонова Е.Г. "Телевидение и кинематограф как информационные каналы формирования исторической памяти о политических репрессиях в СССР" // Современная научная мысль. 2018. № 5. С. 149-153. EDN: SJBJXX.
17. Липицкая В.М. Непростое, непрошедшее: советское как больная тема (на материалах общественной дискуссии, вызванной демонстрацией сериала "Зулейха открывает глаза") // KANT. 2023. № 1 (46). С. 180-190. DOI: 10.24923/2222-243X.2023-46.32. EDN: LUOUVB.
18. Капитан Волконогов бежал – Трейлер // YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G3KN4R6i8rg> (дата обращения: 25.06.2025).
19. Youngblood D. Repentance. Stalinist Terror and the Realism of Surrealism // Revisioning History: Film and the Construction of a New Past / Ed. by R. Rosenstone. Princeton: Princeton University Press; 1995. Р. 139-154.
20. Капитан Волконогов бежал // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/1402927/> (дата обращения: 25.06.2025).
21. Пресс-конференция конкурсного фильма "Капитан Волконогов бежал", реж. Н. Меркулова, А. Чупов // YouTube [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PuRktOIIn1FY> (дата обращения: 25.06.2025).
22. Пятаков И. "Капитан Волконогов бежал". Что не так со зловещей фантасмагорией о совестливом чекисте в эпоху Большого террора? // Дискурс [Электронный ресурс]. URL: <https://discours.io/articles/culture/kapitan-volkonogov-bezhal> (дата обращения: 20.04.2023).
23. V_B // Telegram [Электронный ресурс]. URL: https://t.me/vasilieva_balabanova/507 (дата обращения: 26.06.2025).
24. Лебина Н. Советская повседневность. Нормы и аномалии. От военного коммунизма к

- большому стилю. М.: Новое литературное обозрение; 2023. 488 с.
25. Подорога В.А. ГУЛАГ в уме. Наброски и размышления // Страна и ее заключенные. Досье на цензуру. 1999. № 7-8. С. 99-117.
26. Знаков В.В. Невыразимый экзистенциальный опыт – психологическое основание понимания немыслимого // Теоретическая и экспериментальная психология. 2022. Т. 15. № 1. С. 6-22. DOI: 10.24412/2073-0861-2022-1-6-22. EDN: COGCAT.
27. Ткачев Е. "Капитан Волконогов бежал" – эстетский экшен про беглого энкавэдэшника // Афиша [Электронный ресурс]. URL: <https://www.afisha.ru/selection/kinotavr-2021-kapitan-volkonogov-bezhal--estetskiy-ekshen-pro-beglogo-enkavedeshnika/> (дата обращения: 01.07.2025).
28. Увы, разочарование // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/4223011/comment/3229672/> (дата обращения: 26.06.2025).
29. Ловушка для Сталинистов, или модель любого тоталитарного общества // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/13517042/comment/3230535/> (дата обращения: 26.06.2025).
30. Фильм про опричников, который давно стоило снять // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/18956207/comment/3223271/> (дата обращения: 26.06.2025).
31. Медведев А. Научиться говорить. К итогам "Кинотавра" // Искусство кино. 2021. № 11/12. С. 132-134.
32. Матизен В. Трагедия, неотличимая от фарса // Литературная газета. 2023. № 7 (6821). С. 20-21.
33. Сиривля Н. Кинообозрение Натальи Сиривли // Новый мир. 2022. № 2. С. 211-216.
34. Интересный фильм // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/1780592/comment/3280430/> (дата обращения: 26.06.2025).
35. Редкий случай – положительная рецензия. Почему фильм чуть лучше, чем о нем толкуют – в деталях // Кинопоиск [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/31928843/comment/3239860/> (дата обращения: 26.06.2025).
36. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя; 2000. 347 с. EDN: SGTBIR.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Статья «Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021)» посвящена исследованию художественных особенностей указанного фильма.

На наш взгляд, автор слишком много внимания в данной небольшой статье уделяет таким пунктам, как «Актуальность исследования» и «Теоретико-методологические рамки исследования».

Мы рекомендуем автору воздержаться от характеристики собственной методологии, равно как и включения в работу данных разделов, поскольку они более уместны в рефератах, диссертационных и др. исследованиях. Наше замечание обосновано также тем, что авторский обзор собственной методологической базы состоит из общих фраз, а именно: «Интерес к изучению памяти расширил источниковую базу за счет включения литературы, живописи, фотографии, произведений театра и кинематографа. Образуемый ими корпус культурных текстов важен для исследования исторического сознания

общества и имеет особое значение в условиях, когда актуальна проблема болезненных воспоминаний, связанных с опытом диктатур, государственных преступлений, гражданских войн». Мы советуем автору исключить эти пункты из работы и сосредоточиться на ее содержании.

