

# Марк Липовецкий, Татьяна Михайлова

## Больше, чем ностальгия

(ПОЗДНИЙ СОЦИАЛИЗМ  
В ТЕЛЕСЕРИАЛАХ 2010-х ГОДОВ)

Mark Lipovetsky and Tatiana Mikhailova

More than Nostalgia: Late Socialism in TV Series of the 2010s

**Марк Липовецкий** (Колумбийский университет, Нью-Йорк, США; кафедра славянских языков, профессор; доктор филологических наук) ml4360@columbia.edu.

**Татьяна Михайлова** (Колумбийский университет, Нью-Йорк, США; кафедра славянских языков, преподаватель) tm3100@columbia.edu.

**Ключевые слова:** ТВ-сериалы, оттепель, застой, ностальгия, утопия, аффект, культурная индустрия

УДК: 7.08

В статье рассматриваются популярные российские ТВ-сериалы 2010-х годов, изображающие период позднего социализма. По мнению авторов, главным художественным результатом этих кинотекстов является создание эстетической утопии, разворачивающейся на уровне аффектов, «поперек» и вопреки содержательному акценту на негативных аспектах поздней советской эпохи. Эта эстетическая утопия выступает в роли современной идеологии, предлагающей постсоветскому обществу новый социальный контракт.

**Mark Lipovetsky** (Dr. habil.; Professor, Department of Slavic Languages, Columbia University, New York, USA) ml4360@columbia.edu.

**Tatiana Mikhailova** (Professor, Department of Slavic Languages, Columbia University, New York, USA) tm3100@columbia.edu.

**Key words:** TV series, Thaw, Stagnation, nostalgia, utopia, affect, culture industry

UDC: 7.08

This article examines popular Russian TV series of the 2010s that depict the late socialist period. According to the authors, the main artistic result of these film texts is the creation of an aesthetic utopia that operates on the level of affects, despite the fact that these films apparently highlight negative aspects of the Soviet period. This aesthetic utopia serves in the role of a contemporary ideology offering a new social contract for post-Soviet society.

Ностальгия не всегда о прошлом. Она может быть ретроспективной, но может быть и перспективной.

*Светлана Бойм*

Без малого двадцать лет прошло с тех пор, как Светлана Бойм опубликовала свою, теперь классическую, книгу «Будущее ностальгии» [Boym 2002], в которой она, с одной стороны, определила ностальгию как важную составляющую культуры модерности, а с другой — предложила различать ресторативную и рефлексивную ностальгию. Если первая воплощает тоску по утраченному символическому порядку и (вос)производит идеализированную мифологию прошлого, то вторая высвечивает амбивалентность отношений с историей, а через нее — противоречия модерности. Если первый тип ностальгии Бойм иллюстрировала постсоветскими демонстрациями коммунистов, то второй — примерами, взятыми из Бродского и Кабакова. Примерно тогда же, когда вышла

монография Бойм, Наталья Иванова выпустила книгу под характерным названием «Ностальгящее» [Иванова 2002], в которой доказывала, что ностальгическая репродукция образов и тем советской культуры заменила настоящее в телевизионной реальности ранних 2000-х. В сущности, Иванова, не употребляя этого термина, говорила о том, что советский материал стал цементом в конструкции постсоветской «гиперреальности симулякра» (Бодрийяр).

Однако, думается, сегодня — а под «сегодня» мы понимаем последние 5–7 лет — репрезентация советского и в особенности *позднесоветского* прошлого в российской ТВ-культуре претерпела существенные изменения. Если говорить о ностальгии, то она более не поддается описанию как ресторативная или рефлексивная, приобретая некое новое, еще не опознанное, качество. Наиболее зримым воплощением этого нового качества стали многочисленные сериалы об «оттепели» и «застое», сложившиеся в целую отрасль современной российской культур-индустрии. Перечислим некоторые из них: «Дело гастронома № 1» (2011) Сергея Ашкенази, «Фурцева» (2011) Сергея Попова, «Обратная сторона Луны» (2012) Александра Котта, «Оттепель» (2013) Валерия Тодоровского, «Фарца» (2015) Егора Баранова, «Красная королева» (2015) Алены Семеновой, «Наше счастливое завтра» (2016) Игоря Копылова, «Маргарита Назарова» (2016) Константина Максимова, «Людмила Гурченко» (2016) Сергея Алдонина, «Таинственная страсть» (2016) Влада Фурмана, «Гостиница “Россия”» (2017) Сергея Сенцова, «Оптимисты» (2017, 2021) Алексея Попогребского, «Березка» (2018) Александра Баранова. И это не считая еще более многочисленных детективов, действие которых тоже происходит во времена Хрущева и Брежнева («Новочеркасск», «Город», «Гурзуф», «Газовщик», «Паук», «Журов» и т.п.)

Что отличает эти сериалы от классических образцов ностальгии? Прежде всего то, что в них ни в коей мере не замалчиваются ранее запретные или негативные аспекты советской эпохи — произвол партии и КГБ, черный рынок, системная коррупция, организованная преступность, подпольный капитализм, классовое расслоение, элитизм и гламурный полусвет. Следуя образцу, заданному фильмом Валерия Тодоровского «Стиляги» (2008), эти сериалы, как правило, делают центральными персонажами тех, кого советская эпоха исключала из поля зрения (или изображала однозначно негативно) — стилияг, валютчиков, фарцовщиков, цеховиков, деляг и блатмейстеров. В новейших сериалах эти персонажи изображены как подлинные герои своего времени и поставлены рядом с признанными звездами эпохи (артистами, поэтами, топ-моделями), у которых на первый план также выносятся невидимая миру сторона. Таким образом, *невидимое* в советской культуре репрезентируется как *прототип будущего* — т.е. постсоветского, сегодняшнего, настоящего.

Вместе с тем довольно показательно и то, что бунт героев во всех ретро-сериалах строго ограничен *стилем жизни*, подпольной, неофициальной эстетикой, которая, конечно, по-своему тоже насыщена политикой. Плюсы и минусы такого самоограничения проницательно проанализированы в статье Ильи Калинина «О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему “две России” меньше, чем “единая Россия”». С одной стороны, такой подход восходит к формуле Синявского о «стилистических расхождениях» с советской властью, предполагающей, что «выработка альтернативного языка может быть рассмотрена как наиболее продуктивная форма сопротивления, позволяющая выскользнуть за пределы той авторитет-

ной грамматики, которую задает язык-гегемон» [Калинин 2017]. В более широком смысле, доказывает Калинин, такой подход воспроизводит традиционное для России (еще с дореволюционных времен) представление о культуре как «форме замещения отсутствующего гражданского общества, его дискурсивного суррогата, превращающего отсутствие тех или иных социополитических практик в фактор социокультурного воображения» [Там же]. Такой взгляд согласуется и с концепцией Алексея Юрчака, развернутой в книге «Это было навсегда, пока не кончилось» (2006, русское издание — 2014), согласно которой сдвиг советской культурной парадигмы происходил *внутри* советской социальности — в зонах «внеаходимости», осваивавших альтернативные дискурсы и игнорировавших политическую риторику как в советском, так и в антисоветском вариантах. Калинин видит развитие этой логики в протестном и оппозиционном властных движениях 2010-х. Однако, по мнению исследователя, в современной культурной ситуации также обнаружилось ограничение «дискурса культурной автономии». Сегодня эта логика обернулась легитимацией эссенциализированного культурного расизма.

Если таковы политические эффекты дискурса «культурной автономии», то каковы его *исторические* последствия? В сущности, сериалы, о которых у нас пойдет речь, создали в течение последних лет визуально яркий и по-своему цельный образ «развитого социализма», через него выстроив эстетическую генеалогию современной эпохи. Речь в них идет не столько о «России, которую мы потеряли», как в перестройку и в 1990-е годы, сколько о России, которую мы приобрели. Ретромания в данном случае служит не столько бегству в прошлое, сколько исторической легитимации настоящего, замаскированной под эскапизм.

Этот культурный феномен особенно интересен тем, что по большей части он создается «креативным классом» для широкого зрителя, т.е. того самого «быдла», «оболваненного патриотического большинства», о котором пишет в своей статье Илья Калинин. Налицо попытка преодолеть разрыв, построить мосты, объединяющие через категорию *стиля жизни* идеологически разъединенные культурные и социальные страты. Удалась ли она? И в чем состоит культурный смысл предлагаемой историзации современности? На эти вопросы мы постараемся ответить, сосредоточившись на анализе таких сериалов, как «Оттепель» (2013) Валерия Тодоровского, «Фарца» (2015) Егора Баранова, «Красная королева» (2015) Алены Семеновой, «Наше счастливое завтра» (2016) Игоря Копылова, «Оптимисты» (2017) Алексея Попогребского и «Березка» (2018) Александра Баранова.

