

УДК 791.43.04(477)

## МЕЛОДРАМАТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ ТОТАЛІТАРНОЇ ДОБИ: ЗМІНА ІДЕЙНОЇ ПАРАДИГМИ

Тетяна Журавльова

*Елементи мелодрами у вітчизняному кінематографі радянської доби завжди використовувалися відповідно до ідеологічних констант методу соцреалізму. У статті на емпіричному матеріалі розкрито зміни, що відбулися в соціально-культурному житті країни в тоталітарний період, а надто їхній вплив на кінофільми з ознаками мелодраматичного жанру.*

*Ключові слова:* мелодрама, український радянський кінематограф, тоталітарна епоха.

*The melodramatic elements in domestic cinema of the Soviet period have been always used due to the ideological constants of socialistic realism. The article is based on the empirical facts (films of the totalitarian epoch) and reveals the changes happened in the then cultural life, and first of all their influence on the films with the characteristics of cinematographic genre.*

*Keywords:* melodrama, Ukrainian Soviet cinema, totalitarian epoch, socialistic realism.

У вітчизняному кінознавстві досі не існує єдиного визначення часових кордонів кінематографу тоталітарної доби. З дискусії, яка розгорнулася на сторінках журналу «Искусство кино» за 1990 рік (№ 1, № 3) навколо цього питання, можна зробити такий висновок: тоталітарне кіно – крайній прояв ангажованого мистецтва, що виконує державно-тоталітарне замовлення. До лєнінського виразу про кіно як найважливіше з мистецтв Сталін у середині 1930-х років додав такий компонент, як масовість. Його лозунг про наймасовіше з мистецтв успішно втілювався протягом трьох десятиліть<sup>1</sup>.

Ідеологи партійного мистецтва усвідомлювали необхідність залучення елементів жанрового мистецтва задля популяризації конкретних соціальних настанов. Звернення до мелодрами було однією з характерних рис кінематографу 1920-х років, принаймні першої їх половини. У 1924 році Анатолій Луначарський виступив на Всесоюзній кінонаradі з доповіддю «Революційна ідеологія та кіно», у якій зазначив, що саме мелодраматична форма є найбільш прийнятною для кіно, тому що «висуває на перший план індивідуальні, а також колективні героїчні фігури та групи, які змальовують яскраво-контрастними фарбами соціальні протилежності»<sup>2</sup>.

Використовуючи елементи мелодрами, радянське кіномистецтво пристосувало їх до своїх потреб, проте жанрове визна-

чення «мелодрама» поступово зникало на афішах і в титрах фільмів.

Офіційна вимога про необхідність формування нової – соціалістичної – свідомості в кінематографі 1930-х років виводить на перший план нового героя – людину соціальну, яка, однак, уже позбавлена стихійних революційних поривів, як у 1920-х роках. Її почуття, емоції мають бути чітко врегульовані та регламентовані чинними моральними принципами. Як не парадоксально це звучить, але мелодрама як жанр керується саме такими установками. Усе, що виходить за їхні межі, також є елементом художнього відтворення, виконуючи роль допоміжного сюжетного елемента. Адже відтіняти добро (так, як його уявляє мелодрама) можливо лише через його контрастне втілення. Проте замість того, щоб вибудовувати нові типові ознаки жанру, як того, зрештою, і вимагали ідеологи нового мистецтва, зокрема Луначарський, мелодраматизм в безпосередніх проявах у 1930-х роках зникає взагалі. Страждання через кохання радянська людина вважала пустою забаганкою буржуазії. Усі зусилля мали бути спрямовані на побудову безкласового суспільства. А такий стан психіки, як, наприклад, нерозділене кохання, був начебто неприродним для людини.

Саме постулат К. Маркса про щастя і нещастя в коханні обговорюється у фільмі Абрама Роома «Суворий юнак», знято-

## ІСТОРІЯ

му на студії «Українафільм» в 1935 році. Маркса комсомольці беруть на озброєння в боротьбі з пережитками минулого. Ці «пережитки» втілюються через класичний любовний трикутник – юнак, старий професор та його дружина. Молодий красень-атлет до безтями закохується в старшу за себе жінку, але не може їй відкритися, адже, за його власним кодексом комсомольця, цнотливість – невід’ємна риса молодої людини нової епохи. Через моральні вагання та інші перепони проходить Григорій (Дмитро Дорліак), перш ніж дізнається, що його почуття взаємні. А раз так, то ніщо не має стримувати закоханих!

