

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ МОДЕЛЕЙ ЛЮБОВІ В РАДЯНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Статтю присвячено розгляду соціокультурних моделей любові радянського періоду за їх відображенням у вітчизняному кінематографі. За допомогою аналізу найбільш репрезентативних кінострічок та відповідного соціального контексту доби досліджується генеза побутуючих моделей любові та визначаються чинники їх соціальної зумовленості. Показано, що формування уявлень про феномен любові тісно пов'язані з загальнокультурними та соціальними умовами конкретного історичного періоду.

Keywords: *the sociocultural model of love, the artistic reflection of the phenomenon of love, the transformation of the phenomenon of love, cinema.*

Ключові слова: *соціокультурна модель любові, художня рефлексія феномену любові, трансформація моделей любові, кінематограф.*

Ключевые слова: *социокультурная модель любви, художественная рефлексия феномена любви, трансформация моделей любви, кинематограф.*

Кохання є як важливою складовою життя окремої особистості, так і значущим феноменом у структурі соціальних зв'язків. Феномен кохання тісно пов'язаний з моральністю людини, впливає на гармонізацію особистості та її відносин з оточуючими. Існує думка, що саме наявністю кохання визначається повнота людського життя. Суспільної значущості феномен кохання набуває в нерозривному зв'язку з інститутом сім'ї. Адже від розуміння сутності любові людиною, місця цього феномену в її ціннісній ієрархії може залежати вибір партнера, мотивація до укладання

щлюбу та його тривалість. Мислителі різних епох приділяли значну увагу дослідженню феномену кохання, визначаючи його, зокрема, як соціальний феномен, що існує, крім інших його проявів, для задоволення екзистенційної потреби людини у єднанні з іншою та й з усім суспільством у цілому на основі духовної спорідненості, ствердження індивідуальності один одного, відкритості, взаємопідтримки та взаємного розвитку. Певна увага цим проблемам була приділена і в українській гуманітарній думці. Проте в полі вітчизняної соціології ця тематика не є достатньо дослідженою.

На кожному етапі свого розвитку людство формувало уявлення про належний тип любові, що було пов'язано з пануванням певних норм та цінностей у культурі та соціумі в конкретний історичний період. І сучасне розуміння цього феномену є соціокультурним конструктом, що сформувався в процесі тривалого осмислення сутності його. Тож і побутуючі нині в Україні моделі поведінки, нормативно-ціннісні уявлення у сфері любовних стосунків визначаються впливом цілої низки чинників, серед яких, окрім соціально зумовлених, найбільш значущими є чинники традиційної культури, у тому числі художньої, яка матеріалізує в образах уявлення різних прошарків суспільства.

Відомо, що мистецтво є важливим історико-культурним джерелом, що фіксує світобачення, світовідчуття певного соціального часу. Якщо політичні, економічні сфери соціального життя нотувалися істориками всіх часів, то до приватних міжособистісних стосунків не приверталась така увага й офіційних свідчень майже не лишилось. Але упродовж усього історико-культурного розвитку суспільства моделі взаємовідносин, у тому числі й любові, відображувались у філософській та, більшою мірою, художній рефлексії. Як стверджує автор роботи про сутність моделювання в мистецтві М.Синицький, “мистецтво повторює світ, подвоює його у художніх образах” [1, с. 138].

Одним із найбільш прикметних явищ художнього життя ХХ ст. є кінематограф, його становлення й утвердження

як нового виду мистецтва. Не менш вагомими тут постають також масштаби його споживання. Дані статистики, стверджують, що на рубежі 60–70-х середньостатистичні радянські громадяни ходили в кіно від 15 до 19 разів на рік та по 40–50 разів у середині 80-х [2].

Багато дослідників відзначають значний вплив кінематографа на формування соціально-культурного досвіду та загальної картини світу. Відзначається і здатність кіно відтворювати основні тенденції відповідного соціального простору і часу. Тож є всі підстави саме на прикладі кінематографа розглянути моделі любові, які побутували і утверджувалися за радянських часів для подальшого дослідження релевантності такого типу відносин та їх трансформації у наш час.