## Не «Безумцы»

Новое качество ностальгии впервые со всей отчетливостью проступило в «Оттепели» Валерия Тодоровского, в которой увидели не только российский вариант «Mad Men» Мэттью Вайнера, но и сильное киновысказывание, захватывающее не в последнюю очередь искусной стилизацией мод, музыки и даже лиц 60-х. Явно отсылая к феллиниевскому «8½», культовому фильму советских 60-х, Тодоровский целенаправленно размывает границу между ходульной кинореальностью комедии «Девушка и бригадир», создаваемой на наших глазах, и драмами своих героев — чем незаметно, но весьма убедительно *эвакуирует* центральных персонажей в реальность художественного вымысла

и окончательно превращает 60-е в триумф эlegantности и стиля. В этом, кстати говоря, видится важнейшее отличие «Оттепели» от американских «Безумцев», несмотря на признания самого Тодоровского.

Критики, писавшие о «Безумцах», подчеркивали исключительную точность в детализации повседневного и коньюмеристского мира 60-х<sup>1</sup>. Вместе с тем в сериале Мэттью Вайнера это почти любовное отношение к мелочам прошлого не заслоняет, а скорее усиливает убедительность социальной критики эпохи с ее нормализованным сексизмом, гомофобией, расизмом, — изнанкой лакированной гиперреальности, создаваемой средствами рекламы и телевидения. Как пишет один из авторов сборника о «Безумцах»: «Вместо репрезентации 1960-х как избавления от бед 1950-х, этот сериал убеждает в том, что 60-е потерпели поражение еще до того, как они «случились». <...> Фантастическая «история» (создаваемая последовательностью рекламируемых продуктов. — М. Л., Т. М.) в «Безумцах» функционирует как широкомасштабная, глубоко пессимистическая социальная критика» [Varon 2013: 258].

Приложима ли подобная характеристика к «Оттепели»?

Когда вышла «Оттепель», Тодоровский пояснял: «У меня не было задачи рассказать, как было на самом деле. Для этого есть документальное кино и другие режиссеры, которые пытаются восстановить эпоху. А я создал миф. Например, решил, что все женщины будут красивыми» [Ефимов 2013]. Отказ от «документализма» совмещается здесь с отказом от критического отношения к своим персонажам и их эпохе. Социальные обстоятельства понимаются в «Оттепели» как условия игры, с которыми герои вынуждены считаться, но которые они также умеют красиво обходить. Да, в принципе сюжет «Оттепели» можно прочесть как рассказ о том, почему оттепель провалилась, едва начавшись, но это прочтение было бы искусственным, поскольку оно несовместимо с общим восхищенным взглядом, направленным на поколение *молодых и прекрасных* родителей. Парадокс «Оттепели», по-видимому, состоит в конфликтном сочетании двух противоположных модальностей: по сюжету главные герои сериала терпят жестокие поражения (сокровенный фильм так и остается не поставленным, Хрусталиев с позором бежит из Москвы, Марианна превращается в расчетливого манипулятора и т. п.), но авторы сериала — а значит, и зрители — видят в них победителей, не подлежащих ничьему суду. Вот почему так радикально разошлись мнения критиков об «Оттепели».

Скажем, Ксения Ларина считает, что Тодоровский воплотил лучшее оставшееся от той исторической эпохи — он изображает мир киношников как параллельную реальность свободы, не лишенную компромиссов с системой, но исполненную достоинства «тех, кто кормил дракона своим молчанием и согласием и верил, что дракон когда-нибудь сдохнет... тех, которые смогли остаться порядочными людьми, не став героями» [Ларина 2013]. Андрей Архангельский, наоборот, видит в «Оттепели» «мелодраматическую глупость», нивелирующую смысл любой эпохи: «Оттепель тут или эпоха Цинь, по большому счету, неважно. После двух эстетически цельных серий авторы (над сценарием трудились, кроме Тодоровского, Алена Званцова и Дмитрий Константинов) вынуждены городить совершенно опереточные конфликты, любовные и производственные, разбавляя их атрибутами 1960-х типа молодежных кафе или выставки авангардистов» [Архангельский 2013].

1 См., например: [Rosenheck 2013; Harris 2013].

Оба эти подхода одновременно справедливы и неточны. На наш взгляд, ухватывая важные черты «Оттепели», критики упускают центральный принцип этого сериала, позволяющий объединить, казалось бы, несовместимые интерпретации («достоинство эпохи» и «опереточные конфликты»). Это *аффективный принцип*, который можно с достаточной долей условности обозначить как эстетическую утопию. Аффект, как объясняет Б. Массуми, всегда строится на «разрыве между содержанием и эффектом... Уровень интенсивности (аффекта. — *М.Л., Т.М.*) характеризуется пересечением семантических линий — грустное запоминается как приятное. Уровень интенсивности организован на логике, которая не признает исключенную середину. Вместо этого она смутно, но настойчиво соединяет то, что кажется разделенным... Интенсивность параллельна уровню означивания — который создает свой собственный порядок связей» [Massumi 2002: 24]. Вот почему в «Оттепели» (и, добавим, в других сериалах этого типа) сюжетные поражения героев странным образом сочетаются с ощущением их триумфа.

Принцип эстетической утопии — установка Тодоровского, согласно которой все актрисы в фильме должны быть прекрасны, — лишь входит в общую систему ориентиров, в которой музыка, песни, костюмы, интерьеры и лица образуют несомненное эстетическое единство. Оперетта здесь вспоминается не случайно. «Девушка и бригадир» имитирует образцовый советский мюзикл, как бы заражающий своей песенной стихией и пространство за пределами кинопавильона. Заглавная песня, исполняемая певицей Диной (Паулина Андреева) в кафе, так же важна, как и бравурный кинофинал «Девушки», — граница между «кино» и «жизнью» и в этом смысле оказывается весьма размытой. Тодоровский, по-видимому, не вполне сознательно, но очень последовательно цитирует принципы мюзикла, который, согласно Ричарду Дайеру, утопичен по своей природе, хотя утопизм мюзикла отличается от классических утопий. Мюзикл показывает, «как утопия ощущается изнутри, нежели то, как она организована», — утопичен сам «аффективный код» этого жанра, который создается непрезентативными знаками: цветом, светом, фактурой кадра, ритмом актерских движений, закадровой музыкой, работой камеры и т.д. [Dyer 2002: 20]<sup>2</sup>. Это наблюдение в высшей степени справедливо по отношению к «Оттепели», как, впрочем, и другим (даже не музыкальным) фильмам этого типа. Именно эстетический утопизм, выраженный сугубо аффективными средствами, становится концептуально насыщенной связкой, соединяющей поколение 60-х с сегодняшними «креаклами» — именно в нем, т.е. в «стиле» и «стильности» сохраняет Тодоровский достоинство поколения отцов.

Правда, используя «аффективный код» мюзикла, Тодоровский совершает симптоматичную подмену. «Девушка и бригадир» — мелодрама, снимаемая Хрусталевым и Мячиным в обмен на обещанное разрешение делать фильм про партизан, из сюжетного хода превращается здесь в стиливую доминанту. Примечательно, что сама «Девушка» выглядит как пародийный гибрид «Карнавальная ночь» и мюзиклов Пырьева (на Пырьева намекает и режиссер «Девушки» Федор Андреевич Кривицкий в исполнении Михаила Ефремова). Однако и комедии Пырьева, и даже «Карнавальная ночь» (1957) все-таки еще весьма далеки от эстетики оттепели. То, что именно они замещают для зрителя

2 Мы признательны профессору Энтони Анемоне (New School, New York) за совет обратить внимание на книгу Дайера и утопизм жанра мюзикла.

киноэстетику оттепели, весьма симптоматично. Как и то, что мелодраматические хитросплетения сюжета, в сущности, заслоняют отсутствие реального конфликта, напоминая о «борьбе хорошего с лучшим», как иронически определяли драматургию позднесталинской эпохи. Подобно «Карнавальной ночи», в «Оттепели» есть только один негативный персонаж — следователь Цанин (Василий Мищенко) — окруженный множеством неизменно симпатичных и привлекательных характеров.

