

**КЛАСИЧНІ ІСТОРІЇ КОХАННЯ  
У НОВИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ УМОВАХ:  
РЕМЕЙКИ РАДЯНСЬКИХ РОМАНТИЧНИХ КОМЕДІЙ  
У СТРУКТУРІ ПОСТРАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

*Пострадянській культурі притаманна глибока ностальгія за радянськими часами. Проявом цієї ностальгії є постійна циркуляція радянської тематики у пострадянському медіапросторі. Класичні радянські романтичні комедії рік за роком традиційно демонструються на центральних телеканалах протягом державних свят. Ремейк сутнісно має інтерпретативну природу. У ремейку сталі радянські сюжети пристосовуються до сприйняття сучасним пострадянським поколінням. Ремейки, що інкорпорують і адаптують радянські патерни романтичних стосунків до нового культурного середовища, вказують на існування зв'язку із класичними радянськими історіями про кохання. Ремейки адаптують радянські історії про кохання до сучасної культури. Продюсери ремейків «Тронії доли, або З легким паром!» (1975) та «Службового роману» (1977) декларували наміри створити класику пострадянської культури. Але ремейки не змогли зайняти місця радянської класики, хоч сприйняття старої класики сучасною аудиторією ускладнене через брак зв'язку з радянським культурним контекстом.*

**Ключові слова:** ремейк, романтична комедія, кохання, пострадянська культура.

Дослідження кінематографа відкриває можливість для вивчення історичного уявного (пост)радянського суспільства та реконструкції крізь призму системи саморепрезентацій самосвідомості суспільства. Крім того, як зазначає А. Усманова, кінематограф бере активну участь в історичному процесі семіотичного продукування та репрезентує ідеали й сподівання, бажання й розчарування, почуття патріотизму й соціальний

песимізм тощо.<sup>1</sup> (Пост)радянський кінематограф (на прикладі романтичної комедії), розглянутий як літопис емоційного життя соціуму, є цікавим дослідницьким полем, оскільки реконструкція змісту соціально-історичних конвенцій суспільства в різні культурні епохи може виявити детермінанти експресивності емоційної й чуттєвої сторін людини. Історії про кохання дають змогу простежити не тільки трансформацію історичних форм чуттєвості, а й певні константні елементи в організації емоційного досвіду та сфери приватності в культурі. Аналіз сталих кіносюжетів і мотивів відкриває шлях до розуміння культурного несвідомого (пост)радянського суспільства.

Міфологія романтичного кохання імпліцитно містить уявлення про асоціальність цього почуття, бо кохання часто проявляє себе як трансгресія соціального світу. Кохання завжди має «координати» у тому сенсі, що воно виникає між людьми, які належать до конкретного соціуму, конкретної культури з притаманними їй специфічними практиками й ритуалами в організації інтимної сфери буття людини. Кохання – це особлива форма соціальної практики.<sup>2</sup>

Об'єктом нашого дослідження стануть класичні для радянської культури фільми «Іронія долі, або З легким паром!» (1975), «Службовий роман» (1977), та їх продовження – «Іронія долі. Продовження» (2007), «Службовий роман. Наш час» (2011), що були відзняті вже у пострадянський період. А предметом наших роздумів стануть історії кохання, канонізовані в радянську добу та реактуалізовані у пострадянську. Ми зосередимося на компаративному аналізі репрезентацій життєвих стилів різних поколінь у кінематографі.

Мета наших пошуків – виявити механізм адаптації архетипних для радянської культури історій про кохання для сприйняття новим поколінням пострадянських глядачів. Це дасть змогу виявити у пострадянській культурі патерни опису реальності, що їх виробила радянська культура. Такий аналіз допоможе класифікувати тотожності й розбіжності оригіналу й інтерпретації, визначити їх характер та глибинний сенс, завдяки чому можна буде зробити висновки щодо соціокультурних причин трансформації.

У зв'язку з цією метою постають такі завдання: виявити у практиці пострадянського кінематографу співвідношення між ремейком і сиквелом, з одного боку, та оригіналом, з другого; описати архетипну модель у репрезентації історії кохання; провести компаративний аналіз

---

<sup>1</sup> А. Усманова. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // *Magazines* ([www.magazines.ru](http://www.magazines.ru)).

