

ІМФЕ

УДК 791.221.4(477)"195/196"

**Тетяна Журавльова**  
(Київ)

**УКРАЇНСЬКА ЕКРАННА МЕЛОДРАМА  
В КОНТЕКСТІ ІДЕОЛОГІЧНОЇ ПАРАДИГМИ РАДЯНСЬКОГО КІНО  
ПЕРІОДУ ХРУЩОВСЬКОЇ «ВІДЛИГИ»**

Стаття присвячена культурологічному дослідженню періоду «відлиги» в українському кіномистецтві. Ретроспективний аналіз покликаний виявити історико-культурні чинники, які сприяли появі численних кіномелодрам, створених на українських кіностудіях.

**Ключові слова:** хрущовська «відлига», мелодрама, українське кіномистецтво, ідеологія.

Стаття посвящена культурологічному дослідженню періоду «оттепели» в українському кіноискусстві. Ретроспективний аналіз призван виявити історико-культурні фактори, ко-

торые способствовали появлению многочисленных киномелодрам, созданных на украинских киностудиях.

**Ключевые слова:** хрущевская «оттепель», мелодрама, украинское киноискусство, идеология.

The article is devoted to the culturological research of the *Thaw* period in Ukrainian cinematographic art. The retrospective analysis is used to reveal the historical and cultural factors assisting the appearance of numerous melodramas produced at Ukrainian film studios in comparison with the preceding times.

**Keywords:** the Khrushchov *Thaw*, melodrama, Ukrainian cinematographic art, ideology.

Інтерес до української кіномелодрами періоду хрущовської «відлиги» обумовлений появою значної кількості (порівняно з попереднім, тоталітарним, періодом) фільмів, які за багатьма ознаками належать до цього жанру. Спорідненість константних ознак мелодрами з основоположними рисами українського художнього мислення (зокрема такими, як імпульсивність, пріоритет емоцій, натхнення, почуттів над прагматично-логічним сприйняттям світу) порушує питання про дослідження мелодрами протягом усього періоду існування вітчизняної екранної культури. На сучасному етапі мелодраматичний чинник є магістральним на українському екрані, що також актуалізує науковий підхід до проблеми вітчизняної кіномелодрами.

У статті акцентовано на чинниках, які сприяли появі екранної мелодрами в епоху «відлиги», на обставинах, що стримували поступ суто українського екранного матеріалу, а також на факторах, які на довгий період загальмували процес формування ідентифікації вітчизняної екранної культури.

Досліджуючи радянське кіномистецтво хрущовської «відлиги», кінознавець Л. Аннинський зазначив, що «епоха шістдесятих» почалася трохи раніше – за три роки до номінального початку десятиліття. Також він вказав на перехідний період у кіно «відлиги» – 1953–1957 роки [перша дата – рік смерті Й. Сталіна, друга – рік після ХХ з'їзду КПРС, на якому було розвінчано культ особи диктатора. – Т. Ж.], «коли кіно раптово вдарило з яскравими, гучними, підкреслено дискусійними стрічками» [1, с. 6].

Післявоєнний період «малокартиння» як в українському, так і в радянському кіно не відрізнявся жанровою різноманітністю. Так само, як і в роки війни, прокат рятували «трофейні» фільми, приміром, англійська кінострічка «Леді Гамільтон» (режисер А. Корда, 1941 р.). Зворушлива історія про любов та вірність до самої смерті бентежила серця глядачів, а «сльози, що полегшують душу, повертали їх до життя» [6, с. 25]. Існує думка, що в той час перевагу надавали картинам без «конфліктів» і «труднощів», оскільки Й. Сталін любив життєрадісні ідеї з веселими танцями і музикою. Тому серед фільмів зарубіжного виробництва переважали комедії та музичні стрічки («Сто чоловіків і одна дівчина» (режисер Г. Костер, 1937 р.), «Дівчина моєї мрії» (режисер Г. Якобі, 1944 р.), «Великий вальс» (режисер Ж. Дювів'є, 1938 р.) та ін.).

Аналізований «перехідний» період – це час інтенсивних змін у радянському кіномистецтві в кількісному, тематичному, жанровому відношеннях. Післявоєнне «малокартиння» змінилося часом, коли на екрані спочатку несміливо, неявно, а потім більш відкрито почала з'являтися мелодрама. Вже з середини 1950-х років мелодрама підлаштовувалася під прагнення багатьох режисерів відтворювати дійсність засобами напівтонів, без чіткого розділення на позитив і негатив. Необачний учинок героя, що суперечив суспільній моралі, пропонувалося розглядати під іншим ракурсом, не виносячи вердикт конкретному персонажеві, а намагаючись зрозуміти, чому він вчинив так або інакше. Тож можемо сказати, що з мелодрамою також відбувалися певні естетичні метаморфози, які відбивали вимоги часу, але все ж вона не втрачала своїх константних якостей, наголошувала на камерності тематики, увазі до почуттєвої сфери й апелювала до універсальних істин.

