

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра історії

Магістерська робота

Освітній ступінь – магістр

На тему: «Романтичні стосунки в українських радянських фільмах
побутового жанру 1960-х – 1980-х рр.»

Виконала: студентка 2-го року навчання,
Спеціальності: 032 «Історія та археологія»
Освітньо-наукової програми «Історія»
Полянська Васирина Русланівна

Науковий керівник: Шліхта Н.В.,
кандидат історичних наук, професор

Рецензент: Каганов Ю.О.,
доктор історичних наук, професор

Магістерська робота захищена
з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

« _____ » _____ 2021 р.

Київ -2021

АНОТАЦІЯ

кваліфікаційної/магістерської роботи

Тема: «Романтичні стосунки в українських радянських фільмах побутового жанру 1960-х – 1980-х рр.»

Автор: Полянська Васирина Русланівна, студентка 2-го р.н. освітнього ступеня – магістр, спеціальності 032 «Історія та археологія» освітньо-наукової програми «Історія»

Науковий керівник: Шліхта Н. В.

Захищена: " ____ " _____ 2019 р.

Короткий зміст роботи:

Магістерська робота присвячена дослідженню українського радянського кінематографу періоду «застою». Безпосередньо у фокусі роботи опинилася репрезентація романтичних стосунків у фільмах побутового жанру, знятих на кіностудії ім. Олександра Довженка та Одеській кіностудії упродовж 1960-х–1980-х рр. За допомогою семіотичного аналізу, досліджено побутові практики та ідеологічні уявлення, що корелювалися з романтичними взаєминами та були репрезентовані у фільмах. Використовуючи архівні матеріали, пов'язані з діяльністю Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР, окрему увагу було приділено особливостям радянського кіновиробництва у добу «застою».

**Декларація
академічної доброчесності**

Студентки НаУКМА

Я, Полянська Василина Русланівна,

студентка 2 року навчання факультету гуманітарних наук, спеціальності: 032
«Історія та археологія»

адреса електронної пошти: vasylina.polianska@ukma.edu.ua

- підтверджую, що написана мною магістерська робота на тему «Романтичні стосунки в українських радянських фільмах побутового жанру 1960-х – 1980-х рр.» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, передбачених пунктами 3.1.1 -3.1.6 Положення про академічну доброчесність здобувачів НаУКМА від 07.03.2018 року, зі змістом якого ознайомена;
- підтверджую, що надана мною електронна версія роботи є остаточною і готовою до перевірки;
- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності, у будь-який спосіб, у тому числі порівняння змісту роботи та формування звіту подібності за допомогою електронної системи Unicheck.
- даю згоду на архівування моєї роботи в репозитаріях та базах даних університету для порівняння цієї та майбутніх робіт.

24.05.2021

Дата



Підпис

Полянська В. Р.

П.І.Б.студента

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Радянське повсякдення та кінематограф після Сталіна	12
1.1. Приватність по-радянськи: зміни 1950-х – 1970-х рр.....	12
1.2. Кінематограф під контролем Комітету по кінематографії.....	19
РОЗДІЛ 2. Побутові практики у стосунках чоловіка та жінки у кінематографічній реальності доби «застою»	28
2.1. Він і вона: перша зустріч	28
2.2. Перебіг романтичних стосунків: від жанрових кліше до повсякденних практик.....	34
РОЗДІЛ 3. Говорячи про любов: радянські уявлення та репрезентація ..	43
3.1. Любов, шлюб і право на «особисте щастя».....	43
3.2. Страх і близькість: еротична любов і «розкладушка».....	51
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	61
ДОДАТКИ	73

ВСТУП

Радянський кінематограф постійно зазнавав змін, водночас, залишався невідривним від пропаганди комуністичної ідеології. У якої, серед іншого, було своє бачення взаємин між чоловіком та жінкою. Так, радянський соціальний проєкт не оминув особисті стосунки громадян, політизувавши інтимну сферу. Вибір партнера чи партнерки, процес знайомства та залицяння, норми поведінки та практики повинні були співвідноситись з принципами «комуністичної моралі», тому піддавалися контролю та ідеологічно переозначувались.

Через вчинки героїв, які супроводжувалися оцінкою зі сторони оточення, як позитивною так і негативною, процесом «перевиховання» тощо, глядачі зчитували, що є правильно, а що ні. Глядачем виступає і дослідник, який озброївшись необхідним інструментарієм, здатен перепрочитати та пропрацювати ідеологічне навантаження радянського кінематографу, простежити ті пласти, у яких конструювалась радянська дійсність.

Актуальність роботи зумовлена малодосліджуваністю «застійного» кінематографу. У кінознавців він не викликав особливого зацікавлення через певну одноманітність та уніфікованість, спровоковану посиленням цензури після «відлиги». І лише окремі фільми, які вважалися «проблемними» зі погляду радянського керівництва, висвітлені у їхніх дослідженнях. Хоча за останні роки зросла увага до кінематографічної реальності «застійних» фільмів, власне фільми українських кіностудій залишаються проігнорованими.

Об'єктом роботи є радянський кінематограф як інструмент конструювання радянської дійсності.

Предмет – особисті стосунки між чоловіком і жінкою в кінематографічній реальності доби «застою».

Мета роботи полягає у дослідженні репрезентації романтичних стосунків у радянських фільмах побутового жанру, на прикладі стрічок,

знятих на кіностудії ім. Олександра Довженка та Одеській кіностудії художніх фільмів упродовж 1960-х –1980-х рр.

З поставленої мети впливають такі *завдання*:

- Охарактеризувати радянську «приватність» в контексті основних змін радянської системи і особливості радянського кіновиробництва у добу «застою».
- Визначити соціальні дії та побутові практики, що зустрічалися у перебігу романтичних стосунків героїв кінострічок.
- Прослідкувати, як ідеологічні уявлення про взаємини між чоловіком та жінкою відбилися у кінематографічній реальності.

Методологічні засади дослідження. Специфіка джерел вимагає застосування особливої методології, тому окрім критичного методу аналізу джерел та загальнонаукових методів аналізу і синтезу, ми звернулися до *семіотичного аналізу*.

Кінематограф – комунікативна система, яка розмовляла з глядачами за допомогою зрозумілих символів, культурних «кодів» доби. Радянське кіно – документ епохи, у якому збереглися «сліди часу», що проявилися, як у пропагандованих ідеологічних нормах, моральних постулатах, так і у зображенні повсякденних реалій. У фільмах «законсервовано» ідеї, стереотипи, моделі поведінки, які були притаманні епосі.

Водночас, потрібно розуміти, що у фільмах не буває нічого випадкового, їх реальність вибіркова. У кінострічках створена ілюзія світу, яка грала на «відчутті реальності». Життя кіногероїв мало бути наближеним до звичного життя та досвіду радянських громадян, так, щоб глядач повірив у його «істинність». І саме ця віра, гра з глядацькими емоціями, зробила кінематограф одним з найкращих засобів пропаганди, «найважливішим із мистецтв».

Інформативне навантаження нашого джерела важко переоцінити. Водночас, його «прочитання» потребує особливих зусиль, оскільки розшифрувавши знаки, нам необхідно їх кудись віднести: до тих, які хотіла

бачити на екранах влада (ідеологічні); які передавали авторську задумку (тут важливі кінематографічні прийоми). Чи ті, які були «мостом» між кінематографічною та соціальною радянською дійсністю, відтворювали матеріальний та емоційний світ радянських людей.

Семіотичний підхід дозволить нам також розшифрувати кінотекст на рівні образів: типових, стереотипних та унікальних; на рівні сюжетних колізій фільмів, які були як жанрово зумовленими, так і авторсько задуманими. На рівні діалогів – безпосередньо текстових повідомлень, які часто були інформативнішими за сам «візуальний ряд». Для кращого розуміння «мови» кіно, ми використовуємо методологічні напрацювання Юрія Лотмана¹, Ролана Барта².

Хронологічні рамки дослідження охоплюють період з 1964 по 1986 роки. *Нижня хронологічна рамка* була зумовлена відставкою Микити Хрущова та приходом до влади Леоніда Брежнєва у 1964 році. Ліберальна політика Хрущова, що торкнулася радянського кінематографа спровокувала відродження його мистецької функції, породивши нове покоління митців, у яких була можливість втілювати власні задуми, а не лише просувати комуністичну ідеологію³. Ситуація в кіноіндустрії почала змінюватися з приходом до влади Брежнєва: бюрократичний апарат цензури нарощував свої сили, все більше фільмів не допускати до виробництва.

Верхня хронологічна межа – 1986 рік, обумовлена проведенням V з'їзду Спілки кінематографістів СРСР, який змінив традицію радянського кіновиробництва, задекларувавши відхід від його «застійності»⁴. Це проявилось у вигляді відмови від «бюрократизованої» системи подачі фільмів: тепер Держкіно не могло втручатися у процес кіновиробництва. Водночас, на великий екран випустили раніше заборонені – «поличні»

¹ Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. 92 с.

² Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные работы. Москва, 1989. С. 297-318.

³ Беляева К. Специфика кинематографа «оттепели» на фоне эволюции отечественного киноискусства. *Культура и цивилизация*. 2016. № 2. С. 110.

⁴ Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. Москва, 1996. С. 186.

фільми⁵. На думку дослідників, «переворот» у Союзі кінематографістів, що відбувся на V з'їзді став найбільш вражаючою перемогою Горбачова у сфері культури⁶.

Історіографічну базу нашого дослідження складають праці, пов'язані з дослідженням радянського устрою, повсякдення та ті, які присвячені вивченню радянського кінематографу. Серед першої категорії варто виділити низку монографій, у яких яскраво описано парадоксальність радянських реалій. Зокрема, у роботі Світлани Бойм «Общие места. Мифология повседневной жизни» (2002) радянська культура простежується крізь призму незначних на перший погляд речей, понять і культурних концептів, які разом становлять широку картину радянського побуту. Побуту, у якому «нормальні» радянські люди вибудовували стратегії своєї поведінки, шукали свої «місця».

Праця Ольги Гурової «Советское нижнее белье: между идеологией и повседневностью.» (2008), здавалося б не має безпосереднього відношення до нашого дослідження, водночас, вона дозволила нам побачити нестабільність меж приватного, особистого і колективного, розрив між повсякденними нормами та ідеологією. Дослідження Наталії Лебіни «Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР — оттепель» (2014) більш наближене до предмету нашого наукового зацікавлення, у якому фокус історикіні, серед іншого, припадав на вивчення гендерного аспекту «хрущовської» доби. Окрім цього, авторка простежила взаємини між чоловіками та жінками, у тому числі звертаючись до кінематографу. Одна з ключових у нашій роботі – книга Олексія Юрчака «Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение» (2014). Зокрема, у ній для нас інтерес становило розуміння влаштованості «радянської системи», її неоднозначність, а іноді навіть абсурдність.

⁵ Гавриш Г. Либерализация сферы культуры как фактор политического процесса в 1985-1989 гг. *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения.* 2011. № 1 (62). С. 159

⁶ Там само. С. 163.

Серед інших дослідників/ниць, у здобутках яких ми знайшли теоретичну базу для своєї роботи, варто згадати Софію Чуйкіну, Кірстен Бокер, Олену Стяжкіну, Сергія Голода, Юрія Мурашова та Константина Богданова.

Праці, пов'язані з дослідженням радянського кінематографу, також можна поділити на дві групи. Перша стосується процесу кінотовиробництва та цензури. Серед них варто виділити роботу кінознавця Валерія Фоміна, який у часи «застою» працював у Держфільмфонді СРСР, а під час «архівної революції» взявся за дослідження розсекречених документів. У його книжці «Кино и власть. Советское кино: 1965 – 1985 годы. Документы, свидетельства, размышления» (1996) можна знайти уривки офіційних документів, переказів архівних справ у поєднанні з роздумами та спогадами самого автора. Подані уривки є, як найбільш показовими, так і типовими, і дозволяють побачити масштаби цензури та аспекти, які становили особливе зацікавлення зі сторони влади. Серед авторів, які займалися дослідженням кінотовиробництва, варто виділити Світлану Заельську, Катріону Келлі, Марину Косинову, Микиту Маркова, Єлену Раскатову, Ніколая Хренова.

Друга група робіт, що стосується радянського кінематографу, присвячені безпосередньо дослідженню самих фільмів. Роботи Тетяни Дашкової особливо цікаві для нас, оскільки коло наукових зацікавлень кінознавчині торкається питань піднятих у нашій роботі. Водночас, дослідження Дашкової дозволили нам відштовхнутися від попереднього періоду та порівняти наші фільми зі «сталінським» кінематографом. У своїй статті «“Люблю — и ничего больше”: советская любовь 1960-1980-х годов», що увійшла в збірник «СССР: Территория любви» (2012) Наталя Борисова дослідила трансформацію уявлень про «любов» у радянському кінематографі та літературі періодів «відлиги» та «застою». Проте, у роботі авторка звернулася до «культових» та найбільш революційних радянських фільмів, серед яких практично нема знятих на республіканських кіностудіях, у тому числі українських.

Джерельну базу дослідження становлять 54 фільми, зняті на Кіностудії ім. Олександра Довженка та Одеській кіностудії художніх фільмів упродовж 1964–1986 рр. Користуючись анотованим каталогом, що представлений на сайті Державного Агентства України з питань кіно⁷, нами було відібрано кінострічки, герої яких були сучасниками своїх глядачів. Серед них ми обрали ті, які сюжетно відповідали нашому науковому зацікавленню, а саме містили у собі «любовну лінію». Під побутовим жанром ми маємо на увазі фільми комедійного та мелодраматичного характеру, події яких торкалися особистого життя, ситуацій, які могли бути присутніми у житті радянських людей, побутових практик, які не мали відношення до виробничих процесів. Водночас, маючи справу з радянським кінематографом, неможливо повністю відмежуватися від зображення сцен, що пов'язані з професійною діяльністю. Тому ми довірилися своєму глядацькому досвіду, та обрали ті, які, на нашу думку, найбільше відповідали нашим запитам.

Окрім, кінострічок, джерелами нашого дослідження стали архівні матеріали – неопубліковані офіційні документи (накази, постанови, протоколи засідань) Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР, пов'язані з кіновиробництвом, що охоплювали досліджуваний нами період.

Структура роботи зумовлена її метою та завданнями. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку джерел та літератури, а також додатків. У першому розділі простежено основні зміни «радянської системи», які торкалися приватної сфери громадян та вплинули на радянський кінематограф, розглянуто становище радянської кіноіндустрії під контролем Комітету по кінематографії. Другий розділ роботи присвячений дослідженню зображення повсякденних практик, пов'язаних з перебігом стосунків між чоловіком та жінкою, в українських радянських фільмах періоду «застою». У третьому розділі здійснена спроба визначити основні

⁷ Каталог фільмів. Державне Агентство України з питань кіно. URL: <https://usfa.gov.ua/movie-catalog> (дата звернення: 17.02.2021).

радянські уявлення, висвітлені у фільмах, що корелюються з романтичними взаєминами.

РОЗДІЛ 1. РАДЯНСЬКЕ ПОВСЯКДЕННЯ ТА КІНЕМАТОГРАФ ПІСЛЯ СТАЛІНА

1.1. Приватність по-радянськи: зміни 1950-х – 1970-х рр.

На межі зіткнення приватного та публічного найлегше помітити внутрішню парадоксальність радянської системи. Під «радянською системою» ми маємо на увазі описану Олексієм Юрчаком ситуацію співвідношення та перетинання різних типів стосунків та інститутів, норм та правил, що виходять за межі державних та офіційних, існують паралельно⁸. Ця система змінювалася та вибудовувалася не лише з приходом до влади нового першого/генерального секретаря ЦК КПРС, а й під впливом, на перший погляд, менш значущих подій та явищ⁹, які ставали наслідками саме зміни державного керівництва і внутрішньої політики.

Смерть Сталіна, фігура якого протягом тривалого часу уособлювала «позицію єдиного живого носія і хранителя зовнішньої об'єктивної істини»¹⁰, та подальше «подолання культу особи» викликали реорганізацію усього радянського механізму. Олексій Юрчак зауважив, що зміни почалися ще в останні роки правління Сталіна і лише пришвидшилися після його смерті¹¹ та XX з'їзду; а проголошена Хрущовим на цьому з'їзді промова остаточно унеможливила наявність/формування «єдино правильного», «істинного» канону¹².

Зникнення «панівної фігури ідеологічного дискурсу» (себто, серцевини тоталітарної ідеології), за твердженням того ж Юрчака, породило ситуацію, коли форма ідеологічних висловлювань і ритуалів почала переважати над

⁸ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва, 2014. С. 36-37.

⁹ Там само.

¹⁰ Каспэ И. Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Ч. 1. *Новое литературное обозрение*. 2009. №100. С. 528.

¹¹ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. 2014. С.52.

¹² Там само. С. 108.

