

УДК 791.43(47)
ББК Щ374.3(2)6-4

Л. М. Немченко
Екатеринбург, Россия

СТРАТЕГИИ РАБОТЫ С НОСТАЛЬГИЕЙ ПО СОВЕТСКОМУ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация. Статья посвящена исследованию стратегий работы с ностальгией по советскому в отечественном кинематографе. К условиям возникновения ностальгии относятся ощущение дефектности настоящего, вызывающее недовольство различных групп населения; наличие материальных свидетельств (вещей, архитектуры, изображений, фильмов) прошлого. Сегодня мы наблюдаем целенаправленное конструирование ностальгии посредством мифологизации, коммерциализации и эстетизации объектов ностальгии, и одновременно режиссеры предлагают стратегии преодоления ностальгии: через демонстрацию репрессивных практик («Водитель для Веры» П. Чухрая, 2004, «Завещание Ленина» Н. Досталы, 2007), деконструкцию и демифологизацию объектов ностальгии, в частности, ностальгии по патриотизму («Приорита» П. Тодоровского, 2008), по советскому детству («Пионеры-герои» Н. Кудрявцевой, 2015), «оттепели» (сериал «Оттепель» В. Тодоровского, 2013, «Кино про Алексева» М. Сегала, 2014).

Ключевые слова: российский кинематограф, ностальгия по советскому, травма, конструирование, демифологизация, деконструкция.

L. M. Nemchenko
Yekaterinburg, Russia

STRATEGIES OF WORK WITH NOSTALGIA FOR THE SOVIET IN CONTEMPORARY RUSSIAN CINEMA

Abstract. The article is devoted to the strategies of work with nostalgia for the Soviet in contemporary Russian cinema. Necessary conditions for the emergence of nostalgia are: the feeling of defective present, causing dissatisfaction with the various groups, the presence of material evidence (things, architecture, images, movies) of the past. Today we witness the construction of nostalgia for the Soviet by means of mythologizing, commercialization, aestheticization of nostalgia objects. At the same time there are different strategies to overcome nostalgia: demythologization through representation of a repressive practices («Driver for Vera»/«Voditel dlya Veri», P. Chuhrai 2004), deconstruction of nostalgia objects, in particularly, nostalgia for patriotism («Riorita» P. Todorovskii, 2008), for Soviet childhood («Pioneer-Heroes» / «Pionery-Geroi», 2015, N. Kudriashova), for the 60-th («The Thaw» / «Ottepel'», 2013, Valerii Todorovskii; «A Film about Alekseev» / «Kino pro Alekseeva», 2014, M. Segal).

Keywords: Russian cinema, nostalgia for the Soviet, trauma, construction, demythologization, deconstruction.

Советское прошлое как предмет ностальгии присутствует в культуре современной России в разных вариантах: и в виде моды на советское, и как предмет исторического познания, и как источник ностальгических переживаний. Рестораны с названиями «СССР» и «Фабрика-кухня», использование советской символики в продукции модных домов, высокие рейтинги сериалов про советское время, все это свидетельствует о неослабевающем интересе к советскому. Только за последние годы вышли сериалы о дочери Леонида Брежнева — «Галина» (2008) Виталия Павлова, о директоре Елисеевского магазина на улице Горького» (2011) Сергея Ашкенази с Сергеем Маковецким в главной роли, о советском министре культуры «Фурцева» (2011) Сергея Попова с Ириной Розановой, о певице Людмиле Зыкиной «Людмила» (2013) Александра Павловского, о трагических событиях в Новочеркасске «Однажды в Ростове» (2012) Константина Худякова, «Оттепель» (2013) Валерия Тодоровского, «Александров и Орлова» (2015) Виталия Москаленко, «Людмила Гурченко» (2015) Сергея Алдонина и Александра Имакина и др.