Мистецтво «відлиги» характеризується інтересом до життя сучасника, його відтворенням без прикрас, фокусуванням уваги на долі окремої людини, особистості. Основною прикметою кінематографа цього періоду стала поступова відмова від естетики «соцреалізму». Етичну ж доктрину цього напрямку митці не наважувалися піддавати сумніву, намагаючись творити екранний світ, сповнений гуманізму й орієнтований на одвічні людські цінності.

Незважаючи на те, що в цей період домінують радянського кіно визначали твори суто пропагандистські, почали з'являтися фільми більш або менш абстраговані від детермінант соцреалізму [8, с. 27]. Це позначилося тяжінням як до нової тематики, так і до експериментів із формою вислову. «Відлига» – це час пошуку кінематографістами засобів виразності, нового стилю кіно, коли «жанрами начебто не цікавилися зовсім. Мелодрамою ж особливо. Нагадаємо, що в це слово в ті роки вкладали лише негативний зміст» [6, с. 26].

Щодо жанрового кіно можемо констатувати, що «відлига» вплинула як на його кількість, так і на тематику. Кінознавець Л. Рошаль у своїх лекціях з історії кіно назвав картину «Людина народилася» (режисер Ст. Ординський, 1956 р., кіностудія «Мосфільм») принциповим проявом «відлиги», а Л. Аннинський – символом відчайдушної сміливості [2, с. 10]. Ця сміливість проявляється в безумовному дотриманні канону жанру мелодрами: дівчина закохується у хлопця, довіряється йому, але після повідомлення про народження дитини коханий зникає. Переклавши фабулу на мову мелодраматичної символіки, отримуємо наступну схему: героїня, розплачуючись за свою легковажність, стає безневинною жертвою негідника. У підсумку молода жінка, зневірившись у чоловіках, починає усвідомлювати, що відкрити серце вона може лише людині, яка весь час була поруч і бажала їй добра. Позитивний фінал став можливим лише завдяки змінам у ставленні героїні до людей (мелодраматичний прийом випробування). Закрита душевно, немов загнаний звір, Надія (у виконанні О. Бган) дійсно перетворюється на душевну і чуйну жінку, яка заслуговує на щастя.

Саме жанр мелодрами відродив наприкінці 1950-х років увагу до особистої, камерної лінії в кіно, яке «звернулося до звичайного в людині, підносячи її як значну і неповторну особистість, тим самим здійснюючи принциповий крок після знеособлення і знецінення людини в тоталітарному суспільстві» [3, с. 197]. Соціум немовби прокинувся від летаргічного сну, серце відтануло, почало битися – любити, жаліти, співчувати. Варто лише згадати фільми, назви яких говорять самі за себе: «Ніжність», «Закохані», «Любити», «Ще раз про любов» тощо [3, с. 294].

Автор книги «Шістдесятники і ми», вже згадуваний Л. Аннинський, спираючись також на особисте сприйняття кінострічок того часу, вважав, що кінематограф «відлиги» почався з фільму М. Калатозова «Летять журавлі» (1957 р., кіностудія «Мосфільм»). І критики, і глядачі багато сперечалися щодо цього фільму, але беззаперечним є той факт, що стрічка стала зламом у радянському мистецтві, потрясінням, адже «все почалося з емоцій» [1, с. 8].

У фільмі «Летять журавлі» дівчина, не дочекавшись хлопця із фронту, зраджує коханого з його ж братом... Популярний мелодраматичний сюжет актуалізував у той час ідею вірності, яка могла б дарувати щастя (як, наприклад, у фільмі «Випробування вірності» (режисер І. Пир'єв, 1954 р., кіностудія «Мосфільм»)), та ідею зради, яка обернулася стражданнями героїні [6, с. 30]. Вживаючи лексеми «спокуса», «падіння героїні», важко не помітити в цій історії звичайну мелодраму з універсальними цінностями і, здавалося б, банальним, моралізаторським фіналом. Проте фільм не став «банальною» мелодрамою. Своїми художніми якостями він довів, що жанр екранної мелодрами здатен еволюціонувати, відповідаючи запитам часу.

У фільмах, створених у той період на центральних кіностудіях («Мосфільм», «Ленфільм», Кіностудія імені Максима Горького), сміливо використано багато прийомів жанру мелодрами. Прикладом може бути ще одна стрічка В. Ординського «Ровесниці» (1959 р., кіностудія «Мосфільм»), у центрі сюжету якої – захопленість двох

подруг одним хлопцем; любовні перипетії у фільмі «Різні долі» (режисер Л. Луков, 1956 р., Кіностудія імені Максима Горького) теж не залишають сумнівів у належності стрічки до цього жанру. Мелодрамою можна назвати ще один фільм Л. Кулиджанова «Отчий дім» (1959 р., Кіностудія імені Максима Горького).