<sup>2</sup> Там само.

радянських і пострадянських варіацій однієї історії кохання та виявити їх подібності й розбіжності; продемонструвати процес наслідування й трансформації пострадянською культурою уявлень та практик радянської культури.

Актуальність теми зумовлена необхідністю теоретичного осмислення феномену ремейків культових для радянської доби фільмів та виявлення відбитку архетипних радянських історій про кохання у пострадянській культурі, оскільки ці питання не були належно висвітлені.

Новизна запропонованого дослідження полягає у міждисциплінарному підході до вивчення предмету, що синтезує напрацювання у царині дослідження кіно як форми світогляду, аналізує механізми конструювання та функціонування репрезентації соціальних уявлень та поведінкових патернів на кіноекрані. Крім того, результати нашого дослідження допоможуть краще зрозуміти зв'язок між радянською культурою і свідомістю та їх трансформаціями у пострадянські часи.

Дуже цікаві дослідження радянського та пострадянського кіно А. Усманової та О. Булгакової допоможуть нам визначити і класифікувати елементи культурного досвіду й ідентичності, характерні для радянської культури, і ті, що визначають пострадянську культуру. Булгакова зазначає: «Тіло актора та його жест також вписані у процес зміни культурного коду суспільства, у якому манери, ритуали, риторика й мистецтво пов'язані одне з одним, взаємним впливом моделюючи „тіло епохи”»<sup>3</sup>. Індикатором зміни культурного коду є зміна оцінки тієї чи іншої тілесної техніки в системі фільму та її атрибуція різним сферам і різним тілам.<sup>4</sup> Теоретико-практичні напрацювання Булгакової стануть у пригоді при аналізі поведінкової складової культурних трансформацій, явлених у кінематографічному тексті.

Кінематографічний жанр, за визначенням В. Міславського, – це група фільмів, об'єднаних схожістю рис внутрішньої будови. В основі жанру лежить певний тип зображення людини та її оточення, системи поглядів на світ.<sup>5</sup> Б.-К. Грант порівнює функціонування жанрового кіно до міфу. У міфологічному функціонуванні жанрові фільми запроваджують можливості та засоби для культурного діалогу, залучаючи свою аудиторію до спільного дискурсу, що перезатверджує чи випробовує на міцність культурну ідентичність та культурні цінності.<sup>6</sup> Жанрові фільми, які є лише варіація-

<sup>3</sup> О. Булгакова. *Фабрика жестов*. Москва 2005, с. 13.

<sup>4</sup> Там само, с. 9.

<sup>5</sup> В. Миславский. *Краткий энциклопедический словарь кино*. Харьков 2007, с. 215.

<sup>6</sup> В. К. Grant. *Film genre: from iconography to ideology*. London and New York 2007, с. 29-30.

ми тотожної за структурою історії, мають потужний комунікативний та репрезентативний потенціал і забезпечують спадкоємство колективних уявлень та практик від покоління до покоління.

Жанрове розважальне кіно неминуче містить, відображає та пропагує певну ідеологію.<sup>7</sup> Індустрія розваг ніколи не виробляє ідеологічно нейтральний продукт. Популярна культура продукує міфи, головною ознакою й функцією яких є, в термінології Р. Барта, «перетворення антифізису на псевдофізис»<sup>8</sup>. Міфи популярної культури стверджують панівну в суспільстві систему цінностей, що репрезентується як правильна та природна, одночасно маргіналізуючи та делегітимізуючи інші. Бартівські зусилля з деконструкції міфологічних кодів культурних текстів апелювали водночас до викриття жанрового кіно як чогось більшого, ніж буржуазна ілюзія та пропаганда для пасивного глядача, і до бачення жанрових кодів як можливості проблематизації панівної ідеології.<sup>9</sup>

