

УДК 791.4 + 008

ББК 85.374 (2) + 71.05 + 71.04

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.4-33-62

received 02.07.2020, accepted 29.12.2020

**СВЕТЛАНА ЯКОВЛЕВНА ЩЕБРОВА**

Российский государственный педагогический

университет имени А.И. Герцена,

Институт философии человека,

г. Санкт–Петербург, Россия

ResearcherID: ABI-4122-2020

ORCID: 0000-0002-2728-0730

e-mail: bersek1991@yandex.ru

## КОНСТРУИРОВАНИЕ СОВЕТСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМОВ Э. ИШМУХАМЕДОВА «НЕЖНОСТЬ» И «ВЛЮБЛЕННЫЕ»)

**Аннотация.** Статья посвящена изучению советской идентичности, кризис которой возник на фоне глобализации и этнической локализации, последовательно нарастая после распада СССР. В условиях разложения советской ментальности необходимо понять, как преодолеть раскол общества и сделать менее болезненным для людей процесс трансформации культуры в контексте модернизации. Одним из механизмов формирования культурной идентичности народов является апелляция к позитивному опыту общей истории. Копировать прежние формы и средства формирования культурной идентичности невозможно, так как социально-экономические основания изменяются, что предполагает иное решение проблемы. Исследуя советское прошлое, можно понять, какие идеологические ценности способствовали консолидации общества, чтобы использовать этот опыт в практике цивилизационного строительства России.

Цель статьи заключается в изучении фильмов Эльера Ишмухамедова «Нежность» (1966) и «Влюбленные» (1969) как «текстов», конструирующих советскую идентичность в результате признания и принятия обществом модели идеального жизнеустройства. Поскольку преображение человеком самого

себя и мира осуществляется через подражание, основные исследовательские вопросы формулируются следующим образом: какие особенности социального взаимодействия можно выявить в этих фильмах? В чем привлекательность советского дискурса и как он транслируется в таких внешне «неидеологизированных» фильмах?

В результате проведенного анализа фильма Ишмухамедова изучены как семиотическая система, в которой выявлены основные мифы и архетипы, оказывавшие манипулятивное и мобилизационное влияние на зрителя, посредством чего создается привлекательный для широких масс образ советского человека. Повседневная жизнь, запечатленная в этих фильмах, символизирует стабильность и надежность существования СССР и Средней Азии 1960-х. Проанализировав образную систему советской повседневности в фильмах Ишмухамедова, удалось выяснить, что идентичность является системой, состоящей из этнической, культурной, возрастной, природной, социальной, профессиональной, ментальной, артефактной, а также идентичности рода и малых групп, задававших модели и образцы поведения советского человека, которые он принимал и копировал.

**Ключевые слова:** кинематограф, советская культура, идентичность, повседневность, ценности, семиотика, концепты, универсалии, мифология, картина мира

**SVETLANA Ya. SHCHEBROVA**

Herzen State Pedagogical University of Russia,  
Moscow, Russia

ResearcherID: ABI-4122-2020

ORCID: 0000-0002-2728-0730

e-mail: bersek1991@yandex.ru

## DESIGNING THE SOVIET IDENTITY (THROUGH THE EXAMPLE OF ELYOR ISHMUKHAMEDOV'S FILMS *TENDERNESS AND LOVERS*)

**Abstract.** The article studies the Soviet identity, which fell into a crisis in the context of globalization and ethnic localization, gradually intensifying after the collapse of the USSR. In response to the decay of the Soviet mentality, it is necessary to understand how to overcome the split in society and make the

process of cultural transformation under modernization conditions less painful for people. One of the mechanisms of forming the cultural identity of peoples is an appeal to the positive experience in common history. Simply copying the previous forms and means of forming cultural identity is impossible, since socio-economic foundations change; therefore, the problem needs a different solution. Exploring the Soviet past, one can understand which ideological values contributed to the consolidation of society in order to use this experience in construction of Russian civilizational identity.

The purpose of the article is to study the films by Elyor Ishmukhamedov *Tenderness* (1966) and *Lovers* (1969) as “texts” that construct Soviet identity by dint of the recognition and acceptance of the ideal life model by the society. Since humans transform themselves and the world around them through an imitation, the main research questions are as follows: what social interaction features can be identified in these films? What is the appeal of the Soviet discourse and how is it transmitted in such seemingly “non-ideological” films?

Ishmukhamedov’s films were studied as a semiotic system, in which the main myths and archetypes were revealed that had a manipulative and mobilizing influence on the viewer, thereby creating an image of a Soviet person which is attractive to the masses. The everyday life captured in these films symbolizes the stability and reliability of living in the USSR and Central Asia in the 1960s.

After analyzing the figurative system of the Soviet-time everyday life in Ishmukhamedov’s films, the author finds out that identity is a system consisting of ethnic, cultural, age, natural, social, professional, mental, artifact identities, as well as the identity of the genus and small groups, which set the models and patterns of behavior for a Soviet person, which patterns were accepted and copied by the people.

**Keywords:** cinema, Soviet culture, identity, everyday life, values, semiotics, concepts, universals, mythology, worldview

## ВВЕДЕНИЕ

Потребности модернизации заставили проектировать жизнь человека в XX веке в соответствии с великими целями Прогресса для западного общества и Коммунизма — для советского [1, с. 138–139]. Смена традиционного типа культуры происходила под воздействием научных открытий и технических изобретений, ведущих к переоценке ценностей. Запретив религию, воплощавшую ценности традиционной культуры, большевики внедряли проект быстрой и масштабной модернизации жестокими репрессиями. В то же время они ежедневно вовлекали граждан в масштабно-героическую повседневность, конструируя социальное воображаемое

с помощью идеологии, производя иллюзии, помогавшие человеку жить. Инструментом советской идеологии был миф, который не отрицал вещей, но делал их безобидными, придавал им ясность, характерную не для объяснения, а для констатации фактов; он творил мир без противоречий [2, с. 112]. Миф о коммунистическом обществе создавался в СССР в соответствии с предписаниями партийных идеологов, которые определяли критерии профессиональной деятельности интеллигенции, исключая недостойных быть «инженерами человеческих душ» (Юрий Олеша).

Очевидно, что советские художники (в широком смысле слова) не создавали свои произведения, буквально используя теорию мифа или воспринимая прошлое страны как мифологизированную историю. Но они были воспитаны в предшествующей культуре, и многие мифологические и архетипические образы транслировали автоматически, переиначивая их смысл в соответствии с требованиями идеологии. А в связи с тем, что в кризисные эпохи архаический тип сознания, воспринимавший мир по законам мифа, обычно усиливался, мифологизированное сознание простого человека, поскольку оно опиралось на веру, исключало сомнения и самостоятельный поиск истины. Все массовые движения, в том числе и российский большевизм, намеренно или интуитивно ориентировались на эти особенности архаического сознания [3, с. 150].

Советская мифология создавала деформированный образ действительности с помощью символов, редуцированных до знаков, эмблем, метафор и аллегорий, превращенных в средство социального манипулирования [4, с. 6]. Художественный соблазн эстетического переоформления действительности помогал ослабить волевое начало того, кто поддавался этой силе, постепенно затягивая в другую ценностную систему [5].

Под особым контролем партии и лично Сталина был кинематограф, осуществлявший воспитательно-просветительское воздействие на зрителя всю историю советского государства [6, с. 73–81]. Звукозрительный монтаж, воспроизводивший внешний мир и психологию героя, помогал направить мысль зрителя в нужном идеологическом направлении. Искусство соцреализма использовало в качестве своего строительного материала неосознаваемые идеологические фантазмы, опираясь на готовность новых людей принять в качестве необходимых ориентиров и идеологию, автором которой была тоталитарная власть [7].

Крушение СССР привело к кризису российской идентичности, поскольку в обществе советская история отрефлексирована не была. По-

сколькx единые представления о прошлом не сформировались, в постсоветской культуре можно наблюдать приверженность как к советскому, так и к антисоветскому, вплоть до откровенного равнодушия. В ностальгических воспоминаниях части общества особое место заняло время «оттепели» как первая попытка рефлексии тоталитаризма, которая шла вразрез с официальной идеологией.

Однако И. Кондаков считает тоталитарной всю советскую историю. Постсоветский этап российской цивилизации он рассматривает как процесс кризиса и разложения «советского», начиная с «оттепели», представлявшей собой попытки реформировать «советское», наделив его гуманистическим содержанием [8, с. 144–158]. В масштабной хронике С. Чупринина [9], как и в исследовании Ю. Емельянова о жизни и деятельности Н. Хрущева [10], это время предстает как противоречивая непоследовательность событий. Причины этой противоречивости, согласно выводам А. Куприяновой, заключаются в «мифотворческом и мифоборческом» начале «оттепели» [11, с. 19]. Более жестко оценивает пятнадцать оттепельных лет, с 1953–1968 гг., Б. Парамонов, считая их временем реставрации коммунистического мифа и легенд о хорошем коммунизме [12].

