

УДК 791.43(47+57)“195/197”

РАДЯНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ПОСТСТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ ЯК ЗАСІБ УРЕГУЛЮВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ

Леся Кульчинська

З кінця 1950-х років у радянському кінематографі простежується поворот у напрямку соціальної критики, на екранах знаходять відображення різноманітні недоліки та проблеми «соціалістичного суспільства». Водночас ключовим завданням такого «критичного кінематографа» парадоксальним чином було збереження статус-кво та підтримка лояльності громадян до державного апарату.

У статті проаналізовано деякі основні символічні процедури, що були запропоновані глядачеві радянським кінематографом постсталінського періоду для нейтралізації його невдоволення умовами свого існування, спричиненими соціальною та економічною ситуацією в країні.

Ключові слова: ідеологія, диспозитив, особистість, особисте життя, внутрішнє життя.

С конца 1950-х годов в советском кинематографе наблюдается поворот в направлении социальной критики, на экранах находят отображение разнообразные проблемы и изъяны «социалистического общества». Вместе с тем ключевым заданием такого «критического кинематографа» парадоксальным образом было сохранение статус-кво и поддержка лояльности граждан к государственному аппарату.

В статье проанализированы некоторые основные символические процедуры, предложенные зрителю советским кинематографом постсталинского периода для нейтрализации его недовольства условиями своего существования, вызванными социальной и экономической ситуацией в стране.

Ключевые слова: идеология, диспозитив, личность, личная жизнь, внутренняя жизнь.

Since the end of 1950s in the Soviet cinema the change towards the direction of social criticism was following. Different shortcomings and problems of the socialist society were reflected on the screen. At the same time the key task of such critical cinema became the conservation of the status quo and the supporting of persons' state apparatus.

Several basic symbolic procedures proposed to the spectator of Soviet cinema of post-Stalinist period to neutralize unsatisfactory conditions of the existence caused with social and economic situation in the country.

Keywords: ideology, dispositive, personality, personal life, inner life.

Поштовхом для цього дослідження послужило поширене твердження радянських кінокритиків, що кінематограф соціалістичного реалізму був поставлений на службу радянському суспільству та допомагав вирішувати нагальні проблеми сучасності.

Питання полягає в тому, *яким чином може кінематограф вирішувати нагальні проблеми свого часу.*

Для відповіді доцільно звернутися до визначення ідеології, що належить французькому соціальному філософу Луї Альтюссеру. У своїй відомій праці «Ідеологія та ідеологічні апарати держави» дослідник формулює поняття ідеології як репрезентацію *уявного ставлення індивідів до реальних обставин власного існування*, указуючи на те, що це уявне ставлення визначає «матеріальні установки», поведінку та практичні дії суб'єкта. Призначення ідеології значною мірою полягає в тому, щоб за допомогою

символічних процедур примирити суб'єкта з його соціальними умовами, представивши їх як певний «заданий» порядок світу, таким чином нейтралізувавши соціальне невдоволення. Визнаючи наявний стан речей, так ніби «все дійсно так і ніяк інакше», суб'єкт «вільно приймає і здійснює своє підкорення державному апарату» [1] *.

Теорія ідеології Л. Альтюссера є, на нашу думку, особливо плідною для аналізу кінематографа. Конструюючи певну картину дійсності, установлюючи зв'язки, критерії та пріоритети, кіно і пропонує нам спосіб розуміння, пояснення та ставлення до власних умов існування.

Проаналізуємо деякі основні символічні процедури, що були запропоновані глядачеві радянським кінематографом для нейтралізації його невдоволення умовами свого існування, соціальною та економічною ситуацією в країні.

Слід підкреслити, що в постсталінський період у радянському кінематографі відбулися істотні зміни. Головна стратегія ста-

* Тут і далі переклад з російської Л. Кульчинської. – Ред.

ІСТОРІЯ

лінського кінематографа, як відомо, у тому, щоб змалювати соціалістичну дійсність такою, якою вона мала бути в ідеалі, залишаючи поза увагою все те, що цьому ідеалу суперечило.