Впервые с чувством ностальгии большая часть советского населения столкнулась после 1991 года, года распада Советского Союза. «Ностальгия» (от греческого *nostos* — возвращение домой, и *algia* — тоска) — это тоска по дому, которого больше нет. Светлана Бойм обращает внимание на утопический характер ностальгии, она пишет, что в ностальгии осущест-

вляется «проекция времени на пространство» [Бойм 1999]. В случае с кинематографом это имеет первостепенное значение, так как фильм может конструировать любое пространство и при этом представляет собой «время, запечатленное в своих фактических формах и проявлениях» [Тарковский 2002: 163].

Ностальгия по советскому проявляется в устойчивых долговременных негативных психических переживаниях экзистенциального характера: расставание со страной как домом, изменением ценностных доминант жизни, утратой элементарных средств существования огромного количества людей. Поскольку эйфория от распада СССР была характерна для немногих, а негативные экономические последствия касались почти всех, ностальгия как индивидуальное чувство стало коллективным, что позволило рассматривать его в качестве предмета идеологических манипуляций. Если ностальгия предполагает не только тоску по прошлому, но и «связанную с этой тоской негативную оценку настоящего» [Иванов 2007], то возникает поле для конструирования ностальгических настроений, когда прошлое используется в качестве «интеллектуально-эмоционального конструкта, искажающего публичную версию определенного исторического периода...» [Абрамов 2007: 100]. Процессами конструирования активно занимаются СМИ, индустрии развлечений и событийного менеджмента, художники.

Российский кинематограф рубежа XX—XXI веков тоже конструировал (сознательно и бессознательно) ностальгию по советскому, но одновременно он был занят и противоположной работой — демифологизацией ностальгических настроений. Демифологизация — важное условие преодоления ностальгии, т.к. сама ностальгия — «это попытка преодолеть необратимость истории и превратить историческое время в мифологическое пространство» [Бойм 1999]. Расставание с мифами шло посредством исследования состояний фрустрации, связанных с тектоническими разломами истории, обнажения репрессивных практик, предъявления травматичных для обывателя свидетельств. Список таких фильмов, в отличие от восточно-европейского кинематографа, подробно на протяжении 20 лет разбирающегося со своим коротким тоталитарным прошлым, невелик. Причем, если фильмы «Водитель для Веры» Павла Чухрая, «Свои» Дмитрия Месхиева, «Завещание Ленина» Николая Досталья имели большой зрительский успех, то уже эпическая картина Алексея Учителя «Край» практически не нашла своего зрителя, а показ на телевизионном канале фильма фронтовика Петра Тодоровского «Риорита» вызвал шквал возмущенных отзывов и обвинений в очернительстве. «Край» и «Риорита» были созданы в период перехода от эстетической формы ностальгии к идеологической. Конструируемая СМИ ностальгия по советскому — часть консервативного проекта, предлагаемого сегодня властью.

Конструирование ностальгии начиналось с эстетизации знаков советского, эстетическая фаза ностальгии была явлена «Старыми песнями о главном», дизайнерскими стратегиями ГУМа в виде катка на красной площади и Гастронома № 1. Эстетизация стала условием коммерциализации ностальгии, повлекшей за собой продаваемые вариации на тему «сделано в СССР».

Оптимальным условием возникновения ностальгических отношений является неудовлетворенность современным положением дел (общественных и личных), а также наличие личного опыта переживаний. Начиная с середины 90-х, мы можем наблюдать, как меняются временной вектор ностальгии — от моды на 60-е, интереса к эпохе «оттепели» до мифологизации 70-х и 80-х. Если мифология «оттепели», лежащая в основе ностальгии по 60-м, сложилась еще в позднесоветское время и опиралась на объективные факты истории — официально провозглашенный антисталинизм (доклад Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС), успехи СССР в науке, технике, искусстве (Юрий Гагарин, «Современник», Таганка, «поэтический кинематограф», А. И. Солженицын и др.), то ностальгия по 70-м, времени так называемого «застоя», строится на основаниях, далеких от истины. Так, характерные черты экономики «развитого социализма» — стагнация и дефицит, фальшь как характеристика межличностных отношений (вспомним короткометражный фильм «Остановите Потапова» Вадима Абдрашитова, снятый в 1974 году, где герой врет всем подряд), в мифе превращаются в положительные знаки эпохи — стабильность, достаток, наличие социальной защиты. Стоит заметить, что «ни сравнительное благополучие, ни стабильность, ни советский собес, ни равенство, ни

человечность общения не переживались положительно в 1970-е. Они либо не замечались, либо высмеивались как иллюзорные, либо вообще воспринимались с противоположным знаком» [Кустарев 2007: 7].