Исследования о сущности советского кинематографа периода «оттепели» также противоречивы. Если Н. Зоркая воспринимала кино «оттепели» как декларативный отказ от эстетики сталинизма [13, с. 805], то Л. Аннинский видел в нем романтизацию прежнего героического мира, ставшую причиной создания новых мифов не только о революции, коммунизме, романтических героях, но и о самом периоде «оттепели» [14]. Свободным от идеологической составляющей считает оттепельное киноискусство Л. Зайцева [15].

Нет единства во взглядах на сущность кинематографа «оттепели» и у зарубежных исследователей. Американский историк Элеонора Гилбурд рассматривает годы «оттепели» 1950-х–1960-х гг. как время открытого взаимодействия с западной культурой, без страха и официального руководства [16]. Об освобождении кинематографического пространства от сталинского дискурса завоевания и подчинения пишет в своей монографии Лида Укадерова [17].

Признав новаторским подход Петра Вайля и Александра Гениса к изучению шестидесятых как утопических дискурсов в действии, Александр Прохоров выявил диалектическую связь между сталинской культурой и культурой «оттепели». Он выяснил, что многие фундаментальные тропы

— ключевые метафоры, которые определяют основные повествовательные модели, — остались теми же, что и в сталинской культуре: «положительный герой», «семья» и «война» [18, с. 7]. Немецкий литературовед Ханс Гюнтер, исследователь творчества А. Платонова и советской культуры, развивая идеи К.-Г. Юнга [19], выявил архетипы героя, отца (мудрого старца), матери, а также врага, поставленные в СССР на службу выполнения государственных задач [20, с. 743–784]. Е. Мелетинский, подчеркнув метафорический характер архетипов Юнга, определил их как набор ключевых фигур или предметов-символов, которые порождают те или иные мифологические мотивы (этиологические, космогонические, антропологические, эсхатологические) и архетипические мотивы (противостояние героя демоническому миру; космизация хаоса и защита космоса; борьба с иноземцами-иноверцами; ритуальная инициация героя; борьба и защита племени, рода, семьи; путешествия; посещения иных миров; заколдования / расколдования, а также образов «богинь» плодородия и красоты) [21, с. 4 и 54–64].

Формат статьи не предполагает полного обзора литературы по заявленной теме, но даже на основании вышеизложенного можно сказать, что у научного сообщества единство взглядов на сущность «оттепели» до сих пор не достигнуто.

Исходя из этого, *период «оттепели» мы рассмотрим как советский антропологический проект, целью которого было формирование социально-культурной идентичности в качестве принадлежности личности или группы к советскому типу культуры, признание и принятие присущих данной культуре символов, норм и ценностей.* Успешность реализации этого проекта зависела от умения выстроить мотивацию человека в соответствии с мировоззренческими, поведенческими и ценностными ориентирами. В этом контексте кино является самым массовым способом управления социально-культурной идентичностью, поскольку может наиболее привлекательно преподнести такие типы социальности и формы поведения, которые человек принимает и копирует в повседневной жизни. Как пространственно-временное искусство кино поставляет образы и смыслы, обращаясь к внутреннему миру человека и пробуждая яркие эмоции, «соблазняя» соответствовать предложенному.

Завершение становления идентичности<sup>1</sup> советского человека зафиксировало кино «оттепели». Речь идет о габитусе (Пьер Бурдьё) советского человека, поскольку идентичность обозначается не только вербально, но и в социальном взаимодействии. Идентичность человека 1950-х–1960-х гг. не нужно было доказывать, поскольку советскими людьми ощущали себя все граждане СССР. После появления книги Александра Зиновьева «Гомо советикус» (1982) широко известным стал термин *Homo soveticus*, характеризовавший менталитет советского человека.

Образ советского человека запечатлен кинематографом Средней Азии в период «оттепели», ознаменовавшей расцвет национального кино. Это время совпало с антиколониальной борьбой народов Азии и Африки и расширением политического влияния СССР на освобождавшиеся народы, что потребовало демонстрации достижений в области национальной политики. Талантливая репрезентация национальных культур и советской системы ценностей открыла миру кинематограф Казахстана, Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана. Особым явлением стала киностудия «Киргизфильм», где первый в ее истории фильм «Зной» (1963) был снят Ларисой Шепитько по повести Чингиза Айтматова «Верблюжий глаз». Получивший мировую известность как «кыргызское чудо», кинематограф Кыргызстана в наши дни способствует консолидации и формированию национальной идентичности своей страны.

Сохраняет и продолжает традиции советского кино в Узбекистане государственная студия «Узбекфильм». Именно в Ташкент были эвакуированы творческие деятели, инженеры и ученые в годы Великой Отечественной войны. Научно-образовательное, культурное сотрудничество Узбекистана и России является стабилизирующим фактором на про-

---

<sup>1</sup> Учитывая принципиальную значимость данного понятия в контексте настоящей работы, приводим терминологическую его дефиницию, данную в монографии Х. Тхагапсоева, Л. Мосоловой, И. Леонова, В. Соловьевой: главная особенность идентичности заключается в том, что она являет собой самоотождественность объекта или его тождественность некоему образцу (типу, модели, образцу, стереотипу). С учетом того, что идентичность как форма описания, выражения и репрезентации бытия соотносена с конкретным объектным миром (миром референтов), можно говорить о следующих ее типах: социальная (политическая, культурная, профессиональная, идентичность малых групп), социоприродная (геополитическая, цивилизационная, гендерная, возрастная), природная (идентичность рода, географического пространства), ментальная (модели, мода, парадигмы науки и художественного творчества), артефактная (предметы культуры, объекты социальной инфраструктуры, техники), виртуальной реальности (коммуникативная) [см.: 22, с. 107].

странстве Евразии. Это результат формирования культурной идентичности наших народов, память о которой сохранена в работах режиссера Ишмухамедова «Нежность» (1966) и «Влюбленные» (1969). Эти картины выбраны в качестве предмета семиотического исследования, которое продолжает разработку семиотики кино, начатую еще в 1967 г. Умберто Эко [23, с.145–164].

В настоящее время проблемы модернизации связаны с кризисом идентичности, когда возникла потребность определить, кто мы и с кем, понять, какие ценности советской культуры могут помочь в преодолении раскола общества и сделать менее болезненным для людей процесс трансформации культуры. Актуальность работы заключается в изучении результатов успешного антропологического проекта по формированию идентичности советского человека, завершено в период «оттепели» и запечатленного в фильмах Ишмухамедова.

#### ДИЗАЙН ИССЛЕДОВАНИЯ

Цель статьи заключается в изучении фильмов Ишмухамедова «Нежность» (1966) и «Влюбленные» (1969) как «текстов», конструирующих советскую идентичность в результате признания и принятия обществом модели идеального жизнеустройства.

##### **Задачи работы:**

- 1) рассмотреть основные приемы кинематографа «оттепели», создающие привлекательность советского дискурса;
- 2) выявить особенности социального взаимодействия, зафиксированные в фильмах Ишмухамедова;
- 3) изучить кинофильмы как «тексты», транслирующие советский дискурс;
- 4) проанализировать «тексты» фильмов Ишмухамедова как систему концептов, репрезентирующих «картину мира» и ценности советского общества;
- 5) определить основные советские мифы и архетипы, оказывавшие манипулятивное и мобилизационное влияние на зрителя;
- 6) прояснить специфику категориального строя сознания, с присущими ему особенностями хранения и передачи социального опыта.

**Методология исследования** базируется на трудах по семиотике культуры И. Левяша, Ю. Степанова, С. Неретиной, А. Огурцова, Р. Барта, Ч. Пирса, Ч. Морриса. В трудах этих исследователей культура рассматривается как

«текст», который можно «прочитать», используя культурные контексты в качестве средств интерпретации знаков языка этой культуры. Каждая культура обладает своим кодом, т.е. «языком» мышления и общения.

Кодами культуры являются знаки и символы, которые формируют культурные концепты и универсалии культуры. Согласно исследованиям Ч. Пирса и Ч. Морриса, знак есть некий материальный носитель, представляющий информацию. Выяснением различий между знаком и символом наиболее плодотворно занимался Ю. Лотман, который считал, что наиболее привычное представление о символе связано с идеей некоторого содержания, служащего, в свою очередь, выражения для другого, как правило, культурно более ценного содержания. И в плане выражения, и в плане содержания, символ всегда представляет собой некоторый текст, то есть обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста. Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур. По определению Ю. Степанова, концепт есть сгусток культуры в сознании человека, «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово [24, с. 40].

