

УДК 791.43.03

ЖАНР МОКЬЮМЕНТАРИ: СТРАТЕГИИ И ПРАКТИКИ КОНСТРУИРОВАНИЯ РЕАЛЬНОСТИ

Л.М. Немченко (Екатеринбург, Россия)

Аннотация

Постановка проблемы. Жанр мокьюментари, возникший в конце 50-х гг. прошлого века в рамках документалистики, демонстрирует двойственную природу искусства вообще и кинематографа в частности. Эта природа связана с мимезисом как древнейшей установкой искусства на подражание, с одной стороны, и признанием вымысла как легитимного способа конструирования художественной реальности – с другой.

Рассмотрение мокьюментари в контексте миметического способа освоения реальности не было предметом теоретического и кинокритического анализа. Материал статьи составляют произведения отечественного и зарубежного кинематографа в жанре мокьюментари.

Цель статьи – выявление предметных областей мокьюментари, анализ фильмов, демонстрирующих практики и стратегии работы с реальностью.

Обзор научной литературы. Корпус текстов, исследующих жанр мокьюментари, невелик: статьи, рассматривающие феномен в рамках самого кинематографа, в частности документалистики, статьи, рассматривающие мокьюментари в рамках постмодернистского дискурса и как феномен постправды, а также работы, описывающие историю жанра.

Методология исследования. В статье используются культурологическая методология, метод критического анализа художественных текстов, кейс-анализ.

Результаты исследования касаются выявления особенностей жанра мокьюментари, его предметных областей и способов конструирования реальности.

Заключение. Жанр мокьюментари возникает из двойственной природы кино, демонстрирует относительность родовой дифференциации кино как игрового и документального, обладает собственными стратегиями конструирования действительности.

Ключевые слова: кино, документальный фильм, мокьюментари, «*suspension of disbelief*», Алексей Федорченко.

Постановка проблемы. Жанр мокьюментари проблематизирует саму природу кино. Искусство как сконструированная вторая реальность предполагает различные режимы работы с действительностью (первой реальностью): от миметического – разнообразных вариантов подражания физической, психической реальности – до полного разрыва с принципом подражания.

Кинематограф, возникший на рубеже XIX–XX вв., испытал на себе драматическое влияние этих двух тенденций: обладающий возможностями воссоздавать движение жизни в формах самой жизни, он был обречен оказаться (на некоторое время) на периферии художественного процесса. В то время когда для литературы и изобразительного искусства было важно отказаться от жизнеподобия (модернизм, авангард), новое искусство кино демонстрировало

уникальные, только ему присущие возможности дублировать реальность во всех ее подробностях. Первые фильмы Люмьеров – это документальные свидетельства разных аспектов жизни – от кормления ребенка до выхода рабочих с фабрики. До сегодняшнего дня многие исследователи кино высказывают мысль, что эффект документальности является сущностной чертой кинематографа как репрезентативного медиа. При этом обращают внимание и на другую сторону работы с реальностью – ее конструированием.

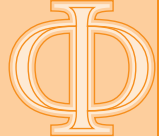
Однако само разделение кинематографа на игровое и документальное кино сегодня оказывается весьма относительным, ибо с самого начала его развития «противоречие между стремлением сохранить реальный образ события и его преобразованием в том или ином виде... наблюдается в творческом опыте большинства кинематографистов на протяжении всей истории вплоть до настоящего времени» [Александров, 2014, с. 129].

Иными словами, «на одном полюсе – документальное кино, т.е. беспристрастное, честное, достоверное, а на другом – художественное (игровое), т.е. вымышленное, сконструированное, искусственное» [Якимов, 2021, с. 27]. Поскольку жанр мокьюментари формируется в пространстве документального способа освоения действительности, то превращение документа в неочевидный вымысел обладает рядом прагматических целей. Как отмечал Д. Мамулия, «наделяя нечто статусом документа, мы узакониваем это явление. Делаем его легитимным, существующим» [Мамулия, 2007, с. 6].

