

РЕАБІЛІТАЦІЯ МЕЛОДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕКРАННІЙ КУЛЬТУРІ

Тетяна Журавльова

На межі третього тисячоліття у свідомості людства, а отже, і в культурі відбуваються кардинальні зміни. У надрах постіндустріального інформаційного суспільства виникає духовна безпорадність, до якої призводить сучасний мас-медійний простір.

Вітчизняне мистецтво, культура понад півстоліття надавало перевагу масштабності та епічності в підході до життєвого матеріалу. Екранна культура останніх десятиліть деформує традиційні уявлення про такі фундаментальні поняття, як смерть, страждання, жертвовність, добро і зло, кохання.

Прагматичне мислення як спосіб існування людини в сучасному світі, в культурі себе майже вичерпав, але викликав гіперболізований страх перед почуттями та емоціями, що стало поштовхом до дестабілізації психічного стану і, зрештою, до втрати відчуття реальності. Тому альтернативним на сьогодні стає так званий мелодраматичний тип “спілкування” ЗМІ з аудиторією. Саме він здатний, на думку медіологів, протистояти прагматизму реальності, компенсувати емоційну напругу, почуттєвий дефіцит, забезпечити комфортність існування глядача в медіа-просторі.

Причина такої глядацької зацікавленості полягає в тому, що мелодрама розгортається як драма, але часто впливає як трагедія. Такий дуалізм жодним чином не позначається негативно на художній цілісності жанру. Існування мелодрами будується на перетині “високого” й “низького”, пафосного та реалістичного. У ній “усе, як у житті”: зовнішні прикмети побуту, “типові” герої в “типових” обставинах і водночас – обов’язкове “згущення” барв у зображенні пристрастей та переживань. Почуття й емоції досить сильні та відверті, але не настільки глибокі, щоб набути трагічного звучання. На подібності мелодраматичного й трагічного акцентує увагу відомий теоретик кіно С. Фрейліх: “Трагедія та мелодрама по-різному вирішують одне й те ж завдання – різко, до анта-

гонізму, протиставляють в конфлікті світло і тінь, добро і зло. При цьому мелодрама не ігнорує соціальних та філософських конфліктів, проте в розв’язанні їх ніколи не наближається до глибини, притаманної трагедії”¹. Далі С. Фрейліх закидає мелодрамі, що вона не здатна висвітлити зворотний бік характеру, надати йому об’ємності: “Захоплена особистими мотивами вчинків (позитивний – негативний), вона занадто піддається волі випадку”². Ілюзії, які вона у зв’язку із цим сіє, на його думку, часто вступають у суперечність із реальним життям.

Проте якраз відсутність збігу з реаліями буття часто надає мелодрамі роль сучасної казки. Глядач охоче проймається цим типом умовності, особливо коли на типовоє накладається флер романтичності, піднесеності. Саме через співчуття, через захоплення нереальним, небуденним відбувається внутрішнє отождення себе з персонажем мелодрами. Дійсно, не втрачаючи почуття власної унікальності, глядач мелодрами відчуває причетність до решти світу, занурюючись як індивід у почуття й бажання іншої людини, і очищується, як писав Арістотель, від афектів, “шляхом співчуття і страху.”

Мелодраматичне світосприйняття, яке формувалося в межах почуттєвих орієнтирів людської свідомості, часто вживається як поняття, похідне від естетичної зорієнтованості на жанр мелодрами. За визначенням відомого російського кінознавця А. Трошина, жанр можна розглядати як спосіб морально-емоційного орієнтування людини в дійсності, регулятор життєвого переживання й поведінки. Щодо мелодрами, то коло етичних питань зосереджено тут, як правило, довкола інтимних стосунків чоловіка й жінки або довкола родини. Саме ця вибіркковість, а не обмеженість, і є особливістю жанру мелодрами. Навіть лірична поезія, яка споконвічно занурена у сферу кохання, так усамітнює героя у власних переживаннях, що соціальне фактично виключається з його буття.

Мелодрама ж у всіх її різновидах – від салонної до побутової – обов'язково використовує соціокультурне середовище як активний драматичний або змістовий чинник. Тому, яких би вічних тем не торкалася мелодрама, якими б етичними категоріями не оперувала (сором, провина, гріх або ж гідність, честь, чесноти тощо), зміст вирішення конфліктних ситуацій, характери дійових осіб та мотивація їхніх вчинків визначаються як традиційним національним світоглядом, так і універсальними загальнолюдськими архетипами. Ці категорії зумовлюють значною мірою і ставлення глядача до зображуваного, а отже, апелюють до глибин його свідомості.