Универсалии культуры формируют человеческую коллективность через представления о мироустройстве (о мире и человеке в нем), поскольку общность людей в сфере этих фундаментальных представлений и составляет глубинную основу единства человеческих сообществ. К ним относятся категории пространства, времени, движения, вещи, свойства, количества, качества.

Наряду с категориальными структурами, характеризующими мир объектов, формируются и функционируют особые типы категорий, посредством которых выражены определения человека как субъекта деятельности, особенности его общения, отношения к другим людям и обществу в целом, к целям и ценностям социальной жизни. Это категории «человек», «общество», «труд», «добро», «красота», «долг». Все основные положения семиотической методологии, перечисленные выше, были разработаны нами ранее для анализа археологических артефактов [25].

**Научная новизна работы** заключается в том, что впервые фильмы Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные» изучены как «тексты», образующие специфический воображаемый мир, определенным образом

структурирующий, объясняющий и конструирующий идентичность советского человека.

**Теоретическая ценность** исследования связана с разработкой семиотической методике анализа кинофильмов, что позволяет продолжить осмысление невербальных знаково-символических «текстов» культуры и их систематизацию. Предложенная методика исследования дает возможность рассмотреть фильмы Ишмухамедова как семиотическую систему, состоящую из знаков, символов, концептов и универсалий культуры, структурировавших советскую повседневность и создававших ощущение ценности, стабильности и надежности существования советского человека, тем самым конструируя его идентичность.

**Практическая значимость** работы связана с изучением способов конструирования идентичности советского человека, запечатленных в фильмах Ишмухамедова. Семиотическая методика анализа кинофильмов открывает перспективы дальнейших теоретических исследований советской культуры. Методы выявления мифологии, базисных концептов, основанных на архетипических конструктах, могут быть применены для изучения культуры повседневности настоящего времени. Результаты предпринятых штудий могут быть использованы специалистами при подготовке лекций по теории и истории советской культуры, обновления спецкурсов по истории и языку кино, семиотике, прикладной политологии, социологии и аксиологии.

#### БАЗИСНЫЙ КОНЦЕПТ «ГОРОД-САД» И ЕГО СОСТАВЛЯЮЩИЕ

Восприятие «оттепели» как потерянного рая социализма связано со сложностью распознавания идеологического внушения в ключевой сфере «символической власти», фактически не заметном для всех вовлеченных в нее индивидов [26, с. 20]. Под воздействием знаков (кодов, образов) человек совершает те или иные поступки, не осознавая причин, по которым это происходит. И хотя это влияние не является всеохватным, с помощью основных концептов культуры воплощается система идей, мировоззренческих установок и символических значений. Для их выявления рассмотрим структуру фильмов Ишмухамедова.

«Нежность» состоит из новелл «Санджар», «Лена», «Мамура», в которых можно выделить сцены сплава мальчишек по Анхору, встречи Санджара (Ровшан Агзамов) с Леной (Мария Стерникова), работу металлургического завода, поездку Тимура (Родион Нахапетов) с друзьями за

город, поход за лекарственной травой для бабушки, воспоминания о войне, школьный урок, смерть Лены, ташкентский карнавал.

Фильм «Влюбленные» рассказывает о молодом человеке по имени Родин (Родион Нахапетов), о Рустаме (Рустам Сагдуллаев) и Тасосе (Карен Хачатурян). Важными блоками информации являются конфликт на танцплощадке, тушение нефтяного пожара, встречи влюбленных у реки, очередной выезд пожарной бригады Мавлянова (Закир Мухамеджанов), проводы Тасоса в Грецию, смерть и похороны матери Рустама (Неля Атауллаева), поездка Родина в Хиву, встреча Гюзаль (Гюзель Апанаева) из роддома. На знаково-символическом уровне эти сцены воплощают концепты «детство», «любовь», «труд», «молодость», «война», «образование», «смерть», «праздник», «конфликт», «дружба», «материнство».

Действие фильмов Ишмухамедова происходит в Ташкенте, который, благодаря *рукотворному* каналу Анхор, превращается в подобие земного рая — *город-сад*. Идея города-сада, предложенная английским архитектором Эбенизером Говардом на рубеже XIX–XX вв., популярна до сих пор. До Октября 1917 г., несмотря на дороговизну земельных участков, строительство городов-садов велось во Владивостоке, в Кузбассе, Барнауле, Бийске, Екатеринбурге, Москве, Петербурге, Риге, Верном (Алма-Ате), Самаре. После взятия власти и национализации земли большевиками строительству городов будущего ничто не мешало. Однако идеология коммунистического труда была предпочтительнее комфортной жизни людей, поэтому лучшим средством принуждения к труду стал постоянный дефицит жилья [27]. В 1920-е гг. понятие города-сада превратилось в вербальную антитезу «капиталистического» города, а проекты города-сада стали подражанием «теоретической» схеме Говарда [28]. С 1930-х гг. «города-сады» Магнитогорск, Челябинск, Комсомольск-на-Амуре строили заключенные советского ГУЛАГА. Самый знаменитый «город-сад» Кузнецк-Сталинск-Новокузнецк, воспетый В. Маяковским в «Рассказе Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» (1929), также возводился руками репрессированных [29].

Основными составляющими базисного концепта «город-сад» являются «земля», «воздух», «огонь» и «вода». Поскольку вода в южном городе означает жизнь, зрители постоянно видят Анхор, своенравную горную реку, водопад и потоки дождя. На берегу реки происходят встречи Санджара с Леной, Родина и Тани (Анастасия Вертинская), Рустама и Гюзаль. В контексте любовных сюжетов вода символизирует женское начало и непредсказуемость отношений мужчины и женщины.

Вода, обеспечивающая плодородие, связана со стихией «земли», представленной пространством Ташкента, на улицах которого живут герои фильмов. Оба фильма запечатлели множество этнографических примет: от древних памятников архитектуры, национальных костюмов, девичьих косичек, тюбетеек, музыкальных инструментов до кухонной утвари. Одновременно можно видеть построенные в период «оттепели» многоэтажные дома, кинотеатры, автобусы и трамваи, кафе и танцплощадки, а также модную в 1960-е гг. одежду, сложные европейские прически, модельные туфли и электронные гитары.

Камера подолгу всматривается в панораму ташкентских улиц, где *обычные люди* стоят на остановке автобуса, у тележки с лимонадом, весело танцуют на пароме, слушают пение птиц в зоомагазине. Режиссер привлекает к съемкам начинающих или *непрофессиональных актеров*: Ровшан Агзамов (Санджар), Майя Махмудова (Мамура), Гюзель Апанаева (Гузаль), а также разновозрастных ребяташек. *Подлинность*, придающая художественному фильму черты документальной съемки, является приемом кинематографа «оттепели». Сценам повседневной жизни постоянно противопоставляются сцены перестройки / преобразования мира.

Целенаправленному преобразению / освоению в социалистическом государстве подвержена стихия *воздуха*. О всеобщем увлечении страны самолетостроением и прорывом в космос напоминают в «Нежности» два планера, прочерчивающие в небе белые следы. Популярными названиями кинотеатров в 1960-е гг. были «Спутник», «Восток», «Меридиан», «Звездный», «Орбита», «Космонавт», «Мир». Во «Влюбленных» местом повседневной, *обыденной* работы становится воздушное пространство для бригадира Мавлянова, взмывающего на вертолете в небо для определения масштабов нефтяного пожара. В атеистической стране процесс труда в небе мифологизировался советской пропагандой как демиургия. Любопытно, что тревожный голос Тахира-аки раздается либо с неба, либо из телефонной трубки. При этом в титрах фильма актер, исполняющий роль «небожителя» Мавлянова, не указан. Зрелый возраст бригадира, беспрекословное подчинение ему как «Отцу» и авторитетному руководителю «подсказывают» зрителю, что Мавлянов олицетворяет Партию.

Идея освоения и превращения неба в подвластную человеку стихию прослеживается во многих картинах «оттепели». Это «Чистое небо» (реж. Г. Чухрай, 1961), «Им покоряется небо» (реж. Т. Лиознова, 1963), «Дни летные» (реж. Н. Литус, Л. Ризин, 1965), «Крылья» (реж. Л. Шепитько, 1966),

«Хроника пикирующего бомбардировщика» (реж. Н. Бирман, 1967), «Еще раз про любовь» (реж. Г. Натансон, 1968). В советском мифе 1930-х годов летчики предстают как верные сыновья «любимого отца» Сталина, культурные герои, приносящие людям блага и знания, подобно Прометею [20, с. 743–784].

В образном строе советских фильмов Ханс Гюнтер определил *четыре категории героев советской мифологии*: герой социалистического труда, герой-воин, герои-политики как живое воплощение Данко и Человека с большой буквы, а также герой-жертва. Мобилизующая функция героизма находит свое выражение в институционализированном пангероизме, вследствие чего все сферы жизни превращаются в арену борьбы, на «фронтах» и «участках» которой проходят «битвы» и достигаются блестящие «победы» [20, с. 743–784].