В «Оттепели» мы сталкиваемся с тем, что Фредрик Джеймисон в своей классической книге о постмодернизме назвал «утопизмом после конца утопии». По мысли Джеймисона, новый утопический дискурс, который рождается после кризиса левых утопий революционных перемен, демонстрирует «развитие широкого спектра специфически пространственных утопий, в которых трансформация социальных отношений и политических институций спроецирована на видение места и ландшафта, включая и человеческое тело» [Jameson 1990: 160]. В качестве яркого примера такой пространственной утопии можно назвать «парк культуры», ставший центральной метафорой одноименной книги Михаила Ямпольского 2018 года, посвященной современной московской культуре. Ямпольский показывает, как вроде бы деидеологизированная пространственная утопия порождает свой собственный перформативный дискурс, в котором утопизм нелогично, но неразрывно связан с насилием: «...ареной сражения оказывается стиль жизни, погромы и аресты выглядят тут совершенно неуместными. Тем более интересно и важно понять, почему комфорт парка культуры сопровождается атаками насилия. <...> Я бы даже сказал, что насилие не просто соседствует с культурой, но входит в ее состав в качестве важного ингредиента» [Ямпольский 2018: 15, 29].

В сущности, «Оттепель» (и вообще киноплощадка) — это прототип «парка культуры», и неразрывная связь удовольствия от эстетической утопии с насилием здесь очень осязаема. Богемная свобода киношной среды оказывается беззащитной перед давлением и вторжениями следователя Цанина. Директор картины директор фильма Гия Таридзе (Дута Схиртладзе) хорошо помнит свой срок в ГУЛАГе. А всего одной подлой статейки достаточно для того, чтобы все друзья и коллеги отвернулись от Хрусталева, с подачи следователя, обвиненного в трусости.

Метафора «парк культуры» оказывается еще более приложимой к 8-серийному фильму «Фарца» (2015), снятому молодым (1988 г.р.), но сегодня уже широко известным по «мистическому триллеру» «Гоголь» режиссером Егором Барановым и знатными продюсерами А. Цекало и А. Коттом по сценарию, написанному Юлией Идлис, Цекало и Коттом. «Фарца», как сообщает всеведущая «Википедия», стала одним из первых российских сериалов, купленных Netflix.

Москва ранних 60-х выглядит в «Фарце» и впрямь как парк культуры, по которому разгуливают Гагарин, Магомаев, Светлов, Аксенов, Шпаликов и другие модные и привлекательные мужчины и женщины. Не удивительно, что сюжет фильма буквально заперт в Москве, начинаясь с того, что главный герой возвращается в родной город после года на Братской ГЭС и тут же покупает журнал «Юность» с его первым опубликованным рассказом. Москва в «Фарце» приравняется к оттепели, и поэтому ни героям, ни сценаристам даже не приходит в голову, что из Москвы можно уехать и таким образом спастись от многих неприятностей. Вместе с тем, как и в «Оттепели», в «Фарце» квазиисторические аттракционы оттенены насилием. Источником насилия

здесь становится не только гротескный кагэбэшник (Т. Трибунцев), но и еще более гротескный криминальный босс Понт (Е. Стычкин). При этом кагэбэшник «крышует» Понта, причем не только как информатора, но и как бизнес-компаньона.

Именно Москва отвечает за аффективный план этого сериала, так же как и в «Оттепели», заслоняющий историю поражений. В роскошных московских интерьерах и пейзажах, неизменно радующих глаз преувеличенной яркостью красок, «Фарца» рисует жизнь валютчиков, спекулянтов и фарцовщиков, которую ведут четверо юных друзей (при эпизодическом участии их подруг) во главе с юным писателем Андреем (Александр Петров). Все их операции разыгрываются как *серия увлекательных приключений*, которые, несмотря на значительные прибыли, рождаются исключительно из альтруистического желания выручить друга из беды.

Другой (тоже аффективный) импульс для приключений героев «Фарцы» — якобы сугубо оттепельное желание «жить взахлеб», подтверждаемое соответствующими стихами Р. Рождественского, а также узнаваемо зажигательной «музыкой на костях». «Оттепельность» этого мотива рифмуется с вовлеченностью главного героя в «прогрессивную» литературную среду. «Фарца» даже изображает — с почти комической плакатностью — редакцию журнала «Юность» и делает одним из персонажей Валерию Ланскую (Е. Волкова), вымышленного редактора журнала, покровительницу талантов и любовницу Андрея.

Значение литературного мотива, впрочем, более существенно, чем еще одна ипостась «парка культуры». Примечательно, что, когда Андрей занимается фарцовкой и другими опасными делами, он либо вовсе не может писать, либо пишет из рук вон плохо — настолько, что Ланская теряет к нему интерес и как к автору, и как к любовнику. Очевидно, что его творческая энергия из литературы уходит в фарцу, которая, в свою очередь, становится *заместителем письма*. Поскольку, по Джеймисону, письмо является одной из форм «опространствливания» истории, этот ход, как и в «Оттепели», предполагает эвакуацию героев и их проблем из истории в пространство литературы. Эта тема с нажимом обозначается цитатами из «Трех мушкетеров» вплоть до того, что лидера компании Андрея неоднократно называют Д'Артаньяном. Интересно, что и в других сериалах этого типа популярна система характеров по образцу «Трех мушкетеров» — таковы «Оптимисты» и «Наше счастливое завтра». Именно «Мушкетеры» становятся почти архетипическим тропом для сочетания идеализма с трансгрессиями по отношению к «системе».

## Не циники

В «Фарце» есть эпизод, который не может не вызывать удивления. Герои вместе со своими девушками приходят в кинотеатр, чтобы посмотреть «Девять дней одного года» (1962). Но перед началом сеанса показывают киножурнал, в котором анонимный голос обличает фарцовщиков и подпольных скупщиков вещей у иностранцев. Герои смотрят его со слезами на глазах, а потом дружно встают и уходят из кинотеатра.

Сцена поразительна тем, что героев искренне оскорбляет официальный дискурс. Как будто они, то и дело убегая от милиционеров и кагэбэшников, не знают, что их занятия предосудительны и криминальны. На что же они оби-

жаются? Куда естественнее была бы циническая ухмылка и даже известная гордость (да, это про нас!). Нелогичность, по-видимому, указывает на то, что смысл этой сцены больше конкретного сериала — он выражает пафос всей этой области культур-индустрии.

Протагонисты «Фарцы» видят себя героями оттепельной эпохи, они готовы отождествить себя с ироничными и отважными персонажами «Девяти дней одного года», а им подсовывают злобную карикатуру, которая отрезает их от эпохи, которой они хотят принадлежать и, конечно же, принадлежат. Авторы сериала с ними безусловно согласны. Так выглядит в этих сериалах обязательная для всякой утопии критика настоящего — постсоветского состояния общества. Если для сегодняшнего зрителя новая российская экономика и социальность криминальны по определению (см., например, «Домашний арест» П. Буслова или «Мертвые души» Григория Константинопольского), то, по логике авторов сериалов, герои позднего социализма криминальны только по устаревшим советским стандартам. На самом деле все они романтики и идеалисты — циничны их недруги и преследователи, вроде Понта и кагэбэшника в «Фарце», Цанина в «Оттепели».

Настоящие герои 60—70-х могут *казаться* циниками, как, допустим, Хрусталеv. Но, по логике сюжета, Хрусталеv тоже идеалист: он отказывается даже от неподдельной любви к Марианне ради успеха дела — ради фильма, который для него важнее всего остального. Как уже говорилось, герои «Фарцы» пускаются во все тяжкие, чтобы добыть денег для попавшего в беду друга. Простой ростовский рабочий Петр Луговой (его роль играет Илья Носков, актер с внешностью соцреалистического стахановца или Ивана-царевича), главный герой сериала «Наше счастливое завтра», становится цеховиком и воротилой подпольного бизнеса от любви к девушке, принадлежащей к советской элите — чтобы завоевать ее и сравняться с ней в статусе.

Вообще, все герои этих сериалов изображаются как носители незаурядной креативности, ищущие способы реализовать ее. Зрителю очевидно, что только ригидность советской системы превращает их творческое начало в преступление, в других условиях — постсоветских, например — их таланты не только расцвели бы, но и привели бы их к легитимному социальному успеху. Между тем в видимом противоречии с этим молчаливым предположением в сериалах задается иная утопическая перспектива. Как следует из всех этих фильмов, капитализм вполне может процветать, не требуя от бизнесменов ни грубого цинизма, ни откровенного злодейства, правда, важнейшими условиями для такого процветания оказываются экономика и политика позднего социализма.