Сюжет базується на суто мелодраматичних константах, але жанрове визначення фільму інше. По-перше, у ньому не існує чіткого авторського розподілення на позитив і негатив. Професор Степанов (Юрій Юр’єв) – відомий на весь світ хірург, шанована владою людина. Одного разу він через ревності зробив неінтелігентний вчинок – відмовив Гриші в запрошенні до своєї садиби. Однак згодом, знаючи про почуття хлопця, знайшов сили вибачитися і навіть зрозуміти суперника. Позицію його дружини Марії (Ольга Жизнєва) неможливо збагнути аж до фіналу – вона кохатиме Григорія, проте не кине заможного життя! Тут можна провести паралель із «Дамою з камеліями» Дюма-сина. Але ж нове суспільство позбавлене класових протиріч Франції XIX ст. Жінка робить такий вибір свідомо, тому що при соціалізмі людина не мусить стримувати своїх бажань. Звісно ж, картина була заборонена до показу, звинувачена в естетизмі, формалізмі, та відриві від дійсності. Хіба ж не сам нарком Луначарський проголошував, що методологією соцреалізму має бути відображення не того, що є, а того, що має бути? <sup>3</sup>

Видно, «те що має бути» у фільмі Роома було надто сміливим і багатообіцяючим. А тому ідеї комунізму могли видатися народові чимось на зразок фантастики чи утопічної казки, а не справою недалекого майбутнього. Картину піддали критиці, і режисер у статті «За просте і високе мистецтво кінематографії» (журнал «Радянське кіно», 1936 рік) вже обіцяв країні і партії, що на-

далі створюватиме мистецтво виняткового темпераменту й вогню, яке буде зразком для всіх епох, а також обіцяв говорити про найтонші, найскладніші речі такою мовою, яку глядач розумітиме <sup>4</sup>.

У період, коли фільмувалася картина, ще не існувало концептуального розходження «масове/елітарне», тенденція виявилася в 1960-х роках. Насмілимося припустити, що режисер ішов на художній експеримент: етичні норми нового суспільства втілювалися за допомогою нових естетичних засобів. Був зображений утопічний світ, у першу чергу за зовнішніми ознаками, такий далекий від реального життя. Формулювати ідеологічні принципи в СРСР мали не спортсмени, навіть якщо вони прекрасні, як античні боги, а відповідальні працівники партапарату.

Інший світ, населений цілком реальними, здавалося б, персонажами, показано у фільмі «Багата наречена» Івана Пир’єва. Стереотип щедрої української землі, української гостинності та заповзятості спрацював на те, що московський режисер Пир’єв вирішив зняти музичну комедію в Україні. Простий роботящий люд, колгоспні будні й дотепні жарти мали відбивати таку близьку і зрозумілу кожному реальну дійсність. Однак так склалося, що так звані «колгоспні комедії» цього режисера створили глибоко вкорінену у свідомість радянської людини, особливо прийдешніх поколінь, ілюзію реальності.

Метаморфози екранної казки відбулися не в останню чергу завдячуючи мелодраматичним канонам. Кінотеорія 1930-х років, на відміну від риторики апологетів кіноавангарду 20-х років XX ст., які заперечували традиційні кіножанри, здавалося, повернулася обличчям до «чистих» жанрів. Засуджуючи будь-які експериментаторські тенденції в мистецтві, як формалістичні, й тому «шкідливі та чужі» для радянської людини, тогочасна кінопреса наголошувала, що єдино правильний, співзвучний соціалістичній епосі стиль соцреалізм не повинен заперечувати різноманітності жанрів <sup>5</sup>.

Окреме місце в новітній ієрархії жанрів зайняла комедія. Раніше вважалося, що в соціалістичній дійсності немає місця для

ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА. МЕЛОДРАМАТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

сатири, оскільки негативні явища і характери залишилися в дореволюційному минулому. Освоєнню ж нового жанру – музичної комедії – приділялася особлива увага. Його неодмінною властивістю була лірична основа.