Преодолевая непродуктивный взгляд на дихотомию «документальное/неигровое» – «художественное/игровое», мы определяем мокьюментари как пограничную зону между документальным и художественным. И здесь важными оказываются не только задачи автора, но и ожидания зрителей. С точки зрения Г. Карри, «в отличие от художественного кино, которое приглашает зрителя вообразить изображенный мир, документальное кино требует, чтобы зритель допускал, что изображенный мир является реальным, действительным и фактическим» [Currie, 2000, p. 307].

В этом смысле мокьюментари рождается вместе с возникновением кино, как известно, первым был фильм «Выход рабочих с фабрики». Ответ на вопрос, к какому виду кинематографа относится этот фильм, как правило, одинаков – к документальному, т.к. мы видим реальных рабочих, которые реально работают на фабрике братьев Люмьер и которых эти братья снимают после рабочей смены. Но почему-то эти рабочие не подходят к камере, не интересуются, достаточно диковинным устройством. Не делают они этого, т.к. получили актерское задание не подходить к камере и не обращать на нее внимание. «Таким образом, что мы имеем перед собой? Разумеется, мокьюментари... Это игровой фильм, который выдает себя за документальный, при том что все участники понимают, о чем идет речь» [Медведев, 2020, с. 105].

Допущение – важная составляющая художественной коммуникации с жанром. Мокьюментари балансирует между документом и вымыслом, являясь



вариантом известного еще из литературы XIX в. режима восприятия «suspension of disbelief» (термин, который можно перевести как «приостановка, подвешивание недоверия»). Он возникает в эпоху, когда еще были живы традиции Просвещения с их критикой всего, что не подлежит рассудочному анализу, в то время, когда «все предрассудки и верования, нелепые утверждения были развеяны светом Разума, и было, можно сказать, даже неприлично писать о предметах поэтического вымысла, таких как феи, духи, призраки и так далее» [Медведев, 2020, с. 107]. И Кольридж предложил такое понятие, как «suspension of disbelief» – подавление недоверия. Таким образом, мокьюментари – не просто подделка, насмешка, имитация, спекуляция на документе, это предложение остановить недоверие, чтобы вновь к нему вернуться. Коммуникативная стратегия мокьюментари обязательно предполагает рождение доверия, сопереживания, как писал исследователь жанра Станислав Зельвенский, «в какой-то момент ловишь себя на дикой мысли, что сопереживаешь им всерьез» [Зельвенский, 2008]. Мокьюментари постоянно предлагает воспринимающему балансировать между доверием и скепсисом, поэтому трудно согласиться с некоторыми исследователями, которые полагают, что «режиссеры мокьюментального кино ориентируются на тотальную доверчивость своей публики ... девальвируют само понятие документальности: подделывают документы и сенсационные репортажи, научно-популярные фильмы и телевизионные сюжеты» [Керимова, Абдуллаев, с. 2020].

Материалом для статьи служат отдельные кейсы – разборы фильмов в жанре мокьюментари, помимо известных работ Джексона, Местецкого, фильма Федорченко «Первые на Луне», будут проанализированы его фильмы «Большие змеи Улли Кале» 2022 г. и новый фильм 2025 г. «Горящий Горький».

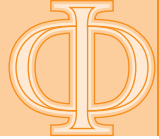
Цель статьи – в опоре на теоретические взгляды о природе мокьюментари проанализировать фильмы и выявить их эвристический потенциал в создании новой реальности, выступающей как миметическая основа современной жизни, а также проанализировать основные стратегии конструирования реальности в рамках жанра.

Обзор научной литературы по теме. Корпус текстов, посвященных исследованию мокьюментари, можно разделить на группы: во-первых, труды по теории кино и общеэстетическим проблемам [Барт, 1996; Делёз, 1998; Ямпольский, 1993], статьи по истории жанра (см., например: [Медведев, 2020; Зельвинский, 2008; Керимова, Абдуллаев, 2020; Якимов, 2021]). Вторая группа текстов посвящена анализу фильмов в жанре мокьюментари [Круглова, 2018; Медведев, 2020; Немченко, 2018; 2021]. Мы же обратимся к кейсам, основанным на новых фильмах А. Федорченко.

Результаты исследования. Предложена гипотеза об особой миметической природе мокьюментари, когда не фильм подражает действительности, а сконструированная реальность становится предметом подражания. Проанализированы основные предметные поля жанра, выявлены стратегии работы с реальностью.

