

УДК 791.234(47+57)“1960/1980”

## «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

Леся Кульчинська

Протягом сталінського періоду радянського кіно приватне життя радянських громадян, як відомо, було непривілейованою темою кінематографічних історій. Ситуація радикально змінилася з початком «відлиги» та особливо впродовж періоду стагнації: на екрани вийшла ціла низка фільмів зі словами «приватне» й «особисте» в назвах, «особисті проблеми» потрапили у фокус радянського кінематографа 1960–1980-х років, а отже, і глядачів. У статті досліджено структуру та функцію концепту «приватне життя» в дискурсивній стратегії радянського кінематографа.

**Ключові слова:** приватне, особисте, «відлига», особистість, сім'я, любов, ринок.

В течение сталинского периода советского кино частная жизнь советских граждан, как известно, была непривилегированной темой кинематографических историй. Ситуация радикально изменилась с началом «оттепели» и особенно в период стагнации: на экраны вышел целый ряд фильмов со словами «личное» и «частное» в названии, «личные проблемы» попали в фокус советского кинематографа 1960–1980-х годов, а следовательно, и зрителей. В статье исследуются структура и функция концепта «частная жизнь» в дискурсивной стратегии советского кинематографа.

**Ключевые слова:** личное, частное, «оттепель», личность, семья, любовь, рынок.

It is well-known that during the Stalin period of Soviet cinema the private life of the Soviet citizens has been an unfavoured subject for the movie stories. The situation changed radically with the beginning of the *Thaw period* and especially during the times of the *stagnation*: the whole range of films with the words *private* or *personal* in the title appeared on the screen, private problems got into the focus of Soviet cinema of the period and the spectators consequently. The structure and functions of the *private life* concept within the discursive strategy of the Soviet cinema are investigated in the article.

**Keywords:** private, personal, *Thaw period*, personality, family, love, market.

«У розділенні особистого та громадського на дві непеєднані частини й полягає одна з диявольських хитростей американської буржуазної демократії», – стверджує радянський кінознавець В. Грачов у праці «Образ сучасника в кіномистецтві...» [3, с. 57]. Очевидно, хитрий «американській буржуазній демократії» автор протиставляє демократію соціалістичну, де такого розрізнення немає, де кожен громадянин – у дусі найкращих горьківських героїв – є «цілісною особистістю», чий приватні інтереси цілком відповідають потребам соціалістичного будівництва. Як пише «Комсомольська правда», «збіг особистих і суспільних інтересів у нас, у країні соціалізму є вираженням <...> принципу комуністичної моралі. В органічній єдності особистого та суспільного – джерело масового героїзму людей нашої країни. Особисте й суспільне в нас переплітаються щокроку» [9]. Що є цілком закономірним: інтенсивна індустріалізація та темпи розвитку економіки цього періоду потребували величезних людських ресурсів, тому від радянських громадян вимагалось інвестувати в державу макси-

мум часу, енергії та ентузіазму; якісь окремі «приватні інтереси» в цій ситуації, звісно, були небажаними.

Утім, із плином часу, коли темпи розвитку сповільнилися, і далі, з початком застою, зменшилася потреба в таких надмірних особистісних інвестиціях. І тут постала проблема: виявилось, що вільний «особистий простір», здобутий радянськими громадянами, немає чим заповнити. За свідченням Ірини Каспе, «на межі 1950–1960-х років офіційну санкцію отримує поняття дозвілля. Саме в цей період стартують проекти дослідження на матеріалі опитувань поведінки респондентів у побуті, а дещо пізніше – у відомій книжці Бориса Грушина – оформлюється завершена концепція соціології вільного часу» [7]. І водночас, за словами дослідниці, з появою «надлишкового простору та часу» починає гостро переживатися «не просто кількісний, а й якісний брак ресурсів, якими цей простір і час слід було заповнювати» [7]. Обмеженість культурних, соціальних, кар'єрних чи навіть просто споживацьких можливостей радянського суспільства «зрілого соціалі-

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

му» дала про себе знати загальним зростанням соціального невдоволення нарешті звільнених від непосильного обов'язку «ударної праці» громадян.

У цій ситуації особисте (і «внутрішнє») життя стало однією із центральних тем радянського кіно. У період між другою половиною 1960-х і першою половиною 1980-х років на екрани вийшла низка фільмів, у назвах яких наявне словосполучення «особисте / приватне життя»: «Особисте життя Кузяєва Валентина» (режисери – Ілля Авербах, Ігор Масленников, 1967 р.), «Особисте життя директора» (режисер Володимир Шредель, 1981 р.), «Приватне життя» (режисер Юлій Райзман, 1982 р.); або ж просто прикметник «особисте»: «День прийому з особистих питань» (режисер Соломон Шустер, 1974 р.), «Особисте щастя» (режисер Леонід Пчолкін, 1977 р.), «Кілька інтерв'ю з особистих питань» (режисер Лана Гогоберідзе, 1978 р.). Водночас з'являлися фільми сімейної проблематики, активно публікувалися статті, присвячені темі сім'ї в радянському кінематографі, розквітали жанри мелодрами та ліричної комедії, «особисті питання» почали домінувати у «виробничому фільмі». «Схоже, жоден період в історії кіно не відзначений такою пильною увагою до сімейної проблематики, як 70-ті», – писала Ізольда Сепман у статті «Сімейні сюжети» [11, с. 6].