Комедію «Багата наречена» зняли на Київській кіностудії 1937 року, але задіяні в ній були лише московські виконавці, і, крім українських прізвищ та деяких елементів одягу, натяку на те, що події відбуваються в Україні, немає. Така ж ситуація простежується й у фільмі «Трактористи» (1939). Свідчень про те, що з боку режисер дотримувався певних вказівок «зверху» про нівелювання українського елемента в цих фільмах, немає. Навпаки, 1935 року партія висуває гасло: «мистецтво національне за формою і соціалістичне за змістом». Імовірно, саме вказівки Й. Сталіна про необхідність рішучого повороту в бік української тематики та широке використання фольклорного матеріалу в кіномистецтві <sup>6</sup> сприяли появі в № 5 журналу «Радянське кіно» за 1935 рік сценарію Євгена Помещикова. Потім, після численних обговорень, картину запустили у виробництво. Усе ж очевидним залишається фактор самоцензури, який змусив звернутися до принципу уніфікації життєвого матеріалу, припасування його до певного безликого шаблону. Веселі, ситі, задоволені життям селяни мали пропагувати такі риси українського характеру, як наполегливість, працьовитість, співучість, весела вдача.

Не вписувалося в ідеологічну парадигму мелодрами і соціально-політичне становище в Україні 1930 років. Реальні умови занурювали людину в атмосферу страху, підозрілості, нетерпимості, насаджували комплекси національної й особистісної меншовартості. Мелодрама заснована на матеріалі естетизованої, художньо прикрашеної дійсності, тому мелодраматичні елементи негласно були покликані відбивати «реалії» тогочасного життя.

Почуття колективізму мало реалізовуватися як у відчутті колективної радості, так і колективного горя та колективної відповідальності. На мистецтво була покладена місія роз'яснювання цієї ідеологічної догми, мабуть, тому, що життя не давало

об'єктивних підстав для її добровільної реалізації. Після державної програми кінця 20-х – початку 30-х років ХХ ст. з колективізації як єдиного засобу наближення світлого майбутнього ігровий кінематограф змушений був взятися за наочну агітацію. Жителі злиденних, спустошених сіл, у яких швидкими темпами впроваджувалася кінофікація, мали бачити на екрані щасливі обличчя своїх побратимів і повні наїдків столи.

Навмисно чи ні, але в українських фільмах Пир'єв втілював завдання соціального характеру. Вони демонстрували ілюзію життя нового класу, начебто свідомішого за селянство, корисливішого за інтелігенцію, але ще менш значущого за пролетарія – колгоспника. Характер цієї міфологеми про нову людину, нові принципи стосунків і вже недалеке світле майбутнє збігався з мелодраматичною ідеалізацією життя. Додатково підсилене музичним матеріалом дійство цих картин пропонувало справжню казку на сучасному матеріалі. Мелодраматизм і казковість у фільмах Пир'єва синонімічні за характером, оскільки ці складові мають спільне морфологічне коріння. Основним функціональним елементом багатьох його картин і, зокрема, вищезгаданих є «передісторія весілля» <sup>7</sup>. Трудові досягнення молодих виконували роль посагу і були ознакою чеснот.

Газета з портретом героїні труда Мар'яни Бажан (Марина Ладиніна) у фільмі «Трактористи» послужила стимулом для заочної закоханості в неї танкіста Кліма Ярка (Микола Крючков). Казково-мелодраматична фабульна схема сюжету оздоблена фольклорно-обрядовими весільними елементами: у нічній темряві Клим допомагає незнайомці завести мотоцикл, з якого вона впала, потім відвозить її додому і лише при світлі розуміє, що перед ним – дівчина його мрій, у яку він закохався через фотографію в газеті. Тут можемо провести паралель з поширеним у різних народів обрядом «узнавання нареченої». Більш того, Клим лікує дівчині вивихнуту ногу, ремонтує бригадний трактор, залишається вечеряти, а потім і працювати в бригаді. Усі ці дії і їх послідовність також ски-

## ІСТОРИЯ

даються, хоч і в досить трансформованому вигляді, на ритуал «визволення» нареченої (у багатьох слов'янських народів хлопець, одружившись, визволяв дівчину з «царства мертвих»).

У такому завуальованому вигляді фольклорні атрибути цих картин стають чинником їхньої популярності, впливовості, спонукаючи до наївно-казкового розуміння любовних стосунків, як позаіндивідуальних, що могли відбутися тільки між найкращими, тобто між передовиками.

Можна сказати, що в кінці 1930-х років усталився новий фольклор. Досліджуючи фольклорну складову фільмів Пир'єва, відомий історик кіно, кінокритик М. Туровська наводить цитату з праці В. Проппа «Исторические корни волшебной сказки»: «Міф, що втратив соціальне значення, стає казкою», і констатує далі: «казка, яка набула нової соціальної значущості, може породити міф»<sup>8</sup>.