В соответствии с идеологией пангероизма, труд воспринимался как подвиг, к которому человек должен быть постоянно готов. В мирное время такой труд может быть связан с преобразованием природы или укрощением стихии *огня*. Сцены укрощения огня во «Влюбленных» восходят к *космогоническому мифу* и огненному образу Прометея. Именно у *огненных* печей сталелитейного цеха происходит ритуал инициации / приобщения юного Санджара к когорте героев-сталеваров в «Нежности». Эти кадры занимают несколько минут, свидетельствуя об отступлении от жесткого канона соцреализма. Во «Влюбленных», вышедших три года спустя, нефтяное пламя бушует треть экранного времени, знаменуя завершение «оттепельных шестидесятых». Земля, охваченная нефтяными пожарами, вызывает ассоциации с космической Матерью-Землей и созданием мира.

В этих кадрах сражение с огнем подобно войне, победить в которой помогают тяжелая техника, направленные взрывы и водометы. Но без человека, готового пожертвовать собой, чтобы спасти мир, завершить поединок с огнем невозможно. Длительное тушение огня обретает философски-назидательное содержание: простой человек Родин спасает мир, которому грозит хаос и разрушение. Однако любая победа ощущается незавершенной, так как борьба сил хаоса и космоса не может прекратиться. В этом заключается присущий утопическому жанру механизм прогресса, достижения все новых технических и социальных успехов, которые по мере приближения к идеальной цели оборачиваются полной противоположностью задуманному [30, с. 25].

## БАЗИСНЫЙ КОНЦЕПТ «ДОРОГА» И ТРАНСПОРТНЫЕ СРЕДСТВА

В «оттепельном» кино концепт *дорога* подчеркивает динамичность развития сюжетного действия, а также способы перемещения в пространстве. В то же время в фильмах Ишмухамедова запечатлена реальная ситуация с развитием дорог и транспорта в 1960-е гг. Для мальчишек в «Нежности» «транспортом» стали камеры от комбайнов, а дорогой — канал Анхор. Автомобильные камеры (как и личные автомобили) были дефицитом всю историю советского государства. Но в ходе освоения целинных и залежных земель, начатого в 1954 г., увеличилось финансирование сельского хозяйства, что привело к росту парка комбайнов. Старые камеры от колес комбайнов перепали детям, и каждое лето в самых разных концах Советского Союза можно было видеть счастливые лица ребятишек, барахтавшихся в воде на своих «кораблях».

В кинематографе «оттепели» дорога не просто символизирует движение, но и раскрывает личность героя. В фильмах «Нежность» и «Влюбленные» такое дефицитное для СССР средство передвижения, как автомобиль, используется для углубления характеристики героев. В новелле «Лена» Тимур предстает обаятельным владельцем не слишком нового автомобиля, на котором он путешествует с друзьями. В фильме «Влюбленные» новый автомобиль используется для углубления отрицательной характеристики отца Рустама (Хамза Умаров), бросившего первую семью.

В новелле «Мамура» подростки мчатся по дороге на велосипедах, и это тоже примечательная особенность 1960-х гг. Тогда даже в одной семье было несколько велосипедов: от трехколесных — для самых маленьких — до юношеских, в том числе для школьников, которые постепенно пересаживались на взрослые велосипеды. Изобилие велосипедов в СССР демонстрирует стабильную жизнь людей и превосходство советского строя. Это явная полемика с фильмом «Похитители велосипедов» (реж. В. де Сика, 1948).

Промежуточной ступенью между велосипедом и легковым автомобилем был в 1960-е гг. легкий двухколесный мотоцикл. Такой мотоцикл пришел во «Влюбленные» из фильма «Римские каникулы» (реж. У. Уайлер, 1953), где на культовом мотороллере «Vespa» ездят по Риму Джо Брэдли (Грегори Пек) и принцесса Анна (Одри Хепберн). В фильме «Влюбленные» это символ молодости, лета и солнца.

Можно отметить, что быстрота и способ передвижения зависят от молодости персонажа. В «Нежности» для молодежи не составляет труда

дальний поход за лекарственной травой для бабушки. При этом река и земля принадлежат юным путешественникам, воздушное пространство — зрелым героям.

### МИФЫ О ЮНОСТИ, О ТРУДОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ И БАЗИСНЫЙ КОНЦЕПТ ЮНЫЙ ГЕРОЙ

Кинематограф «оттепели» откровенно восхищался юностью героев, их энергией и активностью. Не случайно оба фильма начинаются кадрами бегущих: в «Нежности» это мальчишки, торопящиеся на речку, во «Влюбленных» — мчущийся на мотоцикле Родин и друзья, спешащие ему на помощь. Музыка композитора Богдана Трощюка сопровождает картины беззаботной юности в кадрах сплава мальчишек по Анхору, игры «Паганини» на скрипке, катания малышкой на пони, купания под дождем и в городском фонтане. Музыкальные вариации меняются по мере изменения темпа движения, подчеркивая легкость перемещения юных героев в пространстве и помогая лучше понять их характеры.

В «Нежности» Тимур с друзьями обгоняют свадебный кортеж, — важный *показатель* оттепели, когда формируется советская свадебная индустрия. Фильм запечатлел момент возникновения новой культурной формы, входящей в повседневную жизнь. Свадьба как ритуал инициации, повышающей статус человека, стала одним из самых привлекательных символов молодости.

Апофеозом юности и молодости становится Ташкентский карнавал, бесконечное движение которого подобно «реке жизни». Согласно канону соцреализма, стройные ряды все новых и новых участников не могут превратиться в толпу, как на религиозной церемонии поклонения Деве Марии («Путешествие в Италию», реж. Р. Росселлини, 1954). Мотив *дружбы* и *товарищества* является структурообразующим для кинематографа 1960-х гг. Оба фильма показывают компании друзей, постоянно защищающих и поддерживающих кого-либо (Санджара, Родина, Тасоса). Во время школьного урока класс дружелюбно смеется над ответом одноклассника, передавая любовную записку Мамуре.

*Юные герои* объединены вокруг старших товарищей — Санджара или Родина, являющихся безусловными положительными героями. Под их руководством они учатся различать добро и зло в столкновениях с «отрицательными компаниями», подобно героям фильма «Тимур и его команда» (реж. А. Разумный, 1940). Таким же безусловным авторитетом

обладают умудренные опытом взрослые, по-отечески наставляющие «зеленую» молодежь. В результате воспитания именно трудовой коллектив становится настоящей семьей для Родина и Тасоса, выросших в детдоме.

В фильмах явно идеализируется жизнь в общежитии, «коммунальность», отсутствие секретов, личного пространства, что также характерно для советской культуры. При этом идиллическую картину в «Нежности» представляет «интернациональная колыбель», которую качает русская бабушка.

*Миф о трудовом коллективе* является отголоском образов родоплеменной структуры. Отсюда ценность образа мудрого Отца, учителя и наставника молодой смены «Тахира-аки». Обращение к архаическим образам («Отец», «Мать», «Бабушка») помогало советской элите добиваться контроля над широкими публичными пространствами.

Фильмы Ишмухамедова постоянно напоминают о Великой Отечественной войне, как общей трагедии героев и их семей. В «Нежности» блокада Ленинграда привела к болезни Лены; во «Влюбленных» Родин травмирован воспоминаниями о погибшем отце.

Переосмысление Гражданской войны, роли и судьбы искусства и художника наблюдалось в 1960-е гг. в фильмах «Гори, гори, моя звезда» (реж. А. Митта, 1969) и «В огне брода нет» (реж. Г. Панфилов, 1967). В то же время шло возрождение романтического революционного дискурса — от песен о «комиссарах в пыльных шлемах» до возвращения к так называемым «ленинским идеалам» в образе коммуниста, олицетворением которого стал Евгений Урбанский в фильмах «Коммунист» (реж. Ю. Райзман, 1957) и «Чистое небо» (реж. Г. Чухрай, 1961). Так велась борьба с советским мифом и создавались собственные мифы и прежде всего о Революции.

В «Нежности» напоминанием о Революции служит сцена «красного кавалериста», юмористически разыгранная Тимуром во время похода за лекарственной травой. Во «Влюбленных» в политическую борьбу в Греции включается Тасос, «сгорая» в ней, как и положено в мифологии соцреализма.

## ЛЮБОВЬ В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Юность не может существовать без *любви*. Этот главный «пароль от тепели» легко узнается в названиях многих фильмов. «Три тополя на Плющихе» (реж. Т. Лиознова, 1967) и «Еще раз про любовь» (реж. Г. Натансон,

1968) стали символами всей новой эпохи, новых отношений, новой интимной интонации (почти шепот Татьяны Дорониной в роли Наташи Александровой, песня «Я мечтала о морях и кораллах» из фильма Натансона).

