



Концепт кохання в радянському кінематографі доби хрущовської «відлиги»

Тетяна Журавльова

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Метою статті є: розкриття художніх прийомів, якими режисери фільмів періоду хрущовської «відлиги» відтворювали інтимні переживання персонажів; концептуалізація поняття «кохання» у фільмах цього часу, визначення значущості любовного чинника в розкритті особистісних якостей персонажа. У дослідженні зроблено аналіз культурно-історичного поля епохи кінця 1950-х–1960-х років, кардинальних змін у суспільному та мистецькому житті в СРСР. Визначальним завданням дослідження є розкриття підтекстів у вербальній та візуальній структурі аналізованих стрічок. Методологія розгляду ґрунтується на історичному, культурологічному аналізі постсталінської епохи; компаративний аналіз застосовано для зіставлення естетичних засобів та нових художніх прийомів у фільмах періоду «відлиги»; за допомогою типологічного аналізу стрічки виокремлено в певні групи за спільними естетичними параметрами чи ідейними підтекстами. *Результати дослідження.* Визначено візуальні, драматургічні засоби, за допомогою яких режисери кінематографа «відлиги» розкривали на екрані любовні переживання персонажів. Через текстологічний аналіз фільмів розкрито світоглядні засади кіномистецтва хрущовської «відлиги» та особливу функцію любовних переживань як елемента сюжеттики стрічок 1950-1960 років. *Наукова новизна* полягає в дослідженні концепту кохання в кінематографі СРСР періоду 1950-1960 років. Уперше в українському кінознавстві проаналізовано взаємозв'язок між висвітленням теми любовних стосунків на екрані та свободою висловлювання в радянському мистецтві. *Висновки.* З результатів дослідження випливає аргумент про появу у вказаний період нового кіногероя, який суттєво відрізнявся від персонажів тоталітарної епохи; він був наділений якостями, які спричинили до заборони низки стрічок. Концентрація уваги на інтимних переживаннях, сумнівах чи рефлексії відводила на другий план ідеологічні настанови СРСР та унеможлиблювала пропагандистський вплив кінематографа на суспільну свідомість.

Ключові слова: концепт кохання; кінематограф «відлиги»; соцреалізм; радянська ідеологія; кінематограф тоталітарної доби

Для цитування

Журавльова, Т. (2023). Концепт кохання в радянському кінематографі доби хрущовської «відлиги». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 17–25. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282431>

Вступ

Дослідження контекстуального поля радянського кінематографа періоду хрущовської «відлиги» нині може набути актуальності у зв'язку з переосмисленням в українському кінознавстві мистецтва СРСР та його впливів на українську культуру XXI століття.

Час відносного послаблення цензури в постсталінську добу спричинив появу в кіномистецтві

нової художньої системи координат, новий погляд на особистісні переживання фактично вивів вчинки персонажів з-під регламентів тоталітарного мистецтва. Любовний аспект віднині стає в кінодраматургії не допоміжним, а основним. Концептуально інакший погляд на почуття кохання змінює не лише естетичні параметри кіномистецтва «відлиги», але й кіноантропологію. У статті зосереджено увагу на проблемі відтворення на радянському екрані любовних стосунків.

Аналіз попередніх досліджень. Сучасні стратегії аналізу кінематографа СРСР передбачають різноманітні культурологічні, естетичні, соціологічні підходи до кінотекстів 1950–1960 років.

Дослідники РФ, яка нині визнана країною-агресором, сформуvalи власне бачення естетичної, етичної та соціальної проблематики в кінематографі періоду «відлиги». Нерідко аналіз має критичний характер щодо тиску радянської/комуністичної ідеології на всі сфери життя людини.

Кінематограф доби хрущовської «відлиги» досліджували українські кінознавці — В. Скура-тівський, Л. Брюховецька, С. Тримбач та інші. Вони фокусували увагу на соціально-політичних та культурних змінах тієї епохи, виокремлюючи персоналії, які вплинули на формування українського національного кінематографа.

Такі українські мистецтвознавці, як М. Бра-терська-Дронь (2012) та О. Мусієнко (2009), зосереджували увагу на етичних та естетичних зрушеннях в кінематографі 1950–1960-х років та подавали власні візії мистецтвознавчих проблем у кінофільмах цього періоду. Зокрема, про те, що «... суворо окреслена система соцреалістичної доктрини майже несвідомо ... була покликана встановлювати рівновагу між офіційним і неофіційним», — пише у своїй монографії Л. Смир-на (2017, с. 47). О. Дмитрик (2012) підходить до кінематографа цієї доби з огляду на візуальну образність, яка була похідною від прагнення відтворити інтимні переживання персонажів. І. Зубавіна (2022) розкриває ціннісно-сміслові домінанти доби через жіночі образи. У статті Є. Со-кол (2018) «Українські художньо-ігрові фільми: передумови та тенденції розвитку жанру за часів хрущовської «відлиги» проаналізовано передумови виникнення явища «відлиги» та тенденції розвитку ігрових фільмів українського кіномистецтва в 1953–1964 рр.

