

---

## ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ, ИСКУССТВА (ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ)

---

Научная статья  
УДК 008:316.42  
DOI: 10.20323/2499-9679-2022-4-31-151-161  
EDN: XDHRHL

### Рецепция советской эстетосферы в культуре современной России

**Наталья Александровна Дидковская**

Кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского». 150000, г. Ярославль, ул. Республиканская, д. 108/1  
dolly\_di@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0533-5021>

**Аннотация.** В статье предлагается обращение к сложной дискуссионной теме рецепции советского наследия в культуре современной России.

Основная задача – демонстрация динамики отношения к советскому прошлому: от категорического неприятия, через ностальгическое заимствование до органического усвоения прорастающих в бытийном и ментальном поле современности элементов советской культуры.

Научная значимость статьи предьявлена, во-первых, методологически, через сформированный интегративный культурологический алгоритм анализа системы особых локусов, «мест памяти»; во-вторых, через последовательное выявление и изучение логики трансформации исторической памяти в постсоветское тридцатилетие, что порождает полярные трактовки символического прочтения многих знаковых событий и образов культуры. Отмечено, что в процессе культурной инкорпорации участвуют как бывшие советские люди, так и их не обладающие личной памятью о Советском Союзе потомки.

Особое внимание уделено актуальному кинематографу: показано, что в прецедентных произведениях проблематика осмысления ментального родства человека советской и постсоветской эпохи приходит через освоение низового пласта культуры, как вместилища глубинных философских оснований национального бытия. Раскрыты образы, концепты и мотивы низовой культуры, демонстрирующие глубокую творческую рефлексию, интерпретирующие низовую культуру как способ социально – психологического, социально – философского анализа «внеидеологической советскости».

Делается вывод о том, что в последнее десятилетие отношение к советскому культурному наследию приобретает специфический характер: свободное от идеологического влияния заимствование и игровое подражание сменяется осознанной политикой внедрения (как-бы примерки) прежних советских культурно-идеологических форм к современным реалиям – художественным и социальным практикам и институциям.

**Ключевые слова:** советское наследие; советская культура; феномены советской культуры; культурная рецепция; советское в культуре современной России; место памяти

**Для цитирования:** Дидковская Н. А. Рецепция советской эстетосферы в культуре современной России // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 4 (31). С. 151–161. <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2022-4-31-151-161>. <https://elibrary.ru/XDHRHL>

---

## THEORY AND HISTORY OF CULTURE AND THE ARTS (ART HISTORY)

---

Original article

### Reception of the soviet aesthetic sphere in modern russian culture

**Natalia A. Didkovskaya**

Candidate of cultural sciences, associate professor, the department of cultural sciences, Yaroslavl state pedagogical university named after K. D. Ushinsky. 150000, Yaroslavl, Republikanskaya st., 108/1  
dolly\_di@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0533-5021>

---

© Дидковская Н. А., 2022

**Abstract.** The article suggests the way to address the complicated controversial issue of soviet artistic heritage reception in contemporary russian culture.

The aim of the article is to show the attitude toward the soviet past in a dynamic way: from a total rejection of soviet imagery and stylistics, through nostalgic borrowing, to the organic assimilation of soviet artistic culture elements appearing in contemporary reality and mentality.

The scientific significance of the article is presented, firstly, methodologically, through the generated integrative culturological algorithm for analyzing the system of special loci, «places of memory»; secondly, through consistent studying the logic of historical memory transformation in the three post-soviet decades, which generates polar understanding of many iconic events and images of culture. It is noted that the process of cultural incorporation involves both former soviet people and their descendants who have no personal memory of the Soviet Union.

Particular attention is paid to contemporary cinematography: it is shown that in the precedent works understanding the mental kinship of soviet and post-soviet people comes through mastering the lower layer of culture, as the bearer of the deep philosophical foundations of national existence. The images, concepts and motifs of grassroots culture are explored, demonstrating a deep creative reflection, interpreting grassroots culture as a way of social – psychological and social – philosophical analysis of «non-ideological Sovietism».

The author concludes that in the last decade, the attitude toward soviet cultural heritage has acquired a specific character: borrowing and playful imitation, free from ideological influence, is replaced by a conscious policy of incorporating (a kind of trying on) the former soviet cultural and ideological forms into contemporary realities – cultural and aesthetic practices and institutions.

**Key words:** soviet heritage; soviet culture; soviet cultural phenomena; cultural reception; the soviet in the culture of modern Russia; the place of memory

**For citation:** Didkovskaya N. A. Reception of the soviet aesthetic sphere in modern russian culture. *Verhnevolski philological bulletin*. 2022;(4):151–161. (In Russ.). <http://dx.doi.org/10.20323/2499-9679-2022-4-31-151-161>. <https://elibrary.ru/XDHRHL>

**Введение.** Чем дальше в прошлое уходит исторический СССР, тем отчётливее в нынешней реальности проступают очертания (приметы) культурной среды, окружавшей людей в советскую эпоху, советская «культурно-бытовая матрица», «эстетосфера» советской культуры. И мы, ныне в России живущие, порой ощущаем себя попаданцами «назад в будущее», рефлексировав такое состояние не только ситуативно (и эмоционально), но и глубинно, ментально.

Тридцатилетие после распада СССР демонстрирует сложную динамику отношения к советскому прошлому: от активного, категорического неприятия всего, что с ним ассоциируется, через иронически-снихождительное либо ностальгическое заимствование (в любом случае куда менее негативное по отношению к предметам и символам ушедшей эпохи), до органического усвоения прорастающих в бытийном и ментальном поле современности элементов советской культуры.

