

Е. Ю. Нагаева^{ab}

ORCID: 0000-0001-7139-6194

✉ shepes_anh@mail.ru

^a Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

^b Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)

ТЫСЯЧЕЛЕТНЕЕ ЦАРСТВО: ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА В РОССИЙСКИХ СЕРИАЛАХ О ВАМПИРАХ

Аннотация. В статье в контексте культурной политики рассматривается феномен вампирской «новой волны» 2021 — начала 2022 г. На материале сериалов «Пищеблок», «Вампиры средней полосы» и «Карамора» ставится вопрос об особенностях репрезентации истории в отечественных квазиисторических сериалах. По мнению автора, новым «общим местом» в обращении с историей становятся нарративы, непротиворечиво совмещающие эстетику режимов имперской, советской и современной России. Благодаря этим нарративам конструируется новая генеалогия актуального социально-политического порядка, помещающая этот порядок в непрерывный «объединяющий» исторический процесс. Делается предположение о том, что конструкция исторического опыта, которая становится возможна в сериалах благодаря внедрению фантастического элемента в лице вампира, изоморфна популярной государственной мифологеме исторической России.

Ключевые слова: российские сериалы, историческое время, культурная политика, утопия, вампиры, историческая Россия

Для цитирования: Нагаева Е. Ю. Тысячелетнее царство: историческая политика в российских сериалах о вампирах // Шаги/Steps. Т. 9. № 1. 2023. С. 47–64. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-1-47-64>.

Статья поступила в редакцию 6 сентября 2022 г.
Принято к печати 29 ноября 2022 г.

E. Yu. Nagaeva^{ab}

ORCID: 0000-0001-7139-6194

✉ shepes_anh@mail.ru

^a The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)

^b Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

THE THOUSAND-YEAR KINGDOM: HISTORICAL RUSSIA IN RUSSIAN VAMPIRE TV SERIES

Abstract. The paper examines the phenomenon of the vampire “new wave” of 2021 – early 2022 in the context of cultural policy in Russia. The author focuses on the fact that compared to foreign TV series, the image of a vampire in Russian series is strongly instrumentalized, and a reference to history becomes extremely important in them. In an analysis based on three popular series (Svyatoslav Podgayevsky’s *Pischeblok*, Anton Maslov’s *Central Russia’s Vampires*, and Danila Kozlovsky’s *Karamora*) the author problematizes the representation of history in the newest Russian quasi-historical series. It is argued that a new “commonplace” in the politics of history in Russia is the tendency to create narratives that inconsistently combine the aesthetics of the political regimes of Imperial, Soviet, and contemporary Russia. Thus, a new genealogy of the current sociopolitical order is being constructed, inextricably linking this order with the previous unified tradition. The fantastic figure of the vampire is the keystone of this new narrative. The author suggests that the construction of historical experience is isomorphic to the popular state mythologem of ‘historical Russia’. At the same time, the vampire metaphor vividly embodies not only the idea of the ‘organic’ nature of Russian political power, but also the notion of its necessary transgressiveness.

Keywords: Russian TV series, historical time, cultural policy, utopia, vampires, historical Russia

To cite this article: Nagaeva, E. Yu. (2023). The Thousand-Year Kingdom: Historical Russia in Russian vampire TV series. *Shagi / Steps*, 9(1), 47–64. (In Russian). <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2023-9-1-47-64>.

Received September 6, 2022

Accepted November 29, 2022

Вампиры — одни из самых востребованных и воспроизводимых персонажей массовой культуры. Однако до недавнего времени они не так часто становились героями российских фильмов и сериалов. Тем больше внимания привлекает недавний всплеск их популярности: меньше чем за год, с апреля 2021 по март 2022 г., на российских стриминговых платформах вышли сразу три крупных сериала о вампирах. Одноименная экранизация романа «Пищеблок» Алексея Иванова (реж. Святослав Подгаевский, 2021) сразу стала одним из самых громких проектов «Кинопоиска». «Вампиры средней полосы» (реж. Антон Маслов, 2021) и «Карамора» (реж. Данила Козловский, 2022) также быстро завоевали любовь зрителей и стали визитной карточкой платформы «Start». Такое валовое производство вампирских историй и их востребованность можно объяснить тоской отечественного зрителя по «собственным» кровожадным монстрам: в советскую эпоху вампиров в фильмах не могло быть из-за цензурных ограничений¹, а небольшая «вампирская» волна начала 1990-х была связана с «чернушным» кино, крайне самобытным, но технически не зрелищным. Отчасти это так. Но обращает на себя внимание специфический характер российских сериалов об упырях. От аналогичного опыта зарубежных коллег² их отличает гораздо меньшая тематическая и сюжетная вариативность, с одной стороны. С другой стороны, само использование нарративного потенциала историй о вампирах становится здесь более инструментальным. И в «Пищеблоке», и в «Караморе», и в «Вампирах средней полосы» крайне значимо обращение к истории России — точнее, как мы стараемся продемонстрировать, по-новому понимаемой истории России. Особенности и специфике модели исторического опыта, обнаруживаемой в этих сериалах, и будет посвящен текст.

Первое уточнение, которое необходимо сделать, касается типологических особенностей уже устоявшегося «общего места» в репрезентации русской истории, которому на смену или в пандан приходит предполагаемая нами модель. Илья Будрайтскис [2019], Марк Липовецкий и Татьяна Михайлова [2021] обращают внимание на то, что характерной особенностью репрезентации советского в отечественной экранной культуре последнего десятилетия становится стирание границы между прошлым и настоящим: прошлое буквально колонизируется современностью, теряя свою специфику и становясь «универсальным лицом настоящего» [Будрайтскис 2019]. Массовое обращение к недавней, преимущественно позднесоветской истории «служит не столько бегству в прошлое, сколько исторической легитимации настоящего, замаскированного под эскапизм» [Липовецкий, Михайлова 2021: 129]. Прошлое перестает восприниматься как целостное и завершенное время, отличное от текущей действительности, и «работает» на консервативную повестку. Нам кажется, что рассматриваемые сериалы о вампирах в своем использовании исторической перспективы прямо наследуют описанным выше способам обращения к советскому. И в фантастическом жанре легитимация государ-

¹ Единственное исключение до перестройки — фильм «Вий» (1967).

