

Научная статья

УДК 008.009

doi: 10.20323/1813-145X-2022-1-124-202-209

Екатерина Николаевна Шапинская

Доктор философских наук, профессор, ведущий научный сотрудник ФГНИУ «Российский институт культурологии». 119072, г. Москва, Берсеневская наб., д. 18-20-22, стр. 3
reenash@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0440-3830>

Советское ретро в нарратологии цифровой эпохи

Аннотация. Статья посвящена анализу советской тематики в нарративных формах современной культуры. Распространенной формой репрезентации советского прошлого являются нарративы, основанные на советских ретрообразах, которые широко представлены во всех сферах современной культуры и в разнообразных жанрах медиапродукции. Несмотря на трансформацию многих культурных форм в эпоху диджитализации, на все большее распространение трансмедиальности, объединяющей различные форматы в одном медиaprостранстве, их суть, семантическое ядро, часто сохраняется. Рассматривается нарративный поворот как характерная черта культуры постсовременности, присущая культурным текстам постмодернизма, использующим образы истории в своей «фантастической историографии».

Отмечается, что нарративные формы начали привлекать внимание исследователей в XX в. в связи с возникновением структурализма и возросшим интересом к проблеме текста. Среди причин, объясняющих такую устойчивость нарратива и его привлекательность, выделяются две, которые, определяют как вневременной характер нарратива, так и его актуальность для нашего времени: архетипичность нарративных структур и принцип удовольствия, на котором основаны многочисленные истории прошлого и настоящего. Советское ретро рассматривается с точки зрения сохранения в нем базовых нарративных структур и, в то же время, изменения их семантики под влиянием установок и ценностей сегодняшнего социокультурного контекста. В качестве примера взят жанр ретродетектива, представленного в форме телесериала, весьма популярного в массовой продукции наших дней и сохраняющего традиционный формат. Кейсы ретродетективов рассматриваются с точки зрения устойчивости нарративных схем и их вариаций в зависимости от социокультурной динамики, а также присутствия в них как архетипических нарративных структур, так и принципа удовольствия.

Ключевые слова: нарратив, советское ретро, постмодернизм, массовая культура, социокультурный контекст, структурализм, архетип, семантика

Для цитирования: Шапинская Е. Н. Советское ретро в нарратологии цифровой эпохи // Ярославский педагогический вестник. 2022. № 1 (124). С. 202-209. <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-1-124-202-209>.

Original article

Ekaterina N. Shapinskaya

Doctor of philosophical sciences, professor, leading researcher at FSRI «Russian institute of culturology». 119072, Moscow, Bersenevskaya emb., 18-20-22, building 3
reenash@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0440-3830>

Soviet retro in narratology of digital age

Abstract. The paper examines Soviet theme in narrative forms of contemporary culture. Narratives based on Soviet retro images are present in all spheres of today's culture and in different genres of media production are a popular form of representing Soviet past. In spite of transformation of many cultural forms in digital epoch, of spreading of intermediality which joins different forms in a singular mediaspace, their semantic centre is often preserved. Narrative turn is regarded as a feature of postmodern culture typical of postmodern cultural texts, which use images of history in their «fantastic historiography». It is noted that narrative forms have started attracting attention of researchers in the XX century, in connection with emergence of structuralism and growing attention to the problem of text. Two factors have been singled out among the reasons of popularity and attraction of narratives: archetypal narrative structures and the pleasure principle as the basis of many stories of the past and the present. Soviet retro is examined from the point of view of preserving narrative structures and at the same time of changing their meaning under the influence of today's

cultural context. As an example the genre of Soviet retro detective has been examined, which is popular in the form of serials, preserving their traditional form. The cases of retro detectives are regarded as preserving stable basic narrative schemes with variations depending on cultural dynamics, and based both on archetypal structures and the pleasure principle.