Розглядаючи соціокультурні моделі любові радянського періоду за їх репрезентацією саме у вітчизняному кінематографі, ми маємо можливість простежити їх трансформацію упродовж 70 років існування Союзу. Важливість такого розгляду полягає й у тому, що радянські фільми – це не просто, скажімо так, музейні експонати. Вони і зараз постають як активні складові художнього життя. Численні кінострічки цього періоду транслюються телебаченням та є відомими й затребуваними серед широких мас населення. Це підтверджується даними моніторингу Інституту соціології за 2003 р.: 63,6% (що становило переважну більшість) респондентів зазначили, що хотіли б переглядати саме радянські кінострічки, якби у них був вибір [3]. Тому ці фільми продовжують значною мірою визначити культурний контекст нашого часу.

Зазначимо, що в нашому аналізі ми свідомо не торкаємось фільмів випуску до 1930-х років, оскільки кіноспоживання на той час ще не було таким масовим, та й на сьогодні ці фільми не є популярними серед пересічних громадян, а їх демонстрація пов'язана зі значними технічними складнощами.

Щодо моделей любові, які відтворювалися в радянському кінематографі, то, зрозуміло, що вони формувалися в

руслі кардинальних політичних, економічних, соціально-культурних перетворень, які відбувалися в країні, особливо в перші десятиліття. Мабуть, уперше в історії мистецтва так послідовно розглядалося на державному рівні насамперед як дієвий механізм відтворення і втілення світоглядних цінностей, необхідних для побудови суспільства нового типу. Тож і любов на екрані значною мірою відтворювалася під кутом зору відповідності новим світоглядним установкам. Суто мелодраматичні історії, які панували на дореволюційних екранах, були майже відсутні в тридцяті роки. (Взагалі, радянська критика ставилася до мелодрами дещо погордливо, приклеївши до неї ярлик “низького” жанру). Однак кохання залишалось провідною темою сюжетів більшості фільмів. Інша річ, хто був носієм цієї любові – хатня робітниця, свинарка, поштарка, ткаля, пастух, тракторист та ін. Стрічки Г.Александрова (“Веселі хлоп’ята”, 1934 р., “Волга-Волга”, 1938 р., “Світлий шлях”, 1941 р.) та І.Пир’єва (“Багата наречена”, 1937 р., “Трактористи”, 1939 р., “Свинарка і пастух”, 1941 р.) постають знаковими для цього часу, де в образах головних кіногероїв закарбований соціальний оптимізм, віра в світле для всіх майбутнє. У їхніх долях відтворювався соціальний міф, рецепт досягнення успіху, суспільного визнання, щастя в особистому житті.

Саме у фільмах цих режисерів як найповніше постає нова художня форма моделі взаємин між закоханими. Сюжетна колізія побудована навколо відповідності кожного з закоханих закликам часу, його соціального пафосу. Звісно, що відданість праці, ставлення до неї як до справи свого життя, поставали як значущі риси характеру обранця чи обраниці героїв, визначали, чи гідні вони любові. Це була зовсім нова модель кохання, представлена в мистецтві. І як будь-яка художньо втілена модель, вона була певною мірою ідеальна. Значною мірою вона була ідеологічно навантажена, бо її ціннісна спрямованість була невід’ємною складовою доктрини побудови соціалістичного суспільства. Але історії радянських екранних “попелюшок”

30-х, які спочатку прагнули ствердити себе як особистості у праці, у творчості, своєю щирістю, безпосередністю і звісно наївністю продовжують приваблювати глядацьку аудиторію й сьогодні.