Традиционно субъектами ностальгических настроений являлись люди старшего поколения, но в отечественном кинематографе появилась картина, показывающая принципиально иной характер ностальгии — ностальгии людей, чье детство совпало с распадом СССР, людей, которые не успели распознать цинизм системы, а потому и оставшихся в мифологическом пространстве историй про подвиги пионеров-героев (справедливости ради, некоторые подвиги действительно имели место). Картина Натальи Кудряшовой «Пионеры-герои» (2015 г.) — первое высказывание от лица поколения последних пионеров, тех, кто родился в 1980—1981 гг., это исследование травматического опыта трех героев, ставших пионерами в начале 90-х. Оказавшись в водовороте стороительства капитализма, добившись стабильного существования в столице, герои испытывают ностальгию по короткому пионерскому детству с клятвами и готовностью к подвигу. Дебют Кудряшовой — деконструкция мифа о счастливом советском детстве посредством психоаналитических бесед и откровений. Впервые в отечественном кинематографе герои признаются в своих детских травмах — это и страхи по поводу несоответствия своей жизни судьбе ровесников, пионеров-героев, принявших мученическую смерть. Это и мучения по поводу собственной нерешительности, когда героиня разрывается между необходимостью настоящей пионерки донести на дедушку-самогонщика и смутной догадкой, что делать этого не стоит и др. Фильм Кудряшовой занимает пограничное положение в ряду кинокартин, поскольку он и конструирует ностальгию, и одновременно преодолевает ее.

Преодоление ностальгии по советскому посредством демифологизации прошлого представлены за последние годы в сериале Валерия Тодоровского «Оттепель» (2013) и в фильме Михаила Сегала «Кино про Алексева» (2014). Процедура демифологизации в этих картинах осуществляется не через прямую критику режима, а посредством его реконструкции и деконструирования. Деконструирование объекта исследования — это всегда позиция сомнения и подозрительности к общеизвестному и общезначимому. «Деконструкция — это разгадка тайны, девальвация искренности, разочарование в общем проекте...» [Савчук 1999: 125]. Если реконструкция предполагает точное следование автора исторической конкретике, знакам повседневности, то деконструкция предлагает остранный взгляд на известные события, их демистификацию. Деконструкция мифа о 60-х достаточно сложна, поскольку, по выражению Петра Вайля, «то была эпоха намеков и нюансов» [Вайль 1999: 231].

Валерий Тодоровский работал с советским материалом и до «Оттепели». В «Стилягах» 2008 года он погрузился в историю полувековой давности, создав очень плотный художественный текст, где достоверность и вымысел, серьезность и карнавальность, Эрос молодости и Танатос системы постоянно до-

полняли друг друга, жили в амбивалентной связи. Стиляги — герои фильма Тодоровского, одни из первых маргиналов на свободе с их придуманным миром телесного протеста, за которым, безусловно, просвечивали будущие диссидентские настроения, противостояли советскому истеблишменту и массе. Через пятьдесят с лишним лет эта масса, состоящая из «скованных одной цепью», начнет обвинять Валерия Тодоровского (после выхода его «Стиляг») в очернительстве, клевете на советское прошлое, в предательстве еще живого тогда отца. Критика фильма, в первую очередь, касалась метафорического языка, который понимался буквально, отсюда и претензии в духе: «Мы не одевались в черно-коричневое, в магазинах были прекрасные ткани и т.п.».