На думку І. Каспе, теза про перевідкриття приватного життя в постсталінський період є загальником. Саме у своїй праці «Загальники» Світлана Бойм зауважила, що «вже в середині й особливо ближче до кінця 60-х відхід у приватне життя почав розглядатися в неофіційній культурі як єдина модель безкомпромісної поведінки. Приватне життя було <...> спробою створення паралельної реальності, що не працює за ідеологічними схемами» [1, с. 18]. Про зміщення цінностей у простір приватного, неофіційного зазначали Петро Вайль і Олександр Геніс, описуючи 1960-ті роки як «епоху, коли несерйозне стало важливішим за серйозне, коли дозвілля видозмінювало працю, коли дружба замінила адміністративну ієрархію» [2, с. 71], «ефемерні радості дружнього спілкування цінувалися

вище за реальніші, але й громіздкіші досягнення на кшталт кар'єри чи зарплати. Бути “своїм” здавалося, та й було, важливішим за офіційні блага» [2, с. 70]. «Допотопною дурницею здавалися урочисті зібрання, кумачеві скатертини, промови за папірчиком» [2, с. 71]. П. Вайль і О. Геніс відзначали популярність у цей період такого різновиду дозвілля, як «дружня п'ятника», пояснюючи це тим, що «з кожною чаркою знімається чергове зобов'язання перед суспільством: застілля передбачає в товариші по чарці просто людину – людину, позбавлену соціальної ролі» [2, с. 71]. Покликаючись, вочевидь, на спогади П. Вайля й О. Геніса, С. Бойм наголосила на тому, що в цей час «опозицією колективу є не так окрема людина, як альтернативна спільнота, неофіційне коло друзів, не товариші, а рідні душі, “свої”» [1, с. 118]. Перефразовуючи І. Каспе, можна сказати, що загальником ностальгійних досліджень пізнорадянської дійсності є розгляд «утечі в приватне» як стратегії протистояння офіційному дискурсу, стихійного пошуку альтернативи нав'язуванню владою ідеологічним схемам, своєрідного тихого протесту чи навіть форми дисидентства.

Однак привертає увагу те, що водночас пропаганда приватного чи навіть (за словами В. Грачова) пропаганда притаманного «буржуазній демократії» розділення особистого та суспільного надходить саме з простору офіційного дискурсу, артикульованого, зокрема, радянським кінематографом, який до останнього залишався, як відомо, включеним у систему планового державного виробництва. Нав'язлива дидактичність радянських фільмів 1960–1980-х років, зосереджених на питаннях приватного життя, дає підстави констатувати існування «держзамовлення» на таке розділення.

**«Внутрішнє життя».** Показовим у цьому сенсі є фільм «Особисте життя Кузяєва Валентина», що демонструє типову для цього періоду структуру образу головного героя. Якщо сталінський кінематограф (так само, як і радянське кіно початку 1960-х рр.) звертався передусім до соціального чи громадського виміру героя (визначальними харак-

## ІСТОРІЯ

теристиками були його соціальний статус, громадянські чесноти та трудові досягнення), то тут усі ці характеристики, у найкращих традиціях масової «дружньої п'ятики» 1960-х років, залишалися майже цілковито за рамками «портрета». Автори стрічки претендували на висвітлення насамперед глибоко приватних сторін життя героя, тих «сутнісних» аспектів його особистості, які нібито не вловлюються «поверховими» соціальними характеристиками.

Отже, в основі сюжету фільму – історія про те, як пересічного радянського юнака Валентина Кузяєва запросили на телепередачу. Випуск телепередачі присвячено з'ясуванню важливого питання: про що думає сучасна радянська молодь. В епізоді, яким розпочинається фільм, телерепортер (у символічній структурі радянського суспільства – агент «офіційного дискурсу») звертається до перехожих із запитаннями: «Чи пишете Ви вірші?», «Щоб Ви робили, якби у Вас з'явилось дуже багато грошей?» тощо. Серед випадкових респондентів опиняється й головний герой. Його запитують про те, чи веде він особистий щоденник, куди записує свої враження, думки. Він відповідає, що так. Насправді це брехня, але задоволений ствердною відповіддю репортер запрошує Валентина в студію для участі в прямому ефірі. Для підготовки до виступу на телебаченні Валентину вручають анкету із запитаннями, які стосуються його особистого та «внутрішнього» життя (Чи є у Вас друг? Чи Ви з ним цілком відверті? Що Ви найбільше цінуєте в дружбі? Чи Ви колись знайомилися з дівчиною на вулиці? Чи любите Ви самотність і тишу? Яку частину часу Ви думаєте про себе, а яку – про щось інше? Чи помічали Ви колись, що обманюєте самого себе? Чи любите Ви мріяти?). Герой має обдумати свої відповіді, щоб згодом озвучити їх на телебаченні. Анкета називається «Якщо не секрет». Це означає, що її завданням є виявлення того, чого зазвичай не афішують, що не потрапляє в публічний простір, – щось «глибоко особисте». Запрошуючи героя до «відвертої розмови», ця анкета функціонує передусім як вимога замислитися над собою, як заклик до «внутрішнього пошуку»

та водночас як указівка, у якому напрямі цей пошук здійснювати (напряма, вочевидь, визначають запитання).