Тематику фільмів 40-х років визначила війна. На тлі голоду, холоду, втрат рідних і близьких саме любов постає провідною темою кінематографа. Адаже в часи нелюдських випробувань любов рятувала від розпачу і безнадії, ставала джерелом віри в перемогу, в життя, спонукала до боротьби. Тож такі складові, як вірність і віра визначали модель любові у воєнні роки. У кінострічках тих років дружини, кохані жили очікуванням листів з фронту. Вони вірили у зустріч з коханими, зберігали вірність їм навіть тоді, коли приходили похоронки. Бійці на фронтах ще і ще раз пересвідчувались, що на них чекають і вірять в їхнє обов'язкове повернення. Можна казати, що ці фільми несли значне психотерапевтичне навантаження. “Жди меня и я вернусь, только очень жди” сприймалося як рятувальне заклинання. За цим формулюванням вибудовувався сюжет багатьох стрічок тих років: “Машенька”, 1942 р., Ю.Райзмана; “Два бійці”, 1943 р., Л.Лукова; “Чекай на мене”, 1943 р., Б.Іванова; “О шостій годині вечора після війни”, 1945 р., І.Пир'єва. Отже, вірність, відданість та готовність пронести свої почуття крізь відстань і час визначали змістовне та емоційне забарвлення моделі любові у 40-і роки.

Окремо треба сказати про те, що відтворені в кінотворах моделі любові задавали й певні поведінкові стратегії для закоханих. Великою мірою дошлюбні стосунки між закоханими ґрунтувались на засадах народної культури і моралі. У цілому модель любові, зображувана у радянському кінематографі цього періоду, постулювала благородні, щирі, романтичні взаємини. Стверджуються дружні, відкриті, рівноправні стосунки між партнерами. Для позитивних героїв не були притаманні хитрощі чи то флірт для завоювання об'єкта симпатії. Вияв прихильності зазвичай обмежується декларацією щирих віршів/пісень, запро-

шенням на танок або даруванням квітів. Зрідка можна зустріти зображення намірів чоловіка ненароком обійняти свою кохану. Поведінка ж дівчини завжди дуже стримана, сповнена самоповаги та демонстрації самостійності. Неприступність була водночас втіленням моральності й чеснот дівчини та перевіркою серйозності намірів юнака. Еротизація відносин у радянському кіно цього періоду підкреслено відсутня навіть тому, що закохані вкрай рідко залишаються наодинці, зізнання в любові зазвичай відбуваються публічно, тим самим демонструючи схвалення колективом цього союзу людей.

Хоча герої фільмів тих років, як правило, дорослі сформовані особистості, головним моментом зображуваної пристрасті міг бути лише поцілунок, який все ж намагалися завуалювати. Більше того, поцілунок міг відбутися лише між двома взаємно закоханими героями, причому в більшості випадків цьому мало передувати освідчення у коханні, що, своєю чергою, ще було й вираженням наміру одружитися. Загалом, зазначимо, що до початку 50-х не тільки в радянському, а й світовому кінематографі на еротичу було накладено табу. Але на відміну від західного, американського кіно в радянському воно проіснувало фактично до початку перебудови.

У фільмах же цього періоду відбувається ствердження моногамності любові – позитивні герої завжди впевнені в істинності та незмінності своїх почуттів саме до однієї особистості. Почуття зазвичай одразу розглядається в перспективі одруження. Слід зазначити, що послідовно проводиться думка щодо цінності міцної сім'ї та материнства, що підкріплюється зміною, а саме ускладненням шлюбо-розлучного процесу від 1936 р.

З другої половини 50-х років з'являється тенденція до певного послаблення цензурних рамок поведінки, що пов'язано з загальносуспільними змінами, які відбулись після XX з'їзду компартії. Відомо, що кінематограф дедалі більше звертається до людини, складнощів її становлення як особистості. І любов у колізіях пошуків героєм свого

місця в житті займає одне з провідних місць. Тому і з пропонуваними моделями любові не все так просто. Глядач разом з героями повинен пройти певний шлях, щоб визначитися зі своєю позицією, своїм ставленням до світу, до коханої людини. Тож часто в центрі уваги постає шлях морального самовдосконалення персонажа. Герої фільмів наче проходять випробовування любов'ю. Шлях від безтурботного, не обтяженого відповідальністю ставлення до життя та й до кохання, – до усвідомлення хибності цього шляху, який може призвести до втрат найдорожчого в житті, а також до визнання любові як вищої цінності.