змістом¹³. Від ідеології залишилася лише зовнішня оболонка, позірне дотримання ідеологічних рамок, а внутрішня порожнина стала місцем, в якому вибудовувалася «радянська нормальність»¹⁴. «Нормальним» життям радянської людини було існування у системі внутрішніх дилем і парадоксів. Тобто, коли можна безконфліктно поєднувати моральні цінності соціалізму і заперечення формальної комуністичної риторики, чи ритуальне використання ідеологічних кліше, ігноруючи ідеї, що їх вони несли¹⁵. Коли участь у ритуалізованих практиках, як-от демонстрація на 1 Травня, зводилось до гулянь з алкоголем та піснями під гітару¹⁶. Коли можна існувати не в системі чи поза нею, а паралельно.

За такого розподілу вибудовувалися «публіки своїх» – спільноти, які водночас існували за межами і в межах державного публічного простору¹⁷. Середовище «своїх» формувалося у колах друзів, знайомих, колег, сусідів, у клубах за інтересами тощо, головним у такому випадку було однакове сприйняття системи¹⁸. Серед «своїх» можна зняти «соціальну маску». «Своїх» помічали відразу. «Публіки своїх» могли бути різними за розмірами, і не обов'язково було знати усіх в обличчя. Найбільшою такою спільнотою Олексій Юрчак назвав «радянський народ», який не співпадав з уявленням «авторитетного дискурсу» про нього¹⁹.

Це розуміння різниці між «публікою своїх» та радянським колективом, як уособленням радянської публічної сфери, нам необхідне для подальшого нашого аналізу, коли ми будемо говорити про героїв радянських фільмів.

Радянські реалії, у яких передбачалося контролювання всіх сфер життя населення з боку влади й ідеологічна легітимізація вторгнення в особисте, унеможлилювали існування приватного як середовища, убезпеченого від

¹³ Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. 2014. С. 53.

¹⁴ Там само. С. 79.

¹⁵ Там само. С. 254.

¹⁶ Там само. С. 242.

¹⁷ Там само. С. 249.

¹⁸ Там само. С. 24-25.

¹⁹ Там само. С. 253.

зовнішнього втручання²⁰. Для радянської культури загалом, як підкреслює Ольга Гурова, характерним було «підозріле ставлення до особистого»²¹. Суб'єкти контролю були як «вертикальні» (офіційні, прописані постановами і правилами, що мали місце на виробництві, в навчальних закладах тощо), так і «горизонтальні», коли функцію контролю виконувало навколишнє соціальне середовище, у тому числі і незнайомці²².

Комунальна квартира, що з пореволюційних років бачилася як ідеальний житловий простір, мала сприяти формуванню «нової» радянської спільноти²³. Водночас, основним архітектурним елементом «комуналки», на думку Світлани Бойм, стали перегородки – символ комунальності та спротиву їй, місця уявної «приватності»²⁴. На думку дослідниці, перегородки не сприяли охороні особистого життя, а радше мали символічне значення²⁵. Жителі «комуналки» мали одні двері, але у кожного був окремий дзвінок, спільну електрику, але індивідуальні вимикачі, єдину газету «Правда» на всіх і свій туалетний папір²⁶. Так, комунальна квартира, що стала одним із центральних символів «радянської цивілізації»²⁷, якнайкраще описувала відповідь «нормальної» радянської людини на затверджену згори колективність, а також ілюзорність та хитке становище радянської приватності²⁸. Прагнення обзавестися окремою квартирою, означало для

²⁰ Шкудунова Ю. Концептуальная основа "публичности" и "приватности" *Вестник Омского университета*. 2007. №4. С. 65.

²¹ Гурова О. Советское нижнее белье: между идеологией и повседневностью. Москва, 2008. С. 110.

²² Там само.

²³ Туркина В.Г. Советская "коммуналка" как социокультурный институт и место памяти. *Наука. Искусство. Культура*. 2018. № 4 (20). С. 46.

²⁴ Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. Москва, 2002. С. 187.

²⁵ Там само. С. 189.

²⁶ Там само. С. 182.

²⁷ Там само. С. 164.

²⁸ Там само. С. 188.

радянських громадян здобуття омріяного «дому» – місця, де людина могла залишатися на самоті, відчуваючи захищеність від чужих поглядів і думок²⁹.

Економічне піднесення, що досягло свого піку за Леоніда Брежнєва, призвело до виникнення споживацької культури у Радянському Союзі. Поява окремих квартир, особистих автомобілів, дач, що передбачало виокремлення обмеженого, але все ж недоторканого, власного простору, а також поява «вільного часу» та нового поняття «дозвілля», дозволили дослідникам говорити про «відкриття приватної сфери»³⁰. Ірина Каспе з обережністю поставилася до цього «відкриття», під цими змінами вона розуміла – «втечу у приватне». Оскільки нові «свободи», такі як вільний час чи особистий простір, що символізували офіційне розширення меж дозволеного, «запустили машину гіпернормалізованої заборони» (боротьба з «міщанством», пропаганда суспільно-корисного дозвілля тощо). Як вдало зауважила дослідниця:

Одні і ті ж сфери можуть бути приватними в одному сенсі і публічними в іншому – символи, за допомогою яких маркується приватне («дім», «сім'я», «щоденний побут» etc.), вписані в публічну соціальність, регулюються і структуруються публічними соціальними інститутами.³¹

Схожих поглядів дотримується і Кірстен Бонкер, стверджуючи, що створивши умови необхідні для «втечі у приватне», влада продовжила контролювати споживчі практики, надавала рекомендації щодо «правильного» дозвілля чи сімейного життя тощо³². Олена Стяжкіна також зауважує, що через медіа, просувалися поради для жінок про те, що потрібно вдягати, як розставляти меблі, чи виконувати домашню роботу³³. Водночас,

²⁹ Чеснокова Л. Право на приватность как необходимый аспект человеческого достоинства. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2017. № 6(80). С.196.

³⁰ Каспэ И. Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Ч. 1. 2009. №100. С. 527.

³¹ Там само. С. 528.

³² Bönker K. Depoliticalisation of the Private Life? Reflections on Private Practices and the Political in the Late Soviet Union. *Writing Political History Today*, 2013. P. 212.

³³ Стяжкіна О. «Міщанка» та «бездуховний обиватель»: гендерні аспекти радянської повсякденності (сер.1960 – сер.1980 pp.) URL: <https://uamoderna.com/md/212-212> (дата звернення: 15.04.2021).

дослідниця згадує і про «тіньовий» бік повсякденного життя радянських людей, що існував за межами державного регулювання. Вона передбачала щоденні практики необхідні для «нормального» існування, оскільки така проста, на перший погляд, річ як купівля продуктів та одягу, вимагала додаткових зусиль та умінь. А поради, як правильно займати чергу, не можна було зустріти у жіночому журналі. Ця «тіньова» сторона, на думку Стяжкіної, формувала «суспільну приватність», яка вибудовувалася на протигагу контрольованій публічності, у ній була свій лексикон, свої норми та правила³⁴.

У другій половині 1930-х рр., зі «сталінським» відходом від революційних ідеалів, сформувалися нові ідеологічні установки щодо сімейних і сексуальних стосунків, які в основних рисах, як зауважила Софія Чуйкіна, залишалися незмінними наступні півстоліття³⁵. Теми пов'язані з сім'єю, любов'ю та вихованням дітей стали частиною «побутовго питання», яке було «невіддільним від політики»³⁶. «Нова комуністична мораль» передбачала, що шлюб має будуватися на «духовній близькості», що протиставлялося економічно зумовленими при капіталізмі³⁷. А любов бачилась як «довготривалий духовний союз», винятково між людьми протилежних статей, що веде до створення «здорової радянської сім'ї». Статеві зв'язки, побудовані на взаємній любові, мали мати місце лише у зареєстрованому шлюбі³⁸. На думку Чуйкіної, це був «звичайний консерватизм своєрідно прикрашений радянською ідеологією», що

³⁴ Стяжкіна О. «Міщанка» та «бездуховний обиватель»: гендерні аспекти радянської повсякденності (сер.1960 – сер.1980 рр.) URL: <https://uamoderna.com/md/212-212> (дата звернення: 15.04.2021).

³⁵ Чуйкіна С. «Быт неотделим от политики»: официальные и неофициальные нормы «половой» морали в советском обществе 1930—1980-х годов. В поисках сексуальности / ред. Е. Здравомысловой, А.Темкиной. Санкт-Петербург, 2002. С. 101.

³⁶ Там само.

³⁷ Там само. С. 106.

³⁸ Там само. С. 116.

відрізнявся від традиційного церковного уявлення про стосунки чоловіка і жінки лише іншим моральним авторитетом³⁹.

З політичною лібералізацією доби «відлиги» змінилося сімейне законодавство: 5 серпня 1954 р. наказом Президії Верховної Ради СРСР було декриміналізовано аборти, а наказом Президії від 23 листопада 1955 р. «Про відміну заборони абортів» їх дозволили за соціальними та медичними показаннями⁴⁰. Наталя Лебіна ці законодавчі зміни бачить як «розширення» приватної сфери⁴¹. Історикиня також зауважує, що поступово почала змінюватися офіційна риторика щодо сексуальної поведінки, що виразилося у мистецтві доби «відлиги». Зокрема, у художній літературі та кінематографі почали зображуватися «позашлюбні зв'язки» як прийнятні, проте паралельно виходили твори, у яких «як раніше проповідували патріархальний міф про те, що головна гідність жінки: дівоча честь»⁴².

Публічність у фільмах доби «відлиги», на відміну від сталінських, виступала суперечливою, диференційованою та ієрархізованою. Її вже можна визначати не лише як винятково позитивну. Ба більше, у пост-сталінському кіно простежувалася ідея, що радянська людина мала право на захист інтимного життя від зовнішнього втручання, тиску⁴³. «Страх близькості», який до цього був пов'язаний з невмінням прямо говорити про любов, трансформувався у страх бути побаченим⁴⁴. Це призвело до того, що герої фільмів вийшли за межі публічного простору, шукаючи місця усамітнення, уникаючи спостережливих поглядів оточуючих.

³⁹ Мурашов Ю. Любовь и политика: о медиальной интрополгии любви в советской культуре. *СССР: территория любви: сб. ст.* Москва, 2008. С. 9–26.

⁴⁰ Чуйкина С. «Быт неотделим от политики»: официальные и неофициальные нормы ... С. 111.

⁴¹ Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР — оттепель. Москва, 2014. С. 24.

⁴² Там само.

⁴³ Беяева Г., Михайлин В. Чужие письма: границы публичного и частного в школьном кино 1960-х годов. *Неприкосновенный запас*. 2016. №2. С. 110.

⁴⁴ Дашкова Т. Страх близости. "Эротические сцены" в советском кино 1930-1960-х годов. – С. 207–221.

На рівні кіномови у 1960-х рр. кінематографісти намагалися досягнути ефекту інтимності за допомогою стилізації під «документальну камеру», створюючи ілюзію підглядання за героями. Також все частіше почали використовуватися крупні плани⁴⁵, які дозволили підкреслити особисті риси героїв. У радянській кіномові доби «відлиги» дослідники підмітили вплив західного кінематографу, зокрема італійського неореалізму та «трофейних» фільмів, що спричинило розмитість жанрових рамок⁴⁶.

Сімейне законодавство зазнало змін і за Брежнєва. Прийняті 30 вересня 1968 року «Основи законодавства Союзу РСР і союзних республік про шлюб і сім'ю» спростили процедуру розлучення, відмінили заборону на аборти та «узаконили» позашлюбних дітей⁴⁷.

Костянтин Богданов у своїй статті «Любити по-радянськи: *figurae sententiarum*» (2009) стверджує, що ідеологічне переконання у тому, що любовні почуття вимагають соціального контролю, залишилося незмінним фактично до років перебудови⁴⁸. Софія Чуйкіна ж зауважила про зміну методу соціального контролю у період «застою». Якщо до цього інститут шлюбу та сім'ї був захищений «командно-адміністративним» механізмом (юридичні закони, що охороняли дотримання принципів «комуністичної моралі»), то у 1970-х рр. контроль переходить до морально-адміністративних методів: йдеться про публічне обговорення зрад та розлучень на партійних засіданнях⁴⁹.

Радянська «приватність» – явище неоднозначне. Вона «нормальна» і «тіньова», звична і підозріла. Вибудовувалася самотійно, паралельно до

⁴⁵ Глебкіна Н. «Свет мой, зеркальце, скажи»: конструирование повседневности в советском художественном кинематографе 60-х годов. *Вестник культурологии*. 2010. № 1. С. 109.

⁴⁶ Дашкова Т. Граница частного в советских кинофильмах до и после 1956 года. – С. 146–169.

⁴⁷ Чуйкіна С. «Быт неотделим от политики»: официальные и неофициальные нормы ... С. 116.

⁴⁸ Богданов К. Любить по-советски: *figurae sententiarum*. *СССР: территория любви: сб. ст.* Москва, 2008. С. 27–39.

⁴⁹ Чуйкіна С. «Быт неотделим от политики»: официальные и неофициальные нормы... С. 116.

затвердженої згоди колективності, та «відкривалася» внаслідок змін законодавств. Можливо, якраз з цим пов'язано, що думки дослідників у розумінні радянського приватного розходяться: розширення прав владою, збільшення можливостей через економічне піднесення чи вибудовування власної «бульбашки» в середині колективного. Водночас, усі сходяться на думці, що з «відлигою» життя радянської людини зазнало незворотних змін.

1.2. Кінематограф під контролем Комітету по кінематографії

Управління радянською кіноіндустрією з 23 березня 1963 р. знаходилося під контролем єдиного органу – Комітету по кінематографії при Раді Міністрів СРСР⁵⁰. До його обов'язків входило все: від затвердження плану кіновиробництва та студійних кадрів до списування інвентаря на кіностудіях, підготовки спеціалістів, визначення репертуарної політики та кінообслуговування населення тощо⁵¹. Серед завдань, пов'язаних безпосередньо з виробництвом фільмів, значились висновки стосовно сценаріїв фільмів, контроль за складанням та виконанням тематичного плану випуску та «ідейно-художнім рівнем» кінострічок⁵².

У серпні 1967 р. завідувач Відділу культури ЦК КПРС Василь Шауро підготував доповідну записку «Про сучасне становище радянської кінематографії», у якій йшлося про те, що:

У багатьох фільмах виявилися втраченими традиції політично пристрасного, громадянського кінематографу... Насторожує, що в окремих кінематографістів намітилися тенденція до однобічного зображення життя. У цілому ряді картин, випущених за останні роки, закріплення нового у сучасному житті та у характері радянської людини, зображується слабше, ніж факти матеріальної та душевної невлаштованості... Невиправдано велике місце займають всякого роду побутові негаразди, тіньові сторони життя... Спостерігається тяжіння до другорядних тем,

⁵⁰ Марков Н. Тематическое планирование и определение групп по оплате Государственным комитетом СССР по кинематографии как основные механизмы управления процессом создания кинофильмов (1963-1986). *Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки.* – Москва, 2019. С. 255.

⁵¹ ЦДАВО України. Ф. 4623. Оп. 1. Спр. 656. Арк. 236–245 зв.

⁵² ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 15. Арк. 148 зв.

незначних, інертних героїв... Іноді проскакує помилкове, що межувало з класовим примиренством, розуміння людської солідарності...⁵³

Відповідальним за це Шауро назвав Комітет по кінематографії, який не зумів повною мірою використати свої «широкі права та можливості», «не надав необхідного впливу на тематику та ідейно-художній напрямок випущених фільмів»⁵⁴.

Як наслідок, починаючи з 1968 р., «програма по удосконаленню адміністративної машини» набрала обертів, а за «традицією» все почалося з «обновлення» кадрів та «укріплення» керівного складу, у тому числі і відділу культури ЦК КПРС⁵⁵. 1972 року Комітет по кінематографії при Раді Міністрів СРСР був перетворений у Державний комітет Ради Міністрів СРСР⁵⁶. Головою Держкіно СРСР став Пилип Єрмаш, а Указом Президії Верховної Ради УРСР Головою республіканського Держкіно від 1 вересня 1972 р. був призначений Василь Большак⁵⁷.

Тематичне планування фільмів не зазнало змін, канон залишився той самий, влада надалі хотіла бачити на екранах «підняття важливих проблем сучасності»⁵⁸, робітничий клас, боротьбу та героїзм та подвиги⁵⁹ тощо. Посилилося те, що Єлена Раскатова назвали «ідеологічними фільтрами»⁶⁰. Як зауважує кінознавець Валерій Фомін, для «сірих, уніфікованих кіновиробів» пройти контроль Держкіно не було проблемою, проте тиск, напади переслідування ставали тим більш жорстокими, чим більш нестандартний підхід проявляв митець⁶¹.

Марина Косинова виділяє два шляхи підготовки сценаріїв фільмів: перший йшов «згори» у формі держзамовлення, коли на визначену тему

⁵³ Фомин В. Кино и власть. С.12-13.

⁵⁴ Фомин В. Кино и власть. С. 13.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 423. Арк. 1 зв.

⁵⁷ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 423. Арк. 2 зв.

⁵⁸ ЦДАВО України. Ф. 4623. Оп. 1. Спр. 656. Арк. 304 зв.

⁵⁹ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 390. Арк. 50 зв.

⁶⁰ Раскатова Е. «Идеологические фильтры» и позднее советское кино. *«Лабиринт»*. 2016. № 6. С. 81–90.

⁶¹ Фомин В. Кино и власть. С. 21.