Західні дослідження вже традиційно розглядають ремейки у широкому культурному контексті, що охоплює відношення до оригіналу в діалогічному, інтертекстуальному й інтерпретативному контекстах одночасно. Е. Хортон та Стюарт І. Мак-Дугал виводять визначення ремейку з визначення нарративу як такого. Наратив, за їхнім визначенням, є перцептивною діяльністю з організації інформації у певний патерн, що репрезентує та пояснює досвід. Ремейк – це також патерн, що репрезентує й перевизначає попередні наративи й попередній досвід в інший час та крізь змінене сприйняття.<sup>10</sup> Роберт Ебервейн наполягає на тому, що слід відкидати розуміння усталеності значення фільму-оригіналу для сучасної йому аудиторії, щодо якого ремейк визначається, бо оригінал не є сталим та фіксованим.<sup>11</sup> Він пропонує бачення оригіналу в широкому культурному контексті як такого, що продовжує вплив на сучасну його створенню та подальшу аудиторію. Сутнісно ремейк – це форма читання та перечитування оригінальної кінострічки. У. Еко визначає ремейк як нову розповідь історії, що вже мала успіх.<sup>12</sup> А. Усманова вказує на фундаментальну іманентну суперечність ремейка – інтенцію бути таким, як оригінал, але водночас перевершити його, бути довершеним та

---

<sup>7</sup> Там само, с. 32.

<sup>8</sup> Р. Барт. Миф сегодня // *Lib* (www.lib.ru).

<sup>9</sup> В. К. Grant. *Film genre: from iconography to ideology*, с. 32.

<sup>10</sup> А. Horton, S. Y. McDougal. Introduction // *Play it again, Sam: retakes on remakes* / ред. А. Horton, S. Y. McDougal. University of California Press 1998, с. 2.

<sup>11</sup> R. Eberwein. *Remakes and Cultural Studies* // *Play it again, Sam: retakes on remakes*, с. 16.

<sup>12</sup> У. Эко. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // *Gumer* (www.gumer.info).

витіснити його з культурної пам'яті, поселивши думку про власну культурну вищість.<sup>13</sup>

Для нашого дослідження було обрано два культові для радянської культури фільми – «Іронія долі, або З легким паром!» (1975), «Службовий роман» (1977) та їх продовження, відзняті вже в пострадянський період, – «Іронія долі. Продовження» (2007), «Службовий роман. Наш час» (2011). Далі ми проведемо компаративний аналіз оригіналів і ремейків, а для цього виділимо структуру нарративу кожного фільму. Ми вважаємо, що усі ці фільми можна класифікувати як романтичні комедії, хоча такого жанру в радянській класифікації кіно- та телепродукції не існувало. Найближчим до романтичної комедії, що є суто голівудським жанром, за радянських часів був жанр ліричної комедії, але структурно вони тотожні, тому ми використовуємо сучасну класифікацію. До того ж, як зазначає А. Усманова, освоєння радянськими кінематографістами західних комерційних жанрів – комедії, романтичної комедії, бойовика, фільмів-катастроф – почалося ще у повоєнні роки.<sup>14</sup> «Службовий роман» (1977) – класична романтична комедія, а беручи до уваги, що «Службовий роман. Наш час» (2011) відзнято за участі голівудської студії «Юніверсал», можна констатувати закріплення панівного впливу голівудського жанрового канону на російський пострадянський кінематограф. «Іронія долі, або З легким паром!» (1975) та «Іронія долі. Продовження» (2007) у жанровому визначенні ближчі до мелодрами, хоча структура сюжету класична для романтичної комедії.

Оригінальна історія кохання у фільмі «Іронія долі» (1977) будується на низці збігів та випадковостей. Неодружений чоловік випадково потрапляє до квартири незаміжньої жінки. І він, і вона мають наречених, невдовзі ті стосунки мали би привести до шлюбу. Взаємна ворожість між головними персонажами, яка є на початку, переростає у симпатію. Герой постійно повертається до квартири героїні, а коли уже остаточно їде від неї – вона кидається за ним, проникаючи до його житла таким самим чином, що й він до її. Дія фільму будується на повторях та дзеркальній симетрії – герої живуть в однакових квартирах, з однаковими адресами; разом зі своїми матерями; мають стосунки із партнерами і збираються одружитися; раніше одружені не були. Героїня (Надя) робить вибір між Іполітом та Женєю, які уособлюють нормативну офіційну ідентичність (Іполіт) та альтернативну імпульсивну ідентичність (Женя), що стає

<sup>13</sup> А. Усманова. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // *Magazines* ([www.magazines.ru](http://www.magazines.ru)).