Актуальность статьи достаточно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к современному кинематографу и определенному дефициту достойных исследований в этой сфере.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – небольшое научное исследование, в котором стиль, структура и содержание в целом соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается наличием полезной информации и важными выводами. Тем не менее, статья нуждается в доработке и устранении ряда указанных недостатков.

Остановимся на некоторых основных характеристиках исследования. В нем достаточно хорошо освещена тема политических репрессий советского периода в кинематографе, приводятся подробные характеристики фильма «Капитан Волконогов бежал». Особенno ценно, что автор сравнивает данный фильм с другими работами: «Исходя из этого, «Волконогова» можно сблизить только с «Чекистом» Рогожкина и «Покаянием» Абуладзе. В первом главным героем тоже является работник силовых структур – сотрудник ЧК Андрей Срубов, оказавшийся не в силах осмыслить масштабы террора и сошедший с ума. Во втором случае характерной чертой фильма также является намеренное отступление от реализма. «Покаяние» же стало знаковым для советского кинематографа, но большинство критиков отказалось признавать его историческим, в то время как некоторые исследователи, напротив, увидели в нем правдивую репрезентацию эпохи, достигаемую именно благодаря сюрреализму, а не вопреки ему». Интересны следующие наблюдения автора: «Символизм числа «1938» сопоставим с «1937» или оруэлловским «1984» и так же отсылает ко времени, реальному или художественно воображеному, когда могущество государства вправе распоряжаться жизнями отдельных людей достигало зенита. Прямое указание на календарный год позволило некоторым критикам кинокартины заявить, что на этом попытки авторов завести разговор о Большом терроре завершились, и остальные его приметы оказались подменены анахронизмами и выдумками [15]. Однако даже если в реальном 1938 г. над реальным Ленинградом не пролетал аэростат, это событие в фильме отсылает к сталинскому периоду точно так же, как это делал воздушный шар с портретом Сталина в финале «Утомленных солнцем», действие которого происходит в 1936 г.»

В ходе своего анализа автор приводит ряд интересных и аргументированных наблюдений, свидетельствующих о грубине его познаний и умении поделиться ими с читателями: «Костюм в «Волконогове» также выступает индикатором социального положения, отношений господства и подчинения. Н. Лебина в исследовании о советской повседневности сталинского периода пишет об одежде как важном социальном маркере.

В частности, кожанка была частью милитари-моды пер. пол. 1920-х гг. и символизировала сопричастность к новой системе ценностей [17, с. 134, 146]. Броский вид силовиков в «Волконогове» контрастирует с обликом горожан. Прохожие на улицах, пассажиры трамвая и приговоренные к расстрелу носят однообразную неяркую одежду, в частности, серые ватники, традиционные для заключенных ГУЛАГа. Подчеркнутое дизайном костюмов разделение ролей превращает город в пространство, где торжествует культив грубой силы и нормализованы беззащитность и безмолвность слабого».

Весьма похвально, что автор статьи активно реагирует на кинокритику в адрес фильма, приводя исчерпывающие аргументы: «С другой стороны, рассуждения о неautéтичности

и недостоверности демонстрируемой в фильме материальной культуры на самом деле подрывают оценки «Волконогова» как неисторического кино. Критика несоответствия видеосфера фильма исторической действительности ведется в русле обсуждения репрезентации Большого террора как такового, встраиваясь в существующий дискурс о нем. То есть, само отрицание историчности «Волконогова» подразумевает признание того факта, что он отсылает к узнаваемому периоду истории. Так, например, хотя силовая структура, в которой работает главный герой, не имеет точного названия, Волконогова и его коллег в рецензиях называют то «энкэвэдэшниками», то «гэбистами», и, нападая на их служебную форму, зрители уже включаются в обсуждение особенностей изображения Большого террора и художественных приемов, сознательно выбранных авторами для его репрезентации с точки зрения опыта и чувства, а не установленных фактов и данных исторической науки».

Библиография исследования обширна, включает основные российские и иностранные источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны достаточно серьезные, вот лишь часть из них: «Капитан Волконогов бежал» – пример постмодернистского фильма, который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр традиционного реалистичного кино о большом терроре в Ленинграде в 1938 г., и предлагает новый способ видения прошлого. Зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки и символы узнаваемы и понятны. Н. Меркулова и А. Чупов выбрали реальные место и время действия, но совершили эксперимент с киноязыком.