Сериал «Оттепель» — о самом бесспорно хорошем из всего, что было в 60-е, о кино и кинематографистах¹. У Тодоровского нет прямых цитат из фильмов 60-х, но есть обращение к важной детали «оттепельного» кино — чистоте (во многих фильмах 60-х в кадре появлялись поливальные машины или начинался дождь, умывающий улицы города — «Я шагаю по Москве» Г. Данелии, «Каток и скрипка» А. Тарковского, «Июльский дождь» М. Хуциева и др.). Пространство «Оттепели» — чистое и сверкающее, чистотой отличается и квартира оператора Хрусталева, главного героя сериала. Сам режиссер неоднократно утверждал, что снимал не документальный фильм, а миф, но миф, очень похожий на правду, и дело не в нарушении верности предметной фактуре времени, она, как и эмоциональная атмосфера 60-х — то, во что веришь безоголосно, а в допущении того, что Егор Мячин снимает в общем-то такую же туфту, как и Федор Кривицкий. «Девушка и бригадир» — лишь «смутный объект желания» нового поворота в кинематографе, за которым совершенно не просматриваются черты поэтического кино Тарковского, Данелии, Иоселиани, Хуциева, разве что маниакальная страсть Егора Мячина к детали — красному чемодану.

В результате «Оттепель» — фильм о съемках фильма, в ходе которого заслуженный именитый режиссер Федор Кривицкий отдает право постановки молодому художнику Егору Мячину, об операторе Хрусталева и съемочной группе, о трагической смерти талантливого сценариста, чей сценарий во что бы то ни стало обещал праврратить в фильм Хрусталева. Тодоровский в сериале занимается конструированием и деконструкцией прошлого одновременно. Автор пытается снять романтический флер с прошлого, где идеализм спокойно соседствовал с цинизмом, а принципиальность — с конформизмом², консерватизм с неожиданной поддержкой молодежи (эпизод, когда лауреат Сталинской премии Федор Кривицкий — Михаил Ефремов в шинели, взятой из реквизита, защищает молодого Егора Мячина). Режиссер предлагает стратегию понима-

ния обстоятельств и героев, а герои живут отнюдь не по лекалам соцреалистической модели жизни, где общественное доминирует над личным.

В сериале Тодоровского отсутствует интонация явной ностальгии по советскому, более того, он предлагает стратегию жизни без ностальгии. Не сильно углубляясь в социально-политический контекст 60-х, автор снимает эпизод, в котором тоталитарное прошлое/настоящее оживает даже на уровне телесной памяти, жестов, фиксирующих состояния страха и несвободы жертвы и уверенности палача. Во время одного из допросов в кадре — сидящий за чужим столом, как за своим собственным, следовательно Цанин (Василий Мищенко) и стоящий перед ним высокий красивый грузинский мужчина Гия Ревазович Таридзе (Деметр Схиртладзе), плечи которого как-то сразу обмякли, ибо за плечами — память. Следовательно прокуратуры Цанин сразу считывает эту пластику и задает вопросы: «Статья?», «Сколько?». И ответ, из которого напрашивается материал не на один сериал: «58-я, 6 лет». Фраза Федора Кривицкого «Сталин умер 8 лет назад, но не для всех» оказывается пророческой и для сюжета сериала (Хрусталева, хоть и на время, но все-таки сажают в тюрьму), и для возникновения сомнений у зрителя по поводу «оттепели» как территории антисталинизма.

Тодоровский демонстрирует, что преодолевать ностальгию можно и без прямой критики советского. Нам показывают и рассказывают историю о советских профессионалах, которые в частной жизни могут быть конформистами, подлецами, циниками, но когда дело доходит до работы — они — виртуозы (снять приближающийся поезд из-под колес за ящик коньяка; поставить свет — не проблема, всех свести с ума, но найти красный чемодан, который станет доминантой образа — пожалуйста!). Творческий процесс для героев сериала — это желанная болезнь, это фронт, битва, в которой некоторые, самые бескомпромиссные выбрасываются из окна, а остальные пытаются сублимировать свое чувство вины в художественном послании.

Лишь один раз Тодоровский отказывается от острого взгляда на время, предоставляя возможность своему герою Хрусталева защитить главное открытие «оттепели» — право на индивидуальность. Делает это Хрусталева прямо на своем рабочем месте (профессионал!) — дает по морде наглому следователю, который в пьяном кураже унижал съемочную группу. Под шепоты и крики «Витя, не надо!» Хрусталева валит на пол представителя системы. Тодоровский в этой сцене высказывается очень определенно и точно, и позиции автора и героя совпадают.