Keywords: narrative, Soviet retro, postmodernism, popular culture, social and cultural context, structuralism, archetype, semantics

For citation: Shapinskaya E. N. Soviet retro in narratology of digital age. *Yaroslavl pedagogical bulletin*. 2022;(1):202-209. (In Russ.). . <http://dx.doi.org/10.20323/1813-145X-2022-1-124-202-209>.

Введение

Советский период в истории нашей страны является предметом многочисленных исследований, репрезентаций, нарративов, дискуссий. Годы существования Советского Союза, по историческим меркам совсем еще недавние, стали уже историческим материалом, на который опираются современные культурные производители, модифицируя его в соответствии с теми или иными культурными формами, делая разные акценты и «препарируя» для подтверждения той или иной точки зрения. Обращение к столь недавнему прошлому содержит в себе ряд проблем: с одной стороны, те, кому довелось в этом прошлом жить, считают себя единственными знатоками исторической правды, которая часто идет вразрез с ее пониманием последующими поколениями, с другой — эти новые поколения неизбежно формируют свой взгляд на то, что для них является прошлым, занимающим свое место в исторической памяти и не детерминированным личностным переживанием. Отсюда противоречивые трактовки различных аспектов «советскости» в различных формах репрезентации. Мы не раз обращались к визуальным репрезентациям советских ретрообразов в современном ситискейпе, отмечая влияние на них постмодернистской иронии и смену семантики того или иного образа или артефакта, перемещенного в иной контекст [Шапинская, 2017]. Другой формой репрезентации советского прошлого являются нарративы, основанные на советских ретрообразах, которые широко представлены во всех сферах современной культуры и в разнообразных жанрах медиапродукции. Само многообразие этих нарративов затрудняет их классификацию с содержательной точки зрения, а противоречивость установок их авторов усложняет ситуацию еще больше. В отношении советского прошлого можно выделить две основные установки, между которыми существует множество «промежуточных»: ностальгия и отторжение, и обе эти установки воплощены во множестве форм культурной продукции. В своем анализе образа власти на российском телевиде-

нии Т. С. Злотникова отмечает: «Ностальгия по прошлой, прошедшей и уже почти ушедшей жизни разлилась по телеэфиру. Ностальгия по невкусной еде, по некрасивой одежде, по непреодолимым запретам и несбывшимся надеждам» [Злотникова, 2017, с. 261]

Нарративный поворот в (пост)современной культуре

Нарративная форма, которую обретает как ностальгия, так и отторжение в отношении «советскости», связаны с «нарративным поворотом», характерным для периода постмодернизма в целом, который отмечает Ф. Джеймисон, исследуя «фантастическую историографию», на которой основаны «воображаемые генеалогии и романы, которые перетасовывают исторические фигуры и имена как карты в колоде» [Jameson, 1995, с. 367]. Согласно Джеймисону, обращение к нарративу является признаком постмодернистской ситуации в целом, возврат к «сторителлингу» в постмодернистской культуре можно рассматривать «...как симптом перемен, более глубоких, чем открытие некоей теоретической истины» [Jameson, 1995, с. 367]. Причин популярности «сториз», историй, которые люди рассказывали на протяжении всей истории, несколько, а форма представления историй зависит во многом от типа коммуникаций, преобладающих в том или ином социокультурном контексте. Несмотря на трансформацию многих культурных форм в эпоху диджитализации, на все большее распространение трансмедиальности, объединяющей различные форматы в одном медиaprостранстве, суть их, семантическое ядро, часто сохраняется. Нарратив, изменяясь в форме, также сохранил свои черты, перейдя из эпохи фольклора в литературу, а затем в массовую культуру [Fiske, 1997]. Реалии времени находят отражение в изменяющихся элементах нарратива, сохраняющего свою базовую структуру на протяжении всей его истории, о чем писал В. Пропп в своем труде, ставшем основой нарратологии: «...закон сохранения композиции с заменой действующих лиц остается неизменным, и по этой линии идет дальней-

шее развитие сказки. Быт, изменившаяся жизнь — вот откуда берется материал для замены. Так, окажется, что за нищенкой можно узнать бабу-ягу, за двухэтажным домом с балконом — мужской дом и т. д.» [Пропп, 1986, с. 384]. Нетрудно увидеть в «сториз» наших дней, наполненных технологическими реалиями быта, все тех же персонажей и те же артефакты, которые выделены в волшебной сказке.

