

КИНО

УДК 791.4+791-5

Советское прошлое на постсоветском телеэкране*

Л. Д. Бугаева

Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Бугаева, Любовь. «Советское прошлое на постсоветском телеэкране». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12, no. 2 (2022): 243–258.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.202>

Современный экран перенасыщен российскими фильмами и сериалами о советском прошлом, с разной степенью точности реконструирующими историческую реальность. Репрезентации исторической (советской) реальности на экране, обилие предметов советского времени расшатывают границу между фактуальным и фикциональным и являются мощным средством манипуляции памятью и эмоциональными реакциями зрителя. Претендующие на роль документа эпохи кинематографические и телевизионные репрезентации советской жизни, особенно 1960–1980-х годов, часто не только пробуждают воспоминания, но и создают их, в том числе у тех, кто оказался лишенным советского опыта. Предпринимается попытка разобраться в художественных стратегиях визуализации советского прошлого на постсоветском кино- и телеэкране. Представляется, что обращение к прошлому не всегда выступает как ностальгия, в ряде случаев это взгляд в будущее или, вернее, конструирование будущего через прошлое. Зритель, вовлеченный институциональной практикой в процесс фантазирования, начинает верить не только в то, что события на экране имели место в действительности, но и в то, что источник информации о них достоверный. Так в зрительском сознании создается «картинка», которая вытесняет существующее представление о прошлом или занимает «пустующее место», тем самым проблематизируя неизбежность травмирующего опыта наррации трагических событий советской истории. Как ни парадоксально, подобное конструирование может способствовать нахождению альтернативных решений проблемных ситуаций в настоящем и будущем, что, как показывает анализ, и есть одна из идеологических задач телесериалов о советском прошлом.

Ключевые слова: советское прошлое, постсоветский экран, биографический фильм, исторический фильм, телесериал, ресайклинг.

* Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 «Советское сегодня (формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы)».

Реутилизация истории

Жан Бодрийяр в конце XX в. увидел в искусстве, равно как и в политике, истории и морали, обреченность «на бесконечную ретроспективу всего, что нам предшествовало» [1, с. 248]. Обозначив взаимодействие с прошлым терминами «ремейк» и «реутилизация», французский философ заявил, что искусство, как и история, «роется в своем мусоре и ищет искупление среди своих отходов» [1, с. 250]. Заданный Бодрийяром вопрос — может ли искусство быть «великим делом», если оно «без конца занимается вторичной переработкой», т. е. «апроприацией банальности, отходов, обыденности, возводя все это в систему ценностей и идеологию» [1, с. 242], — и сегодня сохраняет свою актуальность. Однако ответ на него далек от однозначности. Интересным случаем «вторичной переработки» предстают постсоветские сериалы о советском прошлом.

Современный российский кинематограф и современный российский телеэкран неожиданно «полюбили» советское прошлое. Детальное его воссоздание видится первоочередной задачей многим режиссерам, обращающимся к советской истории, даже если лента не является исторической. Так, фильм «Дылда» (2019) Кантемира Балагова, действие которого происходит в Ленинграде зимой 1945/1946 г., получил высокую оценку критиков в немалой степени именно за удивительную верность в изображении «вещного» мира. Антон Долин обратил внимание на тщательно воссозданные на экране «аутентичные одежды, плакаты, даже исторические трамваи» [2, с. 76]. Василий Степанов восхищался натуралистично торчащими из окон Ленинграда трубами буржук [3]. Даже в критических высказываниях о фильме, ставящих под сомнение правдоподобие сюжета, неизменно отмечалась высокая степень реалистичности бытовых деталей: «В ленте прекрасно передана бытовая жизнь той поры: с разбитыми улицами, переполненными коммуналками и трамваями, мешковатыми одеждами и серыми, мятыми лицами» [4]. При этом «Дылда» — не очередная историческая лента на тему войны и послевоенного времени или посттравматического синдрома. Это авторское повествование, хотя и укорененное в исторической реальности, но в то же время выходящее далеко за ее пределы.

Казалось бы, метафорический киноязык, отсутствие установки на документальность личных историй, выпадение из героического и исторического нарративов о послеблокадном Ленинграде и ориентация на эмоциональный рассказ о судьбах женщин в послевоенное время снимают необходимость в строгой верности деталям быта. Однако, по признанию режиссера, во время работы над фильмом было желание «перенести эту историю в современность», и в итоге пришло осознание, что «эта история имеет художественную ценность именно в это время» [5]. Чтобы достичь исторической достоверности, К. Балагову пришлось пересмотреть огромное число фотографий, исторических документов, открыток, плакатов, газет и журналов, изучить ленинградский быт первой послевоенной зимы в малейших деталях по тем фрагментам, которые от него остались. Даже выбранная режиссером цветовая гамма с красной и зеленой доминантами помимо смыслов, вложенных в нее режиссером, отсылает к зеленому цвету защитных сеток на зданиях послевоенного города и красному цвету ленинградского трамвая. Как бы ни были далеки метафорика и символика «Дылды» от ожиданий, заданных временем действия — 1945–1946 гг., историческая отнесенность и выверенность изображения

послеблокадного города есть то, что сообщает этой метафорике и символикe основание, привязывает рассказанные истории к определенному месту и времени и делает возможной передачу зрителям эмоционального опыта проживания последствий войны в суровой реальности первых послевоенных лет, причем не в любой точке советского пространства, а в Ленинграде, лишь потом — в Советском Союзе и — шире — в стране, переживающей последствия войны.

Воссоздание на экране исторической реальности происходит не только через иллюзию аутентичности вещного мира. Фильмы о прошлом наполняются звуками своего времени: музыкой, песнями, радиосигналами и радиопередачами, звоном трамваев, стуком пишущих машинок и другими «голосами» предметов прошлого. В «Дылде» это скрежет и позвякивание на поворотах и остановках ленинградского трамвая, скрип дверцы старого шкафа в комнате Дылды в коммунальной квартире, поскрипывание деревянных половиц в домах и, конечно же, музыка, звучавшая в Ленинграде в первое послевоенное время: вальс «Амурские волны», «Цыганская венгерка», песни «Звездный свет» (в исполнении Р. Сикоры и джаз-оркестра Всесоюзного радиокomiteта, запись 1946 г.) и «Счастье мое» (в исполнении Г. Виноградова и аккордеонного ансамбля под управлением Е. Розенфельда, запись 1939 г.), музыкальные темы выпусков радиожурнала «Невидимка» (Всесоюзное радио СССР, запись 1946 г.) и музыкальное сопровождение радиоспектакля «Клуб знаменитых капитанов» (Всесоюзное радио СССР, запись 1945 г.) и радиопостановки спектакля ЦАТ Советской Армии «Учитель танцев» (Всесоюзное радио СССР, запись 1946 г.). Считается, что в подобных случаях действует «эффект скрытого изображения» [6, с. 151–2]: закадровая речь приобретает черты не только исторического фона — «обоев», но и более тонкого контрапункта — исторического «комментария» к происходящему [7, с. 98].

