

Information about the author

Alena L. Razava, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Associate Professor at Department of System Programming and Cyber Security (22, Ozheshko St., Grodno, 230023, Republic of Belarus)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	17.10.2023
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	12.01.2023
Принята к публикации / Accepted for publication	11.02.2024

Научная статья / Article

УДК 304.2

<https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-1-149>

Советский миф в пространстве культурных коммуникаций

Екатерина Николаевна Шапинская

Российский университет спорта «ГЦОЛИФК», Москва, Россия,
reenash@mail.ru; <https://orcid.org/0000-0002-0440-3830>

Аннотация. В статье проведен анализ советского прошлого, представленного в пространстве культурных коммуникаций нашего времени. Обращение к данной проблематике является весьма значимым как для понимания процессов, происходящих в современной культуре, так и для более полного представления о коммуникативной составляющей культуры. В то же время тема репрезентаций советского мифа в современном культурологическом знании изучена недостаточно и представлена в основном эмпирическим анализом отдельных текстов без анализа изменений семантики этих текстов в новом социокультурном контексте. В связи с этим представляется важным обратиться к анализу двух форм репрезентации советской эпохи — в культурных текстах советского периода и в ретропродукции на тему «советскости», распространенной в современной культуре. Цель исследования — понять причины популярности в наши дни советской тематики, которая носит двоякий характер — как ретротопии, так и отрицания. Методология исследования является комплексной и включает в себя как анализ теоретического материала, так и casestudy, в котором использованы элементы текстуального анализа. Кроме того, использованы некоторые аспекты компаративистского анализа, которые необходимы, чтобы понять разницу в смысловом наполнении исследуемого текста в разные периоды истории. В теоретической части работы рассмотрены

различные противоречивые концепции мифа, в которых он рассмотрен как универсальное или же как историческое явление.

Эти противоположные точки зрения представлены в работах таких ученых, как американский исследователь мифологии Дж. Кэмпбелл и французский семиолог Р. Барт, разработавший концепцию современного мифа. В качестве кейса выбран советский телевизионный фильм «Большая перемена», популярный как во время своего создания (1972–1973 гг.), так и в наши дни. Обосновано обращение к телевизионному формату как самому популярному и доступному во время создания фильма и не утратившему своего значения до сих пор.

Советские мифологемы подаются в «Большой перемене» в «облегченном» виде, что соответствует жанру комедии. Причем можно заметить изменения в них, соответствующие изменению социокультурного контекста советской культуры 70-х. Особое внимание уделено мифу о рабочем как герое, который в фильме утрачивает пафос и переводится в бытовую сферу. Данное исследование расширяет представления о советском мифе и его репрезентациях, показывая его двойственный характер, сочетающий как исторические, так и универсальные элементы, тем самым внося вклад в современные исследования по культурологии, семиологии и коммуникативистике. Делается вывод о том, что, будучи значимой частью современного социокультурного пространства, советский миф создает чувство стабильности, которое в наши дни подорвано драматическими изменениями во всех областях человеческого существования и которое необходимо для формирования взгляда на будущее.

Ключевые слова: миф, коммуникация, социокультурный контекст, семантика, репрезентация, ретротопия, герой, культурный код

Для цитирования: Шапинская Е. Н. Советский миф в пространстве культурных коммуникаций // Человек. Культура. Образование. 2024. № 1. С. 149–164. <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-1-149>

Soviet Myth in the Space of Cultural Communications

Ekaterina N. Shapinskaya

Russian University of Sport “GTSOLIFK”, Moscow, Russia,
reenash@mail.ru; <https://orcid.org/0000-0002-0440-3830>

Abstract. *The paper examines Soviet past represented in the space of cultural communications of our time. Addressing this problem is relevant both for understanding processes in contemporary culture and for forming full-fledged ideas of communicative aspect of culture. But the place of representations of Soviet myth in today's cultural research has not been studied in detail and is represented mostly by empirical analysis of text without analyzing the changes in semantics of these texts in new social and cultural context.*