Канадський дослідник історії кіно М. Ду-манчич (Dumančić, 2020) розглядає радянський кінематограф 1960-х крізь гендерний аспект, акцентуючи увагу на трансформації чоловічих образів — кардинальній зміні маскулітних рис у персонажів-чоловіків. Великого значення вивченню зазначеного періоду надавав французький дослідник українського кінематографа Л. Госейко (2005). Він передусім наголошував на соціальних зрушеннях у радянському, а особливо, українському суспільстві.

Метою статті є аналізування засобів відтворення любовних переживань у кінодраматургії, а також визначення етичних та візуальних параметрів для відтворення табуйованих попереднім періодом тем. Серед завдань, які ставить автор стат-

ті, одним із вирішальних є розкриття підтекстів у вербальній та візуальній структурі аналізованих стрічок. Їхня наявність засвідчує цензурний тиск із боку ідеологічних структур, які й формували межі дозволеного у висвітленні інтимного світу радянської людини постсталінської доби.

Результати дослідження

У кінематографі СРСР другої половини 1950-х – 1960-х рр. з'являються твори, які докорінно відрізнялись від екранних еталонів попередньої епохи сталінського тоталітаризму. Після XX з'їзду комуністичної партії мистецтво кінематографа почало поступово відходити від жорстких канонів соцреалізму. «Хрущовська відлига принесла не тільки щирість у відображенні людських стосунків. Вона спонукала до пошуків нових ідеалів, що могли б замінити культ особи» (Мусієнко, 2009, с. 209).

Не варто забувати, що саме в цю добу послаблення ідеологічного тиску на суспільне життя з'являються фільми київської школи поетичного кінематографа. Наприкінці 1960-х заявляє про свій непересічний талант та екзистенційне творче мислення українська режисерка К. Муратова.

Український кінематограф протягом тривалого часу перебував у межах культурної та ідеологічної парадигми СРСР. Підпорядковуючись партійним настановам, українська культура намагалася проявити свою ідентичність через мистецькі твори, але частіше корилася загальним нормам та директивам.

Фільми періоду так званої хрущовської «відлиги» залишаються й досі доволі впливовими серед української аудиторії. Не осмислюючи критично реалії, які відтворені в фільмах 1950–1960, глядач часто продовжує сприймати прикрашену екранну дійсність як вірогідний факт існування радянської людини в ті часи.

Українське мистецтво періоду Незалежності, екранне зокрема, ще донедавна продовжувало житися усталеними стереотипами про спільне радянське минуле та відповідно відновлення утопічної державної та культурної єдності в межах колишнього Союзу. Частіше такі меседжі просувано в суспільну свідомість наше телебачення. Зокрема, демонстрація протягом багатьох років по ТБ радянських кінострічок мала явні наміри створити в аудиторії позитивні враження про радянське мистецтво й про життя в СРСР загалом.

Канали «Інтер» та «СТБ» вибирали радянські фільми періоду 1950–1960-х рр. так, щоб за допомогою максимально привабливих образів впливати на широку аудиторію. Зокрема, такі фільми, як

«Дівчата», «Дівчина без адреси», «Карнавальна ніч», «Діло було в Пенькові» тощо демонстрували універсальні конфлікти, переважно на любовному ґрунті; також вони були позбавлені прямої пропаганди радянського режиму. На відміну від так званого сталінського кінематографа (пропагандистські стрічки 1930–1950-х), у цих фільмах вже не лунають партійні гасла, масові збори трудових колективів не є необхідним елементом сюжету, виробнича тема не заступає людські стосунки.

Однак у соціокультурних реаліях сьогодення, в обрамленні певних політичних ідей стрічки періоду «відлиги» — часу послаблення цензури та відносної творчої свободи — можуть набути пропагандистського звучання.

У статті розглядаються фільми згаданого періоду, які стали його візитівкою, а також ті, до яких були певні запитання з боку функціонерів кінематографа в СРСР. Адже концепція особистості, яка розкриває свої якості через любовну сферу, була неприйнятною для ідеології СРСР.

Як відомо, кінематограф СРСР тоталітарного періоду надавав перевагу персонажам — функціям, героям — типажам з яскраво окресленими соціальними прикметами. У середині 1950-х років у кінематограф прийшло молоде покоління, яке прагнуло відтворювати дійсність засобами напівтонів, без розподілу на позитив і негатив. Їх цікавило життя сучасника без прикрас, увага фокусувалася на долі окремої людини, особистості, відділеної від грандіозних будівництв, боротьби з ворогами, соцзмагань, підвищення цукристості буряку тощо.