Однако стоит отступить на шаг, чтобы увидеть шаткость этой конструкции. Дело в том, что герои всех этих сериалов — самые настоящие циники. Ведь цинизм состоит не в отсутствии идеалов, а в способности сочетать разные моральные и поведенческие режимы. Например, в одной ситуации воображать себя образцовым советским гражданином (и, возможно, даже быть им), а в другой — скупать валюту у иностранцев и выгодно торговать фирменными шмотками. Или же, в случае Хрусталева, — в одних ситуациях следовать кодексу дружеской и профессиональной солидарности, а в других бестрепетно оттеснять коллегу и друга, особенно если это женщина — оператор Люда Понынина (Я. Сексте) — забирая у нее первую самостоятельную работу в кино. С этой точки зрения наши герои мало чем отличаются от злодеев-трикстеров, которые тоже умеют сочетать образ «серого советского мышонка» с властью



короля преступного мира или звание офицера КГБ с подпольным бизнесом. Так что финальное превращение Андрея из «Фарцы» в «нового Понта» и одновременно агента КГБ совершенно логично, хотя и изображается как трагедия.

Здесь, конечно, вспоминается классическая характеристика циника из «Критики цинического разума» П. Слотердайка: «официально — профессиональный циник, в личном плане — чувствительнейшая личность; по должности — жесткий руководитель, в идеологическом отношении — записной спорщик; для окружающих — реалист, для себя — субъект, превыше всего ставящий наслаждения и удовольствия... объективно — сторонник политики силы, субъективно — пацифист; в-себе — суцая катастрофа, для-себя — сама безобидность. <...> Это смешение и есть наше моральное *status quo*» [Слотердайт 2001: 196].

Слотердайт, как известно, не имел в виду советского человека — первой его концепцию на советский мир спроецировала Т. Горичева в книге «Православие и постмодернизм» (1991). Но если эта характеристика властного субъекта эпохи «позднего капитализма» так легко проецируется на якобы контркультурного субъекта эпохи позднего социализма, то лишается смысла предположение о благодатном капитализме под эгидой советской власти. Он, оказывается, не менее циничен, чем современный капитализм; а «контркультурщики» даже предвосхищают своим цинизмом современную власть. Так что попытка романтизировать советский капитализм ничем не отличается от заказных кинолент про героических олигархов («Олигарх», «ПираМММида» и т.п.) или же мудрых и идеалистичных чекистов (несть им числа).

Контрциническая направленность в то же время объясняет, почему в сериалах 2010-х годов энергично реанимируется моралистический нарратив 1960-х, согласно которому этический компромисс — это худшее преступление из всех возможных, неизбежно ведущее личность к саморазрушению. Строго говоря, моральные поражения главных героев сериалов — а они происходят почти с математической неизбежностью — убеждают зрителя в поражении «оттепельных» и «застойных» вариантов контркультуры — экономической или эстетической. Хотя в разных сериалах причины этих фиаско объясняются по-разному. В «Оттепели», «Фарце» и «Красной королеве» во всем виновата советская система. В «Нашем счастливом завтра» и «Березке», дотягивающих повествование до постсоветской эпохи, все рушится как раз тогда, когда происходит обвал советской системы — в годы перестройки. А в «Оптимистах» выясняется, что идеализм превращается в цинизм в тот самый момент, когда герои побеждают систему, а вернее, становятся ее частью.

Доминанта моралистического нарратива предполагает наличие моралистов. В советском кино 1960—1970-х годов эту роль, как правило, исполняли, как сейчас сказали бы, «силовики» — милиционеры, кагэбэшники, армейские офицеры и ветераны и т.п. Предлагалось отождествить органы насилия с охранной морали и идеализма. В современной культуре, несмотря на неискоренимую и все возрастающую любовь к силовикам, такого рода отождествление все же трудноосуществимо. Однако, наблюдая за современными сериалами, нельзя не заметить стремительную, но показательную эволюцию: сначала именно моралист из «органов» выступает в качестве главного злодея («Оттепель»), затем силовик раздваивается на продажного циника и «честного мента» («Фарца», «Наше счастливое завтра», «Красная королева») и, наконец, собственно, сотрудник органов выступает в качестве главного ангела-хранителя креативно-трансгрессивных героев («Таинственная страсть», «Березка»).

Трансформация силовика из суперзлодея в ангела-хранителя весьма показательна для логики развития мотива цинизма и моралистического нарратива во всех этих сериалах. Вся эта волна в истории российского сериала начинается с попыток воскрешения критических дискурсов 60—70-х для поиска более или менее радикальных альтернатив современности. Однако по мере того, как настраивается в этих сериалах система установок, определяющих отношения между изображаемым (и воображаемым) прошлым и предполагаемым настоящим, представление о том, что трансгрессивные герои исключительно противостоят власти, сменяется интуицией о *взаимных* зависимостях и связях, соединяющих власть с бунтарски настроенными художниками, фарцовщиками, стилистами, цеховиками. Параллельно изменяется и образ самой власти, которая, с одной стороны, все больше приближается к трансгрессивным героям, а с другой — все меньше противопоставляется постсоветскому настоящему. Куда ведет эта двойная траектория, мы увидим ниже.

Правда, есть один тип трансгрессий, который не вписывается в этот сценарий. Это трансгрессии, относящиеся к области гендера.

## Не феминистки

Опять-таки «тренд-сеттером» в этой области стала «Оттепель» Тодоровского. Ее система характеров почти в точности повторяет гендерный расклад в американских «Безумцах». В центре — мужчина-звезда, супермачо, окруженный влюбленными в него красавицами. Оператор Виктор Хрусталева — это советский Дон Дрейпер, копирайтер и звезда нью-йоркского света. Именно такое восприятие этого персонажа задано открывающей сериал сценой, в которой Хрусталева расстается со своей любовницей Ларисой (Е. Брик) и не теряет невозмутимости, даже когда она во всей своей сногшибательной красе, чтобы возбудить его ревность (и желание?), выходит обнаженной на улицу и садится на лавочку у подъезда. Другие мужские персонажи в той или иной степени оттеняют или отражают триумфальную маскулинность Хрусталева — режиссер Федор Кривицкий (М. Ефремов), актер Будник (П. Деревянко), режиссер Егор Мячин (А. Яценко), что соответствует и системе мужских характеров «Безумцев», правда, без буквальных соответствий. Важную роль в сюжетах и того, и другого сериала играют женщины-профессионалы, по-разному выстраивающие отношения между сексуальностью и карьерой. Актриса Инга Хрусталева (В. Исакова) одновременно переключается с женой Дона Бетти и секретаршей, затем компаньоном Джоан, а Пегги Олсон, секретарша, затем копирайтер, вызывает параллели и с прекрасной Марианной, и с оператором Людой Полининой, «некрасивой девчонкой», предпочитающей бесполой комбинезон иным нарядам. И в том, и в другом сериале находится место гею. В «Безумцах» это арт-директор Сол Романо (первые 3 сезона), а в «Оттепели» — брат Марианны, портной и художник по костюмам Санча (Евг. Волоцкий).

В «Безумцах» система характеров, традиционная для каждой второй голливудской романтической комедии 1930—1970-х, служит, однако, предметом деконструкции. Традиционная гендерная конфигурация не скрывает, а обнажает разные формы репрессии — сексизм, расизм, гомофобию. Такое узнавание обычно описывается фрейдовским термином «жуткое» (*Unheimlich*). Гендерные отношения в «Оттепели» тоже вызывают чувство узнавания, только

оно лишено дистанции и направлено на эффект, противоположный *жуткому*, — они подвергаются нормализации. Нормализованы и, более того, окрашены восхищением снисходительно-утилитарные отношения Хрусталева и других персонажей (Егора Мячина, например) с женщинами. Не вызывает никакого смущения то, как спокойно Хрусталев отнимает первую самостоятельную работу у женщины-коллеги. Некоторый сдвиг намечается в репрезентации гомосексуализма, и вообще Санчо — чуть ли не первый сочувственно изображенный гомосексуал в российском сериале. Польшина влюблена в него, не догадываясь о его сексуальной ориентации. Когда Санчо арестовывают за гомосексуализм, она преображается — надев ярко красное платье и соответствующую косметику, приходит в отделение милиции, чтобы вытащить «своего жениха». Но эта линия заканчивается ничем. У зрителя может возникнуть впечатление, что не только «некрасивая девчонка» становится красавицей, но и гей «исправляется», найдя любящую женщину. Этот эффект далеко не так безобиден, как может показаться на первый взгляд: благодаря ему «Оттепель» репрезентирует консервативные гендерные нормы как «правильные» и предлагает отнестись ко всему, что в эти нормы не вписывается, как к ошибкам молодости — вот, мол, и в 60-е так же «шалили», как и сейчас, а ничего, прошло, образумились.