Ведучи мову про такі прояви любові, як співчуття, милосердя, прощення в радянському кінематографі 1950-х років, зазначимо, що на цих поняттях особливо наголошували у фільмах про долю жінок, покинутих чоловіками, як-от: «Випробування вірності» (режисер І. Пир'єв, 1954 р.), «Урок життя» (режисер Ю. Райзман, 1955 р.), «Круті гірки» (режисер М. Розанцев, 1956 р.). «Серце, душа, про які було якось непристойно згадувати, раптово опинилися в центрі уваги <...> На екрані з'явився принципово новий "ліричний" герой ("Справа Румянцева" (реж. Й. Хейфіц, 1955 р.), "Діло було в Пенькові" (реж. С. Ростоцький, 1957 р.) тощо) <...> Ліричним його охрестили не тільки за надзвичайно чуттєву, емоційну натуру і велику кількість чудових пісень, які він співав з екрану, а перш за все за його відкрите серце <...> Горе, страждання, скорботи оточуючих людей цей герой сприймав як свої особисті» [3, с. 82].

Попередній фільмовий фактаж демонструє майже цілковиту відсутність українських стрічок у значному масиві популярних радянських кіномелодрам. Формально режисери і сценаристи національних кіностудій СРСР повинні були відтворювати «національні особливості народу». Втім, як вважалося, для цього цілком достатньо було теми твору і місцевого колориту. Проте й останній в українських картинах проявлявся надто дозовано. Також у вітчизняному кіно приватне і суспільне життя були ще досить міцно скріплені один з одним. Ще за інерцією тоталітарного кіно герої не мали права на прояв почуттів без огляду на професійну, соціальну належність чи партійну позицію.

Тож українські мелодрами або навіть фільми іншого жанрового спрямування, але з камерною, інтимною історією знімалися не так часто. Не маючи документального підтвердження жанрово-тематичного регламенту для українських режисерів, можемо припустити, що існували негласні закони виживання для українського мистецтва і певні межі свободи творчого висловлювання. Жанр, офіційно підданий остракізму, який, на думку тодішніх ідеологів, культивував «буржуазні» цінності (зокрема прагнення до індивідуального щастя, підвищену увагу до особистого життя, інтимних переживань), міг спровокувати невдоволення партійних еліт. Імовірно, мелодрама на українському матеріалі, з українською мовою, яка лунала б з екрану не як епізодичний факт, а як явище мейнстріму, могла б мати небажані наслідки для радянської ідеологічної парадигми. У цьому партійні функціонери у сфері кінематографії були не зацікавлені, їх цілком задовольняла ситуація «фабрики середніх фільмів» [4, с. 200].

Не варто залишати поза увагою факт самоцензури української творчої інтелігенції, яка у своїй більшості погодилася зі статусом провінційної кіностудії. Підсвідоме прагнення широкої аудиторії до мелодрами сприймається сьогодні як афективний прояв масового інстинкту в бік індивідуального досвіду, особистих переживань. Це, на думку республіканських ідеологів, відволікало б громадян від усвідомлення дійсно «високих партійних принципів».

Мелодрама продукувалася на українських студіях, камуфлюючись під різні жанрово-стильові напрями. Найбільш органічно виявляються її риси в так званих музичних комедіях – популярному жанрі ще з тоталітарної епохи. Ліричні комедії В. Пир'єва (в тому числі й на українську тематику), створені на Київській кіностудії ще наприкінці 1930-х років, – «Багата наречена» і «Трактористи» – яскраво втілювали в життя міфологему про колгоспників як людей «нової психології». Один з основних міфотворців радянського мистецтва М. Горький писав, що праця в колгоспі «на користь соціалістичної вітчизни – найбільша святиня в нашій країні, <...> найбільше щастя і радість для людини» [10, с. 173]. Відтоді сільського жителя, особливо українського, зображали на екрані безжурним, радісним; його побут відрізнявся пишним оздобленням інтер'єру, столи ломилися від найдків, його дозвілля було чітко організоване

колгоспним керівництвом – просторі будинки культури були облаштовані широкими сценами для виступів самодіяльних колективів, костюмерними, великим асортиментом музичних інструментів. Таким чином, система маніпулювала «традиційними цінностями, такими, як любов до землі, працьовитість селян, ставлячи їх собі на службу. При цьому селянство потрапляло у нову кріпосну залежність» [10, с. 174].

У таких фільмах не було навіть дециці правди (якщо можна цей факт поставити за провини художньому твору), але їхня пропагандистська місія полягала в тому, щоб видавати їх за істину. Якщо глядач помічав невідповідність екранної правди й об'єктивних умов, у яких він перебував, найвірогідніше, йому хотілося вірити, що десь, у якомусь колгоспі, таке чудове життя є реальністю. Особливо глядач, який переніс тягар війни, із задоволенням сприймав цю кінематографічну ілюзію за правду.

