

Т. А. Круглова

Круглова Татьяна Анатольевна (Екатеринбург, Россия) — доктор философских наук, доцент, профессор кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Уральского федерального университета им. Первого президента России Б. Н. Ельцина; Email: tkruglowa@mail.ru

«ЗАСТАВА ИЛЬИЧА»: 50 ЛЕТ СПУСТЯ. ОПЫТ СОВРЕМЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ

В статье интерпретируются результаты обсуждения с магистрантами департамента философии кинофильма М. Хуциева «Застава Ильича» в течение 2010–2016 годов. Задачей обсуждения являлось выяснение специфики рецепции культовых советских произведений искусства поколением, выросшим после распада СССР. Определена степень дистанцированности/включенности в жизненный мир советских двадцатилетних молодых людей, выяснены смысловые зоны чужеродного/близкого экзистенциального опыта, сюжетные и мотивные фрагменты, вызвавшие реакцию отторжения или непонимания.

Ключевые слова: советский кинематограф 1960-х годов, художественная рецепция, советский дискурс

T. Kruglova

Tatiana Kruglova (Yekaterinburg, Russia) — Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor at the Department of Ethic, Aesthetic, Theory and History of Culture of the Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin; Email: tkruglowa@mail.ru

«ZASTAVA ILYICHA»: 50 YEARS LATER. THE EXPERIENCE OF THE CONTEMPORARY RECEPTION

The paper examines the results of the discussion of the movie by Marlen Khutsiev "Zastava Ilyicha" with the students of the Department of Philosophy during 2010–2016. The main goal of the discussions was to discover the specificity of reception of the popular Soviet art works by the generations that grew up after the collapse of the USSR. The author defines the degree of distancing from/involvement into the lifeworld of the Soviet 20-year-old youngsters and explores the conceptual zones of strange/close existential experience, as well as scene and motive fragments, which caused the reaction of abruption or misunderstanding.

Keywords: Soviet cinema of the 1960s, artistic reception, Soviet discourse

В ситуации большой временной дистанции — 50 лет после выхода на экраны кинофильма «Мне двадцать лет» («Застава Ильича»), отрезок, охватывающий жизнь нескольких поколений, — естественным образом возникают новые интерпретации, существенно отличающиеся от реакций современников, какими бы полярными они не были. Это универсальный закон, и рецепция советского искусства — не исключение. Но внутри этой общей закономерности можно найти специфические формы освоения художественного наследия прошлого, характерные для современного российского общества и, прежде всего, для тех, кто не имел непосредственного контакта с жизнью в СССР. Наше исследование основывалось на опыте проведения обсуждений кинофильма с магистрантами философского факультета Уральского федерального университета с 2010 по 2016 годы. Возраст информантов от 21 года до 30 лет. Выявлены различия в суждениях и оценках внутри обозначенного периода. Материалом послужили записи устных высказываний и письменные развернутые ответы на вопросы преподавателя. Всего приняло активное участие в обсуждении примерно 30 человек. Заметим, что данная целевая аудитория обладает высокой степенью однородности культурного и

интеллектуального уровня, она хорошо гуманитарно образована, имеет багаж общения со сложными произведениями искусства.

До того, как мы приступим к интерпретации реакции информантов, рассмотрим два важных обстоятельства, которые необходимо учесть. Первое: общий портрет поколения, понятый с позиции эстетического и экзистенциального отношения к советскому. Второе: то, как сегодня исследователи определяют ядро советского дискурса и, соответственно, основную фабулу художественного повествования классических советских произведений. Поскольку портрет тех, кому «20 лет», пока еще формируется, нам может помочь обращение к тем, кто немного постарше — тридцатилетним, так как их мироощущение уже выразилось в целом ряде значимых художественных и интеллектуальных текстов.