Различные течения в области вербальной коммуникации и в литературных жанрах были зачастую направлены на деконструкцию нарратива, но он продемонстрировал устойчивость и способность к адаптации в самых разных культурных формациях — от героического эпоса древности до современной рекламы. С одной стороны, «нарративный поворот» может быть объяснен циклическим характером литературной истории: «...литература переходит тот мифа к иронии, а затем возвращается к мифу», причем «...ироническая фаза означает близкое возвращение мифа» [Eagleton, 1996, с. 92]. Если эпоха постмодернизма ставила под сомнение нарративные схемы и подвергала их процедуре деконструкции, то пост-постмодернистская культура широко использует нарратив во всех его формах, пользуясь всеми современными технологиями для распространения многочисленных нарративных форм по культурным пространствам, как реальным, так и виртуальным. Но даже во время отказа от нарратива в литературном творчестве он продолжал жить в формах массовой культуры, в которой обретал новые формы, пользующиеся популярностью у массовой аудитории, основанные зачастую на архаических мифах и ждущие часа своего вхождения в культурный мейнстрим. Среди причин, объясняющих такую устойчивость нарратива и его привлекательность, мы выделим две, которые, на наш взгляд, объясняют как вневременной характер нарратива, так и его актуальность для нашего времени. Мы назовем эти причины архетипичностью нарративных структур и принципом удовольствия, на котором основаны многочисленные истории прошлого и настоящего. Для того чтобы понять источник популярности многочисленных «сториз» сегодняшней культуры, обратимся к историческим основаниям нарратива.

История историй

Люди рассказывали истории с древнейших времен. В дописьменные эпохи эти истории передавались устно, а рассказчик имел высокий статус, поскольку являлся источником информа-

ции, сакрального знания, коллективной памяти, удерживаемой в мифах и легендах. В процессе рассказывания текст претерпевал многочисленные трансформации, обусловленные локальностью, а также личностью и опытом рассказчика, которые, казалось бы, ушли в прошлое с приходом письменной культуры, фиксирующей текст при помощи различных носителей информации, начиная с древних папирусов и кончая современными типографиями. Тем не менее «...с распространением электронных способов коммуникации текст теряет свою идентичность, он столь же легко видоизменяется, как сказка или песня в устном народном творчестве» [Эпштейн, 2019, с. 168]. Нарратив оказался вновь у своих истоков, когда на место жесткой фиксации пришло состояние динамичной текучести, когда авторитет автора уступил место многочисленным «соучастникам» его создания, которые, благодаря современным технологиям, могут изменить ход событий в истории, со-рассказчиками которой они становятся. Кроме того, истории можно продолжать, что практикуется в различных сиквелах, сериалах и других формах популярных нарративов, которые становятся бесконечными. Это отмечают исследователи культуры пост-постмодернизма, в частности, одной из ее форм, диджимодерна, который «...не относится к конкретной художественной и уж тем более исторической революции, но касается исключительно революции текстуальной» [Павлов, 2019, с. 432]. Такие сверхпопулярные проекты масскульта, как «Звездные войны» и «Гарри Поттер», подтверждают мнение, что «некоторые нарративы сегодня не заканчиваются, оставаясь бесконечными» [Павлов, 2019, с. 433].