Навздогін колгоспній темі, започаткованій у фільмах В. Пир'єва, на українських студіях створюють такі музичні фільми: «Щедре літо» (режисер Б. Барнет, Київська студія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1950 р.), «Коли співають солов'ї» (режисер Е. Брюнчугін, Київська студія художніх фільмів ім. О. П. Довженка, 1956 р.) тощо. За своєю суттю, як і Пир'євські стрічки, – це мелодрами, «які належать до того первісного свого виду, коли мелодрама тому так і називалася, що дія в ній супроводжувалася музикою» [9, с. 134]. Мелодрама в зазначених фільмах легко простежується, проте її застосування носить функціональний характер. Соціальне замовлення на демонстрування переваг соціалізму повинне було втілитися у чітких і зрозумілих глядачеві ідеях та образах-стереотипах – саме тому персонажі «розігрують» перед глядачем «реальне життя»: закохуються, ображаються, розлучаються і знову сходяться. Але головним у згаданих українських фільмах є навіть не ліричний настрій, що передається музикою й піснею, а соцзмагання та підвищення врожайності. Сьогодні ці стрічки можна сприймати з певною іронією, а можна побачити в них рекламну продукцію, *product placement* – тільки замість товару в кадрі просували ідею.

Ще раз наголосимо, що в зазначених фільмах мелодрама мала допоміжний, формальний характер. Любовні колізії не настільки драматичні, щоб відволікати героїв від будівництва соціалізму. Саме в такому дозуванні мелодраматичні елементи були припустимі в українських фільмах (на відміну від російських стрічок) цього жанру й тематики. У 1957 році на екрани виходить фільм С. Ростоцького «Справа була в Пенському» (Кіностудія імені Максима Горького), що оповідає про колгоспні будні та свята, а також про почуття героїв, які супроводжуються музикою. Є лише одна відмінність, яка полягає в тому, що будівництво нового клубу, молодіжний трудовий ентузіазм, самодіяльність, тракторні бригади (тобто невід'ємні атрибути соціалістичного господарства) – це лише антураж до любовної історії з глибоким драматичним конфліктом. Це універсальна історія (поза часом), яка ледь не призвела до трагічних наслідків. Події, втілені на екрані, могли статися в будь-якій країні світу незалежно від її державного ладу. Виходить, що ідеологія у фільмі, знятому на російській студії, відійшла на другий план або навіть розчинилася в морі людських емоцій. Сьогодні можемо говорити про те, що картину зняв великий С. Ростоцький, у ній були задіяні чудові актори, зокрема В. Тихонов, музика до фільму відразу «пішла в народ». Однак можна апелювати до викладеної тези такими аргументами, що знаменитими режисерами стають за умови наявності роботи і творчої свободи. У фільмі «Коли співають солов'ї» грали чудові актори (в майбутньому – народні артисти, корифеї української сцени та українського екрану) А. Роговцева і П. Мазжуга. Проте розкрити свій акторський потенціал уповні їм заважав певний схематизм стосунків та характерів, прописаний у сценарії. Музичний матеріал стрічки цілком міг би конкурувати з картиною С. Ростоцького, адже він був побудований на фольклорних елементах. Із великою часткою ймовірності можемо припустити, що на студіях України кінофільм із «сумнівним» – мелодраматичним – сюжетом у той період був би заборонений ще на стадії затвердження сценарію.

Напрошується висновок, що імідж українського кіномистецтва як хуторського, провінційного не просто влаштував центральне керівництво кінематографії, а й був

ним підтриманий. Проте «зверху» невпинно лунали гасла про необхідність естетичного оновлення українського кіно. Наприкінці 1950-х років дійсно значно збільшилася кількість фільмів, вироблених на українських студіях.

Однією з найважливіших умов радикальних змін в українському кіномистецтві була зміна поколінь. На Одеській кіностудії працювали Ф. Міронер і М. Хуцієв – учні І. Савченка у Всеросійському державному інституті кінематографії ім. С. Герасимова, які 1956 року створили фільм «Весна на Зарічній вулиці». Можна сперечатися щодо жанрового визначення фільму – наприклад, французький дослідник українського кіно Л. Госейко назвав його побутовою комедією [5, с. 150], режисер В. Пир'єв оголосив неореалістичною варіацією на тему «Панночка і Хуліган» [1, с. 27], а Л. Аннинський розгледів у фільмі елементарно збитий мелодраматичний сюжет [1, с. 30]. Сцена, що, на його думку, є ключовою у фільмі, також «по зовнішньому малюнку абсолютно мелодраматична» [1, с. 31]: герой Сашко Савченко (М. Рибніков) прагне освідчитися в коханні молодій учительці. В кімнаті по радіо передають концерт С. Рахманінова, а спиною до персонажа стоїть та, до якої він не наважується звернутися, не може відірвати її від замилювання прекрасною, урочистою музикою. В результаті, герой іде ні з чим. «У драматургічному відношенні ця сцена невибаглива, і акторам тут нелегко, але викинути цю сцену з фільму не можна <...> Почуття відкрите, оголене і воно – беззахисне, не тому, що ззовні щось заважає, а тому, що люди не можуть оволодіти цим почуттям, не можуть усвідомити його» [1, с. 31]. До самого фіналу зберігається інтрига: чи здатний Сашко на новий рівень стосунків, який вимагає від нього морального й інтелектуального вдосконалення. І він нарешті приймає правила нового життя, тільки входить у нього, в буквальному сенсі, через вікно, як того і вимагає статус колишнього хулігана. Л. Госейко назвав фільм побутовою комедією через іронічне, на його думку, ставлення самих режисерів до цієї ситуації: «“Поганого хлопця”, вже дорослого чоловіка, любов штовхає до навчання; найкращий ливарник заводу міг би загрузнути в міщанському побутовому конформізмі, якби не покинув колишню подружку заради “вчительки”» [5, с. 150]. Цей фільм, як зазначає дослідник, пориває із прямолінійним баченням життя: «Це вже не історія поганого хлопця, якого любов до своєї хорошої вчительки штовхає на навчання, а історія Панночки, яку її поганий учень навчає відкривати людську красу» [5, с. 150]. Мелодрама не заперечує обопільного перетворення характерів, до того ж, фільм сповнений не іронічного, а напрочуд тонкого, ніжного ставлення режисерів до персонажів, а також героїв один до одного.