Аналізуючи особливості екранної мелодрами як окремого жанру, як “провокатора”, за висловом С. Фрейліха, інших жанрів кінематографа (ліричної комедії або драми, епопеї, історико-біографічного фільму тощо), доречно звернутися до походження цього терміна. Термін “мелодрама” має декілька значень і протягом тривалого часу його застосовують для визначення різних видів, жанрів не лише драматичного, але й музичного мистецтва. Мелодрама (з грецької *melos* – пісня, мелодія, *drama* – дія) буквально – “драма, що співаєється”, або музична драма. У такому розумінні слово “мелодрама” вживали в Італії в XVII–XVIII ст. як синонім до одного з жанрів оперного мистецтва.

В Європі на межі XVI–XVII ст. набула поширення *dramma per musica* (музична драма), яку ще називали *favola in musica* (музична казка), а згодом – *opera in musica* (музичний твір). “Народжена тугою за деякою естетичною утопією.., ця ідея, здавалося, була приречена залишитись елітарним артефактом”³. Проте опера стала явищем, яке відповідало потребі в емоційному перебільшенні людських переживань і водночас у їхньому логічному впорядкуванні в межах художнього світосприйняття. Цей музично-драматичний жанр зіграв важливу роль у подальшому розвитку європейської культури.

Оперні реформи XVIII ст. остаточно відокремили власне оперу (оперу *seria*, серйозну, піднесену, побудовану переважно на класицистичних французьких трагедіях) від музичного театру. Саме тоді у Франції

мелодрамою почали називати особливі п'єски з однією або двома дійовими особами, декламацію яких супроводжувала музика.

Мелодрама як суто драматичний жанр з'явилася наприкінці XVIII ст., коли дія остаточно відокремила від музики. Водночас мелодрамою називають пантоміму з діалогами та музичним супроводом.

Ще одного значення цей термін набув у роки Директорії у Франції для визначення авантюрної “драми положень” із піднесеним, емоційним стилем. За набором ідейно-художніх ознак мелодрама стала опозицією до догматичних норм класицизму, звернувшись до зображення життя простої людини, а не Героя, людини, яка має змогу діяти згідно з власними міркуваннями, керуючись власними почуттями, а не якоюсь “вищою” доцільністю тощо. Ідеали гуманізму закарбовувались у творах мистецтва під впливом декларацій Французької буржуазної революції. Та невдовзі мелодрама втратила бунтівний, демократичний дух і набула ознак “буржуазності”, тобто позбулась соціального контексту, стала проповідником моралі й чеснот саме “вершків” суспільства. Пізніше мелодрамою почали називати п'єси, позбавлені музичного супроводу, проте такі, що хоча б частково відповідали структурі того конкретно-історичного жанру, який склався у Франції на зламі XVIII–XIX ст.

Майже два століття тому цей жанр вважали виявом несмаку: як синонім “вульгарної простоти” народної, пізніше – масової культури і як проповідника “дрібно-особистістних” орієнтирів буржуазної моралі. Подальші трансформації мелодрами відбувалися вже з тавром меншовартості, що й спонукало її “маскуватись” під різними жанровими брэндами. Зрештою, ця “незаконнонароджена донька Мельпомени”⁴, орієнтуючись на одвічні людські цінності, а також на загальнодоступність, зрозумілість, і досі несе відблиск світосприйняття високого мистецтва.

Мелодрама втратила революційність просвітницького часу, проте відголоски її ще довго зберігались як основні риси жанру: герої, знехтувані суспільством, законом, які потерпають від несправедливості, сюжети, побудовані на контрастному зіткненні

добра і зла та обов'язковому покаранні за гріх. Такий фінал був для тогочасної публіки найбажанішим. Загальнодоступність мелодрами стала її визначальною рисою. Задля максимальної сили впливу на глядача застосовували такі засоби театральної виразності, як афектована акторська гра, проте з природнішою, ніж у трагедії, інтонацією та жестикуляцією; розчулена, піднесена, музика, що підкреслювала виразність ключових фраз. Використовували також табуйовані класицизмом мізансценічні прийоми.

