

Илья Калинин

Когда это кончилось, это оказалось «навсегда»

СОВЕТСКОЕ ПРОШЛОЕ МЕЖДУ
АНТИЧНОСТЬЮ И РЕНЕССАНСОМ*

Ilya Kalinin

When Everything was no More, It Turned out to be Forever.
The Soviet Past: Between Antiquity and Renaissance

Илья Калинин

Гумбольдтовский университет в Берлине,
приглашенный исследователь
ilya.kalinin1975@gmail.com.

Ilya Kalinin

Humboldt University in Berlin, Visiting Researcher
ilya.kalinin1975@gmail.com.

Ключевые слова: ностальгия, пародия,
вторичность, концептуализм, деконструкция,
реставрация

Keywords: nostalgia, parody, secondaryness,
conceptualism, deconstruction, restoration

УДК: 7.038.6+82.091

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_150

UDC: 7.038.6+82.091

DOI: 10.53953/08696365_2026_200_4_150

В статье прослеживается динамика форм и модальностей, через которые позднесоветская и постсоветская культуры оперировали с советским символическим универсумом. Каким образом производились дистанции и преодолевались разрывы между ее субъектами и советским как горизонтом различного рода идентификаций (критических и пародийных, ностальгических и реставраторских, политических и коммерческих)? Как актуальный социокультурный контекст репрезентировался в виде археологического раскопа, предъявляющего настоящее как далекое прошлое? Каким образом специфический модус деконструкции советского оказался формой его музеефикации? Каким образом коммерческая и постмодернистская игра с ностальгическим сентиментом создавала технику его последующей политической апроприации? Ответы на эти вопросы разворачиваются на фоне теоретической рефлексии о пародии и ностальгии как двух типах вторичности, а также проблематизации авторитетного противопоставления реставрирующей и рефлексиирующей ностальгии, предложенного Светланой Бойм.

The present article traces the dynamics of the forms and modalities through which late Soviet and post-Soviet cultures engaged with the Soviet symbolic universe. How were distances created and gaps bridged between the subjects of these cultures and the *Soviet* as a horizon of various kinds of identification (critical and parodic, nostalgic and restorationist, political and commercial)? How was the current socio-cultural context represented as an archaeological excavation, revealing the present as a distant past? How did the specific mode of deconstruction of the *Soviet* turn out to be a form of its museification? How did the commercial and postmodernist play on nostalgic sentiment create the technique for its subsequent political appropriation? The responses to these inquiries are articulated within the context of a theoretical contemplation on parody and nostalgia as two manifestations of secondary nature, in addition to a critical examination of the authoritative dichotomy between restorative and reflective nostalgia as proposed by Svetlana Boym.

* Данная работа развивает сюжет и аргументацию, представленные в моей статье: Very Old Songs about Important Things: Deconstruction → Nostalgia → Affirmation // Neo-Soviet Myth in Putin's Russia / Ed. by Engström M., Semenenko A. London; New York: Routledge, 2026. P. 19–37.

Динамика перехода: модернизация и ностальгия

Крушение социалистического блока и распад СССР, последовавшие вслед за этим фундаментальные политические и социально-экономические трансформации, культурные и идеологические сдвиги, сопровождавшие эти процессы, сделали постсоветское пространство местом особых отношений с прошедшим советским временем. Первоначальный социально-психологический энтузиазм модернизации (ставший реакцией на объединение Германии, распад СССР и Югославии, «возвращение домой», проделанное «похищенной» частью Европы, — которая, перестав быть Восточной, снова стала Центральной¹ — обретение политического суверенитета бывшими советскими республиками) породил не только своего диалектического двойника — ностальгическую привязанность к недавнему прошлому, но и реактуализировал посвященную ей социокультурную рефлексию².

Болезненное переживание утраты социокультурного ландшафта традиции — вечный спутник модернистской устремленности в будущее³. Однако стремительность и радикальность перемен, лишивших реальный социализм возможности представлять от лица альтернативной модерности⁴, наделили этот болезненный сентимент подчеркнуто коллективным характером, превратив его аффективную энергию в значимый политический ресурс⁵. Разрыв с поздним советским прошлым был тем более травматичным, поскольку означал прощание с особым режимом историчности, в котором настоящее было плавным продолжением прошлого, отличаясь от него лишь количественными показателями запланированного социально-экономического роста, а будущее — предсказуемым движением к намеченной цели, не подверженным стохастическим колебаниям, свойственным капиталистической современности (в этом смысле рынок и план представляют собой не только про-

-
- 1 Речь не о книге Евгения Водолазкина «Похищение Европы» (2005), а о знаменитом эссе Милана Кундеры «Похищение Запада, или Трагедия Центральной Европы» (1983).
 - 2 *Boym S. From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia // Representations. 1995. Vol. 49. P. 133–166; Бойм С. Будущее ностальгии / Пер. с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019; Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization. New York: University of Minnesota Press, 1996. P. 66–88; Zerubavel E. Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past. Chicago: The University of Chicago Press, 2003; Post-Communist Nostalgia / Ed. by Todorova M., Gille Zs. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010; Post-Soviet Nostalgia Confronting the Empire's Legacies. / Ed. by Boele O., Noordenbos B., Robbe K. London; New York: Routledge, 2020. Anthropology and Nostalgia / Ed. by Angé O., Berliner D. New York; Oxford: Berghahn Books, 2022.*
 - 3 *The Invention of Tradition / Ed. by Hobsbawm E., Ranger T. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; The Imagined Past: History and Nostalgia / Ed. by Chase M., Shaw Ch. Manchester: Manchester University Press, 1989; Бойм С. Будущее ностальгии. С. 3–33; Marcos Piason N. History and the Politics of Nostalgia // Iowa Journal of Cultural Studies. 2004. № 5. P. 23–35.*
 - 4 *Arnason J.P. The Future that Failed: Origins and Destinies of the Soviet Model. London: Routledge, 1993; Eisenstadt S.N. Multiple Modernities // Daedalus. 2000. Vol. 129. № 1. P. 1–29; David-Fox M. Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.*
 - 5 *Nadkarni M., Shevchenko O. The Politics of Nostalgia: A Case for Comparative Analysis of Post-Socialist Practices // Ab Imperio. 2004. № 2. P. 487–519; Japaridze T. Stalin's Millennials: Nostalgia, Trauma, and Nationalism. Lanham: Lexington Books, 2022.*

тивостоящие друг другу политэкономические модели, но и отличающиеся друг от друга порядки времени⁶). Причем для тех советских граждан, кто воспринимал и саму эту цель, и движение к ней как пустые идеологические означения, позднесоветский режим историчности оказывался еще более стабильным и неизменным, представляя в форме расширенного воспроизводства существующего социального *status quo*, дискурсивно упакованного в тавтологические итерации партийных программ развития. Так что в своей политической девальвированной версии этот режим историчности в принципе не предполагал наступления будущего (ассоциируемого с обещанным наступлением коммунизма), спрессовывая время в вечное настоящее⁷.

Капиталистическая модернизация, запущенная обрушением социалистической системы, была не просто торопливым расставанием с недавним прошлым, но и гиперскачком в иной горизонт темпоральности, в котором связи между различными временными пластами носили значительно более напряженный и проблематичный характер, чем к этому привыкли жители Второго мира — особенно те, кто населял его метрополию. Стремительность исчезновения привычных жизненных координат (гражданства, социальных статусов, материальных накоплений, повседневных практик, ценностных ориентиров), неопределенность финальной точки осуществляемого транзита, его внутренняя турбулентность сделали аналитическую модель травмы корректно применимой не только к историческому опыту социализма⁸, но и к опыту его крушения⁹. Травматичная (греч. τραῦμα — «рана») интенсивность этого опыта утраты, запустившая компенсаторные цепочки идентификации с утраченным, возродила изначальное этимологическое значение понятия ностальгия (греч. νόστος — «возвращение» + ἄλγος — «боль, страдание»). Она же картографировала посттравматический социальный ландшафт через развилку между двумя типами обращения с утраченным прошлым: навязчивым повторением, воображаемым воспроизводством травматичного переживания разрыва и той «нормы», что ему предшествовала (*reenactment*), и символической проработкой биографического/исторического опыта (*work of grief*), позволяющей оставить утрату в прошлом. Описание фундаментальных различий между этими формами символического приспособления к болезненному опыту, изначально представленное в статье З. Фрейда «Скорбь и меланхолия» («Trauer und Melancholie», 1917), положило начало масштабной теоретической рефлексии о формах культурной переработки травматического наследия XX века¹⁰.

-
- 6 О понятиях порядок времени и режим историчности см.: Hartog F. Régimes d'historicité. Presentisme et Experiences du temps. Paris: Seuil, 2003.
 - 7 Как выразил этот темпоральный экзистенциал И. Бакштейн в диалоге с И. Кабаковым «Жизнь в раю» (1986): «В этом обществе безвыходное тягостное существование дано само по себе» (Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 120).
 - 8 Merridale C. The Collective Mind: Trauma and Shell-shock in Twentieth-century Russia // Journal of Contemporary History. 2000. Vol. 35. № 1. P. 39–55; Merridale C. Night of Stone: Death and Memory in Russia. London: Granta Books, 2000.
 - 9 Oushakine S. The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
 - 10 См. прежде всего: LaCapra D. History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory. Ithaca: Cornell University Press, 2004; LaCapra D. Trauma, History, Memory, Identity: What Remains? // History and Theory. 2016. Vol. 55. № 3. P. 375–400; Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore; London: John Hopkins

В антропологических терминах постсоциалистический транзит может быть представлен как набор коллективных «обрядов перехода»¹¹. Этот феномен, впервые концептуализированный А. ван Геннепом («*Les rites de passage*», 1909), впоследствии был детально описан В. Тёрнером, который применил эту модель не только к традиционным, но и к современным обществам¹². Массовый ностальгический сентимент, характерный для 1990-х, заполнял пустоту, возникшую в момент растянувшейся во времени лиминальной фазы (часто описываемой антропологами как временная смерть), когда отделение от предшествующего состояния уже произошло, а инкорпорирование в новое еще не состоялось. В данном случае болезненность пребывания на пороге — «ни здесь, ни там» (Тёрнер), — сопровождающаяся резким понижением уровня структурированности социального пространства, была усилена размытостью очертаний искомого положения вещей, обобщенные и отвлеченные образы которого — рыночная экономика и либеральная демократия — разбивались о разочаровавшую многих социальную действительность, претендовавшую на то, что именно она и является их непосредственным воплощением.

Жизнеутверждающие и бодрые визуальные маркеры этих ориентиров — рынка и демократии — задавали символические акценты в пространстве российских городов, утверждая наступление новой реальности. Однако прежние исторические слои продолжали напоминать о прошлом, обнаружение которого не требовало археологических изысканий. Это прошлое просвечивало сквозь новые времена, не просто контрастируя с ними, но и демонстрируя историческую иронию, свидетельствующую о произошедшем культурно-политическом разрыве, удостоверенном взаимной непереводимостью соответствующих языков¹³. Однако девальвированные знаки советского, к тому времени уже деконструированные как пустые означающие, смысл которых обретался только благодаря ушедшей в прошлое агитационной прагматике, неожиданным образом наносили ответный удар. Их контекстуальное присутствие обнажало не меньшую пустоту и фиктивность политических означающих новой эпохи, чья ценностная несостоятельность и стилистическая ничтожность становились особенно заметными даже на фоне потускневшей от времени монументальной пропаганды недавней эпохи (Ил. 1). Непреднамеренные визуальные коллажи 1990-х, сводившие вместе элементы соседних исторических периодов, своей композиционной динамикой напоминают пародийный прием соц-арта 1970–1980-х (Ил. 2 а, б). Только в данном случае советский символический универсум оказывался уже не объектом критики, а, напротив, выступал в качестве активного критического инструмента, проблематизируя идейные притязания постсоветского политического мейнстрима. Порой в качестве такого инструмента деконструкции могла выступать сама реальность,

University Press, 1996; Травма:пункты: сборник статей / Сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

- 11 *Sakwa R.* Liminality and Post-Communism: The Twenty-First Century as the Subject of History // *International Political Anthropology*. 2009. Vol. 2. № 1. P. 110–127; *Wydra H.* The Liminal Origins of Democracy // *International Political Anthropology*. 2009. Vol. 2. № 1. P. 91–109.
- 12 *Тёрнер В.* Символ и ритуал / Пер. с англ. В.А. Бейлиса. М.: Наука, 1983.
- 13 Анализ такого рода визуальных контрапунктов можно найти в: *Oushakine S.* The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. Ithaca: Cornell University Press, 2009. P. 3.

указывающая на неприглядные стороны новой эпохи, в перспективе которых политическим означаемым свободного рынка не обязательно является демократия (Ил. 3).



Ил. 1. Плакат, призывающий москвичей сделать тот же выбор в пользу действующего президента РФ, который уже сделал мэр Москвы. Одним из главных сюжетов предвыборной кампании Б. Ельцина в 1996 году была дискредитация своего главного оппонента Г. Зюганова как кандидата, возможная победа которого описывалась как катастрофическое возвращение к коммунистическим идеям, отождествленным с массовыми репрессиями, голодом и подавлением всех возможных свобод.



Ил. 3. Здание российского парламента осенью 1993 года. Антизападные настроения были одним из элементов социального недовольства результатами рыночных реформ, который попытались политически консолидировать Верховный Совет РФ и съезд народных депутатов.



Ил. 2 а, б. Александр Косолапов. «Твип» (1985), «Ленин и Кока-Кола» (1982).

Эти визуальные образцы переходности, специфичные для постсоветского хронотопа, были симптомами характерного сосуществования новых институтов и старых практик, новых практик и старых институтов, новых практик и новых институтов, субъектами которых были люди, сохранившие прежние привычки навигации между формальными институтами и неформальными практиками. Отношения между противостоящими координатами этого перехода могут быть

прочитаны двумя способами. С одной стороны, они соотносятся как руины прошлого и новострой, между которыми зияет исторический разрыв, находящийся адекватную артикуляцию через риторическую фигуру иронии. С другой — они могут быть описаны как эклектичный коллаж, основанный на метонимических отношениях смежности. Тогда эта встреча эпох может быть прочитана даже не как палимпсест, когда каждая следующая запись возникает только после того, как была тщательно счищена предыдущая, но как амальгама, чей эффект появляется именно благодаря сплаву различных химических элементов или, как в данном случае, — диффузному сосуществованию исторических пластов, принадлежащих к разным эпохам¹⁴. Эта метонимическая смежность совмещала элементы различных культурных словарей не только в пространстве, но и во времени, сохраняя внутреннюю связь эпох и не давая произойти окончательному историческому разрыву (подобно тому, как грамматика русского языка предполагает слитное написание слова «постсоветский»). Советское не исчезало, а метаморфировалось, претерпевая цепочку перерождений, — в качестве постмодернистского художественного приема, коммерческой стратегии и, наконец, элемента политической пропаганды, снявшей различия между до-, пост- и просто советским.