Сериалы, сосредоточенные на женских персонажах, несколько усложняют характерную для ретросериалов 2010-х гендерную конфигурацию. Знаменитая манекенщица Регина Збарская, названная в сериале «Красная королева» Барской (Ксения Лукьянченко), и танцовщица Варвара Горшкова (Любовь Константинова) в сериале «Березка» разыгрывают классический сюжет «из грязи в князи». Правда, «Красная королева» придает этому сюжету измерение латиноамериканской мелодрамы, завершая историю советской королевы красоты упадком и самоубийством. «Березка», напротив, явственно ориентируется на тропы советского кино — от «Светлого пути» до «Москва слезам не верит». Эти сериалы различаются и по своей идеологии. «Березка» последовательно воспроизводит националистические представления о женщине и русской культуре в целом. Наоборот, «Красная королева» тематически и визуально воссоздает западные модели женственности, кардинально отличные и от традиционалистских, и от советских образцов.

Не удивительно, что в этих сериалах возникают диаметрально противоположные образы позднего социализма. Если «Красная королева» гротескно укрупняет ужасы советской повседневности за пределами элитарных кругов, то «Березка» минимизирует бытовые проблемы героинь. Так, скажем, проблема дефицита продуктов в 70-е годы «снимается» тем, что танцовщицы из «Березки» то и дело утоляют голод горячими пирожками, что, по-видимому, должно символизировать их близость к народу.

Само собой, националистическая и «западническая» идеологии ведут авторов этих сериалов к противоположным интерпретациям сексуальности. В «Красной королеве» женская сексуальность — всегда и только гетеронормативная — преподносится как манифестация женской свободы. А в «Березке» главная героиня Варвара Горшкова (Любовь Константинова), наоборот, практически соблюдает целибат, уклоняясь от секса даже в самых подходящих ситуациях — зато ее «плохая сестричка», Эдита (Алена Коломина) — что немаловажно, эстонка, а не русская — ведет насыщенную сексуальную жизнь с женатыми и, само собой, безнравственными мужчинами.

Несмотря на все эти различия, оба сериала создают визуально яркие образы советского гламура. Авторы обоих сериалов стремятся представить своих героинь как звезд *мирового гламура*, поскольку таким образом советский стиль предъясняется как универсальный и, более того, соответствующий неким «вечным моделям» женской красоты. Таким образом, современному зрителю, как и в «Оттепели», предлагается насладиться коктейлем, смешанным из ностальгии по советскому прошлому и визуального удовольствия (гендерно окрашенного в этом случае) от гламурных нарядов и эффектных поз — эта эстетическая доминанта создает дополнительные, утопические измерения внутри (квази)исторического нарратива.

В «Красной королеве» и «Березке» гендерная утопия также является пространственной, а не исторической по своей природе, поскольку ее носителем и воплощением становится женское тело. (Напомним, что пространственные утопии, по Джеймисону, спроецированы не только на ландшафт и интерьер, но и на человеческое тело.) В соответствии с доминирующими в каждом из сериалов идеологиями тело Регины откровенно сексуализировано, в то время как тела танцовщиц «Березки» надежно скрыты сарафанами до пола. Регина, соответственно, постоянно является объектом сексуальных преследований со стороны высокопоставленных партийных боссов, тогда как героиням «Березки» ничто не угрожает — что парадоксально свидетельствует о сходстве, нежели о различии, между гендерными идеологиями этих фильмов.

В конечном счете, нельзя не заметить, что и «западная», и традиционалистская концепции женственности, прославляемые в каждом из этих сериалов — в равной мере патриархальны по своей природе. Если «Березка» являет образ послушной и благочестивой девушки из народной сказки, то «Красная королева» промутирует модели женственности, ассоциируемые с американской и европейской модой 1950-х годов — платья с широкими подолами ниже колена, перчатки, шляпы — наряды для неработающих женщин среднего и выше-среднего класса. Это мода «Безумцев» (вернее, первой половины сериала), только поданная как абсолютный и незыблемый эталон женской красоты. Таким образом, эстетическая утопия гламура окружает и в «Красной королеве», и в «Березке» исключительно патриархальные образы женственности — просто патриархальность берется из разных источников.

В обоих сериалах возникает любопытное противоречие между групповой гендерной идеологией и тем, как изображается женщина-лидер данной группы. Так, в «Красной королеве» визуальный образ Веры Араловой, создателя новой советской моды, в частности демонстрируемой Региной Збарской, несет на себе отпечаток иной гендерной тенденции в «оттепельной» культуре — той, что противостояла «восстановлению женственности». Аралова (Елена Морозова) предстает как женщина-профессионал, одетая в брюки, с волосами, спрятанными под сложным тюрбаном, и с сигаретой в зубах. Как пишет Наталья Лебина: «Размыwanie гендерных границ благодаря внедрению в советскую повседневность вещей в стиле унисекс способствовало и формированию новых идеалов женской привлекательности, отличных от прежних, сталинских. На смену помпезной представительности пришла спортивная деловитость... Курение — новая стилистика поведения — в 1960-е годы становится неременной характеристикой привлекательной женщины» [Лебина 2014: 176]. Противоречие это, волей-неволей, отражает гендерную сложность культуры оттепели, которую авторы пытаются сгладить. Ведь одновременно с «возвращением

к женственности» происходила подпольная сексуальная революция (см.: [Там же: 33—48]), формировался образ новой женской свободы, не привязанной к семейному очагу. Не зря же символами культуры 60-х стали такие женщины, как Белла Ахмадулина или Майя Плисецкая, а важными текстами — такие, как «Неделя как неделя» Натальи Баранской и «Крылья» Ларисы Шепитько.

Аналогичным образом руководительница «Березки» Надежда Светлова (Лидия Вележева) изображена как женщина, никогда не выходящая замуж и в одиночку вырастившая сына, родившегося от романа с иностранцем. Более того, с патриархальной точки зрения она «плохая мать», которая заботится об ансамбле куда больше, чем о собственном ребенке, — чего ей уже взрослый сын не может простить.

Несоответствие Светловой патриархальной модели женственности порождает более глубокую проблему, касающуюся концепции всего сериала в целом. Воспроизводя культурную легенду, ассоциируемую с «Березкой», танцевальный стиль ансамбля настойчиво преподносится как «аутентичный», «народный», «фольклорный» и т.п. С другой стороны, не менее упорно Светлова изображается как единоличный автор этого стиля в целом и каждой композиции в отдельности. Как разрешить это противоречие, авторы не знают. Вернее, они его, похоже, даже и не замечают, оставляя зрителя в недоумении. Разумеется, в случае реальной «Березки» происходит типичное «переизобретение традиции» — процесс, происходивший в XX веке неоднократно и давно понятый как составная часть модернистской (и советской) культуры. Однако если стиль «Березки» изобретен заново, а вовсе не «воспроизводит» извека заданные образцы народной культуры, то и о «вечной женственности» говорить не приходится. Вот почему авторы сериала уклоняются от такой интерпретации, нагнетая оппозицию между аутентичным (то есть исконным, народным и т.п.) искусством «Березки» и его пошлыми имитациями всеми остальными.

Для того чтобы придать большую убедительность интерпретации творчества Светловой как медиума безличной «народной культуры», авторы сериала серьезно редактируют биографию худрука «Березки». Они изображают Светлову женщиной из крестьянской семьи — мы даже видим ее сестру, продолжающую жить в деревне, к ней Светлова приезжает, чтобы напитаться «народным духом». Однако прототип Светловой — Надежда Надеждина — происходила из интеллигентной еврейской семьи. Ее матерью была известная писательница Александра Бруштейн, автор знаменитого романа «Дорога уходит вдаль» (1956—1961), а отцом был видный врач Сергей Бруштейн, сын одного из немногих евреев — депутатов польского сейма и министра по делам евреев в литовском правительстве. Надеждина была замужем дважды — первый раз ее мужем был известный художник Владимир Лебедев, а второй — профессор Московской консерватории, музыкант Георгий Орвит. При этом собственных детей у нее никогда не было. Разумеется, авторы сериала имеют полное право на вымысел. Но почему их вымысел развивался именно в сторону «подгонки» биографии худрука «Березки» под националистические стереотипы?

Аналогичным образом создатели сериала «поправляют» биографию главной героини Варвары Горшковой. Ее прототипу Мире Кольцовой, нынешнему руководителю «Березки», удалось не только возродить ансамбль, но и получить для него особый статус, предполагающий финансирование непосредственно из администрации президента РФ. Сериал рисует ее девушкой с Ивановской текстильной фабрики, начавшей танцевать в самодеятельности и

поднимающейся от уборщицы до солистки ансамбля, а затем и наследницы Светловой. Разумеется, всей этой мифологии «светлого пути» мешает знание о том, что в действительности нынешняя руководительница ансамбля начала свою карьеру в училище хореографии при Большом театре.