**Методы исследования:** культурологическая интеграция культурфилософского и культурно-исторического подходов, культурно-семантического и искусствоведческого анализа широкого комплекса советского наследия, актуализируемого современной культурой.

## Результаты исследования

### *Рецепция исторического в современности как закономерная символическая практика*

Такое восприятие прошлого через дробление истории, локализацию сюжетов и сепарацию их оценок как закономерная практика рецепции исторического в современной культуре, осмыслена Мишелем Фуко еще в середине двадцатого столетия: «Почти одновременно во всех дисциплинах, которые мы привыкли объединять под именем „истории“ – истории идей, науки, философии, мысли и литературы <...> смещается фокус внимания, и исследователи переходят от описания широких общностей („эпохи“ или „века“) к изучению феноменов разрыва. Первостепенная задача, которую мы ставим перед такого рода историческим анализом, заключается вовсе не в том, чтобы узнать, какими путями может быть установлена непрерывность, как одна и та же модель может состояться в едином горизонте для столь различных, разделенных во времени умов, и не в том, чтобы выяснить, какой способ действия и какое основание содержит в себе взаимодействие передач, возобновлений, забвений и повторений, власть какого источника может простирается за его пределы вплоть до недостижимого завершения; проблема состоит вовсе не в традиции и ее следах, а в разделении и ограничении, не в незыблемости развертывающегося основания, а в той

трансформации, которая принимается в качестве основы обновления основ» [Фуко, 2004, с. 8].

Сама история, как репрезентация прошлого, являет собой умозрительный конструкт, и только память как социальный (коллективный, индивидуальный) феномен придает ей (исторической событийности, «прошлому») статус экзистенциального опыта, актуального переживания, оживляющего прошлое в настоящем. Впрочем, мозаичность и динамичность современной культуры придает памяти фрагментированную, неустойчивую структуру: актуальная память конструируется в системе особых локусов, «мест памяти» (термин П. Нора) [Нора, 1999], где память встречается с историей, образуя своеобразную дискурсивную практику, позволяющую осуществить идентификацию субъекта с той или иной общностью: «Современная культура создает целую сеть маркированных мест, символически отсылающих к событиям прошлого. Их восприятие связано с определенным ритуалом и должно провоцировать некий аффект, чувство сопричастности. Не имея возможности актуализировать историю для массового сознания в виде нарратива, культура актуализирует ее в качестве символа» [Беззубова, 2005, с. 104].

Символическим местом памяти и материалом для коммеморации может выступать событие, дата, культурный (в частности, художественный) артефакт или герой. Актуализируемое в формате ритуальной дискурсивной практики, такое событие (явление) превращается в маркер идентификации.

Трансформации исторической памяти в постсоветское тридцатилетие дают примеры полярных трактовок символического прочтения многих знаковых событий и образов культуры. Например, Пушкин перестроечной поры – символ духовно-политической свободы, борец с самодержавной тиранией; Пушкин начала нулевых – воплощение творческой, ментальной свободы, ниспровергатель ветхой традиции, гений самореализации вне норм, правил, границ. Сегодняшний Пушкин благодаря целенаправленным усилиям пропаганды – символ государственности, официальный скрепоносец, чье творчество исполнено гражданского долга и патриотизма. День победы в начале 90-х – событие неудобное, историческая дата неопределенного жанра, которую «пора забыть»; в 2000-ные – выражение личной и семейной памяти о жертвенном подвиге предков, стихийно воплотившееся в гражданскую инициативу (шествие «Бессмертного полка» в Томске 9 мая 2012 года),

ныне – широковещательное государственное действо, генерализующее идею о священности всякой исторической традиции, доказательство чему – присутствие в шествиях «Бессмертного полка» последних лет портретов Николая Второго, деятелей белого движения и красноармейцев, воинов-афганцев и т. д.

Показательно, что в постсоветском обществе представлены различные общности, имеющие сугубый образ истории и свои памятные события [Бенхабиб, 2003]. Более того, все три вышеназванные тенденции присутствуют в актуальном моменте, а многие из коммемораций, связанных с советским прошлым, сегодня возникают как в эпицентре, так и на периферии идеологической системы, будучи включены в различные практики.

#### ***Постмодернистская тенденция некритичного принятия советского культурного опыта в период 2000-х тысячных гг.***

Тенденция приятия всего «советского», но-стальгический интерес к культуре СССР начинается с 2000-х тысячных и прослеживается, прежде всего, в сфере массового потребления. Это художественные фильмы, сериалы, телепублицистика, реклама с использованием советской тематики, появление продуктовых марок с привычными для советского человека названиями и дизайном, использование утрированной советской стилистики в оформлении публичных мест: магазинов, ресторанов, досуговых и образовательных учреждений. В такой моде на советское изначально прослеживалась ироничная постмодернистская тенденция вне идеологии, концептуального глубокомыслия, нравственных коррелят [Кефели, 2003]. «Память о советском» культивируется в этот период в диапазоне от китча до романтизации, от некритично воспроизводимых привычных практик восприятия и потребления до сознательного подражания. Причем в процессе культурной инкорпорации участвуют как бывшие советские люди, так и их не обладающие личной памятью о Советском Союзе потомки. Важно главное: общее снижение идеологического градуса, политической ангажированности общественного сознания делает советское культурное наследие вполне жизнеспособным, приемлемым, оказывающим стабилизирующее и умиротворяющее влияние на актуальные жизненные процессы [Голомшток, 1994]. Чрезвычайно востребованным в этот период становится советское искусство, репрезентующее абсолютные образы, первичные культурные смыслы: «тоталитарное общество использовало в своей культуре такие фундаментальные категории

мифа, как космологические описания сотворения мира, в форме «добывания» культурными героями элементов природы, борьбы богов и героев с демоническими силами, или создание человека нового типа» [Некрасова, с. 181].