Современный телеэкрaн с его многочисленными сериалами в еще большей степени, чем киноэкрaн, насыщен историями, действие которых разворачивается во времена Советского Союза. Обилие предметов эпохи на экране завораживает. Чулки и колготки, чернильницы и перьевые ручки, старые телефоны и телефонные будки... Аннотации к сериалам наперебой сообщают о приверженности реалистичному изображению действительности, верности детали, что закономерно приводит к заселению телеэкрaна предметами соответствующей эпохи: «Сериал “Эти глаза напротив” [об эстрадном певце Валерии Ободзинском] основан на реальных событиях, происходивших в жизни популярного исполнителя. В процессе съемок использовались подлинные вещи 1970-х годов, материалы из семейного архива певца» [8]; «В сериале “Обгоняя время” [о создателе первого судна на подводных крыльях Ростиславе Алексееве], действие которого охватывает период с 1938 по 1980 г., рассказывается о неизвестных фактах жизни знаменитого конструктора. В процессе создания картины использованы архивные документы, фотографии из семейного архива Алексеева и воспоминания очевидцев событий» [9]; [о сериале «Заступники», основанном на реальных судебных процессах известных адвокатов периода оттепели] «Для того чтобы воссоздать позднехрущевскую эпоху, съемочной группой было приложено максимум усилий. Снимали в Москве и подмосковном Подольске, а также в Минске и Тбилиси, которые в меньшей степени подвержены тотальному “осовремениванию” и сохранили больше мест, где советское время можно снимать на натуре, прибегая к минимальной цифровой обработке изображения» [10].

В литературе включение в повествование мельчайших деталей описания («мелкие жесты, мимолетные позы, незначительные предметы, избыточные реплики»), этот апеллирующий непосредственно к конкретно-чувственному опыту читателя миметизм мелких деталей быта создает «эффект реальности» [11, с. 399–400]. В кино сверхреалистичность образов и их пролиферация, напротив, избыточны, уничтожают кинематографическую иллюзию, так как совершенная репродукция ведет «к истреблению реальности ее копией» [1, с. 287]. Тем не менее предметный мир кино- и телепространства обладает определенной аурой. Это не аура подлинника (Вальтер Беньямин), поэтому понятие аутентичности неприменимо к создаваемой в «Дылде» реальности, и не аура симулякра (Жан Бодрийяр). Это аура «вещности» в ее пространственно-временной укорененности.

Во время просмотра телесериалов, делающих установку на реконструкцию фрагмента исторической действительности через точное воспроизведение предметного мира, включается механизм восприятия, сопоставимый с детской игрой «понарошку», — убедительная подмена действительного воображаемым (make-believe). Кроме того, отдельные драматические моменты повествования выступают триггером для «домысливания» того, что чувствуют и думают герои ушедшей советской эпохи, облаченные в тщательно подобранную и выверенную по фото- и киносвидетельствам советскую одежду. Впрочем, вне зависимости от степени детальности и правдоподобия «картинки» советского прошлого, в случае закрепленности этой «картинки» за определенным историческим периодом и присутствия «сигналов» времени (предметов интерьера, фасонов одежды, причесок, различных деталей быта, транспорта, звукового фона, музыки и т. п.) работает, как правило, принцип «минимального расхождения» (minimal departure, MD) Дэвида Льюиса [12, р. 37–8] и Мари-Лауры Райан [13, р. 405] или сходный с ним «принцип реальности» (reality principle) Кендалла Уолтона [14, р. 145]. То есть предполагается, что в случае упоминания в тексте существующего в реальности объекта все свойства данного объекта, принадлежащие ему в реальном мире, переносятся в мир произведения (если только они не вступают с ним в открытое противоречие) [15, р. 35]. Уточним, что под реальностью в данном случае подразумевается не собственно референциальный мир, а существующие в обществе представления о том, что считается действительным миром в определенный момент истории, — некий фикциональный протомир.

Сериалы о советском прошлом нередко эксплуатируют прием, который по аналогии с принципом «минимального расхождения» можно было бы назвать принципом «минимального багажа». В этом случае в мир произведения переносятся не все известные зрителю свойства данного объекта, необходимые для реконструкции фикционального мира, максимально приближенного к реальности, а минимальное количество — только те свойства, которые необходимы для «считывания» информации о создаваемом в сериале мире советского прошлого. Собственно, они и образуют тот багаж, с которым зритель вступает в «путешествие» по миру произведения и который он использует для интерпретации ситуаций, требующих для этого его знания, например мира советской действительности середины 1970-х годов.

Так, зритель сериала «Гостиница “Россия”» (2017), который видел и помнит 1976–1977 гг., особенно москвич или ленинградец, чья работа была в той или иной

степени связана с деятельностью «Интуриста», в силу своей «близости» ко времени и к ситуации, несомненно, обладает большим «минимальным багажом» по сравнению с теми, кто знает это время по рассказам и фильмам. Поэтому несколько иначе им воспринимается эпизод проверки молодой сотрудницы органами КГБ на честность и внимательность. В этом эпизоде стажер орготдела гостиницы Вика (Софья Синицына) получает задание отнести спецзаказ, в который входит черная икра, работнику КГБ. Проверяющий, капитан Ракитин (Евгений Пронин), предлагает Вике забрать домой две банки икры, как бы случайно оказавшиеся лишними, но девушка не поддается искушению и сдает икру своей начальнице, тем самым проходит проверку. Очевидно, что понять степень ответственности человека, которому поручили распределение наборов, а главное — соблазн, который представляет «случайно» оказавшийся лишним дефицитный продукт, и степень самоотверженности, необходимую для отказа от предмета желаний, равно как и абсолютную невозможность выбросить банки с икрой, «опытному» зрителю помогает знание системы распределения дефицитных продуктов, формировавшихся в заказы и распространявшихся на государственных предприятиях и через общегородские столы заказов. Социокультурное знание продовольственной ситуации в позднюю брежневскую эпоху — одна из составляющих восприятия персонажа компетентным зрителем. Впрочем, подобное знание может сформироваться и у некомпетентного зрителя в случае правильной расшифровки ситуации. В данном случае действует не только принцип «минимального расхождения», но и принцип «минимального багажа»: зритель не только реконструирует действительность в опоре на свои представления — некий протомир, но и оказывается вовлеченным в когнитивную игру декодирования ситуации, ключом к которой служит его «минимальный багаж». Включение в подобную игру не способствует, как в интеллектуальном кинематографе, деавтоматизации восприятия — оно усиливает «натурализацию» кинотекста [16, p. 167–9], т. е. «приспособление» его зрителем в процессе декодирования, игнорирование пробелов, неточностей, несоответствий, а в результате утверждение существования представленного на экране мира.