Accordingly, it is important to analyse two forms of representation of Soviet epoch — in cultural texts of Soviet period and in retro productions on Soviet theme which are popular in contemporary culture. The field of research are Soviet myths and the way they are perceived in the context of their time and in our days. The purpose of this investigation is to understand the reasons for popularity of Soviet theme in our days, which has a dual character, both of retrotopia and negation. Methods of research are complex and include both analysis of theoretical material and case study in which elements of textual analysis are used. Besides, certain aspects of comparative method are used, which are necessary to understand the difference in meanings of the text in different historic periods. In theoretic part of the work different contradictory theories of myth are regarded, where it is looked upon as a universal or as a historic phenomenon. These points of view are developed in the work of American mythologist J.Campbell and French semiologist R. Barthes. Soviet TV serial “The Large Change” was selected for case study. The film has been popular since the time of its production (1972–1973). Addressing TV format is explained as the most popular in its own time and still relevant today. Soviet myths are presented in “The Large Change” in a light vein, which corresponds to comedy genre, but one can see changes in them corresponding to the changes of social and cultural context of Soviet culture of the 70-ies. Accent is placed on the Myth of the Worker which loses its pathos in the film and is shifted to the sphere of the everyday. The present paper broadens the ideas about Soviet myth and its representation showing its dual character — it combines historic and universal elements, it includes historic and universal elements — and thus contributes to contemporary research in culture, semiotics and communication. Conclusion is made that being an important part of contemporary social and cultural space it creates the feeling of stability which is undermined by dramatic changes in all fields of human existence and which is necessary for forming the outlook of the future.

Keywords: *myth, communication, social and cultural context, semantics, representation, retrotopia, hero, cultural code*

For citation: Shapinskaya E. N. Soviet Myth in the Space of Cultural Communications. *Chelovek. Kul'tura. Obrazovanie = Human. Culture. Education*. 2024; 1: 149–164. (In Russ.) <https://doi.org/10.34130/2233-1277-2024-1-149>

Введение. Культурные коммуникации являются важнейшей частью сложной гетерогенной культурной реальности, которая в наше время приобретает все более полисемантический характер. Несмотря на многочисленные исследования современных культурных коммуникаций, в этой области существуют еще значительные пробелы, в частности в понимании роли мифа в современных культурных коммуникациях. Данное исследование представляет собой новый шаг в исследовании советского мифа как исторического и в то же время универсального явления, как примера изменения семантики культурного текста при перемещении его в иной социокультурный контекст. Цель данного исследования — выя-

вить причины популярности репрезентаций советского мифа в наши дни, которые носят двоякий характер — как ретротопии, так и отрицания.

Методы исследования, теоретическая база. Методология исследования является комплексной и включает в себя как анализ теоретического материала, так и casestudy, в котором использованы элементы текстуального анализа. Кроме того, использованы некоторые аспекты компаративистского анализа, которые необходимы, чтобы понять разницу в смысловом наполнении исследуемого текста в разные периоды истории. В концептуализации культурной реальности мы следуем за предложенным В. М. Розиным определением, в котором подчеркивается ее плюралистический характер: «Одни культурные реальности отличаются от других: типами событий, своеобразной логикой, условностью. По отношению к культуре это определенные области жизнедеятельности, по отношению к человеку — формы и способы его жизни» [1, с. 333]. Культурные коммуникации и культурная реальность рассматриваются как две стороны одного целого, что соответствует динамическим изменениям в культуре и высокой степени коммуникативности процесса восприятия текстов культуры, который во многом определяет их семантику.

Теоретической базой данного исследования являются ставшие классическими труды по мифологии, архаической и современной, а также работы, посвященные исследованию разных сторон пост- и постпостмодернизма. В (пост)современной культуре плюрализм культурной реальности во многом обусловлен процессами фрагментирования, характерными для постмодернизма, который оказал значительное влияние на культуру в целом и, на наш взгляд, не преодолен до сих пор, несмотря на утверждения представителей различных направлений постпостмодернизма. На основании исследования различных течений постпостмодернизма исследователи приходят к выводу о том, что «постмодернизм можно считать одним из самых удачных языков описания популярной культуры, актуальным до сих пор» [2, с. 511]. Этот вывод подтверждают культурные практики наших дней, в которых постмодернистское фрагментирование культуры выражается в соседстве совершенно разнородных культурных стилей, эпох, эстетических и ценностных установок в том или ином культурном пространстве. Мы не раз обращались к одному из таких фрагментов культуры, который обозначили как «советское ретро», представленному в различных культурных формах — от ситискейпа до медийной продукции [3; 4].