² Можно вспомнить такие разноплановые сериалы, как «Дневники вампира» (2009–2017), «Настоящая кровь» (2008–2014), «Быть человеком» (2011–2014), «Дракула» (2013–2014), «Дракула» (2020), «Штамм» (2014–2017), «Перерождение» (2019), «Чем мы заняты в тени» (2019–), «Чепелуэйт» (2021); список может быть продолжен.

ственности через апелляцию к русской истории обретает новые возможности и едва ли не логическое завершение.

Для подтверждения тезиса о такой преемственности новых сериалов о вампирах предыдущей традиции мы в первую очередь обратимся к уже упомянутой статье Марка Липовецкого и Татьяны Михайловой. В ней прослеживается, как в сериалах постепенно настраивается «система установок, определяющих отношения между изображаемым прошлым и предполагаемым (разрядка здесь и далее моя. — Е. Н.) настоящим» [Липовецкий, Михайлова 2021: 143], и делается вывод о том, что с помощью этих установок формируется новая, не вполне консистентная, но отчетливая генеалогия современного политического порядка.

Второе важное уточнение связано с самим способом постановки проблемы. Рассуждения о прагматике функционирования образов прошлого с помощью фантастических, а не квазиисторических сериалов на первый взгляд может показаться малоубедительным, поскольку фантастическое как жанр снимает вопрос о достоверности исторической репрезентации. Однако в таком типе повествования, лишенном ограничений реалистичных жанров, проекции настоящего на будущее и прошлое могут находить более свободное и потому более полное воплощение. Имея возможности задействовать гораздо более сложные темпоральные структуры, фантастическое «остраивает и реструктурирует опыт нашего собственного настоящего» [Джеймисон 2006: 39]. Благодаря этому свойству в сериалах о вампирах неожиданным образом могут найти наиболее полное развитие тенденции в обращении с историей, которые уже существуют в отечественной сериальной культуре. И формирование этого нового «общего места» в кинорепрезентации русской истории практически недоступно нефантастическим художественным нарративам.

Полагаем, что во всех исследуемых сериалах можно найти одну и ту же модель исторического опыта, легитимирующую нынешний социально-политический порядок. Далее мы покажем, какие образы прошлого формируют эту модель и как, в свою очередь, конструируются сами эти образы.

«Душа моя, как много мы с тобой потеряли»

Ярким сюжетным признаком ретросериалов 2010-х годов становится наличие альтернативных социальных порядков, а центральными героями являются персонажи, трансгрессивные по самому своему роду деятельности: фарцовщики, криминальные авторитеты, цеховики, актеры. Но критика советской системы, связанная с репрезентацией таких альтернативных порядков, оказывается совмещена с консервативной повесткой, поскольку неформальные или полулегальные организации находятся в имплицитной симбиотической связи с официальной системой. Именно это утверждает преемственность между прошлой эпохой и новой государственностью. Реакционная направленность усиливается созданием утопических моделей прошлого, дублирующихся на визуальном уровне: основой зрительского восприятия становится принцип эстетической утопии, завязанной на безупречные образы советской повседневности [Липовецкий, Михайлова 2021: 131].

Развитие этих признаков мы найдем уже в первом крупном отечественном сериале о вампирах — «Пищеблоке» Святослава Подгаевского. Сериал об олимпийской смене (1980 г.) в пионерском лагере, где по ночам пьют кровь и обращают в вампиров, позиционировался своими создателями «и как развлекательный экшн про вампиров, и ретродрама для ностальгирующего зрителя, и, конечно, философская притча о тоталитарном обществе» [Альперина 2020]. Последнее в полной мере раскрывается, когда главный герой сериала, Валера Логунов, узнает об особенностях вампирского сообщества — системе, выстроенной верховным вампиром (Стратилатом) в лагере «Буревестник». Те, кого Стратилат обращает в вампиров, из вольнодумцев и разгильдяев превращаются в примерных представителей пионерлагеря, безукоризненно выполняющих все уставные предписания и даже в жару не забывающих носить пионерский галстук. Те, у кого вампиры, в свою очередь, пьют кровь, «кормушки», сами не становятся вампирами, но полностью подчиняются воле своих образцовых хозяев. Хозяева, надо сказать, по прошествии года умирают: их «выпивает» сам Стратилат.

Перед нами альтернативный социальный порядок, с помощью которого на первый взгляд критически осмысливается устройство советского общества, выстроенного на принуждении и следовании выхолощенным ритуалам. Здесь же присутствует яркая метафора буквальных жертв, которыми оборачивалось существование советского государства. Сразу отметим, что одна из сторон такого иносказания связана с эпохой позднего социализма³, другая отсылает к более неопределенному континууму ленинско-сталинского времени. Показательно, что при напрашивающихся аналогиях отсутствуют указания на период правления Сталина. Но в романе и в сериале активно «присутствует» ленинская эпоха: для сюжета принципиально, что на месте лагеря в Гражданскую войну велись бои, о чем зритель узнаёт в первой серии из уст сразу нескольких персонажей. И, как станет ясно в конце, именно эти события положили начало «системе» Стратилата: его обращает в верховного вампира белый офицер (что является символической передачей власти).

Но перед нами скорее не критика системы, а конструкция общественного договора, в которой, как в любых утопических моделях общества, в обмен на благо вводятся какие-то ограничения. Благо, которое предлагает включение в вампирское сообщество, на протяжении всего сериала подчеркивается его членами (и вампирами, и «кормушками», и Стратилатом), но не признается главными героями, Игорем и Валерой. Последние объявляют вампирам войну, но в ходе борьбы методы героев становятся все более далеки от справедливости, за которую они сражаются. Игорь цинично использует симпатизирующую ему главную вожатую, Валера все больше ожесточается, избивает неповинного «кормушку» и не останавливается перед тем, чтобы нанести массовые увечья пионерам-вампирам (что крайне драматично обыгрывается в четвертой серии). Именно действия Валеры и Игоря, а не сложившаяся в «Буревестнике» экологическая цепь питания, в итоге приводят к реальным трагическим последствиям. Сначала Игорь случайно застреливает насмерть

³ Эта линия, связанная с осмыслением выхолощенных советских ритуалов и заменой их на «практики вненаходимости», особенно ярко представлена в романе Алексея Иванова «Пищеблок» (и является в нем центральной), но в сериале также присутствует.