На міф перетворилася за тоталітарної епохи й українська культура, яка в межах міфологеми про радянську людину набула своїх визначальних рис і конкретизувалася невеликою кількістю певних стереотипів. Зазвичай це комічний персонаж, недалекий, хитруватий, який погано володіє російською мовою. З фільма у фільм переходили подібні типи у вишиванках, виконуючи допоміжні сюжетні функції.

У знятій Миколою Екком за однойменним твором М. Гоголя музичній мелодрамі «Сорочинський ярмарок» (1939) національний колорит передано досить лубочними методами: сором'язливі закохані, сварлива, свавільна дружина та п'яниця-підкаблучник чоловік. Проте на екрані поставали типи, притаманні народній культурі, добре відомі з пісень, казок, театральних вистав. Ліричну лінію комедії, крім музичного матеріалу, доповнювали чудові краєвиди, зняті неспішно, із замилюванням, беручи на себе функцію філософського пояснення: як серед моря горілки, галушок і безкінечних пісень міг народитися класик світової літератури.

Сучасний матеріал наприкінці 1930-х років цікавив радянський кінематограф значно більше, ніж класичні твори. Особливого

статусу в цей час набувають персонажі-військові, а надто льотчики. Фільм режисера Едуарда Пенцліна «Винищувачі» (Київська кіностудія, 1939) за своїм функціональним призначенням належить до твору оборонного, навіть пропагандистського напрямку. Трудар – шахтар чи колгоспник – в українському, як і в радянському, кіно 30-х років ХХ ст. через особисті стосунки демонстрував глобальність історичних процесів. Залучення до сюжету елементів камерності, інтимності підсилювало ідейне спрямування стрічки. Так, пісня «Любимый город» (музика М. Богословського, слова Є. Долматовського) у виконанні М. Бернеса стала найдієвішим засобом запевнення в безпеці глядацької аудиторії.

*Компоненти* фабули побудовані за мелодраматичними і навіть казковими *принципами*. Спочатку це любовний трикутник (закохані в однокласницю два хлопці змагаються за її прихильність), далі – випробування стосунків розлукою та невиліковною хворобою героя (втрата зору). Сліпота перегукується з казковим осліпленням (зачарування), коли героєві необхідно подолати певні перепони (у цьому випадку це внутрішні бар'єри, як-от сумніви, невпевненість). Внутрішній конфлікт любовної лінії у фільмі також перебуває на перетині класичної мелодрами і чарівної казки. Втративши зір, льотчик Сергій Кожухаров (Марк Бернес) розриває стосунки з коханою, щоб не бути для неї тягарем, що, зрозуміло, є виявом мелодраматичної жертви. Але Варя (Євгенія Голинчик) за першим покликом, забувши образу, їде до Сергія, щоб розділити з ним його долю. Якщо каліцтво можна вважати трансформацією казкової потворності через закляття, то перед нами – осучаснений варіант «Червоненької квіточки». Благородство «зачарованого принца» й відданість дівчини мають бути винагороджені, тому, зрештою, зір поновлюється через складну операцію – і закохані поєднують долі. Подібні прийоми у фільмі не були нарочитими, вони впливали на підсвідомі механізми глядача. Мабуть, тому стрічка була популярною ще багато років після виходу на екран.

ТЕТЯНА ЖУРАВЛЬОВА. МЕЛОДРАМАТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ...

Фільм «Донька моряка» (Одеська кіностудія, 1941, реж. Г. Тасін) також можна віднести до стрічок оборонного спрямування. Через те, що прем'єра відбулася навесні 1942 року, стратегічна функція була вповні реалізована не демонстрацією міці радянського морського флоту, а силою характеру і завзятістю тендітної жінки. Під керівництвом Ірини Захарової (Тамара Беляєва), щойно призначеної на судно старпомом, під час страшного шторму встояло невеличке судно «Победа». Події картини розгортаються ще в мирні довоєнні дні, однак у перші роки війни тема опанування жінкою чоловічих професій набула нового значення. Ідея фільму полягала в зруйнуванні стереотипів щодо місця чоловіка та жінки в суспільстві. Коханий Ірини молодий капітан, Василь (Віктор Аркасов) вважав, що призначення його майбутньої дружини – дбати про тихе домашнє вогнище, а закохана в море дівчина все ж вирішила служити на судні. Лише після того, як цій жінці підкорилася морська стихія, натиск чоловічого скепсису поступово відступає. Зрештою, команда судна, наречений, батько, колишній штурман – усі визнають її рівноцінною особистістю.