Более жесткую деконструкцию 60-х предлагает Михаил Сегал. Его «Кино про Алексеева» — история об одиноком пожилом человеке, в прошлом научном сотруднике, барде, которого приглашают на радиопередачу в Москву. За время передачи мы узнаем историю жизни Николая Алексеева, которую он и сам забыл, историю, в которой рождается миф. У этого мифа есть конкретный автор — женщина, влюбленная когда-то в юности в барда, это она решила с помощью своего сына, работающего на радио, сделать подарок старому человеку. Медийный

1 См. Lilya Nemchenko «In Search of a Lost Time» // KinoKultura issue 44. 2014. URL: <http://www.kinokultura.com/2014/44-ottepel-LN.shtml>.

2 См. Tat'iana Kruglova. The conformism of the 60's generation at an aesthetic distance // KinoKultura issue 44. 2014. URL: <http://www.kinokultura.com/2014/issue44.shtml>.

сюжет здесь очень важен, т.к. мы имеем дело с современными технологиями конструирования памяти. Режиссер, он же и сценарист, профессионально объединил большое время окончания оттепели и расцвета застоя с частным временем среднестатистического советского работника научно-исследовательского института. История получилась точной в деталях, при этом не всегда психологически достоверной, но самое главное, абсолютно кинематографичной, о чем говорит само название фильма — «Кино про Алексева». Только в кино возможны неожиданные интервью с космонавтами, случайные встречи с Макаревичем, флэшбэки, путешествия по пространству памяти и прочие аберрации сознания. Впрочем, из фильма Сегала также следует допущение, что воображение столь же реально, как и эмпирический опыт, а сам человек есть то, что он про себя придумал, и собственные воспоминания не гарантируют правды. Такая позиция автора оказывается очень продуктивной, когда мы исследуем опыт преодоления ностальгии. Ностальгия может возникнуть по любому придуманному факту истории, личной биографии, ностальгия не требует верификации.

Точность и прозорливость Сегала — в выборе актеров, играющих старого и молодого Алексева — Александра Збруева и Алексея Капитонова. Збруев (любимец советской публики) прекрасно знает своего героя и в старости, и в молодости, он очень аккуратно работает в предлагаемых обстоятельствах, исследуя героя, пережившего много страха, знавшего и успех, и поражение. Все мы помним лучший взгляд Збруева, его открытость, здесь же взгляд артиста больше направлен на себя, нежели на других, при этом к герою своему он относится чуть-чуть остраненно, впрочем, как и сам режиссер. Напротив, Алексей Капитонов (молодой Алексеев) со своим героем — единое целое — здесь и открытый взгляд, и мягкость речи, и нужная улыбка, этакий принц с гитарой (Капитонов играл когда-то Принца в мюзикле «Золушка»), актер с невероятной эмпатией, любимец девушек. Другой аспект точности Сегала — в его способности конструировать предметную среду, когда по рисунку обоев, непременно антресолям, форме воротников мужских рубашек, орнаменту на свитере, самим свитерам, галстукам, фасонам платьев, сервировке стола, подаваемым блюдам, сушилкам для волос в парикмахерских вырастает повседневность двух десятилетий прошлого века. На фоне таких встреч Алексеев предстает как «человек без свойств», присваивающий чужие слова и мысли, имитирующий активность. Имитация (творчества, деятельности, искренности) — одна из характеристик жизни советского человека эпохи «застоя», КСП — клуб самодетальной песни (за редким исключением) — явление того же имитационного ряда. Выбранное Сегалом хобби героя — быть бардом — оказывается очень продуктивным для объяснения советского как стратегии добровольного, коллективного придумывания смысла там, где его не было.

Сегал работает как антрополог, проводящий полевые исследования в предлагаемых обстоятельствах.