Принцип «минимального расхождения» предполагает установку на «доверие» художественному миру: сглаживание несоответствий, когда ход известных событий изменяется и историческому персонажу приписываются поступки и действия, отсутствующие в нарративе о нем, а также имеют место иные нарушения логики протомира (действующие лица носят одежду, пользуются бытовыми предметами, произносят слова и совершают поступки, выпадающие из дискурса времени фильма). На экране создается альтернативный мир советской действительности, лишь до определенной степени пересекающийся с миром, представление о котором существовало ранее, хотя и стремящийся в определенной степени к сохранению логики этого прежнего мира. В более радикальных случаях переприсвоения истории начинает работать принцип «максимального багажа» [17, p. 93], резкое расхождение с имеющимися представлениями об истории меняет миметические зрительские ожидания на антимиетические. Создаваемый в этом случае вымышленный мир является не исторической реконструкцией, а вариацией на тему советской истории и выпадает из числа «инсценированных документов» [18, с. 455] советской эпохи.

Байопик и советское прошлое

Одной из доминантных форм рассказа о советском прошлом, претендующей на создание «документа эпохи», сегодня становится байопик — нарратив об известном человеке, через приобщение к личной истории которого зрителю открывается «окно» в определенный временной период. Так, на экране появляются сыгранные с разной степенью сходства — внешнего и символического — известные советские актеры и режиссеры (Людмила Гурченко — «Людмила Гурченко», 2015; Зоя Федорова — «Зоя», 2010; Любовь Орлова и Григорий Александров — «Орлова и Александров», 2015; Фаина Раневская — «Фаина», 2021), артисты цирка (Маргарита Назарова — «Маргарита Назарова», 2016), певцы (Петр Лещенко — «Петр Лещенко. Все, что было...», 2013; Леонид Утёсов — «Утёсов. Песня длиною в жизнь», 2006; Людмила Зыкина — «Людмила», 2013; Валентина Толкунова — «Она не могла иначе», 2013; Валерий Ободзинский — «Эти глаза напротив», 2016; Владимир Высоцкий — «Высоцкий. Четыре часа настоящей жизни», 2012; Муслим Магомаев — «Магомаев», 2020), манекенщицы (Регина Збарская — «Красная королева», 2015–2016), спортсмены (Вячеслав Фетисов — «Слава», 2015; Эдуард Стрельцов — «В созвездии Стрельца», 2015), ученые (Ростислав Алексеев — «Обгоняя время», 2019), военачальники (Георгий Жуков — «Жуков», 2011; Михаил Тухачевский — «Тухачевский. Заговор маршала», 2009), летчики (Валерий Чкалов — «Чкалов», 2012), советские и партийные работники (Екатерина Фурцева — «Фурцева. Легенда о Екатерине», 2011; Лаврентий Берия — «Берия. Проигрыш», 2010; Леонид Брежнев — «Брежнев», 2005) и другие известные личности (Вольф Мессинг — «Вольф Мессинг: Видевший сквозь время», 2009).

Сериалы последних десятилетий, в большинстве случаев незатейливо названные именами своих героев, актуализируют советскую эпоху. Имя, как будто следуя традиции имяславия, объективирует своего референта, наделяет его энергией существования, а в итоге актуализирует базовый слой представлений о периоде советской истории, в который и «встраивается» биография известного персонажа. Даже в сериалах, где известные люди выведены под вымышленными именами или где за одним именем скрывается сразу несколько персонажей, воспроизведение биографических и бытовых деталей претендует на создание достоверного изображения. Вполне узнаваемы под другими именами Василий Аксёнов (Ваксон), Роберт Рождественский (Роберт Эр), Евгений Евтушенко (Ян Тушинский), Белла Ахмадулина (Нэлла Аххо), равно как и сама эпоха «шестидесятников» в сериале «Таинственная страсть» (2016). Обеспечить доверие зрителя и веру в фактуальность изображаемого призвана и жанровая идентификация сериала (история, биография, исторический фильм, биографический фильм, исторический биографический фильм).

В поле зрения сценаристов и режиссеров попадают как отдельные эпизоды из жизни известного человека, так и вся (или почти вся) жизнь. «Высоцкий. Четыре часа настоящей жизни» (2012) рассказывает о нескольких днях одного (1979-го) года — тяжелом кризисном периоде в жизни Высоцкого, а сериал «Берия. Проигрыш» (2010) — о событиях 1953 г. — аресте, тюремном заключении и расстреле Лаврентия Берии, в то время как сериал «Фурцева. Легенда о Екатерине» (2011) — это попытка проследить путь Екатерины Фурцевой от полной надежд и планов на будущее комсомолки-активистки, которая едет на учебу в Феодосию, до секрета-

ря и члена Президиума ЦК КПСС, а затем министра культуры, путь, завершившийся алкоголизмом и смертью от сердечной недостаточности. Различна степень приближения к героям: от показа интимных сторон жизни публичного человека («Орлова и Александров», «Фурцева. Легенда о Екатерине») до пересказа известных фактов биографии («Брежнев»). Различна и оценка исторических личностей. Это может быть неожиданный ракурс героя, например в сериале «Берия. Проигрыш», где Лаврентий Берия в свою бытность министром внутренних дел предстает жертвой политических амбиций Хрущёва и подвергается издевательствам генерального прокурора Руденко. Впрочем, в большинстве случаев это все же следование стереотипам исторической личности или исторического периода, в результате чего и возникают, к примеру, вариации одной и той же известной сцены — Хрущёв на выставке студии «Новая реальность» в Манеже, обрушивающийся с критикой на художников-авангардистов, в нескольких не связанных между собой сериалах («Мосгаз», «Таинственная страсть»).