сторожа лагеря. Затем из-за осуществления плана Валеры по уничтожению Стратилата запертые на пароходе вампиры, разъединенные со своим хозяином, стихийно разрывают на части доктора, что внутри сериала означает не только напрасную гибель еще одного человека, но и необратимую утрату безгрешности детьми-вампирами, которые до этого никого не убивали и не собирались. Довершает моральное поражение Валеры и Игоря невольное обращение Валеры в того, с кем он боролся, в нового Стратилата. «Мы же спасли хоть кого-то, правда ведь? Мы многих спасли?» — неуверенно и скорее сам себя спрашивает Логунов, когда все заканчивается.

Так, перед нами не просто альтернативный социальный порядок, сериал-фантазия на тему «глубинного государства». Новой, оформляющей частью нарратива становится идея разрушительности борьбы с этим социальным порядком, что при всех видимых недостатках легитимирует его. В хрестоматийной гоббсовской конструкции общественного договора право на чрезвычайные полномочия могут быть только у одной стороны, поэтому мы найдем мотив превращения в монстра в процессе борьбы с ним в каждом из наших сериалов. Привнесение фантастического элемента в лице вампира отлично работает на такую конструкцию: с одной стороны, монструозные свойства вампиров оттеняются тем, что творят сами люди (чем косвенно удостоверяется необходимость системы). С другой стороны, натурализуется аргумент, связанный с насилием, лежащим в основании такой системы: пить кровь и подчинять своей воле — в природе вампира. Об этом напоминает Валере Серп Иванович, когда тот становится новым Стратилатом: «Думаешь, можно свою природу на привязи держать? От судьбы не уйдешь».

Окончательно понятия добра и зла (которые должны быть критериями для борьбы против системы) размываются, когда во флэшбеках раскрывается, что Стратилат (и это ключевое расхождение сериала с книгой) в юности был таким же честным и принципиальным, как Валера. Он даже долгое время отказывался пить кровь. Перед смертью, заходя в костер, он говорит: «Я ни о чем не жалею, смотри, какую страну мы построили». Злодей оказывается ангелом-хранителем советской системы, которого главному герою лишь предстоит понять и чей путь, судя по всему, придется повторить. Развязка сериала указывает на циклическую структуру, утверждающую надежную преемственность между эпохой позднего социализма и современностью.

Здесь проступает сразу несколько важных мотивов, выделенных Липовецким и Михайловой по отношению к ретросериалам, важнейший из которых — мотив предательства, в том числе собственных идеалов, как необходимый ритуал инициации при вступлении в ряды сегодняшнего «глубинного государства»⁴.

Тема борьбы с системой в «Пищевом блоке» не просто совмещается с реакционной риторикой. Сразу на нескольких уровнях задается утопическая перспектива, которая и делает возможным отношение ностальгии по такому у

⁴ «По-видимому, момент предательства и/или самопредательства прежнего (по большей части воображаемого) идеализма и обозначает мифологическую точку происхождения современного культурного, политического и символического режимов власти. Именно эту мифологию формируют если не все, то наиболее значительные ретросериалы 2010-х» [Липовецкий, Михайлова 2021: 143].

прошлому. В связи с этим победа героев над Стратилатом не выглядит победой, а отъезд из злополучного лагеря, который теперь закроют, оказывается скорее изгнанием из рая. Мотив утраты окончательно утверждается современной музыкальной композицией, под которую заканчивается сцена отъезда и начинаются финальные титры: «Душа моя, как много мы с тобой потеряли. / Прости, что мы искали не то и не остались собой. / Мы сами все поменяли местами, знаю»⁵. Что возвращает, казалось бы, отнятую формулу утопии советского пионерского лагеря, но в новом качестве. По классическому определению Мангейма принципиальными свойствами утопии является подрыв существующего порядка и направленность в будущее (застывшая или осуществлявшаяся утопия становится идеологией). Перед нами же то, что Фредерик Джеймисон называет «утопией после конца утопизма» [Джеймисон 2019]: лишившиеся (с компрометацией больших нарративов) направленности в будущее утопии становятся локальными и пространственными. Причем можно увидеть, что эта пространственная утопия лагеря «Буревестник» вмещает в себя разные слои русской истории, каждый из которых становится значим и «работает» на нарратив. Эпоха раннего СССР представлена темой Гражданской войны и ее последствий; 1980-е годы — непосредственное время событий; значимость дореволюционного наследия задается ролью внутри повествования разрушенной старинной церкви близ лагеря (на символическую значимость церкви указывает то, что ее наличие постоянно подчеркивается на уровне панорамных планов). Современность вводится как минимум на уровне циклической структуры и способа репрезентации (о последнем см. ниже). Запомним это напластование времен.

Второй отличительный признак этой утопии — она «дублируется» на уровне изображения. Общая черта российских квазиисторических сериалов — создание на экране лакированных версий повседневности. Но в «Пищевом блоке» принцип эстетической утопии вводит логику разрыва со временем, которое становится объектом репрезентации. Очевидная ориентация на западные каноны, яркая до неестественности цветовая палитра, обилие компьютерных спецэффектов — все это отсылает к эстетике молодежных сериалов в духе «Stranger things» и обнажает демонстративный взгляд из современности. Такую «гламуризацию» советской повседневности, конечно, можно понять в категориях ностальгического любования артефактами прошлого. Но скрупулезно отобранные создателями сериала приметы эпохи (детали быта, одежды, интерьеры, удачно подобранные советские типажи), воспроизведенные таким образом, вместо эффекта аутентичности создают ощущение дистанции по отношению ко времени, о котором идет речь. Интересно, что похожий прием можно встретить в авторском ностальгическом кино, Наталья Самутина называет его ироническим смещением: «резкий контраст между разными культурными языками» [Самутина 2007: 42]. Но если изначально в авторском кино этот прием вводится для проблематизации исторического времени, благодаря ему «фильм, не теряя своих ностальгических ноток, превращается порой в жесткое размышление о парадоксах восприятия прошлого, или сам становится

⁵ Эта версия песни создана специально для сериала, оригинальный трек группы НАТ гораздо менее ностальгичен и начинается так: «Душа моя, смотри на меня теми глазами, / Что мы листали ленты новостей, и оставаясь собой».

симптомом этих парадоксов» [Самутина 2007: 7], здесь происходит обратный эффект. Ироническое смещение в «Пищевом блоке» выводит изображение потенциально опасного прошлого (вспомним кровавые метафоры) из сферы исторической рефлексии, закрепляя за происходящим лубочный, развлекательный характер. Оно также вводит принцип аисторичности, благодаря которому становится возможна описанная выше пространственная утопия, включающая в себя несколько временных пластов.