На наш взгляд, статья после исправления указанных недостатков и доработки будет иметь важное значение для разнообразной читательской аудитории - киноведов, культурологов, студентов и педагогов, историков и т.д., а также всех тех, кого интересуют вопросы киноискусства.

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 в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье, судя по заголовку («Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме “Капитан Волконогов бежал” (2021)»), является историческая реальность (в объекте исследования) в фильме режиссеров Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» (2021).

Во введении автор помещает свое исследование в актуальный теоретический дискурс о мемориальном (историческом) кино, правомерно отмечая, что за рубежом внимание к этому кинематографическому жанру как публики и критиков, так и теоретиков (М. Ферро, Р. Розенстоун, П. Сорлен) начинается достаточно поздно (в последней четверти XX в.). Рецензент в этой связи отмечает, что этот жанр, по существу, лежит в основе советского кинематографа (Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин и др.) и активно использовался при построении советских нарративов мировой и отечественной истории. Рецензент также обращает внимание, что несмотря на ведущиеся в российской науке споры, как правило в кругу историков, о способах осмыслиения кинематографического наследия в качестве исторического источника, серьезных работ о роли исторического жанра в становлении и

развитии советского и российского кинематографа нет, как нет серьезных оценок эволюции этого жанра в истории кино в целом. Возможно, это является основной причиной слабости исследовательской программы автора: обозначив в общих чертах основные проблемы специального дискурса, автор так и не конкретизировал, что именно его интересует и почему (предмет исследования) в фильме Н. Меркуловой и А. Чупова. Методическая разработка предполагаемого исследования несмотря на то, что со ссылкой на французского кинокритика и историка П. Сорлена автор сетует на отсутствие универсального инструментария, ограничена плохо согласующимися с заявленным в заголовке предметом и целью рассмотреть «специфики репрезентации прошлого в постмодернистском игровом кинематографе» задачами: учесть «культурный контекст появления фильма Н. Меркуловой и А. Чупова "Капитан Волконогов бежал" (2021), особенности режиссуры и» зрительской реакции. Толком не сформулирована даже исследовательская проблема: если автор не нашел достойного примера аналитической методики, то было бы уместно свою авторскую методику продемонстрировать на примере анализа выбранного фильма (чем не проблема?); или поставить принципиальный вопрос ребром — почему исторический жанр в советском кинематографе достиг монументальных эпических высот, а российское кино, имея такое наследие, никак не выберется из узких рамок полуанекдотичного лубка?

Слабость заявленной программы исследования не только в том, что она представлена одним предложением (последним во введении), но в том, что не определены научные методы решения поставленных задач. В результате, «культурный контекст появления фильма» представлен лишь тематической выборкой (полной и исчерпывающей или случайной и спекулятивной? — это было бы уместно пояснить читателю) фильмов, которая позволила автору резюмировать, что «"Капитан Волконогов бежал" режиссеров Н. Меркуловой и А. Чупова по содержанию и форме отличается от других кинокартин». Последовавшие после этого банального заявления аргументы несколько заполняют его пустоту (ведь уникальность «по содержанию и форме» отличает вообще любое произведение искусства). Однако, как это характеризует «культурный контекст появления фильма»? Промежуточного вывода по этому вопросу нет, следовательно, заявленная задача не решена.

Анализ особенностей режиссуры автор подменяет синопсисом сюжета фильма, в чем в принципе нет никакой необходимости, поскольку сам фильм и его синопсисы достаточно широко представлены в российском медиенном пространстве. В некоторой степени, попытка автора определить жанр фильма указывает на особенности режиссуры, но опять же где результаты решения этой задачи? Они вынесены в заключение статьи, где автор наконец-таки начинает дискутировать с коллегами, смешивая их мнения с собственными оценками. В результате, не ясно, толи российскими критиками и теоретиками особенности режиссуры фильма уже достаточно хорошо изучены (тогда заявленная автором задача неверно сформулирована, ведь не ясно, в чем именно состоит вклад автора в жаркую дискуссию), толи российские критики и теоретики не учли в своих дискуссиях представленный автором синопсис, отчего все они неправы?