Мокьюментари и архивные находки. Фильмы в жанре мокьюментари чаще всего обращаются к историческому материалу. Причиной в этом случае может служить то, что история представляет собой временной континуум, нечто незавершенное и длящееся. В то же время история предполагает документирование и архивирование как способы сохранения прошлого. Одна из практик, характерных для мокьюментари, это демонстрация уникального архивного материала, который преподносится как некое тайное знание. Старые пленки выступают интродукцией ко многим фильмам. Найденный киноархив Новой Зеландии в фильме «Забытое серебро» Джексона, в котором главный герой – непризнанный гений кинематографа Колин Мак Кензи. Документы с грифом «ГУВС НКВД», сохраненные на бобинах с пленками, магически действовали на зрителей фильма «Первые на луне» А. Федорченко, его же «Большие змеи Улли Кале» тоже были результатом исследования клада. Клад нашли под Екатеринбургом – ящик пленки, отснятой до революции оператором Алексеем Талдыкиным, где автор исследовал отношения России и Кавказа, документируя горские нравы и обычаи. Алексей Талдыкин – реальный герой, родившийся в 1864 г. в Орле, купец, увлекающийся киносъемками, сотрудничавший с пионерами отечественного кинопроизводства А. Дранковым и А. Ханжонковым. Во всех случаях фильмы предстают как расследования с использованием свидетелей, очевидцев, материалов СМИ и т.п. В «Первых на луне» мы видим реальные газетные материалы о землетрясении в Чили, в «Больших змеях» в кадре можно узнать известного киноведа Жоэля Шапрона, восторгающегося по поводу архивных находок, имеющих историческое значение. Отдельно взятые вещи и события в фильмах абсолютно достоверны, к примеру, козломобиль в «Больших змеях Улли Кале», изобретение, созданное в городе Колумбусе штата Огайо в начале XX в. Достоверно не известно, были ли эти средства передвижения на Кавказе, но на якобы отреставрированной пленке мы видим и козломобиль, и его водителя, т.е. у нас нет оснований не верить в это странное сооружение в виде большого колеса, бегущего внутри колеса козла и восседающего сверху человека, поскольку все современные поисковые системы нам подтверждают наличие козломобиля.

Мокьюментари подвергает ревизии историю науки, техники, искусства. Архивные находки в мокьюментари всегда претендуют на роль важных открытий в разных областях культуры: в «Забытом серебре» Колин Мак Кензи в 1908 г. открыл способ озвучивания в кино, в 1911 г. выделил из тропических ягод вещество для создания цветных изображений. Официальная история кино подвергается сомнению (к примеру, звуковой фильм появился в 1927 г., и не в Новой Зеландии, а в США), но, с другой стороны, официальная история меняется именно в связи с архивными открытиями, так, к примеру, сегодня доказано, что родоначальником российской анимации является не В. Старевич, выпустивший первый фильм в 1912 г., как до сих пор указано во всех справочниках, а балетмейстер А. Ширяев, создавший кукольный анимационный фильм в 1909 г.



Аналогично пересматривается и история техники. Так, в «Забытом серебре» Колин Мак Кензи заснял первый полет новозеландского аэроплана, который, если верить новатору кино, осуществился за несколько месяцев до полета братьев Райт. Федорченко повествует о советских космолетчиках, предварительно рассказав историю болидов от Китая до Европы.