Теории нарратива

Нарративные формы начали привлекать внимание исследователей в XX в. в связи с возникновением структурализма и возросшим вниманием к проблеме текста. Именно в этом русле возникла нарратология, у истоков которой стоит структуралистский подход к мифу К. Леви-Строса, согласно которому невероятному разнообразию мифов подлежат определенные постоянные универсальные структуры, к которым может быть сведен любой миф [Леви-Стросс, 1985]. Нарратология распространяет модель Леви-Строса за пределы фольклора и племенной мифологии на другие виды историй, относящиеся как к устному, так и к литературному творчеству. Другим важным источником нарратологии стала известная работа В. Проппа «Исторические кор-

ни волшебной сказки», которая стала источником ряда структуралистских работ, посвященных анализу литературных произведений (А. Греймаса, Ж. Женетта, Ц Тодорова) [Греймас, 2004; Тодоров, 1983]. В результате были разработаны различные инструменты для анализа нарратива и даже сформулированы основания всей нарративной литературы, а именно четыре нарративных категории: комическое, романтическое, трагическое и ироническое, которые различались в соответствии с тем, как миф о герое выражал свое превосходство по отношению к другим. Базовые структуры нарратива лежат в основе как древних мифов и сказок, так и различных текстов массовой культуры, которые, в отличие от текстов «высокой» культуры, остаются «формульными» и основаны на архетипических сюжетах [Storey, 1998]. Укорененность в архетипических оппозициях, находящих отклик у человека любой эпохи и культуры, — одна из причин популярности сторителлинга сегодня, причем его структура стала еще более прозрачной, а формульность не скрывается за видимостью усложнения и переплетения сюжетных линий. Это связано с еще одним важнейшим аспектом нарратологии — проблемой авторства текста, которая в эпоху повсеместного пользования Интернетом как основным средством коммуникации и масштабной оцифровкой культурного наследия приобрела новое звучание. В сегодняшнем культурном пространстве соседствуют явления, принадлежащие совершенно разным культурным формациям. С одной стороны, мы видим изобилие книжных изданий, как современных, так и принадлежащих прошлому. Достаточно пройти по залам книжного магазина, чтобы убедиться, что книжная индустрия не только не уничтожена электронными форматами, но расширяется и усложняется с точки зрения разнообразия жанров и авторов. С другой стороны, с приходом цифровой эпохи понятие авторства трансформируется до такой степени, что можно говорить не столько о его видоизменении, сколько об исчезновении, о растворении в бесконечном и активном процессе текстового производства.

Принцип удовольствия

Нарратив способен доставлять удовольствие, которое является одной из важнейших причин его популярности [Барт, 1989]. В бесконечном производстве нарративов работают формулы и структуры, характерные для мифологического мышления, но, несмотря на «прозрачность» сюжета и предсказуемость развязки, нарративы по-

пулярной культуры не теряют своей способности доставлять удовольствие. Характер этого удовольствия двойственный, о чем писал еще З. Фрейд: если ребенку свойственно желание бесконечного повторения, то для взрослого человека «... всегда условием удовольствия будет его новизна» [Фрейд, 1992, с. 228]. В популярной культуре эти противоречия сглажены — новые нарративы создают иллюзию новизны, но в основе их лежат устойчивые структуры, которые гарантируют удовольствие массовой аудитории, проявляющей черты инфантильности и любви к игре. Для массового потребителя нарратива повторение, нахождение того же самого составляет само по себе источник удовольствия, отсюда предсказуемость финала в многочисленных «сториз», которые, по сути дела, являются повторением одного и того же сюжета, упакованного в разные внешние оболочки подобно продуктам из супермаркета, где под этикетками разных брендов скрываются идентичные продукты. Современная нарратология, таким образом, удовлетворяет двойственную природу потребителя, который стремится казаться взрослым, но сохраняет черты ребенка, стремящегося к воспроизводству удовольствия путем его повторения.