В результате начавшийся еще в период перестройки *переход* в середине 1990-х стал больше походить на *промежуток*. Лиминальная фаза утратила свою процессуальную направленность, транзит обернулся шпагатом, растягивающим постсоветского субъекта между утраченным прошлым и туманным будущим. Эта пробуксовка механизма перехода, застрявшего в своей промежуточной фазе, предопределила и более очевидный выбор в пользу меланхолического возвращения к утраченному (воображаемому воспроизводству прежнего стабильного состояния — *reenactment*), сделав менее востребованными поиск нового языка для описания прежде незнакомого опыта и рационализации причин недавнего травматичного разрыва с прежним состоянием дел (*work of grief*). Движение в первом направлении сулило более быстрые результаты, требуя меньше психологических, дискурсивных и даже материальных затрат и выглядя более эффективным, как с политической, так и с коммерческой точек зрения.

О двух типах вторичности: пародия и ностальгия

Однако этот тип взаимодействия с социальной грамматикой и символическим словарем советской системы возник не только как реакция на ее распад. Присутствие меланхолической симптоматики может быть обнаружено уже в предшествующую ему эпоху перестройки¹⁵ и даже ранее (в рефлексии, развернувшейся в артистическом андерграунде социалистической системы). Публицистические ламентации по поводу исторической судьбы России, повседневно-

14 Калинин И. Патриотизм эклектики, или «Постсоветский» пишется слитно (рец. на книгу S.A. Oushakin «The Patriotism of Despair. Nation, War, and Loss in Russia») // *Ab Imperio*. 2011. № 1. С. 280–284.

15 Flatley J. Moscow and Melancholia // *Social Text* 66. 2001. Vol. 19. № 1. P. 75–102; Магун А. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008.

ные жалобы на отсутствие жизненных перспектив¹⁶, «чернуха» как господствующий жанр художественной репрезентации позднесоветской социальной ткани, деконструкция символического каркаса социализма (от официального идеологического словаря до повседневных речевых жанров, от политических ритуалов до практик обыденной жизни), развернутая неофициальным искусством, выступали в качестве активного коррозионного элемента, сыгравшего свою роль в обрушении социалистического строя¹⁷. Так что его утрата была дискурсивно разыграна еще до того, как она реально произошла.

Горизонт тревожных позднесоветских ожиданий не только *предсказал* грядущее пространство турбулентного постсоветского опыта¹⁸, но и *приблизил* его: социальное воображение опередило политическую историю, болезненное переживание расставания антиципировало травматичный опыт утраты. Острое (мучительно-радостное) переживание разлуки с коммунистическим режимом предшествовало его реальному падению и во многом было его необходимым условием, вполне последовательно воспроизведя фрейдовскую логику, согласно которой меланхолия зачастую инсценирует утрату *привязанности* как утрату ее *объекта*¹⁹. В этом смысле предложенную А. Юрчаком оксюморонную конструкцию, описывающую логический разрыв между ощущением вечности существующей системы и ее стремительным распадом, — «Это было навсегда, пока не кончилось» — необходимо уточнить. Эта система объективно закончилась еще до того, как фактически исчезла²⁰. Причем этот феномено-

-
- 16 *Рис Н.* «Русские разговоры»: Культура и речевая повседневность эпохи перестройки / Пер. с англ. Н.Н. Кулаковой, В.Б. Гулиды. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
 - 17 Иранский философ и писатель Реза Негарестани предлагает фундаментальное прочтение чернухи, описывая этот феномен как симптом интериоризации смерти как ядра социального существования (когнитивного, экономического, политического), когда смерть перестает быть чем-то внешним по отношению к жизни. В названии последней главки своего эссе Негарестани рифмует *чернуху* с *Чернобылем*, но не идет дальше демонстрации этого лексического созвучия (*Negarestani R. Death as a Perversion: Openness and Germinal Death // Ctheory. 2000 (URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14550>)*). Однако в интересующей меня перспективе семантика этой концептуальной рифмы оказывается более богатой. После аварии на атомной электростанции в 1986 году *Чернобыль* стал означать не только масштабной экологической катастрофы, но и невидимой глазу радиации, которая разрушала не только организм людей, подвергшихся ее воздействию, но и жизнеспособность всей советской системы управления. Я признателен Н. Нахшуну за ссылку на эту работу.
 - 18 О понятиях «горизонт ожиданий» и «пространство опыта», а также о теоретической модели, которая рассматривает историческое движение как динамичное отношение этих двух модусов восприятия социальной реальности, см.: *Козеллек Р.* «Пространство опыта» и «горизонт ожидания» — две исторические категории // *Социология власти.* 2016. № 2. С. 149–173.
 - 19 Одна из постсоветских историй работы с советским прошлым, рассмотренная в этой перспективе, представлена в: *Калинин И.* Ихтиомеланхолия, или Погружение в прошлое // *Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре.* 2013. № 3 (89). С. 280–295.
 - 20 В первой половине 1960-х В. Шкловский, который к тому времени пережил уже несколько исторических эпох и знал, о чем пишет, дал очень точный образ такого объективного завершения политической системы, наступающего еще до того, как оно оказывается зафиксировано в исторических анналах: «Когда умирает человек, часы в его кармане продолжают идти. Кончилась революция 1905 года. Часы под аркой на Дворцовой площади продолжали идти так же, как они шли 9 января, когда люди пытались

логически объективный конец был опосредован той самой утратой ощущения исторического движения, которое и порождало в позднесоветском обществе представление о вневременной неизменности существующего строя (о его данности «навсегда»). «Уверенность в завтрашнем дне», ставшая общим местом позднесоветского порядка времени, была одним из бытовых симптомов этой остановки истории. Перестроечная попытка ее перезапустить и ускорить сработала как необходимое логическое звено, связавшее объективное завершение и фактическое исчезновение реального социализма.

Меланхолическое отыгрывание утраты, как правило, трактуют как непродуктивную форму взаимодействия с болезненным опытом, не позволяющую выйти за его пределы. Различая скорбь и меланхолию, Фрейд видит в последней такую форму реакции на утрату, которая в значительно меньшей степени, чем первая, содержательно определяет и локализует свой предмет. Преодолеть чувство утраты оказывается столь тяжело именно потому, что не до конца определенным остается сам объект утраты. Этим и объясняется саморазрушительный характер этого процесса, который в силу непроясненности утраченного объекта обращается на самого меланхолического субъекта: «Меланхолический комплекс ведет себя как открытая рана, со всех сторон притягивает к себе энергию концентрации <...> и опустошает “Я” до полного оскудения»²¹. Однако в данном случае неопределенность объекта утраты была связана с тем, что как объективный факт внешней реальности он еще не исчез. Источницей лишь внутренней связи между социальной реальностью позднесоветского субъекта и идеологической реальностью социалистического долженствования. В определенном смысле постепенное исчезновение этой внутренней связи и определяет специфику позднего социализма, грамматика которого все меньше справлялась с упорядочиванием отношений между различными модальностями существования его субъекта — индикативом обыденных советских практик и социалистическими императивами²².

Не будучи определен, объект воображаемой утраты по необходимости приобрел тотальный характер, совпав в своих границах с самой советской действительностью, отождествление с которой стало носить все более автоматизированный характер, все менее нуждающийся в каких-либо идейных, этических или аффективных инвестициях (ср. с таким негативным топосом позднесоветского повседневного языка, как «совок», который представлял собой практически универсальное означающее, не столько отсылающее к конкретному означаемому, сколько маркирующее желание советского человека дистанцироваться от советского как такового). В результате меланхолический сентимент, предвосхитивший и отчасти предопределивший еще не состоявшийся распад, не только опустошал «Я» позднесоветского субъекта, но и подтачивал его социалистическое «Сверх-Я» — символическую систему социализма, ко-

прорваться к Зимнему дворцу. Но хотя часы царской империи еще и продолжались, царизм уже умер» (*Шкловский В.* Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени с конца XIX в. по 1964 год. М.: Советский писатель, 1966. С. 56).

21 Фрейд З. Скорбь и меланхолия / Пер. с нем. Р.Ф. Додельцева и А.М. Кесселя // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 257.

22 В уже упомянутой книге А. Юрчака эти дискурсивные рассогласования описываются через понятия «перформативный сдвиг» и «политики внеаходимости»: Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Пер. с англ. В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 29–165.

тору как в воронку засасывало в «открытую рану» меланхолии. Причем эта разрушительная работа (подавляемая как внутренней цензурой бессознательного, так и институционализированной цензурой советского государства) могла осуществляться как за счет десемантизации (содержательного опустошения) элементов этой символической системы, так и за счет их ресемантизации (смыслового сгущения или смещения, подобных описанным Фрейдом механизмам сновидения²³). Так что актуально существующий социализм приобретал своего все более осязаемого фантазматического двойника, воплощаемого в различных дискурсивных формах — политических анекдотах, бытовом зубо-скальстве, публичных образах эзопова языка, художественных образах, создаваемых в культурном подполье, и т.д.

Таким образом, меланхолическая сценография последнего советского десятилетия, артикулирующая утрату привязанности позднесоветского субъекта к символической системе социализма и фиксирующая все меньшую степень его идеологической интерпеллированности (Л. Альтюссер), носила не столько замкнутый на себя и реактивный, сколько проективный, производительный характер. Дискурсивная новизна зачастую возникала исключительно как следствие символической деконструкции продолжающей существовать, но уже очевидно деградирующей общественной формации. Эта деконструкция разворачивалась на всех этажах социокультурной коммуникации: от бытовых разговоров до неофициального искусства (прежде всего, соц-арта и московского концептуализма в целом), от исторических дебатов о дореволюционном прошлом России²⁴ до кинофильмов, становившихся значимыми общественными событиями. Такие разные по своей художественной фактуре фильмы, как «Парад планет» (1984, реж. В. Абдрашитов), «Покаяние» (1987, реж. Т. Абуладзе), «Асса» (1987, реж. С. Соловьев), «Город Зеро» (1988, реж. К. Шахназаров), «Зеркало для героя» (1987, реж. В. Хотиненко), «Гений» (1991, реж. В. Сергеев), объединяет лишь одно. Их жанровый, сюжетный или визуально-эстетический поиск разворачивается через пародийную или критическую утилизацию господствовавшего языка советской культуры.

Функция и структурные эффекты меланхолического ресайклинга²⁵ этого языка принципиально изменились в тот момент, когда он приобрел ностальгический характер, отсылая уже не к подвергаемому деконструкции актуальному контексту, а к утраченному прошлому. Если в период, предшествующий распаду, этот механизм вторичной переработки подтачивал продолжавшую существовать систему, используя ее как ресурс для производства новых символических конструкций (степень новизны которых коррелировала со степенью критичности по отношению к подвергаемому переработке материалу), то теперь обращение к этому же самому ресурсу приводило к фантазматической

23 Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем А.М. Боковой. М.: Фирма СТД, 2008. С. 288–319.

24 Хазанов П. Россия, которую мы потеряли. Досоветское прошлое и антисоветский дискурс. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

25 Обзор различных концепций «культурного ресайклинга» и их генеалогию см.: Вьюгин В. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960–1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. С. 13–32; Вьюгин В. «Культурный ресайклинг» в XXI веке: как его теперь понимать // Антропологический форум. 2023. № 56. С. 120–168. См. также: Советское сегодня. Культурный ресайклинг в российском искусстве и повседневности / Под ред. В. Вьюгина. М.: Новое литературное обозрение, 2026.

реставрации системы, уже переставшей существовать. Характерное для перестройки созидательное разрушение, реализуемое через критику и деконструкцию, на следующем историческом витке обернулось посттравматической афазией (компенсаторным замещением отсутствия оригинального речевого праксиса дискурсивными рамками языка, «бывшего в употреблении»²⁶), новые времена сменились «временем секунд хэнд»²⁷.

Утратив свою критическую функцию, вторичность утратила и свой диалектический эволюционный потенциал, совпав в своей динамике с цикличностью рынка, лишь имитирующего качественные сдвиги, выдавая за них количественный прирост. В этой итеративной модальности вторичность как акцентированная установка на взаимодействие с уже имеющимся производила не отрефлексируемый и ощутимый сдвиг (как это имело место в 1970–1980-е), а иллюзию повтора, выдвигая модус реконструкции как конструктивный принцип. Данные функциональные типы вторичности можно описать через различие между *пародией* и *ностальгией*. Эти, казалось бы, не имеющие общих оснований феномены в действительности могут быть помещены в объединяющую их перспективу. И та и другая обращаются к одному и тому же типу символических ресурсов: авторитетному языку традиции, каноническим текстам, укоренившимся социальным практикам, психологически интроецированному горизонту привычного — иными словами, к прошлому. Однако способы переработки этих ресурсов, характерные для пародии и ностальгии, принципиальным образом отличаются. Первая диалектически преодолевает материал, делая его форму (грамматику, организационный принцип, социальный порядок, фреймы восприятия и модели поведения) содержанием своего критического высказывания. Вторая стремится свой материал законсервировать, воспроизводя прежнее содержание в своих воображаемых формах, пытаясь встроить новый содержательный контекст в хорошо знакомые рамки, смягчить новизну, поместив ее в пространство привычки, описать процесс модернизации на языке традиции. Пародия негативна, воплощая собой исторический перелом. Ностальгия пытается отрицать эту негативность истории, накладывая на нее свой коммеморативный бондаж.

У пародии и ностальгии есть общие хонтологические (*hauntological*) основания. Они обе живут за счет прошлого: за их актуальным существованием всегда проглядывают призраки былого, наделяющие это существование смыслом. Но если первая, работая с прошлым, отрицает его, то вторая пытается к нему вернуться, отрицая настоящее. Первая одержима историчностью, вторая предлагает суррогатные формы гомеостаза. Первая сознательно травматична, вторая бессознательно компенсаторна. Первая наносит рану, мобилизуя практикующего ее субъекта. Вторая претендует на роль терапевтического средства, предлагая набор символических плацебо-транквилизаторов, воздействие которых зависит от готовности субъекта признать эффективность собранной аптечки. Первая совершает вызов, вторая откликается на желание «закрыть гештальт». Перерабатывая культурные ресурсы прошлого, пародия футуристична. Рассматривая прошлое не как реальное средство (ресурс), а как воображаемую цель, ностальгия питает паровой котел ретрофутуризма. Паро-

26 Oushakine S. The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. Ithaca: Cornell University Press, 2009.

27 Алексеевич С. Время секунд хэнд. М.: Время, 2013.

дия обладает (пусть и не всегда реализуемым) антиутопическим потенциалом²⁸. Ностальгия заполняет атмосферу ретротопии²⁹.

Хонтологическая природа пародии пронизана энергией деконструкции, осмысляющей прошлое как след, распознаваемый в настоящем, и предъявляющей настоящее как различие между тем, что мы видим как данное, и тем, что является его невидимой альтернативой. Как в истории с «призраком коммунизма» из «Манифеста коммунистической партии» (1848), ставшим для Деррида фигурой, позволившей ему ввести на сцену само понятие хонтологии³⁰, которое описывает особый тип бытия, отменяющего оппозицию живого (существующего сейчас) и неживого (существовавшего в прошлом). Этот манифестированный Марксом исторический образ может быть описан не только как маяк, указывающий на горизонт желанного будущего, но и как пародийная инстанция, обнажающая политэкономический «прием» господствующей формации капитализма, благодаря этому рефлексивному жесту преодолевая ее и отправляя в прошлое. В этом смысле — подобно «призраку коммунизма» — пародия есть одновременно и след деконструированного прошлого, и призрак, зовущий в непредсказуемое будущее.