Герой-сучасник у радянському кіно 1950–1960-х років постає переважно виробником матеріальних цінностей. Мелодраматичний прийом виховання любов'ю органічно узгоджувався з ідеєю боротьби нового, прогресивного (на виробництві) зі старим, відсталим (таким, що заважає першому). Тема перевиховання, ідейного вдосконалення в радянському кіно цього періоду була ідеологічно вмотивована. Мелодрама надала згаданим «суспільно значимій» тенденції ознак персоніфікації, інтимності і стала основою різноманітних за жанром та художньою цінністю радянських кінострічок, а саме: «Урок життя» (режисер Ю. Райзман, 1955 р. кіностудія «Мосфільм»), «Дівчата» (режисер Ю. Чулюкін, 1961 р., кіностудія «Мосфільм»), «Висота» (режисер О. Зархі, 1957 р., кіностудія «Мосфільм»), «Коли дерева були великими» (режисер Л. Куліджанов, 1960 р.) та ін.

У фільмі українського виробництва «Катя-Катюша» (режисер Г. Ліпшиць, 1959 р., Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженко) позитивним моментом можна назвати досить критичне ставлення авторів до головної героїні. Лише той, хто самовіддано будує нове життя, гідний взаємної любові – з таким девізом ішла по життю Катерина (Л. Крилова), активно домагаючись прихильності Григорія (В. Гусєв). Насправді в цій картині, як і у фільмі «Весна на Зарічній вулиці», велике почуття приходить у життя героїв лише після внутрішніх метаморфоз, а не зовнішніх обставин. Неявно, ніби побіжно, за колективною працею для суспільного добробуту про-

глядає вже знайомий мелодраматичний прийом перевиховання любов'ю. Коли героїня зрозуміла свої помилки у стосунках із хлопцем (не варто дівчині так явно демонструвати свою закоханість) та з людьми довкола неї (як смішно вона виглядала, коли намагалася звести наклеп на свою суперницю), саме тоді з «гидким каченям» відбулися суттєві перетворення. Актриса, яка грала головну героїню, створила зворушливий та наївний образ: Катя-Катюша постає юною максималісткою, впевненою у своїх діях, але насправді – вона ще дитина, яка потрапила в умови дорослого життя (це пояснює деякі її безглузді вчинки). Саме завдяки набуттю життєвого досвіду, спілкуванню з людьми відбувається швидке дорослішання й особистісне зростання героїні.

Важливе значення для розкриття теми сирітства й долі дитини в радянському кіно 1950–1960-х років має жанр мелодрами. Покинуті діти завжди були його «живильним середовищем», а події, пов'язані з війною, часто ставали основою конфлікту. В українському кіно не можна оминати увагою два фільми за участю В. Шукшина: «Два Федора» (режисер М. Хуцієв, 1958 р., Одеська кіностудія художніх фільмів) і «Ми – двоє чоловіків» (режисер Ю. Лисенко, 1962 р., Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка). Мелодраматична основа обох картин проглядає крізь документальний «побутовизм». Засоби виразності спонукають до майже фізичного занурення в непрості обставини, за яких дорослі герої намагаються будувати особисте щастя («Два Федори») або ж відстоювати своє право на особистісний простір («Ми – двоє чоловіків»). В останньому фільмі ефект мелодраматичної розчуленості виникає внаслідок контрасту між грубою чоловічою силою та дитячою беззахисністю. Значною мірою це враження досягається тоді, коли доросла людина відчуває радість і повноту життя через те, що стає потрібною незнайомій дитині, через те, що на деякий час вона власноруч руйнує захисний бар'єр, яким відокремила від зовнішнього світу свою закручену душу.