Утім на практиці жанрово й тематично радянське кіно ще продовжувало відстоювати принципи народності та партійності в мистецтві. У 1958 році Микита Хрущов на конференції кінематографістів СРСР зробив заяву про тісніші зв'язки літератури й мистецтва з життям народу. Це стало приводом до висунення вимог кінематографістам щодо виразнішого національного визначення в кінематографіях республік. В Україні на деякий час дійсно пом'якшилася цензура, дозволялося розширення тематичного діапазону, однак соціалістична доктрина, хоч і не прямо, але мала визначальну роль.

Після загальновідомих подій в історії СРСР 1953 року з українських кінострічок зникли портрети Сталіна в інтер'єрах селянських хат та в актових залах — різноманітні збори часто ставали частиною сюжету; і жити начебто всім дійсно стало «легше й веселіше», але домінування виробничого аспекту в любовних стосунках ще залишалося актуальним.

Ведучи мову про кінематограф «відлиги», звернемося до визначення сутності мистецтва цьо-

го періоду, якою її бачить М. Братерська-Дронь, досліджуючи традиції кордоцентризму в радянському кіно: «Суспільство наче прокинулося від летаргічного сну, серце відтануло, почало битися — любити, жаліти, співчувати, диктувати життя свої неписані закони. Варто лише нагадати назви фільмів, які свідчать самі за себе: «Ніжність», «Закохані», «Любити», «Кохана», «Ще раз про любов» тощо (Братерська-Дронь, 2012, с. 294).

Кінематограф «відлиги» позначений також епітетами «чутливий» та «щирий». Це не означало, що в сталінському кінематографі не було стрічок, які викликали в глядача співчуття, розчулювали б. Нова щирість в кіно «відлиги» була спровокована широкою суспільною дискусією навколо «щирості» в літературі та кінематографі, новому формату мистецтва, яке відкидало формальні кліше та зверталось до тем та конфліктів реального, повсякденного життя та особистісних емоцій (Дмитрик, 2012, с. 196).

Дослідники кінематографа «відлиги» й досі сперечаються про те, який саме фільм можна назвати точкою відліку в народженні естетики цього періоду. Серед фільмів, знятих на українських студіях, такою стрічкою безперечно стала «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р., реж. Ф. Миронер, М. Хуциєв, Одеська кіностудія). Однією з найважливіших умов для радикальних змін в українському кіномистецтві була зміна поколінь.

З огляду на драматургічний складник конфлікту цієї історії можемо констатувати, що оповідь має прямий стосунок до мелодрами — жанру, який найяскравіше відтворює світ любовних переживань людини. Конфлікт фільму «Весна на Зарічній вулиці» побудовано на суперечностях особистісного характеру — герої закохані одне в одного, але прямого зближення в межах екранної історії ми так і не побачимо. Зазвичай позитивне вирішення в любовних конфліктах у радянському кіно завершувалось весіллям чи натяком на таке («Багата наречена», «Трактористи» та ін. музичні фільми І. Пир'єва, «Щедре літо» Б. Барнета тощо). Зблизитись героям «Весни...» найбільше заважає надмірна самовпевненість сталевара Олександра (М. Рибников) — його доволі негречні залицяння відштовхують молоду вчительку Тетяну (Н. Іванова), яка мусить тримати субординацію. Сашко, веселун і душа компанії, який звик до швидких перемог, в цій ситуації зазнає фіаско. Та коли розуміє, що серйозно закоханий у цю жінку й усвідомлює своє бажання стати заради неї іншим, хлопець змінюється, але у фіналі так і не наважується прямо зізнатись в коханні. Така сором'язливість видається дивною як для цього персонажа, хоча сьогодні й може бути сприйнятою як особливо

тактовне ставлення до жінки в стосунках радянської молоді 1950-х. Проте такий погляд на поведінку Сашка є абсолютно хибним. У сюжеті є другорядний персонаж — колишня дівчина Сашка. Близькі стосунки між Сашком та нею не викликають сумнівів. Та все ж він не бажає одружуватись, надаючи перевагу молодій вчительці — жінці, до якої він хоче дотягнутися духовно.

Любовна історія фільму є, як уже мовилось, незавершеною, що нетипово для кінематографа попередніх років, який усе ж наполягав не просто на чіткій визначеності доль своїх героїв, а в ідеальному варіанті — на їхньому зближенні в межах екранного часопростору. Стрічку було створено тоді, коли лише формувалися художні та філософські засади періоду «відлиги». Передусім варто звернути увагу на те, що в цій стрічці кардинально інакше представлені приватні стосунки персонажів, хоча ця відмінність від кінореєвності любовної сфери кіно тоталітарної епохи також завуальована. Вона ще прихована під масовими сценами з застіллями та виплесками трудового ентузіазму широких мас; сфера приватності ще перебуває під «всевидячим оком» колективу, від якого не сховатись. Навіть пісенна лірика в моментах, де героям варто було б злитися в поцілунку, наповнена прямо таким змістом: «Мені тут все близьке й знайоме. Все в біографії моїй: І двері комсомольського райкому, І вірні друзі, і багато мрій».