Иным образом обстоят дела с ностальгией. Ее хонтологическая погоня за призраками прошлого — обещавшими когда-то лучшее будущее, которое так и не наступило, — совершает временную петлю (сюжетно тематизированную в культовом для этого культурного тренда британском сериале «Life on Mars» (2006–2007) или в его вольной российской адаптации «Обратная сторона Луны» (2012–2018), в которой московский милиционер из 2011 года попадает в 1979-й, а его вмешательство в ход истории приводит к изменению будущего, так что он возвращается в альтернативный 2011 год, в котором СССР не распался, а люди уже летают на Марс). Если на языке пародии говорит история, на языке ностальгии говорит ее промежуточный конец. В этой перспективе становится видимым важное отличие российской культуры второй половины 1990-х–2000-х годов от современной глобальной культуры, частью которой она начала становиться в тот момент. В то время, когда последняя начала ностальгировать по утраченному будущему³¹, горизонт которого так или иначе задавался социалистической альтернативой, первая ностальгировала по утраченному прошлому — реальному социализму, восприятие достоинств и недостатков которого, напротив, усиливалось благодаря капиталистическому окружению. Однако в обоих случаях речь шла не только о повторяющемся воспроизведении момента травмы, — утраты прошлого или утраты будущего, которое оно обещало, — но и о ее коммерческой апроприации культурными индустриями³².

28 Калинин И. История как острашение теории (метафикция Виктора Шкловского и антиутопия Евгения Замiatина) // Сб. ст. Русская теория 1920–1930 годов / Под ред. С.Н. Зенкина. М.: РГГУ, 2004. С. 191–213.

29 Бауман З. Ретротопия / Пер. с англ. В. Силаевой. М.: ВЦИО, 2019.

30 Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera, 2006.

31 Jameson F. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991; Hutcheon L. Irony, Nostalgia, and the Postmodern // Methods for the Study of Literature as Cultural Memory / Ed. by Vervliet R., Estor A. Amsterdam: Rodopi, 2000. P. 189–208.

32 Fisher M. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester: Zero Books, 2014.

Однако наиболее важным отличием российского ностальгического сентимента от других ностальгических контекстов был его политический потенциал, инвестиции которого в процессы демократического транзита оказывали существенное влияние на его ход. Та часть Западной Европы (и особенно Великобритания), которая на рубеже 1970–1980-х решительно пошла по пути неолиберализма, могла ностальгировать по временам социального государства и более справедливого контракта между трудом и капиталом, но эта энергия уже давно циркулировала внутри устойчивого политического спектра, поддерживая социал-демократические (лейбористские и тред-юнионистские) силы, и не обладала той критической концентрацией, которая необходима для радикальных изменений. Восточная и Центральная Европа «возвращались домой» после сорока пяти лет «коммунистического пленения», и эти политические топосы задавали мощный нарратив реформ, по отношению к которому ностальгического сентимента хватало лишь на арьергардные бои, задаваемые той частью общества, которая с трудом встраивалась в новые реалии. В большинстве республик бывшего СССР политическим антидотом, обезвреживающим ностальгию по общему советскому прошлому, стала постколониальная повестка, описывающая это прошлое в терминах имперского подавления национальной идентичности³³. У бывшей социалистической метрополии не было возможности задействовать в своем движении в будущее такие исторические нарративы — хотя и обращающиеся к прошлому, но обращающиеся к нему отнюдь не в ностальгическом ключе³⁴. В результате нехватки альтернатив и противовесов ностальгическая модальность стала доминирующей формой обращения к советскому прошлому, активно противостоя либерально-демократическим реформам, практически не имевшим в своих дискурсивных арсеналах соответствующих символических ресурсов, которые могли бы позволить задействовать свою собственную версию возвращения к прерванной традиции³⁵.

Таким образом, если в абсолютном большинстве других постсоциалистических обществ идея преодоления коммунистического наследия могла опираться на ностальгические идентификации с более ранними историческими периодами, в случае с Россией отказ от этого наследия создавал слишком масштабное и пугающее зияние в наборе идентификационных возможностей, которое не могли заполнить ценности либеральной демократии, рыночной

-
- 33 The End of Empire? The Transformation of the USSR in Comparative Perspective / Ed. by Davisha K., Parrot B. Armonk: Sharp, 1997; After Empire. Multiethnic Societies and Nation-Building / Ed. by Barkey K., von Hagen M. Boulder: Westview, 1997. Проблематизацию этой логики см. в: *Beissinger M.* The Persisting Ambiguity of Empire // *Post-Soviet Affairs*. 1995. № 11. P. 149–151; *Chioni Moore D.* Is the Post in Postcolonial the Post in Post-Soviet? Notes toward a Global Postcolonial Critique // *Publication of the Modern Languages Association*. 2001. Vol. 116. № 1. P. 111–128; *Chernetsky V., Condee N., Ram H., Spivak G.* Are We Postcolonial? Post-Soviet Space // *Publication of the Modern Languages Association*. 2006. Vol. 121. № 3. P. 819–836.
- 34 *Kalinin I.* USSR: The Union of National Form and Socialist Content (Culture, Nation, Class) // *Russian Studies in Philosophy*. 2022. Vol. 60. № 5. P. 382–394.
- 35 Республиканская традиция февральской революции или буржуазная традиция пореформенного русского капитализма оказались недостаточно мощными, чтобы превратиться в реставрируемый исторический мейнстрим. Несмотря на то что последняя дала несколько очень разных, но влиятельных и убедительных топосов позднесоветской и постсоветской социокультуры, таких как фильм Э. Рязанова «Жестокий романс» (1984) и газета «Коммерсантъ», начавшая выходить в конце 1989 года.

экономики и глобализации, остающиеся довольно абстрактными в силу бедности соответствующего исторического опыта и довольно непривлекательными в силу материальной бедности, которую они приносили подавляющей части российского общества на протяжении первых десяти лет их гегемонии³⁶.

Диалектика рефлексии и реставрации

В конце 1990-х — начале 2000-х годов в постсоветской ностальгии стали видеть не только естественную реакцию на распад недавно господствовавшей системы, но и причины пробуксовки демократического перехода. Символическая политика, начавшая набирать обороты после прихода к власти В. Путина, стала описываться как последовательная манипуляция с массовым ностальгическим сантументом, ставшим значимым материалом для политических технологий³⁷. Согласно общей аналитической схеме, реконструируемой на основе этих работ, начавший складываться в тот момент политический порядок описывался как «реставрация советской системы», от которой режим перенимал механизмы государственного управления, экономического контроля, подавления социальной и институциональной дифференциации. Акцент в таком понимании путинской «ресоветизации»³⁸ делался на моменте повтора/воспроизводства, а не сдвига/трансформации: советское прошлое, присутствующее в постсоветском настоящем, мыслилось здесь не как эклектичный и внутренне противоречивый конгломерат контекстуально переосмысленных и функционально перекодированных символов, институциональных форм и социальных практик, но как последовательно задействованные механизмы наследования и системной реставрации.

В своей статье «Nostalgic Modernization: the Soviet Past as a “Historical Horizon”»³⁹ я уже писал о том, что понимание присутствия советского прошлого

36 Более того, чрезвычайно эффективная уловка путинской культурной политики состояла в изобретении языка «тысячелетней» российской государственности, который позволял не делать выбора между советским прошлым и, казалось бы, противостоящими ему нарративами (имперским, монархическим, национально-великорусским), снимая существующие между ними различия и превращая их в элементы единой историографической формации.

37 Иванова Н. Ностальгия. М.: Радуга, 2002; Дубин Б. Семантика, риторика и социальные функции прошлого // Дубин Б. Интеллектуальные группы и символические формы. Очерки социологии современной культуры. М.: Новое издательство, 2004. С. 74–101; Левада Ю. Исторические рамки «будущего» в общественном мнении // Левада Ю. Ищем человека. Социологические очерки, 2000–2005. М.: Новое издательство, 2006. С. 62–76; Левада Ю. «Человек ностальгический»: реалии и проблемы // Там же. С. 285–300; Гудков Л.* Время и история в сознании россиян // Вестник общественного мнения. 2010. № 2. С. 13–61; Малинова О. Актуальное прошлое: Символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности. М.: Политическая энциклопедия, 2015.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

38 Это понимание основ российской политики вновь усилилось и стало общим местом в интерпретации трагических событий, развернувшихся с февраля 2022 года, в котором часть либерального мейнстрима российской оппозиции увидела стремление возродить Советский Союз.

39 Kalinin I. Nostalgic Modernization: the Soviet Past as a «Historical Horizon» // Slavonica. 2011. Vol. 17. № 2. Special issue: Between History and Past: Soviet Legacy as the Traumatic Object of Contemporary Russian Culture. P. 156–66.

в российском настоящем 2000-х с помощью аналитических рамок, замкнутых на аргументах о постсоветской ностальгии масс и о подхватывающих и направляющих ее реставраторских усилиях политической власти, не позволяет схватить специфики той работы, которую российское государство осуществляет по отношению к советскому (и не только) прошлому (этот же критический тезис в своей основе применим и к последующим десятилетиям путинского правления). Мой тезис состоит в том, что и в 2000-х, и в данный момент мы имеем дело не с попытками вернуть утраченный объект (СССР или его частичный эрзац), отвечающими на ностальгические интенции масс или части элит. Мы имеем дело с политикой, направленной на административную утилизацию ностальгии по советскому прошлому, продуктом которой становится новый российский национал-патриотизм. Этот тип официального патриотизма активно обращается в том числе и к советскому прошлому, однако механизм этого обращения состоит в том, чтобы практически полностью лишить советское какой-либо исходной социальной, идеологической, политической и экономической специфики, сделав его частью общего исторического наследия. Возвращение отдельных форм, символов и практик советской культуры происходит лишь после того, как они тщательно очищаются от их первоначального социалистического содержания. После такой политтехнологической «переработки» общество потребляет уже «десоветизированное» советское (*soviet-free Soviet*) — точно так же, как оно пьет *sugar-free coke*, *caffeine-free coffee*⁴⁰ и жует свой «Орбит без сахара». Именно в этой дистилляции патриотических советских форм от «вредного и опасного» социалистического содержания и состоит культурно-политический ЗОЖ, пропагандируемый современной российской властью. Игнорирование этих процедур дискурсивной очистки приводит к ложным выводам относительно политической природы современного российского государства.

Начиная с рубежа 1990–2000-х годов стал разворачиваться последовательный (инициированный государством и поддерживаемый лояльной частью культурной элиты) проект включения отдельных элементов советской символической системы в новую конструкцию общественного консенсуса относительно того, что такое современная Россия, каково ее прошлое и как она видит свое будущее. Однако этот проект заключался не в реставрации, а в нейтрализации советского прошлого в качестве специфического объекта позитивной или негативной политической идентификации (как это было в 1990-е, когда массовая ностальгия по советскому прошлому была едва ли не главной социально-аффективной базой для постсоветских коммунистических сил во всем их пестром спектре). Смысл этого проекта состоял в том, чтобы дискурсивно обезвредить социалистическое политическое и идеологическое наследие, отношение к которому раскалывало российское общество начиная с эпохи перестройки. Его увенчавшиеся успехом усилия были направлены на то, чтобы советское прошлое перестало восприниматься как нечто целостное, отсылающее к каким-то особым политической программе и политэкономическому фундаменту, и превратилось в органическую часть исторического прошлого российской государственности и национальной традиции, растворившись в ее «тысячелетней истории» (Путин).

40 Ibid. P. 158.

Основной сферой переработки постсоветской ностальгии в социальный ре-сентимент, на который начал опираться путинский политический режим, стали телевизионные массмедиа, во второй половине 1990-х годов запустившие множество популярных развлекательных и научно-популярных программ, оперирующих с хорошо узнаваемыми образами советского прошлого⁴¹. Однако самое интересное состоит не в том, что творческий почин либеральных коммерческих медиа 1990-х годов проложил дорогу государственной исторической политике, легитимирующей политический тренд последующих десятилетий через претензию на советское наследие. Вопрос состоит в том, какая именно работа с данным «наследием» была проделана этой популярной медиапродукцией для того, чтобы сделать его пригодным для последующей политической инструментализации.

Светлана Бойм в своей книге «The Future of Nostalgia» (2002) задала убедительную и ставшую авторитетной типологию различных версий обращенности к прошлому, основанную на противопоставлении *рефлексирующего* и *реставрирующего* типов ностальгии⁴². Рефлексирующая ностальгия индивидуальна и критична, реставрирующая отсылает к национальным общностям и предъявляет себя как возвращение к истокам. Первая исторична, подвижна и иронична, вторая пронизана героическим пафосом сверхзадачи, состоящей в реанимации прошлого, предъявляемой как восстановление подлинного и вневременного образца. Первая основана на интерпретации наследия, доставшегося от прошлого, и рефлексирует дистанцию, отделяющую ностальгирующего от его объекта. Вторая претендует на аутентичное воссоздание «символов и ритуалов дома и родины»⁴³. Рефлексирующая ностальгия опирается на остранение, осознавая различие между достигнутым сходством и недостижимым тождеством. Реставрирующая ностальгия утверждает сущностное равенство между результатом своей работы по возвращению прошлого и самим этим прошлым. В то время как рефлексирующая ностальгия есть «форма глубочайшей печали, в которой скорбь преодолевается <...> через освобождение от стереотипов, игру и критическое мышление, выстраивающие новое будущее», реставрирующая ностальгия подвижна «вовсе не чувством отдаления и тоски, а скорее беспокойством о тех, кто обращает внимание на исторические несоответствия между прошлым и настоящим и тем самым ставит под сомнение целостность и непрерывность воссозданной традиции»⁴⁴.

41 См. Разлогов К. Вперед в прошлое // Искусство кино. 1997. № 3. С. 34–38; Зверева В. История на ТВ: Конструирование прошлого // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 160–204; Гудков Л., Дубин Б. Посттоталитарный синдром: «управляемая демократия» и апатия масс // Пути российского посткоммунизма / Под ред. Липман М.А., Рябова А.В. М.: П. Элина, 2007; Kalinina E. Mediated Post-Soviet Nostalgia. Södertörn Doctoral Dissertations 98. Södertörn University, 2014; Gorbachev O. The Namedni Project and the Evolution of Nostalgia in Post-Soviet Russia // Canadian Slavonic Papers. 2015. Vol. 57. № 3–4. P. 180–194; Zhurkova D. TV Project «Old Songs About the Most Important»: the Destiny of Nostalgia in the Context of Post-Soviet Culture // Advances in Social Science, Education and Humanities Research 368. 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education. Atlantis Press, 2019.

42 Бойм С. Будущее ностальгии / Пер с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 103–131.

43 Там же. С. 118.

44 Там же. С. 130, 110.