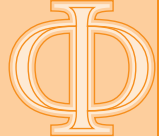
Обращение к историческому материалу, как правило, демонстративно подкрепляется экспертными мнениями, архивными справками. Мокьюментари стилизует (стилизация – особый вид обобщения на основе имитации формальных характеристик явления) исследовательские стратегии науки, искусства, СМИ. В качестве важнейшего носителя экспертного мнения выступают сюжеты классического документального кино. Таким образом, мокьюментари создается как интертекстуальный объект, где присутствуют отсылки к другим кинотекстам. Михаил Ямпольский одним из первых исследовал феномен интертекстуальности, определяя его как пространство для встречи «явлений совершенно разного порядка» [Ямпольский, 1993, с. 37]. Так, в «Первых на Луне» мы можем заметить не прямое цитирование из фильма 1902 г. Ж. Мельеса «Путешествие на Луну», где показан процесс подготовки космического полета в виде кадра с кузнецами, методично бьющими по чему-то железному, точно так же безостановочно будет работать кузнец у Федорченко. И дело даже не столько в кузнецах как героях фильма, сколько в их позах, телесных практиках, повторяющихся в кадре 2005 г. Помимо отсылки к Мельесу, в финале «Первых на Луне» можно обнаружить и мизансцену, отсылающую к фильму «Неуловимые мстители» Э. Кеосаяна, – команда «космолетчиков», снятая в пустом пространстве под лучом прожектора под песню на стихи В. Брюсова «Вперед, мечта». Позы героев Федорченко повторяют позы «красных дьяволят», выстраивается связь поколений. В «Первых на Луне» цитируются фрагменты первого советского научно-фантастического фильма 1936 г. «Космический рейс» и кинохроника боев на Халхин-Голе. В фильме 2025 г. «Горящий Горький» – расследовании попыток самоубийства Горького, а также пожара в Красновидово, чуть не унесшего жизнь писателя, цитируются фрагменты из киножурнала «На Волге широкой» № 24 за 1980 г., где рассказывается о съемках немецкими кинематографистами фильма о Горьком в селе Красновидово. Таким образом, снимается подозрение о неправдоподобии событий и героев.

Жанр мокьюментари позволяет обнаружить особенности национального самосознания, т.к. конструирование текста происходит с учетом ожиданий воспринимающего, как правило, принявшего правила игровой коммуникации (*suspension of disbelief*). Это могут быть установки на первенство открытий («собственная гордость») в мировой истории – заявление П. Джексона о Новой Зеландии как родине воздухоплавания. Если П. Джексон работает с сенсационными открытиями, не погружая их в идеологический контекст, то А. Федорченко выстраивает событийный ряд «Первых на Луне» по законам советской мифологии, в основе которой – пропагандистские установки на преодоление советским человеком невозможного. Рациональное суждение, основанное на том, что в 1938 г.

еще не был изобретен реактивный двигатель, что делало подготовку советских «космолетчиков» бессмысленной, подвергается сомнению, исходя из истории советского мобилизационного проекта. Задачи могли быть невыполнимыми, решение невозможным «с рациональной точки зрения, а с позиции тотальной мобилизации, сверхнапряжения всех ресурсов, подключения пропагандистских машин, наконец, применения насилия – вполне вероятно» [Круглова, 2018, с. 130].

Трагический исход эксперимента (в фильме, как и в реальности, «чуда» не случилось) закономерен, но никогда не устающий кузнец Пименов, работавший на строительстве космического корабля, представляет собой чудо, известное по реальным историям о трудовом героизме. В картине кузнец почти сливается с молотом, главным орудием производства и символом новой жизни, закрепленным в гербе государства, превращаясь в коллективное тело, излучающее радость созидания чуда. Таким образом, придуманная Федорченко история советской космической программы 1930-х гг. обнаруживает те же самые модели, которые проступают и в ее исторически реальной версии – это прежде всего саморазрушительный характер советской системы, который «вытекает из характера советской модернизации, которая, по мнению многих исследователей, несла в себе архаизирующие черты. Оттуда же, из архаики, всплывают и актуализируются в жизни и искусстве мотивы трактовки труда как жертвы, и это непосредственно вплетается в героику трудового подвига» [Круглова, 2018, с. 132]. Так, «квазидокументальное расследование запуска на Луну космического корабля, построенное по правилам мифологического сообщения, превратилось в факт осознания отечественной истории» [Немченко, 2021, с. 509].