Результаты исследования и их обсуждение. Советское прошлое представлено сегодня как амбивалентное пространство, в котором соседствуют ретротопия и демифологизация, идеализация и отрицание. Многочисленные медиатексты репрезентируют разные стороны советского прошлого, иногда с ностальгией, иногда с пафосом разоблачения. Для примера можно привести телесериалы «Рассекреченная история», «Следствие вели...», «СССР знак качества», «Эстрада, которую нельзя забыть». Каков бы ни был их формат, эти тексты имеют коммуникативную природу, поскольку их смыслы возникают в процессе обмена между коммуникаторами и коммуникантами и зависят как от общей установки, так и культурного и исторического опыта участников коммуникативного процесса. Мы сознаем, что само выражение «советское прошлое» является в большой степени условностью — советский период неоднороден, на разных его этапах преобладали различные установки, задачи и лозунги. Тем не менее для наших современников, особенно тех, кто не застал реальной жизни в Стране Советов, оно предстает как некая целостность, в которой переплетаются различные аспекты социокультурной реальности тех лет. Учитывая утрату чувства истории, ставшую особенно заметной во времена постмодернизма, не удивительно, что разные «микропериоды» советской жизни составляют некое условное социокультурное пространство, которое можно характеризовать словом «советскость».

Наши предыдущие исследования привели к выводу, что в какой форме бы ни было представлено советское прошлое, мы всегда имеем дело не столько с конкретными фактами, сколько с мифологией, которая представляет эту эпоху в идеализированном или «демонизированном» виде. Советская культурная реальность сама по себе была пространством мифологии, сформированной под влиянием идеологических требований и установок, а пропущенная через призму времени, она обрела новую жизнь и новые смыслы. В этой связи возникает вопрос о темпоральной обусловленности мифа как такового, и ответы на этот вопрос весьма противоречивы. Так, видный исследователь мифа Дж. Кэмбелл утверждает, что мифы по своей природе не историчны, поскольку «...говорят не о событиях внешнего мира, а о сущностях воображения... Мифы говорят о фундаментальных темах, вечных базовых принципах, которые стоило бы познать» [5, с. 40]. Противоположную точку зрения выражает Р. Барт: «...мифические понятия не обладают никакой устойчивостью: они могут создаваться, искажаться, распадаться, полностью исчезать. Именно потому, что они историчны, исто-

рия очень легко может их уничтожить» [6, с. 245]. Столь противоположные точки зрения можно объяснить полисемантической самого понятия «миф». Если Кэмбелл придерживается традиционного понятия мифа, уходящего в глубокие пласты архаики, то Барт вводит и анализирует понятие современной мифологии (вернее, мифологий), возникшей в эпоху модерна и потребительского общества. Французский семиолог подчеркивает коммуникативную природу мифа в своем утверждении «Миф — это слово», это сообщение, которое может иметь различную форму — «не только письменный дискурс, но и фотография, кино, репортаж, спорт, спектакли, реклама... любая значимая единица или образование, будь то вербальное или визуальное... даже сами вещи могут стать речью, если они что-нибудь значат» [6, с. 234]. Тем не менее позиция Кэмбелла не столь однозначна. Он отмечает двойственную природу мифических форм, которые сочетают в себе универсализм и темпоральную соотнесенность: «Мифические формы можно рассматривать либо как указывающие вовне на загадки всеобщей значимости, либо как функции сугубо ограниченных — этнических и даже личных — особенностей» [7, с. 23]. Эта двойственность служит ключом к пониманию мифов в различных формах культуры: в них «...всеобщие категории никогда не переживаются в чистом виде, вне обусловленных локальными обстоятельствами... проявлений» [7, с. 25].

Говоря о советском мифе, можно подумать, что он полностью соответствует постулату об историчности мифа, но в этом случае возникает вопрос об актуализации советского прошлого в наши дни: если безвозвратно ушедшая в прошлое «страна, которой нет» до сих пор представляет свои мифы в самых разных формах, значит ли это возвращение прошлого в форме исторической реконструкции или же в ее мифах содержатся те самые фундаментальные основания, о которых пишет Дж. Кэмбелл? Для ответа на этот вопрос обратимся к репрезентациям «советского прошлого» в различных формах культурной реальности наших дней, которые можно условно разделить на две категории: культурные тексты, созданные в советское время, то есть самопрезентация «советскости», и советское ретро, то есть взгляд из настоящего на прошлое. Когда наш современник вступает в коммуникацию с историческим прошлым, оно изменяет свою семантику, как и любой исторический текст или артефакт, помещенный в иной темпоральный и социокультурный контекст. Текст, созданный в ушедшую эпоху, будь она давно прошедшей или сравнительно близкой, основан на культурных кодах, отличных от сегодняшних. Это или затрудняет коммуни-