Функции нарратива не ограничиваются доставляемым им удовольствием: за видимым гедонизмом нарратива содержится определенное обещание — в конце истории будет раскрыта некая истина, постепенно приоткрывающаяся в ходе повествования, ведущая потребителя от обещания к открытию. Как бы ни была проста нарративная структура текста, в ней содержится нечто скрытое, идущее вразрез с имплицитным смыслом. Определенные удовольствия легитимизируются в определенных формах культуры, а в наши дни, когда традиционная мораль и система ценностей ставятся под вопрос, область легитимации удовольствия расширяется и включает в себя те области, которые были основаны на получении информации. Вместо трудоемкого процесса отбора и осмысления информации и превращения ее в знание предлагается увлекательный сторителлинг, не требующий усилий, захватывающий внимание и минимизирующий зону «неудовольствия».

Нарратив в массовой культуре

Сторителлинг рассматривается исследователями массовой культуры как «один из двух базовых видов знания и осмысливания мира, вторым является аналитический модус. Для аналитического способа характерны референциальная ин-

формация и логика, а для сторителлинга — нарратологические конфигурации, которые обеспечивают связность через сюжет» [Eagleton, 1996, с. 75]. Несмотря на то, что многие формы популярной культуры, в частности медиатексты, новости, реклама, позиционируют себя как источники знаний, на практике именно нарратив является основной стратегией и формой подачи информации.

Нарративный поворот характерен для всех форм массовой культуры и ее текстов: кино и телевидение, музыка, популярная литература, реклама, массмедийная продукция используют нарративные структуры для производства многочисленных текстов, псевдоновизна которых скрывает базовые нарративные структуры мифа и сказки. Нарратив массовой культуры обращается к архаическим пластам человеческого бессознательного, украшая их самыми разными образами, деталями и внешними чертами, начиная от фантазийных монстров и закачивая высокотехнологичными признаками нашей эпохи. Все формы массовой культуры «...безостановочно воспроизводят одну и ту же структуру, один и тот же смысл, а бывает, что одни и те же слова» [Шапинская, 2017, с. 495]. Основу популярных нарративов составляют архетипические модели, взятые из древних мифов, волшебных сказок и легенд, которые применяются по отношению к реалиям нашего времени. Интерес к повседневности во всех ее деталях — другая сторона сторителлинга, которая в литературных жанрах прошлого часто сочеталась с изображением повседневной жизни той или иной эпохи, того или иного персонажа. Сочетание бытовых подробностей, нередко физиологического толка, и подлежащих им архетипичных нарративных структур определяет успех многих медианарративов, скроенных по формуле и не претендующих на высокую художественную ценность.

Советское ретро в современных формах нарратива

Все сказанное выше в полной мере представлено в различных нарративных формах репрезентации советского прошлого в массовой культуре сегодня, в частности в ее аудиовизуальных формах — кино и телевидении, из которых сериал является наиболее популярным, несмотря на растущую роль трансмедийных проектов. Из всего изобилия сюжетов на тему советского прошлого мы выделили некоторые, которые показывают устойчивость нарративных моделей и в то же время изменения семантики, обусловленные