Социологические исследования, проводимые в столичных (Государственный Русский музей) и провинциальных музеях крупных городов (Ярославля, Твери, Воронежа) в начале 2000-х гг. демонстрировали тенденцию пробуждения внимания не только к раннесоветскому авангарду, но и официозу в духе социалистического реализма [Гаав, 2001]. Зритель нового тысячелетия, идеологически примирившись с прошлым, воспринимал полюса советской эстетосферы как выразительные грани насыщенного исторического бытия [Дадамян, Дондурей, 1978]. При этом сформировавшаяся стереотипность восприятия культурных реалий советского прошлого становится адаптивным механизмом, позволяющим принимать искусство в логике «простых решений», легко читаемых и усваиваемых образов и идей [Гусев, 1994].

Технология применения каталога общих стереотипов к сложной реальности, описанная Уолтером Липпманном еще в 1922 году [Lippmann, 1922], дает представление о природе и механизмах когнитивных ограничений, с которыми люди сталкиваются при понимании своей социально-политической и культурной среды: и в советскую эпоху, и в современный период [Лебон, 2001].

Чувство безвозвратной утраты породило на современном телевидении пронзительную ностальгию по временам СССР [Новикова, 2012]. При этом в дискурсе российского документального кино тема ностальгии по СССР появилась далеко не сразу: после серии разоблачительных опусов о политических авторитетах советского прошлого приходит романтический период возвращения в эдем [Потерянный рай. Ностальгия по Союзу]. Но, бесспорно, самым ярким, дерзким, выразительным телепроектом о советском времени стал цикл журналиста Леонида Парфенова «Намедни. Наша эра. 1961–1991» [Нараленкова, 2010].

Бодрый энтузиазм и прямолинейность кинолент эпохи расцвета СССР, простодушие советской эстрады, дидактичность телевидения, пафосность живописи не раздражают, а умиляют и даже вдохновляют постсоветского человека, ведь они неизменно сочетаются с искренностью и душевной чистотой, милым юмором, а порой и недосягаемым сегодня остроумием, но главное – безграничной верой в незыблемость достигнутого гармонического культурного состояния, мира, где

недостатки отдельны и несущественны. Общечеловеческое в советской эстетике и культуре в целом видится современному обывателю более значимым, нежели идеологическая составляющая. Даже вездесущий Гост на товары народного потребления в восприятии современного человека – свидетельство высокого гуманизма государства по отношению к гражданам, забота о благополучии в справедливом обществе чуждом алчному грабительскому капитализму.

В актуальный кинематограф проблематика осмысления ментального родства человека советской и постсоветской эпохи приходит через освоение низового пласта культуры, как вместилища глубинных философских оснований национального бытия [Голицын, 2000]. Такковы механизмы и цели освоения низового пласта в фильме Юрия Быкова «Дурак» (2014 г.), посвященного Алексею Балабанову. Дань памяти его вклада в киноискусство Юрий Быков воплотил в характерной для некоторых балабановских фильмов проходке главного героя под рок – музыку. В «Дураке», это композиция «спокойная ночь» Виктора Цоя.

Фильм, который, казалось бы, незамысловато и с пролетарской прямоотой, грубой социальной критикой, гоголевской чиновничьей панорамой, буднично, без многоуровневых аллюзий и сценарно – режиссерских тонкостей высказывает, порой с упреком, диалектику российской действительности. Фильм поднимает остросоциальные, экзистенциальные и философские темы, находящие своё отражение и воплощение в радикальном столкновении «верха» и «низа» как разного, так и идейного.

Образ главного героя Быковского дурака Дмитрия Никитина схож с героем романа Достоевского «Идиот» Львом Мышкиным: оба персонажа лишены бытового материализма, им свойственна эмпатия, честность, совестливость, сочувствие и сострадание, ответственность перед людьми, искренность и совершенно чужды малодушие, заискивание и корысть, но вместе с этим они постоянно сталкиваются с непониманием и непринятием в обществе имея статус «белой вороны» или просто дурака. Здесь просматривается аллюзия и на образ «честного советского человека», живущего высокой социальной моралью. Быковский дурак искренне не понимает, почему человек хозяйственный и заботящийся о семье обворовывает предприятие? Почему администрация, зная о происходящем, бездействует и пытается скрыть обнаруженную проблему? Почему считают дураком, если честно и ответственно выполня-

ешь свою работу, а не обустройстваешь свою жизнь за государственный счёт?

В фильме отчетливо прослеживается брезгливость и ненависть власти по отношению к народу, однако отстраняясь от социальных низов, чиновники пытаются уйти от себя и своего прошлого, потому что из этих низов и вышли. В хороших костюмах, с дорогими подарками, личной охраной, многочисленным штатом подчиненных, общественным влиянием, многомиллионными счётами в иностранной валюте, недвижимостью, имуществом и другими благами они действуют и мыслят, как жители общежития, которые при возможности поступят как ненавистные чиновники, а потому «здесь либо человеком живут, либо скотиной. На всех хорошей жизни не хватит», включает помощник мэра одного из множества таких же российских городов. «Я человек русский, не взять не могу», – поддерживает глава местного УВД. За многие годы в администрации типичного российского города N сформировалась «круговая порука», существующая по принципу «рука руку моет», невежественная толпа и невежественная власть города N стоят друг друга, образы жителей общежития и работников горадминистрации отличаются только костюмами, декорациями и общим антуражем, не смотря на занимаемые должности и уровень обеспеченности.