Мокьюментари и конструирование биографии. Часто встречающееся предметное поле жанра мокьюментари – практика создания биографии. Главной стратегией здесь также оказывается опора на мифологическое сознание воспринимающих, но наблюдается изменение авторской интонации. И «Первые на Луне», и «Большие змеи Улли Кале» лишены иронии, поэтому эти фильмы, как правило, не рассматриваются в контексте постмодернизма. А известная, ставшая классикой жанра короткометражка М. Местецкого «Ноги атавизм» (2010), напротив, демонстрирует стратегию иронического построения биографии ученого, профессора Пахомова, проводившего экспериментальные операции в СССР по удлинению человека. Снять документальное кино за 10 минут – задача, поставленная режиссером самому себе, что уже задает дистанцию «фамильярной близости» автора по отношению к жанру документального фильма. Биография вписывается в контекст истории Советского Союза, его распада, сокращения социально ориентированных проектов, появления новых агентов общественного развития – бизнесменов. Высокий рост Ельцина преподносится как причина падения интереса к экспериментам института, возглавляемого профессором Пахомовым. Но ответственный за жизнь вверенного ему коллектива ученый приходит к новому открытию, нетривиальному выводу: «Ноги – это атавизм». Врачи-исследователи находят массу доказательств, что конечности неблагоприятно влияют на сердечно-сосудистую



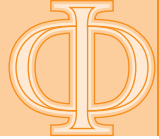
систему, повышают травматизм, поэтому новая программа института направлена на ампутацию конечностей. Будучи настоящим ученым-экспериментатором, профессор Пахомов ампутирует ноги, в первую очередь себе. Бескорыстный герой не подозревает, что его гипотеза об экономии пространства и заботе о продолжительности жизни столкнется с экономическими интересами бизнеса. Послеоперационная история Пахомова – бесконечные выкрадывания ног с их пришиванием – превращается в историю борьбы «Всероссийского Обувного Союза» с наукой, в работе института союз видит угрозу национальной идентичности. Председатель обувного союза прямо заявляет, что он не хочет, чтобы его сын задавал вопрос: «Что значат слова “я милого узнаю по походке”?», когда речь идет о русских ногах! С одной стороны, фильм пародирует советские штампы создания героической биографии, доводит их до абсурда, показывая железную необходимость жертвы для идеологического мобилизационного проекта. С другой – Местецкий работает со стереотипами массового постсоветского сознания, где телевизор, паранаучные открытия, наличие конспирологических расследований, вера в заговор и силу мафии составляют содержание жизни.

Ироническая интонация пронизывает и фильм А. Федорченко «Горящий Горький» (2025), созданный по заказу Е. Миронова для театрального фестиваля «Горький+». Факт заказа здесь не случаен, он позволит деконструировать не только миф о Горьком как пролетарском художнике, но и о Миронове как большом друге и помощнике провинциального театрального сообщества. Как замечал Р. Барт, «возможно, лучшее оружие против мифа – в свою очередь мифологизировать его... Если миф – похититель языка, то почему бы не похитить сам миф?» [Барт, 1996, с. 262]. Похищение мифа продуктивно при ироническом отношении к нему. «Ирония становится одновременно частью жизнеутверждающего взгляда на мир и глумливой репрезентацией тотальной бессмысленности мира» [Колосов, 2024, с. 129].

Название «горящий» обращает наше внимание на лексику героической борьбы (пламенный борец, горящие сердца, революционный огонь и т.п.), а также на мир литературных аллюзий – Данко, Прометей). Федорченко «снижает» патетический пафос биографии пролетарского писателя, обращаясь к реальным фактам из жизни юного Горького. Реальны не только факты, но и места, в которых бывал писатель, для убедительности весь фильм делится, подобно книге, на главы – по названиям мест и имен участников событий. В Казани камера показывает пекарню с мемориальной доской, подтверждающей что в 1886–1887 гг. там помощником пекаря работал Горький. В качестве свидетелей жизни писателя в Казани, а затем в селе Красновидово призываются современные жители города и села, которые, как никто другой, знают, как жил, кого любил Буревестник революции. Путь Горького «в люди» проходил через любовные страдания по поводу сестры хозяина пекарни Маши, из-за которой он даже стрелялся на Федоровском бугре, Федоровский бугор – название отдельной главы фильма. Поскольку на месте Федоровского бугра сейчас библиотека, то библиотекарь убедительно