При всем разнообразии жизненных стратегий, представителям ныне живущего молодого поколения присуще много общего в рецепции советского искусства. Первое: они склонны воспринимать советские жизнь и искусство монолитно, вне различий исторических этапов и уровней художественного качества: не замечают стилистической разницы между И. Пырьевым и С. Эйзенштейном, эстетической — между С. Бондарчуком и А. Тарковским, мировоззренческой — между А. Фадеевым и Ю. Трифоновым, идеологической — между В. Распутиным и В. Аксеновым. Второе: поскольку они незнакомы с вещественной и исторической фактурой социалистического общества, им сложно уловить степень художественной трансформации действительных социальных процессов в произведениях искусства. Третье: возрастающая временная дистанция способствует отсоединению формально-стилистической стороны советских произведений от содержательной, что позволяет, с одной стороны, эстетизировать уходящую натуру, играть с ней, использовать в неожиданных контекстах, «прикалываться» над ней. С другой стороны, не понимая художественный язык или воспринимая его как эстетически чуждый, реципиенты склонны трактовать содержание и даже сюжет неадекватным образом, проскакивая мимо важнейших конструктивных и смысловых опор произведений [2].

Для последнего вышедшего на культурную арену поколения характерно четкое разделение памяти о Большой истории и частных историй семьи. Как правило, возникают проблемы с восприятием советского жизненного мира сквозь призму Больших нарративов, именно в этом пункте интерпретации приобретают химерические черты. На наш взгляд, адекватное прочтение советских текстов связано с умением раскрыть «тайну» советского человека и, следовательно, разгадать «секрет» классического советского искусства.

«Секрет» советского искусства, вызывающий затруднения у молодого поколения, современные исследователи видят в специфике ядра советского дискурса. Б. Гаспаров обращает внимание на то, что сторонние наблюдатели, не включенные в коммуникативную систему советского общества, часто воспринимают сюжеты и поведение героев титульных соцреалистических произведений как абсурдные. Это происходит, по его мнению, потому, что они не могут проникнуть в невидимый слой значений, в котором скрывается оправдание подобного поведения в перспективе будущего. Герои действуют в настоящем времени, но исходят из логики работы «на будущее» [1]. На мой взгляд, эту невидимую сферу, составляющую тайну советского человека, можно назвать «**советским интимным**» в силу его сильной интровертированности. Наша гипотеза заключается в том, что именно советское интимное не считывается информантами.

Цель, поставленная исследователем перед аудиторией, — **вычленив смысловое и конструктивное ядро советского дискурса** — была сформулирована в двух группах вопросов, с которыми магистранты имели возможность познакомиться перед просмотром. Во-первых, предлагалось фокусироваться во время просмотра на вычленинии основной смысловой фабулы фильма, отвечая на вопросы: благодаря каким сюжетным линиям, конфликтам и взаимодействиям между персонажами она выявляется? как можно трактовать финал? какую роль играет любовная линия? Другой круг вопросов был связан с задачей выявления дистанции между временем советской эпохи и современностью и имел культурно-антропологическую нацеленность. В этой рамке предлагались такие вопросы: что в фильме показалось актуальным, понятным, сходным с собственным опытом? что осталось непонятым? что вызвало чувство отторжения?

Просмотр был полностью мотивирован учебными задачами, практически все участники смотрели фильм первый раз. *«У меня и мысли бы не возникло посмотреть З. И. Фильм с таким названием и 1965 г. выпуска по определению выпадает из культурного горизонта. Были бы у него шансы, если бы его снял фон Триер или Сокуров, но кто это, Марлен Хуциев...»* — пишет один из информантов, а высказывание другого свидетельствует о наличии установки на скучное, но необходимое времяпрепровождение: *«Фильм понравился, ожидала, что будет хуже. Было мнение об этом времени, что там все понятно».* Многие другие высказывания обнаруживают отсутствие знания об этом кинофильме, информации о его прокатной судьбе, реакции руководства, общественных дискуссиях вокруг фильма. Для информантов фильм не был окутан аурой легендарности, культовости, значительности, и они воспринимали его, скорее, сквозь предельно обобщенную призму «старого советского кино».

Все реакции реципиентов были структурированы нами согласно задачам и этапам обсуждения.