Таким образом, объектом колонизации и способом говорить о современности становится не только недавнее прошлое, к которому формально относится повествование. Значимая часть нарратива — совмещение этого времени с более ранними периодами советской и, шире, русской истории. Что, сразу стоит отметить, достигается нивелированием идеологических противоречий между этими эпохами.

«У нас все по договору»

Сериал «Карамора», вышедший с января по начало марта 2022 г. на платформе «Start», стал одним из самых громких и спорных проектов последнего времени, в первую очередь из-за необычной жанровой принадлежности. Он с самого начала позиционировался авторами как альтернативная история,вольная фантазия на тему Серебряного века и революции, в которой «люди, которые знают историю, будут находить для себя массу отсылок, пасхалок, приветов» [Садков 2022]. И действительно, в этой альтернативной реальности (события формально разворачиваются около 1910 г.) Распутин оказывается вампиром Александром I, встречаются Столыпин и Сталин, «правильные» вампиры борются с русским Джеком Потрошителем, Льву Толстому можно сказать: «На словах вы Лев Толстой, а на деле...», а главный герой отпускает в Карпатах на свободу паренька со словами «Смотри, не наделай глупостей». Паренька зовут Гаврила Принцип. Речь героев пестрит отсылками как к ранним историческим эпохам, так и к легко опознаваемым российским реалиям (от «Кадры решают все» и «Кавказ — страна возможностей» до «Не надо раскачивать лодку» и «ужин с доставкой на дом»). На уровне изображения постмодернистская игра также подчеркивается: шикарные интерьеры и предметы дворянского быта создают атмосферу декаданса, но бесчисленное количество визуальных цитат из жанровых фильмов, прежде всего боевиков и хорроров, вписывает сериал в широкий контекст западной киноиндустрии. Перед нами типичный пример того, что Саймон Рейнольдс назвал ретроманией, — ироничного подхода, при котором новое создается путем пересборки эклектично набранных фрагментов прошлого для порождения забавного «бриколажа культурной безделицы» [Рейнольдс 2015: 39].

В таком нарративе, казалось бы, жонглирование образами прошлого делается ради самой игры, ради эстетического и интеллектуального наслаждения, снимая вопросы о любых тотальных нарративах и идеологических конструкциях. Поэтому и споры о «Караморе» велись именно вокруг вопроса об уместности такого свободного обращения с российской историей. Однако визуальный аттракцион оказывается совместим с конкретными идеологическими коннотациями и вполне инструментальным использованием образов прошлого, с

одной стороны; с другой стороны, здесь можно увидеть подобный «Пищевоблоку» способ напластования времен.

Обращает на себя внимание сам характер осовременивания прошлого. Различные события и целые сюжетные линии показываются в сериале не как связанные с определенной исторической эпохой и поэтому обладающие инаковостью (что устанавливало бы дистанцию между настоящим и прошлым); наоборот, объясняемые через современные отсылки, они теряют специфичность. Крайне показателен момент во второй серии, когда знаменитая поэтическая дуэль между Северянином и Маяковским изображается как рэп-баттл, ведущий вечера даже начинает его фразой «Пошумим, господа»⁶. Ироническое смещение (мы условились, что это резкий контраст между разными культурными языками) здесь уже не задает дистанцию между объектом и его репрезентацией, как в «Пищевоблоке», а, наоборот, устанавливает знак равенства между практиками прошлого и настоящего: и культурными, и коммуникационными, и политическими (последнее принципиально, так как основная тема сериала — борьба за власть и политические интриги). Это «прописывание» настоящего в прошлом делается не назидательно, не дидактично, а как бы понарошку. Что парадоксальным образом обеспечивает большую свободу в освоении прошлого настоящим.

Главный герой «Караморы» — революционер-анархист Пётр Каразин по кличке Карамора, мечтающий о том, как вместе с царским режимом уйдут произвол власть имущих и бесправие простых людей. Вскоре после выполнения задания, на котором при таинственных обстоятельствах погибает вся боевая группа Караморы, он узнает, что во главе всех правящих в Европе династий, включая российскую, стоят вампиры. Из вампиров же состоит тайная организация, которая надежно охраняет эту власть. Поняв, в чем настоящий секрет живучести политического строя в России, Карамора клянётся уничтожить вампиров и восстановить социальную справедливость. Таким образом, перед нами на первый взгляд опять альтернативный социальный порядок, метафорически воспроизводящий критику системы. Причем не только дореволюционной власти, поскольку пороки царского режима принципиально осовременены и обростают множеством ассоциаций с современной политической ситуацией (вплоть до шуток про несменяемость власти в России). А монструозный характер такой власти лишь подтверждается тем, что она принадлежит вампирам.

Но очень быстро под сомнение ставится не только легитимность власти, но и легитимность борьбы с ней. Во-первых, уже во второй серии оказывается, что вампиры не узурпаторы, они используют свою сверхчеловеческую силу, руководствуясь идеей блага: для защиты государства и народа, в том числе от разных преступников (к которым, конечно, принадлежат и революционеры). Когда вампир Руневский объясняет новообращенной Алине устройство этого альтернативного социального порядка, он прямо ссылается на Гоббса:

У нас все по договору. Общественный договор, Гоббс. Слышали? Власть защищает людей, а люди платят налог. Только вместо монет

⁶ Отсылка к разошедшейся на мемы фразе Александра «Ресторатора» Тимарцева, который он как ведущий объявляет начало рэп-поединка в шоу «Versus Battle».

кровь. (...) У каждого своя роль. Придут другие после нас, и будет то же самое, —

утверждается циклическая структура. В сложившейся системе есть «плохие» звенья: пекущиеся только о себе субъекты (Юсупов) или продажные исполнители (Дашков), но во главе ее стоят носители гражданских добродетелей, которые подчиняют свои интересы служению родине (Столыпин, Свешников, Руневский, отчасти Распутин, несмотря на откровенно пародийный образ последнего). Моральный облик этих «хороших» вампиров выгодно отличает их от «человеческих» персонажей сериала, по большей части властолюбивых, продажных и/или жестоких.