Не меньше подобных «редактур» в «Красной королеве». Например, Регина Збарская — прототип Регины Барской — родилась не в советских трущобах у матери-уборщицы и отца-алкаша, а в семье советских шпионов-нелегалов, живших в Испании, чем объясняется ее свободное владение тремя европейскими языками. По другой версии, ее родители были акробатами Ленинградского цирка. Возлюбленный Регины Виталий Шлыков (в фильме изображенный как Володя) не погиб на задании, а пережил ее на 24 года, скончавшись в 2011 году. Если авторы «Березки» правят биографии своих героинь для усиления националистического колорита, то авторы «Красной королевы» делают то же самое для пушного мелодраматизма.

В чем причина этих и подобных сдвигов? Вероятно, так вновь проявляется отмеченная Джеймисоном «воля... к подчинению времени пространству», иначе говоря, опространствливание истории, в данном случае воплощенное гендерными утопиями, переведенными на язык гламура с его обязательными «уплотнениями» и жесткими бинарными оппозициями. В конечном счете, эти операции скорее деисторизируют прошлое, чем возвращают сложность истории. Причем деисторизация здесь не нейтральна: несмотря на различия между «Красной королевой» и «Березкой», она идет в определенном направлении — в данном случае патриархальном, а в более широком смысле консервативном.

## Не диссиденты

Общая консервативная направленность нынешних ретросериалов о 60—70-х объясняет, почему, несмотря на влечение к трансгрессивным фигурам, авторы этих фильмов не испытывают ни малейшего интереса к диссидентам, политическим борцам, лидерам гражданского сопротивления советскому режиму. Примечательно отсутствие эксплицитных политических мотивов даже в фильмах о фигурах, несомненно игравших политическую роль в культуре своего времени — таких, как «Таинственная страсть» о поэтах-шестидесятниках и «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011) Петра Буслова.

При этом политика и даже политэкономия позднего социализма весьма занимают авторов ретросериалов. Особенно примечателен в этом отношении 16-серийный фильм «Наше счастливое завтра» (рабочее название — «Цеховик») режиссера Игоря Копылова, в котором самым решительным образом опровергается представление о теневой экономике как паразите на теле социализма. Наоборот, это бездарное плановое хозяйство выглядит паразитом на теле цветущего подпольного капитализма. В этом сериале цеховики представляют собой наиболее динамичную и здоровую часть советской экономики, несмотря на то что им мешает не только милиция, но и бюрократия. Парадоксально, но нелегальный капитализм гибнет в годы перестройки, когда, казалось бы, наступает пора его легализации — для авторов сериала это самый сильный аргумент в пользу знака равенства между поздним социализмом и не очень-то и подпольным капитализмом: когда начинает загибаться первый, дает дуба и второй.

Более того, сплотившийся вокруг Лугового круг цеховиков с комической серьезностью воссоздает советскую мифологию «дружбы народов»: в братстве теневиков все равны и все уважают друг друга — русские, армяне, цыгане, евреи, кавказцы. Никаких конфликтов, никакой конкуренции, полная гармония, причем каждый, если нужно, готов принести себя в жертву, чтобы спасти коллег (один из них кончает с собой в камере, лишь бы не «сдать» никого из своих партнеров). Цеховики, таким образом, воплощают не только альтернативную экономику, но и альтернативный социальный порядок, который, как можно предположить, сложился в «тени» умирающего и разлагающегося советского режима, сохранив лучшие черты советской этики. По сути дела, перед нами «глубинное государство» позднего социализма, окрашенное в утопические тона.

Не только здесь, но и практически во всех этих сериалах преемственность между «государством Путина» (по выражению В. Суркова [Сурков 2019]) и поздним социализмом устанавливается не через воспроизводство *официальной* политической системы и идеологии, как часто утверждают западные аналитики. Нет, линия наследования идет через *трансгрессивность* «глубинного государства» — любимого понятия конспирологов всего мира — то есть через неформальную и полукриминальную систему реальной власти (экономической и политической), скрытую в недрах советского социализма, которая становится явной в постсоветском капитализме. Задача сериалов — показать это «глубинное государство» как общее дело (*res publica*) самых ярких, талантливых и, конечно, исключительно честных людей того времени. Посредством такой воображаемой генеалогии нынешний социальный порядок помещается за пределы легального или морального суждения, как третий, «гибридный» и утопический путь между капитализмом и социализмом.

Эта генеалогия предельно обнажена в сериале «Оптимисты», основанном на идее Михаила Шприца (известного по «Первому отряду») и Михаила Идова («Лондонград», «Юморист»), поставленном знаменитым Алексеем Попогребским («Коктебель», «Как я провел этим летом») и спродюсированном Валерием Тодоровским и Антоном Златопольским. Примечательно, что этот сериал, изображающий молодых советских дипломатов в самом начале 1960-х, получил официальную поддержку из «профильного» министерства — непосредственно от С. Лаврова<sup>3</sup>. Особенно трогательно то, что Лавров одобрил сериал в тот самый момент, когда «Парламентская газета» напечатала возмущенное письмо одного из российских сенаторов, оскорбленного поведением советских дипломатов в этом фильме: «На протяжении всего сериала в тяжелое с точки зрения международной обстановки время 60-х годов дипломаты пьют водку, занимаются адюльтерами, непрерывно курят зарубежные сигареты. <...> ...молодежь совершенно неотягощена моралью, а старшее поколение не блещет мудростью, причем многие сцены фильма происходят в здании Министерства иностранных дел» [Соболев 2017]. Эта реплика депутата Андрея Соболева про алкоголь, сигареты и адюльтер в «тяжелое с точки зрения международной обстановки время» кажется написанной персонажами «Оптимис-

3 «Смотрел вчера, ну не все от начала до конца, урывками, — сказал министр. — Будем надеяться, что при всей необходимости художественного вымысла он на самом деле будет помогать тем, кто хочет выбрать профессию дипломата, укрепиться в этом своем правильном мнении» (<https://tass.ru/obschestvo/4209864>).

тов». Ее эффект очевиден: по контрасту с тяжеловесным ретроградом из Думы Лавров выглядит прямым наследником обаятельных «оптимистов».

Первая часть сериала посвящена вестернизации, а точнее, американизации советского дипломатического стиля. Главные герои «Оптимистов», молодые дипломаты из «информационно-аналитического отдела» и их начальники, американская коммунистка латышского происхождения Рута Блаумане (Северия Янушаускайте, будущая звезда «Берлина-Вавилона» Тима Тыквера) и закаленный партийный аппаратчик с недавним опытом подавления восстания в Будапеште Виктор Бирюков (Владимир Вдовиченков), на ходу осваивают азы политики нового типа, импровизируя и учась на собственных ошибках. «Оптимисты» учатся тому, как делать политику в «обществе спектакля». А значит, как использовать в политических целях медийные эффекты и как манипулировать западным общественным мнением. Забавные и не очень истории об американском пилоте Пауэрсе, Белке и Стрелке, эскадрилье «Нормандия — Неман» и советских рыбаках, потерявшихся в океане и спасенных американцами (слегка переработанная история четверки военных с баржи Т-36, 1960), сводятся в сухом остатке к тому, как, манипулируя информацией (задерживая, скрывая, сливая ее и т.п.), герои сериала в очередной раз «преумножают престиж Родины». При этом искусство медийных спектаклей, осваиваемое «оптимистами», предъясняется как модернизация дипломатии, что косвенно подтверждается ненавистью консерваторов к информационно-аналитическому отделу.

Вот почему, несмотря на воспроизведение риторических фигур холодной войны, авторы сериала не забывают продемонстрировать искреннюю и безответную любовь советских дипломатов ко всему западному, скрытую под покровом конфронтации. Свидетельством этой глубинной страсти становится буквально все — от покроя их костюмов до связей с западными женщинами. Особенно забавно то, что, имитируя Запад, изысканные дипломаты на самом деле от души воспроизводят банальные клише советской (ныне российской) пропаганды — об американцах, идущих на любой подлог ради медийных эффектов.

Во второй половине сериала дипломаты почти целиком забывают об иностранных делах и полностью погружаются во внутреннюю политику. Мотивы предательства и самопредательства здесь выходят на первый план, касаясь всех центральных персонажей. В начале сериала Рута отправляет донос на Бирюкова, одновременно изменяя героическому мужу-летчику с приставленным к МИДу кагэбэшником. А в 12-й серии она уже занимается любовью с Бирюковым в тот самый момент, когда ее полупарализованный муж, оставшись один дома, умирает в результате несчастного случая. Тайная любовница Бирюкова, немецкая журналистка Габи Гетце (Каролина Грушка) застрелена на границе западного и восточного Берлина в результате провокации, самим же Бирюковым и организованной, а маленький ребенок его врага, кагэбэшника, погибает в результате аварии, устроенной покровителем Бирюкова по его же просьбе. Идеалист Аркадий Голуб (Риналь Мухаметов) берет взятку, чтобы помочь запрещенному генетику получить загранпаспорт для поездки на конференцию в Принстон, а тот возьми да и останься в Америке. Когда Аркадия тащат в КГБ за соучастие, он под давлением признается, что сделал все по приказу Бирюкова (что неправда). Бывший моряк торгового флота Лёня Корнеев (актер Артём Быстров, ставший известным после фильма Ю. Быкова «Дурак»),



на первый взгляд, лучше всего соответствует профилю «простого, но честного советского парня». Но и он во время плавания на Кубу оказывается жертвой провокации, в результате которой ему пришлось согласиться на сотрудничество с ЦРУ, о чем ему теперь, когда он после МГИМО служит в МИДе, напоминает специально присланный американский офицер разведки.