Герої так званого «великого стилю» сталінського кіно, який закріпився як квінтесенція мистецтва соцреалізму, у край нечасто залишалися наодинці для висловлення почуттів. Як правило, це відбувалося на вулицях, у полі, й вербально почуття не мали бути озвучені. Традиційно еротичний стан між героями в радянському кіно відтворювався через атмосферні явища чи довгі плани природи: весінне танення снігу, приліт птахів, пшеничні поля чи квітучі дерева.

Погляди, щасливі усмішки, обійми лише на власному весіллі й то на дальньому плані серед великого застілля. «Весна...» дуже делікатно змінила цей формат фіксації інтимного спілкування персонажів, огородивши їх у певні моменти від публічності. «Двері комсомольського райкому» у фінальній сцені стрічки (ці слова вочевидь не могли не прозвучати) фігурально висловлюючись, відійшли на другий план. Ми просто чуємо ліричну пісню, не вдаючись в суть її тексту. Головне для нас — це сподівання на те, що герої будуть разом. Не міг Олександр у шкільній учительській схопити Тетяну в обійми, адже він виправився, став поміркованим та вихованим хлопцем. Саме за ці переміни в його поведінці Тетяна почала бачити в своєму учневі доволі привабливого мужчину.

Також змінив ставлення до Олександра і її візит на завод — в гарячому ливарному цеху вона вже спостерігає за ним не як за учнем; він тепер — підкорювач вогню. Ця сцена є сублимацією прихованої сексуальної енергії, яку випромінює цей персонаж. Тут розкривається його справжня маскулітність. Тетяна так зацікавлена Олександром, що готова пробачити йому байдужість до академічної музики, якою вона сама так захоплюється; невивчені правила з граматики також відходять на другий план.

У фінальній сцені Олександр таки дає правильну відповідь на екзаменаційне питання про три крапки наприкінці речення. Відкритий фінал фільму не залишає сумнівів, що персонажі будуть щасливі разом, адже вони нарешті порозумілись, адже на вулиці весна.

Л. Госейко (2005) назвав цю стрічку побутовою комедією, проте відзначив її за правдоподібний показ повсякденного життя, якого досягли завдяки природному освітленню, камери на вулиці та акценту на соціальному питанні, що наближало оповідь до стилю фільмів італійського неореалізму (с. 150). Проте, Госейко (2005) резюмує, що «Весна...» відривається від дидактичних основ і відтворює вже не історію поганого хлопця, якого любов до гарної вчительки спонукає до навчання, а історію молодої жінки, яку поганий учень навчав відкривати людську красу (с. 150).

Тотожний в драматургічному та пластичному сенсі погляд на любовні стосунки — такий, що був позбавлений пафосу та надмірної сентиментальності — проявив себе найвиразніше у французькому кінематографі 1960-х. Кохання в більшості стрічок французької нової хвилі — це мета людського існування й водночас основна колізія, яка спричиняє душевні потрясіння. У кіно СРСР зі зрозумілих ідеологічних причин така установка не могла бути панівною. Стрічки, які намагалися донести цінність інтимного простору людини, вважались ідейно непродуманими, з хибними уявленнями про поняття любові в соціалістичному суспільстві.

Сценарну заявку стрічки «Весна на Зарічній вулиці» було відхилено на Київській кіностудії (фільм було знято на Одеській студії російською мовою). Акцент на індивідуальній поведінці персонажів, прихована іронія вочевидь вважались надто сміливим для столичної студії кроком, який спричинив би негативні наслідки. У цьому партійні функціонери були не зацікавлені, їх цілком задовольняла ситуація «фабрики середніх фільмів» (Брюховецька, 2006, с. 200).

Кіноісторіям про кохання не вдавалося оминати цензурні перепони; герої, відстоюючи пра-

во на власну логіку поведінки, викликали велике занепокоєння у рецензентів та глядачів. Щодо останніх, то питання інтимного життя з натяком на ймовірні сексуальні стосунки персонажів усе ж надзвичайно хвилювали переважну частину публіки. Заборонені раніше питання наближували радянське кіно до західного, звісно, більш розкутого за жанрово-тематичними параметрами та висвітленням моральної проблематики. Зокрема, в 1960 роки на радянському екрані легітимізуються постільні сцени. Не в сенсі демонстрації оголених тіл чи якихось елементів статевого акту. Наявність чоловіка та жінки в одному ліжку вже можна вважати революційним проривом цієї доби. У попередні десятиліття навряд чи можна було побачити навіть подружню спальню, настільки закритим вважався простір непублічного існування радянської людини.

Еротизм у радянському кінематографі безпечно був, адже існували зірки, якими захоплювалися, манеру поведінки, зовнішній вигляд яких намагалися переймати. Приватне життя акторів мало флер таємниць та домислів, адже дізнатись щось, окрім фільмографії та прізвища своїх кумирів, радянському глядачеві було ніде.