«Зрительская реакция» отражена автором посредством противопоставления двух принципиально расходящихся оценок кинокартины критиков: «мнения о ее (не)историчности» и мнений об условной «новой оптике взгляда в прошлое». Обнаруженное противоречие автор склонен интерпретировать так: «Его [фильма] прокатная судьба свидетельствует о продолжающемся процессе вытеснения памяти о Большом терроре на периферию российского исторического сознания, но зрительские реакции подтверждают ее актуальность». При этом, прокатная судьба фильма, на самом деле, печальна: пока он не оказался в свободном сером доступе, его широкий зритель так и не увидел. Поэтому практически невозможно говорить о количественных

показателях прокатной судьбы фильма — она попросту не состоялась. В условиях трансформации российского общества в «общество потребления» жаркие дискуссии кинокритиков о фильме, так и не вышедшем в прокат, не свидетельствуют о «зрительской реакции». Возможно, решению этой задачи могли бы помочь современные методы контент-анализа (например, обзор количественных показателей семантики зрительских отзывов в Рунете). В отсутствии же репрезентативных и адекватных аргументов авторский вывод выглядит спекулятивным. Без существенной доработки статьи, возможно, было бы уместнее говорить не о «зрительской реакции» (пока не ясно, 1 зритель посмотрел фильм или 2), а о неоднозначной реакции критики.

Таким образом, несмотря на уникальный собранный и проанализированный автором эмпирический материал (критика фильма), заявленные задачи в полной мере не решены, цель исследования (рассмотреть специфику «репрезентации прошлого в постмодернистском игровом кинематографе») не достигнута. Соответственно, сложно говорить о том, что предмет исследования (историческая реальность фильма «Капитан Волконогов бежал») раскрыт на достаточном для публикации в авторитетном научном журнале теоретическом уровне. Рецензент подчеркивает, что не авторская позиция по отношению к оценке фильма является причиной необходимости доработки статьи, а то, что слабо продуманная методика исследования и изложения его результатов, сводит авторское мнение к спекулятивным утверждениям. Учитывая же остроту тематики фильма, спекуляции на подобной теме выходят за рамки академической этики. Поэтому рецензент предлагает автору изложить свою позицию более аргументировано. По крайней мере, следует конкретно разъяснить читателю, что именно автор понимает под исторической реальностью фильма, учитывая его игровой характер: прокатную судьбу фильма или его аллюзии на исторические реалии довоенного времени в СССР.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания, но вполне очевидна опора автора на сравнение собственного впечатления о фильме с мнениями о нем кинокритиков. В целом автором предпринят сравнительный анализ отдельных суждений о фильме режиссеров Н. Меркуловой и А. Чупова «Капитан Волконогов бежал» (2021). Ввиду теоретической слабости подобранных автором аргументов, итоговый вывод о характеристике российского исторического самосознания на основе проведенного анализа фильма выглядит спекулятивным. В принципе, по только одному фильму и его печальной прокатной судьбе некорректно делать подобные обобщения. Лучше точнее определить предмет исследования (чтобы у читателей не возникало разногласий) и сконцентрировать внимание на результатах его изучения при помощи комплекса конкретных научных методов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет наметившейся в мире модной тенденцией трансформации исторического кинематографического жанра (который, по мнению рецензента, всегда был связан с нарративным переосмысливанием истории) из монументального в игровой. Подобный крен действительно требует изучения, поскольку смещает фокус внимания зрителя с проблемных вопросов истории на спекулятивные их интерпретации.

Научная новизна исследования, заключающаяся в сборе и анализе уникального эмпирического материала, заслуживает теоретического внимания. Однако, отдельные спекулятивные итоговые утверждения существенно снижают теоретическую ценность представленной работы.

Стиль текста в целом автор выдержал научный.

Структура статьи лишь частично раскрывает логику изложения результатов исследования. По мнению рецензента, введение следовало бы теоретически усилить за счет точного определения основных категорий познания и методики решения конкретной научной проблемы на примере собранного эмпирического материала.

Библиография достаточно полно раскрывает проблемное поле исследования и источники эмпирического материала.

Апелляция к оппонентам не всегда вполне корректна: 1) следует четче разграничивать собственное мнение, основанное на результатах проведенного исследования, и мнения коллег; 2) заключение в научной статье функционально предназначено для выводов, которые вытекают из проведенного исследования, а не для продолжения теоретических дискуссий, не отраженных в основной (аналитической) части статьи.

Тема статьи, в силу ее острой актуальности, конечно же представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура», но автору необходимо при доработке статьи теоретически усилить свою оценку исторической реальности фильма «Капитан Волконогов бежал», а не скатываться до уровня спекулятивной риторики. Для нее есть другие жанры и другая периодика.

Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи

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

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

На рецензирование направлена аналитическая статья: «Кинематографическое поле экспериментов: историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал» (2021)».