Далі у фільмі ми спостерігаємо підготовку Валентина Кузяєва до виступу на телебаченні – його нелегкі спроби відповісти на запропоновані запитання. Перша його реакція на анкету – занепокоєння. Своїми тривогами він ділиться з подругою: «Що я їм скажу, у мене немає ніяких думок». Тому спочатку він просто намагається вгадати «правильні відповіді» та навіть просить свого товариша-відмінника заповнити анкету замість нього. Утім, поступово ми бачимо, як герой, піддаючись чарам анкети, дедалі більше заглиблюється в себе, розпочинаючи, як це від нього й вимагалось, свій «внутрішній пошук». Також він починає вести щоденник (точніше – чернетку щоденника), куди записує «особливі» моменти – події, важливі з погляду його «внутрішнього життя».

За допомогою телерепортера пересічний радянський школяр Валентин Кузяєв відкриває своє «внутрішнє життя», про яке він доти навіть не здогадувався. Один із ключових епізодів фільму – підготовка Валентина до виступу на телебаченні: він «приміряє» перед дзеркалом належні пози та вирази обличчя, що відображає його бажання відповідати «правильному» образу, і репетирує розмову з уявним репортером (іл. 1–3). Однак, змінивши кілька таких штучних поз, він, зрештою, полишає репетицію та замислюється, розпочинаючи «внутрішній діалог» (іл. 4).

Це, власне, те, до чого фільм закликає й нас, глядачів: замислитися над собою; поза нав'язаними соціальними ролями, з якими ми звикли «бездумно ідентифікуватися», віднайти в просторі глибоко особистих спогадів і переживань (як показує нам приклад Валентина) своє справжнє, внутрішнє «я».

«Соціальну користь» такого заклику дає змогу виявити інший фільм зі схожою назвою та, відповідно, темою – «Приватне життя» Ю. Райзмана, де, до речі, натрапляємо на майже аналогічну сцену із дзеркалом. Цього разу таку саму мораль нам пропонують винести з історії вже зовсім іншого героя – Сергія Микитовича<sup>1</sup> Абрикосова, респекта-



ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ



Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 4

бельного директора великого підприємства, який змушений піти у відставку. Не випадково в головній ролі Михайло Ульянов – актор, відомий своїми ролями ентузіастів соціалістичного будівництва («Битва на шляху», «Голова»). Ульянов у ролі Абрикосова, цілком у дусі свого звичного амплуа, утілює образ людини, повністю відданої суспільним інтересам, яка все життя присвятила гідному виконанню покладених на неї державою обов'язків. Лише з тією різницею, що тепер цей знайомий нам герой ударної праці – у відставці. Сама ця сюжетна зав'язка вже досить промовиста: на стадії «зрілого соціалізму» ударникам і активістам час на пенсію. Проблема Абрикосова полягає в тому, що у відставці, позбавлений непосильного «тягаря» своїх громадських обов'язків, які заповнювали все його нелегке життя, забираючи весь його час, він відчувається, неначе у вакуумі. Здобутий вільний час і приватний простір виявляються для нього

нестерпним випробуванням. Абрикосов, позбавлений звичної для себе ролі директора заводу, утрачає ґрунт під ногами та сенс життя. Перед героєм постають завдання: знайти своє місце поза заводом, поза службою державі, у просторі приватного – єдиному просторі, який у нього залишився; освоїти новоздобутий вільний, особистий час. Перед нами – традиційний для радянського кіно сюжет становлення особистості. Тільки, на відміну від сталінського нарративу, де таке становлення передбачало передусім усвідомлення своїх обов'язків перед державою та суспільством, тут «особистісний розвиток» здійснюється в цілковито протилежному напрямі. Як і Кузяєву, Абрикосову належить відкрити багатство свого «справжнього», внутрішнього «я» поза «поверховими» соціальними ідентичностями.

Формулу такого «персонального зростання» герою пропонує його молодший син Ігор. Коли Сергій Микитович звинувачує си-

## ІСТОРІЯ

на в неробстві, той (як представник нового покоління) у відповідь засуджує батька за те, що він, навпаки, не знає, як розпорядитися вільним часом. «Неробство – це зовсім не неробство, у цей час душа твоя трудиться», – виголошує Ігор із натхненним блиском в очах. І це, власне, стратегія, запропонована радянським громадянам у ситуації суспільного та політичного вакууму періоду застою. Коли немає простору для кар'єрних чи соціальних досягнень (цю ситуацію у фільмі характеризує старший син Абрикосова: «Знайшов своє місце в житті – чекай, доки воно звільниться»), а жодна політична дія неможлива чи щонайменше вкрай небажана, кінематограф відкриває необмежені можливості «внутрішнього життя» та «внутрішньої дії».