кацию, или изменяет смысл этого текста, «переводя» его на современный язык. В случае ретро о прошлом говорится на сегодняшнем языке, что как бы приближает это прошлое к современной культурной реальности. Все «приметы времени», которые используются в ретро-репрезентациях, бывают тщательно выверены, вплоть до использования реальных вещей того или иного периода (артефакты, костюмы, стили, элементы городской среды). Этот список, призванный придать аутентичность различным формам советского ретро, можно расширять и продолжать, но, как утверждает столь авторитетный исследователь, как Ф. Джеймисон, «...это не список фактов или исторических реальностей, а скорее список стереотипов, представлений о фактах и исторических реальностях» [8, с. 279]. В случае восприятия как аутентичного текста эпохи, так и ее современной репрезентации возникает вопрос о разнице восприятия прошлого его современниками и людьми последующих поколений. Советский миф присутствовал как в культурных текстах своей эпохи, так и в ретрорепрезентациях, причем, несмотря на его «историчность», он не утерял многое из своей значимости в наши дни. Область коммуникации с советской мифологией представлена потреблением артефактов советского времени или созданных на их основе симулякров, фото- и кинотекстов, распространяющихся сегодня на различных медиапространствах. Некоторые из этих текстов доступны в первоначальном виде, некоторые модифицированы с помощью новых технологий (цветные варианты черно-белых фильмов, оцифровка кинолент). Насколько это способствует улучшению коммуникации сегодняшнего зрителя с историческим, пусть и недавним, прошлым — вопрос спорный. Интернет дал возможность введения в современную культурную реальность самых разных текстов советского прошлого, от семейных фотографий до пропагандистских плакатов, что позволяет познакомиться с самыми разными документальными свидетельствами и формами репрезентации в аутентичном виде. Приводит ли это к демифологизации советского прошлого, уничтожению мифа документированной реальностью? Наш анализ различных форм презентации советской символики и использования артефактов прошлого говорит о том, что миф продолжает жить и быть востребованным в форме ретротопии [9]. Продолжая это исследование, обратимся к изменениям семантики советского мифа в различные периоды нашего недавнего прошлого и его трансформации сегодня.

Одним из самых значительных пространств репрезентации советской мифологии является, без сомнения, кинематограф. В наши

дни, когда поиски идентичности, смена ценностных приоритетов становятся особенно важными, обращение к советскому прошлому становится важным как для личности, так и для общества в целом. Недаром мы так часто видим советские фильмы на телеэкранах и в кинотеатрах. Кинематограф был важнейшей формой идеологического влияния на массового зрителя, который с удовольствием потреблял упакованные в почти голливудский гламур мифы о всеобщем равенстве, дружбе народов, героизме рабочего класса, во главе которых стояла фигура мудрого Вождя или демиургический образ партии. Со временем эти мифы облекались в новые одежды, их героями становились не героические рабочие, прекрасные колхозницы, мудрые партийные чиновники, а самодостаточные женщины, служащие и интеллигенты, руководители нового типа. Пафос строителей коммунизма сменился вниманием к частной жизни, героизм борьбы — иронией. Но миф продолжал жить, хотя и в измененной форме. Экранные тексты, созданные в период оттепели, отличаются от предыдущих, намеренно уходя от героизации коллективизма. Кроме того, с распространением телевидения популярность все больше переходит от «больших» киножанров к телевизионной продукции, которая становится наиболее востребованным пространством потребления экранных текстов. Телевидение становится основным видом массмедиа в середине XX века, соответствует задачам влияния на массовое сознание и отражает культурную динамику, не отказываясь, в то же время от значимых мифов, облеченных в форму, соответствующую культурному коду своего времени. «Послание телевидения составляют не образы, которые оно передает, — пишет Ж. Бодрийяр, — а новые способы отношений и восприятия, навязанные им, изменение традиционных структур семьи и группы» [10, с. 160]. В советском обществе, которое прошло эпоху оттепели, тексты популярной культуры не отказались от старых мифологем, но форма их презентации изменилась. В качестве кейса рассмотрим один из популярных как в свое время, так и сегодня телефильмов с точки зрения содержащихся в нем мифов и их означивания различными поколениями зрителей. Это советский четырехсерийный телевизионный фильм «Большая перемена», снятый режиссером А. Корневым в 1972–1973 г. Несомненно, культурные коды того времени и нашей (пост)современности совершенно различны, тем не менее и сегодня фильм смотрят с удовольствием. В чем причина этого интереса? Что говорит история учителя вечерней школы рабочей молодежи и его учеников сегодняшнему зрителю?