писали сценарій, другий – «знизу», з ініціативи режисера чи драматурга. І якщо шлях перших кінострічок був наперед визначений, то з другим було не все так просто: сценарій міг бути ухваленим, зазнавши безлічі корекцій цензорів сценарно-редакційної колегії, але також міг бути відкинутим відразу⁶². «Відсіювання» фільмів на етапі розробки сценаріїв було, по суті, найкращим способом для Кінокомітету оминати збитковість виробництва. Допустивши «незрілий» (часто контраверсійний) сценарій до запуску, службовці Комітету наражали себе на критику зі сторони вищого керівництва, оскільки нічого не гарантувало, що фільм можуть «списати» на наступних рівнях, і тоді б виникло питання, хто це допустив. Як наслідок найбільше сценаріїв «зарубували» сценарно-редакційними колегіями самих кіностудій⁶³.

Пріоритетність у розробці сценаріїв Комітет надавав штатним працівникам кіностудій, так як це, по-перше, було економічно вигіднішим, а, по-друге, штатні сценаристи були уже «перевіреними» кадрами, яких легше було «контролювати». Проте через постійну необхідність поповнення «сценарного портфелю», одноманітність сюжетів, поданих штатними авторами, до написання сценаріїв на спільному засіданні Комітету та Президії Правління Спілки кінематографістів України 17 червня 1968 року керівництво Кінокомітету рекомендувало також частіше залучати нових авторів та Спілку письменників⁶⁴. Іншою проблемою було те, що значна частина сценарних «запасів» кіностудій, були визнаними такими, що не мають «виробничої перспективи», так, наприклад, з 30 наявних сценаріїв кіностудії ім. Довженка на 1969 рік 17 визначили як «непридатні»⁶⁵.

У той же час, наявність «значних порушень у роботі кіностудій», що виявляли службовці Комітету, говорить про те, що попри велику кількість

⁶² Косинова М. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя». *Сервис Plus*. 2016. № 2. С. 65.

⁶³ Фомин В. Кино и власть. С. 60.

⁶⁴ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 140. Арк. 63 зв.

⁶⁵ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 173. Арк. 90 зв.

бюрократичних інстанцій, кіномитці шукали (і знаходили) способи просунути свої роботи. 22 листопада 1969 року через «штучне стимулювання роботи над безперспективними сценаріями» кінодіячами Голова Комітету по кінематографії УРСР Святослав Іванов видав наказ «Про підсилення відповідальності керівництва і редакторів республіканських кіностудій за укладання договорів та контроль за їх численністю». Працювати над сценарієм, який отримав «вето» від держави частіше за все не мало сенсу. Такі фільми могли просто не допустити до етапу запуску виробництва, більше того – це погіршувало стосунки кіностудії та Комітету. Та все ж, зустрічаємо випадки коли кіностудії «йшли на ризик» та продовжували працювати над ветованими картинами⁶⁶. Інше порушення «правил гри» відбувалося на рівні виробництва, коли режисер дозволяв собі певну «вольність», «довільну імпровізацію», «відходження від сценарію», яке не погоджували «зверху»⁶⁷. Це, на думку Комітету, виглядало як «свавільство», а покараними були керівництво студії, яке надалі мало «посилити контроль», та й залучені – режисери, редакційна група несли адміністративну і матеріальну відповідальність (відшкодування та зниження розміру постановочної винагороди)⁶⁸.

Серед порушень, визначеними Комітетом, зі сторони кінематографістів зустрічалося і ті, які були пов'язані з показами фільмів. Зокрема у 1970 році у наказі Кінокомітету УРСР від 2 лютого «Про порушення порядку випуску та демонстрування кінофільмів» йшлося про те, що ще «до апробації фільмів цензурою і отримання дозволу на показ, фільми були продемонстровані перед людьми, які не мали права їх дивитися»⁶⁹. Порушення лише провокували нові накази та постанови, які розширювали арсенал ідеологічного контролю. Цікавим є зауваження Мирона Черненка стосовно того, що за кінематографічною галуззю стояв десятиліттями налагоджений

⁶⁶ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 172. Арк. 19–21 зв.

⁶⁷ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 173. Арк. 66 зв.

⁶⁸ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 173. Арк. 67 зв.

⁶⁹ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 207. Арк.15 зв.

«механізм глибоко ешелованого керівництва». Чим жорсткішим та агресивнішим він ставав, тим більш непередбачуваним був кінцевий результат, оскільки, по іншу сторону кіновиробництва відбувалася велика кількість «виробничих, місцевих, чисто людських несподіванок, випадковостей та пристрастей, які часто нівелювали та нейтралізували самі драконівські заходи»⁷⁰.

Говорячи про тематику фільмів, яку владна верхівка хотіла бачити на екранах, можна простежити те обмежене коло питань, які повинні були розкриватися «найважливішим із мистецтв». Візьмемо, до прикладу, перспективний план українських кіностудій на 1972-1975 рр., де сюжетно та жанрово фільми поділені на такі категорії:

- «Комуністи – вожді робочих і колгоспних колективів»;
- «Людина праці на екрані»;
- «Колгоспне життя»;
- «Життя і діяльність радянських вчених, діячів мистецтва»;
- «Виховання молоді»;
- «Будні Радянської Армії»;
- «Боротьба за мир»;
- «Героїзм Радянського народу у Великій Вітчизняній війні»;
- «Радянський спосіб життя»;
- «Дружба народів»;
- «Боротьба проти українського буржуазного націоналізму»;
- «Викриття реакційної сутності католицизму»;
- «Героїчне минуле українського народу»;
- «Захист природи»;
- «Київська Русь»;
- «Екранізації»;
- «Пригодницькі фільми»;

⁷⁰ Косинова М. Падение конопопосещаемости в эпоху «застоя». Причины и последствия. *Вестник университета. Искусствоведение*. 2016. С. 273.

- «Дитячі фільми»;
- «Комедійні фільми»;
- «Спортивні фільми»⁷¹.

Таке чітке планування наче б то зв'язувало руки митцям, водночас, можливість розкрити аспекти, у тому числі тих, що стосувалося побутового життя радянських людей, все-таки була.

Проте, перебування в межах дозволених тем не гарантувало успішне проходження фільмом чи сценарієм «бюрократичних бар'єрів». Набагато важливішою була форма подачі та «правильне» трактування піднятих питань. Так, у Постанові Комітету від 7 листопада 1968 р. «Про роботу з молодими кадрами на кіностудіях республіки» голова Кінокомітету звернув увагу на те, що:

Серед молодих митців поширена проблема некритичного наслідування майстрів зарубіжного кінематографу, незрілість думки – трапляються випадки, коли складні явища і процеси життя нашого (радянського – авт.) народу витлумачуються неправильно, що веде до порушення художньої правди, до ідейних зривів. Захоплюючись удосконаленням форми кіновидовища, молоді художники інколи настільки ускладнюють її, що позбавляють себе контакту з широким глядачем, порушуючи тим самим головний принцип «наймасовішого з мистецтв» - його демократичність⁷².

Натомість, радянський митець мав «у переконливих образах утверджувати ідеали комуністичного суспільства»⁷³.

Як відзначає Єлена Раскатова, влада не була готова до росту художньої різноманітності фільмів, ті, які виходили за рамки соцреалізму, оцінювалися як опозиційні. Це спровокувало «відновлення репресивних функцій політичної системи»⁷⁴. Заборони та нові постанови були механізмом реагування влади на ситуації, що виникали.

Посилити вимогливість і партійну принциповість при оцінці сценаріїв, не допускаючи запуску у виробництво і випуску на екран політично незрілих і художньо недосконалих творів; провести рішучу боротьбу з будь-якими проявами нігілістичного критиканства, дрібнотем'я та формалістичними пошуками.

⁷¹ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 387. Арк. 55–61 зв.

⁷² ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 141. Арк. 46 зв.

⁷³ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 141. Арк. 48 зв.

⁷⁴ Раскатова Е. «Идеологические фильтры» и позднее советское кино. С. 82.

- йшлося у Постанові Комітету від 26 березня 1971 року «Про заходи по виконання критичних зауважень і пропозицій, висловлених делегатами на XXIV з'їзді Комуністичної партії України»⁷⁵. В іншій Постанові від 22 січня 1971 р. йшлося про «виховування почуття непримиренності до чужих впливів буржуазного кіномистецтва, проявів ідейної нечіткості, формалізму і натуралізму» серед кіномитців⁷⁶. Посилення цензури та безкомпромісне ставлення до «захоплення екзотикою»⁷⁷ Д. Ложков пояснює «розрядкою міжнародної напруги» в умовах Холодної війни, так, радянські «цінності», як ніколи раніше були під загрозою (інформаційний обмін, наявність важелів впливу зі сторони «капіталістичного світу» тощо), від цього збільшилася необхідність посилити контроль, а також ідеологічну пропаганду⁷⁸. На прикладі кіноіндустрії це помітно, як ніде інакше. Оскільки кінематограф був одним з найважливіших інструментів насадження та утвердження морально-ідеологічних норм, він був дуже цінним для радянської пропаганди та влади. А, будучи повністю залежним від держави (фінансування, апаратура, приміщення, кадри тощо), контролювати його було досить просто.

Окрім чіткого тематичного планування, прямої цензури (заборони, обмеження тиражу та прокату, «коментарі з рекомендаціями»), «перетряски» кадрів іншим важелем впливу на кіномитців була «гонорарна політика». Система визначення «груп по оплаті» почала працювати з жовтня 1963 року, а у 1964 при Комітеті були створені спеціальні комісії, які займалися цим питанням⁷⁹. «Група» стала показником «ідейно-художнього рівня» фільму, яким Кінокомітет, а згодом Держкіно вимірювали його «правильність». Кінострічки «першої групи» повинні були виділятися «оригінальністю, своєрідним творчим рішенням, глибоким трактуванням життєвих проблем»,

⁷⁵ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 389. Арк. 151 зв.

⁷⁶ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 389. Арк. 60 зв.

⁷⁷ ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп.1. Спр. 140. Арк. 64 зв.

⁷⁸ Ложков Д. Цензура в СССР в условиях разрядки международной напряженности (1970-е гг.) *Вестн. Моск. ун-та*. 2013. №1 С. 146–166.

⁷⁹ Марков Н. Эксперимент в советской кинематографии: Экспериментальное творческое объединение в 1965–1976 гг. *Genesis: исторические исследования*. 2018. №. 1. С. 103–104.

другої – показували «високу професійну майстерність», третьої – «представляли собою певну ідейну-художню цінність», а до четвертої групи відносили фільми «слабкі у своєму художньому рішенні»⁸⁰. Проте «оцінку» могли переглянути після виходу фільму на екрани, і, якщо він ставав успішним у прокаті – то її переглядали у бік підвищення. Водночас, через малу кількість копій «проблемний» фільм міг так і не знайти свого глядача, стати «невидимим»⁸¹. Така процедура виглядала несправедливою, на погляд радянських кінематографістів, оскільки часто «другу групу» давали «сірим, але ідеологічно витриманим фільмам», що сприяло створенню «посередніх фільмів»⁸², у той же час найнижчу категорію призначали з метою покарання авторам, які проявили непослух. Не прийнятий, списаний «поличний» фільм перешкоджав роботі кіностудій, так як підривав виконання плану. Ба більше, декілька-тисячний колектив міг залишитися без премій та зарплат. На думку кінокритика Армена Медведева, така система була «способом ідеологічного контролю шляхом покладання на режисера відповідальності за зарплату зйомочної групи і навіть всієї кіностудії»⁸³.

Важко не погодитися з Катріоною Келлі, яка зазначила, що радянський кінематограф знаходився між мистецтвом та виробництвом, а так як все у Радянському Союзі було плановим, то й завдання кіноіндустрії часто зводилося до виконання поставленої норми в межах прийнятних канонів та термінів⁸⁴. Тим не менш, не варто забувати про ідеологічну значимість даної галузі, яка викликала складний, багаторівневий механізм системи контролю, що всякими способами намагався придушити те, що не вписувалося у комуністичну рамку бачення світу.

Посилення цензури у кінематографі доби «застою» можна сприйняти як свого роду реакцію на зміни, що відбулися з десталінізацією. Режим

⁸⁰ Там само.

⁸¹ Фомин В. Кино и власть. С. 68.

⁸² Марков Н. Эксперимент в советской кинематографии. С. 104.

⁸³ Марков Н. Тематическое планирование и определение групп по оплате... С. 257.

⁸⁴ Келли К. Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи. *Новое литературное обозрение*. 2018. № 4. С.58-93.

послабився, система змінилася, що викликало появу нових соціо-культурних явищ, які знайшли своє втілення у кіномистецтві. Тоді коли, для митця було нормальним бажання ухилитися, вийти за межі дотримання формалістських ідеологічних рамок, нормальним було бажання уникнути цензури, «просувати» свої роботи. Тільки кінематографісти забули, що радянський кінематограф – це не лише мистецтво, це ще інструмент, який підпорядковувався державі. І в якій було чимало важелів впливу на нього.

РОЗДІЛ 2. ПОБУТОВІ ПРАКТИКИ У СТОСУНКАХ ЧОЛОВІКА ТА ЖІНКИ У КІНЕМАТОГРАФІЧНІЙ РЕАЛЬНОСТІ ДОБИ «ЗАСТОЮ»

2.1. Він і вона: перша зустріч

«Випадкова зустріч» як жанрове кліше «сталінських» комедій⁸⁵, знайшло своє місце і у фільмах брежнєвського періоду. Цей повторювальний елемент ідеально підходив для того, щоб зіткнути героїв у неочікуваних місцях і показати, що любов можна зустріти будь-де. У реальності кіно непересічність цієї зустрічі передавалася через особливий «перший погляд» та фонову музику. Виглядало, що герої відразу розуміли – це «доля», згодом вони могли зрозуміти, що помилилися. Таку кінематографічну фігуру використали режисери, коли Діма Черета з фільму «Переходим к любви» (реж. Олег Фіалко, 1975) помітив Валерію⁸⁶, Андрій з «День первый, день последний» (реж. Юрій Ляшенко, 1978) побачив Раєт⁸⁷, а Наталя та Олександр звернули один на одного увагу з фільму «Шкура белого медведя» (реж. Вадим Костроменко, 1979) тощо.

До цікавого прийому звертаються творці фільму «Подарок судьбы» (реж. Олександр Павловський, Леонід Павловський, 1977): коли увагу Міші привертала дівчина, її заміщували портретами жінок з відомих полотен («Невідома» Івана Крамського, «Дівчина з персиком» Валентина Серова, «Мона Ліза» Леонардо да Вінчі⁸⁸, «Портрет акторки Жанни Самарі у повний зріст» Огюста Ренуара, «Мадам Лантельм» Джованні Больдіні тощо⁸⁹). Оскільки з Мішою ситуація повторилася двічі за фільм, можна стверджувати,

⁸⁵ Дашкова Т. Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов // Дашкова Т. Телесность – идеология – кинематограф: Визуальный канон и советская действительность. Москва, 2013. С. 80–94.

⁸⁶ Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. Хв. 4:47.

⁸⁷ День перший, день останній / Реж. Ю. Ляшенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1978. Хв. 5:47.

⁸⁸ Дарунок долі / Реж. О. Павловський, Л. Павловський. Одеса: Одеська кіностудія, 1978. Хв. 2:46.

⁸⁹ Там само. Хв. 40:48.

що таким чином автори хотіли показати схильність хлопця до раптових захоплень. Проте, якщо у першому випадку заміщення супроводжувалося більш швидкою мелодією⁹⁰, а сама ситуація зустрічі – сплеском води з поливальних машин, що на думку Тетяни Дашкової трактується як еротична сцена⁹¹. У другому випадку лірична музика та повільніше перемотування картин видавало глибші почуття.

Оскільки даний розділ передбачає дослідження репрезентованих у фільмах побутових практик, то нас у «випадкових зустрічах» більше цікавить місце зіткнення героїв, а не кінематографічні прийоми, до яких звертаються режисери/ки.

Наталія Лебіна у своїй книжці «Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР — оттепель» (2014) звертається до опитування радянського соціолога Анатолія Харчева за 1962 р. про те, де вони зустріли свою пару. Результати показували, що знайомими з дитинства були – 9% анкетованих, робота пов'язала 21% респондентів, а навчання – 17,5%. На домашній вечірках і через знайомих і родичів познайомилися 14,2%, влітку на відпочинку – 5%, а на танцях – 27,2%, тоді як в інших публічних місцях (транспорт, лікарня, бібліотека, вулиця, гуртожиток тощо) лише 6,1% опитаних⁹². Хоч дані проаналізовані стосувалися населення великих міст і лише одружених пар, однак вони дають нам загальне уявлення про те, які місця для знайомства переважали. На думку дослідниці, ці результати були приголомшуючі для радянської дійсності: «більшовицька доктрина любові» бачила романтичні стосунки як продовження виробничих і класових, а дійсність виявилась зовсім інакшою.⁹³

В українських радянських фільмах доби «застою» місця першої зустрічі більше відповідають пізньорадянській дійсності, аніж утопічним

⁹⁰ Дарунок долі / Реж. О. Павловський, Л. Павловський. Одеса: Одеська кіностудія, 1978. Хв. 2:46.