рассказывает о личной жизни писателя, предъявляя прощальное письмо, написанное по поводу неразделенной любви: «В моей смерти прошу никого не винить, кроме Гейне, придумавшего “зубную боль в сердце”». Но жители знают все, тут же нам показывают фото девушки в фривольных чулках и копию письма «дорогому Алеше» от девицы Капитолины Полудницыной, при этом лексика горожан (библиотекаря, экскурсовода) современна, они называют Капитолину девушкой с низкой социальной ответственностью. В главе «Больница» ведется повествование об огнестрельной ране стрелявшего в себя Горького, а в главе «Мустафа Юнусов» современный дворник поведает, как в 1887 г. такой же дворник по имени Мустафа Юнусов спас загоревшегося Горького. Глава «Попу ли рассуждать о пуле» о дерзком стихотворении священнику и отлучении от церкви на 7 лет после попытки самоубийства. Наконец, ссылка в село Красновидово. Глава «Красновидово» – продолжение скитаний Горького, глава «Крах народнических иллюзий» – знакомство с революционером Ромасем, вновь поджог, о котором рассказывает местная жительница: «Ромась сбежал, а Горькому бежать было некуда. Прятался недолго, а потом пошел “В ЛЮДИ”».

История жизни Горького конструируется как житие небожителя, героя-огнеборца. Гордость красновидцев дополняется и появлением Гагарина в их местах. Гагарин – тоже герой реальный, но мифологизированный, к примеру, местный рыбак показывает на табличку, запрещающую ловить рыбу, но при этом рассказывает, что приезжал Гагарин, хотел порыбачить, да кто ж ему запретит, он же Гагарин (первоначальное название фильма было «Горящий Горький и голый Гагарин»), вторую часть названия убрали, но в картине остался рассказ очень пожилой женщины о том, как они на берегу Волги увидели приближающийся катер с мужчиной в плавках, который поздоровался с ними, а они узнали его: “Ой, это же Юрий Гагарин”, – кормили его ухой, но покататься на катере отказались). Гагарин у Федорченко представлен как архаический культурный герой, о чем повествуется в главе «Бонжурка и Гагаринка». Оказывается, Гагарин так полюбил Красновидово, что привез туда яблоки со всей Европы. Теперь в Красновидово – яблоневые сады, но прижились только два сорта – бонжурка и гагаринка. Рассказ о яблоках ведет женщина с одной ногой. Именно она опосредованно станет героиней последней главы фильма «Евгений Миронов в Красновидово». Глава строится как стилизация литературных анекдотов Д. Хармса с его «Лев Толстой любил детей», у Федорченко – вариации на тему «Раз приехал Миронов в Красновидово». Повторы выступают у режиссера стилевой доминантой, приближая фильм к бескончности мифа. Как размышлял Ж. Делез, что «быть может, высший объект искусства – это синхронная игра повторений, с их взаимным смещением и маскировкой...» [Делёз, 1998, с. 350]. Финальный рассказ о Миронове связан с женщиной с одной ногой. «Однажды Миронов встретил в Красновидово женщину и у нее не было ноги. Он тогда расспросил ее о жизни и привез ей из-за границы здоровую вторую ногу. Вот такой он...» Федорченко превращает Евгения Миронова тоже в культурного героя, дарящего людям плоды цивилизации.



Заключение. Проведенный анализ фильмов в жанре мокьюментари позволил обнаружить, с какими предметно-тематическими полями работают художники. Как правило, это исторический материал, расследования и опыты построения биографий. Мокьюментари – жанр, родившийся из неполноты и относительности документального способа освоения мира. Жанр мокьюментари «документирует», придает мифам видимость документа, «воспроизводит и конструирует современные мифы. Работа с мифами снимает оппозицию правды/вымысла, ибо миф не предполагает сомнения по поводу предложенной истории или способа ее объяснения» [Немченко, 2018, с. 137]. Конструируя реальность, мокьюментари создает новые границы мимезиса, где первичным оказывается искусство, а жизнь становится подобной произведению. Это возможно, поскольку мокьюментари, опрокидывая, высмеивая, пародируя, абсурдизируя документальную природу кино, формирует режим сомнения, вызывает к активности публики, приглашая ее к сотворчеству и рефлексии.