Во-вторых, еще отчетливее, чем в «Пищеблоке», дискредитируется идея борьбы со сложившейся системой: из-за действий Караморы постоянно гибнут невинные, а сам герой становится все более жесток и безумен в своих методах. В итоге он чуть не «топит город в крови» (такую характеристику его действиям дают стоящие по разные стороны баррикад вампир-монархист Руневский и революционер Ткачёв). Мысль о том, что нет монстров хуже самих людей, высказывается на протяжении сериала самыми разными персонажами — и людьми, и вампирами. Именно действия людей, а не вампиров, в первую очередь самого Караморы, раз за разом приводят к трагическим последствиям. Люди же, а вовсе не вампиры (которые показаны как прекрасно овладевшие искусством укрощать свою природу) дают волю своим темным инстинктам, от воли к власти до стремления мучить других ради собственного удовольствия. Еще нагляднее, чем в «Пищеблоке», образ вампира как монстра меркнет перед монструозностью самого человека. Что имплицитно указывает на необходимость укрощения человеческой природы договором. К этому стоит добавить, что недостатки государственного устройства, с которым борется Карамора, по большей части звучат (но не демонстрируются) в расказах-предысториях революционеров и лишены той зрелищности, которую приобретает разрушительные последствия борьбы с режимом. А невероятно запутанная сюжетная линия с двойными и тройными агентами окончательно подрывает идею обоснованной и успешной борьбы за справедливость. Так внутри постмодернистской фантазии на тему несвершившейся революции отчетливо проступает консервативная повестка: несмотря на то что система несовершенна, альтернатива ей гораздо страшнее. И доказательной базой оказывается существующая уже в открытом виде по сравнению с «Пищеблоком» конструкция общественного договора, легитимирующая необходимое насилие.

Как мифологические персонажи вампиры не просто нарушают культурные табу и юридические нормы. Своим существованием они отменяют самую неотменяемую границу — между жизнью и смертью — и посягают на эту границу у других. Поэтому если в ретросериалах через обращение к альтернативным социальным порядкам утверждается трансгрессивный характер истинной власти, то здесь, равно как и в других рассматриваемых нами сериалах, вампиры — яркое воплощение идеи о том, что источником власти является преодоление запретной черты. Необходимая и «натурализованная» трансгрессивность вампиров-силовики противопоставляется противоестественной — сопротивлению сложившемуся социально-политическому порядку. Насилие,

проявляемое не государственниками, внутри такой модели неприемлемо (в четвертой серии «Караморы» даже получает признание концепция непротivления злу насилием Льва Толстого).

В связи с этим противостояние между революционерами и монархистами становится способом высказаться о политических протестах 2010-х: в аргументах обеих сторон звучат опознаваемые оппозиционные и провластные тезисы, так называемая риторика Болотной площади и Поклонной горы. Особенно показательна сцена в седьмой серии, где Руневский приходит к Караморе в тюрьму и расспрашивает бунтаря о целях и мотивах его сопротивления. С первых минут сериала в глаза бросались гротескность, излишняя пафосность в речах и образе Караморы, заставлявшие заподозрить пародийный характер персонажа (намеренно или нет, Данила Козловский блестяще отыгрывает эту искусственность своего героя). И в сцене, когда антагонисты прямо сталкиваются, это подтверждается: перед нами две идеи блага, но дискурс морального превосходства вложен в уста монархиста. Выслушав по-своему логичные, но абстрактные рассуждения о справедливости, вампир резюмирует: «Такие, как я, пьют кровь литрами, а такие, как ты, проливают ее тоннами»⁷. Что, собственно, чуть не происходит, а не свершившаяся революция Караморы приравнивается к спасению Санкт-Петербурга и мира в России.

Интересно, что в сериале не просто присутствует консервативная повестка, а происходит прямое отождествление органов насилия с моралью и идеализмом, как в советском жанровом кино. Марк Липовецкий и Татьяна Михайлова отмечают, что в ретросериалах 2010-х очевидны тенденции к возвращению к такой модели морального императива (можно проследить эволюцию образов силовиков от злодеев к ангелам-хранителям), но «в современной культуре, несмотря на неискоренимую и все возрастающую любовь к силовикам, такого рода отождествление все же трудноосуществимо» [Липовецкий, Михайлова 2021: 135]. Уже в «Пищеблоке» злодеи-силовики оказываются скорее ангелами-хранителями⁸ существующего порядка. В «Караморе» же благодаря ироническому смещению, помещающему все изображаемое в кавычки, становится возможным безопасно возродить советскую дискурсивную модель. Забегая немного вперед, можно сказать, что в «Вампирах средней полосы» вампир-милиционер Анна также является моральным камертоном и рупором гражданской добродетели.

Утопическое измерение снова складывается из нескольких компонентов. С одной стороны, сильное перцептивное воздействие оказывают стильные образы и качественная режиссура, совмещенные для зрителя с наслаждением слож-

⁷ Особые интертекстуальные связи в этой сцене закладываются тем, что роль главного рупора морального императива сериала, Руневского, играет Филипп Янковский — режиссер «Статского советника» (2005). Важнейшим в «Статском советнике» становится сюжет с организацией террористической деятельности чиновниками высшего уровня (что повторяется в «Караморе»). А в конце фильма Эраст Фандорин принимает сложное для себя, но патриотичное решение оставаться на государственной службе даже при недостойных руководителях.

⁸ Мы опустили сюжетную линию в сериале «Пищеблок» с погибшим вампиром — братом Валеры, — который является архетипическим волшебным помощником, но она полностью вписывается в эту концепцию. И характерно, что в книге ее нет, так же как нет намека на положительный образ Стратилата.

ным сюжетом и разгадыванием различных отсылок, в том числе визуальных. Утверждать, что утопический элемент присутствует в репрезентации самой системы, здесь, в отличие от «Пищеблока», нельзя (несмотря на консервативную направленность сериала). Но утопия в сериале все-таки есть, что подтверждается в последней серии, когда революция окончательно отменяется. Смена режима не происходит не просто потому, что Карамора, разуверившийся в своих действиях, взрывает лидеров движения во главе с Лениным и Сталиным, а потому, что революционеры не успевают обратить большевиков в вампиров, что гарантировало бы им успех (именно такие планы обсуждаются на собрании, на которое Карамора приходит с бомбой). То есть на символическом уровне они не успевают получить *potestas*, право на исключительное использование силы, которым по своей природе обладает вампир. Это использование неограниченной силы, как нам кажется, и есть утопия, за которую борются представители всех политических группировок в сериале, и воплощена она в теле вампира. Когда Фредерик Джеймисон пишет о специфическом характере утопий «после утопизма», он обращает внимание на то, что опространствливание утопии «проецируется на понимание места и ландшафта, включая человеческое тело» [Джеймисон 2019: 349]. В другом месте он пишет, что мутация пространства (базовая характеристика постмодерна, так называемое постмодернистское гиперпространство, с которым он, в частности, связывает утрату чувства истории в современную эпоху) влечет за собой переосмысление всех пространственных координат и «требует в каком-то смысле отрастить новые органы, расширить наш сенсориум и тело до новых, пока еще не мыслимых, а может в конечном счете и невозможных измерений» [Там же: 146]. Можно поставить вопрос о коллективном фантазме, проекцией которого становится тело вампира, в данном случае — всевластное тело.