⁹¹ Дашкова Т. Увидеть эротику: пристрастный взгляд на советские фильмы 1930-х годов. *Теория моды. Одежда. Тело. Культура.* №9. 2008. С. 193–208.

⁹² Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР — оттепель. С. 10.

⁹³ Там само.

ідеалам. Однак, наприклад, на танцях познайомилися лише юні герої фільму «Юлька» (реж. Костянтин Жук, 1972), хоч самі танцювальні майданчики неодноразово поставали як місця розгортання подій.

Різноманіття місць зустрічі, у тому числі, пояснюється різною професійною приналежністю ліричних героїв, а також відмінністю між віковими групами. Професія радше обґрунтовувала, чому персонажі опинилися у тому чи іншому місці, аніж їх спільними професійними інтересами. Наприклад, йдеться про розташування військової частини у фільмах «Тронка» (реж. Артур Войтецький, 1971), «Ключи от неба» (реж. Віктор Іванов, 1964); польову експедицію як місце зустрічі Наді і Максима у «Коротких встречах» (реж. Кіра Муратова, 1967), «Яблоко на ладони» (реж. Микола Рашеєв, 1981); відрядження у фільмах «Дождь в чужом городе» (реж. Михайло Резнікович, Володимир Горпенко, 1979); «День первый, день последний». Все ж разом працюють герої фільмів: «Звезда балета» (реж. Олексій Мішурін, 1964), «Зозуля с дипломом» (реж. Ігор Самборський, Вадим Ілленко, 1971), «Анна и Командор» (реж. Євген Хринюк, 1974), «Узнай меня» (реж. Володимир Попков, Юрій Хоменко, 1979), «Женщины шутят всерьёз» (реж. Костянтин Єршов, 1981), «Где вы, рыцари?» (реж. Леонід Биков, 1971), «Берегите женщин» (реж. Віктор Макаров, Олександр Полинніков, 1981). Максима зі стрічки «Зозуля с дипломом», свою «долю» зустрів на вулиці, проте заради неї влаштувався на роботу зоотехніка на птахоферму⁹⁴. Так само, як і героїня фільму «Узнай меня» пішла на завод заради своєю дитячої любові, але «справжнє кохання» зустріла безпосередньо на роботі⁹⁵.

Чимало героїв знайомляться у випадкових місцях. Женя з фільму «Городской романс» (реж. Петро Тодоровський, 1970) помітив Машу у майстерні з ремонту взуття. Заради знайомства з дівчиною він вибіг з будівлі

⁹⁴ Зозуля з дипломом / Реж. І. Самборський, В. Ілленко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. 64 хв.

⁹⁵ Впізнай мене / Реж. В. Попков, Ю. Хоменко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1979. 74 хв.

лише в одному черевіку, а привернути увагу намагався неочікуваним запитанням: «Дівчино, вам не потрібне щеня?»⁹⁶. Жарт Жені стає привидом для розмови, проте для скромної Маші така увага незвична, тому ліричному герою довелося проявити наполегливість, щоб довести справу до знайомства.

Олександр та Наталя зустріли один одного («Шкура білого ведмеда») в автобусі, чоловік залишив свій номер телефону⁹⁷. Він не був зацікавлений у знайомстві з дівчиною поки не дізнався, що Наталя кандидатка у депутати райради⁹⁸. Іншу жінку, свою майбутньою дружиною Машу, Олександр зустрів через свого друга⁹⁹. Їх поєднало «обивательське сприйняття», відповідно герої прийняв рішення, що з Машею йому простіше, ніж з принциповою та чесною Наталею. Зіткнення героїв у випадкових місцях, дозволяло сценаристам поєднувати представників і представниць різних світоглядів і соціальних груп, на чому і вибудувати сюжетні конфлікти фільмів, транслюючи необхідні цінності.

У низці фільмів бачимо ситуації цілеспрямованого пошуку партнерів/ок. Демонстроване ставлення до таких кроків зі сторони авторів залежало від мотивації персонажів/ок, а також рівня ідеологічної заангажованості тієї чи іншої стрічки. Так, у фільмі «Непоседы» (реж. Віктор Іванов, 1967) висміюється прагнення Зої вийти заміж за геолога. Оскільки дівчиною керувало приземлене та ідеологічно неправильне бажання «міщанського побуту», а не «вища мета», то в процесі виконання мрії, оточення «перевиховує» героїню. І врешті зустрівши ідеального кандидата Зоя розуміє, що більше не хоче бути такою, як раніше: її перестали цікавити квартира у Москві та інші матеріальні блага¹⁰⁰. Фільм «Непоседы» ідеально вписується у стандартну «тракторну схему» (за Катериною Кларк), коли між

⁹⁶ Міський романс / Реж. П. Тодоровський. Одеса: Одеська кіностудія, 1970. Хв. 8:25.

⁹⁷ Шкіра білого ведмеда / Реж. В. Костроменко. Одеса: Одеська кіностудія, 1979. Хв. 4:40.

⁹⁸ Там само. Хв. 9:30.

⁹⁹ Там само. Хв. 9:02.

¹⁰⁰ Непосиди / Реж. В. Іванов, А. Народицький. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1967. 73 хв.

соціалістичним будівництвом і любов'ю проводились паралелі¹⁰¹. Ба більше, у стрічці «становлення професійної біографії» і «любовної лінії» поєдналося з тогочасною критикою «міщанства».

Ситуація знайомства через листування епізодично показана у двох кінострічках. Зокрема, у фільмі «Цветы луговые» (реж. Вадим Лисенко, 1980), після публікації портрету Ксенії на обкладинці журналу, дівчині почали надходити листи від солдатів. Оскільки у Ксенії не було на них часу, то її молодша сестра Танюша, якій було 10-12 років, пожаліла військових, тому активно відписувала хлопцям від імені Ксені. Танюша зауважила, що у кожному листі була фотографія. Солдати спершу писали про погоду, дівчинка відписувала їм про погоду, а коли пропонували «дружити», то дівчина писала, що зайнята¹⁰². Героїня фільму «Смотрины» (реж. Віктор Іванов, 1980) Олена перша надсилала листи військовими¹⁰³, хоча до деталей творці не зверталися. Проте цього достатньо, щоб зрозуміти, що знайомство через листування було звичною практикою, яке, як не заохочувалося, так і не критикувалося.

У фільмах середини 1980—х рр. зустрічаються ситуації, коли герої шукали пару саме через потребу у взаємодії з протилежною статтю. Зокрема, у фільмі «Как молоды мы были» (реж. Михайло Беліков, 1985) як місце для знайомства з дівчатами Віктор та Саша обрали кінотеатр, проте на фільм вони не йдуть, їм достатньо було знайти двох дівчат під входом. На думку Віктора, щоб план був успішний треба більше «форсу»: до дівчат він під'їжджає на таксі, а при розмові згадує, що збиралися піти у ресторан¹⁰⁴. Дівчата зчитують «форс» Віктора, проте готові на нього повестися. Показовими у цьому епізоді також настанови, які Зіна дає Ніні: «Слухай мене і запам'ятовуй: п'ємо з непрозорих, цілуватися тільки під час танцю, світло

¹⁰¹ Борисова Н. «Люблю — и ничего больше». *СССР: территория любви: сб. ст.* Москва, 2008. С. 40–60.

¹⁰² Квіти лугові / Реж. В. Лисенко. Одеса: Одеська кіностудія, 1980. Хв. 54:56.

¹⁰³ Оглядини / Реж. В. Іванов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. Хв. 13:20.

¹⁰⁴ Які ж ми були молоді / Реж. М. Беліков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1985. Хв. 20:30.

не дозволяй загашувати, і якщо що – ноги в руки, зрозуміла. Я з цим Віктором, а ти з цим сантехніком¹⁰⁵». Цей епізод не про «випадкову зустріч» і не про «любов з першого погляду», молоді люди не плекали надію, що зустрінуть «долю», а швидше сподівалися, що знайдуть з ким провести вечір.

У фільмі «Если можешь, прости...» (реж. Олександр Ітигілов, 1984) голова колгоспу відправляє Якова на курорт, щоб там найкращий тракторист «підібрав собі бабу»¹⁰⁶. Світлана Бойм назвала знайомство на курорті банальністю, що межує з вульгарністю¹⁰⁷. Герой фільму так і не доїхав до санаторію, він не повівся на це кліше, таким чином, показавши свою порядність, моральну вищість над соціальною «нормальністю». У той же час голова колгоспу виступає у фільмі носієм «подвійної моралі»: офіційних, як посадова особа, та «нормальних». Як посадовець, він розпоряджається «путівками», «підклується» про підлеглого, а як «нормальна» радянська людина рекомендує «захватити з собою музику», оскільки «на курорті потрібно бути сучасною людиною з магнітофоном, а жінки це поважають»¹⁰⁸, ба більше, «у цілях безпеки» радить обирати «як слідує», бо «всьяке буває»¹⁰⁹.

Людмила Кузнецова у своїй статті «Пространство советского курорта: свобода или контроль?» (2014) відпочинок у санаторії розглянула у контексті радянського експерименту конструювання «нової» людини. Як зауважує дослідниця, в ідеалі на курорті радянська людина мала навчитися «корисному, регламентованому відпочинку, елементарній гігієні і профілактиці, раціональному ставленні до часу і тіла»¹¹⁰. А замкнутість архітектурного комплексу радянського курорту мала дисциплінувати та

¹⁰⁵ Які ж ми були молоді / Реж. М. Беліков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1985. Хв. 20:40–20:52.

¹⁰⁶ Якщо можеш, прости... / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1984. Хв. 7:03.

¹⁰⁷ Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. С. 78-79.

¹⁰⁸ Якщо можеш, прости... / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1984. Хв. 8:18.

¹⁰⁹ Там само. Хв. 8:55.

¹¹⁰ Кузнецова Л. Пространство советского курорта: свобода или контроль? *Новое литературное обозрение*. 2014. № 2. С. 123–131.

управляти поведінкою відпочиваючих¹¹¹. Водночас, ситуація з Яковом та головою колгоспу демонструвала, що насправді простір курорту зберіг за собою сформоване ще у ХІХ ст. уявлення про «місце свободи від суворих моральних норм»¹¹².

«Перша зустріч» героїв кінострічок займала важливе місце для подальшого розгортання сюжету. Професійна приналежність часто впливала на «випадкові знайомства», але не була вирішальною. Не існувало й певного правила, де можна було знайомитися. Водночас, у фільмах середини 80-х, коли показано ціле напрямлені зустрічі, місцями для знайомства виступали публічний простір, у якому прийнято відпочивати.

2.2. Перебіг романтичних стосунків: від жанрових кліше до повсякденних практик

Перебіг романтичних стосунків у радянському кіно довгий час знаходився у межах «надуманої» піднятої проблеми, сюжету, що розгортався поруч із «реальною» проблематикою. «Реальним» був той кіноконфлікт, який співвідносився з соціально-політичною ситуацією, соціально-побутовою критикою та пропагандою, яку просувала влада¹¹³. «Надумана» проблема розкривалася за схемою. Окрім вищезгаданої «випадкової зустрічі», Тетяна Дашкова виділяє «боротьбу за кохану/коханого», «шлях від Попелюшки в принцеси», «помилки» та «підміни», «підступи суперників», «любовну плутанину» та інші¹¹⁴.

«Любовні плутанини» у кіно сталінського періоду впливали з того, що герої не вміли прямо зізнатися у своїх почуттях¹¹⁵. Тому для цього вводилися

¹¹¹ Там само.

¹¹² Там само.

¹¹³ Дашкова Т. Граница приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода. *СССР: территория любви: сб. ст.* Москва, 2008. С. 146–169.

¹¹⁴ Там само.

¹¹⁵ Дашкова Т. Граница приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года. С. 146–169.

своєрідні «посередники»: чи-то сюжет з написанням листа, чи запису у щоденник. Це не потребувало оприлюднення почуттів, але дозволяло глядачам зрозуміти любовні переживання героїв/нь¹¹⁶. Натомість, для об'єкту захоплення почуття закоханого/ї героя/ні залишались невідомими чи незрозумілими.

У фільмах брежнєвського періоду герої уже можуть зізнатися у коханні, як це робить Іван на початку фільму «Ключи от неба». Проте «любовна плутанина» не зникнула зі сюжетною канви стрічки. Зав'язкою даного сюжету стало непорозуміння через ревність, відсутність можливості зустрітися, яке завадило Ані та Івану, Поліні і Семену бути разом. Водночас, у фільмі «Где вы, рыцари?» Ігор втратив можливість бути з коханою через те, що вчасно не освідчився. У першому фільмі ситуація вирішилася після того, як герої себе «професійно реалізували», цілком у дусі «сталінського» кіно. А у другому, основною піднятою у сюжеті проблемою було те, що недовірність, недовіра, ревність можуть стати на заваді стосункам. А головна ідея фільму була висловлена вустами однієї з героїнь:

Боротися, боротися...Це ж любов, а не продуктивність праці, за яку потрібно боротися. Думаєте побилися на шпагах і ви вже лицарі? У душі треба бути лицарем, треба вміти любити, не зволікати і вірити у нас, як у систему Менделєєва¹¹⁷.

У «любовному трикутнику» фільму «Где вы, рыцари?» виграв не той, хто успішно проявив себе у праці, а той, хто не злякався відкрито залицятися і зізнатися у почуттях. Хоч «надуманий», за Дашковою, конфлікт фільму був «стандартизованим набором ексцентричних позицій та ситуацій»¹¹⁸, автору вдалося вивести любовну проблематику за межі текстової реальності кіно. Довгий час радянський кінематограф показував, що успішні романтичні стосунки приходили з професійним становленням, «реалізацією як

¹¹⁶ Дашкова Т. Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов. С. 80–94.; Ї ж. Страх близости. "Эротические сцены" в советском кино 1930–1960-х годов. *Новое литературное обозрение*. 2020. №2. С. 207–221.

¹¹⁷ Де ви, лицарі? / Реж. Л. Биков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 62:40.

¹¹⁸ Трымбач С. Верность идеалу. *Искусство кино*. 1978.

особистості»¹¹⁹. Це вплинуло на те, що у фільмах ігнорувалися реальні проблеми (які могли бути наслідками «скромності» того самого кінематографу), що мали місце у взаєминах між чоловіком та жінкою.

Водночас, у переважній більшості фільмів доби «застою» суспільно-важлива діяльність і любовна лінія перепліталися. Герої стрічок «Цветы луговые» та «Зозуля с дипломом» не просто їдуть у села за дівчатами, що припали їм до душі, вони їдуть у села, тому що авторам потрібно показати, як містяни долучаються до механізації у колгоспі. Розвиток любовного сюжету у таких фільмах – процес ініціації (за Катериною Кларк), коли ліричний герой під керівництвом свого об'єкту захоплення «здобуває» політичну свідомість¹²⁰.

У репрезентації романтичних стосунків у радянських фільмах, попри усі жанрові кліше, можна простежити певний перелік соціальних дій та практик, які були пов'язані з перебігом любовних взаємин. Коли можна дізнатися, що почуття «пробудилися», чи знаки, які символізували зближення та зізнання.

Знаком уваги, що говорив про особливе зацікавлення та прирівнювався до зізнання у симпатії було запрошення на танці/до танцю. Наталія Лебіна зауважує, що у процесі дисциплінування тіла та сексуальної поведінки радянської людини, серед іншого, влада взяла під свій контроль традиційну форму невербальної комунікації, якою були танці. Вони «несли у собі елементи обрядовості та гендерного символізму»¹²¹, тому були важливою частиною взаємин чоловіка та жінки. Більше всього відповідні органи цікавило: як, що і під що танцювали радянські громадяни на майданчиках, - і це вплинуло на регламентування танцювальної культури. Водночас, танець залишався одним з небагатьох дозволених способів публічно проявити тілесну близькість. Саме сон про вальсування із об'єктом захоплення сниться

¹¹⁹ Дашкова Т. Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов. С. 80–94.

¹²⁰ Борисова Н. «Люблю — и ничего больше». С. 40–60.

¹²¹ Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР — оттепель. С. 11.

17-річному Віктору у фільмі «Весь мир в глазах твоих...» (реж. С. Клименко, І. Симоненко, 1976)¹²². Сон хлопця міг свідчити, як про важливість танцю у романтичних стосунках, так і про порядні та скромні наміри юнака, чи неможливість для кінематографістів показати інші прояви близькості.

Елементи твісту, «західного» танцю, що у добу «відлиги» став фаворитом серед радянської молоді¹²³, можна зустріти лише у фільмі «Непоседы». «Твістували» геолог Олег та «міщанка» Зоя під рок-н-рольну музику у приватній обстановці. Сам танець не ніс у собі романтичного чи сексуального підтексту, а його зображення лише виступало як підтвердження «низьких моральних принципів» героїв та їхнього «низькопоклонства перед Заходом»¹²⁴.