1. Общее впечатление. Фильм был оценен в целом положительно, но сильных эмоциональных потрясений, открытий было немного, всего один раз прозвучало: *«гениальный фильм».* Чем фильм понравился: *«красиво снят, его приятно смотреть»*, *«приятное впечатление, я думаю, по двум причинам. Первая — интересная операторская работа и монтаж. Много выразительных чисто визуально кадров, мне нравятся сами по себе, как независимые изображения. Вторая причина — очень личный, в каком-то смысле даже интимный, характер рассказанной истории»*; *«действительно поэтичные образы, хотя они развиваются в рамках обычной городской жизни»*; *«При отсутствии насыщенного сюжета он воспринимается легко и кажется довольно динамичным, каким-то живым и пластичным, переполненным энергией молодости. Наверное, именно это молодое мироощущение, с одной стороны, веселое, несколько легкомысленное, с другой стороны, ужасно сложное из-за массы неразрешенных вопросов, меня особенно трогает».*

2. Актуальность сегодня. Выявление спектра значимого содержания показало, что интересно не специфически советское, а всечеловеческое. *«Фильм кажется вписанным скорее в русскую культуру («чеховские мотивы»), чем в специфически советскую».* Советское ассоциируется с идеологическими элементами сюжета и диалогов. Например, суждение о финальном монологе героя: *«Слишком идеологический вывод: не было комка в горле».* На первый план в обсуждении выходит тема взросления, оказавшаяся наиболее близкой и понятной: *«Как и герои фильма, так и современные поколение 20-летних ребят стоит перед выбором, какой же свой путь выбрать»*; *«Проблемы героев, в общем, совершенно понятны и во многом близки»*; *«Экзистенциальный смысл, который всегда есть у молодежи».* Всех задевал и вызывал эмоции пласт личной, семейной, а не общественной, жизни: *«Самым сильным для меня был эпизод с картошкой, в момент, когда в кадре появляются картофелины под ногами танцующих людей. Понятно, что это должно прочитываться как попрание святынь, но тут дело в символах не государственной истории (они ведь не на красном флаге танцуют), а истории личной и семейной. Мне это показалось диким, потому что означало отрицание важности той личной истории, что заключалась в рассказе мамы Сергея».* То, что герои «пытаются жить, опираясь на опыт отцов», вызывало сочувствие и одобрение. Интересна повседневность: она либо связана с воспоминаниями о семейных реликвиях, рассказами родителей, либо удивляет как совсем другая, контрастная с современным бытом. Об этом говорят и пишут практически все информанты.

3. Проблема включенности в жизненный мир героев, определение дистанции («другие люди»). Информанты отмечают, что у героев есть общее коммуникативное пространство, зоны молчания, иронизирования, в которых ощущается их внутренняя духовная близость. Но войти в это пространство непросто: *«Меня туда не пускают. Манера говорения — чужая в том, что литературная, книжная, слишком возвышенная. Недоговаривание одновременно отталкивает и привлекает. Культура «тени»: глубина коммуникации, эскизность».* Уподоблению героям препятствует также недоверие степени исторической достоверности: *«Серьезный урон художественности образа поколения наносит отсутствие художественной правды в изображении героев: это не производственники, а какая-то профессура философского факультета, судя по опыту мирозерцания. После 20 минут*

просмотра полет высоколобой фантазии начинает раздражать, страшно хочется, чтобы хотя бы кто-то из героев сделал что-нибудь по-настоящему двадцатилетнее».

Информанты довольно легко определили, что молодежь в фильме разделена на две группы, различия между которыми квалифицировались как «богема» и «три товарища», первые — культурный слой, ориентированный на Запад, вторые — для кого «советское — родное, наше». Критерии, которыми пользовались для различения этих двух групп, — способ коммуникации, манера речи, стиль поведения. В сцене на вечеринке все уловили наличие драматургического конфликта и оказались в разной степени интенсивности втянуты в ситуацию выбора. Наибольшее понимание и приятие вызвало поведение Сергея: «Сергею симпатизировала в последней сцене, так как он идейный. А остальные — мажоры»; «Аня и ее друзья — это как раз те герои, которые у меня вызвали сильнейшее раздражение и неприязнь». Главный герой — Сергей — близок большинству информантов, отмечается его отдельность от других, причина которой видится в его «бунте против комфортности, правильной жизни».