Быков в своём фильме обнажает большую для России во все времена (и столь же неоднозначно интерпретируемую в советский период) тему взаимоотношений интеллигенции и народа. Интеллигенции, готовой и в тюрьму, и на каторгу, и даже, если понадобится, умереть во имя идеалов, высшей цели, за свои идеи и убеждения. В роли такого человека выступает Дмитрий Никитин, обычный сантехник, обучающийся заочно, чтобы стать инженером, воплощающий в себе гуманистический идеализм, который не гаснет вопреки призывам со стороны общества, родственников и семьи не лезть не в своё дело и стать «человеком, чтобы все было как у людей», ни при встрече с чиновниками, ни при столкновении с полным безразличием и безучастностью к чужой жизни в лице администрации и жильцов общежития, даже при встрече со смертью, от которой чудом удалось спастись. Кульминация идеализма главного героя, передающая чувство справедливости, общественного и гражданского долга происходит в финале картины, когда Никитин, отправляя свою семью в другой город, в ответ на вопрос жены «Зачем? Они же нам никто!» резко хватает ее за куртку и говорит: «Я тебя сейчас ненавижу. Мы

живём как свиньи, идохнем, как свиньи, только потому что мы друг другу никто», и после этого в одиночку отправляется выводить жильцов на улицу.

В конце финальной сцены Быков в соответствии с исторической действительностью выстроил мизансцену «благодарности» народа интеллигенции. Народ, который не хочет, чтобы его спасали, оплатил своему спасителю избиением до смерти и оставил лежать его труп на земле.

В другом своем фильме «Завод», Быков, продолжая авторскую традицию апелляции к нежитому «советскому комплексу» обнажил проблему классового противостояния и социального неравенства, в этот раз олигархов и рабочих завода железобетонных изделий для крупнопанельного домостроения, построив линию повествования в рамках классовой драмы.

Действо фильма разворачивается в небольшом провинциальном городе, социальной, цивилизационной и географической окраине России. Быков, в свойственной ему манере, рисует перед глазами зрителя провинциальный ад, мрачный, беспросветный, сырой, циничный, с холодными пейзажами и пустыми дорогами, ведущими в никуда, застывший во времени и полуразрухе, состоящий из спальных районов с однотонными и однотипными домами – панелями и заводами архаичного, отмирающего производства, которые закрываются или руинами намертво врастают в землю, а люди влачат жалкое и постыдное существование в прочных пределах замкнутого круга социального дна: нищеты, безнадежности и собственного бессилия.

Именно в таком неназванном, но в то же время знакомом глазу городе, Быков вырисовывает в экспозиции фильма галерею обреченных и связанных с заводом персонажей:

Пыж – старый мужчина, еще заставший времена Советского союза, проводит вечера, единственное свободное от работы время, за семейным ужином в полумраке с растворенной в быту женой и матерью, дочерью с «авангардистскими» устремлениями, сыном, то и дело получающим воспитательные подзатыльники, и забеременевшей старшей дочерью, которая только предполагает, кто может быть отцом.

Терехов, тщательно вышивающий что-то во время того, как ушедшая от него жена помогает делать соседу ночной «ремонт».

Рябой – бывший бандит и уголовник, отсидевший срок в тюрьме и больше не желающий туда возвращаться, поэтому выход – завод и телевизор.

Козак – оставленный детьми старик, проводящий время в одиночестве за чтением книг.

Вовка – молодой парень, ухаживающий за тяжело больной матерью и вынужденный работать на заводе, чтобы покупать лекарства.

И, наконец, главный герой фильма, Седой – ветеран новейших войн, который борется с посттравматическим синдромом и каждое утро ходит шесть километров пешком на работу.

Именно в таком мире живет и трудится не покладая рук некогда главный человек Советского союза – рабочий, на обломках бывшего производственного и идеологического величия, над которым сгустились тучи капитализма и беспросветная тьма беззакония, где пролетарий и рабочий класс уже не пример для всего государства и мира, как образ нового человека трудящегося во благо коммунизма, а противоречащий доктрине социализма олигархический придаток, презираемый работяга, терпеливый и покорный, люмпен и маргинал, расходный материал для обеспечения работы производственных мощностей, часть экономического механизма, в котором определяющее значение приобретает рентабельность и прибыль от производства, низкие издержки на содержание рабочих и обеспечение условий труда.

Зрителю показывают обычный рабочий день, пока на подмостки главного места действия, завода, где развернется классическое противостояние добра со злом не поднимется владелец – Кулагин, где на общем собрании неожиданно для всех объявит о закрытии завода в связи с нерентабельностью и возможной выплате трехмесячного долга перед рабочими по зарплате «в течение полугода, не позже». Объявляет он это совершенно спокойно, пренебрежительно и бесцеремонно, потому что распоряжается своей собственностью и не должен объясняться и оправдываться перед заводским имуществом – работягами. А потому на смелый вопрос выкрикнувшего рабочего из безликой толпы, «а забастовки не боишься?» спокойно отвечает «нет» и уходит. Он уверен, что у рабочих не хватит духа, а если и хватит, то утихнут за день – два, потому что защищать и отстаивать их права никто не будет, профсоюзы не создавались, власти до них нет дела, такие как они входят в правовое поле и становятся видимы для государства только будучи ответственными, подсудимыми и обвиняемыми. Поэтому предоставленные самим себе, рабочие, понимая и принимая правила игры, лишены всего и готовы смириться, но Седой предлагает изменить условия и забрать свое

силой, на что остальные, немного подумав, соглашаются от безвыходности.