В українських радянських фільмах танці фігурували у трьох контекстах. У першому випадку танці зображені на урочистих публічних подіях, таких як випускний вечір («Ключи от неба», «Цветы для Оли» (реж. Р. Василевський, 1976)), весілля («День первый, день последний», «Свидание» (реж. О. Ітигілов, 1982), «Непоседы»), святкування Нового року («Время для размышлений» (реж. С. Ашкеназі, 1982)). У другому – танці відбувалися на організованих майданчиках, у тому числі під егідою комсомолу та при державних інституціях і в ресторані («Звезда балета», «Месяц май» (реж. Г. Липшиц, 1965), «Где вы, рыцари?», «Юлька», «Весь мир в глазах твоих», «Цветы луговые», «Смотрины», «Яблоко на ладони», «Утро вечера мудренее» (реж. О. Муратов, 1981), «Берегите женщин», «Как молоды мы были»). Домашні святкування були третім місцем, де герої рухалися під музику («Цветы луговые», «Подарок судьбы», «Городской романс», «День первый, день последний», «Полёты во сне и наяву» (реж. Р. Балаян, 1982), «Как молоды мы были», «Если можешь, прости...»),

¹²² Весь світ в очах твоїх / Реж. С. Клименко, І. Симоненко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1976. Хв. 52:40.

¹²³ Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР — оттепель. С. 17.

¹²⁴ Непосиди / Реж. В. Иванов, А. Народицький. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1967. Хв. 35:31.

«Непоседы», «Будем ждать, возвращайся!» (реж. М. Малецький, 1981), «Анна и Командор»).

Унікальним є танець Віталіка та Тоні із фільму «Тронка». Ліричні герої наслідували тваринні рухи, а сам танець став вираженням емоційного стану та свободи, яку відчували молоді люди на порожньому кораблі серед моря¹²⁵. Закохані, що знаходилися ізольовано від будь-яких сторонніх поглядів, нагадували дітей, яким невідомі будь-які норми поведінки. Вони танцюють прямо протилежно до того, як дисципліновано та стримано мали рухатися радянські люди.

Зображення танців на урочистих подіях і танцювальних майданчиках мало чимало спільного між собою через контрольовану публічність простору. Зазвичай, це був повільний танець, у якому пари похитувалися під музику (*додаток 1*). До танцю запрошував хлопець, за винятком «білих танців», коли право запросити першими мали «дами». Дискотеки постали як альтернатива танцям під живу музику¹²⁶. Проте різниця між поняттями досить розмита, і все залежить від того, як хто називав, оскільки як на танцях, так і на дискотеках музика могла бути, як «жива», так і електронна, так само як простір, де відбувалися події (на вулиці чи у приміщенні).

Зважаючи на публічність танців, усі знали, хто кого запросив, хто з ким танцював. Розділені пари видивлялися за своїми «половинками»¹²⁷. Як було вище сказано, у кінематографічній реальності запрошення до танцю можна прочитати, як зізнання у симпатії. Проте це правило не працювало, коли ліричну героїню запрошував сторонній хлопець: і тут увага кінематографістів акцентувалася на почуттях героя, чию дівчину «відбивають»¹²⁸. Водночас, якщо у протагоністки був інший прихильник, то ліричному герої треба було

¹²⁵ Тронка / Реж. А. Войтецький. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 49:48.

¹²⁶ Бережіть жінок / Реж. В. Макаров, О. Полинніков. Одеса: Одеська кіностудія, 1981. Хв. 25:24; Ранок за вечір мудріший / Реж. О. Муратов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 31:45.

¹²⁷ Місяць травень / Реж. Г. Липшиц. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1965. Хв. 45.

¹²⁸ Квіти лугові / Реж. В. Лисенко. Одеса: Одеська кіностудія, 1980. Хв. 57:10.

обережно вертатися додому. Запросивши не ту дівчину, героя могла чекати фізична розправа від того, хто перший «примітив» собі дівчину¹²⁹.

Ксенія із фільму «Цветы луговые» запитуючи Ігоря, чи піде він сьогодні у клуб на танці, каже, що якщо він захоче, то вона ні з ким крім нього не буде танцювати¹³⁰. Для дівчини це мало значення, водночас, юнак не зрозумів важливості цього жесту. Ймовірно, справа також у різниці між танцювальною культурою міста та села (Ксеня зі села, а Ігор з міста). Через те, що в селі всі знають один одного, до чужинця, який запрошує місцеву дівчину ставляться насторожено¹³¹. Сама природа танцю розподіляла пари. «Фатальний ланцюжок» із Сашка Чорного, який закоханий у Галю Велику, яка закохана у Сашка Білого, який закоханий у Галю Маленьку, яка закохана у Петра¹³², із фільму «Цветы луговые», на танцях сидів осторонь: оскільки всі чекали, коли запросить «правильний» партнер, чи коли погодиться «правильна» партнерка¹³³.

У місті контингент танцювального майданчика був не таким усталеним, відповідно, щоб побачити об'єкт захоплення, необхідно було завчасно запросити, як це робить Віктор з фільму «Весь мир в глазах твоих»¹³⁴ (додаток 2). Напередодні танців друзі хлопця обговорювали, хто сьогодні прийде¹³⁵. А під час самого «вальсування» темою для розмови між танцювальною парою була кількість «народу»¹³⁶. Яскраво зображено міську танцювальну культуру у фільмі «Юлька». Збираючись на танці героїня таємно взяла мамині туфлі на каблучках¹³⁷; а про те, що дівчина йде на

¹²⁹ Яблуко на долоні / Реж. М. Рашев. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 34:35.; Оглядини / Реж. В. Іванов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. Хв. 34:01.; Побачення / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. Хв. 54:02.

¹³⁰ Квіти лугові / Реж. В. Лисенко. Одеса: Одеська кіностудія, 1980. Хв. 53:35.

¹³¹ Оглядини / Реж. В. Іванов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. Хв. 34:01.

¹³² Квіти лугові / Реж. В. Лисенко. Одеса: Одеська кіностудія, 1980. Хв. 37:39.

¹³³ Там само. Хв. 57:04.

¹³⁴ Весь світ в очах твоїх / Реж. С. Клименко, І. Симоненко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1976. Хв. 12:55.

¹³⁵ Там само. Хв. 6:39.

¹³⁶ Там само. Хв. 9:10.

¹³⁷ Юлька / Реж. К. Жук. Одеса: Одеська кіностудія, 1972. Хв. 2:30.

танцювальний майданчик, батьки не знали, для них вона просто пішла до подруги. Похід на танці був символом того, що героїня стала дорослою і готовою до романтичних стосунків. Для Юлі це були перші танці, тому на початку дівчина з подругою стояли осторонь, спостерігаючи за парами та чекаючи, коли хтось запросить¹³⁸.

Оскільки на «домашніх вечірках» була обмежена кількість людей (переважно знайомих між собою людьми), то у відповідних сценах не прослідковується підозріле ставлення до того, хто з ким танцює. Навпаки герої змінюють партнерів та партнерок, і часто через обмежену кількість чоловіків, як-от у фільмі «Подарок судьбы», дівчата танцюють одна з одною¹³⁹. В інтимному просторі дому танці репрезентується лише, як проведення часу, логічне продовження застілля, коли герої можуть поговорити між собою.

Як у селі, так і в місті після танців партнер мав провести дівчину додому. З цього моменту герої офіційно ставали парою, починався період залицяння. Дорога з танців – це час, коли «закохані» залишилися на самоті, час для прогулянки і розмов.

Період залицяння у фільмах гендерно-поляризований – діяли переважно чоловіки. Вони зустрічали з навчання та роботи¹⁴⁰, дарували квіти (переважно гвоздики та жоржини¹⁴¹, гладіолуси¹⁴², рідше – троянди¹⁴³) і

¹³⁸ Юлька / Реж. К. Жук. Одеса: Одеська кіностудія, 1972. Хв. 2:57.

¹³⁹ Дарунок долі / Реж. О. Павловський, Л. Павловський. Одеса: Одеська кіностудія, 1978. Хв. 55:17.

¹⁴⁰ Ранок за вечір мудріший / Реж. О. Муратов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 13:50.

¹⁴¹ Де ви, лицарі? / Реж. Л. Биков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 30:06.; там само. Хв. 7:05.; Тільки ти / Реж. Є. Шерстобитов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка 1971. Хв. 16 хв.; Анна і Командор / Реж. Є. Хринюк. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1974. Хв. 59:44.; Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. Хв. 51:09.; Дарунок долі / Реж. О. Павловський, Л. Павловський. Одеса: Одеська кіностудія, 1978. Хв. 28:24.

¹⁴² Капіж / Реж. А. Бенкендорф. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 67:48.

¹⁴³ Польоти уві сні та наяву / Реж. Р. Балаян. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. Хв. 41:05.; Весь світ в очах твоїх / Реж. С. Клименко, І. Симоненко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1976. Хв. 41:05.

водили у ресторани¹⁴⁴. Будь-яка дія зі сторони дівчини – купівля квитків у кіно¹⁴⁵ чи дарування тих же квітів¹⁴⁶ виглядала як надто сміливий крок. Рішучість виступала як чоловіча риса¹⁴⁷, без якої той сприймався як «тряпка»¹⁴⁸.

Представлені у фільмах побутові практики взаємодії між чоловіком та жінкою виглядають досить обмеженими. Спочатку герої проводили разом час на танцях, у процесі яких спілкувалися між собою, пізнаючи один одного. Після чого він мав провести її додому, що дозволяло офіційно сприймати героїв парою. У кінці, він міг її поцілувати, водночас, не всі насмілювалися здійснити цей крок, тому у низці фільмів кінець прогулянки виглядав незручним для героїв (*додаток 3*).

Ставши ближчими, пари здобували «свої» місця, у які вони поверталися, чи у яких могли призначати наступні зустрічі. Він приходив з квітами. Прогулянки могли тривати до пізнього вечора, що означало, що героям добре разом. Саме блукання героїв публічними просторами: парком, набережною, вулицями супроводжувалося фоновою музикою, що заміняла діалоги, які залишилися невідомими для глядачів, і лише окремі фрази, які мали значення для сюжету могли бути озвучені. Він намагався виглядати кумедним, привертати увагу – вона мала сміятися від його жартів та «фокусів». Прощання завжди ставало раптовим для героїв, які не хотіли розходитися, тому дуже часто воно затягувалося. І у низці фільмів воно закінчувалося завдяки втручанню інших. А далі все по колу.

Отже, перебіг романтичних стосунків у фільмах відбувався досить публічно та регламентовано. Відповідно, можна простежити певні правила

¹⁴⁴ Жінки жартують серйозно / Реж. К. Єршов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 27:41.; Голубе і зелене / Реж. В. Гресь. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 29:23.

¹⁴⁵ Миський романс / Реж. П. Тодоровський. Одеса: Одеська кіностудія, 1970. Хв. 39:25.

¹⁴⁶ Довгі дні, короткі тижні / Реж. В. Попков, С. Винокуров. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. Хв. 24:11.

¹⁴⁷ Пошук / Реж. Є. Хринюк, К. Жук, І. Старков. Одеса: Одеська кіностудія, 1967. Хв. 7:40.

¹⁴⁸ Там само. Хв. 52:45.

поведінки, коди, які були зчитуваними самими героями та їх оточенням. Це дозволяло зрозуміти, етап стосунків, характер взаємин тощо.

Перша зустріч, ситуація знайомства та інші соціальні дії, що були пов'язані з репрезентацією романтичних стосунків, у кінематографічній реальності супроводжувалися різноманітними авторськими прийомами. Музичні ліричні відступи, особливі погляди закоханих передавали внутрішні переживання героїв. Робили перебіг любовних взаємин явищем, що не несло буденний характер. Любов героїв кінострічок змінювала їх сприйняття зовнішнього світу, у тому числі розкривала їх професійний потенціал. Самі стосунки проходили переважно у публічному просторі, що зумовлювали практики, які були зображені.

РОЗДІЛ 3. ГОВОРЯЧИ ПРО ЛЮБОВ: РАДЯНСЬКІ УЯВЛЕННЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ

3.1. Любов, шлюб і право на «особисте щастя»

У кінематографі епохи «застою» радянська любов остаточно втратила функцію індикатора, який маркував найкращого стаханівця чи «справжню» радянську людину, стверджує Наталія Борисова¹⁴⁹. Це призвело до розширення любовних дискурсів, руйнування монопольної моделі, яка існувала у «сталінському» кінематографі. З десталінізацією на екрані можливим стало зображувати почуття та переживання звичайних людей, дійсність, яка могла суперечити ідеологічним постулатам, бажаним ідеалам взаємовідносин між чоловіком та жінкою. Уявлення про саму любов ускладнилося: тепер вона могла поставати як почуття, що може жити самотійно, більш-менш за межами ідеології¹⁵⁰.

«Поступово стверджується думка про винятковість любовного почуття. Кохання описується як щось, що суперечить логіці, не підкоряється владі обставин, любов виявляється сильніше самого люблячого», - зауважила Наталія Борисова¹⁵¹. Кохати тепер були здатні також «алкоголіки», «нероби» та «аморальні особистості»¹⁵². Любовний союз міг існувати між представниками і представницями різних соціальних груп¹⁵³, на відміну від «сталінського» кінематографу, де пари склалися з робочих, селян, вчених, військових тощо. Де стосунки з заміжною жінкою, чи ситуацію подружньої зради можна було зустріти лише у «маргінальних» кінотекстах, а питання любові після укладення шлюбу практично не піднімалося, так само, як і питання сімейного побуту¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Борисова Н. «Люблю — и ничего больше». С. 40–60.

¹⁵⁰ Богданов К. Любить по-советски: *figurae sententiarum*. С. 34.

¹⁵¹ Борисова Н. «Люблю — и ничего больше». С. 40–60.

¹⁵² Там само.

¹⁵³ Там само.

¹⁵⁴ Дашкова Т. Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов. С. 80–94.

Зображення любові у пізньорадянській культурі, на думку Борисової уже не можна було звести до єдиної схеми, не існувало пояснення «як правильно любити?». Борисова назвала таку ситуацію «подвійним кодуванням», коли стерлися відмінності між «правильним» і «неправильним», новим і старим, втрачена однозначність¹⁵⁵. Так, дослідниця зауважила, що нові уявлення про любов співіснували зі старими, які не втрачали своєї релевантності, а нові любовні сюжети радше намагалися виключити «соціальну» проблематику, аніж її переосмислити, чи переграти¹⁵⁶.

В українських радянських фільмах ми зустрічаємо безліч голосів і думок про «ніжні почуття». Ті герої, які ніколи не відчували, нічого подібного задавалися питанням, що люди знаходять один в одному, і що змушує їх закохуватися¹⁵⁷. А серед тих, кому були близькі любовні переживання, кожен мав свою відповідь. Так, Женя із фільму «Городской романс» був переконаний, що його «заполонила» посмішка, манера рухати очима, поправляти волосся¹⁵⁸. Клементина з «Переходим к любви» про об'єкт свого захоплення сказала, що він розумний і глибокий¹⁵⁹.

Герої переконані, що від кохання «стають короткозорими¹⁶⁰», смішними¹⁶¹. З божевільям любов порівняли герої стрічок «Только ты» (реж. Є. Шерстобитов, 1971)¹⁶², «Живая вода» (реж. Г. Кохан, 1971)¹⁶³, а з манною

¹⁵⁵ Борисова Н. «Люблю — и ничего больше». С. 40–60.

¹⁵⁶ Там само. С. 60.

¹⁵⁷ Місяць травень / Реж. Г. Липшиц. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1965. Хв. 48:49.;
Неспокійне літо / Реж. Я. Ланчак. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 30:16.;
Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка,
1975. Хв. 107:42.

¹⁵⁸ Міський романс / Реж. П. Годоровський. Одеса: Одеська кіностудія, 1970. Хв. 29:08.

¹⁵⁹ Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. Хв. 107:47.

¹⁶⁰ Там само. Хв. 65:30.

¹⁶¹ Шлях до серця / Реж. В. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 86:30.

¹⁶² Тільки ти / Реж. Є. Шерстобитов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка 1971. Хв. 3:14.

¹⁶³ Жива вода / Реж. Г. Кохан. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 27:19.

та дурістю – «День первый, день последний»¹⁶⁴. Кіногероям любов завдавала болі¹⁶⁵, страждання¹⁶⁶, доводила до сліз¹⁶⁷ і не давала заснути¹⁶⁸. Дмитро Черета із фільму «Переходим к любви» вважав, що «любов перевертає світ»¹⁶⁹, а Анна із стрічки «Анна и Командор», що «світ тримається не на трьох китах, не на трьох слонах, а на любові», героїня вірила, що «справжня любов» усе подолає¹⁷⁰.

Друг протагоніста фільму «Весь мир в глазах твоих...» романтичні переживання порівняв із «цеглиною по голові»¹⁷¹. А Держикрай із «Переходим к любви» підняв питання, чи може бути любов – «суцільним самообманом», де межі, і як відрізнити «справжню» любов від нав'язаною самою собі думки¹⁷². Дінка Балашова із «Подарок судьбы» запитала лектора доповіді про «особисту честь», що робити, якщо вона любовні переживання відчуває відразу до двох хлопців. На що доповідач відповів: це означає, що це не любов¹⁷³. Валентина із фільму «Короткие встречи» сумнівалася у тому, що коханий її любить, оскільки у нього не було закоханого погляду¹⁷⁴. Так, герої кінострічок люблять і піддають сумніву свої почуття. Водночас, ми стикаємося із ситуацією, коли самої любові героям замало. Практично у

¹⁶⁴ День перший, день останній / Реж. Ю. Ляшенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1978. Хв. 38:09.