лю, весьма далекому от этих реалий? Является ли это формой удовольствия от «старого доброго советского кино» или же в нем присутствуют некоторые «фундаментальные основания», о которых писал Дж. Кэмбелл? На наш взгляд, фильм этот представляет интерес с нескольких точек зрения, как по причине содержащихся в нем советских мифологем, так и формы их репрезентации в «приземленной» форме комедии, перекодирования ряда событий и символов и смены акцентов в представлении архетипических персонажей, что позволяет нам провести различие между универсальным и темпоральным элементом мифических структур. «Легковесность» жанра комедии может быть объяснена двояко. С одной стороны, он позволяет установить доверительные отношения с коммуникантами, то есть со зрителями, которые легче воспринимают ситуации повседневности, которая приобретает все большее значение в жизни человека. С другой — «приземленность» фильма говорит о том, что эпоха героики закончилась, что означает и трансформацию советских мифов и символов, что необходимо для соответствия кодов коммуникатора и коммуниканта.

Одним из важнейших мифов советского времени стал миф о рабочем классе как гегемоне, как движущей силе истории, который был представлен в самых разных формах репрезентации. Поскольку мы говорим об экранных текстах, нетрудно найти примеры масштабных фильмов-эпопей, воплощающих героику труда, освоения новых пространств, коллективизма, господствующего над ценностями частной жизни. Как показывают исследователи культуры, героизация Рабочего не была исключительной привилегией советской эпохи. «В межвоенное время... вырос Рабочий, герой модерна», — пишет немецкий философ и социолог П. Козловски [11, с. 32]. Рабочий определяется им как «человек, который приносит в жертву воле к власти и себя и свои чувства» [11, с. 61]. Героизм Рабочего определяется как «средство выдержать боль», и именно преодоление, жертвенность ради общего дела становятся основными чертами экранных образов представителей рабочего класса советских фильмов середины прошлого столетия. В «Большой перемене» рабочий класс занимает значительное место, хотя героем фильма стал интеллигент, учитель истории, которому предстоит работать в школе рабочей молодежи. Здесь уже заметен сдвиг в акцентах в репрезентации различных социальных слоев — рабочая молодежь уже не занимает субъектные позиции, а становится объектом воспитания рабочего нового типа, который должен не только

и не столько проявлять героизм, сколько быть образованным человеком, соответствующим новым требованиям к производству и новым технологиям. Тем не менее мифологические черты сохраняются, в частности представление о коллективном начале рабочего класса. Это обнаруживается в сцене первого знакомства Нестора Северова со своими учениками, когда они хором поют песню, в которой припевом идут слова: «А я всего один из нас, меня зовут рабочий класс». По ходу фильма этот коллектив индивидуализируется, в нем появляются разные типажи, в большей или меньшей степени соответствующие мифологическому образу Героя. Место действия многих сцен фильма — завод, на котором работает большинство учеников 9 «А» класса, по сюжету — химкомбинат, съемки производились на двух ярославских заводах, что подчеркивает «документальность» главного занятия персонажей — работу на промышленном предприятии, которая требует все больших знаний. Именно на воспитание нового типа Рабочего, обладающего знаниями, сравнимыми со знаниями инженера, и направлена деятельность школ рабочей молодежи. Не чужды персонажам фильма и геройские поступки. Так, Григорий Ганжа, не отличающийся успехами в школе, показывает себя как настоящий герой производства, ликвидирующий аварию, не жалея себя, в результате чего получает ожог руки. Но сам он отрицает необходимую для Героя жертвенность, объясняя свою травму тем, что вытаскивал из кипятка картошку, потому что очень хотел есть. Что мы видим в этом эпизоде — иронию в отношении идеалов героизма, намеренное принижение Героя или перевод всего пласта мифологии Рабочего-героя в область обыденного? Согласно теории Козловски, «в модерне героическая жертва приносится ради мобилизации всеобщего, универсального характера труда человека и технического пространства» [11, с. 62]. Ганжа из «Большой перемены» своим спонтанным поступком исправляет недосмотр технологов, а весь эпизод становится своеобразным отрицанием Героем своей жертвы, которую он намеренно переводит в пласт повседневности.

Но героизм, сознательный и жертвенный, находит свое место в фильме, причем его воплощает не Рабочий на производстве, а скромный интеллигент в стремлении выполнить свою миссию — помочь своим ученикам получить образование, даже весьма неортодоксальными средствами. Имеется в виду эпизод вынужденного спасения не умеющего плавать Северова, который бросается в воду, чтобы дать возможность проявить себя с хорошей стороны ра-