4. То, что непонятно. Группа высказываний, вычлененных согласно критерию «непонятности», самая большая, и ее объем нарастал год от года: «Странно и непонятно почти все». Вызывает затруднения понимание скрытых, непроговоренных, но сюжетно важных моментов в проявлениях дружбы и любви: «Непонятно, почему разговор в метро между Сергеем и Николаем проходит так остро, чуть не до драки?»; «Почему Сергей целые сутки шел за девушкой молча, не подошел к ней?». Никто из информантов не предложил символической трактовки названия или интерпретации сюжета в контексте исторических событий 1960-х годов. Информанты, пытаясь соотнести сюжет и контекст, часто путаются и строят догадки: «Совсем непонятным, пока не прочитала содержание фильма, для меня осталось название. Почему именно Застава? Потому что революция привела героя (страну) к той ситуации, которая отражена в фильме? Этот момент я так и не поняла. Так же непонятна сцена в начале и конце фильма с красногвардейцами. Что именно хотели сказать ею? Что страна развивается и время идет? Что страна может преодолеть все трудности, в том числе революцию и войну?»; «В фильме поиск жизненного пути вписан в военный контекст. С одной стороны, мне это не совсем понятно. С другой, смею предположить, что это сделано для того, чтобы показать, как большинство детей в стране после войны остались без отцов, и никто не может правильно их воспитать, указать, как правильно надо жить. В конце фильма отец Сергея так и не ответил на вопрос, как жить, т. к. сам не смог прожить эту жизнь». Многие ключевые сцены фильма, где появляются приметы масштабных явлений современности или событий прошлого (встреча Сергея и Ани на рассвете 22 июня, проход красноармейцев по Москве, поэтический вечер в Политехническом музее), либо прошли мимо внимания, либо вызвали затруднения: «Сцена с поэтическим вечером тоже осталась небольшой загадкой. Думаю, что этот вечер как раз вставлен в картину для того, чтобы через стихи отразить эпоху перемен».

Непонимание проявлялось в затруднении сформулировать основную фабулу кинопроизведения, что часто выражалось в неадекватности пересказа: «Фильм рассказывает о нескольких годах из жизни советского подростка, активно увлекающегося начавшей просачиваться западной массовой культурой, преимущественно в виде одежды и музыки». Любовная линия Ани и Сергея ни разу не встала в центр пересказа сюжета, производила впечатление факультативной, не было предложено внятных трактовок вписывания истории знакомства, ее развития и финала в общий замысел фильма. Большие затруднения вызывал вопрос о причинах разрыва отношений между Сергеем и Аней.

5. Отторжение, неприятие. Группа информантов испытала резкое отторжение от атмосферы фильма в силу различия способов выражения эмоций, принятых в 1960-е годы и сейчас. Довольно часто формулируются упреки в «безэмоциональности», «отсутствии конфликтов и драматизма». Из всего эмоционального спектра сложнее всего было сопереживать проявлениям счастья, радости и поводам, вызывающим эти состояния. Сцены, которые были выделены как самые напряженно эмоциональные, почти всеми информантами, даже теми, кого фильм раздражал: поэтический вечер и первомайская демонстрация: «и как удивление: Первомай может быть столь искренен и неподделен». Очевидно, что камнем преткновения стали не сами чувства, а эстетическое преломление эмоционального регистра: «тяжело смотреть, эстетика «мне 90 лет», дурью маются».

6. Дискуссионные моменты: проблема конфликта отцов и детей. Внимание многих информантов привлекли сцены, где молодые герои общаются с отцами. Информанты уловили отчуждение между Аниным отцом и молодой парой, отсутствие ощущения дома в квартире, где живет Аня, но понять и объяснить природу конфликта или источник непонимания не смогли: *«Поразила сцена с отцом Ани»; «Отец Ани напомнил мне моего деда»; «Было неприятно то, как Аня разговаривала со своим отцом»; «непонятно, почему столько ненависти к своей семье».* Эти высказывания коррелируют с другими моментами незамечания скрытых противоречий между разными группами героев, например, реакция на поведение «золотой молодежи» на вечеринке у Ани квалифицируется как проявление «ксенофобии», «нетерпимости». Этим же, представляется, вызваны и упреки в отсутствии драматизма. Скрытый протестный потенциал поведения героев, их неприятие определенных сторон советской действительности, мучительность столкновения с доношением (сцена вербовки Николая его коллегой), разочарование в поведении некоторых «отцов», переживших сталинские времена и достигших благополучия, наконец, негативные состояния героев — тоска, ощущение бессмысленности происходящего — все это осталось за пределами внимания и интереса реципиентов. Состояние смятения было, естественно, замечено, но чаще всего характеризовалось общими фразами как нечто, свойственное *«молодежи всегда и во все времена».*