Эксплицитно эта типология опирается на простое бинарное противопоставление, указывающее на то, что эти типы могут сосуществовать одновременно, представляя собой альтернативные формы работы с прошлым. Однако в ней присутствует и некоторое скрытое представление о наличии внутренней динамики, предполагающей определенный вектор перехода от наивной и догматичной нормативности реставрирующей ностальгии к критической остротности ностальгии рефлексивной. Этот вектор задается и последовательностью соответствующих глав, и очевидным распределением авторских симпатий, и отчетливым историческим оптимизмом, вполне объяснимым в начале нулевых. Опыт последних десятилетий, позволяя разделять те же симпатии, к сожалению, не дает возможности разделить этот характерный оптимизм. Причем проблема состоит даже не в том, что социально-политические обстоятельства могут складываться в пользу реставрирующей ностальгии и производимых ею национальных мифологий, так что ироничная фрагментарность рефлексивно-ностальгических нарративов оказывается маргинализованной, замещаясь монументальной реставрацией. Проблема не в конкретной исторической динамике, которая может быть вариативной, а в самих аксиологических основаниях предлагаемой оппозиции, согласно которым *рефлексия* предстает более продвинутым логическим звеном по отношению к *реставрации*. В рамках этой феноменологии становления исторического сознания критическая дистанция неизбежно приходит на место воображаемой аутентичности, ироническая чувствительность к различиям превосходит прямолинейную одержимость тождеством, индивидуализированная креативность по определению оказывается более привлекательной по сравнению с политическими технологиями, апеллирующими к национальной традиции.

Возможно, логика этих отношений совершенно иная или, по крайней мере, может быть совершенно иной. Для того чтобы реставрация могла предъявить монументальные образцы своей технологической реконструкции в качестве подлинного «пробуждения национального прошлого»⁴⁵, это прошлое сперва должно превратиться в множество мозаичных фрагментов, подвергнутых многочисленным интерпретациям, пропущенных сквозь призму иронии и дистанцированных от ностальгирующего субъекта. Для того чтобы исторический источник, утраченные («по недогляду» или благодаря «проискам врагов») «дом и родина» могли быть возвращены с помощью тотальной реставрации, вначале они должны превратиться в пустые означающие, или как минимум прежние связи между означаемыми и означающими должны быть распатаны. Причем распатаны не просто ходом самого времени, но именно теми интерпретативными и критическим нарративами, которые характерны для рефлексивной ностальгии. Отчуждение (от) прошлого — символический ингредиент, необходимый для того, чтобы могло состояться коллективное опознание «отреставрированного» родового гнезда в качестве общего национального истока⁴⁶.

Рассмотренная с этой перспективы рефлексивная ностальгия предстает не только как особый *тип* работы с прошлым, но и как этап, необходимый для

45 Там же. С. 117.

46 Именно эта логика стоит за реализацией современной государственной политики памяти о Великой Отечественной войне, набирающей обороты по мере исчезновения как носителей реального исторического опыта, так и внутренней коммуникативной преемственности российского общества по отношению к этому опыту.

того, чтобы на сцену выступила ностальгия реставрирующая. Эффекты последней могут показаться убедительными лишь в том случае, когда исторический опыт ее адресата уже был пропущен сквозь фильтры иронической деконструкции, сделавшей прошлое (объект ностальгии) пространством циркуляции изолированных элементов, наделенных подвижными значениями, свободной валентностью и открытым функционалом. По сути, реставрирующая ностальгия не противостоит рефлекслирующей, а является одной из ее версий. Она столь же избирательна и изобретательна, конструктивна и интерпретативна, одновременно с этим скрывая свой рефлекслирующий и инструментальный волюнтаризм под маской аутентичности — подлинного бытия того призрака, который она вызывает из прошлого⁴⁷.

Возвращаясь к истории постсоветской ностальгии по советскому прошлому. Дело не в том, что критический и рефлекслирующий компоненты, характерные для репрезентации советского прошлого в 1990-х годах, постепенно исчезли, сменившись сперва фазой коммерческой эксплуатации, а затем окончательно уступив место реставраторскому политическому присвоению⁴⁸. Динамика этих перемен носила не линейный, а диалектический характер. Ее внутренний парадокс состоял в том, что рефлекслирующая (критическая, ироничная, эмансипаторная) ностальгия не просто была вытеснена реставрационной (консервативной, нормативной). Как всегда злая ирония исторической динамики состоит в том, что второй тип ностальгии был невозможен без той критической переработки прошлого, который осуществил первый. Иными словами, рефлекслирующая ностальгия не противостояла реставрационной, но являлась условием ее возможности.

Для того чтобы советское прошлое стало пригодным для обоснования политического режима, экономические, социальные, идеологические и даже институционально-правовые основания которого не имеют с этим прошлым ничего общего (кроме профессионально-биографической связи значительной части новой элиты с советскими спецслужбами, а также зданий и персональных кабинетов, которые занимают нынешние представители этой элиты), было необходимо создать особый дискурсивный режим апроприации символического тезауруса этого прошлого (героической мифологии, исторических нарративов, персонажной структуры, повседневных образов). Данный дискурсивный режим должен был лишить этот тезаурус его первоначального идеологического и политического содержания для того, чтобы он мог без труда включиться в абсолютно иной социокультурный контекст, предъявив себя как подлинное возвращение прошлого. Для того чтобы новый политический режим мог позиционировать себя как форму воплощения реставрирующей ностальгии по советскому прошлому, это прошлое должно было превратиться в экран, в поле которого циркулируют и вступают в различные ассоциации отдельные осколки памяти и контекстуальные метонимии этого прошлого (иными словами, это прошлое должно было превратиться

47 О реставрации как о форме радикального преобразования объекта, революционного вторжения в его темпоральную фактуру, а также о других функциональных модальностях реставрации см.: *Сандомирская И.* Past Discontinuous. Фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 251–450.

48 *Kalinina E.* Mediated Post-Soviet Nostalgia. Södertörn Doctoral Dissertations 98. Södertörn University, 2014. P. 3.

в объект рефлексующей ностальгии в том смысле, которым ее наделяла Светлана Бойм⁴⁹).

Именно эту рефлексивную, одновременно критическую и ироничную, переработку советского и проделали креативные постмодернистские форматы его репрезентации, характерные для 1990-х. Без осуществленного ими разрыва между означающими и означаемыми языка советских символов и нарративов, без этой пародийной де- и ремифологизирующей медиации не могло возникнуть и официальной конструкции единой и неделимой истории российской государственности (эkleктичной по форме и гомогенной по содержанию), нейтрализующей любые различия между половцами, натовцами и печенегами, Киевской Русью и Московским царством, Российской империей и СССР. Без этой творческой эмансипации узнаваемого знака от его прежнего значения, привычного дискурсивного элемента от его изначальной функции, канонизированной формы от контекста ее канонизации, постсоветского субъекта от его советского происхождения не могло возникнуть и такого символического ландшафта, в котором герб Российской империи (утвержден указом Б. Ельциным как герб Российской Федерации в 1993-м)⁵⁰ сочетается со старым/новым советским гимном (утвержден указом В. Путина в 2000-м), который, в свою очередь, и сам представляет собой контрапунктический палимпсест из прежней музыки и нового текста, в третий раз написанного С. Михалковым — автором сталинской (1943) и брежневской (1977) версий гимна. Этот троекратный повтор знаменует собой уже не трагедию и не фарс, а стирание различий между ними.

Соц-арт: де-конструкция как ре-мифологизация

Однако постсоветские массмедиа 1990-х были не единственным и не первым пространством, в котором развернулась рефлексивная работа с советским культурным словарем. Эта работа началась двумя десятилетиями раньше в рамках позднесоветского неофициального искусства, которое обратилось к критической деконструкции советского символического языка в тот период, когда сам этот язык еще не стал мертвым, а, напротив, был единственным медиумом публичной коммуникации. Критическая практика соц-арта и московского концептуализма в целом состояла в обнажении мифологических структур, архетипических фигур и магических ритуалов, стоявших — как стремились показать художники этого круга — не только за поэтической системой социалистического реализма, но и за языком коммунистической идеологии, равно как и за языками повседневных рутин советской жизни. Впоследствии

49 См. Бойм С. Будущее ностальгии / Пер с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 118.

50 Среди небольших отличий герба Российской Федерации от герба Российской империи стоит отметить одно, имеющее непосредственное отношение к интересующей нас теме направленности исторического движения: «Всадник на постсоветском гербе скачет в направлении, противоположном движению святого Георгия на гербе имперском» (Хазанов П. Россия, которую мы потеряли. Досоветское прошлое и антисоветский дискурс. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 157), демонстрируя таким образом реверсивный вектор нового символического порядка и организующих его политических ориентаций.

эти артистические практики даже рассматривались как эстетический аналог гражданской диссидентской активности, как художественная критика глубин советского бессознательного, опередившая политические процессы второй половины 1980-х. Более того, эта критическая работа могла канонизироваться как символическая деконструкция, затрагивающая даже более глубокие и фундаментальные уровни социального воображения советского субъекта⁵¹ по сравнению с политическими процессами перестроечной демократизации и позднесоветского диссидентства, которые во многом воспроизводили речевые жанры и практики своего идеологического противника⁵². Так что именно эта художественная рефлексия могла позиционировать себя (пусть и с некоторой долей метафоризма) как главного агента, ответственного за разрушение «концептуальных» основ социализма. Именно такая оценка сделанного была озвучена критиком и куратором, активно участвовавшим в жизни позднесоветского неофициального искусства, И. Бакштейном: «Перед поколением МК [московского концептуализма] была поставлена важная историческая задача — ликвидация советского государственного и общественного строя. Эта задача была успешно выполнена»⁵³. Очевидно присутствующая здесь ирония не отрицает, но лишь темперирует признание глубины подкопа под советский социокультурный порядок, осуществленного художественным андерграундом.

Независимо от того, как оценивать роль позднесоветского неофициального искусства в ликвидации советского общественного строя, в той критической технике, которую практиковал соц-арт и московский концептуализм 1970-х, можно увидеть определенное предвосхищение ценностного коллапса, постигшего символический каркас этого строя десятилетием позже. Речь идет о той коммерческой девальвации, которая на рубеже 1980–1990-х стала превращать советские идеологические символы в рыночный товар.

В некотором смысле субверсивные практики позднего социализма предвосхищали постсоциалистическое использование советских образов, поскольку они коммерциализировали эти идеологические символы еще до того, как такая коммерциализация стала реально возможной⁵⁴ (курсив авторов. — И.К.).

Надкарни и Шевченко аргументируют свой вывод тем, что характерный субверсивный политический юмор соц-арта состоял в практике помещения «икон, сакральных для коммунистической идеологии», в профанные контексты, приводя в качестве примеров работы В. Комара и А. Меламида «Сталин и музы» или «Сталин перед зеркалом»⁵⁵.

Безусловно, с тезисом о том, что соц-арт антиципировал определенные практики работы с советскими символами, характерные для эпохи постсоциализма, можно согласиться. Однако это были не коммерческие практики, расцветшие на рынках постсоветского пространства, на которых продавались мат-

51 Зиник З. Соц-арт // Синтаксис. 1979. № 3. С. 74–103.

52 Oushakine S. The Terrifying Mimicry of Samizdat // Public Culture. 2001. Vol. 13. № 2. P. 191–214.

53 Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 66.

54 Nadkarni M., Shevchenko O. The Politics of Nostalgia: A Case for Comparative Analysis of Post-Socialist Practices // Ab Imperio. 2004. № 2. P. 499.

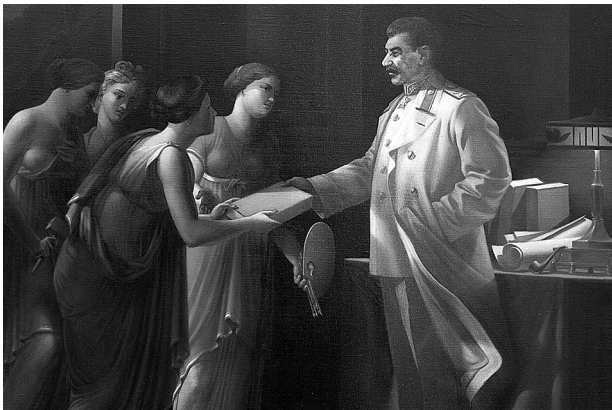
55 Ibid. P. 499–500.

решки с лицами советских вождей и форменные шапки советской армии, раскрашенные в радужные цвета (Ил. 4, 5).



Ил. 4, 5. Рыночная судьба продуктов плановой экономики.

Соц-арт при всей его внешней, формально-дискурсивной, схожести с поп-артом⁵⁶ не стремился десакрализовать идеологические символы, профанировав их до коммерческих брендов. И приведенные выше картины из серии «Ностальгический соцреализм» (1981–1982) говорят именно об этом. Сцену встречи Сталина с античными музами, которым он протягивает то ли Конституцию 1936 года, то ли «Краткий курс истории ВКП(б)» 1938-го, вряд ли можно определить как профанный контекст, десакрализирующий образ вождя. То же самое можно сказать и о сцене перед зеркалом, отсылающей к давней иконографической традиции, семантика которой всегда носила метафизический характер и отсылала к рефлексии о трансцендентальных горизонтах человеческой экзистенции (Ил. 6, 7).



Ил. 6, 7. В. Комар и А. Меламид. «Сталин и музы», «Сталин перед зеркалом», серия «Ностальгический соцреализм» (1981–1982).

Задача соц-арта состояла не в том, чтобы коммерциализировать и профанировать, а в том, чтобы критически обнажить и вывести на поверхность латент-

56 Danto A. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 126. Это сходство было скорее частью позиционной стратегии Комара и Меламид, придумавших сам термин «соц-арт» для того, чтобы дискурсивно описать свою художественную технику на языке, понятном современному западному искусству 1970-х.

ную сакральность коммунистических символов, создать такой язык метаописания, который бы позволял вскрыть мифологически-ритуальный и метафизический уровни в языке-объекте (языке коммунистической идеологии), избегавшем разговора в терминах сакральности. Так что соц-артистская реконтекстуализация «коммунистических икон» не опиралась на прием символической девалоризации сакральной харизмы за счет ее погружения в профанный контекст. Практикуемый соц-артом способ идеологического подрыва состоял совершенно в другом. Он состоял в пародийной экспозиции сакральной природы этих «икон», замаскированной современной, секулярной и рациональной, риторикой социализма. Это был жест вторичной сакрализации, открывающей скрытое в критических целях. Однако сам этот негативный жест структурно открывал перспективу дальнейших — на этот раз уже позитивных — ре-сакрализаций.



Ил. 8. Икона «Матрона и Сталин» (2008). Икона изображает легендарный сюжет встречи Сталина с блаженной Матроной Московской осенью 1941 года. Находилась в храме святой равноапостольной княгини Ольги в Стрельне Петродворцового района Санкт-Петербурга. Икону можно купить на маркетплейсе Ozon.ru, правда, «в данный момент этот товар закончился».

И на этом новом диалектическом витке включение изображения Сталина в иконостас православных святых происходит уже не для того, чтобы критически отразить его культ, а для того, чтобы вновь его утвердить (как это имеет место в современных ультраправых консервативных российских сообществах, совмещающих приверженность имперской идее, сталинской геополитике и политическому православию). С технической точки зрения прием — один и тот же, переключается только его функциональная модальность: субверсия заменяется аффирмацией, пародия сменяется агиографией (Ил. 8).

Таким образом, сакральная харизма, однажды потускневшая и официально преодоленная во время десталинизации второй половины 1950-х — первой половины 1960-х годов, сперва подверглась критическому остранию, поместившему ее в неожиданный, гротескный, мифологический/метафизический контекст. При этом

соц-артистский сдвиг — помимо ироничной деконструкции ностальгии по высокому сталинскому соцреализму, которая стала возникать в позднюю брежневскую эпоху, — производил еще один структурный эффект. Он не только остранил, но и обновлял восприятие этой харизмы, непреднамеренно, но неизбежно вызывая к жизни уснувший дух коммунистической сакральности, уже успевшей автоматизироваться и бюрократизироваться в период позднего социализма. Эта была та самая критическая рефлексия, которую можно сопоставить с революционным жестом реставрации, расчищающим и раскрывающим древний памятник, снимающим с него позднейшие исторические насло-

ния и слои бытовой копоты⁵⁷. Только в данном случае это движение к реставрируемому истоку осуществлялось не через реанимацию формы утратившей сакральность соцреалистической иконографии, а через реактуализацию изначально пронизывавшего ее сакрального духа.