Нарешті, формування канонів провідного жанру “низового” театру – мелодрами – відбувалося в межах романтичного “вільнодумства”, коли європейське мистецтво, зокрема театр і література, з великосвітських котурнів зійшло до широкого загалу, що змінило тип світосприйняття й зумовило переформатування всіх звичних видових і жанрових норм.

Ідейне спрямування мелодрами як жанру театрального мистецтва було підготовлене міщанською драмою XVIII ст., тобто вона відстоювала певні моральні, зокрема родинні, цінності третього стану. Отож, мелодрама як “романтизована, прикрашена моральна проповідь, що пропонує глядачеві впізнати себе на екрані в ролі героя, красеня, лицаря, ... відчуття співчуття до самого себе, повірити в те, що в бідах, катастрофах винні фатальні злодії чи фатальні випадки, але й також повірити в те, що ці випадки зможуть привести до щасливої розв'язки”⁵. З таким “набором” жанрових ознак мелодрама дійшла до нашого часу.

Отже, мелодрама в ході жанрових трансформацій мимохідь була залучена до утворення різних за своєю суттю літературно-драматичних явищ. Тому для аналізу сутності мелодрами варто виходити з характеристики її онтологічних ознак. “Розуміння мелодрами як драми гострих сценічних ситуацій, позбавленої побутової та психологічної деталізації, виявляє лише зовнішню схему жанру”⁶. Конкретна характеристика мелодрами не можлива без усвідомлення її естетичного феномену: тут морально-дидактичні установки (іноді класові або навіть ідеологічні) втілюються обов'язково шляхом емоційно загостреного й хвилюючо-

го дійства. Що, зрештою, і становить типологічну доміную мेलодрами. Ці набуті впродовж тривалого часу художні якості мелодрами і до сьогодні використовують урізних видах мистецтва як формулу успішності твору.

Цілком природно, що мелодрама як жанрове утворення має досить точно окреслені часові й просторові координати в історії культури. Ґрунтом для її виникнення став мелодраматизм – естетичне явище, що експонує такі базові психологічні якості глядача, як-то: жага дивуватися, співпереживати. Поняття “мелодраматизм” насправді є ширшим, ніж уявлення про конкретний жанр. Укорінене в людській психіці, це явище має трансжанровий характер. Витоки мелодраматизму сягають незапам'ятних часів і є власне реакцією на природні емоційні потреби й запити людської свідомості, а ще більше підсвідомості.

У всі часи людство шукало засоби звільнення від туги повсякденності задля переходу в інші, межові стани. Природною психологічною реакцією на почуття напруги, безвиході тощо є фантазія, коли в ролі замітника задоволення використовують образи. Можна припустити, що світ людської фантазії – ілюзорний і примарний, в якому найповніше відтворюються бажання та ідеали людини, – значною мірою відповідає мелодраматичному способу відтворення дійсності в художніх образах. І якщо, наприклад, релігійна або філософська практика може стати формою звільнення від буденності, то мелодраматичне переживання є лише грою у звільнення. Але навіть така “гра” компенсує емоційний дефіцит у нашій свідомості. Людські почуття мають бути вилиті назовні, а не загнані всередину.

До речі, західна наукова думка, на противагу вітчизняній, не так негативно ставилась до різних проявів мелодраматизму. Наприклад, Е. Бентлі вважав, що “до певної міри мелодраматичне бачення світу є, зрештою, нормальним. Воно відповідає одному важливому аспекту дійсності, який являє собою спонтанний і вільний погляд на речі”⁷. На відміну від натуралізму, вважав він, мелодраматизм більше відповідає реальній дійсності. “Тому що людина, яка зазвичай

сприймає дійсність як щось дрібне й безбарвне, раптом починає розрізняти величне та яскраве, її світогляд збагачується, а увага пробуджується”⁸.

Термін “мелодраматизм” у розумінні найсуттєвіших ознак жанру доцільніше було б вживати для визначення тональності певних драматичних епізодів, ситуацій. Проте словникові варіанти тлумачення продовжують визнавати ознаками мелодраматизму вимушеність, неприродність поведінки, непотрібний трагізм, перебільшення пристрастей – тобто все те, що є ознакою низькопробного мистецького продукту, незалежно від жанру.

Жанр театральної та літературної мелодрами органічно ввійшов до німого кінематографа й став однією з основних його складових, його “золотою картою”. Збираючи численну глядацьку аудиторію, цей жанр акумулював модні тенденції, норми моралі й моделі поведінки.