<sup>14</sup> А. Усманова. «В советском кино всегда был конфликт Любви и Идеи», интервью Томасу Вайсета // *N-europe* ([www.n-europe.eu](http://www.n-europe.eu)).

метафоричним вибором між шлюбом за розрахунком та справжніми, романтичними, емоційно насиченими стосунками.

«Іронія долі. Продовження» (2007) будується одночасно як сиквел та як ремейк «Іронії долі» (1975), тобто, (майже) та сама історія (ремейк) трапляється з іншими персонажами (сиквел, або ретейк у класифікації У. Еко)<sup>15</sup>, що пов'язані з героями оригінальної історії (вони їхні діти від різних шлюбів). В «Іронії долі. Продовження» (2007) головний герой свідомо звертається до історії свого батька: він вирушає на пошуки батькового кохання і зустрічає доньку батькової пасії, що перебуває у ситуації, майже ідентичній до ситуації фільму-оригіналу. Костя свідомо відштовхується від історії кохання свого батька та влаштовує її повторення у своєму житті. Він, цитуючи, переграє події життя свого батька, але гадає, що зможе «зробити усе, як треба» (зробити ремейк, що буде кращим за оригінал). У фільмі цитування оригінального фільму відбувається на кількох рівнях: на рівні діалогів, на рівні окремих семантично навантажених реплік (наприклад, «Чому ви увесь час брешете?» – постійно запитують героїні обох фільмів), на рівні пісень. Також треба відзначити цитування оригіналу в сиквелі на рівні наративу, через побудову дії на повторах: син Жені Костя кілька разів їде від Наді (доньки Наді), та завжди опиняється біля її дому або квартири. Квартира Наді з оригінального фільму в сиквелі функціонує як магніт, що унеможливує віддалення персонажів один від одного та реактуалізує історію знайомства їхніх батьків.

Класичний для романтичної комедії початок із протистоянням головних персонажів за канонами жанру переходить у симпатію та закоханість. Залишившись наодинці з Надею, Костя одразу активізує риторичку сватання та пропонує себе як альтернативу Іраклію, позиціонуючи себе романтичним героєм (справжнє кохання) на протигагу матеріалістичному (шлюб за розрахунком). Але Костя артикулює для Наді конфлікт, що існував для її матері, та не існує для неї. Для Наді важливіше інше: вона не може домогтися, щоб Іраклій її почув, налагодити якісну комунікацію з ним, бо Іраклій увесь час працює. А щастя – це коли тебе чують. Цю проблему Костя називає, а існування її Надя сама помічала. Він лише артикулює думку, що обирає Надя, а не її обирають.

Іраклій – це *selfmade man* сучасного російського суспільства. Увесь час працювати – це його нормальний стан, бо він отримав усе, що має, важкою працею. Іраклій хоче одружитися з Надею, створити сім'ю та народити дітей. Але Надя протягом розгортання фільму приходить до усвідомлення

---

<sup>15</sup> У. Еко *Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна* // *Gumer* ([www.gumer.info](http://www.gumer.info)).

себе як особистості, того, що вона сама керує власним життям і має визначитись зі стратегією майбутнього. Тому вона вилучає свою долю з-під опіки батьків й не передає її до рук Іраклія, а залишає собі. Це радше жест, що має символізувати повернення долі до своїх рук. Вона обирає Костю (тому що він не береться приймати рішення замість неї), та його не схвалить батько. Сиквел констатує появу сучасної жінки, яка не позиціонує свого щастя в ідеальній великій патріархальній сім'ї (бо Іраклій саме той, хто має бажання таку сім'ю побудувати). Надя ставить своє щастя у залежність від того, як вона сама визначить його образ для себе та який шлях обере для його досягнення.