Однако на следующем витке диалектической спирали эта критическая и пародийная ре-мифологизация и ре-сакрализация, сохранив прежний технический прием, утратила свой аналитически-антропологический функционал. Так, идеологические поиски современной России вновь обращаются к культу личности, пытаясь превратить его в иконический образ российской государственности. Что в целом неудивительно, учитывая консервативную и традиционалистскую ориентированность этих поисков. Неожиданно то, что их результатам предшествовал этап своеобразной канонизации этого культа в рамках одного из наиболее влиятельных направлений позднесоветского неофициального искусства. Характерные для него художественные практики, во-первых, визуализировали дискурсивно скрытое — сакральную религиозную перспективу, в которую потенциально могли устремляться коммунистические символы и образ Сталина как один из главных элементов этого лексикона, во-вторых, наделили этот символический лексикон универсальным и вневременным измерением и, наконец, в-третьих (что, пожалуй, самое важное), очистили эту символику от ее рационального социалистического и эмансипаторного содержания, которое задавало другую версию их прочтения, другой горизонт развития социалистической системы, альтернативный по отношению к ее национал-патриотической и/или имперско-мессианской версии. Причем внутри этого альтернативного социалистического горизонта сталинская иконография представляла не точкой схода (как это утверждалось в критической версии соц-арта), но, напротив, подвергалась цензуре (как это имело место в эпоху оттепели).

Отождествление социализма с имперской идеей и фигурой Сталина, ставшее аксиоматичным для «консервативных постмодернистов» и певцов «имперского возвышенного» (в диапазоне от А. Дугина и В. Суркова до А. Проханова, М. Елизарова, П. Крусанова и А. Беляева-Гинтовта), было сделано на предшествующем «критическом» этапе соц-арта и московского концептуализма⁵⁸. Это отождествление было результатом аналитической редукции, позволяющей выявлять и деконструировать те или иные конструктивные принципы, которые опознавались в качестве фундаментальных. СССР не делился без остатка на имперскую идею, советское общество — на вертикально организованную кастовую систему, а советская культура — на «большой стиль». Но именно это утверждение было сделано в рамках критики советского проекта, осуществленной изнутри его позднего периода. И именно оно было затем воспроизведено, но с противоположным знаком, став позитивной частью нового имперского проекта, претендующего в том числе и на «советское на-

57 Сандомирская И. Past Discontinuous. Фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 257–264.

58 Того изначального критического постмодернизма, который М. Липовецкий противопоставляет его эстетической и политической инструментализации, заявившей о себе на рубеже 1990-х–2000-х годов и с тех пор лишь набиравшей обороты (Липовецкий М. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. С. 223–245).

следие»⁵⁹. Так что апологетика советской имперской державности, производимая «консервативными постмодернистами» последних десятилетий, наследует не столько советскому прошлому, сколько его образу, созданному «критическими постмодернистами» предшествующего периода. Поменялась только его оценка.

То, что началось в форме пародийной критики, затем прошло сквозь реактивное горнило ностальгии 1990-х, чтобы в конце концов утвердиться как официальный канон. Ироничные дискурсивные разрывы и контекстуальные трещины между Сталиным и музами, ощутимые на картинах Комара и Меламида, к середине 2010-х оказались заштукатуренными на современных политических триптихах, помещающих Сталина между св. Александром Невским и Дмитрием Донским. Промежуточным звеном между эстетической деконструкцией и идеологической аффирмацией стала коммерческая апроприация символической системы советского прошлого, возникшая в популярной культуре и маркетинговых стратегиях второй половины 1990-х, которые отменили необходимость выбора между рефлексивной/ироничной дистанцией по отношению к этому наследию и аффективной/ностальгической идентификацией с ним. Внутри созданного ими медийного поля дистанция не блокировала, а скорее упрощала возможность идентификации. Внутри этого поля ироничная рефлексия работала как необходимое условие успешной реставрации, поскольку предоставляла своеобразное моральное алиби, удостоверяя массового потребителя в том, что его идентификация с советским прошлым происходит не в идейно-политической, а исключительно в культурно-коммодифицированной, повседневно-этнографической или интимно-эмоциональной плоскостях. Советское прошлое обретало второе рождение, политически обезвреженное, социально деконтекстуализированное и обрамленное экранными границами «старого телевизора» («Старый телевизор» — передача, с 1997 по 2001 год практически ежедневно выходившая в дневном эфире на канале «НТВ»).

Между критическими пародийными стратегиями, разработанными неофициальным искусством 1970–1980-х годов, и теми медиальными технологиями, которые стали работать с постсоветским ностальгическим сентиментом во второй половине 1990-х, можно обнаружить определенное избирательное сродство, позволяющее предположить, что последние в значительной степени наследовали первым. Речь, естественно, не идет о том, чтобы вменить в вину В. Комару и А. Меламиду, Э. Булатову и И. Кабакову, Д.А. Пригову и Л. Рубинштейну оформление российского национал-патриотического консенсуса, эле-

59 Ср.: «Имперская иерархия ориентирована строго вертикально. В традиционных обществах вершина кастовой пирамиды — жрецы и воины — венчается фигурой императора. Он помазанник Божий — в его лице обитатели империи заключают договор с Богом. Фигура императора священна. Священны институт власти, и территория, и все, что находится на ней. Империя предполагает универсальную систему ценностей, знаков, кодов, которые, в первом приближении, подходят всем. <...> Суть империи — Большой Стиль. Оглядываясь назад, мы видим общие черты Большого проекта в Российской и Советской Державах. <...> В процесс империостроительства вовлечены все. Созидательные силы искусства востребованы государством, ибо состоявшееся государство — это и есть Большой Стиль данной территории» (Беляев-Гинтовт А. Мы. Они немые // Художественный журнал. 2004. № 54 (URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/37/article/725>)).

ментами которого являются в том числе и элементы советского символического универсума, — причем уже прошедшие предварительную идеологическую очистку. Речь идет не о персональных интенциях, а о структурных эффектах, производимых схожими техническими приемами и способами обращения с материалом, подвергаемым переработке. Характерная для позднесоветского неофициального искусства критическая деконструкция советского ретроспективно оказалась не столь продуктивной, как это казалось многим художникам, кураторам и критикам, принадлежавшим к этой среде или обращавшимся к ее наследию. Возможно, эта форма критики и справилась с задачей «ликвидации советского государственного и общественного строя» (Бакштейн), но одновременно с этим она описала и интерпретировала его культурно-символическую надстройку как некий трансисторический феномен («фундаментальный лексикон»), далеко выходящий за пределы конкретного исторического периода. Что, в свою очередь, способствовало частичному возвращению соответствующего лексикона, причем в уже реконтекстуализированном и мифологизированном виде, идеально приспособленном для инкорпорирования в новые политические мифы и идеологические конструкции.

Соц-артистские и концептуалистские практики репрезентации/интерпретации советского носили аллегорический (в беньяминовском смысле — производства дистанции, утверждения механической связи между означающим и означаемым) характер⁶⁰. Это было своего рода идеологическое и эстетическое кураторство, движимое центробежной силой, но сочетающее при этом задорную радость воображаемого прощания с советским и меланхолическое чувство утраты, вызванное этим разыгранным в воображении прощанием. Этот тип кураторства превращал советский строй в культурный артефакт, подлежащий музеефикации и экспонированию. Он предъявлял советское как античную руину (Комар и Меламид) или скифскую каменную бабу (Б. Орлов), как будто заранее подготавливая его к дальнейшей медийной реактуализации и ревалоризации, сперва коммерческой, а потом и политической⁶¹. В случае с проектами Эрнста и Парфенова (и другими — менее яркими, но долгоиграющими — проектами вроде «Старого телевизора» или «Ностальгии ТВ») эта меланхолия обрела более отчетливый и массовый характер, позволяя утраченному возвращаться в форме ностальгического фантазма. Неофициальное искусство 1970-х — середины 1980-х должно было само создавать дистанцию,

60 Подробнее см. Джеймисон Ф. Вальтер Беньямин, или Ностальгия / Пер. с англ. Е. Ознобкиной // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 116–137.

61 Таковую возгонку поэтики соцреализма к зияющим высотам античной метафизики, превращающую элементы его языка в платоновские эйдосы, а героев его пантеона — в мифологических титанов, можно встретить и в залах, представляющих вполне официальное позднесоветское искусство. Одним из ярких примеров такой монументальной сублимации является полотно Ю. Королева «Космические братья» (1981), которое изображает группу космонавтов СССР и стран социалистического лагеря как олимпийских богов на рельефе, украшающем фронтоны древнегреческого храма, обращенного к залитому солнцем небу. Однако распределение символического капитала в культурном поле 1990-х актуализировало не это официальное позднесоветское искусство, а его неофициальную альтернативу. И именно последняя оказывала влияние на копирайтеров, медиаменеджеров и политтехнологов того времени, подсказывая им характерные способы обращения со словарем советской культуры.

помещая себя в некую воображаемую позицию пост-советского *avant la lettre*, в котором советское рассматривалось как расположенная в далеком прошлом историческая эпоха — иногда античная по форме, но всегда архаическая по наполнявшим ее мифо-ритуальным смыслам. Наступившее вскоре постсоветское время уже не нуждалось в производстве этой дистанции, оно позволяло работать с ней как с готовым условием. Готовыми оказались и техники деконтекстуализации и ре-мифологизации, уже разработанные в том типе представления советского, который можно было найти в неофициальном искусстве. Искусстве, которое уже предъявило советское настоящее как прошлое, как археологический раскоп или месторождение энергетических ресурсов⁶², — то есть как множество изолированных/руинированных объектов, открытых для последующих интерпретаций и использования.

Глядя на поэтику серии «Ностальгический соцреализм» (начало 1980-х) Комара и Меламида, «Иконостасы» Б. Орлова, соц-поп-артистские коллажи А. Косолапова и многие другие образцы неофициального искусства в пост-модернистской ретроспективе телевизионных проектов 1990-х — первой на российском телевидении социальной рекламы «Русский проект» (1995–1996, продюсер и автор идеи К. Эрнст), «Старых песен о главном» (1996–1998, продюсеры и авторы идеи К. Эрнст и Л. Парфенов), «Намедни 61–99» (1997–1999, Л. Парфенов), — становится видно, как критическая деконструкция не просто предшествует, но прокладывает дорогу последующему позитивному конструированию путинской эпохи, которое не обращается к советскому прошлому напрямую, но работает с уже дискурсивно препарированным набором символов, образов и нарративных схем. Современная российская политическая система косплеит не социализм, а довольно ограниченный символический словарь, отсылающий к советской истории. Причем элементы этого словаря вступают в композиционные связи с элементами других словарей (капиталистического и неолиберального, националистического и имперского, монархического и ультрарелигиозного, шовинистского и милитаристского, ксенофобного и мизогинного), которые в этом советском прошлом были синтаксически исключены, — по крайней мере, в рамках официальной грамматики советского дискурса. Такое расширение символической валентности стало возможным только благодаря хирургическому отделению *социалистического* от *советского*, если под первым понимать политэкономический и идеологический «базис», а под вторым — множество символических форм, которые на протяжении семи с лишним десятилетий представляли от его лица. В свою очередь, это отслаивание стало возможным благодаря тому, что альтернативная модерность социализма сперва стала материалом для критической рефлексии (неофициальное искусство 1970–1980-х), а потом и для коммерческой репродукции (телевизионные медиа 1990-х), характерных для дискурсивных стратегий глобального постмодерна.

62 Или как концептуальную рамку, позволяющую поставить экзистенциальные вопросы человеческого существования как такового, как это было в случае с альбомами И. Кабакова (прежде всего серией «Десять персонажей», 1970–1975). Ср.: «Коммунальная квартира, с которой я работаю, это своего рода мандала — с ее коридорами, комнатами, кухней, плитами, столами, через которые проходит колоссальная энергия, и я, конечно, питаюсь этой энергией, находящейся в состоянии постоянной пульсации — как вдох и выдох» (Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010. С. 47).

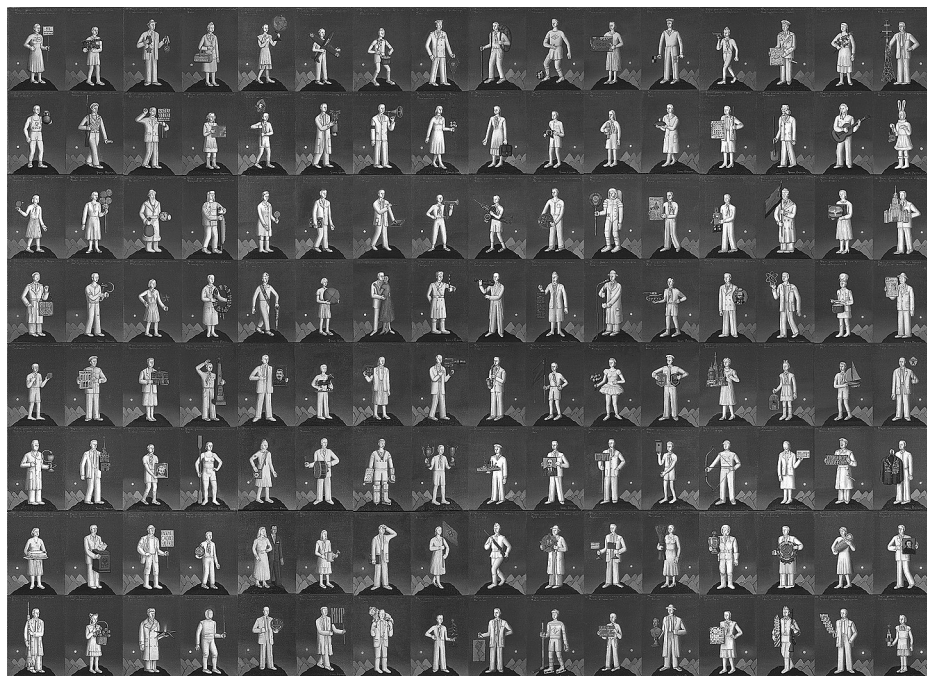
М. Липовецкий в своей статье «Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема»⁶³ убедительно показал принципиальное различие между постмодернизмом 1960–1980-х годов (критической практикой деконструкции метанарративов, бинарных оппозиций и эссенциалистских представлений о социальных фактах) и медийными/политическими технологиями XXI века, лидерами которых стали путинская Россия и трамповская Америка, а также имперско-националистическим изводом современного искусства, узурпировавшим как само понятие постмодернизм, так и отдельные элементы характерных для него дискурсивных практик. Полностью разделяя этот аргумент, я хотел бы сосредоточиться на тех эффектах постмодернистской критики символического словаря советской культуры, которые сделали столь соблазнительной и несложной ее последующую политическую инструментализацию.