бочему Петрыкину, который сам говорит, что в нем нет ничего хорошего. Таким образом, Петрыкин становится героем поневоле, а вынудивший его броситься в воду Северов скромно остается в стороне. В другом эпизоде учитель настаивает, чтобы его кровь перелили рабочему-рационализатору и его сопернику в любви, опять-таки против желания последнего, который очень раздражен этой «жертвой» учителя. Еще в одном эпизоде фильма Северов берет на себя роль вратаря местной футбольной команды, заменяя собой своего ученика, которого отсылает готовиться к занятиям, причем ему удается буквально броситься на мяч, заслонив собой ворота, и отбить нападение. Все эти сюжетные повороты фильма свидетельствуют не столько о реверсии образа Героя, роль которого переходит от Рабочего к интеллигенту, сколько об исторической обусловленности рабочего как Героя. В фильме это показано с иронией и комизмом, но через наивность и юмор можно увидеть смену приоритетов эпохи, о которой писали исследователи современного мифа. Согласно П. Козловски, в истории XX века можно наблюдать «последовательную смену трех мифических типов, или героев» [11, с. 32], среди которых Рабочий занимает центральное место, которое постепенно утрачивается, вернее, трансформируется при помощи образования в фигуру нового типа, сочетающего черты рабочего и интеллигента. Именно на такую трансформацию и направлен идеологический посыл фильма, утверждающий необходимость образования для рабочего класса. Через форму незамысловатой и наивной комедии аудитории передается мысль о важности школ рабочей молодежи. Несмотря на историческую обусловленность идеи о необходимости повышения уровня образования рабочих, что было весьма актуально в годы создания фильма, время прихода новых технологий на производство, образ героя несет на себе все мифологические черты архетипичного образа. Он проходит все стадии становления Героя, от сепаративной до конечной, на которой, в отличие от архаичных мифов, он оказывается победителем и «возвращается домой», обретая успех в своем деле и счастливую любовь. Как и положено Герою, Нестор Северов оказывается вне своего обычного мира (институт, книги, перспектива научной карьеры) и погружается в незнакомый ему мир рабочей молодежи, которая шумной толпой заполняет класс и принимает его за нового ученика. Затем происходит необходимая инициация (встреча со своими учениками, которые зачастую старше его и обладают большим жизненным опытом), различные испытания, которые он преодолевает, проявив ге-

роизм и жертвенность, а наградой ему становятся как признание со стороны своих учеников, так и победа в любви, которая тоже прошла испытания и казалась утраченной. Таким образом, в «Большой перемене» присутствуют оба аспекта мифа о герое — его локальный характер представлен дополнением образа Рабочего новым типом Героя-интеллекта, несущего в себе идею необходимости просвещения, а универсальный — структурами нарратива, в котором представлен весь путь архетипического образа.

Образ Рабочего — не единственный советский миф, присутствующий в «Большой перемене». Одной из важнейших идей советского времени было представление о дружбе народов Советского Союза, которое можно видеть в самых разных формах репрезентации, от культового фильма «Свинарка и пастух» до знаменитого фонтана «Дружба народов» на ВДНХ. Один из персонажей «Большой перемены», ученик вечерней школы Отто Фукин отвечает на вопрос учителя на украинском языке, а когда его просят говорить «на родном языке», отвечает, что для него оба языка родные, поскольку отец украинец, а мать русская. По ходу фильма он нередко переключается на украинский, особенно когда речь идет о выражении эмоций. Так, когда Северов засыпает на уроке и во сне называет имя любимой девушки, Фукин с улыбкой говорит, что, видимо, эта Полина — «гарна дивчина». Этот билингвизм воспринимается окружающими совершенно нормально, в духе постулируемого единства и дружбы народов. Время показало неустойчивость этой мифологемы перед историей, которая не только развела по разным географическим пространствам народы бывшего СССР, но и сделала язык средством выражения неприятия и враждебности. Миф о единстве обернулся своей противоположностью, причем в стремлении к утверждению собственной идентичности бывшие советские республики пользуются языком как средством отмежевания от бывшего «единого» пространства, в котором язык становится маркером «своих» или «чужих» в культуре. Двужычие персонажа фильма — отсылка к определенному периоду, в котором миф о дружбе народов активно поддерживался всеми формами репрезентации, которые сейчас могут вызвать лишь ироническую улыбку или непонимание.