Радянські комедії 1970–1980-х років, зазначає Н. Борисова, розігрують нову схему стосунків, де герой, що живе під каблуком матері, дружини чи керівника («Іронія долі, або З легким паром!», 1975; «Службовий роман», 1977), спочатку слабкий і пасивний. Закохуючись, пасивні герої зазнають метаморфоз і перетворюються на активних й «сильних» чоловіків. Повторення цієї схеми нашоухує на думку, що кохання може розвиватися виключно за такою схемою, тому «сильна» жінка на кіноекрані повинна також зазнати метаморфози, скласти зброю й капітулювати перед коханим («Москва сльозам не вірить», 1979). Сильний чоловік стає новим ідеалом масової культури, а сильні жінки просто чекають на можливість стати слабкими у стосунках з таким чоловіком.<sup>16</sup>

Такий сюжет лежить в основі «Службового роману» (1977), що має структуру, класичну для романтичної комедії. Герой та героїня починають стосунки з неприйняття одне одного та ворожості. До того ж, у цьому фільмі експлуатується класичний для романтичної комедії конфлікт професійних статусів. Конфлікт між статусами жінки-керівника та чоловіка-підлеглого у рамках ділової комунікації ґрунтується на підлеглому становищі жінки та домінуванні чоловіків у культурі.

На початку фільму один із головних героїв – Новосельцев – представляє глядачам себе й усіх інших, починаючи з Калугіної. Жінка дбає (повинна дбати) про свою зовнішність у будь-якому віці – на екрані детально демонструється, як робітниці займаються макіяжем на робочому місці (інтимний ритуал у публічному просторі). Очі, губи, нігті, аксесуари у початкових кадрах фільму метонімізуються та стають знаками тих частин тіла, що їх жінка засобами косметики модифікує у систему ознак жіночності та чарівності.

Головна героїня – Калугіна – уособлює тип жінки, що його плекала радянська культура 1920-х років, а саме, образ жінки-товариша, що не має

<sup>16</sup> Н. Борисова. «Люблю – и ничего больше»: советская любовь 1960-1980-х годов. Сборник «СССР: Территория любви» // *Kniga* ([www.kniga.com](http://www.kniga.com)).

специфічно жіночних ознак ні у статурі, ні в одязі, ні у поведінці чи манері ходити та рухатись.<sup>17</sup> Калугіна – жінка-керівник, чие життя соціум вкриває товстим шаром соціально-легітимної інтерпретації за шкалою цінностей, імпліцитною повсякденній свідомості радянської культури 1970-х років; у світлі такої інтерпретації вона виглядає досить монструозно.

Статус-кво щодо Калугіної руйнується тоді, коли Новосельцев на вечірці у Самохвалова в істеричному нападі артикулює те таємне ставлення оточення до неї, що інтерпретує її поведінку як втрату людяності вслід за жіночністю. Також цікаво буде наголосити, чим є «автоматизм» Калугіної (головний предмет критики Новосельцева): ідеали тілесної краси та «правильності» тіла, що плекала радянська культура довоєнного періоду, до 1970-х уже повністю втратили привабливість в очах радянської культури, і Калугіна не вписується у свою сучасність на рівні кодів тілесності.

Основна частина дії відбувається у кабінеті Калугіної, і семантика робочо-виробничого простору структурує її стосунки з Новосельцевим – через встановлення апріорної дистанції, відображеної словником та граматичними конструкціями (імперативні наказові речення), якими послуговуються герої, розташуванням меблів, на яких герої сидять, тощо. І «хвилина слабкості», що відбувається на балконі – у менш офіційному просторі, – там і закінчується, бо, повернувшись до кабінету, Калугіна знову входить у роль керівника. Вечірка у квартирі Самохвалова, де він зібрав співробітників, також структурно повторює розподіл просторів та манеру артикулювати посадову дистанцію, що існує на робочому місці. Калугіна усамітнюється в окремій кімнаті (як у своєму кабінеті), а всі веселяться в іншому приміщенні. Така відстороненість метафоризує самотність головної героїні та її статус у категоріях простору. Усамітненість Калугіної – спочатку на просторовому рівні (гра у зміну ролей в кабінеті Калугіної, що деструктурує репресивність значень цього простору через нехарактерні для нього практики), а потім і на екзистенційному (висвітлюючи брак у неї жіночності), – руйнується через Новосельцева. Наприкінці фільму Калугіна стає «правильною» жінкою, набуваючи соціально легітимних атрибутів фемінності.