До невеликої кількості українських стрічок, сюжет яких побудовано на камерних сімейних стосунках, можна віднести картину «Моя донька» (режисер Ст. Жилін, 1956 р., Одеська кіностудія художніх фільмів), у якій поетапно простежується шлях до каяття героя й до усвідомлення ним своїх помилок, адже колись він покинув дружину з малолітньою донькою. Не обійшлося у фільмі й без прикмет часу, коли неналежну поведінку, проблеми сімейного характеру виносили на комсомольські чи партійні збори. Моральна радянська доктрина (принаймні, її декларативна частина) передбачала соціальне втручання в усі сфери життя людини. Зазначений фільм є прямою апологетикою такої практики, проте новацією (як для фільму української студії) можна вважати надання героєві права як на помилку, так і на її виправлення.

Пильна увага соціуму до всіх сфер життя радянської людини перетворилася на ханжеську ідеологію. Фільм «Повість про перше кохання» (режисер Ст. Левін, 1957 р., Одеська кіностудія художніх фільмів) відстоював позицію невтручання у приватне життя, навіть якщо мовилося про взаємини ще досить юних героїв. Порушуючи досить делікатну (як для того періоду) тему першої закоханості, картина закликала довіряти підліткам, а не підозрювати їх у крамолі. Жорстока суспільна мораль тут протиставлена ідеальним героям, тобто є їхнім антагоністом. Щоб пом'якшити соціально спрямоване протистояння в конфлікті, у фабулі виведений номінальний антагоніст – тренер спортивної школи, яку відвідує Оля (Дж. Осмолівська). «Шановний громадянин» насправді є злочинцем, тому що він домагається прихильності п'ятнадцятирічної дівчинки, яку нікому захистити. У підсумку, за законом мелодрами, зло (в образі підступного звабника) буде покарано, хоча ідея фільму демонструє, що конфлікт повністю не вичерпано, оскільки подібних лицемірних персонажів породжує сама міщанська мораль. Тема протистояння почуттів героїв та громадської думки, що у формуванні ставлення до людини керується примітивними стереотипами, згодом буде відтворена в багатьох мелодрамах радянського кінематографу.

Хочемо нагадати, що одним з основоположних принципів класичної мелодрами є моралізаторське ставлення до реальності, а увага глядача великою мірою спрямова-

на на проблеми етичного аспекту. Як правило, цей жанр апелює до універсальних моральних норм, які в межах мелодраматичної поетики постають як «ідеальна» мораль [2, с. 44]. У результаті її порушення виникають страждання та переживання персонажів.

Міщанський світогляд (так само, як і в попередній стрічці) став причиною конфлікту в мелодрамі «Дівчина з маяка» (режисер Г. Крикун, Київська студія художніх фільмів, 1956 р.). Розбіжність між сюжетами полягає в тому, що героїня Марійка (І. Арєпина) покохала «не того хлопця». Молодий капітан-красень полонив її своєю поетичною натурою, романтичною професією. Їхня історія, здавалося б, повинна була нагадувати «Червоні вітрила» А. Гріна, адже простежується чимало спільних рис: стихія моря, мрії про прекрасного капітана і велике кохання. Експозиція і зав'язка фільму готують глядача до майбутньої події (в мелодрамі – це інтрига, «таємниця»), яка повинна зруйнувати ілюзію «червоних вітрил». Як тільки капітану стає відомо, що «Асоль» лише доглядає за маяком, він відпливає до іншої гавані й обирає собі нову пасію – нею стає дівчина з більш перспективною і престижною професією лікаря. За законом жанру, далі сюжет передбачає «прозріння» героїні<sup>1</sup> та фінальне каяття капітана. Проте фільм цікавий ще й тим, що режисер пішов за літературним першоджерелом (новелою О. Гончара «Нехай горить вогник») і залишив «відкритий фінал» – це досить ризикований хід для жанрового кіно. Глядачам пропонувалося самим вирішити, чи вартий герой прощення.

Українські історики кіно ігнорували цю картину або ж відносили її до категорії «слабких, навіть дуже слабких, малохудожніх стрічок, позбавлених справжніх конфліктів, правдивих характерів, схематичних і примітивних» [7, с. 163]. Саме такі фільми, на думку тодішніх вітчизняних кінознавців, закріпили сумну «славу» Київської кіностудії художніх фільмів. Імовірно, вони вважали, що сучасна тематика в українському кінематографі не могла бути повною мірою відтворена в мелодрамах, де сюжет живиться емоційними поривами, вічними почуттями більшою мірою, ніж актуальними питаннями «соціалістичної дійсності». Центральні кіностудії, нагадаємо, продовжували знімати мелодрами, незважаючи на упереджені рецензії критики. Фільми цього жанру, але закордонного виробництва, були успішно демонстровані в радянському прокаті.

Кінострічку «Дівчина з маяка» можна вважати музичним фільмом. Мелодійний компонент у таких картинах надавав особливої виразності драматичним моментам, любов до музики часто ставала основою сюжету, як-от у фільмах «Українська рапсодія» (режисер С. Параджанов, 1956 р., Київська студія художніх фільмів ім. О. П. Довженка), «Роки молодії» (режисер О. Мишурін, 1958 р., Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка), «Роман і Франческа» (режисер В. Денисенко, 1960 р., Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка) та ін. Можна було б сподіватися на подальший розвиток цього напрямку у вітчизняному кіновиробництві. Але, на жаль, стійке ставлення як українських теоретиків кіно, так і самих кінематографістів до «тривіального» жанру мелодрами, упередженість щодо поняття «масове, популярне мистецтво» на десятиліття загальмувало цей процес.