Повторюсь, речь идет именно о структурной преемственности, хотя в случае с Эрнстом и Парфеновым можно с уверенностью говорить и об их прекрасном личном знакомстве с разработанными позднесоветским неофициальным искусством техниками пародийно-критического коллажирования и антропологического исследования, описывающими символические формы и практики советской культуры как мифологически-ритуальный универсум. В этом смысле картина «Фундаментальный лексикон» (1986) Г. Брускина может быть прочитана как образцовый пример того, как эти формы и практики очищались от их изначального идейного, социально-политического и политэкономического контекста и интерпретировались в качестве мифологического словаря архетипов (Ил. 9). Эта критическая археология, безусловно, позволяла пробиться к неким глубинным слоям советской культуры, энергиям ее бессознательного, ее фольклорным истокам (архе). Но разработанная ею техника и специфическая фасцинированность ее объектом⁶⁴ оказались востребованы коммерческими стратегиями 1990-х, которые реагировали на коллективный ностальгический спрос, одновременно с этим пытаясь деполитизировать его как ресурс левой протестной активности. «Русский проект» и «Старые песни о главном» — так же, как «Фундаментальный лексикон», — будут опираться на персонажную структуру, состоящую из нарочито архетипизированных фигур, и репертуар сюжетных линий, комбинирующих национально-фольклорные модели поведения и недавние советские повседневные практики, тем самым снимая различия между ними. Так что последующая культурная политика патриотической мобилизации, началом которой можно считать организацию официальных торжеств к юбилею Победы в 2005 году, получит в свое распоряжение почти готовый к употреблению конструктор — символический тезаурус элементов, условно маркированных как «наше советское прошлое», и вариативный набор комбинаторных схем для сборки этих элементов в сочетании с другими элементами, предъявляемыми меняющейся политической повесткой. Политические технологии суверенной демократии новой эпохи погло-

63 Липовецкий М. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. С. 223–245.

64 О фасцинации как о гипнотической завороченности одновременно чудовищным и чарующим объектом см. работы Р. Кайуа. Ср.: «Для насекомого это сияние пламени, для птицы — неподвижный взгляд змеи, а для человека — пустота» (Кайуа Р. Головокружение // Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007. С. 233).

тили и радикализировали художественные и медиальные технологии позднесоветского и раннего постсоветского периодов. С поправкой на фундаментальную вторичность этой истории ее можно сравнить с той исторической логикой, которую Б. Гройс обнаружил в переходе от революционного авангарда 1920-х к сталинскому социалистическому реализму⁶⁵.



Ил. 9. Г. Брускин. «Фундаментальный лексикон», 1986.

Русский проект: когда это кончилось, это оказалось «навсегда»

Вероятно, первым, кто концептуализировал московский концептуализм через ритуальные категории сакрального и профанного, был Б. Гройс (эссе «Московский романтический концептуализм»⁶⁶, 1979). Однако одной из проблем разговора об историческом движении в терминах ритуала является вопрос самого движения, перехода к новому состоянию. Модель ритуала, несмотря на повторяемость его цикла, не обязательно противостоит современному представлению о линейности истории. Затруднение возникает в тот момент, когда промежуточная, лиминальная фаза переходного обряда, которая работает в качестве критического инструмента отрицания и позволяет проблематизировать структуру (грамматику и словарь) предыдущей ритуальной фазы (предшест-

65 Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 11–113.

66 Гройс Б. Московский романтический концептуализм // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 260–275.

вующей исторической эпохи), приобретает самоценный характер, словно отказываясь от своего конститутивного качества переходности. В таком случае диалектика разрушения и воспроизводства приобретает дурную бесконечность, в которой критическая ревизия противостоящего или предшествующего языка оборачивается его паразитической эксплуатацией, автоматизацией пародийного приема, ставящей критика в зависимость от того, что он стремится подвергнуть разоблачению. На эту диалектическую ловушку Б. Гройс указывал еще в самом начале новой постсоветской эпохи:

Во время господства этой [советской] культуры оно [неофициальное искусство концептуализма] воспринимается как ее критика, но после ее исчезновения <...> скорее, как ее спасительная фиксация в пространстве исторической памяти («Московский концептуализм, или репрезентация сакрального», 1991)⁶⁷.

В результате возникает парадоксальная ситуация, когда пародия⁶⁸ не столько расчищает место для дальнейшего движения, сколько, наоборот, консервирует прошлое, являющееся ее *raison d'être*.

Описание эволюционного потенциала пародии можно обнаружить уже у Юрия Тынянова, давшего развернутое описание ее историзирующего механизма («Достоевский и Гоголь (к теории пародии)» (1918); «О литературной эволюции» (1927), «О пародии» (1929)). Жанр литературной пародии — равно как и художественные приемы стилизации и цитирования — принадлежит к феноменам второго порядка, отсылая к другим, предшествующим, эпохам, языкам и текстам. Как пишет Тынянов: «Пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема; 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием»⁶⁹. Таким образом, пародия ответственна одновременно и за разрушение «автоматизировавшейся» (Шкловский) художественной системы, и за сохранение ее структурных элементов, которые пародия реорганизует в новую систему. «Механизация приема», о которой пишет Тынянов, состоит в сознательной акцентуации его конструктивного принципа, в демонстрации внутренней механики его работы, в экспонировании скрытого — иными словами, в превращении его в объект критической рефлексии, благодаря чему старый прием превращается в новый материал.

Неся в себе динамическое начало негативности, пародия характеризуется зависимостью от отрицаемого, ее новизна диалектически опирается на вторичность. Она «живет двойной жизнью» (Тынянов) и существует за счет напряжения, которое возникает между пародией и пародируемым, поскольку «механизация осязима <...> только в том случае, если известен прием, который механизирован»⁷⁰. Техника пародии обеспечивает смену художественных систем, но закрепляет эту смену в форме памяти, вдыхая новую жизнь в то, что сама пародия признает в качестве устаревшего или утратившего осязимость. Причем

67 Гройс Б. Московский концептуализм, или репрезентация сакрального // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 306.

68 Которую в этом смысле можно сравнить с концептуализированным Деррида феноменом фармакона, являющимся одновременно и ядом, и лекарством. См.: Деррида Ж. Диссеминация / Пер. с фр. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

69 Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 210.

70 Там же.

память выступает здесь и как *эффект* работы пародии, и как обязательное *условие* ее осуществления: «Пародия литературно жива постольку, поскольку живо пародируемое»⁷¹ («О литературной эволюции»). Однако эту логику можно диалектически развить и продолжить. Двойная жизнь пародии не только опирается на живое присутствие того, что пародируется. Пародия сама способна оживлять то, что она пародирует. То есть верно не только утверждение Тынянова, верно и обратное: *пародируемое живо постольку, поскольку жива пародия*⁷².

Тыняновской позиции во многом вторит Линда Хатчеон, рассуждая о пародии как о «стратегии апроприации прошлого»⁷³. С ее точки зрения, пародия одновременно и подрывает, и легитимирует то, что она пародирует. Соответственно, в этом сопроизводстве можно делать акцент как на критическом подрыве, так и на утверждении. Так или иначе, критически преодолевая пародируемое, пародия утверждает его, отрицая механизированный прием, она его сохраняет, пусть и в другом качестве. Но, пожалуй, самое важное в тех эффектах, которые производит механизм пародии, — это то, что она превращает прошлое (неважно, что именно: конкретное произведение, художественную систему, язык эпохи, идеологическую программу) в набор формальных приемов, которые одновременно обладают и узнаваемой исторической референцией, и практически абсолютной контекстуальной валентностью. Последнее свойство позволяет им встраиваться в новые композиционные структуры, в новые цепочки сообщений, содержательно не имеющие ничего общего с изначальным семантическим и социальным полем, в котором возник тот или иной элемент (образ, символ, персонаж, ритуал, миф, нарратив). Доминирование этого конструктивного принципа превращает искусство в кураторскую практику, кураторскую практику — в маркетинг, политику — в политическую технологию. Механизм их работы представляет собой агрегатор, монтирующий определенные формальные/технические блоки, которые могут выполнять как критические, так и аффирмативные функции.

В этой перспективе превращение критической постмодернистской поэтики в мейнстрим культурного производства и политической практики, характерных для России 2000–2010-х⁷⁴, можно рассматривать как автоматизацию приема пародии, его превращение в замкнутый на себя цикл, в котором новым материалом всегда оказываются лишь механизированные старые приемы, а единственным приемом становится рекомбинация и ресемантизация старого материала. Более того, присутствие среди принципов этого циклического воспроизводства элемента (авто)пародии лишь усиливает производимый аффирмативный эффект, поскольку элиминирует возможность внешней критической позиции, нейтрализуя различие между ироничным отрицанием и

71 Там же. С. 274.

72 Об этой амбивалентной природе пародии см.: Калинин И. История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом) // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 64–84; Lipovetsky M. Shklovsky's Theory of Parody? // Poetics Today. 2025. Vol. 46. № 3–4. P. 479–499.

73 Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. New York; London: Routledge, 1989. С. 95.

74 В то, что М. Липовецкий определяет через геологическое понятие «псевдоморфозы», «когда один минерал замещает другой, сохраняя внешние формы исходного материала», — в данном случае речь идет о нейтрализации «критического потенциала постмодернизма» (Липовецкий М. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. С. 240).

циничным утверждением, позволяя первому быть эстетическим прикрытием для политического сообщения, содержащегося во втором⁷⁵.

В свое время, в начале 1980-х, Комар и Меламид в работах «Сталин и музы» или «Рождение социалистического реализма» пародийно объективировали ориентацию сталинской культуры на классицистические/ампирные образцы, материализовали и механизировали ее формальный прием, одновременно сделав его непосредственным предметом изображения и канонизировав его культурные и политические претензии на статус вневременного мифа, возвышающегося над историческими различиями. Через два десятилетия эта объективация советской культуры как эклектичной сборки разных мифологических символов, ставших эмблемами-архетипами, легла в основу главного российского памятника Победе в Великой Отечественной войне. Этот монумент представляет собой универсальное означающее властной вертикали, воплощенное в виде трехгранного штыва русской винтовки, на который — как на шампур — нанизываются: греческая богиня Ника, два трубящих ангела (вероятно, позаимствованные из Откровения Иоанна Богослова) и статуя Георгия Победоносца⁷⁶.

Для того чтобы эта гиперэkleктичная скульптурная группа стала символизировать «Победу советского народа в Великой Отечественной войне»⁷⁷, нужно было освободить ее элементы от их изначальной исторической контекстуальности, опустошить их культурную семантику, превратить в универсальные символы-эмблемы. То есть сделать как раз то, что делало советское неофициальное искусство с советскими символами, которые в процессе редукции их непосредственного социального, политического и идеологического значения обнаруживали в себе внеисторический мифологический и сакральный смысл.

В 1990-м году Д.А. Пригов в интервью В. Мизиано отметил произошедший в неофициальной культуре 1970-х годов сдвиг к исследованию архетипов, «сакральных» смыслов, скрытых за повседневным круговоротом «советского языка»:

Мы не могли не принять советского языка. Ведь мы же жили среди него, мы разговаривали на кухне о политике, смотрели телевизор и т.д. и не могли затем надеть бант и говорить на другом языке. Точно также мы не могли заниматься только тем, что ругать этот язык всю дорогу. Выход из этой ситуации был найден следующий: надо найти некие *неизживаемые моменты* этого языка, такие, которые есть не что иное, как выход *древних архетипических проявлений* — *заклинательных, шаманских, празднично-парадных* и т.д.⁷⁸ (курсив мой. — И.К.).

75 Идеологической проекцией этой амбивалентной поэтической техники является феномен «мессианского цинизма», описанный И. Кукулиным как взаимное переплетение, казалось бы, несводимых друг другу прагматик, благодаря которому «дискредитация моральных и идеалистических мотиваций преподносится как защита уникальной исторической миссии России, призванной восстановить универсалистские и моральные ценности, забытые Западом» (*Kukulin I. Cultural Shifts in Russia Since 2010: Messianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance // Russian Literature*. 2018. № 96–98. P. 231).

76 Подробнее об этом памятнике см.: *Калинин И. Историческая политика // Дубина В., Завадский А. Все в прошлом: теория и практика публичной истории*. М.: Новое издательство, 2021. С. 364–366.

77 Отчего качается стелла на Поклонной горе? // Телеканал «ТВ Центр». 2010. 20 июня (URL: www.tvc.ru/AllNews.aspx?id=43e48ef0-1b8d-4a0f-9f91-d5699efaa7ba).

78 *Мизиано В. Зона жизни. Беседа В. Мизиано с Б. Орловым, Р. Лебедевым, Л. Соковым, Д. Приговым // Искусство кино*. 1990. № 1. С. 37.



Ил. 10 а, б. Монумент Победы — обелиск, расположенный в Москве на площади Победителей в Парке Победы на Поклонной горе, возведен в 1994–1995 годах по проекту скульптора З. Церетели.

За несколько лет до этого (в 1986-м году) Илья Кабаков в диалоге «Жизнь в раю» говорил о том же самом — только еще находясь внутри этого самого языка:

Метафизическая ситуация, в которой мы живем начиная с 1917 года, — это состояние рая. Причем не в аллегорическом смысле, а в совершенно реальном, метафизически реальном смысле, всеми актуально переживаемом состоянии. Метафизика важна, по-моему, потому, что место, где мы живем, есть своего рода *резервуар архетипических акций*. Может быть, в других местах архетипы находятся в ином, выведенном, отстраненном, ушедшем вниз и прикрытом культурными слоями состоянии. У нас они быют, как в долине гейзеров⁷⁹ (курсив мой. — И.К.).

А вот как в том же 1986 году описывал свою картину «Фундаментальный лексикон» ее автор:

Картина «Фундаментальный лексикон» представляет собой коллекцию, где каждый персонаж — *архетип идеологического советского мифа*: пионер, рабочий, врач, больной, заключенный, военный и т.д. Все персонажи смотрят вперед. У всех одинаковое выражение лица тревожного изумления. <...> Каждая фигура имеет аксессуар, цветной и более реальный, чем сам человек. Аксессуар называет персонаж, дает ему имя⁸⁰.

79 Бакиштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 106.

80 Цит. по: Ямпольский М. Фетиши бедного опыта // Стенгазета. 2013 (URL: <https://stengazeta.net/?p=10009211>); курсив мой. — И.К.

Семантический механизм (ре)конструкции архетипа состоит в очищении той или иной культурной формы от его непосредственного исторического контекста, задающего горизонт ее социальной циркуляции и границы интерпретации. Архетип утверждает свой фундаментальный смысл за счет опустошения непосредственного социокультурного значения. Расширение его семантического объема достигается благодаря редукции его содержания: презумпция трансисторичности, конститутивная для архетипа, неизбежно предполагает пренебрежение конкретными историческими условиями, выносимыми за скобки как вариативные обстоятельства его воплощения.