Отже, модель любові багатьох фільмів 50 – початку 60-х років була представлена у фільмах, де герой або героїня повинні були пройти шлях подолання власної недосконалості, душевних лінощів, духовної незрілості. Герої крок за кроком підіймалися на якісно новий рівень стосунків зі світом, через усвідомлення відповідальності за власне життя, за долі тих, хто кого вони кохають. У цьому сенсі символічною є назва фільму режисера А.Зархі “Висота” 1957 р. Схожі історії “перевиховання” відображені, у таких популярних фільмах, як “Весна на Зарічній вулиці” (1956, М.Хуцієв), “Дівчата”, 1961 р. та “Непіддатливі”, 1959 р. (Ю.Чулюкін) та ін.

З кінця 50-х років у СРСР уперше починається відхід від ідеалізації любовного почуття та людей, які його переживають. Кінематографісти починають більше уваги приділяти реаліям життя, які впливають на поведінку героя. Життя тепер постає у своїй складності й неоднозначності. Визнається, що люди можуть бути слабкими, помилятися, навіть якщо люблять. Героїня фільму “Летять журавлі” (1957 р., М.Калатозов) не витримує випробувань розлукою і зраджує своєму коханню. Треба зазначити, що такий вчинок у фільмах 40-х років беззастережно осуджувався, однак тепер героїні ніби дають шанс для духовного порятунку, знов-таки через усвідомлення цінності справжньої любові. Знов-таки можна говорити про акт самозцілення, самоперевиховання, який повертає героїні якщо не коха-

ного, то віру в те, що вона була варта його кохання. Тож любовна історія у фільмах перестала бути гарантією Happy End.

У багатьох фільмах, починаючи з другої половини 50-х років, вже окреслюються інтимна близькість між чоловіком та жінкою, яка, крім того, може бути дошлюбною. Проте, зазначимо, що факт статевої близькості подається натяком, який є досить зрозумілим дорослому глядачу, а не зображенням еротичної сцени.

З 60-х років зміни, які відбуваються в соціальному бутті, в образі життя, визначають розширення простору приватного життя людини. Це, зокрема, стало наслідком масового житлового будівництва – мешканці гуртожитків отримали власні квартири. Відтепер, якщо немає бажання, можна не обговорювати своє приватне життя з сусідами по кімнаті, членами колективу. Кохання тепер остаточно стає власною справою людини. У кінематографі визріває почуттєва емансипація. Значного громадського резонансу набув фільм “А якщо це любов?” (1961 р., Ю.Райзман). Пафос стрічки був спрямований на засудження будь-якого втручання в почуття закоханих. За задумом авторів, ці почуття не можуть ставати ні предметом грубого тиску з боку батьків, тим більше предметом обговорення і втручання колективу.

Період так званої відлиги в кінематографі позначений тим, що його обличчям у 60-х стала молодь, а також інтелігенція: студенти, фізики, лікарі, вчені та ін. Звідси певний схематизм стосунків закоханих у фільмах ставав анахронізмом. Відходили в минуле і спрощене розуміння щастя, обстоювалося право кожної людини самій обирати свій шлях у житті, мати свій рецепт благополуччя. У цій площині прикметними для свого часу стали фільми: “Десять днів одного року”, 1961 р., М.Ромм; 1965 р. “Любити”, 1968 р., М.Калик; “Короткі зустрічі”, 1967 р., К.Муратова; “Мені двадцять років” та “Липневий дощ”, 1966 р., М.Хуцієв; “Ще раз про любов”, 1967 р., Г.Натансон; “Доживемо до понеділка”, 1968 р. реж. С.Ростоцький.

Ці фільми різні за своїм тематичним спрямуванням, художніми достоїнствами, але їх об'єднує інтелектуальна напруженість, якою позначене життя героїв. І в коханні кожний шукає свій шлях, керується тільки своїми поглядами у виборі супутника життя. Оскільки художній пошук того часу йшов у напрямі виявлення і зображення яскравої, неординарної особистості, то й модель кохання набуває чітко вираженої особистісної забарвленості.