Совершенно особой поэтической стилистикой отличаются фильмы С. Параджанова «Тени забытых предков» (1965) и «Цвет граната» (1968). В фильме «Тени забытых предков», снятом по одноименной повести Михаила Коцюбинского, господствуют белый, красный и различные оттенки черно-зеленого цвета. Призрачно-зыбкий черно-зеленый цвет окутывает картины детства и юности Ивана Палийчука (Иван Миколайчук) и Марички Гутенюк (Лариса Кадочникова). Кадры строятся на контрасте черно-зеленого карпатского леса и вкраплений светящегося белого цвета (собака, лошадь, фигуры пастухов). Господствующему белому (снежные сугробы, туман, дым, одежды детей, молочная сыворотка, отара овец, щепка от строящегося дома, поле белых ромашек) противоположен черный или красный цвет, в том числе огненно-красных коней. Разрывающий снежное пространство огонь костра, факелы в ночи, горящие днем свечи напоминают о близком присутствии смерти. Композитор Мирослав Скорик наполняет картину гуцульским пением, звенящими колокольчиками, флейтами и звучными трембитами. Шум дождя, крики птиц и животных дополняют гармонию жизни.

Жизнь Ивана с Палагной (Татьяна Бестаева) постепенно окрашивается красно-охряными тонами, передающими противоестественность брака с нелюбимой. В сцене смерти Ивана красный фон затягивает весь экран, превращаясь в фантастически раздувшиеся кровавые корни деревьев. В начале фильма влюбленных укрывает непроходимая лесная чаща, которую красный цвет отделяет от сплошных обгоревших пней к финалу жизни Ивана. Первобытная природа без любви становится обугленной пустыней.

Тысячелетняя цивилизация предстает перед зрителем в поэтической кинопритче «Цвет граната», поэтому в этой картине рассказ идет на языке древних символов. Режиссер передает функции рассказчика гранатам, кинжалу, виноградной грозди, шелесту книжных страниц, прозрачным холодным струям воды, босым ногам девушек, разостланным коврам, кипящим моткам окрашенной шерсти. Любой предмет «говорит» со зрителем цветом и звуком. Белая роза — символ возлюбленной и источник вдохновения поэта; павлин — символ бессмертия, улитка — символ циклического времени, череп — символ отрешения от жизни. Музыка Тигра-

на Мансуряна исполняется на армянском дудуке, поющем о жизни поэта Саят-Нова.

Основные цвета фильма — белый, бирюзовый, красный, черный. Однако оттенки каждого не повторяют светящийся белый, тревожно-красный и черно-зеленый, какими они предстали в фильме «Тени забытых предков». «Цвет граната» — цвет жизни цивилизации, с традициями обработки шерсти, выжимания сока из винограда, создания рукописных книг и поэзии. Фольклорная музыка, этнические костюмы, народные музыкальные инструменты и притчи о любви стали символом многих фильмов 1960-х.

С торопливого отсчета маятника начинается фильм «Короткие встречи» (реж. К. Муратова, 1967), рассказывающий о повседневной жизни советских людей. Это история не столько про нравственность и любовь, сколько про нивелированную ценность труда. Несмотря на все усилия советской пропаганды, фильм показывал никчемность советских чиновников, которые любят крутиться как белка в колесе, но всегда безрезультатно. Отсутствие смысла в труде порождает суету в любовных отношениях. Романическая профессия мужа-гостя, который показан приезжающим и уезжающим, тоже не вписывалась в советский стандарт героических летчиков / моряков / геологов. Фильм показал советскую повседневность как пространство, в котором можно жить по иным стандартам: обещать, но не выполнять. И это тоже было нормой советской жизни.

Иную жизнь и любовь видели зрители в фильмах Ишмухамедова. Положительные герои назначали встречи своим любимым, рассказывали *притчу о любви* (в «Нежности»). В фильмах нет обязательной для советского кинематографа бесконечной панорамы фабрично-заводских цехов, где герои совершают трудовые подвиги, получая за это любовь как законный подарок. Берег Анхора становится местом любовных свиданий Санджара и Лены, Родина и Тани, Рустама и Гюзаль.

Однако в этих двух фильмах возлюбленные героев либо погибают, либо совершают измену. Любовь, заканчивающаяся смертью одного из главных героев, является особенностью советского кинематографа, в том числе «оттепельного». *Трагические предзнаменования и смутно ощущаемые опасности вполне соответствуют канону соцреализма.* Не случайно рассказ о Лене в «Нежности» постоянно возвращается к ее военному детству, болезни и завершается смертью героини.

Подобные финалы есть в других фильмах «оттепели»: «Сорок первый» (реж. Г. Чухрай, 1956), «Коммунист» (реж. Ю. Райзман, 1957), «Девять дней одного года» (реж. М. Ромм, 1962), «В огне брода нет» (Г. Панфилов, 1967), «Еще раз про любовь» (реж. Г. Натансон, 1968). Предательство, как и гибель героя — «не только мелодраматический жест, но и обязательный ритуал подавления сексуального импульса протагониста на пути к обретению идейной бдительности и сознательности; смерть героини позволяет главному герою перевоплотиться в образцового советского мужчину» [18, с. 63].

Первая любовь часто становится несчастливой, о чем повествуют фильмы «оттепели». В «Нежности» травмированы первой любовью Санджар и Мамура. Во «Влюбленных» жертвует своей любовью во имя греческой революции Тасос. В качестве других примеров можно назвать картины «А если это любовь?» (реж. Ю. Райзман, 1961), «Человек-амфибия» (реж. Г. Казанский, В. Чеботарев, 1961), «Дикая собака Динго» (реж. Ю. Карасик, 1962) и др. В этом заключается проблема взросления по-советски, программирующая невозможность положительного разрешения первой любви в наличной действительности [31]. И это неудивительно, так как советский человек должен либо посвящать себя строительству светлого будущего, либо готовиться к перестройке постоянно устаревающего мира.

Фильмы о любви подвергались в период «оттепели» строжайшей цензуре. Например, фильм «Любить» (реж. М. Калик, 1968), состоящий, подобно «Нежности», из четырех новелл, был не просто запрещен к показу, но перемонтирован без ведома и согласия автора. Авторская копия исчезла, что является показателем «свободы творчества» в то время. Точно так же фильм «Комиссар» (реж. А. Аскольдов, 1967), рассказавший о «неправильной», по мнению цензоров, любви, был запрещен на 20 лет. Запрещены были фильмы Параджанова «Тени забытых предков» (1965), «Цвет граната» (1968) и «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой. Примеры можно продолжать, хотя для характеристики культуры достаточно изучить один фрагмент, чтобы экстраполировать выводы на весь ее массив.

## МИФ СВЯЩЕННОЙ ТЕРРИТОРИИ

С советской мифологемой *чуда* связан образ цветущей ташкентской земли, подобно Матери-Природе, порождающей все сущее. Образ райского сада создают в фильме «Влюбленные» плывущие по реке арбузы, означающие плодородие, изобилие, сексуальное искушение и *чудо*. По-

сколькx это колхозные арбузы, можно сказать, что так сохраняется/иллюстрируется советский миф о чудесной помощи самой природы в переправке богатых ресурсов страны.

Популярным образом советского кинематографа арбуз стал после выхода немого кинофильма «Земля» (реж. А. Довженко, 1930) о коллективизации. В последних кадрах фильма, завершающих сцену похорон Василя (Семен Свашенко), земля укрыта сплошным ковром яблок. Оплодотворенная Небом Земля рождает не только яблоки, но и тяжеловесные арбузы, «освящающие» чудесное колхозное изобилие. Символизм яблок связан с зачатием и рождением, а земля, заливаемая потоками воды, означает материнское чрево, из которого все исходит, и могилу, в которую все возвращается [4, с. 195]. С этими вещественными аспектами (мать сыра земля, природа, плодородие) в советской культуре связан первый полюс *архетипа матери*, поворот к которому произошел в первой половине 1930-х гг. в виде образов «народа» и «Родины» [20, с. 743–784]. Проявление другого полюса этого архетипа связано с христианскими духовными ценностями (любовь, милосердие, заступничество за скорбящих) [20, с. 743–784].

Белые одежды Матери Рустама и юной Мадонны-Гюзаль, а также белоснежные цветы города-сада связаны с проявлением как архетипа матери, так и священной земли. Символические функции разделения миров отведены во «Влюбленных» больничным воротам, пропускающим в лоно земли мать Рустама и открывающим дорогу в земной мир новорожденному сыну Гюзаль. Священные Врата, разделяющие / объединяющие смерть и рождение «иллюстрируют» миф *вечного возвращения* (Мирча Элиаде).