Витоки популярності мелодрами непотрібно вбачати виключно в потуранні невибагливим смакам широкої аудиторії. За формою мелодрама є виявом глибинних афективних механізмів, притаманних первісному мистецтву, які збереглися в народній культурі, зокрема в пісенній творчості та в казці. Емоційне забарвлення, спосіб побудови сюжету, специфіка стосунків між героями у творах, які мають певні ознаки мелодраматизму, репрезентують явні та приховані сліди людської культури, національної історії.

Природа жанрових утворень, безперечно, походить з емоційного життя людства. “Жанрове переживання”, за висловом А. Трошина, спирається на традиційну систему цінностей і почуттів, генерує притаманні жанру емоції. Розмірковуючи про пріоритетність мелодраматичного світосприйняття у вітчизняній екранній культурі, доцільно звернутися до жанру мелодрами не як до сукупності прийомів умовно-образної подачі матеріалу, а як до жанроутворення у свідомості людини, тобто як до “способу морально-емоційної орієнтації людини в дійсності, регулятора життєвого переживання й поведінки”⁹. Життєва подія, яку переживає людина у своїй свідомості, жанрово

“оформлена”. “Жанрове переживання” глибоко вкорінене як у свідомості кожного, так і в архаїчних міфологічних структурах ментальності, тому легко відгукується на найменший імпульс у художньому матеріалі.

Сучасна культурологічна думка дедалі частіше вживає такий термін, як “жанрове мислення”, тобто здатність “бачення” дійсності “очима” того чи іншого жанру. У свою чергу “кожен жанр здатний бачити лише певні боки дійсності, йому належать особливі принципи відбору, певні форми бачення й розуміння цієї дійсності, певна міра обсягу й глибина проникнення”¹⁰.

Мелодраматичний спосіб відтворення дійсності в мистецтві співзвучний багатьом етнопсихологічним константам української ментальності; “національний характер українця”, його душевний стан завжди тяжів до чутливості, романтичності, експресивного сприйняття навколишнього світу. Це проявилось в особливостях національного художнього мислення; у сферах поезії, фольклору, літератури, народних пісень, у широкому діапазоні пестливої лексики, специфіці фразеології витончено чутливих образів. Характер емоційності народних пісень відтворює й таку національну рису, як чутливість, “сердечність”. Тому не дивно, що «для світоглядно-ціннісної свідомості української культури стає характерним висування на передній план не формалізму розуму, а того, що є корінням морального життя, “серця” як метафори інтимних глибин душі»¹¹. Не перелічити народних пісень, де в серця запитують поради, де серце порівнюють із пташкою, кохану чи коханого ототожнюють із власним серцем. Тобто, серце як архетип гармонічного єднання людини з природою, зі всесвітом у нашій ментальності є не тільки центром відчуття, передчуття, але й ознакою індивідуальності. До речі, питомим середовищем для існування мелодрами, як підтверджує Е. Бентлі, є жалість до себе, не дивлячись на всілякі упередження щодо цього почуття. Чи не тому в українському фольклорі та мистецтві “надмірну” сльозливість, жалібність вважають за стиль, якщо мова йде про здобутки, і ними ж дорікають творові або митцеві, коли бракує художніх якостей.

Таке ставлення до буття сформувало у вітчизняній художній культурі пріоритет жанру мелодрами, для якої характерним є ліричне трактування драматичних, а часом і трагічних життєвих явищ. Українське художнє мислення захоплюють у трагедії піднесеність, підвищена емоційність, проте акцент ставиться не так на усвідомленні трагічного конфлікту, як на його переживанні. Глобальне протистояння *людина – всесвіт* розглядається через часткове, індивідуальне. З цим пов'язане і твердження, що людина – це малий світ, “мікрокосм” (за Г. Скворородою): в “сердечній глибині”, “безодні” криється все, що є в цілому світі. У цій концепції (як, до речі, і в мелодраматичній парадигмі) розкривається визнання величезної етичної цінності індивідуума, його права на власний життєвий шлях. Проте особистісний вибір не повинен переступати межу споконвічних норм моралі, традицій буття, формули яких можна віднайти в найдавніших фольклорних джерелах: це й розплата за помилки, і спокутування, і покарання за гріхи, а також винагородження за чесноти тощо.