Усиленное внимание к биографии исторической фигуры в российском кинематографе и телевидении, впрочем, вписывается в общую тенденцию эволюции жанра байопика, в первую очередь в американской кино- и телепродукции, где этот жанр развивается стремительно и динамично, о чем свидетельствуют многообразие и многочисленность выходящих каждый год фильмов и сериалов. Создание истории предполагает надделение значением событий прошлого, а также их ревизию и переосмысление. Простое перечисление фактов не приводит к пониманию смысла происходящего. Задача байопика — передать опыт проживания событий не только внутри рассказываемой истории по мере ее развития, но и в большой истории, передать ощущение, «каково это» — не только жить, скажем в 1950-е годы, но быть кем-то, кто может принимать решения и совершать поступки, меняющие историю (в случае если в центре байопика — крупный политический деятель), а также, «каково это» — быть рядом с таким человеком. Создатели кино- и телебиографий «изобретают жизнь» своих героев, используя те или иные факты их биографии. Таким образом, главное в байопике — это превращение исторического деятеля в персонажа, а событий его биографии — в драматическое повествование [19, p. 10], которое проживает зритель. Это драматическое повествование обычно развивается линейно и ведет если не к катарсису, то к некой кульминации, призванной вызвать в зрителе эмоциональную реакцию и поддержать иллюзию драмы. Повествование необязательно доходит до смерти главного протагониста. Так, история об известном режиссере и актрисе в сериале «Орлова и Александров» (2015) завершается съемками фильма «Весна» (1947), а жизнь героев в постсталинском обществе остается за пределами сериала. Впрочем, драматизировать рассказ об известном человеке удастся далеко не всегда, и в результате экранные исторические деятели балансируют между лубочностью и глубиной раскрытия характера, причем удаление персонажа от центра повествования, как правило, вызывает переход от глубины к поверхности.

Многие исторические персонажи — Лаврентий Берия, Леонид Брежнев, Екатерина Фурцева и другие — обретают на экране телесность: тело открывается взгляду и оказывается часто телом страдающим, реже — наслаждающимся. Собственно, такая стратегия была реализована еще Александром Сокуровым в первых частях тетралогии — «Молох» (1999) и «Телец» (2001). Один день из жизни Гитлера, кото-

рый он провел в своей резиденции в Баварских Альпах — Орлином гнезде («Молох»), и один день из жизни тяжело больного Ленина в Горках («Телец») показывают их в первую очередь с телесной стороны: неуклюжий Гитлер, справляющий свои естественные потребности, теряющий память Ленин, неспособный самостоятельно передвигаться и элементарно ухаживать за собой. Дженнифер М. Баркер развивает понятие «тактильного взгляда», понимая под кинематографической тактильностью некий общий подход к показу тела на экране. Тактильный взгляд может скользить по поверхности тела и делать его осязаемым. Этот взгляд может быть кинестетическим — создавать «мышечное чувство», ощущение движения тела и частей тела. А может быть обращен внутрь тела, связывая глубинные внутренние процессы с ритмом фильма [20, р. 3]. Подобный тактильный взгляд, заставляя исторических персонажей жить на экране телесной жизнью, в некоторой степени проблематизирует их «историчность», но в то же время утверждает факт их индивидуального существования и сообщает драматизм повествованию.

Байопик, хотя и стремится быть укорененным в реальности, стать «документом эпохи», часто все же предстает как повествование не о реальном, а об актуальном — о том, что связывает исторического персонажа с сегодняшним днем. Как заметил Роберт Розенстоун, «история, чтобы быть правдивой, должна быть вымыслом» [21, р. 70]. Впрочем, советское прошлое на постсоветском телеэкране — это, как правило, прошлое, одетое в сегодняшний наряд и сделанное сегодняшним. Именно поэтому, наряду с повествованием о конкретной исторической фигуре, популярность набирает жанр псевдобайопика — повествования о полувымышленном герое, в образе которого и нарративе о котором соединяются биографии нескольких реально существовавших политических или культурных деятелей. Так, в сериале «Рожденная звездой» (2015) образ певицы Клаудии Коваль (Марина Александрова) составлен, как известно, из моментов биографий нескольких певиц, в том числе Эдиты Пьехи, Майи Кристалинской, Аиды Ведищевой, а образ Валентины Седовой в сериале «Звезда эпохи» (2005) — это свободная вариация на тему судьбы советской актрисы Валентины Серовой, двух ее замужеств, в том числе с Константином Симоновым (в сериале — с Константином Семеновым, сыгранным Александром Домогаровым), и отношений с маршалом Рокоссовским (в сериале — Родоновским в исполнении Игоря Лагутина). Цель подобных псевдобайопиков, как, впрочем, и большинства биографических телесериалов, не только пересказать события прошлого, но и запустить в зрителе процесс аффективного распознавания драматических ситуаций и вовлечь его в сопереживание коллизиям судеб героев. Жизнь исторических персонажей на телеэкране пересоздается с учетом наиболее типичной эмоциональной реакции, которую еще до начала просмотра сериала вызывают у зрителей эти персонажи: происходит выбор стратегии, направленной или на ее усиление, или на изменение, с тем чтобы или поддержать, или деконструировать циркулирующие в обществе культурные мифы.

Удвоенное советское

Бодрийяр выделяет три основные формы взаимодействия с прошлым: симуляцию, цитирование и реапроприацию (повторное присвоение) [1, с. 249]. Сериалы о советском прошлом используют все три формы. Стремясь усилить впечатление

реальности от рассказа о прошлом, режиссеры вставляют в фильмы и сериалы, в первую очередь биографические, фрагменты документальной хроники, советских художественных кинолент, телепередач. Так, изобилует многочисленными документальными вставками с парадами физкультурников, самолетами, партийными заседаниями биографический сериал «Фурцева. Легенда о Екатерине». И этот пример далеко не единственный. В телесериале «Последняя встреча» (2009) о четырех выпускниках спецшколы КГБ в Ленинграде, судьбы которых прослеживаются вплоть до распада Советского Союза, каждая серия (за исключением последней) заканчивается фрагментом знаменитой новостной программы «Время». Старые кадры напоминают о событиях советского прошлого (например, Олимпийские игры в Москве летом 1980 г.), тем самым указывая на год, в котором разворачивается действие очередной серии. Более того, новостной фрагмент в финале серии, «фильм-в-фильме», как бы переносит саму ситуацию телепросмотра в советский вечер у телеэкрана, где программа «Время» следовала, как правило, за показом фильма и предваряла следующий. В результате происходит удвоение советской темы.