Обстоятельства были такими, что полет первого в мире космонавта в апреле 1961-го совпал с влюбленностью студента Тульского политехнического института в девушку Олю. Любовь как свободный полет не случайно сюжетно связана с полетом Гагарина, ибо, как замечали Александр Генис и Петр Вайль, «для советского человека космос был еще и символом тотального освобождения... Выход в космос казался логическим завершением процесса освобождения и логическим началом периода свободы» [Вайль, Генис 1998: 5]. По сюжету Сегала гордость за страну и волнение перед встречей с предметом своей симпатии заставили Колю выпить. Подвыпившего юношу, студента, явившегося, как и положено приходиться на свидание воспитанным мальчикам, с розой, в комнату не пустили правильные товарищи Оли. Тогда, в начале шестидесятых, Коля еще был способен на поступки, выбежав на улицу, он продолжал обращаться к Оле. Как самозабвенно кричал Алексей Капитонов (Коля) девушке, сколько было в этих возгласах счастья, как физически передавалось чувство полноты бытия влюбленного, как кстати были услышана им музыка посланий первого космонавта Земли: «1-я ступень отошла! ... чувствую себя хорошо!». Товарищи Коли полноту бытия понимали по-другому, поэтому вызвали милицию. Дальше — пишущая машинка в кабинете, пронизательные глаза Ленина и Дзержинского на портретах и голос следователя, дающий мастер-класс по логике: «В пьяном виде издевательски выкрикивали слова первого в мире космонавта», далее выстраивается силлогизм, из которого следует, что поскольку космонавта послала в космос партия, то Алексеев глумился и над партией, а это уже антисоветская деятельность и статья. После произнесения номера статьи камера разворачивается на Алексева, перед следователем на стуле сидит уже давно протрезвевший юноша с чистым, открытым, немигающим взглядом, даже не испуганным, а каким-то пытливо пытающимся понять происходящее. Но предложенный абсурд требует иной логики понимания, логики случая, и случай подворачивается. Алексеева ни о чем не спрашивают, на него в прямом смысле слова вешают чудовищные обвинения, но вдруг следователь просит его спеть (в этом заведении хорошо проинформированы об увлечениях и интересах каждого), и юноша, все с той же готовностью что-то понять начинает петь: «Опускается вечер над городом...», и тут же, как говорится, «его песенка спета», приговор сменяется сотрудничеством с органами. И не то, чтобы Алексееву сделали предложение, и он дал согласие, нет, все решения в этой комнате принимали другие, причем мгновенно, без комментариев. Так определилась судьба не очень талантливого барда, инженера и стукача Алексеева.

Михаил Сегал все-таки даст своему герою шанс совершить поступок. На фестивале КСП Алексеев неожиданно споет песню, явно не попадающую в формат бардовской: «Здравствуй, мама, я дезертир! Не на шите пришел, а с позором. Навоевался, побился о мир, Запуган светом, клеймен приговором» (песня Филиппа Шияновского). Мы только можем догадываться, что должно было последовать за этой песней для организаторов фестиваля, песней,

никак не вписывавшейся в поэтику «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались». Сегал ничего не говорит и о том, как сложится дальше жизнь Алексеева, скорее всего, завершением карьеры и нищенским существованием.

Деконструкция ностальгических отношений может идти и через абсурдизацию последних. Так, Михаил Местецкий в короткометражном фильме «Ноги атавизм» (2011) предлагает десятиминутную историю о советском враче-экспериментаторе, удлинителем людей, а после распада СССР, укорачивающем пациентов. Фильм пародирует все советские штампы создания героической биографии, доводя их до абсурда, показывает железную необходимость жертвы для идеологического мобилизационного проекта.

Художественные практики преодоления ностальгии по советскому не отрицают важности ностальгического опыта в качестве личного переживания, при этом они в разных режимах (от демифологизации, реконструирования и деконструирования прошлого путем его абсурдизации) предупреждают об опасности и травматичности конструирования коллективных ностальгических настроений, выполняя тем самым традиционную для искусства эвристическую функцию.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамов Р. Музеефикация советского: историческая травма или ностальгия? // *Человек*. — 2013. — №5. — С. 99—111.