Якщо за сюжетом усе ж передбачалися сексуальні стосунки, то вони могли лише визначити причину конфлікту — адюльтер, що з позиції моралі радянської людини було фактом негативним. З інших причин вести мову про сексуальну близькість було недоречно.

Дослідниця І. Зубавіна (2022) в розвідці гендерних концептів українського кінематографа 1960-х років зосередила увагу на такій модальності в прояві *жіночого*, як *материнське*. Кінознавиця наголошує, що цей період надав кіногероеві статус особистості, яка усвідомлює своє право на вибір, роздуми, сумніви, вагання. А героїня-жінка залишається на маргінесі культурних процесів «шістдесятництва», замикаючись в колі сімейних проблеми чи питань шлюбу: «Хоча перевага, як і до того, надається цінностям родинного життя (жінка належить роду), на екрані заявляються закохані поза шлюбом одружені жінки («Літак відлітає о 9-й», 1960) та матері-одиначки («Ми, двоє мужчин», 1962) — обидва фільми створені Ю. Лисенком» (с. 54).

Вже на самому присмерку «відлиги», в 1968, було знято стрічку «Ще раз про кохання» (реж. Г. Натансон, Кіностудія «Мосфільм»). Дійсно, слово «кохання» вже не вперше траплялося в назві радянських фільмів «відлиги». У фільмі є документалізм — вписаність героїв в атмосферу вулиць та площ; вони такі самі, як і тисячі перехожих, у яких своє, персональне кохання. І вони, як

і персонажі інших хрестоматійних стрічок періоду «відлиги», немов підіймаються над буденним існуванням, живуть почуттями та вірою в якісь неімовірні суспільні зміни.

У цьому фільмі чи не вперше в радянському кіно показано закохану пару в ліжку. Чуттєву сцену зізнання в коханні героїні (Т. Дороніної) було знято в темряві, і висвітленими залишалися лише обличчя персонажів.

Уже звичним для часів «відлиги» був і конфлікт — зіткнення характерів, уявлень про стосунки чоловіка та жінки. І жоден ідеологічний аспект не впливав на протистояння в любовній царині, герої мусили пройти випробування заради розуміння сутності поняття «любити».

Що таке кохати та бути коханим намагуються збагнути герої стрічки М. Каліка «Любити» (1968, Молдова-фільм, Кіностудія імени М. Горького). На відміну від попередньо розглянутого фільму, чотири новели, які складають оповідь цієї стрічки, не мають яскравої фабульної основи. Невеличкі сюжети, не пов'язані між собою ні героями, ні локаціями, немов викрапані з виру життєвих буденних подій, вони нанизані на тему любовних переживань — розчарувань чи захоплення, туги чи сподівань. Особливу місію відіграють у цьому фільмі хронікальні та документальні епізоди, якими перемежуються новели. Звичайні люди на вулицях дають інтерв'ю — висловлюють свою думку про кохання. Або просто мовчать, не знаючи що казати. Радянська людина взагалі не висловлювалася на екрані спонтанно, не по написаному. Таких художній прийом був доволі ризикованим навіть у часи послабленого нагляду над ідеологічним складником радянського кіно. Усе ще домінувала думка про крамольність самої можливості говорити про інтимне життя. Навіть на рівні почуттів.

У фільмі також продемонстровано історії любовних стосунків, які випадали з загальних уявлень про норми поведінки радянської людини. Легітимізуючи позашлюбні взаємини, режисер надає їм право на існування та публічне обговорення. Про статево близькість, її важливість в житті людини говорить священник О. Мень чи уперше промовляючи слово «секс» на радянському екрані. Набагато пізніше критики та кінознавці зрозуміють мистецьку вартість цього фільму й назвуть його «забороненим шедевром», «альтернативним маніфестом» «відлиги» тощо. Герої, в яких беруть інтерв'ю на вулиці, навряд чи здогадуються, що їх знімають на камеру; вони не дивляться в об'єктив, спілкуючись із людиною з мікрофоном. Перехожі стали повноцінними дійовими особами; їхні емоції, розмірковування та приватні історії стали

художнім матеріалом фільму так само, як і постановочні новели, підтвердили життєву достовірність долі випадкових людей, відтворили цінність їхніх стосунків та окремо кожної людини.

Максимально наблизити кінооповідь до хронікальних кадрів вочевидь мав на меті М. Хуциєв у фільмі «Липневий дощ» (1966, Кіностудія «Мосфільм»). Із непростих стосунків чоловіка та жінки, здається, ретельно вимиті всілякі ознаки жанровості — глядач, немов через чуже плече, спостерігає за зміною сцен, які зрештою не нанизані на якусь конкретну сюжетну канву. «Безконфліктна» драматургія — без яскравого зовнішнього протистояння персонажів, на той момент була трендом європейського авторського кінематографа. Невпинний потік буденності, відтворений документально, фокусував увагу на реакціях героїв, які були невід'ємним складником цього потоку.