У фінальному епізоді Абрикосов, як і Кузяєв, дивиться на себе в дзеркало. Як і в попередньому фільмі, спершу у відображенні він бачить передусім свій публічний

образ: ми спостерігаємо, як герой неквапно, майже церемоніально вдягає діловий костюм, перевтілюючись із приватної особи в «директора». Однак поступово рухи його сповільнюються, і через серію наближень ми бачимо, як, відкинувши формальні пози, він пильно дивиться собі в очі (а згідно з відомою приказкою, очі – дзеркало душі). У фінальному кадрі ділового костюма вже майже не видно, натомість крупним планом – обличчя Абрикосова з примруженим зосередженим поглядом, яке виражає глибоку задуму (іл. 5–8). Ми розуміємо, що його душа почала «трудитися», людина в ньому перемогла «директора». Фактично це і є хепі-енд.

Важливим у цих двох схожих історіях «становлення особистості» є те, що обидва герої – респектабельний представник радянського правлячого класу (для якого поїздка в тролейбусі – це екзотика) та пересічний школяр (для якого діловий костюм –



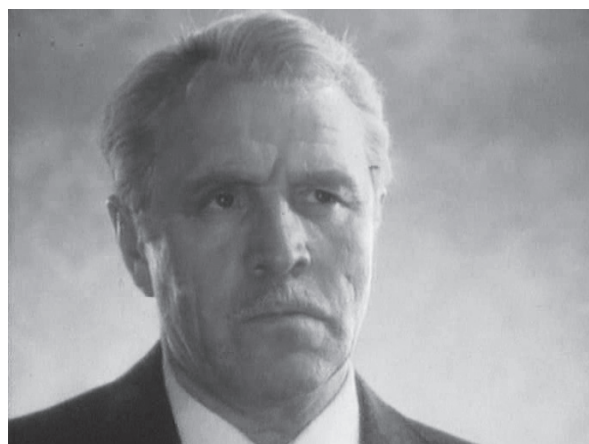
Іл. 5



Іл. 6



Іл. 7



Іл. 8

ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

це розкіш) – відкривають для себе той наділений особливою цінністю («внутрішній») простір, де як несуттєві стираються їхні соціальні ролі, а отже, і відмінності. Контрастна «соціальна дійсність» (розкішний побут директора Абрикосова та вкрай скромні будні Кузяєва) має із запропонованої перспективи однаково бліді та бідні можливості – порівняно з незрівнянно захопливішим задзеркаллям «внутрішнього світу», де навіть найпересічніші повсякденні події набувають особливої інтенсивності. Водночас таке зміщення уваги спонукає героїв шукати причини невдоволення власним життям насамперед у «внутрішньому просторі», у собі самих.

У цьому контексті показовим є коментар письменника та кінокритика Артемія Дубровіна щодо фільму «Білоруський вокзал» (режисер Андрій Смирнов, 1970 р.): «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. “Маски скинуті”, а під ними – дороги нам, мужні, осяяні високою духовністю обличчя. Сутність характерів виявилася повніше. Внутрішнє, сокровенне стало відкритим» [6, с. 92]. Правда про «особистість», як бачимо, лежить поза соціальним виміром. Соціальній ієрархії (що є для більшості, особливо в ригідному суспільстві застою, джерелом невдоволення) протиставляється егалітарна «духовність» – скарб, потенційно доступний кожному, незалежно від соціальних умов. Звісно, і брак «духовності» в такому разі є передусім персональною поразкою, відповідальність за яку цілковито лежить на особистості, «душа» якої не досить «трудилася».

Симптоматично, що в 1960–1980-х роках ключовою категорією радянської кінокритики стала «особистість». Кінокритик Людмила Козирева зазначала: «Особистісний підхід до кіногероїв здобуває дедалі впливовіші позиції в сучасній кінокритиці. Основна вимога до героїв, висунута кінокритиками, – *мати* особистість. Радянське кінознавство оцінює та диференціює героїв винятково згідно з цим особистісним прин-

ципом [курсив наш. – Л. К.]» [8, с. 48]. І далі важливе доповнення: «Як засвідчують опитування, глядачі поступово приймають цей особистісний підхід до фільму як основний» [8, с. 48].

Відповідно до цього так званого особистісного підходу, за словами іншого радянського кінокритика Євгена Громова, «важливий не так його [героя. – Л. К.] соціальний статус, як сама особистість, його внутрішні потенції» [4, с. 35]. «Герой сучасного кіно – це людина, яка або вже стала особистістю, або прагне нею стати» [5, с. 7]. Є. Громов також пояснив, у який спосіб можна здобути таку цінну й бажану «особистість»: через «напруженість і яскравість внутрішнього життя» [5, с. 7].