«Хвилина слабкості», яку дозволяє собі Калугіна після розмови з Новосельцевим на вечірці, артикулює уявлення про нещасливу долю самотньої жінки, що властиві радянській культурі.<sup>18</sup> У монолозі, де вона описує своє світосприйняття, вона тематизує «самотні вечори» як квінтесенцію свого нещасливого життя та пояснює активність у роботі відсутністю

<sup>17</sup> О. Булгакова. *Фабрика жестов*. Москва 2005, с. 150.

<sup>18</sup> А. Шадріна. *Не замужем: секс, любовь и семья за пределами брака*. Москва 2014, с. 75.



альтернативних занять та клопотів (під якими мається на увазі родина). У цій сцені Калугіна вперше постає (перед Новосельцевим і перед глядачем) вразливою та жіночною / жіночною, бо вразливою. Треба наголосити, що жіночність кодифікується за допомогою сліз як ознаки вразливості та слабкості, емоційної поведінки, нерівності голосу та переходу на шепіт.

В міру розвитку сюжету Калугіна поступово відмовляється від стриманості «залізної леді» на користь емоційності й вразливості, які й гарантують визнання її вітальності та жіночності. Таке визнання фіксується тоді, коли Новосельцев у колі підлеглих протестує проти її зневажливого назвиська: «Вона не стара!» З того самого моменту починається від-/народження Калугіної як жінки. Вона раптом розуміє, що невдало репрезентується у суспільстві як жінка, й інтерес Новосельцева є тим фактором, що артикулює це. Тоді вона звертається до «експерта з жіночності», яким є її секретарка Віра. Віра консультує Калугіну про одяг, макіяж та форму брів, манеру ходити та триматися, тобто про культурно затвержені патерни жіночності. Віра у своєму «майстер-класі» про жіночність артикулює узагальнений образ ідеальної жінки у радянській культурі 1970-х років, на тлі якого Калугіна виглядає «мамонтом» із 1930-х. У 1970-ті жінка мусила нести в собі загадку, про яку мали свідчити і манера «ходити-пливти», і ледь піднята голова з трохи опущеними додолу очима. Далі можна відзначити, що у першій серії фільму дія відбувається суто у публічному просторі робочого місця, а у другій – Калугіна з'являється у домашній обстановці. Тобто, головна героїня переміщується із публічної сфери (чоловічої), втрачаючи «чоловікоподібність», до жіночої сфери дому, набуваючи жіночності.

Треба також відзначити сюжетну лінію Самохвалов – Оля, що також формально вкладається у поняття «службовий роман». Ця лінія зовсім не має комедійної компоненти та репрезентує у ліричному дусі широкий спектр емоційного життя закоханої жінки. Історія Олі підкреслено трагічна, бо саме вона тематизує жінку як суб'єкта ліричного наративу, а чоловіка – як об'єкта романтизованого поклоніння та спрямування ліричних поезій.

«Службовий роман. Наш час» (2011) знімала студія «Юніверсал», і тому у фільмі відчутний вплив американської традиції жанру романтичної комедії. У продовженні «Службового роману» суб'єктами наративу стають обидва головні персонажі. Калугіна та Новосельцев почергово розповідають про себе. Саморепрезентація – це те, з чим входять до кадру й до історії. Саморепрезентація артикулює не стільки адекватний реальності образ людини, скільки її проєкції майбутнього образу себе, тобто людина розповідає про себе у теперішньому часі, але описує себе майбутню. Наратив саморепрезентації пов'язаний з ідеєю особистості як

об'єкта конструювання та піклування з боку самої людини.<sup>19</sup> Така ідея не мала підґрунтя у радянській колективістській культурі (в оригінальному «Службовому романі» (1977) закадровий голос належить Новосельцеву) – прийшла вона з англо-американської культури.