З кінця 1950-х років відбувається так званий «критичний поворот», що полягає у визнанні «проблем соціалістичного суспільства» й відповідно їх репрезентації на екрані. Кінематограф бере на себе роль рупора суспільного невдоволення.

На екрані знаходять своє вираження проблеми, знайомі глядачеві з власного досвіду:

- рутинність «пролетарської праці»;
- соціальна заздрість, існування привілейованого прошарку в соціалістичному суспільстві декларативної рівності, статусна / матеріальна нерівність;
- обмеженість громадянських прав, прав власності, політичних свобод, свободи совісті;
- відсталість периферії, наявність дихотомії *центр / провінція*;
- обмеженість матеріальних / споживацьких можливостей.

Яке ставлення до цих обставин існування пропонує кінематограф? Розглянемо кілька стратегій.

У період між другою половиною 60-х та першою половиною 80-х років ХХ ст. однією із центральних тем радянського кіно стає особисте життя. На екрани виходить ряд фільмів, де в назві фігурує прикметник *особисте / приватне*: «Особисте життя Кузяєва Валентина» (реж. І. Авербах, І. Масленников, 1967), «Особисте життя директора» (реж. В. Шредель, 1981), «Приватне життя» (реж. Ю. Райзман, 1982), «Особисте щастя» (реж. Л. Пчолкін, 1977) і т. п. Водночас трансформується жанрова структура радянського кінематографа: актуалізується жанр мелодрами, ліричної комедії, «сімейного фільму», «особисті питання» починають домінувати навіть у виробничому та воєнному фільмі. «Схоже, жоден період в історії кіно не відзначений такою пильною увагою до сімейної проблематики, як 70-ті», – стверджує радянський кінознавець І. Сепман у статті «Сімейні сюжети» [5, с. 6].

Усі ці фільми демонструють суттєву трансформацію у структурі образу головного героя. На відміну від сталінського кінематографа, де герой визначається власним соціальним статусом, громадянськими чеснотами та трудовими досягненнями, тут у центрі уваги опиняється розрив між «формальною» соціальною роллю та «правдою про особистість». У рецензіях на фільми кінокритики запроваджують так званий «особистісний критерій». Як висловився радянський кінокритик Євген Громов, «важливий не так його (героя) соціальний статус, як сама особистість, його внутрішні потенції» [2, с. 35]. Кінокритик Людмила Козирева зазначає: «Особистісний підхід до кіногероїв здобуває дедалі впливовіші позиції в сучасній кінокритиці. Основна вимога до героїв, висунута кінокритиками, – *бути* особистістю. Радянське кінознавство оцінює та диференціює героїв винятково згідно з цим особистісним принципом» [курсив автора. – Л. К.] [4, с. 48]. І далі важливе доповнення: «Як свідчать опитування, глядачі поступово приймають цей особистісний підхід до фільму як основний» [4, с. 48].

У символічному диспозитиві соціального походження нерівності замінюється на природне, укорінене у вродженій структурі особистості. Соціальній ієрархії протиставляється ієрархія тих самих «внутрішніх потенцій» «особистостей» («Якщо зможеш, прости», «Слово для захисту», «Грачі»). У цьому контексті показовим є коментар письменника та кінокритика Артемія Дубровіна щодо фільму «Білоруський вокзал» (реж. А. Смирнов, 1970): «Героям треба помитися, вони роздягаються – і от вони перед нами оголені. Не інтелігент, не директор, не службовець, не робітник [соціальна ієрархія! – Л. К.] – просто люди, які вони є. Гола правда, оголена суть. Сутність характерів виявилася повніше. Внутрішнє, сокровенне стало відкритим» [3, с. 92].

Таке зміщення фокусу покликане зняти тривогу, викликану існуючою соціальною нерівністю, пропонуючи глядачеві можливість компенсувати свою упосліджену соціальну чи матеріальну позицію відчуттям «багатства» власної особистості.

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. РАДЯНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ПОСТСТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ...