Быков выстраивает мизансцену завязки – принятия решения о захвате Кулагина – в душевой раздевалке, на фоне портрета Ленина, что придает происходящему оттенок свойственный советским делегатам комитета рабочей бедноты, где принимается единогласное решение согласно доктрине партии и заветам вождя мирового пролетариата – раскулачить всех Кулагиных, эксплуатирующих и живущих за счет чужого труда. И если в случае коллег и подельников Седого, позиция каждого мотивированна и оправдана различными бытовыми обстоятельствами, безвыходностью положения, а ведущий мотив носит исключительно материальный характер – вернуть свое и взять денег столько, «чтобы до седины хватило», компенсируя тем самым годы потраченного времени и здоровья, то в случае Седого, это принципиальная идеологическая борьба, противостояние длиною в жизнь и ценою в жизнь, которое главный герой начал задолго до видимых на экране событий, еще с момента неназванных, но понятных и известных войн, когда купленные боевиками офицеры отдавали приказы «окружить, а потом отступить», а затем «стреляли в спину».

Образ Седого полностью соответствует образу революционера, описанному еще Сергеем Нечаевым, в «катехизисе революционера», он обречен, суров и «должен быть суровым для других. Все нежные, изнеживающие чувства родства, дружбы, любви, благодарности и даже самой чести должны быть задавлены в нём единою холодною страстью революционного дела» [Павлов, 2014, с. 20], поэтому главный герой подобно самому Нечаеву, манипулирует товарищами для достижения своей цели и обманом вовлекает их в свою неудавшуюся революцию.

Конфликт фильма раскрывается в характерном для Быковских творений противостоянии между двух контрастных полюсов одной социальной структуры, мировоззрения и идеологии цинизма и романтизма, системы социальных координат «низа» и «верха», героя и антигероя: Седой, в исполнении, Дениса Шведова, комисованный военный, ветеран, прошедший несколько войн и горячих точек, со сломанной жизнью, изувеченный ранениями и страдающий от боевых психических травм, от которых «сам на стену лезет и соседи тоже», идеалист и ярко выраженный романтик – революционер, для которого идеал в справедливости, во имя которого можно принести любые жертвы.

С другой стороны, Кулагин, в исполнении Андрея Смолякова, тот, над кем не властна государственная машина, весь город – зона его интересов и сфера его влияния, а потому и полицейские, и журналисты, и прокуроры, и спецназовцы, и даже губернатор свои люди, которые подчиняются не беспристрастной Фемиде и законам, а Кулагину и деньгам, в то время как не свои положены бандой «ежи» в землю, в лесу за Кисьвой, потому и завод достался за бесценок.

Находящиеся по разные стороны классовой стратификации Седой и Кулагин, через призму «они» и «мы» смотрят на людей одинаково, как на безвольную подчиняемую массу, не людей, обретающих смысл только становясь средством в руках достойных, но при всей схожести взглядов в одном случае масса используется как средство радикальной смены полюсов, социального переустройства и низвержения верха, где конечная цель не приемлет ни детей, ни жен, ни любые другие жертвы во имя достижения справедливости для достойных, в другом же случае масса цинично используется во имя прагматических целей как средство заработка с минимальными вложениями.

Итогом всего противостояния является полная несостоятельность затеянной борьбы, где Быковский, казалось бы, топорный, неуклюжий, местами угловатый, излишне пессимистичный, порой грубый, пролетарски прямой и угрюмый режиссерский метод воплощения художественного образа оказался настолько близок к реальности, в которой противостояние рабочего класса и капитализма обречено на провал, что вполне мог бы появиться в новостных заголовках рядом с такими же бесчисленными и безуспешными попытками рабочих восстановить справедливость, что характерно не только для России 90-х, но и современности, и опыта зарубежных «цивилизованных» и «законных» противостояний.

Своим фильмом, Быков, выносит обвинительный приговор рабочим как социальным страстотерпцам, на страхе которых держится и процветает власть олигархов. Последовательно низвергая институты семьи, государства и права, режиссер избавляет зрителя от чар и иллюзий идеализма, фанатичного романтизма главного героя и крайней степени цинизма антигероя.

Выстроенная категоричность, в рамках которой развивается конфликт и судьбы героев говорит о революционном тупике, которого не видел пред собой Седой, вызвав полицейских он рассчитывал на огласку, хотел раскаяния, но не учел,

что, Кулагин, перед силой классовых интересов такой же расходный материал, а потому «разницы нет, кто меня убьет» – подводит итог очередного диалога с Седым, Кулагин. Сила персоны злодея – ничто перед силой классовых интересов. Рабочий, осознавший, что низверг олигарха до своего уровня, замкнутого в классовой системе социального элемента, отпускает Кулагина, а сам, идет в последний бой.

Но главная битва ведется хоть и на глазах у зрителя, но до развязки основного конфликта практически незрима, потому что дальнейшее ее развитие будет за кадром. Туман, в исполнении Владислава Абашина, главный среди наемников личного ЧОПа Кулагина, пережив эту ночь и покрывшись проступившей на висках сединой, отказывается везти хозяина, он уходит по той же дороге, по которой каждый день ходил на завод Седой. В этом персонаже Быков продолжает Гоголевскую традицию говорящих фамилий, в данном случае будущее персонажа туманно.

Сходные тенденции прослеживаются и в других режиссерских работах Быкова: «Майор» (2013 г.), «Жить» (2010 г.).

Другой, разительно отличающийся от уже рассмотренного пример, – дебютный фильм Александра Ханта «Как Витька Чеснок вез Лёху Штыря в дом инвалидов» (2017 г.). В отличие от проанализированных выше картин, Хант отходит от исключительно карнавального, комедийного, прямолинейного и откровенного повествования о повседневной жизни российской глубинки, наполняя сюжетную линию интеллектуальной серьезностью, идейностью и образностью.