Так, с одной стороны, перед нами снова опространствленная утопия, локализованная в данном случае в физической оболочке вампира. С другой стороны, кажется не случайной продемонстрированная в «Караморе» историческая перспектива, в которой современность неотличима от прошлого, представляющего собой неопределенный временной континуум, без существенных противоречий вмещающий и дореволюционное, и советское (преимущественно раннесоветское) наследие. Не свершившаяся революция в контексте принципиального осовременивания всех практик в сериале указывает на преемственность между царской Россией и новейшей государственностью. И это гораздо более плотный, нежели в «Пищеблоке», вариант освоения прошлого современностью, абсорбирующий не только и не столько советскую историю, сколько дореволюционную, и все эпохи максимально уравнивает.

«Здравствуйте, призраки завтра»

Если для сериалов «Карамора» и «Пищеблок» центральной становится тема борьбы с системой и вампирами, которые ее поддерживают, то структура третьего нашумевшего вампирского сериала — «Вампиры средней полосы», казалось бы, принципиально отлична. В центре сюжета детективная история с убийством неизвестным вампиром человека, что является грубейшим

нарушением древнего договора, за которое преступник должен быть лишен своей вечной жизни. Хранители договора (люди) готовы осудить членов клана деда Славы, и теперь клан должен найти настоящего убийцу или понести наказание. Благодаря внутренней фокализации (история излагается с точки зрения вампиров) быстро становится понятно, что обвиняемые здесь совершенно ни при чем, напротив, они являются образцовыми членами общества⁹ и носителями выдающихся моральных качеств, буквально лучшей версией самих людей. На это указывает уже название сериала, отсылающее к рассказу Пелевина «Проблема верволька в средней полосе» (1991)¹⁰. Монструозность вампиров опять оказывается мнимой сравнительно с тем, на что способен обычный человек: хранительница шантажирует деда Славу исполнением договора. Впоследствии она казнит невиновного вампира и готова приговорить остальных, потому что ей пообещал вечную жизнь настоящий убийца. Вампиры же, наоборот, готовы сами казнить одного из членов своей семьи, если он действительно нарушил договор. Интересно, что следование закону не просто становится мерилем добродетели и показателем нравственности: в сериале задается тема его правильного и неправильного исполнения. Вампиры следуют древнему соглашению, руководствуясь представлениями о том, что является лучшим для людей, а хранители следуют закону буквально. Нетрудно предположить, что именно такой бюрократизм и делает возможным злоупотребление хранительницы Ирины Бредихиной своими полномочиями¹¹, что раз за разом приводит к трагическим последствиям.

Так, договор (и заодно альтернативный социальный порядок) в этом сериале оказывается под угрозой, но не потому, что с его существованием связано наличие нравственного компромисса, как в «Пищеблоке» или «Караморе», а из-за слабости человеческой натуры. В отличие от предыдущих сериалов, связанных с размытием границ добра и зла и вводящих тему неоднозначности моральных категорий, «Вампиры средней полосы» завязаны на легко опознаваемые бинарные оппозиции: «хорошо — плохо», «правильно — неправильно», «свое — чужое». Этой системе подчинена и конструкция исторического времени. Один из основных источников сюжета и характеров здесь — идея о том, что вампиры как долгожители являются носителями ценностей и культурных норм других эпох. Впервые эта мысль крайне оригинально была обыграна в фильме «What We Do in the Shadows» Д. Клемента и Т. Вайтити (2014), где базовая принадлежность сверхъестественных существ к другому времени, другим социальным и коммуникативным порядкам являлась источником комического. Отсталость вампиров подчеркивала их неспособность вписаться в современное общество, с ее помощью высмеивались, что немало важно, патриархальные, расистские, сексистские виды дискриминации, свойственные прошлому [Limpar 2018]. Показательно, что в «Вампирах средней

⁹ Вампир Анна даже шутит, что клан представляет собой полный социальный набор: капитан полиции, врач, педагог, пенсионер, подросток.

¹⁰ В рассказе описывается инициация молодого оборотня. В частности, после инициации (боя) вожак стаи вервольков вскользь объясняет новообращенному, как устроен этот мир, и новообращенный узнаёт, что только оборотни — «реальные люди».

¹¹ Ее сын будет поступать так же, по крайней мере в первом сезоне. Второй сезон на момент публикации данной статьи еще не вышел на экраны.

полосы», напротив, укорененность вампиров-долгожителей в других временах, в традиции становится истинной причиной их высоких нравственных качеств. Отчетливо артикулируется воспитательная функция исторического прошлого, и тем острее встает вопрос об особенностях его репрезентации.

Дед Слава — полуфольклорный персонаж: он говорит пословицами и поговорками, через которые подчеркивается его близость к народной культуре. Но прежде всего, и это яркая особенность сериала, главный герой неразрывно связан с советской образностью. Неистовый поборник этого периода, дед Слава окружает себя исключительно предметами советского быта, транслирует советские паттерны поведения, в свободное время перечитывает старые номера газеты «Правда» и слушает молодого Валерия Леонтьева. С одной стороны, и это лежит на поверхности, сериал активно эксплуатирует тему ностальгии по советскому. Зрительское удовольствие здесь в первую очередь связано с узнаванием и любованием эстетизированной советской повседневностью, эффектно преобладающей не только в квартире семьи деда Славы (где происходит значительная часть действия), но и на уровне репрезентации общественных пространств Смоленска. Можно было бы сказать, что «Вампиры средней полосы» — это образцовый пример реставрирующей ностальгии с ее стремлением повернуть время вспять и возратить прошлое, хотя бы посредством полной реконструкции, поскольку, как пишет Светлана Бойм, в этом случае (в отличие от рефлексирющей ностальгии) «временной разрыв компенсируется опытом близости и доступности объекта вожделения» [Бойм 2019: 110]. Но есть два момента, на которые стоит обратить внимание. Во-первых, в сериале заметна нормализация самых неоднозначных сторон советского опыта: в речах деда Славы иной раз всплывает фигура Сталина: «Что нам с Иосифом Виссарионовичем наши органы расскажут»; «Есть у нас со Сталиным одна кровавая тайна»; «Сталина на вас нету! Или Грозного». Полицейский, влюбленный в вампира Анну, буднично рассказывает, что его «отец работал на Лубянке». Во-вторых, важную роль в формировании образа значимого и «правильного» прошлого играет не только советская, но и дореволюционная эпоха. На уровне ролевых моделей этот пласт истории вводится в связи с вампирами маркизом Жаном и графиней Ольгой, привносящими в сериал дух дворянства и одновременно эстетику его упадка (театральный педагог Ольга даже ставит со студентами «Дворянское гнездо» Тургенева), на уровне ярких примет времени — архитектурой значимых для повествования зданий. Так, хотя изнутри квартира вампиров напоминает музей советской эпохи, снаружи это типичная дореволюционная постройка, что в каждой серии подчеркивается съемкой дома длинными планами. Время имперской России также постоянно «материализуется» в кадре благодаря церквям и дворянским усадьбам, одной из которых, переоборудованной, является больница Жана.