Воднораз відкривається також зручний, безпечний для держави простір для реалізації невдоволення: невдоволення власною особистістю («Польоти уві сні і наяву», «Три дні Віктора Чернишова»).

Обмеженість можливостей для політичної дії, спрямованої на трансформацію соціальної дійсності, компенсується закликом до «внутрішньої дії», спрямованої на вдосконалення власної особистості.

Характерно, що радянські фільми 1970–1980-х років указують на те, що пріоритетним простором, де «особистість» може себе по-справжньому виявити, є приватне життя, сфера міжперсональних стосунків: любов, дружба та сімейні зв'язки. Як стверджує Л. Козирева, «любов до людини – чоловіка та жінки, дитини, батьків – освітлює внутрішній світ особистості, показує її можливість» [4, с. 60].

Фільми цього періоду змальовують приватне життя як простір необмежених можливостей, де все залежить від людини, а не від соціальних / економічних передумов. Установлюється критерій «справжнього щастя»: влаштоване особисте / сімейне життя. Сфера особистих стосунків означається як вирішальна для «долі людини». Таке перевизначення пріоритетних сфер для самореалізації та ключових критеріїв оцінювання власної біографії дозволяє запропонувати доступний кожному спосіб досягнення життєвого (особистісного) успіху: засвоєння гендерних / сімейних ролей (жінки / чоловіка, матері / батька), для прикладу, у фільмах на кшталт «Службовий роман» чи «Закоханий за власним бажанням».

Зупинимось на іконографії одного з культурних радянських фільмів «Службовий роман» Ельдара Рязанова, покликаного протиставити соціальній ієрархії егалітарний простір приватного життя та «особистісних якостей». Підтвердженням зробленого головною героїнею правильного вибору на користь гендерної (замість професійної) ідентичності є зміна її репрезентації: якщо на початку фільму Л. Калугіна з'являється в кадрі, як правило, ізольованою від інших героїв, радше на тлі своїх робочих атрибутів, то любовна інтрига і жіночне вбрання забезпечують їй перепустку у світ «справж-

ніх людських цінностей»: у кінці ми бачимо її в оточенні доброзичливо усміхнених колег, у яких вона нарешті побачила людей, а не просто підлеглих. Образ ієрархічного трудового колективу замінюється образом егалітарного колективу друзів, пов'язаних передусім особистісними зв'язками та неформальними взаємодіями (у тому числі й нелегальними, наприклад, торгівлею «з-під поли»).

Утверджуючи особистісний критерій і пріоритет приватної сфери, радянський кінематограф пропонував глядачам універсальну та «демократичну» інструкцію побудови успішної біографії, для втілення якої не потрібно жодних умов, окрім дискурсивних (моделей ідентичності та критеріїв для самооцінки, які, власне, і постачаються екраном). Першорядна цінність такої стратегії для держави полягає в тому, що відповідальність за невдачу в її застосуванні цілком лягає на суб'єкта, котрому приписується брак «внутрішніх потенцій», особистісна «неповноцінність» чи недостатність «внутрішніх зусиль».

Така «особистісна» оптика, установлена радянським кінематографом (поряд з іншими видами соціалістичного мистецтва цього періоду), значною мірою визначає соціальний диспозитив і сучасного українського суспільства. Яскравим свідченням цього є, зокрема, альманах «Мудаки. Арабески» (2011), задекларована «соціальна критичність» якого зводиться до образу українського суспільства як сукупності окремих ущербних особистостей («мудаків»), яким і приписується цілковита відповідальність не тільки за їхнє жалюгідне становище, а й, зрештою, за всі проблеми країни. На сьогодні очевидно потребою українського суспільства є вироблення стратегії відображення вітчизняних реалій на кіно- й телеекрані, які дозволяли б акумулювати соціальні невдоволення та водночас потребу в ідеальних (чи ідеалізованих) фантазійних проектах найближчого майбутнього.