¹⁶⁵ Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. Хв. 107:32.

¹⁶⁶ Дощ в чужому місті / Реж. М. Резнікович, В. Горпенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1979. Хв. 13:42, 57:54.

¹⁶⁷ Короткі зустрічі / Реж. К. Муратова. Одеса: Одеська кіностудія, 1967. Хв. 73:48.; Тільки ти / Реж. Є. Шерстобитов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка 1971. Хв. 49:08.; Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. Хв. 56:10.

¹⁶⁸ Шлях до серця / Реж. В. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 77:40.

¹⁶⁹ Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. Хв. 56:51.

¹⁷⁰ Анна і Командор / Реж. Є. Хринюк. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1974. Хв. 76:11.

¹⁷¹ Весь світ в очах твоїх / Реж. С. Клименко, І. Симоненко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1976. Хв. 12:55.

¹⁷² Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. Хв. 112:49.

¹⁷³ Дарунок долі / Реж. О. Павловський, Л. Павловський. Одеса: Одеська кіностудія, 1978. Хв. 32:09.

¹⁷⁴ Короткі зустрічі / Реж. К. Муратова. Одеса: Одеська кіностудія, 1967. Хв. 31.

кожній стрічці поруч із романтичними переживаннями піднімалося питання інституалізації почуттів.

«Почуття до першого повороту, а далі життя починається», – сказав Василь у фільмі «Секретарь парткома» (реж. М. Ільїнський, О. Ленціус, 1970)¹⁷⁵. Софія Чуйкіна зауважує, що за офіційною ідеологією радянський шлюб повинен був базуватися не на розрахунку, а на любові, що стало «повсякденною мораллю»¹⁷⁶. Водночас, у фільмах ми стикаємося з певним розділенням між любовними почуттями та шлюбом. Можливо, питання любовних почуттів і було винесено за межі ідеології, але не питання шлюбу і сім'ї.

Можливість зображення майже реальних життєвих ситуацій на екрані, дозволила кінематографістам піднімати суспільно-важливі питання, які знаходилися у колі зацікавлень влади. Ситуація з розриванням шлюбу у Радянському Союзі ніколи не була справою двох людей, вона входила у компетенцію всього радянського колективу. У низці фільмів, устами героїв озвучена «сумна» статистика розлучень. Так, мама Алі з фільму «Время для размышлений» збирала вирізки з газет, серед яких у неї була спеціальна підбірка про розлучення для доньки. Основні тези газетних статей жінка зачитує вголос, і робить вона це не лише для доньки, а й для тих, хто знаходився по ту сторону екрану: «за день у країні реєструється у середньому дві тисячі розлучень», «це серйозна соціально-психологічна проблема»¹⁷⁷.

Тетяна із фільму «Семейный круг» (реж. В. Довгань, 1980) наводить цифри із «Комсомольської правди», за якими, упродовж року розлучилися близько мільйона пар¹⁷⁸. Жінка працювала у Народному суді і безпосередньо займалася питанням розірвання шлюбів. Будучи «носійкою» ідеологічних постулатів, вона була переконана, що питання сім'ї потребувало пильної

¹⁷⁵ Секретар парткому / Реж. М. Ільїнський, О. Ленціус. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 54:27.

¹⁷⁶ Чуйкіна С. «Быт неотделим от политики»... С. 118.

¹⁷⁷ Час для роздумів / Реж. С. Ашкеназі. Одеса: Одеська кіностудія, 1982. Хв. 23:53.

¹⁷⁸ Сімейне коло / Реж. В. Довгань. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. Хв. 47:34.

уваги з боку суспільства¹⁷⁹. Героїня була сама розлучена, водночас стверджувала, що «всім потрібно разом взятися за руки і крикнути – хватить розлучень»¹⁸⁰. Занепокоєна кризою «інституту шлюбу» Тетяна була проти раптового рішення сина одружитися. Вона вважала, що він занадто юний¹⁸¹, що перед тим, як прожити з людиною все життя потрібно пізнати її¹⁸². Син сповідував іншу філософію: він говорить матері, що не хоче повторяти її помилок, не хоче давати клятв і обіцянок прожити разом все життя, вважаючи, що можливо саме це допоможе їм з коханою дівчиною бути разом до кінця, для нього головне, що у них «любов»¹⁸³.

З однієї сторони, ми помічаємо ситуації, коли любов не гарантувала успішного шлюбу, вона була занадто хиткою і ненадійною, а зіткнувшись із побутовими реаліями, її ставало недостатньо, або взагалі про неї уже не йшлося. Люди, які колись любили один одного приходять до рішення розірвати стосунки. З іншої сторони, шлюб без любові виглядав нещасним.

Проголошення наближення побудови комунізму, на думку Розалії Черепанової, вплинуло на уявлення про «особисте щастя» радянської людини. Саме тепер, а не у майбутньому, радянські громадяни мали бути щасливі¹⁸⁴. Як зауважила дослідниця, відповідно до «сталінської моделі», щастя радянської людини було пов'язане з героїчними заслугами. У хрущовські часи змінилася риторика: деклароване «особисте щастя» було прив'язане, перш за все, до сім'ї, встановленого побуту і хорошого, суспільно-правильного дозвілля. Це мало слугувати свідченням користі комуністичної системи, ціллю майбутніх перемог і зрушень¹⁸⁵.

¹⁷⁹ Там само. 83 хв.

¹⁸⁰ Сімейне коло / Реж. В. Довгань. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. Хв. 47:34.

¹⁸¹ Там само. Хв. 3:33.

¹⁸² Там само. Хв. 33:18.

¹⁸³ Там само. Хв. 33:28.

¹⁸⁴ Черепанова Р. С. Дискурс частной жизни в позднем СССР: к постановке проблемы. *Вестник Южно-Уральского государственного университета*. 2012. № 10 (269). С. 96.

¹⁸⁵ Там само.

Неодноразово герої зверталися до поняття «особистого щастя»¹⁸⁶, яке нерозривно було пов'язане саме з інтимними почуттями до конкретних людей. Друг Северина Юрко із фільму «Поиск» (реж. Є. Хринюк, К. Жук, І. Старков, 1967) переконаний, що любов до такої жінки, як Женя, зробила його б найщасливішою людиною у світі¹⁸⁷. А героїня стрічки «Когда человек улыбнулся» (реж. Б. Івченко, 1973), стверджувала, що жінка, яка полюбить Олексія, буде найщасливішою у світі¹⁸⁸. Герої фільму «Дождь в чужом городе» проголошували тост «за щастя в особистому житті»¹⁸⁹. А Валентину з фільму «Путь к сердцу» (реж. В. Івченко, 1970), робило щасливою уже те, що коханий чоловік нікуди не спішив сьогодні¹⁹⁰; згодом вона скаже, що вони були занадто щасливі і думали лише про себе (*додаток 4*)¹⁹¹.

З любов'ю у Поліни із фільму «Секретарь парткома» не склалося, вона вийшла заміж за чоловіка, який любив її, а не вона його. Це зробило їх обох нещасними. Батько чоловіка звинуватив дружину сина у тому, що вона не дала Василю шансу зустріти люблячу жінку, яка б зробила його щасливим¹⁹². А тепер вони мали думати про дітей, про їхнє щастя. На запитання Поліни, чи потрібно самим бути щасливими, то батько відповів, що «на чужому нещастю своє щастя не побудуєш»¹⁹³. Данка з фільму «Живая вода» уже не вірить в «особисте щастя»¹⁹⁴. Таким чином, герої розуміють «щастя» крізь

¹⁸⁶ Анна і Командор / Реж. Є. Хринюк. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1974. Хв. 18:33.; Сімейне коло / Реж. В. Довгань. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. Хв. 34:08.; Два дні на початку грудня / Реж. Б. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 30:27.

¹⁸⁷ Пошук / Реж. Є. Хринюк, К. Жук, І. Старков. Одеса: Одеська кіностудія, 1967. Хв. 52:45.

¹⁸⁸ Коли людина посміхнулась / Реж. Б. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1973. Хв. 43:13.

¹⁸⁹ Дощ в чужому місті / Реж. М. Резнікович, В. Горпенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1979. Хв. 99:17.

¹⁹⁰ Шлях до серця / Реж. В. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 39:11.

¹⁹¹ Там само. Хв. 87:40.

¹⁹² Секретар парткому / Реж. М. Ільїнський, О. Ленціус. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 98:03.

¹⁹³ Там само.

¹⁹⁴ Жива вода / Реж. Г. Кохан. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 26:14.

призму романтичних почуттів, водночас, воно виступало не тим, що потрібно ставити на перше місце.

Зв'язок між любов'ю та «особистим щастям» простежується у тому числі через сюжети кінострічок. Герої фільмів «Поиск», «Путь к сердцу», «Живая вода», «Долгие проводы» (реж. К. Муратова, Г. Тарасуль, 1971), «Дождь в чужом городе», «Капель» (реж. А. Бенкендорф, 1981), «Беспокойное лето» (реж. Я. Ланчак, 1981), «Время для размышлений» уже не молоді, дехто з них перебував раніше у шлюбі (тепер розлучений чи вдівець/вдова), мав дітей, дехто так і не зустрів замолоду «свою» людину. Водночас, у їхньому житті з'явилася можливість знову чи вперше здобути «сімейне» чи «особисте щастя». «Сімейне», оскільки у низці з цих фільмів, «щастя» уже не асоціювалося з «великою любов'ю», воно полягало саме у «влаштованому побуті», у бажанні про когось дбати, потребі мати людину, на яку можна покластися.

Про сім'ю, а не про романтичні стосунки мріяла Женя з фільму «Поиск». Водночас, Северин, її коханий, не був готовий вступати у шлюб, він звик жити красиво – вино, друзі, жінки¹⁹⁵, – що стало причиною їхнього розставання. Так само втомилася від складних і неоднозначних відносин Кіра зі стрічки «Дождь в чужом городе». Їхня зі Степаном «любов на відстані» тривала роками, і певний час їм так було комфортно, однак з часом Кіра відчула потребу «влаштувати своє життя»: вона стверджувала, що через декілька років вона вже нікому не буде потрібною, тому жінка погодилася на пропозицію іншого¹⁹⁶. Тоді, коли Андрій був готовий одружитися з Валентиною у фільмі «Путь к сердцу»¹⁹⁷, але не врахував думку сина, який не змирився зі смертю матері. Відповідно це не дозволило чоловіку здобути омріяне «щастя»¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Пошук / Реж. Є. Хринюк, К. Жук, І. Старков. Одеса: Одеська кіностудія, 1967. Хв. 1:48.

¹⁹⁶ Дощ в чужому місті / Реж. М. Резнікович, В. Горпенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1979. Хв. 70:29.

¹⁹⁷ Шлях до серця / Реж. В. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 54:40.

¹⁹⁸ Там самою. Хв. 86:30.

На думку Софії Чуйкіної, одиницею, ядром радянської сім'ї була матір з дитиною, а не подружня пара¹⁹⁹. Водночас, самотні матері з фільмів «Капель» та «Беспокойное лето» прагнули вступити у другий шлюб через розуміння, що їхнім синам потрібен батько. У Марії («Капель») було декілька кандидатів. Першим був Аркадій Семенович, який декілька років фінансово підтримував жінку, допомагав з будівництвом хати, і був тією опорою, якої вона потребувала, проте, до нього вона нічого не відчувала. Другий претендент на серце Марії був новий сусід – Іван, якого вона полюбила і він її, проте жінку стримував його молодий вік. Марія була переконана, що через декілька років він їх з сином покине і вона знову буде сама²⁰⁰. Тому саме бачення майбутнього, а не почуття було вирішальним у прийнятті рішення.

Про важке життя самотньої матері говорила і Марія з кінострічки «Беспокойное лето». Героїня зустріла коханого, і вже познайомила його із сином, проте хлопець не захотів приймати чужу людину в їхню сім'ю²⁰¹. Сусіди жінки були переконані, що Артур хороший кандидат, оскільки не кожному потрібна жінка з дитиною²⁰². Сини героїнь у таких ситуаціях почувалися кинутими та непотрібними матерям. Їм знадобився час, щоб зрозуміти та прийняти рішення жінок. Автори фільмів підтримують героїнь у їхньому праві бути щасливими.

Зворотна ситуація склалася у «поличній» кінострічці «Долгие проводы». Це історія про жінку, яка не хотіла, не була готова відпустити свого дорослого сина. Особисте життя не було в пріоритеті Євгенії Василівни, вона не потребувала чоловіка, у той же час була глибоко нещасною. Сашко неодноразово натякав матері, що їй потрібно будувати своє життя, у відповідь на це жінка говорила, що це все «зовсім несерйозно».

¹⁹⁹ Чуйкина С. «Быт неотделим от политики»: официальные и неофициальные нормы... С. 119.

²⁰⁰ Капіж / Реж. А. Бенкендорф. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 74:36.

²⁰¹ Неспокійне літо / Реж. Я. Ланчак. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 10:44.

²⁰² Там само. Хв. 22:01.

Героїня стверджувала, що у неї є прихильники, і їх буде стільки скільки вона захоче, тільки «в омут кидатися з головою» - це не її випадок²⁰³.

Любов у фільмах поставала, як сила, що рухала героями, змушувала задуматися та викликала запитання. Як те, що може застукати зненацька і те, що можна візуально помітити. Так, оточення героїв, сльози, душевні муки, особливу радість та погляди, прочитували як «справи сердечні». Успішні романтичні стосунки нерозривно були пов'язані з розумінням «особистого щастя». Водночас, у тих в кого не склалося на «любовному фронті» раніше, шукали своє «щастя» в інших речах, таких як «влаштований побут». Проте, у низці фільмів простежувалася ідея, що «власне щастя» не повинне бути на першому місці, і що бувають речі, які важливіші за нього.

3.2. Страх і близькість: еротична любов і «розкладушка»

Важливою зміною в зображенні інтимного життя у кінематографі доби «відлиги» стала можливість показу «еротичного пориву» напряму, а не через «фігури заміщення». Зокрема, еротична любов могла бути показана через пристрасний поцілунок, а також «сцени у ліжку», які, проте, обмежувалися лише ситуаціями «до» і «після»²⁰⁴. Уявлення хрущовської доби про те, що любов може бути сильнішою здорового глузду, парадоксальною та нелогічною, на думку Наталії Борисової, легітимізувало сексуальну близькість між партнерами у фільмах²⁰⁵. Проведена разом ніч поставала як підтвердження істинності та серйозності почуттів героїв. Водночас, дослідниця зауважила, що наявність сексуальних стосунків між героями, можна було зрозуміти радше з контексту, розмов, аніж з візуальних прийомів. Але останні такі також мали місце. Зокрема, темрява, нерівне

²⁰³ Довгі проводи / Реж. К. Муратова, Г. Тарасуль. Одеса: Одеська кіностудія, 1971. Хв. 48:01.

²⁰⁴ Дашкова Т. Граница приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года. С. 146–169.

²⁰⁵ Борисова Н. «Люблю — и ничего больше». С. 40–60.

світло, відхід камери від персонажів тощо натякали глядачам на інтимний характер моменту²⁰⁶.

В'ячеслав Фомін, аналізуючи документи Держкіно СРСР за 1965–1985 рр., зауважив, що зображення сфери міжособистісних стосунків перебувало під суворим цензурним наглядом²⁰⁷. Найбільш цензурованими були сексуальні сцени. Головних редакторів кіностудій, починаючи із середини 1960-х рр., непокоїло поширення тенденції до зображення оголених чоловіків і жінок. Причини Держкіно вбачало у «жахливому» впливі західного кінематографу, в якому «порнографія зайняла екран цілком і повністю»²⁰⁸. Із низки кінострічок 1960-1970-х рр. зусиллями цензорів прибирали сцени та сюжетні колізії, які «натякали на вільні стосунки», що могли заплямувати уявлення про «ясну і чисту радянську любов»²⁰⁹. Зокрема, критику викликали стосунки Наді і Максима із фільму Кіри Муратової «Короткие встречи». Висновок сценарно-редакційної колегії Одеської кіностудії за 26 травня 1967 р. вказував на те, що із сценарію були забрані сцени, які зображували фізичну близькість між персонажами. Водночас, сам мотив романтичних стосунків залишили оскільки «в іншому випадку фільм, у якому піднімається моральна проблема перестав би існувати»²¹⁰. На думку цензорів, Надя, вступаючи у стосунки з одруженим чоловіком, здійснила «глибоко аморальний вчинок», який автори ніяким чином не засуджували, так само, як і не дали «моральної оцінки вчинкам Максима»²¹¹.

Окрім фільму Кіри Муратової, ситуації подружньої зради фігурували лише у трьох із обраних нами стрічок. У фільмі «Городской романс» на зраду був лише натяк. Біля ресторану у фоновому діалозі невідомих йшлося про певну Ольгу Сергіївну, яку один із голосів зустрів із чоловіком. На питання, чи це був її «благовірний», голос відповів: «Ну що ти, вона дуже

²⁰⁶ Там само.

²⁰⁷ Фомин В. Кино и власть. С. 42.

²⁰⁸ Там само. С. 43.