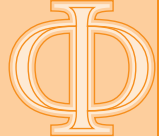
Библиографический список

1. Александров Е.В. Предыстория визуальной антропологии: первая половина XX в. // Этнографическое обозрение. 2014. № 4. С. 127–140.
2. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
3. Делёз Ж. Различие и повторение: пер. с фр. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
4. Зельвенский С. Mocumentary: история вопроса // Сеанс. 2008. № 32. URL: <https://seance.ru/articles/mocumentary/?ysclid=moncvgz5114905540> (дата обращения: 22.04.2026).
5. Керимова Д.Ф., Абдуллаев С.А. Мокьюментари как разновидность документального фильма // Мир науки, культуры, образования. 2020. 1 (80). С. 332–334. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mokyumentari-kak-raznovidnost-dokumentalnogo-filma> (дата обращения: 22.04.2026).
6. Колосов А.В. Феномен постиронии и метаиронии в современной культуре: содержание и контекст // Koinon. 2024. Т. 4, № 3. С. 126–137. DOI: 10.15826
7. Круглова Т.А. Вперед или назад к мечте: о кинофильме А. Федорченко «Первые на Луне» // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 129–135.
8. Мамулия Д. Инфляция реальности // Сеанс. 2007. № 31. С. 3–13.
9. Медведев А. Мокьюментари в эпоху постправды. Мокьюментари как жанр и прием // Эффект художественной достоверности: материалы научной конференции. Екатеринбург, 3 декабря 2019 г. Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 2020. С. 97–111.
10. Немченко Л.М. Кинематограф Алексея Федорченко: между культурным мифотворчеством и игрой с документом // Quaestio Rossica. 2021. Т. 9, № 2. С. 502–514. DOI: 10.15826/qr.2021.2.592
11. Немченко Л.М. Мокьюментари: семантика и прагматика (на материале фильмов А. Федорченко и М. Местецкого) // Филологический класс. 2018. № 1 (51). С. 136–141.

12. Якимов А.Е. Особенности разграничения кинематографа на документальный и игровой в контексте проблемы репрезентации повседневности // Общество: философия, история, культура. 2021. № 9. С. 26–32. DOI: 10.24158/fik.2021.9.4
13. Ямпольский М.Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 456 с.
14. Currie, G. Preserving the Traces: An Answer to Noel Carroll In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2000, 58, 3, 306–308. DOI: 10.2307/432117

Сведения об авторе

Немченко Лилия Михайловна – кандидат философских наук, доцент кафедры истории философии, философской антропологии, эстетики и теории культуры, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург); ORCID ID: 0000-0003-1486-2886; e-mail: lilit99@list.ru



MOCKUMENTARY AS A GENRE: STRATEGIES AND PRACTICES OF CONSTRUCTING REALITY

L.M. Nemchenko (Yekaterinburg, Russia)

Abstract

Statement of the problem. The mockumentary genre, which emerged in the late 1950s within the field of documentary filmmaking, reveals the dual nature of art in general and cinema in particular. This duality is connected, on the one hand, with mimesis as art's ancient orientation toward imitation, and, on the other, with the recognition of fiction as a legitimate means of constructing artistic reality. The examination of mockumentary in the context of a mimetic mode of engaging with reality has not previously been the subject of theoretical or film-critical analysis.

The material of the article consists of works of Russian and international cinema in the mockumentary genre.

The purpose of the article is to identify the subject areas of mockumentary and to analyze films that demonstrate practices and strategies of working with reality.

Literature review. The body of texts devoted to the study of the mockumentary genre remains limited. It includes articles that examine the phenomenon within cinema itself, particularly documentary filmmaking; articles that consider mockumentary within the framework of postmodernist discourse and as a phenomenon of post-truth; and works that describe the history of the genre.

Research methodology. The article employs a cultural studies methodology, the method of critical analysis of artistic texts, and case study analysis.

Research results. The results of the study concern the identification of the distinctive features of the mockumentary genre, its subject areas, and its methods of constructing reality.

Conclusion. The mockumentary genre arises from the dual nature of cinema; it demonstrates the relativity of the generic distinction between fiction and documentary film; and it possesses its own strategies for constructing reality.