Потік слів, який не містив суттєвої інформації, також становив виклик для радянського кіно; такий прийом можна розглядати як протиставлення загальному регламенту поведінки, звичок, і навіть більше — вимоги виражати себе в публіці з використанням «правильних» слів, які відтворюють тези, почуті з радіоприймачів чи прочитані в газетах. Герої «Липневого дощу» не бояться бути неправильно потрактованими. Саме тому їхнє вербальне спілкування нагадує мову шифрування, яка приховує сенс за набором фраз. Слова, які вони промовляють, не є розмовою в сенсі правильної драматургічної побудови репліки: промовляються лише для того аби промовлятися, заповнити порожнечу, яка часто супроводжує людські стосунки.

Саме це відчуття емоційно веде глядача до фіналу історії. Нам конче цікава героїня Олена (Є. Уралова), її повсякденне життя, побут, знайомі, ще більше вона нам подобається, схоплена оператором, в потоці людей — усміхнена, не по-радянськи розкута, розумна та чуттєва. Але красень-чоловік поруч з нею — Володя (О. Белявський) не надає їй наснаги, життєвої енергії, і в кінці фільму вона його кидає.

Як і в першому фільмі цього режисера «Весна на Зарічній вулиці», у відкритому фіналі нам самим доводиться додумати цю історію. Тонка, нефабульна драматургія фільму в сцені завершення любовних стосунків позбавляє глядача простору для фантазії — героїня не хоче продовження стосунків, між персонажами немає кохання. «Липневий дощ» — це історія розлюблення, а ще осягнення себе в соціумі, індивідуалізації людини з натовпу. Це антимелодрама, радше мелодрама навпаки — герої йдуть не до кохання через перепони, а від кохання та з мінімальною кількістю

колізій, які перетворюються з подій на процес саморефлексії.

Героїня з перших сцен фільму прагне свіжості літнього дощу, який переменить її одноманітне життя. Натомість ризикує отримати такі ж самі стандартні, тиражовані стосунки, як і репродукції відомих картин, до яких вона дотична по роботі. Удавати із себе люблячу дружину, щасливу громадянку «єдиного й могутнього» Радянського Союзу Олена вже не хоче. Вона героїня іншої епохи, і рядки знаменитої пісні з першої стрічки М. Хуциєва вже згадуваної «Весни на Зарічній вулиці»: «І я не хочу долю іншу, І я не хочу промінять Ту прохідну, що на заводі...» не про неї. Вона хоче все змінити у своєму житті. Але фактично виходить так, що перемини можуть статися лише в особистому житті — це чи не єдине, що радянській людині було дозволено змінювати. До того ж в обранцеві наша героїня розгледіла прагматика, який легко зраджує власні принципи, а значить вбиває її довіру. Зрештою, він демонструє свою слабкість.

Канадський дослідник Марко Думанчич (Dumančić, 2020) у книзі «Чоловіки поза фокусом: радянська криза маскулінності в довгих шістдесятих» порушив проблему демографічної та культурної кризи 1960-х називавши її кризою маскулінності. Марко стверджує, що сталінська маскулінність зосереджувалася навколо фігури героя і що десталінізація відкрила можливість для негероїчного зображення персонажів-чоловіків. Суспільні дискусії щодо ролі чоловіка в соціумі, на думку автора, «... викривали екзистенційний страх перед майбутнім», адже «... драматична напруга, якою був позначений кінематограф 1960-х, створювалася навколо нездатності героїв-чоловіків зорієнтуватись у викликах повоєнного життя» (Dumančić, 2020, p. 12).

Саме тому персонаж із невизначеною життєвою позицією стає головним у фільмах періоду хрущовської «відлиги». Герої, які рефлексують в кінооповідях цієї доби, несуть основне драматургічне навантаження. Прагнення героя (свідоме чи ні) до внутрішніх змін у жанровому визначенні стрічок доволі органічно поєднувалося з літературними формами — оповіданням, новелою, повістю. Основною з сюжетних ознак таких жанрових утворень стала не насиченість наративу подіями, а наявність внутрішнього драматизму — емоційних, моральних, але особистісних протиріч персонажів.

Із плеяди стрічок «про кохання», до яких у радянських цензорів були питання можна виокремити роботу К. Муратової «Короткі зустрічі» (1967 р., Одеська кіностудія). У фабулі не було нічого забороненого: закохана в геолога Макси-

ма молода дівчина Надія після розриву стосунків шукає з ним зустрічі. Потрапивши в дім чоловіка за його відсутності, вона знайомиться з дружиною Максима та залишається там як хатня робітниця. Зрозумівши, що Максим кохає свою дружину, а не її, Надія йде з цієї домівки, аби не заважати стосункам подружжя.