Звісно, культура може пропонувати різні стратегії конструювання «особистості» чи «внутрішнього життя» та, відповідно, різні способи «самореалізації». Характерно, що в радянських фільмах 1970–1980-х років пріоритетним простором, де «особистість» може по-справжньому проявити себе, є приватне життя, сфера міжперсональних стосунків: любов, дружба та сімейні зв'язки. Як стверджувала Л. Козирева, «любов до людини – чоловіка та жінки, дитини, батьків – освітлює внутрішній світ особистості, показує її можливості» [8, с. 60]. «Яскравість» «внутрішнього життя» – простору, де нам пропонують шукати щастя та самореалізацію, – у кінематографічних наративах того періоду вимірюється переважно інтенсивністю лібідінальних інвестицій в особисті стосунки. Як зазначав, покликаючись на Карла Маркса, радянський кінознавець Віктор Філімонов у статті «Наш дім», у часи соціалізму «зі звільненням від тяжкої праці в соціалістичній людині дедалі гостріше проявляється потреба в <...> тому величезному багатстві, яким є інша людина» [12, с. 84]. Щоправда, таке твердження супроводжено коментарем про те, що в радянському суспільстві ця потреба є ще не до кінця усвідомленою (такому усвідомленню перешкоджають, вочевидь, не цілком задоволені інші базові потреби) і що саме усвідомлення цієї потреби є необхідною умовою її реалізації. Тому кінематограф якраз і має таке усвідомлення до глядачів



## ІСТОРИЯ

донести, відкривши їм доступ до «величезного багатства». Подаючи нам приклад, і Кузяєв, і Абрикосов свій «внутрішній пошук» починають насамперед з переосмислення власних сімейних і дружніх зв'язків, «усвідомлюючи» їхню цінність для себе.

**Пріоритети.** У зв'язку з вищезазначеним можна згадати один з культових радянських фільмів «Службовий роман» (режисер Ельдар Рязанов, 1977 р.) – історію кохання директорки статистичного управління та одного з її підлеглих. Урок цієї загальновідомої історії полягає в тому, що в цій парі героїв саме непримітний, без особливих кар'єрних чи соціальних досягнень службовець, який усе своє життя присвятив дітям і друзям (іл. 10), має цілковиту «особистісну» перевагу. Цей скромний батько-одинак зі щедрим серцем та широкою душею покликаний представити у фільмі «справжні цінності» насиченого приватного життя. І його місія, відповідно, – відкрити такі цінності успішній директорці управління, яка на початку фільму показана глядачу як неповноцінна особистість, цілковито тотожна зі своїм офіційним означником та соціальною роллю. «У вас немає нічого людського, у вас немає серця, самі цифри та звіти», – звинувачує її Новосельцев. А познайомившись ближче, ми розуміємо, що героїня – глибоко нещасна особа, повністю віддана роботі та громадським обов'язкам і цілковито позбавлена радості ширих неформальних людських стосунків: людей вона оцінює в найкращих традиціях сталінського та хрущовського соцреалізму – винятково за їхніми діловими чи громадянськими якостями.

Саме життєву стратегію Анатолія Новосельцева, що передбачає особистісні інвестиції насамперед у приватну сферу, представлено у фільмі як зразок для наслідування (передусім для директорки, але водночас, звісно, і для глядачів), як надійний шлях до справжнього людського щастя. Власне, щасливий кінець фільму – у тому, що Людмила Калугіна теж усвідомлює «правильні» пріоритети. При цьому підтвердженням слушного вибору директорки є її візуальна трансформація: свій

офіційний діловий костюм вона змінює на модну жіночу сукню. Закономірним наслідком відкриття приватного простору для неї стає заміна професійної (ущербної) ідентичності на гендерну (повноцінну). Це перетворення дивовижним чином змінює і все довкола. Якщо на початку фільму Людмила Калугіна з'являється в кадрі майже завжди ізольовано від інших героїв, радше на



Іл. 9



Іл. 10



Іл. 11

## ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

тлі своїх робочих атрибутів (канцелярських приладь і схем), ніж в оточенні людей (іл. 9), то любовна інтрига та модна сукня забезпечують їй перепустку у світ життєрадісного дружнього спілкування: наприкінці вона з'являється в кадрі, оточена доброзичливими й усміхненими співробітниками (до речі, переважно співробітницями (іл. 11)), у яких вона нарешті побачила людей (імовірно, насамперед жінок, з якими тепер може знайти спільну мову), а не просто працівників статуправління. У зв'язку з таким перевихованням змінюється і ставлення героїні до своїх службових обов'язків: вона вперше в житті запізнюється на роботу й дедалі більше робочого часу приділяє особистим справам – від з'ясування стосунків до «жіночих теревенів» і консультацій щодо модних тенденцій (іл. 12–14).