Ремейк видався дуже американізованим за наративною структурою та в експлуатації емотивно-пафосних конвенцій, до яких можна віднести: використання інтернаціональних музичних хітів, що стали символами романтичного кохання (як от «You're beautiful» Джеймса Бланта, «Без бою» групи «Океан Ельзи») для ілюстрування переживань героїв; доросла поведінка та міркування дітей (доньки Новосельцева допомагають йому зрозуміти свої почуття до Калугіної та возз'єднатися з нею); сцени перетворення (перевдягання) героя – робота з конструювання власної репрезентації. Треба також вказати на практично ідентичне запозичення певних режисерських ходів (офісне середовище, реакція підлеглих на появу начальниці) у постановці з голівудської романтичної комедії «Пропозиція» (2009) із Сандрою Буллок та Раяном Рейнольдсом.

Зіставляючи ремейк та оригінал, можна відзначити певну травестію гендерних ролей щодо їх традиційного розподілу в патріархальній культурі. У ремейку стримана ділова манера триматися Калугіної вже не стикається з таким осудженням і нерозумінням – тепер проблема у маскулінності. У ремейку консультацію щодо зовнішнього вигляду отримує Новосельцев, і то від секретаря Калугіною. Треба зауважити, що секретар Калугіної у ремейку – хлопець Вадик. Вадик має фемінізовану манеру говорити, ходити, вдягатися, такі ж інтереси і способи проведення вільного часу, що підштовхує глядача до того, аби класифікувати його як гомосексуала, але Вадик ним не є. Він експерт із маскулінності, на протигагу Вірі – експертові з фемінності, і його завдання – навчити Новосельцева триматися й поводитись так, як це личить справжньому чоловікові. Це свідчить про неочевидність фемінності для радянської культури та проблематичність її розхитаність меж маскулінності в пострадянській культурі. Жінки у сучасних версіях розуміють своє життя як поле для самовизначення, але культурний патерн та традиціоналістський вектор офіційної ідеології відвертають (на рівні сюжету фільму) панянок від емансипованості, розміщуючи «жіноче щастя» у просторі сім'ї та маргіналізуючи інші життєві стратегії самореалізації та досягнення щастя. При цьому образ гетеросексуальної маскулінності у культурі розпорошений, він не існує, принаймні у контексті романтичних стосунків чоловіка та жінки. Спробою побудувати такий образ є Іраклій, але романтика з ним неможлива, бо він успішний, добре

<sup>19</sup> А. Шадрина. *Не замужем: секс, любовь и семья за пределами брака*, с. 199-200.

розуміє соціальні коди та патерни поведінки й уміє ними керуватися, а любов завжди деструктивна у стосунку до статус-кво.

Намагаючись розібратися у тому, чому в сучасній Росії не є представлений та не культивується образ самодостатньої жінки, Г. Шадріна говорить, що кіно й преса продовжують культивування образу шлюбного союзу як єдиного природного способу повноцінної реалізації для жінки.<sup>20</sup> Самотність прямо асоціюється з тугою, страхом й екзистенційною порожнечою. Одиначкам прищеплюються почуття провини й сорому за невідповідність культурним нормам. Щастя – поняття політичне, воно відображає, наскільки людина вписується в соціально-ієрархічні структури конкретного суспільного ладу. «Жіноче щастя» у пересічній свідомості ставиться у залежність від одруження. Інші бажання й життєві стратегії серйозно не розглядаються й сприймаються в масовій свідомості лише як виправдання жіночої неспроможності. Універсальне вирішення усіх «жіночих проблем» – «знайти чоловіка».<sup>21</sup> Жінку послідовно перетворюють на хижачку, що полює на чоловіка заради шлюбу. Таким персонажем є Оля у «Службовому романі. Наш час» (2011), що з романтичної закоханої – яка репрезентує поведінку, характерну для моделі куртуазного кохання (але для чоловічої ролі) в оригінальній історії, – у продовженні перетворюється на мисливицю за чоловіком, що одружиться із нею. Зміна в позиціонуванні образу Олі можна інтерпретувати як незацікавленість сучасності у «платонічному коханні», витіснення його прагматичним полюванням на атрибут щастя, яким є шлюб.