«взглядом из настоящего» и изменением всего социокультурного контекста в целом. Для этого мы выбрали нарративные жанры, наиболее распространенные в массовой культуре как советского, так и постсоветского времени, одним из которых является детектив [Кибор, 1989]. Важнейшая оппозиция классического детектива — противопоставление героя и антигероя [Есо, 1989] — в фильмах советского периода было представлено, с одной стороны, образами работников советской милиции, с другой — образом Врага, который являлся, в зависимости от времени производства текста, изменником Родины, вражеским шпионом, фашистским осведомителем, коррумпированным влиянием Запада любителем легкой жизни [Шапинская, 2012]. В постсоветский период, когда вся система ценностей подверглась пересмотру, когда то, что считалось преступлением стало нормой жизни, подвергся трансформации и образ Врага. Так, в популярной серии детективов о майоре Черкасове (премьера первой серии «Мосгаз» состоялась в 2012 г.) в качестве основы используются реальные преступления, совершавшиеся в Москве в 60-70-е гг. XX в. Несмотря на то, что сюжет связан с расследованием того или иного жестокого преступления и выстроен по нарративной схеме, основная оппозиция — главный герой, сотрудник МУРа, и преступник, который обречен на разоблачение и наказание, дополнена другой оппозицией, основанной на вражде и соперничестве между МУРОм и КГБ, представленным стремящимся к карьерному росту Робертом Лебедевым. Этот персонаж составляет антитезу Черкасову, движимому чувством справедливости, — он амбициозен, циничен и ставит свой успех в раскрытии преступления выше истины. Эти качества присущи Лебедеву не только на службе — в одной из серий фильма он ухаживает за Соней и делает ей предложение, а получив отказ, признается, что никакой любви к девушке не испытывал, а лишь стремился заключить выгодный союз и привлечь на свою сторону помощницу и друга конкурента. Именно вмешательство КГБ часто становится препятствием на пути Черкасова и его коллег, но, как и полагается в нарративной схеме детектива, героем все же оказывается Черкасов, для которого нет ценности выше, чем служение своему делу, то есть борьба с преступностью. Оппозиция МУР/КГБ присутствует во многих текстах на советскую тему, являясь выражением популярного мнения об органах госбезопасности как орудии подавления народа, пред-

ставленного сотрудниками милиции, которые честно исполняют свой долг. Для «комитетчиков» же главное — выслужиться перед начальством и победить конкурентов из милиции, которые представлены в идеализированных образах.

Еще одним, новым, поворотом сюжета, в сравнении с детективами советской эпохи, является введение женского персонажа — криминалиста Сони Тимофеевой, которая помогает Черкасову во всех его расследованиях. Едва не став женой Лебедева, разочаровавшись в нем и его методах работы, она полностью погружается в милицеские расследования и достигает на этом пути значительных успехов. Этот персонаж является данью феминизации детектива, как аспект феминизации культуры в целом, которая началась с 80-х гг. прошлого века, хотя в детективах советской эпохи женщине отводилась двойственная роль — она могла быть верной подругой героя, терпеливо ожидающей его возвращения с опасной работы, или преступницей, связанной с криминальными элементами [Авраменко, 2021]. В лучшем случае она могла выступать на вторичных ролях секретаря или медицинского работника. Эти гендерные стереотипы еще сохраняются в таком известном ретродетективе советского времени, как «Место встречи изменить нельзя», где женским персонажам отводится второстепенное место, но уступают место феминизации детективного жанра в фильмах о майоре Черкасове. Причем растущая роль Сони, которая начинает как помощница Черкасова, а потом занимает все более активную позицию в расследовании, соответствует той гендерной динамике, которая происходила в эти годы в культуре в целом. Говоря о динамике серий этого проекта, можно видеть, что, сохраняя базовые нарративные структуры, они меняют не только бинаризм Героя и Антигероя, но и представления о преступнике как о враждебном Другом, который носит все менее политизированный характер [Сукватая, 2009].

В первых сериях преступник соответствовал представлениям советского времени о Враге. Так, в фильме «Палач» речь идет о женщине, служившей у фашистов и приводившей в исполнение смертные приговоры; в «Шакале» исполнителями многочисленных убийств является молодая пара, находящаяся под влиянием американского криминального фильма «Бонни и Клайд» и его образов, а в фильме «Операция «Сатана» разоблачен шпион, работающий на иностранную разведку в области ядерной физики. Но с каждым

годом образ Врага приобретает более «домашний» характер, криминал уже не рассматривается как нечто, идущее извне, что было идеологически оправданно в эпоху «железного занавеса», породившую многочисленные мифы о врагах советского строя. Подпольные казино, наркотики, разборки между криминальными авторитетами — вот темы последних фильмов о майоре Черкасове, которые сближают ретрообразы с грядущим, уже недалеким будущим краха советской системы.