Иначе говоря, конфликты и противоречия, составляющие драматургию фильма,двигающие сюжет, остались либо незамеченными, либо вызвали реакцию этического и эстетического отторжения. В то же время наибольшее согласие вызывали проявления радости и легкости, а сочувствие — поиски гармонии с окружающими: *«я увидела в «Заставе Ильича» попытку гармонизации отношений не с советским миром как идеологическим конструктом, а с миром вообще, миром практики, и попытку сформировать личное отношение к тем вещам, отношению к которым должно задаваться идеологией»; «Сергей не идет по пути протеста. Этому способствует общение с его отцом».*

7. Сдвиг относительно общественного фона от 2010 к 2016. Интересно отметить, что в обсуждениях фильма до 2015 года не удавалось проследить прямых отсылок к влиянию на оценки фильма современного общественно-политического контекста. Последние годы такое влияние обнаруживается вполне определенным образом, информанты прибегают к лексике, широко распространенной в российских СМИ, например, появляется концепт «патриотизма»: *«Несмотря на то, что фильм длинный, было очень мало скучных или занудных сцен, за исключением назидательного патриотического монолога в конце фильма. Фильм смотрится легко, патриотическая пропаганда, за исключением последней сцены, не вызывает раздражения, т. к. показана не совсем уж "в лоб", а через "внутренний поиск" героя. Вообще, множество сцен с советской повседневностью вызывают теплое умиленное чувство ностальгии. Подумала, что именно такая чуть прикрытая пропаганда понравилась бы современному консервативно настроенному зрителю».*

Если в предыдущие годы общественно-политические обертоны были часто проигнорированы как нечто уже неактуальное, принадлежащее прошедшему времени, то сейчас наоборот, некоторые информанты склонны квалифицировать даже лирические элементы повествования как нагруженные идеологией. Значения элементов сюжета, мотивов поведения, речевых практик при подобном ракурсе упрощаются и редуцируются до «пропаганды»: *«Фильм кажется очень понятным и прозрачным, кольцевой сюжет с тремя солдатами в начале и в конце, стихи о войне и о Ленине, встроены в внутренний монолог героев или в нейтральный контекст литературного вечера, советский гимн в значимые моменты — все эти трюки кажутся наивными и довольно грубыми художественными приемами, которые помогают донести идеологический пафос фильма даже до самого недалекого зрителя. Не оставляет ощущение, что фильм рассчитан на детей или, точнее, на "взрослых детей". Положительные герои — безусловно положительные, а отрицательные — упрощенно отрицательные. Очень прозрачным и незатейливым кажется конфликт "нашего", "советского", "серьезного" с одной стороны и легкомысленного, "несерьезного", западного — с другой. Сомнения главного героя на самом деле не ставят под вопрос его "внутренний стержень", герою нужно лишь разрешить свои сомнения, но на самом деле он всегда знал правильный ответ на свои вопросы. Ответ находится не в самом герое, а во внешней инстанции — его отце, старшем поколении. Фильм кажется наивной попыткой*

восстановления легитимности советского образа жизни в условиях Оттепели. Но при всей наивности патристический пафос противопоставления "своего, серьезного" и "легкомысленного западного" кажется очень узнаваемым сегодня».

Последний большой фрагмент приведен нами почти полностью, так как он выстроен логически последовательно и носит характер законченного высказывания. Информант подчинил свое восприятие жесткой рациональной схеме, не поддаваясь влиянию размытых, неясных, атмосферных, эмоциональных элементов фильма. Наиболее частотные слова в этом высказывании («наивно», «незатейливо», «донести до самого недалекого зрителя», «рассчитано на детей») свидетельствуют, на наш взгляд, о новой позиции реципиентов — чувстве превосходства над уровнем самосознания и интеллектуальной рефлексии советских людей, а также о том, что идеологическая рамка восприятия искусства снова становится актуальной.