Мелодрама з її фольклорними традиціями надає перевагу такому фабульному еталону, в якому припущеною та скривдженою є жінка. Звідси – типова для мелодрами орієнтація сюжету на жіночий характер і гірку жіночу долю, що стала найпоширенішою у вітчизняному драматичному мистецтві, літературі, поезії, а особливо в дореволюційному кінематографі.

Мотив кохання і зради покладено в основу багатьох драматичних творів, що входили до репертуару українських театральних труп кінця XIX ст. Як відомо, після Емського указу (1876) п'єси для української сцени були значно обмежені тематично, проте волю почуттів міг коригувати тільки талант режисера-драматурга або сила акторського виконання. Нечуваний для українського театру успіх труп М. Старицького та М. Кропивницького пов'язаний саме із цим специфічним репертуаром, до якого входили п'єси, що змальовували пристрасті та колізії селянського життя.

Вимушена розлука з коханим, зраджена наречена, неправдиве звинувачення – не-

повна палітра цілком мелодраматичних принципів побудови сюжету, що викликала неодмінне співчуття у глядачів. Герої творів походили з “низів”, були наділені безмежними чеснотами, а тому безневинно страждали, що також є певним стандартом для механізму сприйняття цього жанру. Мелодраматичні твори української класичної драматургії та літератури спонукали глядача жити тими самими почуттями, що й їхні герої. Тому на початку XX ст. вітчизняний кінематограф у пошуках своєї аудиторії підхопив надбання українського театру, що послідовно втілював традиції національного світосприйняття й був надзвичайно популярним.

Особливості драматургії, акторського виконання й надалі активно використовував кінематограф. Побут і фольклорні традиції українського села, які були тлом для розгортання драматичної дії в театрі, привертали увагу як закордонних, так і багатьох вітчизняних прагматичних кінодіячів.

Часто через недбале, а то й зневажливе використання діячами професійного мистецтва фольклорних традицій, ставлення до них як до архаїчних явищ культури тривалий час було досить поширеним. Твори народної культури сприймалися як сталі явища, варті усвідомлення, але не варті успадкування, визнавалися застарілими. Так, досліджуючи зв'язок між спадком української народної культури й національним кінематографом, слід зауважити, що апогей наукового інтересу, зокрема до фольклорних традицій, припадає на середину XIX – початок XX ст., тобто на період виникнення передумов для винаходу кінематографа й розвитку його як мистецтва. У цей час в Україні формувалося народознавство, зокрема етнографія, розпочиналася робота зі збирання зразків народної духовної культури, а на підставі їх аналізу відбувалося осмислення механізму формування національної духовності. Таке “інтенсивне” народознавство заклало в мистецтві, історії, мовознавстві “пафос народу як етнічно та світоглядно суверенної першоодиноці історичного процесу, як його найголовнішого розпорядника-господаря”¹².

Так склалося, що “генетичним” носієм української культури й мови у XVIII–XIX ст.

був мешканець сільської місцевості або містечка. Великі міста були русифіковані чи полонізовані, тобто еліта й середній клас асимілювалися в мовному й культурному (сучасною мовою – інформаційному) просторі політично домінуючої нації. Народна культура як прояв традиційного світогляду наприкінці XIX – на початку XX ст. стала основою українського мистецтва, зокрема кінематографа, який упродовж свого існування використовував традиції національної поетики. Проте одна з найвиразніших її рис – мелодраматизм – у повній мірі українським кіномистецтвом не була використана. Вітчизняне кінознавство потребує ретельного аналізу кінопроцесу в Україні протягом всієї його історії з метою з'ясування причин, через які майже не був розвинений жанровий (інакше кажучи, глядацький) кінематограф.

Не зважаючи на буремні події в житті нашої країни у XX ст. та суцільний нинішній прагматизм, у людській свідомості живий і досить актуальний казковий, фольклорний ідеал щастя. Вітчизняна кіномелодрама мала б взяти його на озброєння й відтворити в українському кіномистецтві цей жанр.

Як було зазначено вище, жанр є чинником, похідним від почуттєвої сфери та в цілому від світосприйняття, тож, мелодрама у вітчизняному кінематографі охоче надавала свої онтологічні ознаки, насамперед високоемоційну тональність, таким жанровим структурам, як детектив, біографічний фільм, комедія, соціальна драма, мюзикл тощо.