В сериале «Магомаев» (2020), рассказывающем о том, как начиналась история любви легендарного эстрадного и оперного певца Муслима Магомаева (Милош Бикович) и оперной певицы Тамары Синявской (Ирина Антоненко), в пространство фильма входят аутентичные аудиозаписи Магомаева и Синявской. Исполнение Магомаевым песен (не всех, но многих) реконструируется с разной степенью полноты — от имитации характерных жестов певца до практически точной реконструкции видеоклипа песни «Синяя вечность», который был снят в Баку. Музыкальные эпизоды сериала, соединяющие записи песен Магомаева с реконструкцией их исполнения, создают то, что можно определить как призматическое зрение — взгляд на советскую эпоху через призму этой же эпохи. Подобная стратегия наследует одному из способов работы с прошлым, обозначенным Сергеем Эйзенштейном: «в сегодняшний наряд вложить прошлое», «приобщиться к прошлому, стать современником и участником ушедшего события» [18, с. 456].

Вхождение «документа советской эпохи» в постсоветский кино- и телевизионный текст — не только маркер определенной эпохи, в ряде случаев это редупликация, т. е. удвоение содержания по принципу матрешки, известное как *mise-en-abyme*. В уже упоминавшемся сериале «Фурцева. Легенда о Екатерине» один из вставных фрагментов — ключ к пониманию характера героини, комсомолки-активистки, дошедшей до вершин партийной власти и пережившей за время пути и взлеты, и падения. Еще в начале своей карьеры Екатерина Фурцева (Татьяна Арнтгольц) вместе с подопечными комсомольцами смотрит фильм Александра Зархи и Иосифа Хейфица «Член правительства» (1939). В фильме бывшая батрачка Александра Соколова (Вера Марецкая) становится председателем колхоза, а затем и депутатом Верховного Совета СССР. В эпизоде фильма, вошедшем в сериал о Фурцевой, героиня Марецкой делится рассказом о своей жизни, который начинается знаменитой фразой: «Вот стою я перед вами, простая русская баба, мужем битая, попами пуганая, врагами стреляная...» С киноэкрана, ставшего на время частью телеэкрана, звучит вопрос: «Зачем я здесь?» Героиня Марецкой произносит благодарность партии и советской власти и обращается с призывом: «Так будем биться, само собой, за эту жизнь до самого нашего смертного часа!» Фурцева, внешнее и внутреннее

сходство которой с героиней фильма отмечают и приятели-комсомольцы, и муж-летчик, замечает об Александре Соколовой, а в действительности — о себе: «Какой характер! Такая чего угодно добьется». Параллелизм двух героинь очевиден, *mise-en-abyme* усиливает посыл создателей фильма представить Екатерину Фурцеву не только как ограниченного партийного функционера, но и как увлеченного романтика, как нового советского человека.

В одном из определений, *mise-en-abyme*, это «игра в тексте означающих, зеркально отражающих друг друга подтекстов», нестабильность которых деконструирует текст [22, р. 231]. В российских сериалах подобная игра имеет место, хотя и не столь часто. Так, в сериале «Звезда эпохи» о популярной актрисе театра и кино Валентине Серовой (в сериале — Седовой /Марина Александрова/) много вставных эпизодов из фильмов, в которых снималась актриса Серова. Вставки играют роль комментария, иногда — ироничного. Например, диалог комсомольского лидера, первого секретаря ЦК ВЛКСМ Александра Косарева с Валентиной перемежается фрагментами из фильма Абрама Роома «Строгий юноша» (1935) — ухаживания Косарева комментируются репликой Лизы в исполнении Серовой: «Нужно, чтобы исполнялись все желания, тогда человек будет счастлив, неужели ты не понимаешь? А если желания не исполняются, тогда человек делается несчастным. Нельзя подавлять желания, подавленные желания вызывают горечь, и человек делается несчастным». Заканчивается же разговор героев поцелуями и коротким фрагментом с репликой Лизы: «Ой, как я устала от своей разнузданности!» Удвоение здесь создает двойную оптику, с учетом позиции зрителя — тройную, а кадры старой пленки, как документальной, так и художественной, предстают свидетельством, вносящим дополнительные смыслы в изображаемые события. Вставные «кинодокументы» советского времени в «Звезде эпохи» не ставят под сомнение достоверность изображения советской действительности и биографии актрисы, напротив, деконструируя текст и размывая границы между кино и реальностью, они его умножают.

«Фабрика» воспоминаний

Как показывают исследования нейрофизиологов, кинематографическая версия события, как правило, превалирует над фактическим знанием о нем [23, р. 92], так как в памяти далеко не всегда сохраняется знание об источнике информации. В этом смысле кино, как, впрочем, и некоторые другие искусства, способно если не «переписать историю», то изменить представление о прошлом. Подобное изменение представлений, подмена одного знания другим возможны, так как существует единая модель события, которая и удерживается в памяти вне зависимости от того, что послужило источником информации о нем — личное переживание, рассказ или кинорепрезентация, т. е. «не бывает такого, чтобы в одну корзину можно было сложить события из реальной жизни, в другую — из кинофильмов, в третью — из романов» [23, р. 92]. Уже поэтому непосредственное обращение к советскому прошлому в постсоветских фильмах и сериалах, включая ресайклинг видеодокументов предшествующей эпохи — фрагментов документальных хроник, телепередач и художественных фильмов, — это всего лишь один из способов производства воспоминаний о советском прошлом.

Воспоминание, в отличие от памяти, которая непрерывна, предполагает разрыв временной последовательности. Именно временной разрыв служит показателем интенсивной рефлексивной деятельности сознания над воспринимаемым объектом. Полнота воспроизведения прошлого состояния недостижима по причине невозможности воспроизведения как телесной реакции на прежнюю ситуацию, так и самой вызванной в памяти ситуации. Тем не менее ощущение полноты возвращения прошлого опыта все же возможно, и создается оно воображением, в ряде случаев — запущенным просмотром телесериалов о советском прошлом. Мари-Лаура Райан для объяснения веры в вымысел при восприятии фикционального мира использует понятие «институциональная практика» (institutional practice), заимствованное у Петера Ламарка и Штейна Хогома Ольсена [24, p. 331], которое она связывает с набором условий и концепций, регулирующих и определяющих действия и результаты этих действий [15, p. 108]. Как считает М.-Л. Райан, институциональный концепт фикциональности высвечивает наличие некоего соглашения между создателями и зрителями фильма: зритель понимает, что от него ожидают определенного отношения к экранному вымыслу. Вовлеченный институциональной практикой в подмену реальности вымыслом — игру «понарошку» (make-believe), он начинает воспринимать не только художественный мир на экране как соответствующий действительности, но и источник информации об этих событиях как достоверный. Так у зрителя создается «картина» событий прошлого, которая вытесняет существующую или — в случае отсутствия связных представлений об изображенной в фильме исторической эпохе — занимает «пустующее место».