Переосмысленные христианские ценности любви, материнства, милосердия, восходящие к языческим образам Матери-сырой земли, воплотились в миф *священной территории*, советского рая. Отъезд Тасоса в Грецию, нарушающий границы этого цветущего сада, сопровождается тревожной музыкой как предчувствием тяжелых испытаний вдали от СССР. Наказанием за оставление пределов города-сада и Родины-рая становится для Тасоса потеря друзей и любимой. И хотя Тасос устремлен в Революцию, его дальнейшая жизнь за границей подобна уходу на «тот свет», что соответствует мифологии соцреализма.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате предпринятого исследования кинофильмы Ишмухамедова «Нежность» и «Влюбленные» изучены как «тексты», создающие

образы привлекательных героев, которых можно было видеть в повседневной жизни. Реципиенты могли установить степень своего соответствия или различия с экранным идеалом и скорректировать свое поведение в соответствии с транслируемыми нормами социальной жизни. Экран запечатлел детские игры, школьные уроки, выбор друзей и профессии, любовь и предательство, создание семьи, жизнь и смерть.

Зритель видел таких же, как он сам, людей, соотнося себя с кем-либо из героев и стараясь понять, «кто свой и чужой», то есть идентифицировать себя в социуме. Перенесение действия фильмов на улицы Ташкента, привлечение незнакомых зрителю или непрофессиональных актеров, а также обычных горожан придавало естественность, достоверность и искренность повествованию. Это связано со спецификой самих технологий коммуникации, которые воссоздают определенный контекст, коммуникативное пространство, где экранные образы становятся частью нашей реальности [32, с. 90–99].

Стиль киносъемки Ишмухамедова приближен к «документальному», чтобы создать своеобразный «слепок» реальной жизни. Это специфический прием кинематографа «оттепели», заключающийся в «подлинности» изображаемого. Масштабные панорамные композиции и предметная детализация окружающего мира позволяют продемонстрировать достижения советского Узбекистана, вошедшего в счастливую семью народов. Можно сказать, что кадры, запечатлевшие территорию, людей с определенными стереотипами поведения, национальными особенностями, воплощают содержание этнической идентичности, тесно связанной с *культурной идентичностью*. Особенно ярко это проявилось в сцене встречи бабушкой Марата (Талят Рахимов) молодежи, приехавшей в кишлак.

Достичь эффекта *подлинности* помогает особый *поэтический стиль повествования*, когда яркие или забавные эпизоды становятся «детальями» единого, многосоставного сюжета. Это полет с моста в реку вместе с любимой собакой, сплав арбузов по горной реке, попытка догнать уходящий автобус, одновременно объясняясь с уезжающей в нем девушкой, купание под дождем на крыше дома. Соединяясь в сознании зрителя в единую цепочку реальных событий, они представляют несколько блоков информации о жизни в Ташкенте, на символическом уровне формирующих *концепты «детство», «юность», «молодость»*.

Следующим шагом достижения подлинности экранных событий становится погружение зрителя в *любовную* атмосферу. Крупные планы

глаз героев, интимные прикосновения, поцелуи, сцены ревности, отчаяния настраивают зрителей на сопереживание происходящему на экране. В соответствии со стилистикой «оттепельного» кино автор создавал у зрителей ощущение *случайно подсмотренного* развития отношений влюбленных. В этих стереотипах поведения заданы образцы *возрастной идентичности*.

В фильмах зафиксирован определенный тип поведения, обусловленный системой правил и запретов. Можно сделать вывод, что Ташкент 1960-х гг. явился не только многонациональным, но и патриархальным городом. В кафе на берегу Анхора, в ресторане Хивы, на танцплощадках, велосипедных прогулках зритель видит мужские молодежные, юношеские или детские компании. Даже на Ташкентском карнавале количественно преобладают юноши. Молодые герои Тимур, Родин, Тасос создают идеальный образ советского мужчины, для чего используются кадры, запечатлевшие советского инженера, нефтяника, революционера. Наблюдая на экране своих современников, зритель понимает, что он является таким же: у него такие же дружеские отношения со сверстниками, старшими, что является важным психологическим ощущением принадлежности к «своим». Подражание идеалу заключается в копировании манеры поведения, внешности, употребления определенной лексики. Если герои могут пожертвовать своей личной жизнью во имя блага общества, то и «в жизни всегда было место подвигу». Фильмы помогали выбрать профессию, выработать политические убеждения. Например, 1960-е отмечены массовым увлечением юношей и девушек профессиями инженеров, летчиков, космонавтов. Так конструировалась социальная идентичность, включающая *профессиональную идентичность* и *идентичность малых групп*.

Высшее образование является предметом обсуждения и в «Нежности», и во «Влюбленных». Анастасия Вертинская (Таня) создает привлекательный образ студентки, формируя потребность обучения в вузах узбекских девушек. Во «Влюбленных» можно отметить традиционное для советской культуры противопоставление интеллигенции и рабочего класса. Достаточно иронично рассуждает Родин о сопернике-аспиранте Шухрате (Шухрат Иргашев) с Таней. Будучи простым рабочим, Родин вынужден объяснять своей любимой важность честности и искренности в отношениях. Эта эмоциональная сцена заставляла задуматься не только о получении образования и профессии, но и о порядочности в отношениях, важности выбора спутника / спутницы жизни.

Образ идеальной женщины создают мать Рустама, Гюзаль, Лена. Они не показаны на производстве, но основной смысл их жизни — жертвенность во имя мужчины, спасение Другого. По покрою платьев, обуви, прическам можно определить стадии взросления героев фильмов. Когда Мамура отправляется в Ташкент на карнавал, она меняет внешность, становясь неотличимой от других взрослых героинь. Игры детей, школьные парты, перьевые ручки и чернильницы, школьная форма, учебники, даже способ передачи записки — слепок картины мира 1960-х. Можно сколько угодно долго описывать артефакты этого времени, и это будет сложно понять тем, кто не жил в ту эпоху. Но беглого взгляда на экран достаточно, чтобы уловить все приметы «оттепельного» Ташкента. В свою очередь, глядя на экран, зритель видел, как соответствовать нормам, абсорбируя основные культурные концепты своего времени, сравнивая национальные особенности Узбекистана с общесоветскими константами. Жизнь человека проходит в «маркированной» повседневной жизни, и важно быть уверенным в собственном подобии нравственным традициям, транслируемым с экрана. Согласие героев фильмов с принятым порядком является признаком *культурной и социальной идентичности* и служит ориентиром для зрителей: как себя вести, чтобы быть успешным советским человеком.

Интересным дополнением *образа советского человека* служат транспортные средства 1960-х. Перемещение в пространстве происходит в соответствии с правилами бытового и ритуального поведения (поездка на автомобиле Родина / свадебная автомобильная процессия). Количество автомобилей на улицах Ташкента невелико. С одной стороны, это является показателем престижности социального статуса их владельцев и в Узбекистане, и в СССР. С другой стороны, автомобиль — не предмет первой необходимости, и советский человек может ездить на велосипеде или мотоцикле. Велосипед для юношества был символом коммуникации в пространстве, нормой повседневной жизни. Ценность этого недорогого вида транспорта явно привлекательна для героев фильмов. *Ментальная и артефактная идентичности* мотивировали на соответствующее потребление и поведение. Скромность, неприязнительность, умение отказать от излишних материальных благ являются характеристиками советского человека, жившего в эпоху всеобщего дефицита.

Наряду с привлекательными образами, подмеченными в повседневной жизни, социальный мир, властные структуры, производственные отношения, коммуникация людей символически «обыгрывались». В зна-

ковой системе обобщалась и структурировалась действительность, воспроизводилась «картина мира», соответствующая советской мифологии. Основными советскими мифами, оказывающими манипулятивное и мобилизационное влияние на зрителя, были космогонический миф, миф о священной территории, миф о коллективе, миф о вечном возвращении.

*Картина мира* представлена базисными концептами *город-сад, дорога, юные герои*. В пространстве Средней Азии Ташкент показан *большим счастливым домом*, советским *городом-садом*, частью *священной территории СССР*, по *дорогам* которой перемещаются *юные герои*. Это пространство состоит из природных стихий: *вода, земля, воздух и огонь*, которые укрощаются советским человеком (летчиком, нефтяником, металлургом, инженером). Архаические универсалии вода, земля, воздух и огонь выражали наиболее общие представления о мире советской Средней Азии: красоте природы, чудесном плодородии почвы, щедрой воде, превращающей город в райский сад. Универсалии «пространство», «время», «движение» определяли качественное своеобразие мира. Так формировалась *природная идентичность*, «укореняющая» человека в экосистему, географическое пространство, и создавалась *идентичность рода*.