Стрічка дає всі підстави називати її сьогодні мелодрамою: головний «протибій» відбувається між закоханими людьми, героїня влаштовується на судно не наперекір коханому, а заради спільного щастя: жінка, яка працює за покликом серця, є набагато цікавішою для свого обранця. Ліричного настрою картині додає образ закоханого в капітаншу радиста Крутікова (А. Консовський), який ніяк не наважиться їй освідчитися, що є підґрунтям кумедних випадків.

Кінознавці вважають, що найкращим українським фільмом періоду Вітчизняної війни є «Райдуга» Марка Донського, яка вийшла 1943 року. Сценарій до фільму написала авторка однойменної повісті Ванда Василевська. Літературний твір був написаний за рік до того в досить жорсткій, натуралістичній манері, яка подекуди тяжіла над подіями. Фільм побудований за канонічним прийомом мелодрами: жертва (тут – власною дитиною) заради щастя ін-

шого (тут – партизанський загін, а ширше – спасіння поневоленого ворогом народу). Тому щасливою розв'язкою стрічки є прихід партизан до села, який був неможливим за тогочасних історичних обставин<sup>9</sup>. Фінал також можна вважати мелодраматичною умовністю, яка репрезентувала загальне сподівання на перемогу. Мелодраматичні епізоди контрастували з жорстокими, подекуди садистськими вчинками окупантів.

Єдиний раз усміхнулася героїня картини Олена (Наталя Ужвій) – коли після пологів взяла на руки дитину. Глядачеві зрозуміло, що радість материнства буде для неї швидкоплинною. «Мамо, Митька впав!» – вимовила маленька дівчинка, коли в її брата влучила німецька куля. Дитячий голосок, у якому поєдналися тривога і нерозуміння, насичує подію дійсно сильними почуттями, залучаючи асоціативні шари свідомості, вражаючи сильніше, ніж демонстрація емоцій розпачу чи жаху. Також поховання малого Митьки прямо в хаті Малючихи впливає на найчутливіші механізми сприйняття, особливо коли родина щільно втоптує землю, щоб не було видно місце захоронення.

Фільмовиробництво, яке в повоєнні роки різко скоротилося, відновилося лише з 1954 року. Поширення принципу безконфліктності, коли може вестися боротьба лише між хорошим та кращим, призвело до відміни антагоністичних конфліктів у драматургії<sup>10</sup>. Місця для мелодрами, мелодраматичного в таких умовах майже не залишалось. Конфліктні ситуації обиралися на матеріалі західного або колишнього, дореволюційного світу.

Так, пригодницький жанр для підсилення антибуржуазної пропаганди використав мелодраматичний прийом чіткого розподілу на добро і зло. У фільмі «Максимко» (Київська кіностудія, 1953, В. Браун) сироту-негренья, якого біля берегів Південної Африки підібрали моряки російського вітрильного флоту, переслідує нелюд-работоргівець. Аби позитивний бік конфлікту мав переконливіший вигляд, сюжет забарвлено зворушливими стосунками випиваки-матроса (Борис Андреев) і беззахисного хлопчиська (Анатолій Бавикін). Опікуючись хлопчи-

## ІСТОРІЯ

ком, Лучкін поступово виправляється, а його життя набуває сенсу.

Фільми-вистави та екранізації літературної класики не задовольняли глядача повною мірою, особливо коли доводилося конкурувати з трофейними стрічками, багато з яких потім стали класикою світового кінематографу: «Міст Ватерлоо» (США, 1940) Мервіна Лероя, «Леді Гамільтон» (США, Великобританія, 1941) Олександра Корда, «Дама з камеліями» (США, 1936) Джорджа Кьюкора, «Дівчина моєї мрії» (Німеччина, 1944) Георга Якобі.

У той час О. Довженко на лекціях у ВІДІКу закликав повернутися обличчям до життя, побачити та зрозуміти сучасника<sup>11</sup>. Він різко критикував тих, хто орієнтував вітчизняне кіно на «простого глядача» з невибагливими естетичними потребами. «Образи й характери повсякчас підмінюються в нас посадами, драматургія – субординацією чи різного роду незгодами та зайвими суперечками...»<sup>12</sup>.