Соц-арт и концептуализм 1970–1980 годов обнажали магическую составляющую, декоративную условность и архаическую фольклорность советской культуры, при этом воспроизводя и эксплуатируя их в качестве своих собственных технических приемов. Наиболее характерная для неофициальной советской культуры критика редуцировала экономическое, социальное и политическое содержание советского проекта к формализованному тезаурусу внешне узнаваемых символов/икон соцреализма, который к 1970-м годам уже успел механизироваться и превратиться в автопародию без посторонней помощи. Критическая техника, сквозь которую пропускались эти идеологические символы или повседневные коммуникативные практики, состояла в том, чтобы сделать видимым внутренний принцип их существования — превратить не ощущаемый в силу автоматизации прием в наглядный материал. При этом стоит отметить, что, определяя в качестве символического «базиса» советской социокультуры некие «древние архетипические проявления» (Пригов), этот тип критики не только деконструировал их магически-ритуальные и мифологически-архетипические основы, но и воспроизводил их, исходя из той же магической перспективы, что и они, и рассматривая свои критические индивидуальные или коллективные действия как перформативные высказывания, способные изменить символическую конфигурацию реальности.

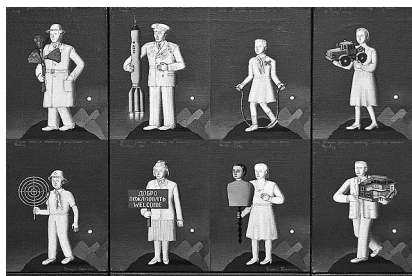
По словам Екатерины Бобринской,

Неофициальная культура в своих монтажах, с одной стороны, выявляла, акцентировала и пыталась анализировать эту скрытую бессознательную природу соцреализма, а с другой, — продолжала и развивала эти техники, наследовала сам манипулятивный метод мышления⁸¹.

Еще раз подчеркну: коммерческий проект эксплуатации ностальгии по советскому, развернувшийся с середины 1990-х, а потом и политический проект частичной реставрации советского символического лексикона, начавший набирать обороты в середине 2000-х, работали не с *советским* как таковым (социализмом как политэкономической моделью, общественной системой, идеологической программой или хотя бы особым типом культуры). В качестве своего символического ресурса они использовали уже деконтекстуализированный культурный словарь, набор форм и означающих, лишенных изначальных грамматических связей, но обладающих устойчивой референцией к наиболее обобщенным и мифологизированным образам советского прошлого. Иными словами, эти проекты работали с уже механизированным приемом советской

81 Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство. Мифы, стратегии, концепции. М.: Шалва Бреус, 2012. С. 213.

культуры, с ее пародийным аватаром, в который она была превращена критическими усилиями поколения неофициальных художников позднесоветского периода, сумевшими канонизировать именно эту склеротизированную позднебрежневскую версию советской культуры в качестве ее образцового инварианта. И то, что этот очищенный от социалистического содержания словарь был представлен как тезаурус «неизживаемых моментов» советского языка, еще более упростило задачу его последующей инструментализирующей апроприации. При этом заимствованным оказался не только материал, но и прием — уже разработанный технический инструментарий де-контекстуализации и ре-мифологизации. Отброшенной оказалась только его критическая модальность.



Ил. 11. Фрагмент картины Г. Брускина «Фундаментальный лексикон», 1986.



Ил. 12. Авторский коллаж, смонтированный из персонажей, представленных в титрах к проекту «Старые песни о главном», 1996.

Последующей эпохе, получившей в наследство этот фундаментальный лексикон советских архетипов, оставалось лишь заново актуализировать уже имеющийся формальный прием. Титульные кадры телевизионного проекта «Старые песни о главном», знакомящие зрителя с персонажной бригадой ретроколхоза, по сути, представляют собой нарративное развертывание той самой парадигматической конструкции, которую Брускин представил в своем «Фундаментальном лексиконе» (Ил. 11, 12). Перед зрителем проходит такая же серия советских культурных архетипов, меняется только модус их репрезентации. Вместо холодной концептуалистской деконструкции собравшиеся за новогодним столом граждане РФ, только что в очередной раз пересмотревшие «Иронию судьбы»⁸² с Юрием Яковлевым в одной из главных ролей, настраивались на одновременно теплую и ироничную интонацию закадрового голоса того же самого актера, задававшего такую рамку восприятия, в которой пародийный подрыв лишь стимулировал желание зрителя идентифицироваться с предлагаемой цепочкой образов, столь же архетипичных, сколь и обаятельных (на достижение этой цели и работал выбор Юрия Яковлева — актера, устойчиво ассоциируемого с всенародно любимыми комедиями 1960–

82 Эта комедия Э. Рязанова, ставшая одной из главных метонимий позднесоветского и постсоветского новогоднего застолья, была показана ровно за двадцать лет до «Старых песен о главном», утром 1 января 1976 года. Манифестация преемственности по отношению к этому ритуальному символу праздничной атмосферы последних десятилетий реального социализма очевидно входила в задачу авторов «Старых песен».

1980-х, не требовавшими от советских зрителей идеологической мобилизации⁸³). И если свернуть синтагматическое развертывание этой нарративной интродукции в таблицу-лексикон, можно увидеть, насколько близки друг другу техники, казалось бы, далеких друг от друга художественных высказываний, разделенных десятилетием социально-политических сдвигов и культурных метаморфоз.

В последнем случае перед нами предстают те же приемы деконтекстуализирующего вычленения из советской культуры изолированных друг от друга архетипических форм, опустошения их непосредственного социального содержания и его замещения новыми культурными смыслами, отсылающими к коммерческой прагматике актуальной художественной системы (шоу-бизнеса 1990-х), частью которой они оказались. В случае Брускина этот советский иконостас, дистиллированный до метафизической чистоты платоновских идей, экспонировал фундаментальную претензию советской культуры на создание некой прежде невиданной цивилизации, не предполагающей дальнейшего исторического снятия. Этот цивилизационный утопизм и разоблачался Брускиным как основа социального проекта, превращающего каждого отдельного человека в мифологический архетип, производный от определенной функции, выполняемой индивидом в этой утратившей историческое измерение системе вещей. В случае Парфенова и Эрнста та же техническая процедура должна была производить иной рецептивный эффект. Его структура представляла собой сплав бессознательной меланхолической идентификации с уже мифологизированным советским прошлым и рационального жизнеутверждающего признания преимуществ наступившего капиталистического настоящего (эту комбинацию — призванную нейтрализовывать социально-политические напряжения, существовавшие между отношением к этому недавнему прошлому и окружающему настоящему, — можно обнаружить как в «Старых песнях о главном», так и в «Русском проекте»). И если капиталистическая современность олицетворялась передовиками шоу-бизнеса 1990-х, снимавшимися в этих проектах, то советское прошлое предъявлялось в различных фольклоризированных формах, варьирующихся от анекдотов недавней эпохи и уже ставших не менее анекдотичными топосов позднесталинской кинокомедии (вроде «Кубанских казаков» И. Пырьева 1950 года, использованных как фабульная основа «Старых песен») до описанной выше специфической критики советского, которая вскрывала его мифологический, ритуальный, магический фундамент.

Екатерина Бобринская обобщает артистические стратегии соц-арта и концептуализма следующим образом:

Разнообразные способы «сакрализации» советского <...> интересовали многих художников, [которые стремились] <...> раскрыть спрятанный за рациональными идеологическими построениями миф, обнажить «сакральный» смысл привычных эмблем, социальных практик и даже бытовых ситуаций. Законы мифологи-

83 Более того, этот голос и сам превращался в архетип, отсылающий к обобщенному образу позднесоветского человека, — законопослушного, нацеленного на карьеру и материальное благополучие, морально дисциплинированного вплоть до ханжества и способного на эскапады только в качестве героя комедийной коллизии (как домоуправ Бунша из «Иван Васильевич меняет профессию» Гайдая или из уже упоминавшейся комедии Э. Рязанова).

ческого пространства, мифологического мышления переносились на советскую повседневность, на реалии быта, на эмблематику и символику власти⁸⁴.

Не лишенный внутренней иронии парадокс состоит в том, что если кто-то и занимался по сути *ревитализирующей мифологизацией советского проекта* в эпоху девальвации его идеологической программы, коррозии социалистической модели управления, последовательного переформатирования коллективистских ценностей в индивидуалистические и буржуазные, итеративной механизации риторических формул и фигур советской культуры, то это неофициальное искусство 1970–1980-х годов. Иными словами, если кто и относился к советской идеологии всерьез, если кто и пытался обнаружить в советском языке таящийся в нем глубинный смысл и перформативные энергии, то это представители позднесоветского художественного андеграунда, которые стремились критически деконструировать этот язык.

Параллельно процессу седиментации социалистических ценностей, десемантизации социалистических символов, автоматизации социалистических практик шел процесс их реактуализации, ресемантизации, остранения. Это была критически-рефлексивная и стилистическая перестройка советского проекта, на полтора десятилетия опередившая политику Горбачева и оказавшая — как кажется — едва ли не большее, чем она, влияние на последующую рецепцию советского прошлого в постсоветский период. Обновляющее переосмысление советского символического и социального универсума совпало с периодом его старения. Можно предположить, что именно это старение системы и склеротическая кристаллизация ее символических форм⁸⁵ и стали структурным условием возникновения встречного творческого импульса, который через пародийную деконструкцию этих форм, через их творческое отрицание, давал им новую жизнь. В тот момент казалось, что ключевым словом в этом процессе была *деконструкция*. Через пятьдесят лет, прошедших с того времени, становится понятно, что ключевым эффектом этой пародийной деконструкции стала *новая жизнь* советской символической системы. Речь идет не о социально-экономическом базисе социалистического проекта, а именно о «надстройке» советской символической системы с характерным для нее набором образов, исторических нарративов, риторической топики, идеологических формул, героического пантеона, этатистского этоса. Впоследствии эта «новая жизнь» советской «надстройки», уже изолированной от своего социалистического «базиса», стала одним из элементов национал-патриотического проекта 2000–2020-х годов, претерпев псевдоморфозу, сходную с той, что описал М. Липовецкий по отношению к постмодернизму⁸⁶. И начало этому псевдоморфированию было положено еще за несколько десятилетий до распада СССР.

Именно тогда в том, что демонстрировало исторические признаки — если не завершения, то упадка, — были обнаружены вечные мифологические архетипы и магические энергии. Приближающийся конец советской истории был

84 Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство. Мифы, стратегии, концепции. М.: Шалва Бреус, 2012. С. 256.

85 В том смысле, который близок медицинскому понятию склероз (др.-греч. *σκληρός* — затвердевание), означающему замену функциональной ткани органов плотной соединительной тканью, создающей их опорный каркас и наружные покровы.

86 Липовецкий М. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. С. 223–245.

диалектически предотвращен *возрождением* или даже *рождением* советского мифа (в каком-то смысле советский миф родился именно тогда, когда был критически опознан в качестве такового). Этот диалектический ход был реализован в два этапа. На первом — социалистическое содержание растворилось в формах социалистического реализма⁸⁷, а на втором — как муха в янтаре — эти формы были помещены в рефлексивно-эстетическую рамку соц-арта и концептуализма. Для того чтобы пережить своеобразный ренессанс, советская культура сперва должна была быть осознана как античность. Для того чтобы обрести политический мобилизующий потенциал, она должна была сперва быть осмыслена в терминах архаических магических практик. Пройдя дискурсивную переработку на фабриках соц-арта и московского концептуализма, советский символический лексикон превратился в склад «энергетических консервов» (Аби Варбург), готовый к последующей расконсервации. Что и было последовательно проделано вначале медиаменеджерами второй половины 1990-х, а затем политтехнологами 2000-х, инструментализировавшими (коммерчески и политически) унаследованный ими фундаментальный лексикон советского прошлого.

При этом характерная для художественных стратегий позднесоветского неофициального искусства вторичная пародийная форма, усвоившая прививку критической деконструкции, оказалась намного более устойчивой, чем ее изначальный соцреалистический «источник вдохновения». Так что в каком-то смысле парадоксальную формулу — «Это было навсегда, пока не кончилось», — которую Алексей Юрчак вынес в заглавие своей книги, можно продолжить: *когда это кончилось, это оказалось «навсегда»*. Критическая деконструкция стала способом символической редукции конкретного исторического опыта к архетипическому мифологическому ядру, лишенному исходных экономических, социальных, политических и культурных координат и потому легко воспроизводимому в других социокультурных ландшафтах. То, что осознавалось и создавалось как критика настоящего, оказалось не только движением в будущее, но и формой, позволяющей прошлому возвращаться. Механизм пародии совершил еще один диалектический оборот.

Библиография / References

- Бакштейн И. Внутри картины: Статьи и диалоги о современном искусстве. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
(Bakshstein I. Vnutri kartiny: Stat'i i dialogi o sovremennom iskusstve. Moscow, 2015.)
- Бауман З. Ретротопия / Пер. с англ. В. Силаевой. М.: ВЦИО, 2019.
(Baumann Z. Retrotopia. Moscow, 2017 — In Russ.)
- Беляев-Гинтовт А. Мы. Они немцы // Художественный журнал. 2004. № 54 (URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/37/article/725>).
- Беляев-Гинтовт А. Мы. Они немцы // Художественный журнал. 2004. № 54 (URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/37/article/725>).
- Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство. Мифы, стратегии, концепции. М.: Шалва Бреус, 2012.
(Bobrinskaya E. Chuzhie? Neoficial'noe iskusstvo. Mify, strategii, koncepcii. Moscow, 2012.)