Еще одним из советских мифов, представленных в «Большой перемене» является миф о социальном равенстве. Согласно классовой теории, на которой была основана советская идеология, господствующий рабочий класс вместе с трудовым крестьянством были

основными движущими силами общества, в то время как интеллигенции отводилась роль «прослойки». Все эти составляющие социокультурной жизни были в идеале равны, что выражалось в различных формах репрезентации, от монументальной скульптуры «Рабочий и колхозница» до многочисленных кинотекстов, рассказывающих о союзе рабочего класса и крестьянства. Культурная динамика послевоенных лет «реабilitирует» образ интеллигента, который в довоенных лентах часто представал как отрицательный или комический персонаж. Возможность гармонии и единства ставится под вопрос, как это показано в культовом фильме «Весна на Заречной улице», в котором возможность отношений учительницы и влюбленного в нее рабочего остаются в финале фильма под вопросом. В «Большой перемене» возможность союза различных социальных групп представлена любовным «многоугольником», в котором фигурируют как представители рабочего класса — влюбленная в Северова Нелли Леднева и передовик производства Ваня Федоскин, влюбленный в Полину, девушку, в которую влюблен Северов и которая стала его удачной соперницей при поступлении в аспирантуру. После многочисленных ошибок и непониманий, типичных для жанра комедии, влюбленные Нестор и Полина, у которых много общего, соединяются, а Нелли утешается предложенной учителем дружбой. Впрочем, она и сама понимает обреченность своей любви, которую выражает в ставшей популярной песне «Мы выбираем, нас выбирают — как это часто не совпадает». Вопрос о возможности любви между представителями разных миров стоит и в основе отношений другой влюбленной пары — рабочего Григория Ганжи, ученика вечерней школы, и его жены Светланы Афанасьевны, учительницы литературы, которые долго скрывают свои отношения, но в результате окружающие узнают о них. Их семейная жизнь как бы продолжает историю «Весны на Заречной улице» в том случае, если бы она закончилась союзом героев. Несмотря на взаимную любовь, пара постоянно ссорится из-за отсутствия интереса к учению у весельчака Ганжи, который считает, что его успехи на производстве и увлечения (футбол, игра на гитаре) вполне достаточны для полноценной жизни. Жена не может смириться с постоянными прогулами, опозданиями и плохими оценками. Тем не менее, пережив ссоры и даже расставание, пара мирится в соответствии с мифом о преодолевающей все препятствия любви.

Рассмотрев некоторые мифы, встроенные в контекст легкого жанра комедии, можно попытаться найти ответ на вопрос о его

коммуникативной природе: что «говорил» фильм своим современникам и что он «говорит» людям нашего времени? И в том и в другом случае за мифологическими построениями лежит некая социокультурная реальность, которую мы условно назовем советской. О ней можно было судить и поколениям 70-х, и нашим современникам, хотя эти суждения, несомненно, будут различаться. История школьного учителя Нестора Северова и его учеников — молодых рабочих, несмотря на все содержащиеся в ней мифологемы или благодаря им, читается как история своего времени. «То, какие истории рассказывает общество, оказывается... решающим для его оценки» [11, с. 207]. В восприятии сегодняшнего зрителя — это самопрезентация эпохи, которая, хоть и не совпадает с тем, какой она видится на расстоянии в полвека, но «...во многом основана на ее телепрограммах... и весьма релевантна и составляет важную часть более объективных дефиниций или описаний» [8, с. 281]. Можно спорить о том, насколько вообще возможна объективная оценка текстов прошлого, поскольку она варьируется в зависимости от поколения, культурного опыта и идеологической позиции аудитории. Но эти тексты являются важным фактором в культурной коммуникации между различными эпохами. Это отличает их от ретропродукции, где коммуникация осуществляется по горизонтали, а знаки приведены в соответствие с новым культурным кодом.

Вернемся к вопросу о характере мифа, о его историчности или, напротив, универсальности, который мы поставили в начале статьи. Советские мифы, казалось бы, ушли в прошлое, существуя в форме артефактов и культурных текстов, которые могут вызывать как ностальгию, так и полное неприятие. Возникает вопрос о том, каким становится сегодняшнее восприятие исторически обусловленных мифологем советского периода — не превращаются ли они в сказку о некоей волшебной стране? Проводя различие между мифом и сказкой, М. Гаспаров в своей популярной книге «Занимательная Греция» пишет: «Одни сказки рассказывают и верят, что оно так и было, — это мифы. Другие — рассказывают и знают, что все это придумано, а на самом деле такого не бывает; это сказка в полном смысле слова. Мифы могут превращаться в сказки» [12, с. 65]. Исследуя античную культуру, Гаспаров приходит к выводу, что на определенном этапе люди утратили веру в истинность древних мифов и стали воспринимать их иносказательно. И сегодня никто не относится серьезно к историям, рассказанным в советских романах про передовиков производства или в фильмах на ту же тему, ушла в

прошлое идея братских народов СССР, процветающих под руководством компартии. Но наряду с этими исторически детерминированными мифологемами в советских культурных текстах неизменно присутствуют универсальные сюжеты о героизме, верности и любви, которые преодолевают исторические рамки и обращаются к нашему современнику с подкупающей искренностью, отсутствующей в ретропродукции.