Література

1. Альтюссер Л. Идеология и идеологические аппараты государства [Электронный ресурс] //

ІСТОРИЯ

Неприкосновенный запас. – 2011 – № 3 (77). – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nz/2011/3/al3.html>.

2. Громов Е. Духовность экрана / Е. Громов. – М. : Искусство, 1976.

3. Дубровин А. Приключения идеи / А. Дубровин // Приключенческий фильм: пути и поиски / сб. науч. трудов. – М. : ВНИИ киноискусства, 1980.

4. Козырева Л. К вопросу о личностной характеристике киногероев / Людмила Козырева // Социальная жизнь фильма: проблемы функционирования репертуара. – М. : ВНИИ киноискусства, 1983.

5. Сэлман И. Семейные сюжеты / И. Сэлман // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов : сб. науч. трудов. – Ленинград : Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983.

РЕЗЮМЕ / SUMMARY

Ключова стратегія сталінського кінематографа, як відомо, полягала в тому, щоб змалювати соціалістичну дійсність такою, якою вона мала бути в ідеалі, залишаючи поза увагою все те, що цьому ідеалу суперечило.

З кінця 1950-х років радянський кінематограф набуває вираженого критичного забарвлення, починає активно звертатися до різноманітних недоліків та проблем «соціалістичного суспільства». Кінематограф бере на себе роль рупора суспільного невдоволення. На екрані знаходять своє вираження проблеми, знайомі глядачеві з власного досвіду.

Водночас ключовим завданням такого «критичного кінематографа» все-таки було збереження статус-кво та підтримка лояльності громадян до державного апарату.

Для аналізу цієї парадоксальної стратегії радянського кінематографа автор використовує поняття ідеології, запропоноване Л. Альтюссером у його праці «Ідеологія та ідеологічні апарати держави». Дослідник визначає ідеологію як репрезентацію уявного ставлення індивідів до реальних обставин власного існування, указуючи на те, що це уявне ставлення визначає «матеріальні установки», поведінку та практичні дії суб'єкта. Призначення ідеології значною мірою полягає в тому, щоб за допомогою символічних процедур примирити суб'єкта з його соціальними умовами, представивши їх як певний «заданий» порядок світу, таким чином нейтралізувавши соціальне невдоволення.

У статті проаналізовано деякі основні символічні процедури, що були запропоновані глядачеві радянським кінематографом постсталінського періоду для нейтралізації його невдоволення умовами свого існування, спричиненими соціальною та економічною ситуацією в країні.

У фокусі дослідження – трансформації, що відбуваються в 1960–1980-х роках у структурі образу головного героя.

Ключові слова: ідеологія, диспозитив, особистість, особисте життя, внутрішнє життя.

As it's known a key strategy of Stalinist cinema consisted in the depiction of socialist reality leaving aside all that is contrary to it in the ideal.

Since the late 1950s, Soviet cinema acquired the expressed criticism, started to apply actively to different shortcomings and problems of the socialist society. Cinema takes the role of speaking trumpet of social discontent. Social problems known to the audience from the own experience are expressed on the screen.

At the same time the key task of such critical cinema became the conservation of the status quo and the supporting of persons' loyalty to the state apparatus.

For the analysis of this paradoxical strategy of Soviet cinema the author uses the concept of ideology proposed by L. Althusser in his work "Ideology and Ideological State Apparatuses". The researcher defines ideology as a representation of an imaginary individuals' attitude to

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. РАДЯНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ПОСТСТАЛІНСЬКОГО ПЕРІОДУ...

real circumstances of own existence pointing out that such attitude defines “material settings” behavior and practical actions of the subject.

The purpose of ideology is mainly to reconcile the subject and social conditions with the help of symbolic procedures, presenting them as the given order of the world, neutralizing social discontent in such a way.

Some basic symbolic procedures proposed to the spectator with the Soviet cinema of post-Stalinist period to neutralize unsatisfactory conditions of life caused with social and economic situation in the country are analysed in the article.

Transformations of 1960s–1980s in the structure of the figure of the central hero are in the focus of the research.

Keywords: ideology, dispositive, personality, personal life, inner life.