На початку 1960-х років в українській екранній культурі мелодрама дедалі яскравіше заявляла про себе у фільмах воєнної тематики, таких як «Спрага» (1959 р., режисер Е. Ташков, Одеська кіностудія художніх фільмів), «Вірність» (1965 р., режисер П. Тодоровський, Одеська кіностудія художніх фільмів), а також у героїко-романтичних стрічках про громадянську війну («Павло Корчагін», 1956 р., режисери О. Алов, В. Наумов, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка; «Гадюка», 1965 р., режисер В. Івченко, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. П. Довженка) тощо. Проте стрічки подібного жанрово-тематичного спрямування частіше позиціонувалися як кіноповість чи воєнна драма. До аналізу мелодрами тогочасні критики підходили недостатньо об'єктивно, з огляду на можливу негативну реакцію вищих ідеологічних структур. Набагато пізніше кінознавець С. Фрейліх ви-



знав, що багато фільмів радянського кіно 1950–1960-х років є типовими мелодрамами. До них належать такі кінострічки: «Сорок перший» (режисер Г. Чухрай, 1956 р., кіностудія «Мосфільм»), «Коли дерева були великими» (режисер Л. Куліджанов, 1961 р., Кіностудія імені Максима Горького), «Мачуха» (режисер О. Бондарєв, кіностудія «Мосфільм») та ін. [9, с. 135]. На думку вченого, доля мелодрами опинилася (в досліджуваний період) у вельми складному становищі внаслідок того, що вона не еволюціонувала сама по собі, а радше проникала у структури інших жанрів (як тоді вважалося, «високих» жанрів: трагедії, драми, епопеї), вела там роботу приховану, і тому маловивчену [9, с. 137]. Визначення «низьких» та «високих» жанрів, на думку С. Фрейліха, досить умовне, їхня взаємодія надавала фільмам не лише видовищності – жанровий синтез нерідко підвищував художню цінність кінотвору.

Приклад взаємопроникнення жанрів та напрямів засвідчує фільм «Короткі зустрічі» (режисер К. Муратова, Одеська кіностудія художніх фільмів, 1967 р.). Фабульна мелодрама тут слугує компонентом авторського екзистенційного погляду на дійсність загалом і на радянську зокрема. Любовний трикутник органічно «розчиняється» у конкретиці життєвої прози. К. Муратова залучає непрофесійних акторів, які представляють широкі соціальні групи часів «відлиги» [5, с. 206]. Думку про мелодраму також навіює пронизлива, пристрасна фінальна музична тема, яка нагадує фортепіанний супровід «німих» кінострічок. Однак «чисту» мелодраму заперечує авторська, арт-хаусна стилістика фільму, «рвана» композиція з ретроспекціями, спогадами, порушеною хронологією подій. Подібний стиль викладу був притаманний тогочасним західним кінохвилям. Намагання режисерки віднайти компроміс між традиційним і новаторським не вберегло картину від критики й обмежень у прокаті.

Утвердження українського національного кіномистецтва в період хрущовської «відлиги» спрямувало режисерів до пошуку певних кодів, які ідентифікують українську культуру. Стрічка С. Параджанова «Тіні забутих предків» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1964 р.) запропонувала формування національної ідеї на основі етнічної свідомості українців. Прикметно, що мелодрама, витоки якої сягають архаїчних джерел (а згодом – казок, легенд, балад), надала свою змістову (сюжетну) структуру картині С. Параджанова. На цій основі утворювалися смисли візуального порядку, ідея визначалася радше за формою, аніж за змістом (сюжетом). Мелодраматичні образи й ситуації у «Тінях...» вибудовували наратив відповідно до драматургічної логіки. Проте власне драматургія є лише «фільмовою сировиною», хоч і невід'ємною від драматургії кольорових циклів, живописних алюзій [5, с. 186]. Новаторство цієї стрічки зі зрозумілих причин було засуджене партійною верхівкою кінематографу. Фільм, який з'явився наприкінці «відлиги», заклав основоположні засади майбутньої школи українського поетичного напрямку в кіномистецтві.

Підсумовуючи дослідження мелодрами в українському кіномистецтві 1950–1960-х років, можемо зробити наступні висновки: естетичною тенденцією періоду «відлиги» стало фокусування уваги на особистості сучасника, його внутрішній світ відтворювався через зовнішній світ деталей побуту; ідеологічний пресинг відповідних структур СРСР гальмував мистецький поступ кіномелодрами на українських студіях; мелодрама в українських фільмах «камуфлювалася» під соціальну проблематику і виробничу тематику; у цей період жанр мелодрами продовжував змінюватися, як і кінематограф загалом, під впливом соціокультурних факторів, а також різноманітних стильових рішень; в українському кіно мелодрама проявлялася в дійсно новаторських стрічках («Весна на Зарічній вулиці» М. Хуцїєва, «Короткі зустрічі» К. Муратової, «Тіні забутих предків» С. Параджанова), у фільмах із традиційним для мелодрами світоглядом, конфліктами та розвитком подій («Дівчина з маяка» Г. Крикуна, «Повість про перше кохання» Ст. Левїна тощо); хрущовська «відлига» характеризується в українській екранній культурі певними естетичними й етичними новаціями, появою нових імен.