Заключение. Мифы прошлого зачаровывают, и в этом смысле советские мифы — не исключение. Особенно это заметно в наше время, когда рушатся многие представления и ценности, меняются пространства, как географические, так и социокультурные, когда будущее неопределенно и не содержит так необходимой человеку программы, а технологии развиваются так быстро, что ставят вопрос о существовании человека как такового. На основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что советское прошлое предстает в «постреальности» как островок стабильности, пусть и мифический. «Мифология, — пишет в заключении своей книги Р. Барт, — несомненно, есть способ быть в согласии с миром — не с тем, каков он есть, а с тем, каким он хочет себя сделать» [6, с. 284]. Именно это стремление найти опору в прошлом для того, чтобы возродить веру в будущее, и является одной из главных причин обращения наших современников к мифам советского прошлого.

Список источников

1. Розин В. М. Гуманитарные и нарратологические исследования. Концепции нарратив-семиотики. М.: ГОЛОС, 2022. 348 с.
2. Павлов А. В. Постпостмодернизм. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. 560 с.
3. Шапинская Е. Н. Советское ретро в нарратологии цифровой эпохи // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 1 (124). С. 202–209.
4. Шапинская Е. Н. Ретротопия в (пост)современной массовой культуре // Культурный код. 2022. № 3. С. 49–62.
5. Кэмбелл Дж. Мифы для жизни. СПб.: Питер, 2019. 384 с.
6. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1996. 314 с.
7. Кэмбелл Дж. Мифический образ. М.: АСТ, 2004. 683 с.
8. Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. L.; N. Y.: Verso, 1995. 438 с.
9. Шапинская Е. Н. Символика ретротопии в (пост)современной массовой культуре: новая жизнь советского мифа // Вестник культурологии. 2023. № 2 (105). С. 245–259.
10. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Республика, 2006. 269 с.
11. Козловски П. Миф о модерне. М.: Республика, 2002. 239 с.

12. Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. СПб.: АЗБУКА, 2022. 544 с.

References

1. Rozin V. M. *Gumanitarnyye i narratopogicheskiye issledovaniya* [Humanities and Narratological Studies]. Moscow: GOLOS, 2022. 348 p. (In Russ.)
2. Pavlov A. V. *Postposmodernism* [Postpostmodernism]. Moscow: "Delo" RANHiGS, 2019. 560 p. (In Russ.)
3. Shapinskaya E. N. Soviet Retro in narratology of Digital Era. *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl Pedagogic Bulletin]. 2022. No 1 (124). Pp. 202–209 (In Russ.)
4. Shapinskaya E. N. Retrotopiain (post)modernmassculture. *Kul'turnyj kod* [Cultural Code]. 2022. Pp. 49–62 (In Russ.)
5. Campbell J. *Mify dlya zhizni* [Myths for life]. St. Petersburg: St. Petersburg, 2019. 384 p. (In Russ.)
6. Bart R. *Mifologiyi* [Mythologues]. Moscow: Izdatelstvo imeni Sabashnikovyh, 1996. 314 p. (In Russ.)
7. Cambell J. *Mificheskiy obraz* [Mythic Image]. Moscow: Izdatelstvo AST, 2004. 683 p. (In Russ.)
8. Jameson F. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. L.; N. Y.: Verso, 1995. 438 с.
9. Shapinskaya E. N. The symbolism of retrotopia in (post)Modern Popular culture: the New Life of the Soviet Myth. *Vestnik kulturologiyi* [Bulletin of Cultural Studies]. 2023. No 2 (105). Pp. 245–259. (In Russ.)
10. Bodrillard J. *Obshchestvo potrebleniya* [La societe de consummation]. Moscow: Respublica, 2006. 269 p. (In Russ.)
11. Kozlovsky P. *Mif o modern* [Der Mythos der moderne]. Moscow: Respublica, 2002. 239 p. (In Russ.)
12. Gasparov M. L. *Zanimatelnaya Gretsija* [Entertaining Greece]. Saint-Petersburg, AZBUKA, 2022. 544 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Шапинская Екатерина Николаевна, доктор философских наук, профессор, Российский университет спорта «ГЦОЛИФК» (105122, Россия, Москва, Сиреневый бульвар, 4)

Information about the author

Ekaterina N. Shapinskaya, Doctor of Philosophy, Professor, Russian University of Sport "GTSOLIFK" (4, Sirenevy boulevard, Moscow, 105122, Russia)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted	17.10.2023
Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing	02.12.2023
Принята к публикации / Accepted for publication	23.01.2024