Еще более показательным с точки зрения изменения семантики нарративных структур является ретродетектив «Шифр» (2019-2021), снятый по мотивам британского мини-сериала «Код убийства». Сам факт повторения нарративной структурой российского сериала западной продукции свидетельствует о том, что отечественные медианарративы не являются чем-то обособленным, а перенесение действия на отечественную почву и изменение имен героев — пример реконтекстуализации текста. столь распространенной в глобальной культуре. «Шифр» — сериал с четко выраженной феминной направленностью, поскольку его четыре героини раскрывают различные преступления практически без помощи мужчин, которые в лучшем случае помогают им, а чаще — мешают. Действие фильма происходит в послевоенные 50-е гг. Героини — бывшие сотрудницы дешифровального отдела ГРУ Анна, Соня, Ирина и Катерина налаживают мирную жизнь, но вновь объединяются в расследовании преступлений, помогая следственным органам, которые оказываются беспомощны в их раскрытии. Мы видим полную деконструкцию бинаризма Мужское/Женское, в котором женское начало становится безусловно главенствующим. Мужские персонажи сериала, кроме следователя Проскурина, оказываются неадекватными ни в работе, ни в личной жизни, хотя и стремятся утвердить свое превосходство всеми возможными способами. Столь феминистичный взгляд на события эпохи, еще весьма далекой от побед феминизма во всех областях социальной жизни, — своеобразная проекция настоящего на прошлое, реалий сегодняшнего дня — на события более чем полувекковой давности, что является одним из распространенных способов репрезентации прошлого, через которое раскрываются проблемы настоящего. Но этот ход оказывается малоубедительным — несмотря на тщательно воссозданный визуальный образ советской послевоенной повседневности, все истории, рассказанные в

сериале, кажутся искусственными и схематичными, чего нельзя сказать о британском оригинале. Несмотря на универсальность нарративных структур детективного жанра, их семантическое наполнение в столь различных обществах, как советское и западное во время описываемых событий, создает ощущение фальши и искусственности, что заметно не только зрителям, заставшим эпоху, о которой рассказывает сериал, но и гораздо более молодым — знакомым с западной продукцией и ощущающим искусственность реконтекстуализации этого нарратива. Тем не менее для массового зрителя оба сериала интересны с точки зрения как сюжета, так и реалий советского времени, которые использованы для воссоздания атмосферы эпохи. В кейсах соблюдены обе выделенные нами причины популярности советского ретро — они основаны, как мы показали, на архетипичных структурах, с одной стороны, и на принципе удовольствия, который присущ детективному жанру в целом, — с другой.

Рассмотрев некоторые примеры ретродетектива, можно сделать вывод о сохранении базовых нарративных структур, которые носят архетипический характер, и в то же время об изменении как соотношения членов бинаризов, лежащих в основе нарративов, так и семантики отдельных элементов его структуры. В форме сериала, которую мы взяли в качестве кейсов в данной работе, можно наблюдать не только единство нарративной структуры, но и динамику сюжета, который, сохраняя ее базовые элементы, приобретает окраску, соответствующую взгляду нашего современника [Разлогов, 2015]. Нарратив, таким образом, — не только способ проследить за интригой, но и форма освоения «советскости», отношение к которой во многом формируется на основе репрезентаций.

Библиографический список

Авраменко О. Гендер в советском неофициальном искусстве. Москва : Новое литературное обозрение, 2021. 308 с.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

Греймас: Структурная семантика. Поиск метода. Москва : Академический проект, 2004. 368 с.

Злотникова Т. С. Философия творческой личности. Москва : Согласие, 2017. 918 с.

Кибор Т. Анатомия детектива. Москва : Corvina, 1989. 268 с.

Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва : Наука, 1985. 399 с.

Павлов А. Постпостмодернизм. Москва : Издательский дом «Дело», 2019. 560 с.

Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1986. 365 с.

Разлогов К. Э. Искусство экрана. Москва : Эксмо, 2015. 407 с.