Учитывая то, какую роль мотив нравственных компромиссов играет в ретросериалах и как он противостоит современному цинизму, его интерпретация в «Оптимистах» выглядит по меньшей мере некой аберрацией. Однако это не так. Скорее, именно эта интерпретация наиболее отчетливо обнажает значение идеализма («оптимизма») во всех этих сериалах.

«Оптимисты» наиболее откровенно, хотя и в полукарикатурной форме, показывают, как функционирует позднесоветское «глубинное государство». На наших глазах здесь разворачивается заговор по свержению Хрущева. До этого момента Бирюков верно служит главе заговора, Валентину Ивановичу Варейникову, руководителю Международного отдела ЦК КПСС (Юрий Кузнецов). Однако, когда сталинист Бирюков узнает, что люди из его информационно-аналитической группы подвергнутся преследованиям в случае успеха заговора, он вместе с Рутой предает своего покровителя и использует отработанные на «международной арене» методы дезинформации против заговорщиков.

Благодаря этой суперизмене все герои сериала, несмотря на собственные предательства, не только не наказаны, но и, наоборот, выходят в «дамки». После поражения аппаратчиков старой, еще сталинской, школы теперь они, молодые и трансгрессивные оттепельные «оптимисты», приходят к власти. Игнорируя исторические детали (вроде нескольких десятилетий), авторы сериала не оставляют сомнений в том, что именно их герои и формируют ядро того «глубинного государства», которое стало (как доказывал Сурков) фасадом *сегодняшней* власти.

С этой точки зрения сюжет «Оптимистов», как, впрочем, и других ретро-сериалов, выглядит как обряд инициации, который герои должны пройти, чтобы встать в ряды теперешней элиты, теперешнего «глубинного государства». Идеализм этих героев помогает зрительской идентификации или, по крайней мере, солидарности с ними. Но их способность предавать, в том числе собственные идеалы, быстро забывая о своих предательствах, — то есть их превращение в закаленных циников — является входным билетом в коридоры «глубинной» власти. В этом отношении «Оптимисты» действительно предлагают эффектную генеалогию современного политического порядка. Генеалогия власти, по Фуко, основана не на линейных связях, а на разрывах и сдвигах. По-видимому, момент предательства и/или самопредательства прежнего (по большей части воображаемого) идеализма и обозначает мифологическую точку происхождения современного культурного, политического и символического режимов власти. Именно эту мифологию формируют если не все, то наиболее значительные ретросериалы 2010-х.

## Ретротопия: конкретизация

В чем же состоит новое качество ностальгии, оформившееся в этих сериалах? Самым подходящим представляется термин «ретротопия», введенный Зигмундом Бауманом в его последней книге. Разъясняя свою концепцию, Бауман

цитирует знаменитое беньяминовское описание «ангела истории» с лицом, повернутым к прошлому, в котором он видит «сплошную катастрофу»: штормовой ветер, дующий из рая, «неудержимо гонит его в будущее, ангел поворачивается к нему спиной, а гора развалин перед ним вырастает до неба. То, что мы считаем прогрессом, и есть этот ветер» [Беньямин 2000: 232]. Однако, по мысли Баумана, сегодня «ангел истории» изменил направление движения. Он «...совершает разворот, его лицо обращается от прошлого к будущему, его крылья отброшены назад штормовым ветром, дующим на этот раз из воображаемого, превосходящего и заранее ужасающего ада будущего по направлению к раю прошлого... <...> Дорога к будущему выглядит зловеще, как путь разложения и дегенерации. Может быть, дорога назад, к прошлому, предоставит случай очиститься от разрушений, наносимых будущим в тот момент, когда оно превращается в настоящее?» [Bauman 2017: 2, 6].

Так Бауман описывает «глобальную эпидемию ностальгии» [Ibid.: 4], оговариваясь, что ностальгия «лишь одна из аффективных форм взаимодействия с “не-здесь”» [Ibid.: 3]. В ретротопии философ видит финальную стадию гегелевской триады, разворачивавшейся на протяжении пяти веков. Сначала Томас Мор поместил рай на земле на острове, привязав утопию к пространству. Затем связь между утопией и топосом ослабла, и утопия сначала стала предметом индивидуализации и приватизации, а затем и вовсе пала жертвой тотального отрицания как тупиковый путь истории. Сейчас наступила пора для отрицания отрицания: «...ретротопии возникают одна за другой как представления об утопии, локализованной в потерянном/украденном/заброшенном, однако не умершем прошлом, вместо того чтобы осуществляться в еще не рожденном, а потому несуществующем будущем...» [Ibid.: 5]. Итак, ретротопия — это утопия, разворачивающаяся не в пространстве, а во времени, и отнесенная не в будущее, а в прошлое.

Глобальная популярность ретротопий предполагает и другие объяснения — не в меньшей мере можно увидеть в этом феномене продолжение отмеченной Джеймисоном тенденции утопизма после века агрессивных утопий. Ретротопии воплощают одновременно и кризис существующих общественных договоров, и продолжающееся разочарование в рационалистических утопиях прогресса, что, в свою очередь, выражается в невнятности и невыразительности образов будущего, размытости социального телоса — не только в России, но в России особенно. Ретротопии создают такую «когнитивную картографию» (Ф. Джеймисон), в которой надежное в своей завершенности прошлое замещает пугающее в своей непредсказуемости будущее. Таким образом, они парадоксально обеспечивают зрителя комфортным чувством исторической безопасности.

Однако чем же ретротопии отличаются от классического утопизма?

Прежде всего, современные ретротопии не изображают прошлое рационально организованным, а тем более безупречным. Наоборот, они, как уже отмечалось, не отводят взгляда от негативных аспектов прошлого, особенно если эти черты не релевантны для настоящего. Однако не имеет значения, побеждают или проигрывают герои сериалов в их столкновении с историческими обстоятельствами, действие сериалов создает утопическое отношение к прошлому не на уровне сознательно определяемых целей, а на уровне аффекта. Утопический аффект полностью вытекает из того, как — эффектно, обаятельно, гламурно — репрезентируется прошлое средствами кинематографа. Но

дело не сводится к вытеснению. Как утверждает Б. Массуми, «разрыв между формой/содержанием и интенсивностью/эффектом (т.е. тем, что суммируется категорией аффекта. — *М.Л., Т.М.*) не является только негативным, а порождает на параллельном уровне другие связи и другие различия» [Massumi 2002: 25].

Что же за «другие связи и другие различия» порождает утопический аффект ретротопий?

Конечно, ретросериалы, в отличие от классических утопий, не претендуют на оформление социального телоса — они не пытаются применить «вчерашние решения к сегодняшним проблемам», используя выражение Баумана. Ведь аффект, как известно, пре-когнитивен, однако он создает иллюзию знания и понимания через эмоциональное соучастие. Скорее, ретротопии символически защищают зрителя от опасного будущего — и потому они так популярны — но при этом они только «понарошку» приглашают нас вернуться в прошлое: в сущности, прошлое остается закрытым именно в силу своего эстетического совершенства.

С другой стороны, аффективный утопический дискурс, материализованный в этих сериалах, выступает в роли *современной идеологии*. Нас не должно смущать отсутствие связного нарратива или противоречия между содержанием и эмоциональным эффектом (аффектом) сериалов. Целый ряд теоретиков, от Т. Адорно и К. Манхейма до Л. Альтюссера, Т. Иглтона и С. Жижека, указывали на иррациональный характер идеологии. Так, Жижек прямо оспаривает популярное и ныне представление о конце идеологии в эпоху цинического разума, говоря: «...при всей своей иронической отстраненности цинический разум никак не затрагивает фундаментальный уровень — уровень идеологического фантазма, тот уровень, на котором идеология структурирует самое социальную действительность» [Жижек 1999: 37].