87 Добренко Е. Политэкономика соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

- Бойм С. Будущее ностальгии / Пер с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (Boym S. The Future of Nostalgia. Moscow, 2019 — In Russ.)
- Вьюгин В. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960–1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. С. 13–32.
- (Vyugin V. «Kul'turnyi resaikling»: k istorii poniatii (1960–1990-e gody) // Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2021. № 3. P. 13–32.)
- Вьюгин В. «Культурный ресайклинг» в XXI веке: как его теперь понимать // Антропологический форум. 2023. № 56. С. 120–168.
- (Vyugin V. «Kul'turnyi resaikling» v XXI veke: kak ego teper' ponimat'? // Antropologicheskii forum. 2023. № 56. P. 120–168.)
- Гройс Б. Стиль Сталин // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 11–113.
- (Grojs B. Gesamtkunstwerk Stalin // Grojs B. Utopiya i obmen. Moscow, 1993. P. 11–113 — In Russ.)
- Гудков Л.*, Дубин Б. Посттоталитарный синдром: «управляемая демократия» и апатия масс // Пути российского посткоммунизма / Под ред. Липман М.А., Рябова А.В. М.: Р. Элина, 2007. С. 8–64.
- (Gudkov L., Dubin B. Posttotalitarnyj sindrom: «upravlyаемая demokratiya» i apatiya mass // Puti rossijskogo postkommunizma. Moscow, 2007. P. 8–64.)
- Гудков Л. Время и история в сознании россиян // Вестник общественного мнения. 2010. № 2. С. 13–61.
- (Gudkov L. Vremya i istoriia v soznanii rossiian // Vestnik obshchestvennogo mneniia. 2010. № 2. P. 13–61.)
- Деррида Ж. Диссеминация / Пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.
- (Derrida J. La Dissémination. Ekaterinburg, 2007 — In Russ.)
- Деррида Ж. Призраки Маркса. Государство долга, работа скорби и новый интернационал / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Logos-altera, 2006.
- (Derrida J. Specters de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale. Moscow, 2006 — In Russ.)
- Джеймисон Ф. Вальтер Беньямин, или Ностальгия / Пер. с англ. Е. Ознобкиной // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 116–137.
- (Jameson F. Walter Benjamin; or, Nostalgia // Jameson F. Marksizm i interpretatsiya kul'tury Moscow; Ekaterinburg, 2014 — In Russ.)
- Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (Dobrenko E. Politekonomiya socrealizma. Moscow, 2007.)
- Дубин Б. Семантика, риторика и социальные функции прошлого // Дубин Б. Интеллектуальные группы и символические формы. Очерки социологии современной культуры. М. Новое издательство, 2004. С. 74–101.
- (Dubin B. Semantika, ritorika i sotsial'nye funktsii proshlogo // Dubin B. Intellekturnye gruppy i simvolicheskie formy. Ocherki sotsiologii sovremennoj kul'tury. Moscow, 2004. P. 74–101.)
- Зверева В. История на ТВ: Конструирование прошлого // Отечественные записки. 2004. № 5. С. 160–204.
- (Zvereva V. Istoriia na TV: Konstruirovanie proshlogo // Otechestvennye zapiski. 2004. № 5. P. 160–204.)
- Зиник З. Соц-арт // Синтаксис. 1979. № 3. С. 74–103.
- (Zinik Z. Soc-art // Sintaksis. 1979. № 3. P. 74–103.)
- Иванова Н. Ностальгическое. М.: Радуга, 2002.
- (Ivanova N. Nostal'yashchee. Moscow, 2002.)
- Кабаков И., Гройс Б. Диалоги. Вологда: Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, 2010.
- (Kabakov I., Grojs B. Dialogi. Vologda, 2010.)
- Калинин И. История как остранение теории (метафикция Виктора Шкловского и антиутопия Евгения Замятина) // Сб. ст. Русская теория 1920–1930 годов / Под ред. С.Н. Зенкина. М.: РГГУ, 2004. С. 191–213.
- (Kalinin I. Istoriya kak ostranenie teorii (metafikciya Viktora Shklovskogo i antiutopiya Evgeniya Zamyatina) // Russkaya teoriya 1920–1930 godov / Ed. by S.N. Zenkin. Moscow, 2004. P. 191–213.)
- Калинин И. История литературы как Familienroman (русский формализм между Эдипом и Гамлетом) // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 64–84.
- (Kalinin I. Istoriya literatury kak Familienroman (russkij formalizm mezhdru Edipom i Gamletom) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2006. № 80. P. 64–84.)
- Калинин И. Патриотизм эклектики, или «Постсоветский» пишется слитно (реп. на книгу S.A. Oushakin «The Patriotism of Despair. Nation, War, and Loss in Russia») // Ab Imperio. 2011. № 1. С. 274–283.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

- (Kalinin I. Patriotizm eklektiki, ili «Postsovetskij» pishetsya slitno (rec. na knigu S.A. Oushakin «The Patriotism of Despair. Nation, War, and Loss in Russia» // Ab Imperio. 2011. № 1. P. 274–283.)
- Калинин И. Ихтиомеланхолия, или Погружение в прошлое // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре. 2013. № 3 (89). С. 280–295.
- (Kalinin I. Ihtiomelanholiya, ili Pogruzhenie v proshloe // Neprikosnovennyj zapas: Debaty o politike i kul'ture. 2013. № 3 (89). P. 280–295.)
- Калинин И. Историческая политика // Дубина В., Завадский А. Все в прошлом: теория и практика публичной истории. М.: Новое издательство, 2021. С. 355–275.
- (Kalinin I. Istoricheskaya politika // Dubina V., Zavadskij A. Vse v proshlom: teoriya i praktika publichnogo istorii. Moscow, 2021. P. 355–275.)
- Кайуа Р. Головокружение // Кайуа Р. Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: ОГИ, 2007.
- (Caillois R. Les Jeux et les Hommes. Essais de Sociologie de la Culture. Moscow, 2007 — In Russ.)
- Козеллек Р. «Пространство опыта» и «горизонт ожидания» — две исторические категории // Социология власти. 2016. № 2. С. 149–173.
- (Koselleck R. «Erfahrungsraum» und «Erwartungshorizont» — zwei historische Kategorien // Sotsiologiya vlasti. 2016. № 2. P. 149–173 — In Russ.)
- Культурный ресайклинг в российском искусстве и повседневности / Под ред. В. Вьюгина. М.: Новое литературное обозрение, 2026.
- (Kul'turnyj resajkl'ing v rossijskom iskusstve i povsednevnosti / Ed. by V. V'yugin. Moscow, 2026.)
- Левада Ю. Исторические рамки «будущего» в общественном мнении // Левада Ю. Ищем человека. Социологические очерки, 2000–2005. М.: Новое издательство, 2006. С. 62–76.
- (Levada Y. Istoricheskie ramki «budushego» v obshchestvennom mnenii // Levada Y. Ishem cheloveka. Sociologicheskie ocherki, 2000–2005. Moscow, 2006. P. 62–76.)
- Левада Ю. «Человек ностальгический»: реалии и проблемы // Левада Ю. Ищем человека. Социологические очерки, 2000–2005. М.: Новое издательство, 2006. С. 285–300.
- (Levada Y. «Chelovek nostal'gicheskii»: realii i problem // Levada Y. Ishem cheloveka. Sociologicheskie ocherki, 2000–2005. Moscow, 2006. P. 285–300.)
- Липовецкий М. Псевдоморфоза: Реакционный постмодернизм как проблема // Новое литературное обозрение. 2018. № 3. С. 223–245.
- (Lipoveckij M. Pseudomorfoza: Reakcionnyj postmodernizm kak problema // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 3. P. 223–245.)
- Магун А. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008.
- (Magun A. Otricatel'naya revolyuciya: k dekonstrukcii politicheskogo sub'ekta. S-Peterburg, 2008.)
- Малинова О. Актуальное прошлое: Символическая политика властвующей элиты и дилеммы российской идентичности. М.: Политическая энциклопедия, 2015.
- (Malinova O. Aktual'noe proshloe: Simvolicheskaya politika vlastvuyushchej elity i dilemmy rossijskoj identichnosti. Moscow, 2015.)
- Мизиано В. Зона жизни. Беседа В. Мизиано с Б. Орловым, Р. Лебедевым, Л. Соковым, Д. Приговым // Искусство кино. 1990. № 1. С. 35–38.
- (Miziano V. Zona zhizni. Beseda V. Miziano s B. Orlovym, R. Lebedevym, L. Sokovym, D. Prigovym // Iskusstvo kino. 1990. № 1. P. 35–38.)
- Ушаккин С. Бывшее в употреблении: Постсоветское состояние как форма афазии // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 760–792.
- (Oushakine S. Byvshee v upotreblenii: Postsovetskoe sostoyanie kak forma afazii // Novoe Literaturnoe Obozrenie. 2009. № 100. P. 760–792.)
- Разлогов К. Вперед в прошлое // Искусство кино. 1997. № 3. С. 34–38.
- (Razlogov K. Vpered v proshloe // Iskusstvo kino. 1997. № 3. P. 34–38.)
- Рус Н. «Русские разговоры»: Культура и речевая повседневность эпохи перестройки / Пер. с англ. Н.Н. Кулаковой, В.Б. Гулиды. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- (Ries N. Russian Talk: Culture and Conversation During Perestroika. Moscow, 2005 — In Russ.)
- Сандомирская И. Past Discontinuous. Фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- (Sandomirskaya I. Past Discontinuous. Fragmenty restavratsii. Moscow, 2022.)
- Шёнле А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени / Пер. с англ. А. Степанова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (Schönle A. Architecture of Oblivion. Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia. Moscow, 2018 — In Russ.)
- Травма: пункты: сборник статей / Сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

- (Travma:punkty: sbornik statej / Ed. by S. Oushakine, E. Trubina. Moscow, 2009.)
- Тернер В. Символ и ритуал / Пер. с англ. В.А. Бейлиса. М.: Наука, 1983
- (Turner V. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Moscow, 1983 — In Russ.)
- Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- (Tyunianov Yu. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977.)
- Фрейд З. Скорбь и меланхолия / Пер. с нем. Р.Ф. Додельцева и А.М. Кесселя // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252–259.
- (Freud S. Trauer und Melancholie. Moscow, 1995. P. 252–259 — In Russ.)
- Фрейд З. Толкование сновидений / Пер. с нем. А.М. Боковой. М.: Фирма СТД, 2008.
- (Freud S. Die Traumdeutung. Moscow, 2008 — In Russ.)
- Шкловский В. Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени с конца XIX в. по 1964 год. М.: Советский писатель, 1966.
- (Shklovskij V. Zhili-byli. Vospominaniya. Memuarnye zapisi. Povesti o vremeni s konca XIX v. po 1964 god. Moscow, 1966.)
- Хазанов П. Россия, которую мы потеряли. Досоветское прошлое и антисоветский дискурс. М.: Новое литературное обозрение, 2025.
- (Khazanov P. The Russia that we have lost. Pre-Soviet Past as Anti-Soviet Discourse. Moscow, 2025 — In Russ.)
- Ямпольский М. Фетиши бедного опыта // Стенгазета. 2013 (URL: <https://stengazeta.net/?p=10009211>).
- (Yampol'skij M. Fetishi bednogo opyta // Stengazeta. 2013 (URL: <https://stengazeta.net/?p=10009211>)).
- Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Пер. с англ. В. Фещенко. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (Yurchak A. Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Moscow, 2014 — In Russ.)
- Anthropology and Nostalgia / Ed. by Angé O., Berliner D. New York; Oxford: Berghahn Books, 2022.
- Appadurai A. Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization. New York: University of Minnesota Press, 1996.
- Aranson J.P. The Future that Failed: Origins and Destinies of the Soviet Model. London: Routledge, 1993.
- Post-Soviet Nostalgia Confronting the Empire's Legacies. / Ed. by Boele O., Noordenbos B., Robbe K. London; New York: Routledge, 2020.
- Boym S. From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia // Representations. 1995. Vol. 49. P. 133–166.
- Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History. Baltimore; London: John Hopkins University Press, 1996.
- The Imagined Past: History and Nostalgia / Ed. by Chase M., Shaw Ch. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- David-Fox M. Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.
- Danto A. After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- The End of Empire? The Transformation of the USSR in Comparative Perspective / Ed. by Davisha K., Parrot B. Armonk: Sharp, 1997.
- After Empire. Multiethnic Societies and Nation-Building / Ed. by Barkey K., von Hagen M. Boulder: Westview, 1997.
- Beissinger M. The Persisting Ambiguity of Empire // Post-Soviet Affairs. 1995. № 11. P. 149–151.
- Chioni Moore D. Is the Post in Postcolonial the Post in Post-Soviet? Notes toward a Global Postcolonial Critique // Publication of the Modern Languages Association. 2001. Vol. 116. № 1. P. 111–128.
- Chemetsky V., Condee N., Ram H., Spivak G. Are We Postcolonial? Post-Soviet Space // Publication of the Modern Languages Association. 2006. Vol. 121. № 3. P. 819–836.
- Eisenstadt S.N. Multiple Modernities // Daedalus. 2000. Vol. 129. № 1. P. 1–29.
- Fisher M. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Winchester: Zero Books, 2014.
- Flatley J. Moscow and Melancholia // Social Text 66. 2001. Vol. 19. № 1. P. 75–102.
- Gorbachev O. The Namedni Project and the Evolution of Nostalgia in Post-Soviet Russia // Canadian Slavonic Papers. 2015. Vol. 57. № 3–4. P. 180–194.
- Hartog F. Régimes d'historicite. Presentisme et Experiences du temps. Paris: Seuil, 2003.
- Hutcheon L. The Politics of Postmodernism. New York; London: Routledge, 1989.
- Hutcheon L. Irony, Nostalgia, and the Postmodern // Methods for the Study of Literature as Cultural Memory / Ed. by Vervliet R., Estor A. Amsterdam: Rodopi, 2000. P. 189–208.
- The Invention of Tradition / Ed. by Hobsbawm E., Ranger T. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Horvath A., Thomassen B., Wydra H. Introduction: Liminality and Cultures of Change // International Political Anthropology. 2009. Vol. 2. № 1. P. 3–4.

- Japaridze T.* Stalin's Millennials: Nostalgia, Trauma, and Nationalism. Lanham: Lexington Books, 2022.
- Jameson F.* Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1991
- Kalinin I.* Nostalgic Modernization: the Soviet Past as a «Historical Horizon» // Slavonica. 2011. Vol. 17. № 2. Special issue: Between History and Past: Soviet Legacy as the Traumatic Object of Contemporary Russian Culture. P. 156–166.
- Kalinin I.* USSR: The Union of National Form and Socialist Content (Culture, Nation, Class) // Russian Studies in Philosophy. 2022. Vol. 60. № 5. P. 382–394.
- Kalinina E.* Mediated Post-Soviet Nostalgia. Södertörn Doctoral Dissertations 98. Södertörn University, 2014.
- Kukulin I.* Cultural Shifts in Russia Since 2010: Mes-sianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance // Russian Literature. 2018. № 96–98. P. 221–254.
- LaCapra D.* History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory. Ithaca: Cornell University Press, 2004.
- LaCapra D.* Trauma, History, Memory, Identity: What Remains? // History and Theory. 2016. Vol. 55. № 3. P. 375–400.
- Lipovetsky M.* Shklovsky's Theory of Parody? // Poetics Today. 2025. Vol. 46. № 3–4. P. 479–499.
- Marcos Piason N.* History and the Politics of Nostalgia // Iowa Journal of Cultural Studies. 2004. № 5. P. 23–35.
- Merridale C.* The Collective Mind: Trauma and Shell-shock in Twentieth-century Russia // Journal of Contemporary History. 2000. Vol. 35. № 1. P. 39–55.
- Merridale C.* Night of Stone: Death and Memory in Russia. London: Granta Books, 2000.
- Nadkarni M., Shevchenko O.* The Politics of Nostalgia: A Case for Comparative Analysis of Post-Socialist Practices // Ab Imperio. 2004. № 2. P. 487–519.
- Nadkarni M., Shevchenko O.* The Politics of Nostalgia in the Aftermath of Socialism' Collapse // Anthropology and Nostalgia / Ed. by Angé O., Berliner D. New York; Oxford: Berghahn Books, 2022. P. 61–95.
- Negarestani R.* Death as a Perversion: Openness and Germinal Death // Ctheory. 2000 (URL: <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14550>).
- Oushakine S.* The Terrifying Mimicry of Samizdat // Public Culture. 2001. Vol. 13. № 2. P. 191–214.
- Oushakine S.* «We're Nostalgic but We're Not Crazy»: Retrofitting the Past in Russia // Russian Review. 2007. Vol. 66. № 3. P. 451–482.
- Oushakine S.* The Patriotism of Despair: Nation, War, and Loss in Russia. Ithaca: Cornell University Press, 2009.
- Sakwa R.* Liminality and Post-Communism: The Twenty-First Century as the Subject of History // International Political Anthropology. 2009. Vol. 2. № 1. P. 110–127.
- Shevchenko O.* Crisis and the Everyday in Post-Socialist Moscow. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- Post-Communist Nostalgia / Ed. by Todorova M., Gille Zs. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010.
- Zerubavel E.* Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- Zhurkova D.* TV Project «Old Songs About the Most Important»: the Destiny of Nostalgia in the Context of Post-Soviet Culture // Advances in Social Science, Education and Humanities Research 368. 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education. Atlantis Press, 2019.
- Wydra H.* The Liminal Origins of Democracy // International Political Anthropology. 2009. Vol. 2. № 1. P. 91–109.