Такая тенденция к объединению исторических эпох для репрезентации настоящего постоянно встречается в сериале на уровне операторской работы — панорамных планов, в которых из раза в раз весьма изобретательно совмещаются разнородные исторические и современные сооружения. Смешению времен способствует и аудиальное оформление: его важной частью, несмотря на все вышеперечисленное, становятся именно ультрасовременные российские и осовремененные позднесоветские музыкальные треки. Показа-

тельна музыкальная сцена в «новогодней» серии («Новая кровь»), когда семейство деда Славы украшает елку вразнобой дореволюционными и советскими игрушками под звучащую за кадром песню «Все как у людей» Егора Летова.

Образы дореволюционной и советской России, транслируемые через «хороших» вампиров, объединяются до внутренне консистентной структуры «правильного» времени, противопоставленного времени «вывихнутому» — периодам внесударственности. Это особенно заметно по внешнему облику отрицательных персонажей: «плохой» вампир Клим напоминает язычника, а дружина хранительницы Ирины Бредихиной, преступающей закон, выглядит как бригада из «лихих 90-х».

Таким образом, помимо эстетической утопии (визуально безупречный видеоряд), утопическое в сериале связано с утверждением единой культурной традиции, и вампиры, как живая руина, самой своей физической оболочкой содержащие память о других временах (время буквально объективировано в их бессмертных телах), становятся ее живым воплощением¹². Создание непротиворечивого образа прошлого происходит благодаря стиранию сущностных различий между разными периодами российской истории до идеи единого значимого для настоящего исторического процесса. Вместе с тем это еще один, третий (после «Пищеблока» и «Караморы») способ нейтрализации потенциально опасных аспектов российской и советской истории. И в сериале, действие которого происходит в настоящее время, в чистом виде создается утопическая модель прошлого. Польский социолог Зигмунт Бауман [2019] называет утопии, идея прогресса в которых связана не с будущим, а с прошлым, ретро-утопиями. В «Вампирах средней полосы» само тело вампира дает возможность воплотить такую структуру исторического опыта, и интересно, что Бауман, как и Джеймисон, связывает развитие утопического воображения с телесностью. Он пишет о том, что если ретроутопия — это диагноз культуре, потерявшей веру в улучшение общества, то сама идея улучшения трансформируется в озабоченность телом и «хорошим самочувствием» [Бауман 2019: 126]. В этом смысле довольно симптоматично, что кризис общественных договоров с разной степенью интенсивности во всех трех рассмотренных нами сериалах воплощен с помощью модифицированных тел — тел вампиров. И здесь мы подходим к нашему заключительному предположению о прагматике и значении эволюции в репрезентации истории, которая происходит в новейших фантастических сериалах по сравнению с квазиисторическими сериалами 2010-х годов.

Тысячелетнее царство

Если в российских сериалах 2010-х годов для легитимации государственности активно используется эпоха позднего социализма, то к началу следующего десятилетия подобная «работа» с прошлым распространяется на всё более ранние слои времени. Характерной особенностью инструментализации истории,

¹² Но, в отличие от ситуации, когда руина как конструкция исторического опыта дает увидеть и удержать в объекте сложную темпоральную структуру (см., например: [Гавришина 2015]), здесь она, напротив, приводит разные временные режимы к состоянию однородности.

доступной именно фантастическим нарративам, становится единовременное обращение к разным историческим периодам с устранением социально-культурных противоречий и идеологических различий между ними. Новыми средствами конструируется представление о непрерывном историческом процессе, частью которого является актуальный социально-политический порядок.

Создание такого «общего места» крайне созвучно одному из наиболее востребованных политических понятий последнего времени — концепции исторической России. Использование этого понятия можно найти «практически во всех больших “исторических” статьях президента Владимира Путина, в выступлениях бывшего министра культуры, а ныне помощника президента Владимира Мединского, не говоря уже об обширной провластной или патриотической публицистике» [Олейников 2021]. В этих контекстах историческая Россия подразумевает единую и исторически обусловленную линию развития российской государственности, в которой Советский Союз явился «органическим» преемником дореволюционной России, точно так же как Российская Федерация в нынешнем ее виде является наследницей «исторически сложившегося государственного единства» (поправки к Конституции Российской Федерации от 2020 г. [Конституция 2020. Ст. 67.1]). То есть, с одной стороны, эта мифологема «указывает на принципиальную тождественность дореволюционной России и Советского Союза», с другой — ее наличие становится важнейшим аргументом для оправдания внешней политики России, поэтому с 2014 г. понятие исторической России активно берется на вооружение официальными властями [Олейников 2021].

Конструкция исторического опыта, которую можно увидеть в отечественных сериалах о вампирах, по сути, изоморфна такому пониманию исторической России. Несмотря на несходство сюжетов и разные стратегии осовременивания прошлого, все три сериала (полагаем, примеров может быть гораздо больше) заметно тяготеют к производству пространственной утопии, которая бы максимально согласованно включала в себя и гомогенизировала дореволюционную, советскую и современную эстетику. С помощью задаваемой таким образом единой перспективы исторического развития устанавливается прямая преемственность между «Тысячелетним царством»¹³ и сегодняшней российской государственностью. Вместе с тем в вампирской метафоре находит яркое воплощение не только идея «органической» сущности российской власти, но и представление о ее необходимой трансгрессивности.