²⁰⁹ Там само. С. 44.

²¹⁰ Там само. С. 19–20.

²¹¹ Там само. С. 44.

збентежилася, коли мене побачила»²¹². Після чого власник і власниця голосів засміялися. Даний епізод не дає нам будь-якого уявлення про ставлення суспільства чи авторів до вчинку цієї Ольги Сергіївни. Він може свідчити хіба про звичність сприйняття ситуації подружньої зради.

У житті головного героя стрічки «Полёты во сне и наяву» було три жінки: перша – дружина, з якою, за його словами, пов'язувало лише зобов'язання; друга – кохана людина, з якою його пов'язувало все, окрім зобов'язань²¹³. Третьою жінкою була давно закохана у нього подруга, його «споріднена душа». Роман Сергія «на стороні» постав як одне зі свідчень душевної невлаштованості інженера-інтелігента, його легковажного ставлення до життя. На думку кінокритика Андрія Алферова, фільм Романа Балаяна – «портрет епохи «брежнєвського застою». Своєрідний маніфест інтелігенції, риси якої проглядаються в образі головного героя: безладність, беззмістовна заповзятливість, паралізована здатність обирати та вирішувати»²¹⁴. Про самі стосунки Сергія зі значно молодшою від нього Алісою у фільмі сказано небагато, зокрема, ми знаємо, що їхні зустрічі проходили в особистому автомобілі героя, що уособлював приватний простір, у якому можна сховатися від зовнішніх поглядів, втекти від світу. Найближчим друзям ліричного героя було відомо про його взаємини за межами «інституту шлюбу», водночас, вони залишили це на його совісті, питанням його особистого вибору, до чого вони не втручалися²¹⁵. Тим не менш, проїжджаючи поруч зі знайомими, Сергій попросив Алісу нахилитися²¹⁶, таким чином, ховаючи її від «інших».

Перебуваючи у відрядженні, головний герой стрічки «День первый, день последний» розпочав стосунки з одруженою жінкою. Ірраціональність,

²¹² Міський романс / Реж. П. Годоровський. Одеса: Одеська кіностудія, 1970. Хв. 17:54.

²¹³ Польоти уві сні та наяву / Реж. Р. Балаян. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. Хв. 20:10.

²¹⁴ «Польоти уві сні та наяву» у Довженко-Центрі. URL: <https://antikvar.ua/poloty-uv-sni-ta-nyaavu/> (дата звернення: 24.05.2021).

²¹⁵ Польоти уві сні та наяву / Реж. Р. Балаян. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. 92 хв.

²¹⁶ Там само. Хв. 33:50.

винятковість почуттів, які переживали герої, виправдовувала позашлюбні відносини. У виборі, який постав перед Раєт, героїня обрала сім'ю – зобов'язання переважали над почуттями. Водночас, фільм «День первый, день последний» єдиний з вище згаданих, у якому показана сексуальна близькість, «еротичний порив» між героями. Це ілюструє думку Наталі Борисової про своєрідну легітимізацію зображення тілесних проявів любові на радянському екрані як підтвердження щирості та сили почуттів. В останній прощальний день, у закинутому будинку герої піддаються пристрасті, що показано через поцілунки та обертання камери по колу, що створювало ефект «перевертання світу»²¹⁷.

Подібний прийом кінематографісти використали у фільмі «Живая вода». Водночас, автори не показали самих героїв, лише панораму карпатського лісу, у якій розгорталися стосунки вдови Данки та лісничого Антона²¹⁸. Про сексуальну близькість героїв стає відомо з діалогу, який звучить на цьому фоні:

- Данко, з тобою, як з цим лісом... це він віддав тебе мені... тоді... вночі.
- А ти візьми його, візьми це все, бери... бери... це все твоє... це все твоє... твоє
- І ти?
- І я...²¹⁹

Романтичні стосунки Данки та Антона до певного часу були таємними (додаток 5), оскільки жінка мала двох дорослих синів й остерігалася реакції громади. Цей страх виявився виправданим: закоханим довелося не мало поборотися за свої почуття, а один із синів до кінця не визнав нового чоловіка матері²²⁰.

Лише в одному проаналізованому фільмі про подружнє життя показана статеву близькість між персонажами. Даючи інтерв'ю про свого загиблого чоловіка, протагоністка фільму «Анна и Командор» пригадувала наскільки щасливими вони були у шлюбі. Сцени інтимного характеру виринали зі

²¹⁷ День перший, день останній / Реж. Ю. Ляшенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1978. Хв. 65:03.

²¹⁸ Жива вода / Реж. Г. Кохан. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 24:12.

²¹⁹ Там само. Хв. 23:30-24:23.

²²⁰ Там само. Хв. 64.

спогадів. Зокрема, сексуальну близькість між партнерами автори показали через неодноразові поцілунки²²¹, один з яких закінчувався авторським прийомом «закриття штори» перед камерою²²² і продовжився вже розмовою «після»²²³ (додаток б). До подібного прийому у 1970 році звернулися й автори фільму «Городской романс»²²⁴.

Стрічка «Городской романс» дуже важлива для нас, оскільки, вона єдина із досліджуваних, у якій піднімалося питання дошлюбного сексу серед молоді. У фільмі присутні всі винесені у назву підрозділу аспекти – страх і близькість, еротична любов і «розкладушка». Маша – студентка педучилища, Женя – молодий лікар. Познайомившись на вулиці, герої провели день разом, а ввечері через «нерегулярну роботу громадського транспорту» дівчина уже не змогла потрапити у гуртожиток²²⁵. Машу непокоїла думка, що ж можуть подумати її подруги; Жені не розумів переживань дівчини. Сюжетний конфлікт базується на різниці у сприйнятті статевих стосунків поза межами інституту шлюбу. Якщо для Жені – представника прогресивної частини суспільства, невідоме публічне засудження та соціальний контроль, то для приїжджої Маші, яка походила з доволі консервативного середовища, шлюб - це єдине, що легітимізувало фізичну близькість. Соціологічне опитування радянського дослідника Сергія Голода 1965 року показало, що найвищий рівень толерування позашлюбного сексу був серед чоловіків-інтелігентів, а найнижчий серед студенток²²⁶. Таким чином, сприйняття наших героїв цілком зрозуміле та відповідало пізньорадянській дійсності.

Під час першої зустрічі героїня залишилася ночувати у кімнаті Жені, а він пішов на кухню – спати на розкладушці. Страх, сором'язливість дівчини

²²¹ Анна і Командор / Реж. Є. Хринюк. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1974. Хв. 3:12, 17:28, 19:02.

²²² Там само. Хв. 17:45.

²²³ Там само. Хв. 18:02.

²²⁴ Миський романс / Реж. П. Тодоровський. Одеса: Одеська кіностудія, 1970. Хв. 39:54.

²²⁵ Там само. Хв. 30:18.

²²⁶ Голод С. И. Трансформация эротико-эмоциональных отношений молодежи на протяжении XX столетия. Журнал социологии и социальной антропологии. 2010. № 2. С. 54.

змушували її смикатися від кожного поруху, що змусило Женю закрити двері в кімнату на ключ. Після довгих мук сумління героїня піддалася почуттям і вдруге прийшла на квартиру до молодого лікаря. Вони проводять ніч разом (тут кінематографісти використали знайомий нам прийом «закриття дверей» перед камерою та ранок «після»)²²⁷, після якої героїня перевезла свої речі до чоловіка на квартиру. Маша переконала своїх подруг у неодмінному і близькому весіллі, а своїх рідних зі села – у тому, що вони вже розписалися, таким чином виправдавши у їх очах своє співжиття з чоловіком. Женю ж лякало таке швидке розгортання подій.

Автори фільму відкрито симпатизували дівчині, яка стала жертвою своїх почуттів. Маша винесла життєвий урок, не втратила своєї порядності та згодом з гідністю обірвала зв'язки з чоловіком, який не був готовим до узаконення стосунків. Женя, у свою чергу, усвідомив, кого втратив. Фінал фільму залишився відкритим.

«Розкладушка» – демонстративний символ дистанції, яку зберігали кіногерої у приватному просторі. Вона виринала у фільмах «Где вы, рыцари?»²²⁸, «Женщины шутят всерьёз»²²⁹, «Свидание»²³⁰, «Год телёнка» (реж. В. Попков, 1986)²³¹. Коли персонажі фільму «Місяць май» подали заяву у ЗАГС, сусіди з гуртожитку подумали, що герої уже одружилися, а тому виділили їм окрему кімнату²³². Попри те, що Галя і Сергій заручилися, в епізодичній сцені стрічки показано, що герої сплять окремо: дівчина прикинулася сплячою, а хлопець не бажаючи її турбувати, ліг на підлозі²³³. Сама «розкладушка» у фільмі не фігурувала, проте необхідна дистанція між героями, які поки офіційно не зареєстрували свої стосунки, була збережена.

²²⁷ Міський романс / Реж. П. Тодоровський. Одеса: Одеська кіностудія, 1970. Хв. 40:23.

²²⁸ Де ви, лицарі? / Реж. Л. Биков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 11:30.

²²⁹ Жінки жартують серйозно / Реж. К. Єршов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. Хв. 59:04.

²³⁰ Побачення / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. Хв. 58:30.

²³¹ Рік теляти / Реж. В. Попков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1986. Хв. 22:40.

²³² Місяць травень / Реж. Г. Липшиц. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1965. Хв. 8:20.

²³³ Там само. Хв. 16:03.

У фільмі «Свидание» Клавдія Олексіївна та Іван Павлович давно розлучені, проте вони не розповіли цього господині дому, у якому ночували. Таємно уночі чоловік приносить в кімнату розкладушку, яка символізувала відстань між близькими раніше людьми (*додаток 7*)²³⁴, а у стрічці «Год телёнка» вона сигналізувала про негаразди у подружньому житті²³⁵.

Отже, обережно зображені статеві прояви любові повинні були бути сюжетно-зумовлені, та не несли випадкового характеру. У фільмах про подружнє життя вони не представлені. І лише у ситуаціях, коли у стосунках є щось таємне і недозволене автори звертаються до натяків на інтим. У той же час окрема увага приділена демонстрації відсутності тілесної близькості між героями.

Любов у радянських фільмах зображувалася, як у позитивних тонах – почуття, що робить щасливим, так, і в негативних проявах, як таке, що викликало страждання. Однак, душевні муки лише підтверджували щирість почуттів, емоційну прив'язку до об'єкта захоплення. Еротичні прояви любові не були пріоритетними, важливішим виступала душевна близькість, спорідненість душ.

²³⁴ Побачення / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. Хв. 58:49.

²³⁵ Рік теляти / Реж. В. Попков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1986. Хв. 26:20.

ВИСНОВКИ

Внутрішні зміни радянської системи після смерті Сталіна торкнулися приватної сфери радянських громадян. Сфери, до якої більше запитань, чим відповідей. Поява окремих квартир, особистих автомобілів та інших благ дозволила радянським громадянам нарешті віднайти омріяні «місця усамітнення». Водночас, контроль над їхнім особистим життям не зник, він змінився. Тепер мав радше рекомендаційний характер: що і як вдягати, як проводити вільний час тощо. Радянський колектив перебрав на себе функцію «наглядача», якому дозволено було втручатися в особистий простір інших. Адже ідеологічне переконання, що приватні взаємини радянських людей вимагають соціального контролю, залишилося. Законодавчі зміни торкнулися сімейних і сексуальних стосунків: йшлося про легалізація абортів, спрощення процедури розлучення. Це збільшило кількість свобод і вплинуло, серед іншого, на риторику щодо сексуальної поведінки, у тому числі і в кінематографі, хоча у досить обмеженому вигляді.

З приходом до влади Леоніда Брежнєва посилювався ідеологічний контроль за радянським кінематографом. Це провокувало створення посередніх, одноманітних фільмів, у яких розкривалися необхідні для пропаганди аспекти, тобто ті, які зображували та «утверджували» ідеали комуністичного суспільства. Чітке тематичне планування, проходження сценаріїв через декілька рівнів цензорів, відсіювання «непридатних», прямі заборони та «коментарі з рекомендаціями», що спотворювали авторські задумки – ось невеликий перелік того, за допомогою чого Комітет по кінематографії (Держкіно) контролював індустрію кіно.

Репрезентація побутових практик були зумовлені сюжетами стрічок. Герої мали десь зустрітися. Місця зустрічі і знайомства часто були пов'язані з роботою, однак не завжди герої мали спільні професійні інтереси. Зокрема, розташування військової частини, польові експедиції, відрядження пояснювали, як герої опинилися у тому чи іншому місці. Водночас, це

дозволяло показати представників і представниць різних професійних груп. Випадкові місця, пов'язані з публічним простором, займали не останнє місце у ситуації знайомства. Цікавим, видається згадки про знайомства через листування, що епізодично показані у двох стрічках. У фільмах середини 1980–х рр. можна зустріти обставини, за яких герої спеціально відвідують місця, де можна з кимось познайомитися. Практики, пов'язані з перебігом романтичних стосунків, являли собою набір стандартних моделей поведінки: дарування квітів, спільні прогулянки, після яких герой проводив об'єкт свого захоплення додому

Танці відіграють одну з ключових ролей у взаєминах між закоханими героями. Саме запрошення до танцю чи на танці уже можна було сприймати як зізнання у симпатії. У фільмах танці фігурували у трьох контекстах: на урочистих публічних подіях, на організованих майданчиках і на домашніх святкуваннях. На публічних танцях існували свої правила: першими запрошували чоловіки, окрім «білих танці», також не варто було кликати до танцю уже «зайняту» дівчину, оскільки так можна було «нарватися» на її прихильника. Після самих танців партнер проводив дівчину додому, що прочитувалося іншими та глядачами, як те, що героїв уже можна вважати парою.

Героям радянських фільмів було важко описати, що вони відчували. Тому, щоб передати свої любовні переживання, вони використовували порівняння з божевіллям, манною, дурістю, перевертанням світу, «цеглиною по голові». Візуально «справжнє кохання» було показано через сльози, безсоння, душевні муки. Уявлення про любов було, як про щось, що здатне змінити світ. Відповідно, після зустрічі з людиною, котра підкорила серце героя/їні, їхнє життя уже не було, як раніше. Інтимні почуття часто були пов'язані з «особистим щастям». Водночас, у певних ситуаціях героям потрібно було поступитися своїм «щастям» заради блага інших. А, коли на «любівному фронті» не складалося героїні шукали «щастя» у «влаштованому побуті», який мав забезпечити стабільність та спокій.

Сцени сексуального характеру піддавалися особливій цензурі, тому їх зображення, чи радше натяки на них, повинні були сюжетно-виправданими. Нерозсудлива, ірраціональна любов на екрані могла легітимізувати позашлюбні відносини. Водночас, поруч із цим неодмінно піднімалося питання інституалізації любові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Джерела

1.1. Неопубліковані джерела

1. ЦДАВО України. Ф. 4623. Оп. 1. Спр. 656 (Положення про Державний комітет Раді Міністрів Української РСР по кінематографії, 9.07.1965).
2. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 140 (Протокол № 6 спільного засідання Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР та Президії Правління Спілки кінематографістів України, 17.06.1968).
3. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 141 (Постанова № 77 Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР, 4.11.1968).
4. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 15 (Положение о Главном управлении художественной кинематографии Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, 4.06.1964).
5. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 172 (Наказ Голови Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР № 120-а, 30.04.1969).
6. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 173 (Наказ Голови Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР № 249, 22.10.1969).
7. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 173 (Наказ Голови Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР № 270, 20.11.1969).
8. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 207 (Наказ Голови Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР № 15, 2.02.1970).
9. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 387 (Перспективный план производства художественных фильмов на киностудиях Украины в 1972–75 гг., 27.08.1971).
10. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 389 (Постанова № 31 Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР, 26.03.1971).
11. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 389 (Постанова № 6 Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР, 22.01.1971).
12. ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 390 (Постанова № 55 Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР, 21.05.1971).

13.ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 423 (Указ Президії Верховної Ради Української РСР № 982–VIII, 28.08.1972).

14.ЦДАВО України. Ф. 4754. Оп. 1. Спр. 423 (Указ Президії Верховної Ради Української РСР № 994–VIII, 1.09.1972).

1.2. Фільми

1. Анна і Командор / Реж. Є. Хринюк. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1974. 74 хв.
2. Бережіть жінок / Реж. В. Макаров, О. Полинніков. Одеса: Одеська кіностудія, 1981. 127 хв.
3. Будемо чекати, повертайся! / Реж. М. Малецький. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. 85 хв.
4. Весь світ в очах твоїх / Реж. С. Клименко, І. Симоненко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1976. 68 хв.
5. Впізнай мене / Реж. В. Попков, Ю. Хоменко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1979. 74 хв.
6. Всього один поворот / Реж. О. Гришин. Одеса: Одеська кіностудія, 1986. 71 хв.
7. Голубе і зелене / Реж. В. Гресь. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. 39 хв.
8. Дарунок долі / Реж. О. Павловський, Л. Павловський. Одеса: Одеська кіностудія, 1978. 65 хв.
9. Два дні на початку грудня / Реж. Б. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. 78 хв.
10. Де ви, лицарі? / Реж. Л. Биков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. 66 хв.
11. День перший, день останній / Реж. Ю. Ляшенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1978. 67 хв.
12. Довгі дні, короткі тижні / Реж. В. Попков, С. Винокуров. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. 182 хв.