Сімдесяті роки позначені новими соціокультурними явищами. Змінюються настрої людей, виникає певна криза ідеології, у суспільстві формуються думки про утопічність побудови комунізму. Відбувається переосмислення смислів буття людини, у новому світлі постають питання суспільних цінностей. Зазнає змін і модель любові. Для кінематографа “епохи застою” притаманне звертання до теми драматичного, нездійсненого кохання, нереалізованої людської долі.

У багатьох кінострічках цього періоду кохання змальовується не між молодими, а навпаки, зрілими людьми (30–40-літніми), які намагаються влаштувати своє життя, знайти істинну любов. У деяких випадках це самотні люди, але доволі часто – це ті, хто має або мав сім'ю (найчастіше розлучені). Популярною стає тема переосмислення свого життя через усвідомлення розчарування та інколи навіть розпачу від того, що не все склалось бажаним чином. Якщо раніше щасливий фінал радянського фільму зумовлювався єднанням закоханих і перспективою шлюбу, більшість кінострічок періоду “застою” розповідають вже про подружнє життя, яке не обов'язково виявляється щасливим.

Передвісником низки фільмів, які торкалися теми переоцінки власної долі, став фільм “Три тополі на Плющисі” (1967 р., Т.Ліознова). Головна героїня Нюра, за сюжетом вихоплена із потоку звичних буденних справ, починає усвідомлювати причини власного душевного дискомфорту – відсутність у стосунках з чоловіком того бажаного, світлого почуття, яке називають коханням. Перед героїнею

постає складна дилема. Саме тому, що колізії фільму тісно переплітаються з реальними життєвими ситуаціями, часто вкрай драматичними для її учасників, глядачам зрозуміло, що будь-яке рішення героїні завдасть величезних моральних втрат їй та її близьким. Тож життя поставало на екрані у всіх своїх складнощах і непрогнозованості. На цьому тлі пішли в небуття уявлення про вічну подружню любов, з єдиним супутником і невідворотність щасливого з ним співжиття.

У низці популярних фільмів 70 – початку 80-х років головними персонажами історій про кохання стають розлучені, досить зрілі одинаки або ті, хто перебуває у законному шлюбі, але закохується в когось іншого (“Приїжджа”, 1977 р., В.Лонський; “Дивна жінка”, 1977 р., Ю.Райзман; “Руське поле”, 1973 р., М.Москаленко; “Повторне весілля”, 1975 р., Г.Натансон; “Жінка, яка співає”, 1978 р.; “Будьте моїм чоловіком”, 1981 р., А.Сурікова; “Любов та голуби”, 1984 р., В.Меньшов; “Польоти уві сні та наяву”, 1983 р., Р.Балаян та ін.). Герої, переважно люди середнього віку, раптом усвідомлюють, що вони десь втратили себе, забули про свої надії і прагнення і знову починають пошук себе, свого місця в житті та справжнього кохання. Вони знов шукають людину, яка б їх розуміла, стала надійною підтримкою в житті. Часто вони шукають те, чого не мають у своїх родинах. Як результат – розпад сім’ї. Відмітимо, що такий стан речей фіксує і статистика. Як зазначає І.Кон, посилаючись на дані Демографічного енциклопедичного словника за 1985 р.: “середньорічна кількість розлучень на тисячу подружніх пар у Російській Федерації зросла з 6,5 у 1958–1959 до 17,5 у 1978–1979 рр. У людей з’явилася установка на можливу тимчасовість шлюбного союзу (поняття “серійної моногамії” в США і напівіронічний вираз “збігати заміж” у молодих радянських жінок). Привертає до себе увагу також зростання кількості одинаків, які з тих чи інших причин узагалі не вступають в зареєстрований шлюб. У СРСР кількість чоловіків 25–29 років, які не одружилися, зросла з 1959 по 1970 р. на 14, а в групі 30–39-річних – на 45 відсотків” [4].