Цветущая ташкентская земля связана с мифологемой *чуда*, которое обеспечивает *юный герой* как часть *коллектива*, строящего новую жизнь под руководством мудрого *Отца* (Партии) и заботливой *Матери* (Родины). Концепты «детство», «любовь», «труд», «молодость», «образование», «война», «смерть», «праздник», «конфликт», «дружба», «материнство» ориентировали на выстраивание социальных отношений. Универсалии «человек», «общество», «труд», «добро», «красота», «долг» репрезентировали *ценность самоотверженного труда, советской страны как лучшего места на планете, построения справедливого общества*. Ценности советского общества были нормативны, и их спектр был достаточно широк. Однако они всегда обусловлены культурным контекстом, поэтому *жизненные, социальные, моральные, эстетические ценности* ориентировали массы на построение коммунизма. Ценности — это мотивационно-интегрирующее начало, формирующее сам тип советской культуры.

В мифологии «оттепели» использовались безотказно действующие образные средства, *искренне* идеализировавшие жертвенность и подвиг, героизм и мужественность. Манифестация революционной эстетики, отрицание конформизма и потребительства были характерной особенностью кинематографов 1960-х и СССР, и США [33, с. 61–85].

Образы Революции, священной территории, Матери-Родины, героического труда и борьбы присутствовали в этот период в актуальном языковом сознании советского человека. То есть советский дискурс автоматически транслировался даже в таких внешне «неидеологизированных» фильмах.

Поскольку символизация повседневности является условием преобразования человеком самого себя и мира через подражание, кино «оттепели» предлагало модель идеального жизнеустройства, привлекательного для широких масс. Анализируя образную систему советской повседневности, автору этих строк удалось выявить систему идентичностей: этническую, культурную, возрастную, природную, социальную, профессиональную, ментальную, артефактную, а также идентичность рода и малых групп. Как системная целостность идентичность включает в себя различные соотношения типов и форм, что дает возможность зрителю выбрать приемлемые смыслы и стратегии поведения и соответствовать им в реальной жизни. В фильмах Ишмухамедова советские люди абсолютно органичны на производстве, в домашней обстановке, в разговорах на русском языке, что свидетельствует об успешной реализации антропологического проекта конструирования советской идентичности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология: учебник. М.: Ключ-С, 1998. 192 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс: Универс, 1994. 616 с.
3. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: проблема «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. 320 с.
4. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева и др. М.: Астрель: МИФ, 2002. 556 с.
5. Круглова Т.А. Соблазны соцреализма, попытки «зависти», упоение причастностью: о советском художественном конформизме // Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре. 2014. № 4 (96). С. 174–188. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2014/4/soblazny-soczrealizma-popytki-zavisti-upoenie-prichastnostyubr-o-sovetskom-hudozhestvennom-konformizme.html> (дата обращения: 20.12.2020).
6. Жабский М.И., Тарасов К.А. Российская социология кино в контексте развития общества // Социологические исследования. 2019. № 11. С. 73–81. DOI: 10.31857/S0131216250007449-6.

7. Круглова Т.А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соц-реализма. Екатеринбург: изд-во Гуманитарного ун-та, 2005. 384 с. URL: <http://media.ls.urfu.ru/493/1258/2725/2588/1213/> (дата обращения: 20.12.2020).
8. Кондаков И.В. Цивилизационный дрейф постсоветской России // Мир культуры и культурология: альманах / Науч.-образоват. культурол. общество России. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. Вып. 5. 2016. С. 144–158.
9. Чупринин С.И. Оттепель: события. Т. 1: Март 1953 – август 1968 года. М.: Новое литературное обозрение, 2020. 1189 с.
10. Емельянов Ю.В. Хрущев. «Оттепель» или ... . М.: Академический проект, 2018. 675 с.
11. Куприянова А.И. Мотив пути в прозе В. П. Аксенова 1960–1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Тюмень, 2007. 23 с.
12. Парамонов Б. То, чего не было (Взгляд на оттепель по случаю смерти Сталина // Независимый Бостонский Альманах «Лебедь». 1999. 01 января. URL: <http://lebed.com/1999/art870.htm> (дата обращения: 15.10.2020).
13. Зоркая Н.М. История отечественного кино. XX век. М.: Белый город, 2014. URL: [https://vk.com/doc-31653361\\_442939637?hash=fd8f36e1e0707ca00c](https://vk.com/doc-31653361_442939637?hash=fd8f36e1e0707ca00c) (дата обращения 13.10.2020).
14. Аннинский Л.А. Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Всесоюз. творч.-произв. объединение «Киноцентр», 1991. 238 с.
15. Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели, 60–80-е годы: монография. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2017. 339 с.
16. Gilburd E. To See Paris and Die: The Soviet Lives of Western Culture. Cambridge: Harvard University Press, 2018. 458 p.
17. Oukaderova L. The Cinema of the Soviet Thaw: Space, Materiality, Movement. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2017. 228 p.
18. Прохоров А. Унаследованный дискурс: Парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / пер. с англ. Л.Г. Семенов и М.А. Шерешевской. СПб.: Академический проект, 2007. 344 с.
19. Юнг К.-Г. Структура психики и архетипы / пер. с нем. Т. А. Ребеко; 2-е изд., М.: Академический проект, 2009. 302 с.
20. Гюнтер Х. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 743–784.
21. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Российский государственный гуманитарный университет. М., 1994. 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4). URL: [http://ivgi.rsu.ru/binary/object\\_2.133777427.23922.pdf](http://ivgi.rsu.ru/binary/object_2.133777427.23922.pdf) (дата обращения: 15.11.2020).
22. Идентичность как навигатор сознания: монография / Х.Г. Тхагапсоев, Л.М. Мосолова, И.В. Леонов, В.Л. Соловьева. СПб.: Астерион, 2016. 169 с.
23. Эко У. О членении кинематографического кода // Философия и культура. 2008. № 11. С. 145–164.

24. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
25. Щеброва С.Я. Культура войны древних кочевников Алтая в скифское время: историко-типологический и семиотический анализ: дис. ... канд. культурологии: 24.0.01. СПб., 2010. 294 с.
26. Дейк Т.А. ван. Дискурс и власть: репрезентация доминирования в языке и коммуникации / пер. с англ. Е. Переверзев, Е. А. Кожемякин. М.: URSS, 2013. 344 с.
27. Меерович М.Г. Рождение и смерть советского города-сада // Вестник Евразии, 2007 [https://archi.ru/lib/e\\_publication\\_for\\_print.html?id=1850569462](https://archi.ru/lib/e_publication_for_print.html?id=1850569462) (дата обращения 30.10.2020).
28. Блинов Е.Н. Особенности проектирования западносибирских городов-садов в советский период <http://www.nsktvs.ru/node/43> (дата обращения 28.10.2020).
29. Фойгт Л. И. Сталинск в годы репрессий: Воспоминания. Письма. Документы. Вып. 2 / Фойгт Л. И.; Новокузнец. гор. краеведческий музей. — Новокузнецк: Кузнецкая крепость, 1995. 142 с.
30. Пюнтер Х. По обе стороны утопии: контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 209 с.
31. Круглова Т.А. Травма первой любви: советская инициация (на материале кинематографа) // Известия УрГУ. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2006. N 41. С. 238–254. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23129/1/iurg-2006-41-20.pdf> (дата обращения: 29.10.2020).
32. Богатырева Е.А. В каком смысле реальна экранная реальность? // Наука телевидения. 2016. № 12.1. С. 90–99. URL: [https://gitr.ru/data/events/2018/bogatireva\\_12.1.pdf](https://gitr.ru/data/events/2018/bogatireva_12.1.pdf) (дата обращения: 29.10.2020).
33. Зорин А.Н. «Мир дикого Запада». От эволюции к революции вестерна // Наука телевидения. 2020. № 16.3. С. 61–85. DOI:10.30628/1994-9529-2020-16.3-61-85.

## REFERENCES

1. Kozlova N.N. *Sotsial'no-istoricheskaya antropologiya: Uchebnik* [Social and historical anthropology: Textbook]. Moscow: Klyuch-S, 1998. 192 p.
2. Barthes R. *Izbrannye raboty: Semiotika, poetika* [Selected works: Semiotics, poetics]. Moscow: Progress: Univers, 1994. 616 p.
3. Sarychev V.A. *Estetika russkogo modernizma: Problema "zhiznetvorchestva"* [Aesthetics of Russian modernism: The problem of "life-creation"]. Voronezh: Voronezh University Publishing House, 1991. 320 p.
4. Andreeva V., Kuklev V., Rovner A. *Entsiklopediya simvolov, znakov, emblem* [Encyclopedia of symbols, signs, emblems]. Moscow: Astrel: MIF, 2002. 556 p.
5. Kruglova T.A. *Soblazny sotsrealizma, popytki "zavisti", upoenie prichastnost'yu: Osovetskom khudozhestvennom konformizme* [Temptations of socialist realism, attempts to "envy", rapture with involvement: On Soviet artistic conformism]. *Neprikosnovenny*

zapas [Contingency Reserve]. 2014. Issue 4 (96), pp. 174–188. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2014/4/soblazny-socrealizma-popytki-zavisti-upoenie-prichastnostyu-br-o-sovetskom-hudozhestvennom-konformizme.html> (accessed 20.12.2020).