Со временем воспроизводимые в искусстве и литературе модели исторического нарратива начинают доминировать в обществе. Антонио Грамши понимает доминирование как гегемонию — превосходство одного класса в силу способности этого класса распространять свою концепцию мира среди подчиненных классов. Подчиненным классам приходится принимать на веру предложенные или навязанные им концепции, интимизировать их, наделять здравым смыслом, а потому ключевую роль в осмыслении событий прошлого играет интерпретация [25, p. 90–9]. Власть в таком случае может осуществляться не только путем принуждения, но и через интеллектуальное или культурное лидерство. Впрочем, вряд ли можно говорить об интеллектуальном или культурном лидерстве по отношению к российским телесериалам, однако можно говорить о воздействии художественными средствами кино и телевидения на аудиторию с целью определенной фокусировки и ориентации зрительского взгляда на давнее и не столь давнее советское прошлое.

Очевидно, что постсоветские фильмы и сериалы о советском прошлом, претендующие на роль «документа эпохи», стремятся интерпретировать это прошлое в интересах настоящего. Смысл подобных интерпретаций тем не менее выходит за рамки очевидного — переосмыслить историю. Выстраивая определенную логику истории, они ставят целью повлиять на будущее и подготовиться к нему. Постсоветские сериалы о советском прошлом формируют то, что в терминологии Грамши получило название «здравый смысл» (common sense) — традиционная концепция мира, обыденное сознание, т.е. не критический и не вполне осознанный способ восприятия мира, ставший обыденным и общепринятым в тот или иной исторический период [25, p. 302–4]. Подобный здравый смысл сглаживает восприятие травматических событий, способствует выработке модели отношения к происходящему, в которой про-

исходит «выпадение из игры»: герой, а вместе с ним и зритель приходят к осознанию наличия альтернативного решения проблемы и преодоления травмы.

Так, в сериале «Отчим» (2019), прослеживающем судьбы нескольких семей, связанных между собой сложными личными отношениями, советская деревня в первые послевоенные десятилетия предстает, конечно, не райским уголком, однако местом, в котором, несмотря на трудности быта, ощущается полнота и цельность «настоящей» жизни и где человеку комфортно. Притом что в конце 1950-х — начале 1960-х годов начинается массовый отъезд деревенских жителей из деревни, вызванный постановлением Н. С. Хрущёва, разрешающим колхозникам иметь паспорта, сериал изображает не процесс исхода из деревни в город, но, напротив, исход из города в деревню. Впрочем, интересно здесь не только искажение исторической правды. Героям сериала, оказавшимся в трудной ситуации, переезд в деревню помогает разрешить, казалось бы, неразрешимый конфликт и пережить травматические события (болезнь, арест, измену, понижение в должности и т. п.). Возвращается в родную деревню Иван (Александр Бухаров), в результате тяжелого ранения потерявший память и неудачно начавший новую жизнь под другой фамилией. Возвращается в деревню после учебы в педагогическом вузе его сын Миша (Сергей Ходьков), хотя и мог бы получить работу в школе в краевом центре. Возвращается и связавшийся в городе с криминалом Виктор (Роман Евдокимов). Покалеченный бандитами, в деревне он в прямом и в переносном смысле встает на ноги: покончив с криминальным прошлым, пьянками, легкими наркотиками, возвращается к брошенной матери своего ребенка и вслед за годовалым сыном делает первые шаги в новой жизни. Едет в деревню и вышедший на пенсию секретарь крайкома партии Игорь Галицкий (Антон Хабаров): именно в деревне парторг-идеалист из дворян, осознав, что милицейские структуры сотрудничают с криминалом, и разочаровавшись в возможности построить жизнь в СССР на идеалах революции, находит счастье с верной и честной деревенской женой.

Примеры «возвращений» можно множить. В данном случае история не просто переписывается — закладывается поведенческая модель для разрешения критических ситуаций. Выход из критической ситуации — обращение к истокам, в качестве которых предлагается простая деревенская жизнь и семья. О том, что в данном случае мы имеем дело с поведенческой моделью, свидетельствуют другие сериалы из современной жизни, реализующие аналогичную модель. Обращение к прошлому — не всегда ностальгия, реставрирующая или рефлексивная [26, р. 49–55]. Как отмечал Говард Зинн, неприятие неизбежности определенных трагических моментов истории может, как ни странно, способствовать нахождению альтернативных возможностей решения проблемных ситуаций и конфликтов, которые присутствуют в настоящем и ожидают нас в будущем [27, р. 544].

Подведем итоги. Советская история на постсоветском телеэкране — это перевод на современный язык событий прошлого, в результате которого создается «инсценированный документ эпохи». Это также манипулирование памятью и эмоциями зрителя с тем, чтобы создать определенный образ эпохи — или пугающий и вызывающий отторжение, или, напротив, привлекательный. Это и взгляд в будущее или, вернее, конструирование будущего через созданное на экране альтернативное прошлое. В. Беньямин указывал на необходимость постоянно переосмысливать художественные формы и жанры, чтобы «прийти к тем формам выражения,

которые представляют собой отправной пункт для литературных свершений современности» [28, с. 126]. Можно сказать, что созданные в последнее десятилетие сериалы о советском прошлом, особенно в жанре байопика, находятся в поиске — успешном и не очень — приемов и способов, которые позволили бы интерпретировать сложности коллективного опыта истории, т. е. стать той формой выражения, о которой говорил Беньямин.