Примітно, що з 70-х років досить типовим стає образ рішучої, вольової жінки, яка займає певну керівну посаду; чоловіки ж, навпаки, зображуються невпевненими в собі, безладними, інфантильними (найтиповіший приклад таких героїв Новосельцев та Людмила Прокоф'ївна з фільму “Службовий роман” (1977 р., Е.Рязанов). Сюди можна додати фільми “Старі стіни” з Л.Гурченко (1975 р., В.Трегубович), “Прошу слова” (1975 р., Г.Панфілов) з Інною Чуриковою та ін.

У культовому фільмі “Москва сльозам не вірить” (1979 р., В.Меньшов) знаходимо одразу три історії про кохання, а точніше, моделі любові, найбільш характерні для радянського кінематографа. Приклад найбільш типового “жіночого щастя” уособлює Тося – скромна, сором'язлива, працьовита дівчина, яка виходить заміж за простого, чесного, працьовитого хлопця, створивши міцну сім'ю та ставши матір'ю. Інша героїня – Люда, яка хоче отримати від життя все й одразу, в намаганнях знайти гідного, перспективного чоловіка, у результаті залишається самотньою, полишивши коханого, колись уславленого хокеїста, який не витримав випробування славою і став п'яницею. Та вона не полишає спроб швидко і комфортно влаштувати своє особисте життя і в соліднішому віці. Головна героїня Катя уособлює в собі риси сучасної жінки, яка спрямовує зусилля не на пошук принца чи просто чоловіка, який став би міцною опорою у вирі буднів, а сама вибудовує своє життя і себе як особистість. Тобто тут бачимо спорідненість або ж продовження в нових обставинах типу жінки та її образу дій, яка була притаманною героїням 30-х років. Катя, переживши зраду коханої людини, стає хазяйкою свого життя і покладається в ньому на свій розум, працьовитість, стійкість. І нагорода у вигляді знову набутого щастя у коханні знайшла нашу героїню.

Таким чином, найбільш характерні історії кохання періоду “застою” продовжують тенденцію виокремлення любові в самостійну сферу життя людини, яка вже не виноситься на розгляд колективу та не залежить від інших

сфер життя, що підкреслює наростання індивідуалістичних настроїв у ці часи. Типова модель любові попередніх періодів (поєднання любові та праці або морального самовдосконалення) вже не є домінантною, тепер історії кохання мають багато векторів розвитку. Дуже рідко зустрічаємо ідеалізовано щасливі пари закоханих, любов стає непередбачуваною і не обіцяє завжди щасливого фіналу. Часто герої фільмів постають розгубленими, не маючи визначених орієнтирів у сфері приватного життя, що є певним відголосом загальносоціальних настроїв населення, яке поступово втрачає віру в комуністичні ідеали, що і призводить до перебудови.

Перебудова (1985–1991 рр.) принесла багато змін у політичній, економічній сферах, та дуже значною мірою в соціально-культурній. Послаблення та зняття цензури, полегшення доступу до західних культурних продуктів, плюралізм думок та можливість їх вільного вираження вплинули не тільки на загальні соціальні настрої, а й на художню рефлексію моделей любові. Передусім треба відмітити вплив сексуальної революції, яка відбулась на Заході у 60-х роках, а в СРСР вже в середині 80-х та привнесла з собою розкріпачення поглядів на сексуальні відносини, перегляд сексуальних норм, санкцій.

Не можна стверджувати, що роки перебудови радянський кінематограф почав активно експлуатувати сексуальні образи персонажів або відверті сцени. Так, кількість зображень статевого компоненту любові збільшилась, але загалом вони не мали відкрито еротичного характеру. Найбільшим проривом у цьому став фільм “Маленька Віра” (1988 р., В.Пічул), у якому вперше в СРСР було неприховано зображено статевий акт, що спричинило численні дискусії. В інших же кінострічках зображення інтимної близькості, хоча й стало більш вільним, але кардинально не виходило за рамки радянської традиції.