Зафільмовані фрагменти вистав театру М. Садовського були типовими для того часу мелодрамами. Дореволюційні салонні кінодрами, власне мелодрами, особливо за участю В. Холодної, були сповнені передчуття естетичних і соціальних катаклізмів, зачаровували глядача атмосферою утаємниченості, “неземної” краси й витончених почуттів.

Звернення до мелодрама було поширене в кінодраматургії першої половини 20-х років XX ст. Не випадково ще в 1918 році відділ театрів і видовищ Наркомосу оголосив спеціальний конкурс на мелодраму, “виходячи з життєвої потреби в жанрі, який у найбільш дохідливій для широких мас формі ніс би нові ідеї”¹³. Комісар освіти А. Луначарський зазначав, що мелодраматична форма

є найкращою для кіно, “бо висуває на перший план індивідуальні, а також колективні героїчні фігури та групи, які змальовують яскраво-контрастними фарбами соціальні протилежності”¹⁴. Проте, догоджаючи певним ідеологічним кліше, мелодрама якраз і втрачає свою приналежність. Її ідеологія, її символ – шлях до особистого щастя, особистого благополуччя. Дії персонажів підпорядковані прагненням їхнього “внутрішнього” життя. Тому тривалий час у радянському, зокрема в українському, кінематографі цей жанр перебував на периферії кінопроцесу, оскільки не вписувався в більшовицьку культурну доктрину, не відповідав єдино вірному художньому методу – соціалістичному реалізму. Усвідомлюючи популярність цього жанру серед глядачів, кінодіячі продовжували знімати фільми з переважанням мелодраматизму або ж його елементів, камуфлюючи їх різними засобами, наприклад тематичними, зараховуючи до “соціально-значущих” сфер, залучаючи їх до інших жанрових структур або ж називаючи мелодраму “пріоритетними” ярликами: соціальний, виробничий, “класовий” тощо.

Кінематограф 30-х років XX ст. остаточно утвердив себе як інструмент ідеологічної пропаганди. З появою звуку в кіно змінився й жанр мелодрама, який завдяки новій якості кінематографа – здатності “розмовляти” – ще більше “навантажився” ідейним змістом. Використовуючи елементи мелодрама, радянське кіномистецтво прилаштовувало їх до своїх потреб, проте жанрового визначення “мелодрама” унікало і на афішах, і в титрах фільмів. Усілякі ознаки інтимності, душевності проголошувались прийомами “пасивного” (вислів С. Ейзенштейна) мистецтва.

І якщо такі жанри, як комедія, детектив, побутова драма спроможні були витримати ідеологічний прес, то мелодрама явно потерпала від “чужорідних” елементів. З появою звуку в радянському кіно з’явився “офіціоз” слова, що майже “вбив” виражальні засоби мелодрама, такі, як наприклад, крупний план, принцип “фігури умовчання”, коли музика й зображальний ряд замінюють слово, створюють емоційний настрій.

Серед українських фільмів воєнного періоду, які зазнали критики саме за “надмірний мелодраматизм”, була “Райдуга” М. Донського – фільм за своїм сюжетом, за способом відтворення подій аж ніяк не мелодраматичний. Критика була щедрою до актриси Н. Ужвій, яка грала головну героїню. Режисер наполягав, щоб природна експресія актриси не зменшила “духовної величі простої селянки”. Тому за скупими жестами вона ховала також емоційну виразність, набуту саме в школі українського традиційного театру.

Повернення й водночас злет мелодрами в українському кіно не випадково сталися в середині 50-х років ХХ ст., коли закінчувалася епоха “малокартиння” й починалася так звана “відлига”. На екрані відтворювалися особисті драми з інтимною інтонацією, гострою емоційністю. На зміну фільмам, де почуття героя були тільки доповненням його службової або соціальної колізії, поширилася сімейна, камерна лінія в кіно. В Україні 1953 року було знято фільм, який відкривав тематичний напрям у вітчизняному кінематографі під умовною назвою “жіночого кіно” – це “Доля Марини” І. Шмарука. Мотив покинутої жінки, яка знайшла в собі сили не скоритись обставинам, а самореалізуватися через професійну діяльність, знайшов за кілька десятиліть відгук у популярній радянській мелодрамі В. Меньшова “Москва сльозам не вірить”.