Фильмография

Фильмы

- «Дылда» (реж. Кантемир Балагов, 2019)
- «Молох» (реж. Александр Сокуров, 1999)
- «Строгий юноша» (реж. Абрам Роом, 1935)
- «Телец» (реж. Александр Сокуров, 2001)
- «Член правительства» (реж. Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, 1939)

Сериалы

- «Берия. Проигрыш» (реж. Максим Иванников, Максим Майданов, Карен Захаров, Олег Смольников, 2010)
- «Брежнев» (реж. Сергей Снежкин, 2005)
- «В созвездии Стрельца» (реж. Роман Гапанюк, 2015)
- «Вольф Мессинг: Видевший сквозь время» (реж. Владимир Краснопольский, Валерий Усков, 2009)
- «Высоцкий. Четыре часа настоящей жизни» (реж. Петр Буслов, 2012)
- «Гостиница “Россия”» (реж. Сергей Сенцов, 2017)
- «Жуков» (реж. Александр Мурадов, 2011)
- «Заступники» (реж. Владимир Котт, 2020)
- «Звезда эпохи» (реж. Юрий Кара, 2005)
- «Зоя» (реж. Виталий Павлов, 2010)
- «Красная королева» (реж. Алена Райнер, 2015–2016)
- «Людмила Гурченко» (реж. Сергей Алдонин, Александр Имакин, 2015)
- «Людмила» (реж. Александр Павловский, 2013)
- «Магомаев» (реж. Дмитрий Тюрин, Роман Прыгунов, 2020)
- «Маргарита Назарова» (реж. Константин Максимов, 2016)
- «Мосгаз» (реж. Андрей Малюков, 2012)
- «Обгоняя время» (реж. Леонид Пляскин, 2019)
- «Она не могла иначе» (реж. Александр Ефремов, 2013)
- «Орлова и Александров» (реж. Виталий Москаленко, 2015)
- «Отчим» (реж. Сергей Гинзбург, 2019)
- «Петр Лещенко. Все, что было...» (реж. Владимир Котт, 2013)
- «Последняя встреча» (реж. Александр Аравин, 2009)
- «Рожденная звездой» (реж. Владимир Шевельков, Марат Ким, 2015)
- «Слава» (режиссер Антон Азаров, 2015)
- «Таинственная страсть» (реж. Влад Фурман, 2016)
- «Тухачевский. Заговор маршала» (реж. Игорь Ветров, Александр Имакин, 2009)
- «Утёсов. Песня длиною в жизнь» (реж. Георгий Николаенко, Валентина Николаенко, 2006)

«Фаина» (реж. Дмитрий Петрунь, 2021)
«Фурцева. Легенда о Екатерине» (реж. Сергей Попов, 2011)
«Чкалов» (реж. Игорь Зайцев, 2012)
«Эти глаза напротив» (реж. Сергей Комаров, 2016)

Литература

1. Бодрийяр, Жан. *Совершенное преступление. Заговор искусства*. Пер. А. Качалов. М.: РИПОЛ классик, 2019. (Фигуры философии).
2. Долин, Антон. «От святого духа. 'Дылда' Кантемира Балагова (2019)». В кн.: Долин, Антон. *Миражи советского: очерки современного кино*, 76–77. М.: АСТ, 2020.
3. Степанов, Василий. «Канны-2019: 'Дылда' Кантемира Балагова». *Сеанс*. Дата обращения: октябрь 15, 2021. <https://seance.ru/blog/kann-2019-dylda-kantemira-balagova/>.
4. Павлючик, Леонид. «'Дылда': кино из пробирки». *Труд*. Дата обращения: октябрь 15, 2021. http://www.trud.ru/article/28-06-2019/1377577_dylda_kino_iz_probirki.html.
5. Москвитин, Егор. «Кантемир Балагов: 'Уверен, что мои амбиции меня когда-нибудь погубят'». *Esquire*. Дата обращения: октябрь 15, 2021. <https://esquire.ru/movies-and-shows/107132-kantemir-balagov-uveren-cto-moi-ambicii-menya-kogda-nibud-pogubyat/#part1>.
6. Рошаль, Лев. *Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино*. М.: Материк, 2001.
7. Пронин, Александр. *Телевидение как рассказчик: биографический нарратив в современной документалистике*. СПб.: Петрополис, 2016.
8. «Эти глаза напротив». *mail.ru*. Дата обращения: октябрь 15, 2021. https://kino.mail.ru/series_905586_eti_glaza_naprotiv/.
9. «Обгоняя время». *mail.ru*. Дата обращения: октябрь 15, 2021. https://kino.mail.ru/series_915786_obgonyaya_vremya/.
10. «'Это история системы, которая ломает человека, но не может сломать'. Пять причин посмотреть сериал 'Заступники'». *Itv.ru*. Дата обращения: октябрь 15, 2021. <https://www.itv.ru/movies/statyi/eto-istoriya-sistemy-kotoraya-lomaet-cheloveka-no-ne-mozhet-sloamat-pyat-prichin-pospomotret-serial-zastupniki>.
11. Барт, Ролан. «Эффект реальности». Пер. С. Зенкин. В кн. Барт, Ролан. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Сост., общ. ред., вступит. ст. Г. Косикова, 392–400. М.: Прогресс, 1994.
12. Lewis, David. «Truth in Fiction». *American Philosophical Quarterly* 15, no. 1 (1978): 37–46.
13. Ryan, Marie-Laure. «Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure». *Poetics* 9, iss. 4 (1980): 403–22.
14. Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1990.
15. Ryan, Marie-Laure, and Jan-Noël Thon, eds. *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology (Frontiers of Narrative)*. Lincoln; London: University of Nebraska, 2014.
16. Culler, Jonathan. *Structural Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2002.
17. Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
18. Эйзенштейн, Сергей. *Метод*. Сост., предисл., коммент. Н. Клейман. 2 тома. М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2002, т. 2.
19. Bingham, Dennis. *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic As Contemporary Film Genre*. New Brunswick, N. J.; London: Rutgers University Press, 2010.
20. Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009.
21. Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1995.
22. Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 4th ed. London; New York: Routledge, 2013.
23. Zacks, Jeffrey M. *Flicker: Your Brain on Movies*. New York: Oxford University Press, 2015.
24. Lamarque, Peter, and Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1997. (Clarendon Library of Logic and Philosophy).

25. Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Ed. and transl. by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. 1971. Reprint, London: Lawrence and Wishart; New York: International Publishers, 1978.
26. Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
27. Zinn, Howard. *The Zinn Reader: Writings on Disobedience and Democracy*. New York: Seven Stories Press, 1997.
28. Беньямин, Вальтер. “Автор как производитель”. Пер. Б. Скуратов, И. Чубаров. *Логос*, no. 4/77 (2010): 122–42.

Статья поступила в редакцию 30 ноября 2020 г.;
рекомендована к печати 24 февраля 2022 г.