6. Zhabskiy M.I., Tarasov K.A. Rossiyskaya sotsiologiya kino v kontekste razvitiya obshchestva [Russian sociology of cinema in the context of society development]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological studies]. 2019. (11), p. 73–81. DOI: 10.31857/S0131216250007449-6.

7. Kruglova T.A. *Sovetskaya khudozhestvennost', ili Neskromnoe obyanie sotsrealizma* [Soviet artistry, or Immodest charm of socialist realism]. Ekaterinburg: Publishing house of the Liberal Arts University, 2005. 384 p. URL: <http://media.ls.urfu.ru/493/1258/2725/2588/1213/> (accessed 20.12.2020).

8. Kondakov I.V. Tsivilizatsionnyy dreyf postsovetskoy Rossii [Civilizational drift of post-Soviet Russia]. *Mir kul'tury i kul'turologiya* [World of culture and culturology]. Saint Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2016. (5), pp. 144–158.

9. Chuprinin S.I. *Ottepel': Sobytiya* [Thaw: Events] (Vol. 1). Moscow: NLO, 2020. 1189 p.

10. Emelyanov Yu.V. *Khrushchev: "Ottepel'" ili ...* [Khrushchev: "Thaw" or...]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2018. 675 p.

11. Kupriyanova A.I. *Motiv puti v proze V. P. Aksenova 1960–1970-kh godov* [The motive of the path in V. P. Aksenov's prose of 1960s–1970s] (PhD thesis). Tyumen, 2007. 23 p.

12. Paramonov B. To, chego ne bylo: Vzgl'yad na ottepel' po sluchayu smerti Stalina [Something that was not: A look at the Thaw on the occasion of Stalin's death]. *Nezavisimyy Bostonskiy Al'manakh "Lebed'"* ["Lebed" Independent Boston Almanac]. 1999. 1 January. URL: <http://lebed.com/1999/art870.htm> (accessed 15.10.2020).

13. Zorkaya N.M. *Istoriya otechestvennogo kino: XX vek* [History of the national cinema: 20th century]. Moscow: Bely gorod, 2014. URL: [https://vk.com/doc-31653361\\_442939637?hash=fd8f36e1e0707ca00c](https://vk.com/doc-31653361_442939637?hash=fd8f36e1e0707ca00c) (accessed 13.10.2020).

14. Anninsky L.A. *Shestidesyatniki i my. Kinematograf, stavshiy i ne stavshiy istoriey* [The sixties and us: Cinematography, which has become and has not become history]. Moscow: Kinocenter association, 1991. 238 p.

15. Zaitseva L.A. *Ekranny obraz vremeni ottepei, 60–80-e gody: monografiya* [Screen image of the thaw time, 60s–80s: Monograph]. Moscow; Saint Petersburg: Nestor-Istoriya, 2017. 339 p.

16. Gilburd E. *To see Paris and die: The Soviet lives of Western culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2018. 458 p.

17. Oukadero L. *The cinema of the Soviet Thaw: Space, materiality, movement*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2017. 228 p.

18. Prokhorov A. *Unasledovannyi diskurs: Paradigmy stalinskoy kul'tury v literature i kinematografe "ottepei"* [Inherited discourse: Paradigms of Stalinist culture in the literature and cinema of the Thaw] (L.G. Semenova, M.A. Shershevskaya, Trans.). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 2007. 344 p.

19. Jung C.G. *Struktura psikhiki i arkhetypy* [The structure of the psyche and archetypes] (T.A. Rebeko, Trans.) (2nd ed.). Moscow: Akademicheskii proekt, 2009. 302 p.
20. Günther H. Arkhetipy sovetsoy kul'tury [Archetypes of Soviet culture]. In H. Günther, E. Dobrenko (Eds.), *Sotsrealisticheskii kanon* [Social realistic canon] (pp.743–784). Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 2000.
21. Meletinsky E.M. *O literaturnykh arkhetypakh* [On literary archetypes]. Moscow: Russian State University for the Humanities, 1994. 136 p. URL: [http://ivgi.rshu.ru/binary/object\\_2.1337777427.23922.pdf](http://ivgi.rshu.ru/binary/object_2.1337777427.23922.pdf) (accessed 15.11.2020).
22. Thagapsoev H.G., Mosolova L.M., Leonov I.V., Solovieva V.L. *Identichnost' kak navigator soznaniya: monografiya* [Identity as a navigator of consciousness: Monograph]. Saint Petersburg: Asterion, 2016. 169 p.
23. Eco U. O chlenenii kinematograficheskogo koda [Articulations of the cinematic code]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. 2008. (11), pp. 145–164.
24. Stepanov Yu.S. *Konstanty: Slovar' russkoy kul'tury* [Constants: Dictionary of Russian culture]. Moscow: Shkola «Yazyki russkoj kul'tury», 1997. 824 p.
25. Shchebrova S.Ya. *Kul'tura voyny drevnikh kochevnikov Altaya v skifskoe vremya: istoriko-tipologicheskii i semioticheskii analiz* [The war culture of the Altai ancient nomads in the Scythian time: historical-typological and semiotic analysis] (PhD thesis). Saint Petersburg, 2010. 294 p.
26. Dijk T.A. van. *Diskurs i vlast'* [Discourse and power] (E. Pereverzev, E. A. Kozhemyakin, Trans.). Moscow: URSS, 2013. 344 p.
27. Meerovich M.G. Rozhdenie i smert' sovetsoy goroda-sada [The birth and death of the Soviet garden city]. *Vestnik Evrazii* [Bulletin of Eurasia], 2007. URL: [https://archi.ru/lib/e\\_publication\\_for\\_print.html?id=1850569462](https://archi.ru/lib/e_publication_for_print.html?id=1850569462) (accessed 30.10.2020).
28. Blinov E.N. *Osobennosti proektirovaniya zapadnosibirskikh gorodov-sadov v sovetsoy period* [Aspects of the design of Western Siberian garden cities in the Soviet period]. URL: <http://www.nsktvs.ru/node/43> (accessed 28.10.2020).
29. Foygt L.I. *Stalinsk v gody repressiy: Vospominaniya, pis'ma, dokumenty* (po materialam Novokuznetskogo gorodskogo kraevedcheskogo muzeya) [Stalinsk during the years of repression: Memoirs, letters, documents (based on materials the Novokuznetsk Local History Museum)]. Issue 2. Novokuznetsk: Kuznetskaya krepost', 1995. 142 p.
30. Günther H. *Po obe storony utopii: konteksty tvorchestva A. Platonova* [On both sides of utopia: contexts of A. Platonov's work]. Moscow: NLO, 2012. 209 p.
31. Kruglova T.A. Trauma pervoy lyubvi: sovetsoy initsiatsiya [Trauma of the first love: Soviet initiation]. *Izvestiya UrGU: Humanities*. 2006. (41), pp. 238–254. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/23129/1/iurg-2006-41-20.pdf> (accessed 29.10.2020).
32. Bogatyreva E.A. V kakom smysle real'na ekrannaya real'nost'? [In what sense the on-screen reality is real?]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*. 2016. 12 (1), pp. 90–99. URL: [https://gitr.ru/data/events/2018/bogatireva\\_12.1.pdf](https://gitr.ru/data/events/2018/bogatireva_12.1.pdf) (accessed 29.10.2020).

33. Zorin A.N. “Mir dikogo Zapada”: Ot evolyutsii k revolyutsii vesterna [“Westworld”: From evolution to revolution]. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*. 2020. 16 (3), pp. 61–85. DOI:10.30628/1994-9529-2020-16.3-61-85.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

##### **СВЕТЛАНА ЯКОВЛЕВНА ЩЕБРОВА**

кандидат культурологии,  
сотрудник учебной лаборатории  
кафедры теории и истории культуры,  
Институт философии человека,  
Российский государственный педагогический  
университет имени А.И. Герцена,  
197046, Санкт–Петербург, ул. Малая Посадская, 26, оф. 304

**ResearcherID: ABI-4122-2020**

**ORCID: 0000-0002-2728-0730**

e-mail: bersek1991@yandex.ru

#### ABOUT THE AUTHOR

##### **SVETLANA Ya. SHCHEBROVA**

PhD in Cultural Studies,  
Research Assistant of the Educational Laboratory  
of the Department of Theory and History of Culture,  
the Institute of Human Philosophy,  
the Herzen State Pedagogical University of Russia,  
Malaya Posadskaya ul. 26, of. 304, 197046, St. Petersburg

**ResearcherID: ABI-4122-2020**

**ORCID: 0000-0002-2728-0730**

e-mail: bersek1991@yandex.ru