Сучасні продовження культових для радянської культури фільмів знімають майже щороку, але скласти конкуренцію оригінальним фільмам вони не можуть. Мабуть, це пов'язано із внутрішньою інтенцією ремейку бути кращим за оригінал, але у випадку розглянутих фільмів цей оригінал не забутий та має прихильність глядача. Зауважмо, що в американській культурі ремейки знімають тільки на фільми, забуті глядачем, що не можуть бути використані навіть як інтертекстуальні посилання. У сучасній Росії заново знімають та продовжують ті фільми, які мають ще зв'язок із актуальною аудиторією. Існування актуального зв'язку з аудиторією навіть у дуже старих радянських фільмах можна пояснити тим, що конкурентними видалися лише комедії чи комедійні мелодрами, сюжетна лінія яких представляє історію романтичних стосунків, а не зав'язана на явищах, характерних суто радянській культурі.<sup>22</sup> Ще один фактор, який

<sup>20</sup> А. Шадріна. *Не замужем: секс, любовь и семья за пределами брака*, с. 237.

<sup>21</sup> Там само, с. 196-197.

<sup>22</sup> А. Усманова. «В советском кино всегда был конфликт Любви и Идеи», інтерв'ю Томасу Вайсета.

унеможливорює стирання класичних радянських фільмів із культурного несвідомого пострадянського простору, – це практика показів цих фільмів. Їх демонструють на центральних телеканалах під час державних свят. «Іронію долі, або З легким паром!» (1975) показують щороку на новорічні та різдвяні свята. «Службовий роман» (1977) демонструється частіше, бо він не тематизований під певне свято. Така практика показів цих фільмів на телебаченні, що свідчить про глибоку спадкоємність та ностальгію пострадянської культури за радянськими часами, реактуалізує їх для сьогодення. Проте нове покоління сприймає їх поза культурним контекстом.<sup>23</sup>

Розглянуті ремейки не були успішними у прокаті, але симптоматичною є сама спроба адаптації культурної історії, сприйняття унікальності якої змінюється на розуміння її як взірця. Ремейки класичних радянських історій кохання перебувають у складних діалогічних стосунках із оригіналами. Життєві стратегії сучасних реінкарнацій улюблених героїв репрезентують ідентичність, дуже відмінну від ідентичності прототипів. І хоч у ремейках багато діалогів повністю цитують відповідні діалоги фільмів-оригіналів, мотивація вчинків героїв змінюється.

Пострадянська культура характеризується глибокою ностальгією за радянськими часами. Ремейки, маючи інтерпретативну природу, реактуалізують радянські архетипні сюжети для сучасного пострадянського покоління телеглядачів. Ремейки інкорпорують та адаптують радянські патерни організації романтичних стосунків до нових культурних умов, наголошуючи на зв'язку із класичними радянськими історіями про кохання. Декларуючи претензії стати новою класикою для пострадянської культури, ремейки фільмів «Іронія долі, або З легким паром!» (1975) та «Службовий роман» (1977) не змогли витіснити їх із цих позицій, хоча сприйняття сучасними глядачами проблематичне через відірваність їх від радянського культурного контексту. Ремейки, розігруючи радянські історії кохання на матеріалі сучасних соціокультурних реалій, залишають незмінними сюжети та цитати з діалогів, що стали ідіомами, адаптуючи мотивацію героїв та їхню культурну ідентичність до сприйняття сучасною аудиторією.

---

<sup>23</sup> Там само.

Olena Diomina

**CLASSIC LOVE STORIES IN NEW SOCIAL AND CULTURAL CONDITIONS:  
REMAKES OF SOVIET ROMANTIC COMEDIES IN POST-SOVIET  
CULTURE STRUCTURE**

*Post-Soviet culture is characterized by deep nostalgia for the Soviet era. The manifestation of that nostalgia is a constant circulation of the post-Soviet themes in the media space. Classic Soviet romantic comedies are traditionally shown every year on nationwide television during the holidays. Remakes have an interpretive nature, adapting Soviet archetypal stories for the contemporary post-Soviet generation. Remakes incorporate and adopt Soviet patterns of romantic relationships for a new cultural environment and contemporary reality, emphasizing that the connection with classic Soviet love stories still exists. The producers of the remakes of «Irony of Fate, or Enjoy Your Bath» (1975) and «Office Romance» (1977) claimed to make a new classic from post-Soviet culture, but were unable to replace the classics, even though the contemporary audience is disconnected from the Soviet cultural context.*

**Keywords:** remake, romantic comedy, love, post-Soviet culture.