Радикалізований варіант пропаганди приватного життя пропонує фільм Гліба Панфілова «Прошу слова» (1975). Героїня фільму Єлизавета Уварова – мер маленького містечка, сповнена ентузіазму стосовно поліпшення життя його жителів. Власне, фільм можна було б витлумачити як оспівування її службових подвигів, «свідомої громадянської позиції». Якби не сцена, з якої він починається: син героїні випадково вбиває себе із саморобної рушниці (що, як виявляється, була подарована йому матір'ю). Цей епізод, вочевидь, створює відповідну перспективу: уся подальша оповідь, присвячена самовідданому виконанню Уваровою своїх обов'язків мера, – це передісторія трагічної події, що викриває її причини. Крізь таку перспективу все життя героїні, сповнене громадських і службових досягнень, постає трагічною поразкою, адже її недбале ставлення до власної сім'ї, на яку їй хронічно бракувало часу, призвело, зрештою, до такого жакливого наслідку («Якби Єлизавета приділила трохи більше уваги дому – і сім'я була б врятована, і Юрік, можливо, залишився б живим», – визначив глядацьку інтерпретацію цього фільму В. Філімонов [12, с. 83–84]). Хай чого героїня досягла на посаді мера, вона не спромоглася гідно виконати свій материнський обов'язок, який у такому трагічно піднесеному контексті виявляється неспільномірно важливішим.



Іл. 12



Іл. 13



Іл. 14

Смерть сина покликана виконувати в цьому наративі функцію незаперечного доказу того, що у своєму житті Уварова керувалася хибними пріоритетами.

Тут можна знову згадати фільм «Приватне життя», на початку якого соціально успішний директор заводу, відданий благородним громадським обов'язкам, постає в приватній сфері як деспотичний батько, не-



## ІСТОРІЯ

уважний чоловік і нещаслива людина (доки не відважується змінити своє ставлення).

Не випадково всі згадані тут герої, позначені певними особистісними вадами, нереалізовані в приватному житті та позбавлені «справжнього людського щастя», обіймають високі керівні посади, отже, належать до привілейованого класу радянського суспільства. Очевидно, що доступні їм переваги життя на вершині соціальної ієрархії для більшості радянських громадян є недосяжними, на відміну від тих переваг, які дає нам «улаштоване» особисте життя. Залишаючи поза увагою питання впливу на приватне життя соціальних умов, радянське кіно переконує глядачів у тому, що ключем до успіху в приватній сфері є винятково «внутрішнє зусилля» (яке під впливом Новосельцева здійснює директорка в «Службовому романі», яке в «Приватному житті» під тиском обставин і під впливом сина та інших членів сім'ї здійснює Сергій Микитович і на яке вчасно не спромоглася Єлизавета Уварова). Характерно, що таке «внутрішнє зусилля» має бути спрямоване передусім на належне засвоєння гендерних чи сімейних ролей (жінки / чоловіка, матері / батька). Відповідно, обіцяний як винагорода успіх у приватному житті постулюється найважливішим життєвим здобутком, запорукою самореалізації та щастя.

Можливо, найбільш прямолінійним у пропаганді такої «моралі» є фільм «Закоханий за власним бажанням» (режисер Сергій Мікаелян, 1983 р.) – теж один з досі улюблених зразків пізньорадянського кінематографа, незауважена місія якого по-

лягає в пропонуванні соціально невдоволеним громадянам універсального методу досягнення щастя «власними силами».

Героєві цього фільму Ігорю Брагіну (іл. 15), заводському робітнику на межі алкоголізму, який страждає від того, що в його житті «нічого немає, крім нудної роботи» (доволі типова пізньорадянська ситуація), героїня Віра Сілкова (іл. 16) (яка сама, по суті, перебуває не в набагато кращому становищі) пропонує вихід із життєвого тупика. «Можна знайти щастя в собі самому», – переконує вона; для цього слід лише «визначити потрібні для вас думки й повторювати їх доти, доки вони не стануть вашими власними». Тобто вона ознайомлює Брагіна з методом аутогенного тренування, за допомогою якого він має полюбити свою ненависну роботу та її саму (незважаючи на те що спершу Віра здається йому цілковито непривабливою), адже романтичний інтерес, разом із хобі та якоюсь альтруїстичною діяльністю, має, згідно з її методикою, внести пожвавлення в його життя. Не маючи інших альтернатив (крім алкоголізму), Ігор Брагін погоджується на цю сумнівну, здавалося б, авантюру.

Спершу сцени, у яких Брагін, заточуючи на заводі якусь чергову деталь, монотонним голосом намагається відтворити пафосні оди «пролетарській праці», сприймаються як пародія на відчужений від життєвих реалій офіційний дискурс. Усі його спроби інтеріоризувати цю піднесену риторичку завершуються невдачами: «Не гріє», – констатує він провал запропонованого Вірою тренінгу. Утім, він усе-таки до-



Іл. 15



Іл. 16



Іл. 17



Іл. 18

сягає успіху на іншому фронті: їм із Вірою вдається закохатися одне в одного – за допомогою, звісно, докладених «внутрішніх зусиль» і, не останньою чергою, метаморфоз, які відбуваються з героїнею (як і Людмила Калугіна, вона поступово відкриває власну «жіночність», що проявляється, як і в «Службовому романі», у зміні гардероба, ходи та зачіски (іл. 17)). І тут відбувається справжнє диво: закохуючись у перетворену із самозаглибленої занедбаної бібліотечкарки на привабливу жінку Віру, Ігор Брагін виявляє в собі внутрішні ресурси, які дозволяють повірити також у «потрібні йому думки» – у свою високу пролетарську місію – та «закохатися» нарешті у свою рутинну роботу, яка героєві такою вже не здається. В останньому заводському епізоді внутрішній монолог Брагіна про «користь для суспільства» та «владу над металом» звучить уже цілком щиро й переконливо, на обличчі в нього ми бачимо усмішку, в очах – натхненний блиск, а весь непривабливий заводський антураж затьмарюється казковим сяйвом (іл. 18). Радянське кіно, як бачимо, засвоїло віяння західної психології: невдоволення власними соціальними умовами виявляється лише симптомом невлаштованого особистого життя.