Если задуматься о том, какой идеологический фантазм артикулируют обсуждаемые в данной статье сериалы, то, вероятнее всего, речь идет о *пре-емственности* между современностью и наиболее трансгрессивными и бунтарскими субкультурами позднесоветской истории. Парадоксально, но факт: бунтари прошлого привлекаются для поддержания нетрадиционалистского и консервативного проекта настоящего. Это не случайное совпадение, поскольку сегодняшнее статус-кво включает в себя трансгрессивность в качестве важнейшей составляющей политического мейнстрима. Как отмечает Илья Кукулин, «перформансы трансгрессии в российской публичной сфере могут быть поняты как элементы общей системы публичного языка, почти не соединенного с какой-либо специфической идеологией и/или социальной стратегией. Эти перформансы образуют горизонт ожиданий конформистского большинства» [Kukuljin 2018: 229].

Но иллюзия, которую эти сериалы воспроизводят и которую, вопреки реальному положению дел, с готовностью принимают ее зрители, состоит в том, что современный российский капитализм является не результатом разрыва с советским прошлым, а наследником самых радикальных и «прогрессивных» тенденций в самом «жизненном мире» позднего социализма. Этот идеологический фантазм, по существу, *отменяет антикоммунистическую революцию конца 1980-х*, превращая современный капитализм и соответствующий ему политический режим в естественное, «эволюционное» и «нормальное» развитие советской системы. В этом фантазме микрореволюционеры прошло-

го надежно помещены вовнутрь советской повседневности, что также указывает на оптимальное место для современных креаклов — их инновации будут приветствоваться лишь до того момента, пока они будут лишены какой бы то ни было политической окраски. В этом смысле опять-таки прав Бауман, который писал о том, что ретроутопии предлагают современному обществу «прочную почву, обеспечивающую и, возможно, гарантирующую модус стабильности и потому довольно высокую уверенность в себе» [Bauman 2017: 8].

Карл Манхейм в «Идеологии и утопии» настаивал: «Мы будем считать утопичной лишь ту “трансцендентную по отношению к действительности” ориентацию, которая, переходя в действие, частично или полностью взрывает существующий в данный момент порядок вещей» [Манхейм 1994: 164]. С этой точки зрения ретроутопии, представленные современными ТВ-сериалами, строго говоря, утопиями не являются — ибо они не только не «взрывают» существующий порядок вещей, но и в известной степени его укрепляют. К ним лучше всего подходит определение культур-индустрии по Адорно и Хоркхаймеру: перед нами «бегство не от скверной реальности, а от последней мысли о сопротивлении, все еще сопровождающей бегство от реальности» [Хоркхаймер, Адорно 1997: 181].

## Библиография / References

- [Архангельский 2013] — *Архангельский А.* Хрусталеv, машинку! // Коммерсант. 2013. 9 декабря. (<https://www.kommersant.ru/doc/2358217>).
- (*Arkhangel'sky A.* Khrustalev, mashinkul // Kommer-sant. 2013. December 9. 2013. (<https://www.kommersant.ru/doc/2358217>).
- [Беньямин 2000] — *Беньямин В.* Озарения / Пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000.
- (*Benjamin W.* Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Moscow, 2000. — In Russ.)
- [Жижек 1999] — *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. В. Софронова. М.: Художественный журнал, 1999.
- (*Žižek S.* The Sublime Object of Ideology. Moscow, 1999. — In Russ.)
- [Иванова 2002] — *Иванова Н.* Ностальгическое: Собрание наблюдений. М.: Радуга, 2002.
- (*Ivanova N.* Nostal'yashchee: Sbranie nablyudenii. Moscow, 2002).
- [Калинин 2017] — *Калинин И.* О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему «две России» меньше, чем «единая Россия» // Неприкосновенный запас. 2017. № 6. С. 261—282 (<http://magazines.russ.ru/nz/2017/6/o-tom-kak-nekulturnoe-gosudarstvo-obygralo-kulturnuyu-oppozitsiyu.html>).
- (*Kalinin I.* O tom, kak nekul'turnoe gosudarstvo obygralo kul'turnuyu oppozitsiyu na ee zhe pole, ili Pochemu "dve Rossii" men'she, chem "edinaia Rossiia" // Neprikosnovennyi zapas. 2017. № 6. P. 261—282 (<http://magazines.russ.ru/nz/2017/6/o-tom-kak-nekulturnoe-gosudarstvo-obygralo-kulturnuyu-oppozitsiyu.html>).
- [Ларина 2013] — *Ларина К.* Человек идет за солнцем // The New Times. 2013. № 41 (308) (<https://newtimes.ru/articles/detail/75506>).
- (*Larina K.* Chelovek idet za solntsem // The New Times. 2013. № 41 (308) (<https://newtimes.ru/articles/detail/75506>).
- [Лебина 2014] — *Лебина Н.* Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Lebina N.* Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kul'tura. SSSR — ottepel'. Moscow, 2014).
- [Манхейм 1994] — *Манхейм К.* Идеология и утопия // Манхейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994. С. 7—261.

- (Mannheim K. Ideologie und Utopie // Mannheim K. Diagnoz nashego vremeni. Moscow, 1994. P. 7—261. — In Russ.)
- [Слотердайк 2001] — *Слотердайк П.* Критика цинического разума / Пер. с нем. А.В. Перцева. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001.
- (Sloterdijk P. Kritik der zynischen Vernunft. Ekaterinburg, 2001. — In Russ.)
- [Соболев 2017] — *Соболев А.* Сериал «Оптимисты» — пасквиль на отечественный дипкорпус. 2017. 24 апреля // <https://www.rnp.ru/culture/serial-optimisty-paskvil-na-otechestvennyu-dipkorpus.html>.
- (Sobolev A. Serial “Optimisty” — paskvil’ na otechestvennyu dipkorpus. 2017. April 24 // <https://www.rnp.ru/culture/serial-optimisty-paskvil-na-otechestvennyu-dipkorpus.html>.)
- [Сурков 2019] — *Сурков В.* Владислав Сурков: Долгое государство Путина. О том, что здесь вообще происходит // Независимая газета. 2019. 11 февраля ([http://www.ng.ru/ideas/2019-02-11/5\\_7503\\_surkov.html](http://www.ng.ru/ideas/2019-02-11/5_7503_surkov.html)).
- (Surkov V. Vladislav Surkov: Dolgoe gosudarstvo Putina. O tom, chto zdes’ voobshche proishodit // Nezavisimaya gazeta. 2019. February 11 ([http://www.ng.ru/ideas/2019-02-11/5\\_7503\\_surkov.html](http://www.ng.ru/ideas/2019-02-11/5_7503_surkov.html).)
- [Ефимов 2013] — *Ефимов С.* Валерий Тодоровский: «Я решил, что в “Оттепели” все женщины будут красивыми» // <https://www.kp.ru/daily/26166.5/3053484/>.
- (Efimov S. Valeriy Todorovskiy: “la reshil, chto v ‘Ottepeli’ vse zhenshchiny budut krasivymi”, interv’yu S. Efimova // <https://www.kp.ru/daily/26166.5/3053484/>.)
- [Хоркхаймер, Адорно 1997] — *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997.
- (Horkheimer M., Adorno T. Dialektik der Aufklärung Philosophische Fragmente. Moscow; Saint Petersburg, 1997. — In Russ.)
- [Ямпольский 2018] — *Ямпольский М.* Парк культуры: Культура и насилие в Москве сегодня. М.: Новое издательство, 2018.
- (Jampolski M. Park kul’tury: Kul’tura i nasilie v Moskve segodnia. Moscow, 2018.)
- [Bauman 2017] — *Bauman Z.* Retrotopia. Cambridge: Polity, 2017.
- [Boym 2002] — *Boym S.* The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2002.
- [Dyer 2002] — *Dyer R.* Entertainment and Utopia // Dyer R. Only Entertainment. London: Routledge, 2002.
- [Jameson 1990] — *Jameson F.* Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1990.
- [Harris 2013] — *Harris D.* Mad Space // Mad Men, Mad World / Eds L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing. Durham; London: Duke University Press, 2013. P. 53—72.
- [Kukulin 2018] — *Kukulin I.* Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance // Russian Literature. 2018. Vol. 96—98. P. 221—254.
- [Massumi 2002] — *Massumi B.* From Parables for the Virtual. Durham: Duke University Press, 2002.
- [Rosenheck 2013] — *Rosenheck M.* Swing Skirts and Swinging Singles: Mad Men, Fashion, and Cultural Memory // Mad Men, Mad World / Eds L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing. Durham; London: Duke University Press, 2013. P. 161—180.
- [Varon 2013] — *Varon J.* History Gets in Your Eyes: Mad Men, Misrecognition, and the Masculine Mystique // Mad Men, Mad World / Eds L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing. Durham; London: Duke University Press, 2013. P. 257—278.