У цей період неможливо виділити якусь домінуючу модель любові. Головне, відзначаємо плюралізм і рівноправність виявів цих соціальних відносин, які не діляться на

правильні та хибні, не ідеалізуються та не засуджуються. Наприклад, у фільмах “Зимова вишня” (1985 р., І.Масленніков) та “Забута мелодія для флейти” (1987 р., Е.Рязанов) головними героїнями є жінки, закохані в одружених чоловіків. І хоча їхні долі не можна назвати щасливими, але сюжетна лінія у фільмах розвивається так, що викликає у глядача симпатію та співчуття до них. Постійні адюльтери Геннадія у фільмі “Де знаходиться нофелет?” (1987, Г.Бежанов), навпаки, вносять комедійні акценти до фільму. Можливим стає зображення відносин любові між людьми з досить солідною віковою різницею, як у фільмі “Лялечка” (1989 р., І.Фрідберг) – любов учня до вчительки та, ще більш нетипово для минулих моделей любові ССРСР, сексуальні відносини між зовсім юною дівчиною-підлітком та дорослим чоловіком у фільмі “Асса” (1987 р., С.Соловйов). Також у фільмах “Лялечка” та “Прощай шпана замоскворіцька” (1987 р., О.Панкратов) знаходимо зображення нав’язливої, ревнивої любові, любові-жорстокості, головна мета якої підкорити, заволодіти об’єктом своєї пристрасті.

У цей час відбувається поширення ціннісних орієнтацій західного капіталістичного типу з акцентом на індивідуалізм і прагматизм, до яких, можливо, не було готове радянське суспільство. Такий дисонанс ціннісних орієнтацій відображається у фільмі “Забута мелодія для флейти”, коли головний герой постійно перебуває у ситуації вибору між веліннями серця та доцільністю вчинків для його кар’єри. У результаті він залишається з некоханою жінкою, союз, з якою, проте, є бажаним з погляду соціальної доцільності. Звісно, не можна стверджувати, що прагматичних орієнтацій у шлюбно-сімейних відносинах не було в роки Радянського Союзу, проте такої відкритої форми в художній культурі, без їх прямого, відвертого засудження, вони зазнають лише за перебудови.

Кульмінацію прагматичних взаємин зображено у фільмі “Інтердівчинка” (1989 р., П.Тодоровський), який зображує любов, яку можна купувати. Соціальне явище прости-

туції вважалось відсутнім у Радянському Союзі, тим паче не можливою була повія, ще й у ролі головної героїні. У образі Тетяни (валютної повії) зображується викривлене прагнення до життя західного типу, до грошей, красивого дорого одягу, до відриву від сірої буденності. Як і у фільмі “Забута мелодія для флейти”, у результаті героїня перебуває у полоні внутрішніх протиріч, оскільки виявляється, що забезпечене життя з некоханим чоловіком не приносить їй омріяного щастя.

Уперше у радянському кінематографі з’являється модель пристрасного кохання, у якому майже нівелюється духовний компонент у фільмі “Маленька Віра”. Якщо раніше статева близькість між героями була зумовлена тривалим часом пізнання один одного, духовною єдністю, то головні герої даного фільму опиняються в ліжку після знайомства та нетривалої бесіди. Зображені у фільмі відносини в принципі тримаються лишень на сексуальному компоненті, оскільки наявно досить багато сцен, де підкреслюється, що закоханим великою мірою і поговорити нема про що. Але відмітимо, що навіть за таких обставин відносини героїв закріплюються узами шлюбу, хоча і досить проблемного.

Однак лишаються і фільми, що зображують героїв, для яких головне – знайти справжнє кохання. Згадаємо Надю з популярного фільму “Найчарівніша та найпривабливіша”, 1985 р. та Павла з “Де знаходиться нофелет?”, 1987 р. (реж. Г.Бежанов).

Отже, гласність та зняття цензури в період перебудови розширило можливості відображення різних типів кохання в художній культурі. Однак таке розмаїття не стало запорукою того, що кохання шлях до щастя. Навпаки, вони засвідчують, що вкрай рідко це кохання виявляється щасливим. Зазвичай сам антураж фільму (особливо кінця 80-х) втілює доволі песимістичні, нігілістичні настрої. У відносинах любові герої не мають певної встановленої ціннісно-нормативної основи, що посилюється запереченням типово радянських моделей взаємин, як застарілих та апробація

спотворених, гіперболізованих моделей кохання західного типу. Більшою мірою, зображувані в кінематографі другої половини – кінця 80-х персонажі мають певні душевні протиріччя, що не дають побудувати здорових взаємин з іншою людиною. Не можна виділити певну модель, притаманну саме цьому часу, єдиний характерний для всіх них показник – це більш вільний дискурс сексуальності порівняно з минулими роками, яким, проте, не зловживається.