Заявленный в названии статьи предмет исследования (историческая реальность в фильме «Капитан Волконогов бежал») рассматривается автором как сочетание конкретного и условного, реализма и сюрреализма в созданном режиссерами кинематографическом мире.

Актуальность исследования, без сомнения, обеспечена вниманием к сюжету, визуальному стилю, скрытым метафорам и смыслам, а также зрительской рецепции данного фильма Н. Меркуловой и А. Чупова.

Автор уже в начале статьи отмечает: «Мы разделяем понятия “историческая действительность” и “историческая реальность”» и пытается выявить эти понятия на примере рассматриваемого фильма. Что и определяет научную новизну работы.

Осуществляя исследование, автор использует междисциплинарный подход, сочетающий элементы нарративного, визуального и семиотического анализа.

Структурно работа разделена на нескольких частей, отражающих определенные аспекты проводимого анализа (что представляется абсолютно оправданным), а именно проблематику фильма, время, место и героев сюжета, организацию повествования, рецепцию фильма.

В основной части работы проводится детальный анализ кинокартины, демонстрируется глубокая погруженность автора в материал, владение контекстом. Например, автор пишет: «Фильм Н. Меркуловой и А. Чупова продолжает тему политических репрессий, но по содержанию и форме выделяется среди других кинокартин. Во-первых, главным героем является сотрудник силовых органов, который пытается избежать божьего суда за свои действия во время службы. Во-вторых, фильм снят в жанре, который сами авторы определяют как «ретроутопия». Исходя из этого, «Волконогова» можно сблизить только с «Чекистом» Рогожкина и «Покаянием» Абуладзе. В первом главным героем тоже является работник силовых структур – сотрудник ЧК, оказавшийся не в силах осмыслить масштабы террора и сошедший с ума. Во втором случае характерной чертой

фильма также является намеренное отступление от принципа реализма».

Автор выявляет интересные параллели: «Это отличает «Волконогова» от «Покаяния», в котором город, возглавляемые деспотичным Варламом Аравидзе, лишен узнаваемых примет реального места», а также раскрывает подтексты: «Символизм числа «1938» сопоставим с «1937» или оруэлловским «1984» и так же отсылает ко времени, реальному или художественно воображеному, когда могущество государства в праве распоряжаться жизнями отдельных людей достигало зенита»; «физическая сила является их [силовиков] неотъемлемой характеристикой и служит воплощением идеи насилия как социальной нормы времени».

В работе проводится расшифровка кинематографических приёмов, использованных при съемке: «Камера непрерывно следует за героем, то отставая, то равняясь с ним, и ощущение напряженности, характерной для динамичной игровой механики, создается частой сменой планов и быстрым монтажом».

В процессе исследования автор выявляет сквозные темы фильма: «Таким образом фильм касается темы молчания в отношении трудного прошлого, которая представляет важную проблему в исследованиях современной исторической памяти и мемориальной культуры», а в конце каждой из частей делает емкие выводы: «Особенности главного героя и сюжет позволяют говорить о притчевом характере фильма. Капитан Волконогов выступает собирательным образом работника силовых структур, причастного к проведению репрессий и до определенного времени не задумывавшегося о моральной стороне своих действий».

Библиография работы состоит из тридцати шести источников, включая иностранные и интернет-ресурсы. Список оформлен грамотно, представляется достаточным и актуальным, содержит исследования за последние пять лет.

Завершая исследование, автор логично приходит к конструктивным и весомым выводам: «Капитан Волконогов бежал» – это пример нового исторического фильма, который разрушает ожидания зрителей, ориентированные на просмотр традиционного реалистичного кино о Большом терроре в Ленинграде в 1938 г., и предлагает новый способ видения прошлого, создавая свою версию исторической реальности. Зрительские реакции показывают, что, вопреки упрекам в неисторичности, содержащиеся в нем культурные отсылки и символы узнаваемы и понятны.

Режиссеры Н. Меркулова и А. Чупов выбрали реальные место и время действия, но совершили эксперимент с киноязыком».

В заключении статьи автор расширяет заявленную проблематику, намечая темы и задачи для дальнейших исследований: «Это ставит перед сообществом профессиональных историков задачу пересмотра содержания понятий «реализм», «аутентичность» и «достоверность» применительно к историческим фильмам как источникам изучения современной исторической культуры и исторического сознания, а также повышает информационную ценность рецензий кинокритиков и зрителей в качестве дополнительных материалов, привлекаемых для исследований».

Данная работа, безусловно, представляет интерес для самой широкой аудитории, интересующейся современным культурным пространством, а также для студентов, аспирантов, теоретиков и практиков, в спектр чьих интересов входит киноискусство.