Итак, попытаемся подвести итог нашей систематизации реакций информантов. Очевидно, что художественная конструкция фильма изначально строилась его авторами как двухслойная. Текстологический анализ вполне объективно выявляет в структуре киноповествования слой отсылок к Большому нарративу: важным историческим событиям и персонам (Революция, Ленин, война, 1937 год), отзвукам и следам присутствия в шестидесятые годы сталинских практик (доносительство) и людей, персонифицирующих приспособление к развенчанному культу (отец Ани). Другой, не менее важный, слой значений связан с повседневностью шестидесятых годов, где она предстает сквозь призму примет новой жизни: речь, одежда, манера общения, современное искусство, западное влияние. Двойная модальность повествования также обнаруживается в том, что прямые высказывания, апеллирующие к идеологически или общественно значимым событиям и символам, постоянно соседствуют, находясь в сложных отношениях, с бессознательными импульсами, невысказанными желаниями, недоговоренными мыслями, скрытыми установками. Сложность концепции фильма как раз и заключалась в стремлении авторов увязать эти два слоя — рациональный и стихийный, возвышенный и повседневный, логический и атмосферный — в некое целостное художественное единство. Проанализированный нами комплекс рецепций молодого поколения выявил проблематичность прочтения авторского послания в его двойном строении. Часть информантов смотрела фильм как «атмосферный», и в этом случае прошла мимо его общественно-значимого слоя, не сумев прочесть знаки и отсылки в его внутреннем сюжете. Другая часть информантов, наоборот, фокусировалась на идеологическом наборе знаков, на рационально оформленных речевых и поведенческих проявлениях героев, не заметив или не придав значения всему остальному, не вписывающемуся в логику Большого нарратива. Тем не менее, между этими двумя типами реакций прослеживается и сходство: и те, и другие вставали в тупик перед интерпретацией любовной линии Ани и Сергея. Она выпадала из рамок любых трактовок.

Объяснений такого положения дел в реакциях может быть несколько. Одно из них находится в структуре авторского замысла М. Хуциева, и тем самым фильм провоцирует разброс оценок, включающих дилеммы приятия/неприятия, понимания/непонимания [3]. Семантическое ядро фильма М. Хуциева фокусируется вокруг концептов «потерянности», «безопорности». Именно эта разреженная атмосфера свободного времяпрепровождения, когда жизнь заполняется пустяками, вечеринками, танцами, ироническими, ни к чему не обязывающими разговорами, сильно раздражала власть. Молодежь ускользала в какое-то свое пространство, где значимым становилась как раз неприкрепленность к месту, отсутствие обязательств. Потерявшиеся в начале фильма герои Хуциева проходят через ироническое дистанцирование от словесных клише, утверждаясь в своем праве думать и говорить серьезно. В финале советская система ценностей предстает незыблемой, смятение героев не привело к ее крушению, они остались в рамках лояльности к этой системе, скрепленной кровью поколений «трех товарищей». Именно это ядро и порождает совершенно противоположные интерпретации в разных средах современников фильма: негативная реакция власти и позитивная — либеральной интеллигенции. Власть интуитивно точно угадала в амбивалентной позиции авторов и смятении персонажей потенциальную опасность размывания единства советского общества, кризис скрепляющей его идеи преемственности поколений вокруг «Ленина», брешь в «заставе Ильича». Но-

вая манера поведения и отношение к слову были заклеены властью как инфантильные, в сценах свободного досуга была увидена угроза доминирования слова над делом.

Нам представляется важным обратить внимание на то обстоятельство, что в рамках обсуждения информанты продемонстрировали обе оценочные версии. Негативная реакция связана с раздражением против Сергея и его друзей и представлена следующими характеристиками: *«заняты псевдоэкзистенциальными проблемами»; «инфантилизм»; «рассуждения не имеют под собой никакого основания»; «разговоры существуют отдельно от дел»; «пустые слова»; «ничего не делают»; «не показаны в своей работе или учебе»*. Когда они узнали, что подобные упреки звучали в свое время в устах власти, участники обсуждения были удивлены, но не обескуражены.