Keywords: *cinema, documentary, mockumentary, suspension of disbelief, Alexey Fedorchenko.*

References

1. Alexandrov, E.V. Predistoriya vizualnoi antropologii_ pervaya polovina XX v. [A Prehistory of Visual Anthropology: The First Half of the 20th Century] In: *Etnograficheskoe obozrenie [Ethnographic review]*, 2014, 4, 127–140.
2. Bart, R. (1996). Mifologii [Mythology] M., Izd-vo im. Sabashnikovyh, 312 p.
3. Currie, G. Preserving the Traces: An Answer to Noel Carroll In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2000, 58, 3, 306–308. DOI: 10.2307/432117
4. Deleuze, G. (Delez, J.) Razlichie i povtorenie [Difference and Repetition]. Saint-Petersburg, Petropolis Publ., 1998, 384 p.
5. Kerimova, D.F., Abdullaev, S.A. Mokyumentari kak raznovidnost dokumentalnogo filma [Mockumentary as a Variety of Documentary Film]. In: *Mir nauki_ kulturi_ obrazovaniya [The world of science, culture, and education]*. 2020. 1 (80), 332–334. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mokyumentari-kak-raznovidnost-dokumentalnogo-filma> (access date: 25.04.2026).

6. Kolosov, A.V. Fenomen postironii i metaironii v sovremennoi kulture_ soderganie i kontekst [The Phenomenon of Postirony and Metairony in Modern Culture: Content and Context] In: *Koinon [Koinon]*, 2024, 4 (3), 126–137 DOI: 10.15826
7. Kruglova, T.A. Vpered ili nazad k mechte: o kinofil'me A. Fedorchenko "Pervye na Lune" [Forward or back to the dream: about the film A. Fedorchenko "The First on the Moon"] In: *The Filologicheskij klass. [Philological class]*, 2018, 1 (51), 129–135.
8. Mamuliya, D. Inflyaciya realnosti [Reality Inflation]. In: *Seans [Session]* 2007, No. 31, 3–13.
9. Medvedev, A. Mok'yumentari v epokhu postpravdy. Mok'yumentari kak zhanr i priem [Mockumentary in the Post-Truth Era. Mockumentary as a genre and a technique] In: *Effekt khudozhestvennoi dostovernosti. Materialy nauchnoi konferentsii [The effect of artistic authenticity. Materials of a scientific conference]*. Ekaterinburg, 2020, 97–111.
10. Nemchenko, L.M. Mok'yumentari: semantika i pragmatika (na materiale fil'mov A. Fedorchenko i M. Mesteckogo) [Mockumentary: Semantics and Pragmatics (based on the films of A. Fedorchenko and M. Mestetsky)] In: *The Filologicheskij klass [Philological class]*, 2018, 1 (51), 136–141.
11. Nemchenko, L.M. Kinematograf Alekseya Fedorchenko_ mejdu kulturnim mitotvorchestvom i igroi s dokumentom [The Films of Aleksey Fedorchenko: Between Cultural Mythmaking and Playing with a Document]. In: *Quaestio Rossica [Quaestio Rossica]*, 9 (2), 2021. DOI: 10.15826/qr.2021.2.592
12. Yakimov, A.E. Osobennosti razgranicheniya kinematografa na dokumental'nii i igrovoi v kontekste problemi reprezentacii povsednevnosti [Specifics of the distinction between documentary and fiction cinematography in the context of the representational issue of daily life] In: *Obschestvo_filosofiya_istoriya_kultura [Society: Philosophy, History, Culture]*, 2021, 9, 26–32.
13. Yampol'skij, M.B. Pamyat' Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf [The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film]. Moscow, Kul'tura, 1993, 456 p.
14. Zel'venskij, S.I. Mocumentary: istoriya voprosa. [Mockumentary: A History of the Issue] In: *Seans [Session]*, 2008, 32. URL: <https://seance.ru/articles/mocumentary/?ysclid=moncvgn51114905540> (access date: 28.04.2026).

About the author

Nemchenko, Lilia M. – PhD (Philosophy), Associate Professor, Ural Federal University named after B.N. Yeltsin (Yekaterinburg, Russia); ORCID ID: 0000-0003-1486-2886; e-mail: lilit99@list.ru