**Можливості.** Отже, героям розглянутих фільмів, як і глядачам, слід у якийсь момент усвідомити вирішальну роль приватних цінностей. Однак тут важливо звернути увагу на деякі епізоди, у яких проявляється це нове світосприйняття. Скажімо, у фільмі

«Особисте життя» поворотним моментом оповіді, коли ми розуміємо, що протагоніст почав перетворюватися на люблячого батька, свідомого родинних цінностей, є епізод, у якому він наважується всупереч своїм попереднім громадським ідеалам скористатися «зв'язками» та власним авторитетом колишнього директора, щоб «просунути» сина по службі. У фільмі «Прошу слова» в тих кількох епізодах, де показано приватне життя героїні, покликаних, власне, продемонструвати нам її недбалість стосовно найближчих людей, ми бачимо, як члени сім'ї звинувачують її в принциповому небажанні скористатися «службовим становищем» для задоволення потреб родини.

На що вказують ці моменти? Вочевидь, на те, що приватне життя як найважливіша сфера вартє певних моральних компромісів, адже це сфера моральності вищого порядку. Найбільша чеснота – дбати про найближчих людей, і при цьому «мета виправдовує засоби» (зокрема не надто легальні).

У «Службовому романі», де все починається з невдалих спроб Новосельцева позалицятися до директорки з метою дістати підвищення, історія «справжнього кохання», яке, зрештою, виникає між героями, саме бажаним підвищенням і завершується. Якщо на початку Людмила Калугіна, керуючись озвученим нею принципом «оцінювати людей винятково за їхніми діловими якостями», бачить у Новосельцеві лише пересічного, «ніякого, в'ялого, безініціативного працівника», то саме переведення їхнього спілкування в режим приватного дає їй змогу (на що герой від початку й розрахо-

## ІСТОРІЯ

вував) побачити в ньому значно більше позитивних рис, зокрема необхідних для відповідної посади. Утверджуючи думку про те, що саме в приватному спілкуванні проявляються «справжні» якості людини, ця історія водночас пропонує нам піднесено-гуманістичне виправдання блату – типового для пізньорадянського суспільства принципу кадрової політики «за знайомством», що є бюрократичною адаптацією оспіваної дисидентами «культури дружньої інтимності» (яка, за словами С. Бойм, «протистояла офіційним цінностям колективу»). «Бути своїм» – один з інструментів доступу до «офіційних благ».

Коли героїні фільмів «Службовий роман» і «Закоханий за власним бажанням» відкривають для себе справжню цінність приватного життя та починають докладати зусиль до його «влаштування», перше, що вони роблять, – звертаються до послуг нелегальних «приватних підприємців», щоб купити собі не доступний у державних крамницях модний «імпортований» одяг. До речі, «чорний ринок» у Радянському Союзі теж, як відомо, тримався значною мірою на «неофіційних дружніх зв'язках», протиставляючи офіційній економіці альтернативну спільноту «своїх».

Усвідомлюючи пріоритетність приватного життя, герої та героїні згаданих фільмів водночас виявляють у радянській дійсності приховані (адже не цілком легальні) можливості для його успішного «влаштування». Усі ці фільми ніби пропонують нам «альтернативне бачення»: погляд, що крізь перспективу пріоритетів приватного бачить у радянській дійсності значно більше можливостей і стратегій, офіційно не прийнятних, тому невидимих із погляду «громадянської свідомості».

Відповідно до офіційної доктрини радянського кіно, воно було призначене для того, щоб брати активну участь у суспільних процесах. На думку Рудольфа Славського, «мистецтво соціалістичного реалізму <...> поставлене на службу нашому суспільству та допомагає розв'язувати великі нагальні проблеми сучасності» [10, с. 44]. Ураховуючи таке призначення медіума, ми можемо окреслити місію розглянутих фільмів. Після