Контактная информация:

Бугаева Любовь Дмитриевна — д-р филол. наук, доц.; ldbugaeva@gmail.com

The Soviet Past on the Post-Soviet Screen*

L. D. Bugaeva

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Bugaeva, Lyubov. “The Soviet Past on the Post-Soviet Screen”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 12, no. 2 (2022): 243–258. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.202> (In Russian)

A popular and widespread theme in contemporary Russian cinema and television is the Soviet past reconstructed with various degrees of accuracy. This “documentary desire” aspires not only to access historical reality through visual representations of Soviet life in the 1960s, 1970s, or 1980s, but to use Soviet images as an instrument for emotional manipulation of the viewer by evoking or creating “memories” for those who do not have the Soviet experience. The article focuses on strategies, from the “visual document” to the “factory of memories,” that are used to present the Soviet past on the small and large screens. It is interesting to consider the purpose of recycling the Soviet theme. Addressing the past does not necessarily constitute nostalgia; it could be a glimpse into the future, or rather, a construction of the future through the past. The viewer, involved in the “make-believe” strategy, not only begins to believe that the events shown on screen took place in reality, but also that the source of information about those events is reliable. The cinematic “picture” either creates an image of the Soviet past or replaces the existing conception in the viewer’s mind. Interestingly though, the study of TV series about the Soviet past demonstrates that the rejection of the inevitability of the traumatic experience of tragic moments in Soviet history may paradoxically contribute to finding alternative solutions for social conflicts in the present and in the future, and this is what these TV series aspire to do.

Keywords: Soviet past, post-Soviet cinema and television, biopic, historical film, TV series, recycling.

References

1. Baudrillard, Jean. *The Perfect Crime. The Conspiracy of Art*. Rus. ed. Transl. by A. Kachalov. Moscow: RIPOL klassik Publ., 2019. (Figury filosofii.) (In Russian)
2. Dolin, Anton. “From Holy Spirit. ‘Beanpole’ by Kantemir Balagov”. In Dolin, Anton. *Mirages of the Soviet: essays in contemporary cinema*, 76–77. Moscow: AST Publ., 2020.

* The research leading to this paper was supported by a grant from the Russian Science Foundation: Project no. 19-18-00414 “Soviet Culture Today (Forms of Cultural Recycling in Russian Art and Aesthetics of the Everyday Life. 1990s–2010s)”.

3. Stepanov, Vasilii. "Cannes-2019. 'Beanpole' by Kantemir Balagov". *Seans*. Accessed: October 15, 2021. <https://seance.ru/blog/kann-2019-dylda-kantemira-balagova/>. (In Russian)
4. Pavliuchik, Leonid. "'Beanpole': Test-Tube Movie". *Trud*. Accessed: October 15, 2021. http://www.trud.ru/article/28-06-2019/1377577_dylda_kino_iz_probirki.html. (In Russian)
5. Moskvitin, Egor. "Kantemir Balagov: 'Sure that My Ambitions will Ruin Me Some Day'". *Esquire*. Accessed: October 15, 2021. <https://esquire.ru/movies-and-shows/107132-kantemir-balagov-uveren-ch-to-moi-ambicii-menya-kogda-nibud-pogubyat/#part1>. (In Russian)
6. Roshal', Lev. *The Effekt of a Hidden Image: Fact and Author in Silent Cinema*. Moscow: Materik Publ., 2001. (In Russian)
7. Pronin, Aleksandr. *Television as a Storyteller: Biographical Narrative in Contemporary Documentaries*. St Petersburg: Petropolis Publ., 2016. (In Russian)
8. "These Eyes Looking at Me". *mail.ru*. Accessed: October 15, 2021. https://kino.mail.ru/series_905586_eti_glaza_naprotiv/.
9. "Ahead of His Time". *mail.ru*. Accessed: October 15, 2021. https://kino.mail.ru/series_915786_obgonyaya_vremya/.
10. "'This is the Story of a System that Tries but Fails to Break People'. Five Reasons to Watch 'The Advocates'". *Itv.ru*. Accessed: October 15, 2021. <https://www.itv.ru/movies/statyi/eto-istoriya-sistemy-kotoraya-lomaet-cheloveka-no-ne-mozhet-sloimat-pyat-prichin-posmotret-serial-zastupniki>.
11. Bart, Rolan. "The Reality Effect". Rus. ed. Transl. by S. Zenkin. In Bart, Rolan. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika*. Comp., general ed., introd. article G. Kosikova, 392–400. Moscow: Progress Publ., 1994.
12. Lewis, David. "Truth in Fiction". *American Philosophical Quarterly* 15, no. 1 (1978): 37–46.
13. Ryan, Marie-Laure. "Fiction, Non-Factuals, and the Principle of Minimal Departure". *Poetics* 9, iss. 4 (1980): 403–22.
14. Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1990.
15. Ryan, Marie-Laure, and Jan-Noël Thon, eds. *Storyworlds across Media: Toward a Media-Conscious Narratology (Frontiers of Narrative)*. Lincoln; London: University of Nebraska, 2014.
16. Culler, Jonathan. *Structural Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2002.
17. Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.
18. Eizenshtein, Sergei. *Method*. Comp., foreword., comment. by N. Kleiman. 2 vols. Moscow: Muzei kino Publ.; Eizenshtein-tsentr Publ., 2002, vol. 2. (In Russian)
19. Bingham, Dennis. *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic As Contemporary Film Genre*. New Brunswick, N. J.; London: Rutgers University Press, 2010.
20. Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009.
21. Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 1995.
22. Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 4th ed. London; New York: Routledge, 2013.
23. Zacks, Jeffrey M. *Flicker: Your Brain on Movies*. New York: Oxford University Press, 2015.
24. Lamarque, Peter, and Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1997. (Clarendon Library of Logic and Philosophy).
25. Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*. Ed. and transl. by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. 1971. Reprint, London: Lawrence and Wishart; New York: International Publishers, 1978.
26. Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
27. Zinn, Howard. *The Zinn Reader: Writings on Disobedience and Democracy*. New York: Seven Stories Press, 1997.
28. Benjamin, Walter. "The Author as a Producer". Transl. by B. Skuratov, I. Chubarov. *Logos*, no. 4/77 (2010): 122–42. (In Russian)

Received: November 30, 2020

Accepted: February 24, 2022

Author's information:

Lyubov D. Bugaeva — Dr. Habil. in Philology, Associate Professor; ldbugaeva@gmail.com