13. Довгі проводи / Реж. К. Муратова, Г. Тарасуль. Одеса: Одеська кіностудія, 1971. 95 хв.
14. Дощ в чужому місті / Реж. М. Резнікович, В. Горпенко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1979. 132 хв.
15. Дрібниці життя / Реж. В. Криштофович. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. 65 хв.
16. Жива вода / Реж. Г. Кохан. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. 76 хв.
17. Жінки жартують серйозно / Реж. К. Єршов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. 87 хв.
18. Зірка балету / Реж. О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1964. 77 хв.
19. Зозуля з дипломом / Реж. І. Самборський, В. Ілленко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. 64 хв.
20. Капіж / Реж. А. Бенкендорф. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. 80 хв.
21. Карусель / Реж. В. Попков . Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1983. 70 хв.
22. Квіти для Олі / Реж. Р. Василевський. Одеса: Одеська кіностудія, 1976. 80 хв.
23. Квіти лугові / Реж. В. Лисенко. Одеса: Одеська кіностудія, 1980. 81 хв.
24. Ключі від неба / Реж. В. Іванов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1964. 73 хв.
25. Коли людина посміхнулась / Реж. Б. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1973. 72 хв.
26. Короткі зустрічі / Реж. К. Муратова. Одеса: Одеська кіностудія, 1967. 91 хв.
27. Міський романс / Реж. П. Тодоровський. Одеса: Одеська кіностудія, 1970. 94 хв.

28. Місяць травень / Реж. Г. Липшиц. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1965. 74 хв.
29. Мої дороги / Реж. Я. Лупій. Одеса: Одеська кіностудія, 1975. 67 хв.
30. Не було б щастя... / Реж. К. Єршов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1983. 63 хв.
31. Не плач, дівчино / Реж. Є. Шерстобитов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1976. 70 хв.
32. Непосиди / Реж. В. Іванов, А. Народицький. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1967. 73 хв.
33. Неспокійне літо / Реж. Я. Ланчак. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. 63 хв.
34. Оглядини / Реж. В. Іванов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. 76 хв.
35. Переходимо до кохання / Реж. О. Фіалко, О. Мішурін. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1975. 127 хв.
36. Пізня дитина / Реж. К. Єршов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. 64 хв.
37. Побачення / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. 75 хв.
38. Польоти уві сні та наяву / Реж. Р. Балаян. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. 92 хв.
39. Пошук / Реж. Є. Хринюк, К. Жук, І. Старков. Одеса: Одеська кіностудія, 1967. 81 хв.
40. Прощавайте, фараони! / Реж. В. Винник, Д. Черкаський. Одеса: Одеська кіностудія, 1974. 79 хв.
41. Ранок за вечір мудріший / Реж. О. Муратов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. 64 хв.
42. Рік теляти / Реж. В. Попков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1986. 82 хв.

43. Секретар парткому / Реж. М. Ільїнський, О. Ленціус. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. 133 хв.
44. Сімейне коло / Реж. В. Довгань. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1980. 83 хв.
45. Тільки ти / Реж. Є. Шерстобитов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. 83 хв.
46. Тронка / Реж. А. Войтецький. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. 76 хв.
47. Час для роздумів / Реж. С. Ашкеназі. Одеса: Одеська кіностудія, 1982. 65 хв.
48. Чужий дзвінок / Реж. С. Олійник. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1985. 66 хв.
49. Шкіра білого ведмедя / Реж. В. Костроменко. Одеса: Одеська кіностудія, 1979. 74 хв.
50. Шлях до серця / Реж. В. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. 95 хв.
51. Юлька / Реж. К. Жук. Одеса: Одеська кіностудія, 1972. 70 хв.
52. Яблуко на долоні / Реж. М. Рашеєв. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1981. 78 хв.
53. Які ж ми були молоді / Реж. М. Беліков. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1985. 92 хв.
54. Якщо можеш, прости... / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1984. 84 хв.

2. Література

2.1. Монографії, збірки статей, брошури, тези конференцій

1. Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 320 с.
2. Глебкина Н. В. Человек в структуре кинематографической повседневности: на материале советского художественного кинематографа конца 50-60-х годов. Москва: МАКС Пресс, 2010. 93 с.
3. Гурова О. Советское нижнее белье: между идеологией и повседневностью. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. 288 с.
4. Кульчинська Л. Сміслоутворення в кінематографі: жанрові механізми. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2016. 144 с.
5. Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура: СССР — оттепель. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 203 с.
6. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. 92 с.
7. СССР: территория любви : сб. ст. / За ред. Борисова Н., Богданов К., Мурашов Ю. Москва: Новое издательство, 2008. 272 с.
8. Фомин В. Кино и власть. Советское кино: 1965 – 1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. Москва: Материк, 1996. 371 с.
9. Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 664 с.

2.2. Статті

1. Агеева В., Мерзляков М. Повседневный мир советского общества как предмет изучения отечественных исследователей. *Вестник Таганрогского института имени А. П. Чехова*. 2017. № 2. С. 208–212.
2. Андриевская Ю. Интимность как свойство социокультурного феномена приватности. *Социологический альманах*. 2014. № 5. С. 287–296.
3. Барт Р. Риторика образа. // Барт Р. Избранные работы. – Москва, 1989. С. 297-318.

4. Белошапка Н. Государственное управление культурой в СССР: механизм, методы, политика. *Вестник Удмуртского университета. Серия "История и филология"*. 2009. № 2.
5. Беляева Г., Михайлин В. Чужие письма: границы публичного и частного в школьном кино 1960-х годов. *Неприкосновенный запас*. 2016. № 2. С. 106–128.
6. Богданов К. Бытовой жанр и его роль в деле коммунистического воспитания. *Новое литературное обозрение*. 2018. № 4.
7. Бурлина Е. «Советский век» в частных пространствах и глобальном времени. *Ярославский педагогический вестник*. 2019. № 4. С. 166–172.
8. Воробьева М. Коммунальная квартира в советских кинофильмах и анекдотах: Попытка объемного портрета. *Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований*. 2015. № 2. С. 19–31.
9. Гавриш Г. Либерализация сферы культуры как фактор политического процесса в 1985-1989 гг. *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения*. 2011. № 1 (62). С. 158-170.
10. Глебкина Н. "Свет мой, зеркальце, скажи": конструирование повседневности в советском художественном кинематографе 60-х годов. *Культурология*. 2010. № 1. С. 107–118.
11. Голод С. И. Российские сексуальные стандарты и их трансформация (вторая половина XX столетия). *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2000. № 2. С. 139–153.
12. Голод С. И. Трансформация эротико-эмоциональных отношений молодежи на протяжении XX столетия. *Журнал социологии и социальной антропологии*. 2010. № 2. С. 52–71.
13. Гурова О. Идеология тела в советской культуре середины XX века. *Репрезентации телесности: Сборник научных статей* / Ред. Г. Зверевой Москва, 2003. С. 181–193.
14. Гурова О. Идеология потребления в советском обществе. *Социологический журнал*. 2015. № 4. С. 117–131.

15. Дашкова Т. Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов // Дашкова Т. Телесность – идеология – кинематограф: Визуальный канон и советская действительность. Москва: Новое литературное обозрение, 2013. С. 80–94.
16. Дашкова Т. Страх близости. "Эротические сцены" в советском кино 1930-1960-х годов. *Новое литературное обозрение*. 2020. № 2. С. 207–221.
17. Дашкова Т. Увидеть эротику: пристрастный взгляд на советские фильмы 1930-х годов. *Теория моды. Одежда. Тело. Культура*. 2008. №9. С. 193–208.
18. Заельская С. Основные тенденции в развитии советского киноискусства в 1970-е гг. *Инновационные технологии нового тысячелетия: сборник статей Международной научно-практической конференции* / ред. А. Сукиасян. Киров, 2016. С. 48–50.
19. Здравомыслова Е., А. Тёмкина. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе. *О муже(N)ственности: Сб. статей* / ред. С. Ушакин. Москва, 2002. С. 432–451.
20. Каспэ И. «Я есть!»: позднесоветское кино через призму реляционной социологии Харрисона Уайта (et vice versa). *Социологическое обозрение*. 2017. № 3. С. 174–206.
21. Каспэ И. Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Ч. 1. *Новое литературное обозрение*. 2009. №100. С. 527–547.
22. Каспэ И. Границы советской жизни: представления о «частном» в изоляционистском обществе. Ч. 2. *Новое литературное обозрение*. 2010. № 101. С. 185–207.
23. Келли К. Период запоя: Кинопроизводство в Ленинграде брежневской эпохи. *Новое литературное обозрение*. 2018. № 4. С. 58–93.
24. Ковтуненко Е. С. Методологічні підходи в семіотичному аналізі. *Наукові праці. Соціологія*. 2013. № 199. С. 44–48.

- 25.Косинова М. Кинорепертуар и зрительские предпочтения в эпоху «Застоя». *Вестник университета*. 2016. № 6. С. 255–259.
- 26.Косинова М. Кинофикация советской кинематографии в годы «Застоя». *Вестник университета*. 2016. №. 3. С. 224–228.
- 27.Косинова М. Падение кинопосещаемости в эпоху «застоя». Причины и следствия. *Вестник университета*. 2016. №7–8. С. 271–276.
- 28.Косинова М. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя». *Сервис Plus*. 2016. № 2. С. 62–71.
- 29.Кузнецова Л. Пространство советского курорта: свобода или контроль? *Новое литературное обозрение*. 2014. № 2. С. 123–131.
- 30.Кульчинська Л. "Особисте життя" в радянському кіно 1960–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2014. № 3. С. 74–85.
- 31.Кульчинська Л. Жанрові кліше та проблема конструювання жанрового корпусу. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. № 3. С. 31–39.
- 32.Кульчинська Л. Радянський кінематограф постсталінського періоду як засіб урегулювання соціальних проблем. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. № 3–4. С. 63–67.
- 33.Ложков Д. Цензура в СССР в условиях разрядки международной напряженности (1970-е годы). *Вестник Московского университета. Серия 21. Управление (государство и общество)*. 2013. №1 С. 146–166.
- 34.Мазур Л. «Деревенское кино» 1950–1980-х гг. как историко-культурный феномен советской эпохи. *Культурологический журнал*. 2014. № 1.
- 35.Марков Н. Командный дух советского кинообщества. *Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки*. 2015. №. 2. С. 112–116.
- 36.Марков Н. Тематическое планирование и определение групп по оплате Государственным комитетом СССР по кинематографии как основные механизмы управления процессом создания кинофильмов (1963-1986).

- Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки* / ред. А.Г. Голиков. Москва, 2019. С. 254–267.
- 37.Марков Н. Эксперимент в советской кинематографии: Экспериментальное творческое объединение в 1965–1976 гг. *Genesis: исторические исследования*. 2018. № 1. С. 102–111.
- 38.Миславський В. Н. Побутові фільми в українському кінематографі 1927-1930-х років. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 8. С. 91–95.
- 39.Михайлин В. Баба с тазом: «материальный» код в фильме Юлия Райзмана «А если это любовь?» *Теория моды*. 2016. № 41. С. 167–191.
- 40.Михайлин В., Беляева Г. Ромео, сын Джульетты: трансформация представлений о публичном и приватном в фильме "Вам и не снилось". *Неприкосновенный запас*. 2017. № 3 (113). С.193–210.
- 41.Мищенко Т. Женщины из советских фильмов (по материалам журнала «Советский экран» 1960-1968 гг.). *Вестник БГУ*. 2012. № 2.
- 42.Раскатова Е. «Идеологические фильтры» и позднее советское кино. *Лабиринт*. 2016. № 6. С. 81–90.
- 43.Русина Ю. А. Молодежная тема в кинематографе позднего советского периода (1970-1980-е гг.) // Русина Ю. А. История советского кино : учеб. пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. С. 76–94.
- 44.Сериков А. Е. Влюбленный мужчина: ситуация и формы поведения в ней. *Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология»*. 2014. № 1. С. 27–42.
- 45.Соловьева Л. А. Исследование семейных образов в изобразительном искусстве (контент-анализ материалов русского и советского искусства XIX-XX вв.) *Научные ведомости. Серия: Философия. Социология. Право*. 2012. № 8 (127). С. 313–320.
- 46.Ткач О. Патриархат по-советски, или Большая семья на большом экране. *Гендерные отношения в современной России: исследования 1990-х годов* / Ред. Л. Попковой, И. Тартаковской. Самара, 2003. С. 294–316.

47. Тримбач С. Верность идеалу. *Искусство кино*. 1978.
48. Туркина В.Г. Советская "коммуналка" как социокультурный институт и место памяти. *Наука. Искусство. Культура*. 2018. № 4 (20). С. 45–50.
49. Усманова А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе. *Новое литературное обозрение*. 2004. № 5 (69). С. 179–213.
50. Храмов В. Б. Советское кино как феномен советской культуры. *Теория и практика общественного развития*. 2009. № 2. С. 183–200.
51. Хренов Н.А. История кино 1970-х годов: история смены поколений или история смены систем видения? *Ярославский педагогический вестник*. 2017. №1. С. 253–264.
52. Хренов Н.А. Кинематограф 70-х годов в контексте осознания надлома цивилизации. *Ярославский педагогический вестник*. 2017. №3. С. 257–267.
53. Хренов Н.А. Кинематограф с точки зрения времени культуры: осуществленные и неосуществленные замыслы в кино 1970-х годов. *Ярославский педагогический вестник*. 2017. № 2. С. 273–286.
54. Хрюкин Д. А. «Жанр» как ключевая проблема советского кинематографа 1968–1985 гг. *Историческая и социально-образовательная мысль*. 2017. № 2–1. С. 77–83.
55. Хрюкин Д. А. «Производственный фильм» как жанровый феномен отечественного кино 1970-х годов: кинематографическая специфика и формальные особенности. *Ист. и социал.-образов. мысль*. 2016. № 2. С. 112–119.
56. Черепанова Р. С. Дискурс частной жизни в позднем СССР: к постановке проблемы. *Вестник Южно-Уральского государственного университета*. 2012. № 10 (269). С. 95–98.
57. Чеснокова Л. Право на приватность как необходимый аспект человеческого достоинства. *Исторические, философские,*

политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 6(80). С. 196-199.

58. Чуйкина С. «Быт неотделим от политики»: официальные и неофициальные нормы «половой» морали в советском обществе 1930—1980-х годов. *В поисках сексуальности* / ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. Санкт-Петербург, 2002. С. 99–127.
59. Шкудунова Ю. Концептуальная основа "публичности" и "приватности" *Вестник Омского университета.* 2007. №4. С. 65–68.
60. Щербенок А. Цивилизационный кризис в кино позднего застоя. *Новое литературное обозрение.* 2013. № 123. С. 64–69.
61. Эванс К. Э. Риск и конец истории: Подход к проблеме неопределенности на телевидении и в кино брежневской эпохи. *Новое литературное обозрение.* 2018. № 4 (152). С. 94–115.
62. Огудов С. Кинематографический знак и нарратив в концепциях Жюль Делёза и Юрия Лотмана. *Новое литературное обозрение,* 2017. № 147. С.59-69.
63. Bönker K. Depoliticalisation of the Private Life? Reflections on Private Practices and the Political in the Late Soviet Union. *Writing Political History Today* / Ed. by W. Steinmetz et al. Frankfurt, 2013. P. 207–234.

3. Електронні ресурси

1. Стяжкіна О. «Міщанка» та «бездуховний обиватель»: гендерні аспекти радянської повсякденності (сер.1960 – сер.1980 рр.) URL: <https://uamoderna.com/md/212-212> (дата звернення: 15.04.2021).
2. Каталог фільмів. Державне Агентство України з питань кіно. URL: <https://usfa.gov.ua/movie-catalog> (дата звернення: 17.02.2021).
3. «Польоти уві сні та наяву» у Довженко-Центрі. URL: <https://antikvar.ua/poloty-uvi-sni-ta-nayavu/> (дата звернення: 24.05.2021).

ДОДАТКИ

Додаток 1. Повільний танець



Джерело: Місяць травень / Реж. Г. Липшиц. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1965. Хв. 45:10.

Додаток 2. Запрошення на танці



Джерело: Весь світ в очах твоїх / Реж. С. Клименко, І. Симоненко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1976. Хв. 12:55.

Додаток 3. Незручність першого побачення



Джерело: Голубе і зелене / Реж. В. Гресь. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 3:33, 5:52.

Додаток 4 – «Надто щасливі»



Джерело: Шлях до серця / Реж. В. Івченко. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1970. Хв. 77:35.

Додаток 5 – Таємне кохання



Джерело: Жива вода / Реж. Г. Кохан. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1971. Хв. 26:50.

Додаток 6 – «Щасливий шлюб»



Джерело: Анна і Командор / Реж. Є. Хринюк. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1974. Хв. 57:41.

Додаток 7 – Зберігаючи дистанцію



Джерело: Побачення / Реж. О. Ітигілов. Київ: Кіностудія ім. О. Довженка, 1982. Хв. 58:50.