Як відомо, мелодрами в СРСР навіть в згаданий період мали бути вмонтовані в ідеологічний чи виробничий фактаж. Однак в цій стрічці «чисту» мелодраму заперечує не виробнича проблематика, а авторська, арт-хаусна стилістика фільму, «рвана» композиція з постійними флешбеками, спогадами, порушеною хронологією подій. Красномовнішими за лінійний виклад подій є розмови, і знову, як у «Липневому дощі», *ні про що*, ракурси й деталі буденності, що розкривають внутрішній світ героїв, сутність їхнього існування. Короткі зустрічі для щастя, для з'ясування стосунків, для надії та тривоги — у цьому коловороті, за К. Муратовою, і є сенс життя. Спілкування — це основні події у стрічці. Розмови Валентини (К. Муратова) телефоном по роботі, її діалоги з Надею (Н. Русланова), з іншими людьми, яких вона зустрічає просто на вулиці, спогади обох жінок про Максима (В. Висоцький) — це розмови, які не надають сюжету інформативності, вони беззмстовні в сенсі драматургічного руху. Але вони яскраво характеризують атмосферу, розкривають ті грані людського ества, які сценаристові жанрового кіно видалися б недостатніми для чіткого алгоритму дій персонажа.

Врешті-решт Надя розуміє колосальну прірву, яка відділяє її від Валентини — жінки в інтер'єрі в стилі модерн, а зрештою й від Максима. Дівчина починає розуміти міру легковажності, з якою до неї поставився дорослий чоловік і усвідомлює також існування іншого життя, непрозого, нематеріального — про яке вона раніше й не здогадувалася. Це драма Надії, не лише любовна, а й екзистенційна.

Непрямо, можливо й неусвідомлено, К. Муратова створила антирадянський фільм. Про сумніви, право людини змінювати своє життя, як і місце проживання, професію, партнера, про можливість жити іншими, не лише комуністичними ідеалами. І також ця історія про свободу — адже повернення Максима до Валентини є його бажанням, а не обов'язком.

Висновки

Стрічки періоду «відлиги», в яких мотив кохання був провідним, яскраво унаочнюють метаморфози, які відбулися з кіногероями радянського

кінематографа. Саме почуття є рушійною силою його вчинків. Не трудова діяльність (як у попередні десятиліття), не подвиги заради державних інтересів, а саме почуття, які не залежить від суспільного ладу та партійних настанов

Моральні питання, екзистенційна проблематика в кінематографі «відлиги» відкрили нового героя в радянському кіно — він сумнівається, рефлексує; для нього головним випробуванням стає особистісний вибір — вольовий акт, який не спирається на ідеологічні чи загальноприйнятні моральні імперативи.

Концентрацію уваги на інтимних переживаннях, сумнівах чи рефлексії відводила на другий план ідеологічні настанови СРСР та унеможлилювала пропагандистський вплив кінематографа на суспільну свідомість.

Складний, цікавий, але недостатньо досліджений українським кінознавством період 1960-х років, названий «ною хвилею» радянського кінематографа, у багатьох творах позначений екзистенційним напруженням, конфронтацією між особистістю та соціумом, яка поглиблюється через неможливість змінити навколишній світ/порядок/систему. Ліричний, мелодраматичний модус оповіді деяких фільмів був покликаний приховати крамольні смисли або ж наблизити філософське світовідчуття автора до мистецьких стереотипів.

Наукова новизна полягає в дослідженні концепту кохання в кінематографі СРСР періоду 1950-60-х років. Уперше в українському кінознавстві проаналізовано взаємозв'язок між висвітленням теми любовних стосунків на екрані та свободою висловлювання в радянському мистецтві.

У поточних та подальших роботах автор продовжує досліджувати історичний поступ українського кінематографа від його зародження до сучасності в розмаїтті мистецьких стилів та течій. Акцент робиться на не досліджених або недостатньо розкритих в українському кінознавстві проблемах, таких як любовна, гендерна тематика, пропагандистський аспект в українському кінематографі тощо.

Список посилань

- Братерська-Дронь, М. (2012). *Інтерпретація наріжних понять моральної свідомості в кіномистецтві* [Монографія]. Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.
- Брюховецька, Л. (2006). Поетичне кіно 1960–1970-х років. В І. Зубавіна (Упоряд.), *Нариси з історії кіномистецтва України* (с. 195–266). Інтертехнологія.