<sup>1</sup> Її розчарування у предметі пристрасті.

1. Аннинский Л. А. Шестидесятники и мы: кинематограф, ставший и не ставший историей / Л. А. Аннинский. – Москва : ВТПО Киноцентр, 1991. – 240 с : ил.
2. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы / С. Д. Балухатый // Балухатый С. Д. Вопросы поэтики. – Ленинград : Издательство ЛГУ, 1990. – С. 30–80.
3. Братерська-Дронь М. Т. Традиції кордоцентризму в радянському кінематографі [текст] / М. Т. Братерська-Дронь // Мистецькі обрії 2005–2006 : науково-теоретичні праці та публіцистика, Академія мистецтв України. – Київ : Компас, 2006. – 512 с.
4. Брюховецька Л. І. Українське кіно шістдесятих років. 1961–1970 / Лариса Брюховецька // Нариси з історії кіномистецтва України / редкол.: Сидоренко В. (голова) та ін. ; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – С. 195–265.
5. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко ; пер. з фр. С. Довгалюк, Л. Госейко. – Київ : КІНО-КОЛО, 2005. – 464 с.
6. Дымшиц Н. А. Советская киномелодрама вчера и сегодня / Н. А. Дымшиц. – Москва : Знание, 1987. – 48 с.
7. Корниенко И. С. Кино советской Украины. Страницы истории / И. Корниенко. – Москва : Искусство, 1975. – 280 с.
8. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно / Йоанна Левицька / пер. з польс. Л. Горбенко. – Київ : Задруга, 2011. – 124 с.
9. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского : учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – 3-е изд. – Москва, 2005. – 509 с.
10. Шупик О. Б. Комедії І. Пир'єва та фільми виробничої тематики Л. Лукова як відповідь на соціальне замовлення часу / Олена Шупик // Нариси з історії кіномистецтва України. – Київ, 2006. – С. 165–194.

## SUMMARY

The authoress pays attention to the factors, assisting the emergence of melodrama in the Soviet cinema, and particularly in the Ukrainian one, at the times of the Khrushchov *Thaw*. The circumstances suppressing advance of the specific Ukrainian on-screen stuff, as well as the factors, which have been impeding the process of the domestic screen culture identification forming for many years are indicated.

The affinity of melodrama constant characteristics with fundamental features of Ukrainian artistic mode of thinking, specifically such as impulsivity, priority of emotion, inspiration, feelings over the pragmatism and logical perception of the world raises the question of melodrama researching throughout the whole period of the domestic on-screen culture existence. At the present-day stage, the melodramatic factor is virtually arterial at the Ukrainian screen that also causes the actuality of scientific approach to the issue of the domestic cinema melodrama.

The main aesthetic and ethic principles of the *Thaw* art, so-called the *Sixties* epoch have been considered. Simultaneously the *transitional* phase between the totalitarian age cinema and the *Thaw* proper is accentuated. The factual materials given in the article display the aspirations of film directors, as early as since the mid-1950s, to produce films on small-scale themes, attracting attention to sensual sphere and appealing to universal truth. It is the period when the *Thaw*'s fundamental token has been originated: piecemeal refusal from the *Socialist Realism* aesthetics. The latter has told on both the gravitation towards new themes and the experimentation with utterance forms.

Notwithstanding melodrama has officially being under a ban in the Soviet cinema, a considerable number of films with many features of this genre created by film directors of central film studios has appeared at the time under consideration.

Ideological pressure of the USSR appropriate organizations has been an obstacle to the progress of melodrama at Ukrainian film studios; melodrama in Ukrainian films has been *camouflaged* beneath social problems, as well as under industrial and collective farm themes.

At the period under consideration, the genre of melodrama kept on changing, likewise film-making altogether, being influenced with social and cultural factors, as well as various stylistic solutions. In the Ukrainian cinema melodrama has manifested its properties in both actually innovative pictures (M. Khutsyiev *Spring on Zarechnaya Street*; K. Muratova *Brief Encounters*; S. Paradzhanov *Shadows of Forgotten Ancestors*), also in the films with the world outlook, conflicts and events development conventional for melodrama (e.g., H. Krykun *A Lighthouse Girl*, St. Levin *A Tale on First Love*, etc.). The Khrushchov *Thaw* in Ukrainian screen culture is distinguished by certain aesthetic and ethic novations, as well as by the appearance of new names.

**Keywords:** the Khrushchov *Thaw*, melodrama, Ukrainian cinematographic art, ideology.

IMPE