Источники

Альперина 2020 — Альперина С. Вышел трейлер сериала «Пищеблок» по роману Алексея Иванова // Российская газета. 2020. 16 окт. URL: <https://rg.ru/2020/10/16/vyshel-trejler-seriala-pishcheblok-po-romanu-alekseia-ivanova.html>.

Конституция 2020 — Конституция Российской Федерации [с изменениями от 2020 г.] // КонсультантПлюс. URL: https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399/95c44edbe33a9a2c1d5b4030c70b6e046060b0e8.

¹³ В своих статьях и выступлениях президент Владимир Путин часто ссылается на тысячелетнюю историю Российского государства. См., например: [Путин 2012]; речь В. В. Путина на параде Победы 9 мая 2019 г. [Парад 2019].

- Парад 2019 — Парад Победы на Красной площади // Kremlin.ru. 2019. 9 мая.
URL: <http://kremlin.ru/events/president/news/60490>.
- Путин 2012 — Путин В. Россия: национальный вопрос // Независимая газета. 2012. 23 янв. URL: https://www.ng.ru/politics/2012-01-23/1_national.html.
- Садков 2022 — Садков П. Данила Козловский про сериал «Карамора»: «Мы играем с историей и ни на кого не намекаем» // Комсомольская правда. 2022. 22 янв.
URL: <https://www.kp.ru/daily/27354.5/4535286>.

Литература

- Бауман 2019 — Бауман З. Ретротопия / Пер. с англ. В. Л. Силаевой; Под науч. ред. О. А. Оберемко. М.: ВЦИОМ, 2019.
- Бойм 2019 — Бойм С. Будущее ностальгии / Пер. с англ., предисл. А. Стругача. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Будрайтскис 2019 — Будрайтскис И. Брежнев как современник? Ностальгия, ретромания и колонизация советского // Неприкосновенный запас. 2019. № 2 (124). С. 230–237. [Цит. по электрон. версии]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2019/2/brezhnev-kak-sovremennik-nostalgia-retromaniya-i-kolonizatsiya-sovetskogo.html>.
- Гавришина 2015 — Гавришина О. В. Фотография как руина // Шаги/Steps. Т. 4. № 3–4. 2018. С. 59–67.
- Джеймисон 2019 — Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. 2-е изд., испр. / Пер. с англ. Д. Кралечкина; Под науч. ред. А. Олейникова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2019.
- Джеймисон 2006 — Джеймисон Ф. Прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? / Пер. А. Горных // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сб. ст. / Сост. и науч. ред. Н. Самутина. М.: Нов. лит. обозрение, 2006. С. 32–49.
- Липовецкий, Михайлова 2021 — Липовецкий М., Михайлова Т. Больше чем ностальгия (Поздний социализм в телесериалах 2010-х годов) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 127–147.
- Олейников 2021 — Олейников А. Откуда есть пошла «историческая Россия» // Фонд Либеральная Миссия. 2021. 11 окт. URL: <https://liberal.ru/authors-projects/otkuda-est-poshla-istoricheskaya-rossiya>.
- Самутина 2007 — Самутина Н. В. Идеология прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. М.: ГУ ВШЭ, 2007.
- Рейнольдс 2015 — Рейнольдс С. Ретромания. Поп-культура в плену собственного прошлого / Пер. В. Усенко. М.: Белое Яблоко, 2015.
- Шёнке 2018 — Шёнке А. Архитектура забвения: руины и историческое сознание в России Нового времени / Авториз. пер. с англ. А. Степанова. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.
- Limpar 2018 — Limpar I. Masculinity, visibility, and the vampire literary tradition in *What We Do in the Shadows* // Journal of the Fantastic in the Arts. Vol. 29. No. 2 (102). 2018. P. 266–288.

References

- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Polity Press.
- Boym, S. (2002). *The future of nostalgia*. Basic Books.
- Budraitiskis, I. (2019). Brezhnev kak sovremennik? Nostal'giia, retromaniia i kolonizatsiia sovetskogo [Brezhnev as a contemporary? Nostalgia, retromania, and the colonization of the Soviet]. *Neprikosnovennyi zapas*, 2019(2, no. 124), 230–237. (In Russian).
- Gavrishina, O. V. (2018). Fotografiiia kak ruina [The photograph as ruin]. *Shagi/Steps*, 4(3–4), 59–67. (In Russian).

- Jameson, F. (1982). Progress versus utopia; or, Can we imagine the future? *Science Fiction Studies*, 9(2), 147–158.
- Jameson, F. (1990). *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. Duke Univ. Press.
- Limpar, I (2018). Masculinity, visibility, and the vampire literary tradition in *What We Do in the Shadows*. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 29(2, no. 102), 266–288.
- Lipovetskii, M., & Mikhailova, T. (2021). Bol'she chem nostal'giia (Pozdnii sotsializm v tele-serialakh 2010-kh godov) [More than nostalgia: Late Socialism in TV series of the 2010s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2021(3, no. 169), 127–147. (In Russian).
- Olenikov, A. (2021, October 11). Otkuda est' poshla "Istoricheskaiia Rossiia" [Where did "Historical Russia" come from?]. *Fond Liberal'naia Missiia*. <https://liberal.ru/authors-projects/otkuda-est-poshla-istoricheskaya-rossiya>. (In Russian).
- Samutina, N. V. (2007). *Ideologiia proshlogo v sovremennom evropeiskom kino* [Ideology of nostalgia: Problem of the past in contemporary European cinema] (Preprint WP6/2007/01). GU VShE. (In Russian).
- Schönle, A. (2011). *Architecture of oblivion: Ruins and historical consciousness in modern Russia*. Northern Illinois Univ. Press
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture's addiction to its own past*. Faber and Faber.

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Елена Юрьевна Нагаева

старший преподаватель, кафедра
культурологии и социальной
коммуникации, историко-филологический
факультет, Институт общественных
наук, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (495) 956-96-47
преподаватель, кафедра истории
и теории культуры, факультет
культурологии, Российский
государственный гуманитарный
университет
Россия, ГСП-3, 125993, Москва,
Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (495) 250-68-27
✉ shepes_anh@mail.ru

Elena Yu. Nagaeva

Senior Lecturer, Department of Cultural
Studies and Social Communications, Faculty
of History and Philology, Institute for
Social Sciences, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (495) 956-96-47
Lecturer, Department of History and Theory
of Culture, Faculty of Culturology, Russian
State University for the Humanities
Russia, GSP-3, 125993, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (495) 250-68-27
✉ shepes_anh@mail.ru