Создавая галерею понятных, внятных, а главное, узнаваемых для зрителя персонажей географической окраины, экономического и социального низа бескрайней России и пластичный мир, в котором они живут, Хант исследует сегодняшнюю действительность. Идеино-смысловая составляющая фильма выдвигается за контрастный и ироничный, порой даже скабресный и гротесковый китч под которым и скрыта неприглядная жизнь российской глубинки: бездействие архаичной власти, социальных и общественных институтов, их полная некомпетентность и несостоятельность, нарастающие остросоциальные проблемы, недопонимание и ненависть отцов и детей друг к другу, о которой Хант говорит со зрителем на жестком, брутальном языке. Но это не язык презрения, а язык боли и отчаяния. Изображаемая в фильме российская провинция пропитана и насквозь пронизана уголовщиной, невежеством,

бытовым отчаянием, тюремной этикой, алкоголизмом, «зоновской феней» как демократичным и понятным всем языком, населена типичными для неё «Чесноками» и «Штырями», что так роднит этот образ с современной действительностью.

В данном случае brutальное, жесткое столкновение образной системы социально-экономического провинциального российского «низа» и криминального, преступного «низа» поколения советского и постсоветского времени рождает в финале картины «высокий» смысл ценности родственных связей, преемственности поколений и человечности, которая зрела на протяжении всего фильма и в «Чесноке», и в «Штыре».

Главный герой Витька Чеснок (Чесноков), которого играет Евгений Ткачук, один из самых одаренных и перспективных актеров современной России, собирательный и пародийный образ нестабильных социальных элементов провинциальных российских низов, находящихся в зоне риска и возглавляющих список «на посадку» в местном РУВД, именно в связи с этим уважаемый и почитаемый на районе, он более известен в обывательском лексиконе как гопник.

Жизнь главного героя проходит в захолустном провинциальном и полуразрушенном городишке. Она однообразна и не богата на события, время идёт очень долго, а следующий день ничем не отличается от предыдущего. Как и все местные, Витька разбавляет надоедливый промышленный пейзаж своей идущей на работу фигурой и там, под шум механизмов и еле слышную в наушниках музыку, перекладывает тюки переработанных отходов. После окончания смены вместе со своими друзьями напивается и танцует под модные новинки, ко всему прочему не против подраться, пофлиртовать и провести вечер в компании местной модницы Лариски, пока не пришла жена и не забрала «короля вечеринки» в неловкую тишину тесной и неудобной тещиной квартиры.

В общем ведёт обычную жизнь провинциального гопника до тех пор, пока на горизонте его предсказуемой, лишенной всяких надежд, перспектив и стремлений жизни не появилась свободная жилплощадь, да вот только одна проблема, пока в ней находится внезапно объявившийся отец Витьки, из – за которого он угодил в детдом, квартиры не видать. Его отец уголовник – рецидивист Лёха Штырь, которого играет Алексей Серебряков, ставший в связи с исполняемыми ролями чем-то вроде совести российского кинематографа. Такая непростая задача и желание поскорей избавиться от ненавистного отца и жить в сво-

ей квартире с Лариской, побуждает Витьку на активный мыслительный процесс и отчаянное приключение – отправить Леху в дом инвалидов.

Спустя сотни километров, пережив множество знаковых и ключевых для каждого из персонажей событий, узнав друг друга, герои совершают экзистенциальный прорыв. Переломный момент для обоих персонажей наступил, когда Витька не смог оставить своего отца «Штыря» местным авторитетам и вернулся спасать его, вопреки уговорам и собственной выгоде, тем самым ответив своим человечным поступком на прозвучавший в фильме вопрос: «Кто ты по жизни?». Значит ещё не все потеряно. Фильм заканчивается надеждой и верой в человека. Таким образом перед зрителем предстаёт серьёзная интеллектуальная картина, сокрытая в трагикомичной «низовой» оболочке.

Образы, концепты и мотивы низовой культуры, интерпретируемые незаурядными творцами современного кинематографа, демонстрируют возможность глубокого раскрытия социально-психологического, социально-философского феномена «внеидеологической советскости», общих черт менталитета советского и постсоветского человека.

#### ***Актуальная тенденция функционального внедрения советского культурного опыта***

В последнее десятилетие характер отношения к советскому культурному наследию становится иным: свободное от идеологического влияния заимствование и игровое подражание сменяется осознанной политикой внедрения (как бы примерки) прежних советских культурно-идеологических форм к современным реалиям – практикам и институциям. Поскольку этот процесс разворачивается в моменте, опрометчиво было бы предлагать аналитику и делать прогнозы, но можно зафиксировать показательные примеры.

Прецедентные феномены советской эпохи оказываются не просто живучи или частично совместимы с актуальной реальностью, но активно востребованы в современной культуре, о чем свидетельствует анализ публицистического дискурса на материале национального корпуса русского языка, предпринятый С. М. Карпенко, исследования тоталитарного языка Н. А. Купиной, современного агитационного дискурса М. С. Саломатиной, И. А. Стерниным [Саломатина, Стернин, 2008] и другими авторами. В частности, исследователи отмечают наличие множества публицистических контекстов, в которых отражены представления о сохранении общности советский народ в современной действительности: «...канал „Россия”,



например, показывает более традиционные, в хорошем смысле слова, советские передачи. И это хорошо, потому что советский народ никуда не делся» (Известия. 13.09.2006). Выявлены контексты, содержащие высказывания о преемственности советской и постсоветской культуры: «...формирование полиэтнической цивилизационной общности, которую мы называли советский народ, сохраняется сегодня в образе жизни российского народа, в институтах и традициях общего Российского государства – цивилизации» (Новый регион. 2.08.06.2007) [Карпенко].

Н. А. Купина, осмысливая язык советской эпохи, отмечает, что советский народ – «не миф и не публицистическое клише, это действенная и по сей день реальность, предполагающая определенное состояние сознания и установку на поведение личности» [Купина, 1995, с. 3].