- Госейко, Л. (2005). *Історія українського кінематографа. 1896–1995* (С. Довганюк & Л. Госейко, пер., В. Войтенко, ред.). KINO-KOLO.
- Дмитрик, О. (2012). Фантомні відчуття: гаптична естетика кінематографа відлиги. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 12, 194–202.
- Зубавина, І. (2022). Ціннісно-сміслові домінанти часу в концепт-образі матері (на матеріалі кінематографа України). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 31, 51–60. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518>
- Мусієнко, О. С. (2009). *Українське кіно: тексти і контекст*. Глобус-Прес.
- Смирна, Л. (2017). *Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві* [Монографія]. Фенікс.
- Сокол, Є. В. (2018). Українські художньо-ігрові фільми: передумови та тенденції розвитку жанру за часів хрущовської «відлиги». *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1(10), 99–104.
- Dumančić, M. (2020). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press.
- Braterska-Dron, M. (2012). *Interpretatsiia narizhnykh poniat moralnisnoi svidomosti v kinomystetstvi* [Interpretation of the cornerstone concepts of moral consciousness in cinematography] [Monograph]. Publishing House of National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
- Briukhovetska, L. (2006). Poetychne kino 1960–1970-kh rokiv [Poetic cinema of the 1960s and 1970s]. In I. Zubavina (Comp.), *Narysy z istorii kinomystetstva Ukrainy* [Essays on the history of film art of Ukraine] (pp. 195–266). Intertekhnolohiia [in Ukrainian].
- Dmytryk, O. (2012). Fantomni vidchuttia: Haptychna estetyka kinematohrafa vidlyhy [Phantom sensations: The haptic aesthetics of the Thaw cinema]. *Ukrainske mystetstvosnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 12, 194–202 [in Ukrainian].
- Dumančić, M. (2020). *Men out of focus: The Soviet masculinity crisis in the long sixties*. University of Toronto Press [in English].
- Hoseiko, L. (2005). Istoriiia ukrainskoho kinematohrafa. 1896–1995 [History of Ukrainian cinematography. 1896–1995] (S. Dovhaniuk & L. Hoseiko, Trans., V. Voitenko, Ed.). KINO-KOLO [in Ukrainian].
- Musiienko, O. S. (2009). *Ukrainske kino: Teksty i kontekst* [Ukrainian cinema: Texts and context]. Hlobus-Pres [in Ukrainian].
- Smyrna, L. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi* [A century of nonconformism in Ukrainian visual art] [Monograph]. Feniks [in Ukrainian].
- Sokol, Ye. V. (2018). Ukrainski khudozhno-ihrovi filmy: Peredumovy ta tendentsii rozvytku zhanru za chasiv khrushchovskoi "vidlyhy" [Ukrainian feature films: prerequisites and trends of the genre's development during the Khrushchev "thaw"]. *International Journal. Culturology. Philology. Musicology*, 1(10), 99–104 [in Ukrainian].
- Zubavina, I. B. (2022). Tsinnisno-smyslovi dominanty chasu v kontsept-obrazi materi (na materiali kinematohrafa Ukrainy) [Value-semantic dominants of time in the concept image of the mother (based on the material of the cinematography of Ukraine)]. *Academic Bulletin of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 31, 51–60. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267518> [in Ukrainian].

The Concept of Love in the Soviet Cinema of the Khrushchev Thaw

Tetiana Zhuravliova

Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine

The aim of the article is to explore the artistic techniques used by film directors of the Thaw period to reproduce the intimate experiences of characters; to conceptualise the concept of "love" in films of that time, defining the significance of the love factor in revealing the personal qualities of the characters. The research includes an analysis of the cultural and historical context of the late 1950s-1960s, examining the significant changes in social and artistic life in the USSR. The defining task of the study is to reveal subtexts in the verbal and visual structure of the analysed films. The research methodology is based on the historical and culturological analysis of the post-Stalin era; while comparative analysis is used to compare aesthetic means and new artistic techniques in films of the Thaw period. Through typological analysis, the films are separated into certain groups based on

common aesthetic parameters or ideological subtexts. *Results.* The visual and dramaturgical means used by the directors of the Thaw cinema to portray the characters' love experiences on the screen are identified. Through textual analysis of the films, the worldview foundations of the Thaw cinematography and the special function of love experiences as an element of the plot of films of the 1950s and 1960s are revealed. *The scientific novelty* lies in the study of the concept of love in Soviet cinema during the 1950s–1960s. For the first time in Ukrainian film studies, the correlation between the portrayal of romantic relationships on the screen and freedom of expression in Soviet art is analysed. *Conclusions.* The research results argue for the emergence of a new film character during this period, significantly different from the characters of the totalitarian era; this character possessed qualities that led to the banning of several films. The focus on intimate experiences, doubts, or reflections relegated the USSR's ideological guidelines to the background and prevented the propagandistic influence of cinema on public consciousness.

Keywords: the concept of love; cinema of the Thaw period; socialist realism; Soviet ideology; cinema of the totalitarian era

Відомості про автора

Тетяна Журавльова, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна, ORCID iD: 0000-0002-1724-6395, e-mail: juraveltetiana@gmail.com

Information about the author

Tetiana Zhuravliova, PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine, ORCID iD: 0000-0002-1724-6395, e-mail: juraveltetiana@gmail.com