«хрущовської ери» з притаманним їй пафосом трансформацій і закликами до загальної активності наступний період, відомий як застій, характеризувався радше усвідомленням і прийняттям неможливості будь-яких радикальних структурних змін. У той час, коли потреби людей невпинно зростали, економіка та держава були вже не здатні реагувати на зростання цих запитів із задовільною ефективністю. У такій ситуації найефективнішим способом пом'якшити соціальне невдоволення виявилось просто дозволити людям «допомогти собі самим». Оскільки сама структура економіки призводить до того, що держава не в змозі задовольнити значну частину особистих потреб / попитів, єдине, що залишається, – легітимізувати різноманітні альтернативні офіційним стратегії (від психологічних до «тіньових») особистого розв'язання своїх проблем. Стратегія кінематографа – запропонувати погляд, обмежений горизонтом приватного, і, відповідно, заохотити глядачів залагоджувати власне невдоволення, викликане структурними вадами соціальної та економічної реальності, на особистому, приватному рівні. Дружній натяк офіційного дискурсу, висловлений «гуманістичним радянським кінематографом», полягає в тому, що для цього можна використовувати всі доступні (зокрема нелегальні) засоби. І тут уже починається знайома нам історія заснованого на сімейних цінностях (чи, за словами В. Грачова, на «диявольських хитрощах буржуазної демократії») ліберального капіталізму.

## Примітка

<sup>1</sup> Імовірно, не випадково ім'я героя корелює з іменем Микити Сергійовича Хрущова, указуючи на певний «родовий зв'язок» цього героя з хрущовськими ідеалами «будівництва комунізму».

## Джерела та література

1. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни / С. Бойм. – М. : НЛО, 2002.
2. Вайль П. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М. : Новое литературное обозрение, 1996.



ЛЕСЯ КУЛЬЧИНСЬКА. «ОСОБИСТЕ ЖИТТЯ» В РАДЯНСЬКОМУ КІНО 1960–1980-х РОКІВ

3. Грачев В. Образ современника в киноискусстве: критические заметки о драматургии советских фильмов / В. Грачев. – М. : Госкиноиздат, 1951.
4. Громов Е. Духовность экрана / Е. Громов. – М. : Искусство, 1976.
5. Громов Е. Современный фильм – духовность героя / Е. Громов // Проблемы современного кино. – М. : Искусство, 1976. – С. 7–31.
6. Дубровин А. Приключения идеи / А. Г. Дубровин // Приключенческий фильм. Пути и поиски : сб. науч. тр. – М. : ВНИИ киноискусства, 1980.
7. Каспэ И. Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Ч. 1. [Электронный ресурс] / И. Каспэ // НЛО. – 2009. – № 100. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/ka39.html>.
8. Козырева Л. К вопросу о личностной характеристике киногороев / Людмила Козырева // Социальная жизнь фильма: проблемы функционирования репертуара. – М. : ВНИИ киноискусства, 1983. – С. 48–63.
9. О морали // Комсомольская правда. – 1938. – 14 июля.
10. Славский Р. На экране – комедия / Р. Славский. – М. : Знание, 1964.
11. Сэпман И. Семейные сюжеты / И. Сэпман // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов : сб. науч. тр. – Ленинград : Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983.
12. Филимонов В. Наш дом / В. Филимонов // Нравственная проблематика кинематографа 70-х годов : сб. науч. тр. – Ленинград : Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1983.

## SUMMARY

It is well-known that during the Stalin period of Soviet cinema the private life of the Soviet citizens has been an unfavoured subject for the movie stories. Intensive industrialization and the rate of development of the economy of this period demanded tremendous human resources, so the Soviet citizens were demanded to invest as much time, energy and enthusiasm to the state as they could; certainly, *private interests* were undesirable in such situation.

However eventually, when the rates of development had slowed down, and further, with the beginning of the stagnation, the necessity of such excessive personal investments decreased. And it turned out that free *personal space* gained by the Soviet citizens was nothing to be filled with. The narrowness of cultural, social, career or even simply consumer possibilities of the Soviet society of so called *mature socialism* led to the general increase of the social dissatisfaction of the citizens dispensed from the work beyond their strength. In this situation private (and *inner*) life became one of the central subjects of the Soviet cinema.

The consideration of the *flight into private affairs* as the strategy of resistance to official discourse, a spontaneous search of the alternative to the obtruded ideological schemes as a kind of quiet protest or even form of dissidence were general for the nostalgic researches of the late-soviet reality.

However, such narratives passed by the fact that propaganda of the private or even division of private and social had come from the space of official discourse articulated especially by the Soviet cinema included into the system of state planned production.

With the beginning of the *Thaw period* and especially during the times of *stagnation* the whole range of films with the words *private* or *personal* in the title appeared on the screen, private problems got into the focus of Soviet cinema of the period and the spectators consequently.

The structure and functions of the concepts *private life*, *inner life*, *person*, *private life* in the discursive strategies of Soviet cinema are investigated in the article. Value priorities, models of *happiness* and personal possibilities, called for the compensation of the lack of social, economic and political life of citizens, proposed by the cinema are analyzed on the example of popular soviet films of the given period.

Increase of the value of private is considered especially in the context of economic processes in Soviet society in the connection with the introduction of new models of management and development of so called shadow economy. The emphasis on personal responsibility for own problems, personal life as a priority sphere of the individual implementation, *inner resources* of the person as her main acquirement as the rhetorical constructions signaled about the search for ways to solve structural problems of Soviet society on the personal level of separate citizens.

**Keywords:** private, personal, *Thaw period*, personality, family, love, market.