Анализируя большой массив газетных публикаций, тексты публичных выступлений современных чиновников, политиков, деятелей РПЦ, Карпенко констатирует: «В современном публицистическом дискурсе отчасти сохраняется стиль советской эпохи, что не может не влиять на языковое сознание адресата – потребителя публицистической продукции. При этом происходит семантическая трансформация прецедентных феноменов, аккумулирующих культурологическую информацию, актуализация оценочного и образного слоев их концептуального содержания. В целом прецедентные феномены советской эпохи способствуют сохранению стилистики советской журналистики в современной прессе и остаются значимым фактором влияния на адресата, внедрения в его сознание политико-идеологических установок» [Карпенко].

**Заключение.** Как позволяет утверждать проведенное нами на интегративной, культурфилософской и культурно-исторической базе исследование, восприятие советского в современной культуре обновляется в последние годы с высокой частотой: чем больше в жизни политики, тем больше сложности, эмоционального накала и двусмысленности в этом восприятии. Казалось бы, совсем недавно СССР был просто историей и элементы советской культуры полноправно и идеологически мирно сосуществовали в российской культуре с деталями других исторических периодов жизни нашего государства. Но попытка воскрешения, которую одни чают как чудесное пробуждение околдованного злыми чарами богатыря, а другие как гальванизацию мертвеца, порождает идею не рецепции советской культуры, а

именно реванша советской идентичности в современном российском человеке.

### Библиографический список

1. Беззубова О. В. Рецепция «постсоветского» в дискурсе повседневности // Человек постсоветского пространства. Выпуск 3 / под ред. В. В. Парцвания. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2005.
2. Бенхабиб С. Притязания культуры. Равенство и разнообразие в глобальную эру / пер. с англ.; под ред. В. И. Иноземцева. Москва: 2003. 350 с.
3. Гаав Л. Э. Советское искусство 30–50-х: эпоха и ее символы в восприятии современного зрителя // Российская массовая культура конца XX века. Материалы круглого стола. 4 декабря 2001 г., Санкт-Петербург. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001.
4. Голицын Г. Искусство «высокое» и «низкое»: системная роль элитарной субкультуры // Творчество в искусстве и искусство творчества. Москва, 2000. 430 с.
5. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994.
6. Гусев В. А. Где фальшь и где истина? // Агитация за счастье: Кат. выст. Дюссельдорф; Бремен, 1994. С. 15.
7. Дадамян Г. Г., Дондурей Д. Б. Опыт построения типов зрительского восприятия и понимания изобразительного искусства // Сов. искусствознание. 1978. № 1. С. 51.
8. Карпенко С. М. Прецедентные феномены советской эпохи в современном публицистическом дискурсе (на материале национального корпуса русского языка). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pretsedentnye-fenomeny-sovetskoy-epohi-v-sovremennom-publitsisticheskom-diskurse-na-materiale-natsionalnogo-korpora-russkogo-yazyka> (дата обращения 20.08.2022).
9. Кефели И. Ф. Ценности советской культуры и их роль в консолидации современного российского общества // Россия и Грузия: диалог и родство культур: сборник материалов симпозиума. Выпуск 1 / под ред. В. В. Парцвания. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 162.
10. Купина Н. А. Тоталитарный язык: Словарь и речевые реакции. Екатеринбург; Пермь : Изд-во Урал. ун-та; ЗУУНЦ, 1995. 144 с.
11. Лебон Г. Психология масс. Хрестоматия / редактор-составитель и переводчик Д. Я. Райгородский. Самара : Издательский Дом «БАХРАХ-М», 2001. 340 с.
12. Нараленкова О. «Намедни» в активе // Российская газета: Неделя. 7 октября, 2010 г. URL: [www.rg.ru/2010/10/07/tv.html](http://www.rg.ru/2010/10/07/tv.html) (дата обращения 15.10.2022).
13. Некрасова Е. С. Мифологические конструкции в советской культуре и искусстве // Studia culturae. Выпуск 2. Альманах кафедры философии культуры и культурологии и Центра изучения культуры философ-

ского факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2002.

14. Новикова А. Мифы о советских ценностях на современном российском телевидении // Теория художественной культуры. Вып. 14. Москва : ГИИ, 2012.

15. Нора П. Франция-память. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1999. 325 с.

16. Павлов А. В. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа / Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». Москва, 2014. 298 с.

17. Потерянный рай. Ностальгия по Союзу. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tfX7gHgF-Y4> (дата обращения 24.11.2022).

18. Саломатина М. С., Стернин И. А. Прецедентные тексты советской культуры в современном агитационном дискурсе // Советская культура в современном социопространстве России: трансформации и перспективы: материалы науч. интернет-конференции. Екатеринбург, 28-29 мая 2008 г. Екатеринбург : Урал. гос. ун-т, 2008. С. 67–75.

19. Фуко М. Археология знания / пер. с фр. М. Б. Раковой, А. Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А. С. Колесникова. Санкт-Петербург : ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. 416 с. (Серия «Ars Pura. Французская коллекция»).

20. Lippmann W. Public Opinion. New York : Harcourt, Brace and co, 1922. 427 с.

#### Reference List

1. Bezzubova O. V. Recepcija «postsovetskogo» v diskurse povsednevnosti = Reception of the «post-Soviet» in everyday discourse // Chelovek postsovetskogo prostanstva. Vypusk 3 / pod red. V. V. Parcvanija. Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo, 2005.

2. Benhabib S. Pritjazanija kul'tury. Ravenstvo i raznoobrazie v global'nuju jeru = Claims of culture. Equality and diversity in a global era / per. s angl.; pod red. V. I. Inozemceva. Moskva: 2003. 350 s.