Бойм С. Конец ностальгии? Искусство и культурная память конца века: Случай Ильи Кабакова // *Новое литературное обозрение*. — 1999. — № 39. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym.html> (дата обращения 20.02.2016).

Вайль П. 60-е: советское кино и стиль эпохи // *CLOSE-UP. Историко-теоретический семинар во ВГИКе*. — М.: 1999. С. 230—233.

Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. — М., 2013. — 432 с.

Иванов А. Прогрессивная ностальгия? // *Художественный журнал*. — 2007. — № 66—67. — Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/65-66/aleksandr-ivanov/> (дата обращения 20.02.2016).

Кустарев А. Золотые 1970-е — ностальгия и реабилитация // *Неприкосновенный запас*. — 2007. — № 2 (52). — Режим доступа

<http://old.magazines.russ.ru:8080/nz/2007/2/ku1.html> (дата обращения 21.02.2016).

Савчук В. Чистая критика Вальтера Беньямина // *Герменевтика и деконструкция*. — СПб., 1999. — С. 105—135.

Тарковский А. Архивы. Документы. Воспоминания. — М., 2002. — 462 с.

Kruglova T. The conformism of the 60's generation at an aesthetic distance // *KinoKultura issue 44*. — 2014. — Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/2014/issue44.shtml> (дата обращения 21.02.2016).

Nemchenko L. «In Search of a Lost Time» // *KinoKultura issue 44*. — 2014. — Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/2014/44r-ottepel-LN.shtml> (дата обращения 21.02.2016).

REFERENCES

Abramov R. Muzeifikaciya sovetskogo: istoricheskaya travma ili nostalg'iya? // *Chelovek*. — 2013. — №5. — S. 99—111.

Boym S. Konec nostalg'ii? Iskusstvo i kul'turnaya pamyat' konca veka: Sluchaj Il'i Kabakova // *Novoe literaturnoe obozrenie*. — 1999. — № 39. — Rezhim dostupa: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym.html> (data obrashcheniya 20.02.2016).

Vajl' P. 60-e: sovetskoe kino i stil' epohi // *CLOSE-UP. Istoriiko-teoreticheskij seminar vo VGiKe*. — M.: 1999. S. 230—233.

Vajl' P., Genis A. 60-e. Mir sovetskogo cheloveka. — M., 2013. — 432 s.

Ivanov A. Progressivnaya nostalg'iya? // *Hudozhestvennyj zhurnal*. — 2007. — № 66—67. — Rezhim dostupa: <http://xz.gif.ru/numbers/65-66/aleksandr-ivanov/> (data obrashcheniya 20.02.2016).

Kustarev A. Zoloty 1970-e — nostalg'iya i reabilitaciya // *Neprikosnovennyj zapas*. — 2007. — № 2 (52). — Rezhim dostupa <http://old.magazines.russ.ru:8080/nz/2007/2/ku1.html> (data obrashcheniya 21.02.2016).

Savchuk V. Chistaya kritika Val'tera Ben'yamina // *Germe-nevtika i dekonstrukciya*. — SPb., 1999. — S. 105—135.

Tarkovskij A. Arhivy. Dokumenty. Vospominaniya. — M., 2002. — 462 s.

Kruglova T. The conformism of the 60's generation at an aesthetic distance // *KinoKultura issue 44*. — 2014. — Rezhim dostupa: <http://www.kinokultura.com/2014/issue44.shtml> (data obrashcheniya 21.02.2016).

Nemchenko L. «In Search of a Lost Time» // *KinoKultura issue 44*. — 2014. — Rezhim dostupa: <http://www.kinokultura.com/2014/44r-ottepel-LN.shtml> (data obrashcheniya 21.02.2016).

Данные об авторе

Немченко Лилия Михайловна — кандидат философских наук, доцент кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры Института социально-политических наук, Уральский Федеральный университет им. Первого президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

Адрес: 620000, г. Екатеринбург, ул. Ленина, 51.

E-mail: lilit99@list.ru.

About the author

Nemchenko Lilia Mikhailovna is a Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of the Department of Ethics, Aesthetics, Theory and History of Culture, Institute of Political and Social Sciences, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (Yekaterinburg).