Суковатая В. А. Лицо другого : телесные образы другого в культурной антропологии. Харьков : Харьковский нац. ун-т им. В. Н. Каразина, 2009. 518 с.

Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика. Москва : Радуга, 1983. С. 355-369.

Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. Москва : Прогресс, 1992. 569 с.

Шапинская Е. Н. Массовая культура. Теории и практики. Москва : Согласие, 2017. 386 с.

Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры. Москва : Академический проект, 2012. 216 с.

Эпштейн М. Н. Будущее гуманитарных наук. Москва : ПАНГЛОСС, 2019. 239 с.

Eagleton, T. Literary Theory. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1996. 244 с.

Eco U. The Narrative structure in Fleming // The Role of the Reader. Bloomington, 1989.

Fiske J. Reading the Popular. L. : Routledge, 1997. 228 с.

Jameson F. Postmodernism. L.-NY, VERSO, 1995. 438 с.

Storey J. Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998. 145 p.

Reference list

Avramenko O. Gender v sovetskom neoficial'nom iskusstve = Gender in Soviet unofficial art. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 308 s.

Bart R. Izbrannye raboty. Semiotika. Pojetika = Selected jobs. Semiotics. Poetics. Moskva : Progress, 1989. 616 s.

Grejmas: Strukturnaja semantika. Poisk metoda = Greimas: Structural semantics. Searching for method. Moskva : Akademicheskij projekt, 2004. 368 s.

Zlotnikova T. S. Filosofija tvorcheskoj lichnosti = Philosophy of creative personality. Moskva : Soglasie, 2017. 918 s.

Kibor T. Anatomija detektiva = Anatomy of the detective. Moskva : Corvina, 1989. 268 s.

Levi-Stros K. Strukturnaja antropologija = Structural anthropology. Moskva : Nauka, 1985. 399 s.

Pavlov A. Postpostmodernizm = Post-postmodernism. Moskva : Izdatel'skij dom «Delo», 2019. 560 s.

Propp V. Ja. Istoricheskie korni volshebnoj skazki = The historical roots of the fairy tale. Leningrad : Izd-vo Lenigradskogo universiteta, 1986. 365 s.

Razlogov K. Je. Iskusstvo jekrana = Screen art. Moskva : Jeksmo, 2015. 407 s.

Sukovataja V. A. Lico drugogo: telesnye obrazy drugogo v kul'turnoj antropologii = Face of another: bodily images of another in cultural anthropology. Har'kov : Har'kovskij nac. un-t im. V. N. Karazina, 2009. 518 s.

Todorov C. Ponjatie literatury = The concept of literature // Semiotika. Moskva : Raduga, 1983. S. 355-369.

Frejd Z. Po tu storonu principa udovol'stvija = On the other side of the pleasure principle. Moskva : Progress, 1992. 569 s.

Shapinskaja E. N. Massovaja kul'tura. Teorii i praktiki = Mass culture. Theories and practices. Moskva : Soglasie, 2017. 386 s.

Shapinskaja E. N. Obraz Drugogo v tekstah kul'tury = The image of the Other in culture texts. Moskva : Akademicheskij projekt, 2012. 216 s.

Jepshtejn M. N. Budushhee gumanitarnyh nauk = The future of the Humanities. Moskva : PANGLOSS, 2019. 239 s.

Eagleton, T. Literary Theory. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1996. 244 s.

Eco U. The Narrative structure in Fleming // The Role of the Reader. Bloomington, 1989.

Fiske J. Reading the Popular. L. : Routledge, 1997. 228 s.

Jameson F. Postmodernism. L.-NY, VERSO, 1995. 438 s.

Storey J. Cultural Studies and the Study of Popular Culture. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1998. 145 p.

Статья поступила в редакцию 25.11.2021; одобрена после рецензирования 30.12.2021; принята к публикации 13.01.2022.

The article was submitted on 25.11.2021; approved after reviewing 30.12.2021; accepted for publication on 13.01.2022.