Другая реакция была позитивной и, на первый взгляд, совпадала с авторской позицией, поддержанной либеральной интеллигенцией. Солидарность с Сергеем и Николаем и отталкивание от круга Ани объясняется так: *«мы не бунтуем против власти и почти не иронизируем не только потому, что боимся, но и потому, что понимаем, насколько бунт идеологичен и институционализирован властью»*. Попытка иронической игры со словами с целью отстранения навязываемого образа действительности квалифицировалась как деструктивная: *«Анины гости отвечают худшим коллективным ожиданиям»*. Иронизирующая молодежь не может вернуть себе войну как часть личной истории, в отличие от Сергея: *«Сергей и Николай отказываются от языка этой власти и берут на себя ответственность создания своего собственного описания мира. Пока их описание совершенно лояльно, но важно то, что оно уже есть»*.

Таким образом, спор вокруг фильма, предпринятый его авторами, современниками — как сторонниками, так и оппонентами, — продолжен и спустя 50 лет. Этот спор и набор интерпретаций вращается вокруг списка «серьезных вещей»: Революция, солдаты, 1937 год, Ленин, картошка. Но сам этот список вообще не стал предметом размышлений моих информантов, остался неким «слепым пятном», иногда обозначенным как «идеология», «пропаганда», «патриотизм». При всей оценочной разнице все позиции **сближает скепсис по отношению к иронии как способу достижения успеха, недоверие открытому протесту, установка на дела, а не слова, безоговорочное приятие необходимости гармонизировать отношения с социальным миром, встроиться в него**. Некое обобщение есть в таком высказывании: *«Через связь с прошлым обосновано уважение к предкам, к истории родной страны (история про картошку на дружеской встрече на квартире) ... донести идею о том, что каждый день, на самом деле, уникален, и представляет собой не только еще один элемент временного отрезка жизни, но и самостоятельный эпизод, который может быть интересен сам по себе»*. Таким образом, совокупное высказывание современных молодых людей о фильме «Застава Ильича» дает нам повод не столько упрекнуть это поколение в отсутствии адекватного понимания советской классики, отказе от оптики Большого нарратива, сколько увидеть, как искусство одного времени просвечивает адресатов из другого времени. Иначе говоря, мы имеем шанс составить портрет поколения, исходя из его рецепции культового советского кино, понять, что в своем жизненном мире они защищают и утверждают.

Библиография

1. Гаспаров Б. М. Курс лекций. Сталинизм как культурная парадигма: культурное сознание, эстетические категории, художественное творчество. Прочитан в Сибирском Федеральном университете 17-21 мая 2013 года. URL: <http://tube.sfu-kras.ru/video/1563> (дата обращения: 15.08.2014).
2. Круглова Т. А. Ирония, вера и память: диалог между советскими художественными поколениями // «Работа над прошлым»: XX век в коммуникации и памяти послевоенных поколений Германии и России: сборник статей / ред. О. С. Нагорная и др.) — Челябинск: Каменный пояс, 2014. С. 190–199.
3. Круглова Т. А. Семиотические «ловушки» советского искусства // Семіосфера радянської культури: знаки і значення: Вип. 2/Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; 2011.

References

1. Gasparov B. M. Kurs leksii. Stalinizm kak kul'turnaia paradigma: kul'turnoe soznanie, esteticheskie kategorii, khudozhestvennoe tvorchestvo. Prochitan v Sibirskom Federal'nom universitete 17-21 maia 2013 goda. URL: <http://tube.sfu-kras.ru/video/1563> (data obrashcheniia: 15.08.2014).
2. Kruglova T. A. Ironiia, vera i pamiat': dialog mezhdou sovetskimi khudozhestvennymi pokoleniiami // «Rabota nad proshlym»: KhKh vek v kommunikatsii i pamiati poslevoennykh pokolenii Germanii i Rossii: sbornik statei / red. O. S. Nagornaia i dr.) — Cheliabinsk: Kamennyi poias, 2014. S. 190–199.
3. Kruglova T. A. Semioticheskie «lovushki» sovetskogo iskusstva // Semiosfera radians'koi kul'turi: znaki i znachenii: Vip. 2/Kiiv: Institut literaturi im. T. G. Shevchenka NAN Ukraini; 2011.