Таким чином, можемо простежити трансформацію моделей любові, зображуваних у радянському кінематографі. Найбільш поширеним також є укладання шлюбу як логічне продовження кохання. Перші моделі любові радянського кінематографа (30 – поч. 50-х років) відображають любов урівноважену, більш дружнього типу, без акцентуації на пристрасному компоненті (єдиним еротичним моментом у фільмі може бути лише доволі цнотливий поцілунок). Характерним також є те, що відносини любові постають між героями безсумнівних моральних чеснот, які, крім того, досягають певних професійних звершень. Зазвичай реалізація відносин любові має на увазі укладання шлюбу, який імпліцитно має бути щасливим та нерозривним. У період “відлиги” (сер. 50 – сер. 60-х років) зазначена модель любові суттєво не змінюється, але поступово окреслюється фізичний аспект відносин любові, який, проте, є результатом тривалої душевної симпатії персонажів. Певною відмінністю цієї моделі від попередньої є не стільки трудове, скільки моральне вдосконалення закоханих. Для моделей зазначених історичних періодів типовою є також відкритість відносин любові для оточуючого героїв колективу, який схвалює чи засуджує певні вчинки, дає поради, допомагає закоханим. У фільмах цієї доби знаходимо протиставлення “традиційної”, схвалюваної радянської моделі любові та більш вільних, сексуально розкутих відносин, які засуджуються. Виділення феномену любові у сферу приватного відбувається в період “застою” (сер. 60 – сер. 80-х років), коли такі відносини стають самоцінними і не залежними від інших соціальних

сфер. Моделі любові досить урізноманітнюються у цей період. Доволі популярною тематикою в цей час стає осмислення проблем шлюбу, який не обов'язково виявляється щасливим. Проте слід зазначити, що герої фільмів не вдаються до адюльтерів заради розваг або сексуальної різноманітності, це радше пошук людини, яка дійсно може бути “другою половиною”. Найбільш радикальні зміни моделей любові відбуваються з настанням перебудови, що супроводжується більш відкритим зображенням сексуальних сцен. У кінофільмах поряд з більш традиційними для радянського кіно типами відносин втілюються моделі прагматичного та пристрасного кохання, які, проте, не мають щасливого звершення.

Відзначимо, що моделі любові, репрезентовані у радянському кінематографі, завжди мали соціальне підґрунтя, перебували у тісному зв'язку з загальносуспільними настроями та процесам. Ці фільми користувалися популярністю, а отже, відображали ціннісно-нормативні положення, уявлення про моделі відносин, зрозумілі пересічним громадянам, такі, що належали до їх картини світу. Простеживши генезу соціокультурних моделей любові часів СРСР за їх відтворенням у кінематографі, можемо в подальших дослідженнях повніше зрозуміти процеси, пов'язані з формуванням моделей любові, що відбуваються в соціокультурному просторі сьогодення.

Література

1. *Синицький А.М.* Мистецтво і моделювання / Синицький А.М. – К. : Мистецтво, 1973. – 258 с.
2. Див. : *Дондурей Д.Б.* Кинопрокат: жемчужина индустрии развлечений [Електронний ресурс] / Дондурей Д.Б. // Отечественные записки. – 2005. – №4. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/oz/2005/4/2005_4_25.html
3. *Українське суспільство* — 2003. Соціологічний моніторинг / за ред. В.Ворони, М.Шульги. – К. : Ін-т соціології НАН України, 2003. – 684 с.
4. *Кон И.* Клубничка на березке. Сексуальная культура в России [Електронний ресурс] / Кон И. – М. : ОГИ, 1997. – 464 с. Режим доступу : <http://www.koob.ru/kon/strawberry>