Невдовзі, у середині 1970-х років, відбулася реабілітація терміна “мелодрама”. Він почав з’являтися в репертуарних планах і афішах кінотеатрів. Однак “на загальному тлі соціально-розсудливого кіно, як знаку кінематографа 70-х, сама жанрова визначеність все ще залишається дефектом, даниною попередньому масовому гіпнозу”¹⁵. Хоча навіть завдяки Держкіно теоретичні розміркування на “тему жанрів” набирали обертів, “жанровий конвеєр був запущений, а свободи, життєво необхідної для повноцінного існування і розвитку жанру, свободи фантазії, не було. І необхідного матеріалу не було. Не давали”¹⁶.

У всьому світі давно вже не визнають розподіл на “низькі” й “високі” жанри. Сьогодні змінилося й саме поняття культури –

терміни “масова культура”, “масова свідомість” поступово позбавилися вузькопромислового, кількісного змісту й вимагають серйозного дослідження. Необхідно врахувати їх властивості та вподобання.

Але наділена ще за радянських часів епітетами “міщанська”, “буржуазна”, мелодрама абсолютно безпідставно була визнана виразником “чуждого” світогляду, тому її й обминала кінознавча наука. Отже, у вітчизняній кінопрактиці та теорії склався своєрідний парадокс – один із найпривабливіших жанрів виявився на периферії як кіномистецтва, так і кінознавства. Незважаючи на це, мелодрама, видозмінюючись, інтегруючись в інші жанри, посіла чільне місце в українському екранному просторі.

На сьогодні було б доречно й актуально визнати мелодраматизм одним із чинників самоідентифікації української екранної культури, фактором, що надав би нашій культурі не лише своєрідності, але й особливого значення у світовому вимірі. Провідні кінематографічні країни за більш ніж сто років існування кіно як мистецтва віддають належне жанру мелодрами міжнародними винагородами, кіновиробництвом, прокатом і касовими зборами.

У нашій країні ідеологічні упередження щодо “низькості” мелодрами, хочемо вірити, пішли в небуття. Дефіцит емоційності, чуттєвості завжди не лише відчувався у вітчизняному кіномистецтві, але й був підкреслений таким видатним митцем, як О. Довженко. Сьогодні пророчо звучать його слова: “Чому в наших сценаріях ми настільки скупі на ніжність, ласки, поцілунки? Чому ми збіднюємо серця наших сучасників? Любов підносить людину, прикрашає і надихає її!” О. Довженко з притаманною йому чутливістю визначив той шлях, яким може й має прямувати українська екранна культура у світовому просторі.

Мелодрама своїм змістом, характером настільки відповідає глибинним переживанням і очікуванням глядача (зокрема, жаданню здійснення сподівань на перемогу добра над злом), що це давно вже стало вихідним пунктом формування успіху кінофільмів. Необхідно позбавлятися стереотипів щодо жанру, популярність якого може бути

адекватною його художньому рівню, що неодноразово було підтверджено світовою практикою кіно й телебачення.

¹ *Фрейлих С. И.* Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского. – М., 2005. – С. 134.

² Там само. – С. 130.

³ *Шабанова О.* У истоков итальянского просвещения: мелодрама А. Дзено // *Философские науки.* – 2005. – № 10. – С. 140.

⁴ *Пави П.* Словарь театра. – М., 1991. – С. 350.

⁵ *Шилова И.* О мелодраме // *Вопросы киноискусства.* – 1976. – № 17. – С. 118.

⁶ *Волькенштейн В. М.* Драматургия. – М., 1969. – С. 155.

⁷ *Бентли Э.* Жизнь драмы. – М., 1978. – С. 201.

⁸ Там само. – С. 200.

⁹ *Трошин А.* Жанры жизни // *Киноведческие записки.* – 1991. – № 11. – С. 87.

¹⁰ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 251.

¹¹ *Кримський С.* Архетипи української культури // *Феномен української культури: методологічні засади осмислення.* – К., 1996. – С. 98.

¹² *Скуратівський В. Л.* Екранні мистецтва в соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. – К., 1997. – С. 136.

¹³ *Історія українського радянського кіно.* – К., 1986. – Т. 1. – С. 83.

¹⁴ Там само. – С. 84.

¹⁵ *Шилова И.* Область чувств как источник жанра // *Киноведческие записки.* – 1991. – № 11. – С. 70.

¹⁶ *Трошин А.* Знач. праця. – С. 91.

SUMMARY

The development of the genre theory is a quite powerful direction of the modern art studies.

The paper is devoted to the elucidation

of the different aspects of forming and development of a melodrama as a genre in the entire cinema, and in the Ukrainian culture in particular.