3. Gaav L. Je. Sovetskoe iskusstvo 30–50-h: jepoha i ee simvoly v vosprijatii sovremennogo zritelja = Soviet art of the 30-50s: the era and its symbols in the perception of the contemporary viewer // Rossijskaja massovaja kul'tura konca HH veka. Materialy kruglogo stola. 4 dekabrja 2001 g., Sankt-Peterburg. Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo, 2001.

4. Golicyn G. Iskusstvo «vysokoe» i «nizkoe»: sistemnaja rol' jelitarnoj subkul'tury = Arts «high» and «low»: the systemic role of the elite subculture // Tvorcestvo v iskusstve i iskusstvo tvorchestva. Moskva, 2000. 430 s.

5. Golomshtok I. N. Totalitarnoe iskusstvo = Totalitarian art. Moskva : Galart, 1994.

6. Gusev V. A. Gde fal'sh' i gde istina? = Where is the falsehood and where is the truth? // Agitacija za schast'e: Kat. vyst. Djussel'dorf; Bremen, 1994. S. 15.

7. Dadamjan G. G., Dondurej D. B. Opyt postroenija tipov zritel'skogo vosprijatija i ponimaniya izobrazitel'nogo iskusstva = The experience of constructing the types of visual perception and understanding visual art // Sov. iskusstvoznanie. 1978. № 1. S. 51.

8. Karpenko S. M. Precedentnye fenomeny sovetskoy jepohi v sovremennom publicisticheskom diskurse (na materiale nacional'nogo korpusa russkogo jazyka) = Precedent phenomena of the Soviet era in modern publicist discourse (on the material of the Russian national language corpus). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pretsedentnye-fenomeny-sovetskoy-epohi-v-sovremennom-publitsisticheskom-diskurse-na-materiale-natsionalnogo-korpusa-russkogo-jazyka> (data obrashhenija 20.08.2022).

9. Kefeli I. F. Cennosti sovetskoy kul'tury i ih rol' v konsolidacii sovremennogo rossijskogo obshhestva = Values of Soviet culture and their role in the consolidation of contemporary Russian society // Rossija i Gruzija: dialog i rodstvo kul'tur: sbornik materialov simpoziuma. Vypusk 1 / pod red. V. V. Parcvanija. Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo, 2003. S. 162.

10. Kupina N. A. Totalitarnyj jazyk: Slovar' i rechevye reakcii = Totalitarian language: Vocabulary and speech reactions. Ekaterinburg; Perm' : Izd-vo Ural. un-ta; ZUUNC, 1995. 144 s.

11. Lebon G. Psihologija mass. Hrestomatija = The psychology of the masses. A Reader / redaktor-sostavitel' i perevodchik D. Ja. Rajgorodskij. Samara : Izdatel'skij Dom «BAHRAH-M», 2001. 340 s.

12. Naralenkova O. «Namedni» v aktive = «The other day» in the asset // Rossijskaja gazeta: Nedelja. 7 oktjabrja, 2010 g. URL: [www.rg.ru/2010/10/07/tv.html](http://www.rg.ru/2010/10/07/tv.html) (data obrashhenija 15.10.2022).

13. Nekrasova E. S. Mifologicheskie konstrukcii v sovetskoy kul'ture i iskusstve = Mythological constructions in Soviet culture and art // Studia culturae. Vypusk 2. Al'manah kafedry filosofii kul'tury i kul'turologii i Centra izuchenija kul'tury filosofskogo fakul'teta Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Sankt-Peterburg : Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshhestvo, 2002.

14. Novikova A. Mify o sovetskikh cennostjah na sovremennom rossijskom televidenii = Myths about Soviet values on modern Russian television // Teorija hudozhestvennoj kul'tury. Vyp. 14. Moskva : GII, 2012.

15. Nora P. Francija-pamjat'. Sankt-Peterburg : Izd-vo Sankt-Peterburgskogo un-ta, 1999. 325 s.

16. Pavlov A. V. Postydnoe udovol'stvie: filosofskie i social'no-politicheskie interpretacii massovogo kinematografa = Shameful pleasure: philosophical and sociopolitical interpretations of mass cinema / Nac. issled. un-t «Vysshaja shkola jekonomiki». Moskva, 2014. 298 s.

17. Poterjannyj raj. Nostal'gija po Sojuzu = Paradise lost. Nostalgia for the Soviet Union. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tfX7gHgF-Y4> (data obrashhenija 24.11.2022).

18. Salomatina M. S., Sternin I. A. Precedentnye teksty sovetskoj kul'tury v sovremennom agitacionnom diskurse = Precedent texts of Soviet culture in modern propaganda discourse // Sovetskaja kul'tura v sovremennom socioprostranstve Rossii: transformacii i perspektivy: materialy nauch. internet-konferencii. Ekaterinburg, 28-29 maja 2008 g. Ekaterinburg : Ural. gos. un-t, 2008. S. 67–75.

19. Fuko M. Arheologija znanija = Archeology of knowledge / per. s fr. M. B. Rakovoj, A. Ju. Serebrjannikovej; vstup. st. A. S. Kolesnikova. Sankt-Peterburg : IC «Gumanitarnaja Akademija»; Universitetskaja kniga, 2004. 416 s. (Serija «Ars Pura. Francuzskaja kollekcija»).

20. Lippmann W. Public Opinion. New York : Harcourt, Brace and co, 1922. 427 s.

Статья поступила в редакцию 04.10.2022; одобрена после рецензирования 25.10.2022; принята к публикации 17.11.2022.

The article was submitted on 04.10.2022; approved after reviewing 25.10.2022; accepted for publication on 17.11.2022.