Підсвідоме тяжіння загалу до мелодрами сприймалося як крен кіноаудиторії в бік індивідуального досвіду, особистих переживань, а це, на думку тодішніх ідеологів партійності мистецтва, відволікало громадян від усвідомлення насправді високих істин. На довгі десятиліття партійне керівництво Союзу «закрило» фільм Юлія Райзмана «Поїзд їде на схід» (кіностудія «Мосфільм», 1947) не в останню чергу через любовну історію, для якої, як вважалося, тоді були неподходячі часи. У кінотеатрах фільм мав неабиякий успіх, актори, які грали закоханих, швидко стали кумирами мільйонів глядачів.

Не важко уявити, що український кінопродукт із «сумнівним» сюжетом було б заборонено ще на стадії затвердження сценарію. Але повоєнний період малокартиння змусив радянських і, зокрема, українських кінематографістів скористатися технічними принципами мелодрами (а ніяк не її ідеологічною установкою) задля підняття авторитету вітчизняного кіно і, зрештою, налагодження справ в радянському кінопрокаті. У повоєнному вітчизняному кінематографі з'являється новий аспект – морально-етичний. Він і окреслює зміст конфлікту, і до то-

го ж його розгортання відбувається в межах родини. Ще один важливий, на думку авторів, момент: у стрічках російських кінострічок, сюжетним елементом яких була зрада, ідея базувалася на етичних засадах, а в українських фільмах – на ідеологічних. Від українського кіно завжди очікували постановки і розв'язання соціальних проблем. Тож фільм Ісаака Шмарука та Віктора Івченка «Доля Марини» (Київська кіностудія, 1953) за сценарієм Лідії Компанієць за своєю темою продовжує ряд картин з мотивами колгоспного життя, у яких присутній соціально-побутовий конфлікт і наголос на первинності події над людською долею.

Терентій, герой стрічки, зраджує не тільки рідний колгосп, який відправив його навчатися в місто; головною рисою, що характеризує його як людину, є подружня невірність. Досить розмитим, порівняно з його дружиною Мариною (Катерина Литвиненко), постає образ молодого журналістки Євгенії (Римма Мануковська), якою захопився Терентій. Саме тому прямого свідчення про розвиток любовної історії ані у фільмі, ані в сценарії немає; якби не цей нюанс, конфлікт мав би абсолютно мелодраматичний характер. У фільмі ж учинок Терентія (Микола Гриценко) деякою мірою виправдовується жагою знань, наукової діяльності та самовдосконаленням – набором якостей, які окреслювали типове прагнення радянської людини. Закохану Женю, доньку професора, Терентій вбачав трампліном у комфортне, заможне міське життя. Терентій – це універсальний тип конформіста, приклад мелодраматичного «героя-негідника». Марина, за законами жанру, викликає симпатію і співчуття. Мелодраматичне перетворення з Попелюшки на Принцесу відбувається не завдяки якимось зовнішнім факторам, а всупереч обставинам, що продиктовано рисами українського жіночого психотипу.

У цьому розумінні вчинок Терентія свідчить про його психологічну незрілість. Марина ж переживає розрив стосунків як сильна жінка, здатна на високі почуття. Її підтримали тисячі глядачок зі всього Радянського Союзу, для яких доля Марини стала історією подолання життєвого тяга-

ря. Справжній драматизм, який опосередковано сприяв успіху стрічки, полягав у тому, що в повоєнне десятиліття для більшої частини аудиторії саме поняття приватного життя здавалося атрибутом романів і трофейних кінофільмів

Фільм Бориса Барнета «Щедре літо» (Київська кіностудія, 1950) також виконував соціальну функцію, згідно з постулатами єдиного творчого методу – соцреалізму, демонстрував переваги певної «соціальної реальності». З ідеологічного боку, це типово кон'юнктурна стрічка з багатьма атрибутами безконфліктного мистецтва. Протириччя могли відбуватися лише в площині покращення і без того покращеного життя: колгоспники живуть у велетенських хоромах з новими меблями, вечеряють пирогами, ковбасами, переймаються лише соцзобов'язаннями, соцзмаганнями, майже схоластичною полемікою на кшталт: що важливіше для блага села – довжина колосків чи збільшення ваги бичків. Подібна апологетика державного устрою не мала б опори без залучення мелодраматичних елементів. Між бухгалтером Петром (Михайло Кузнецов), бригадиром Оксаною (Ніна Архипова) та головою Назаром (Микола Крючков) розпалюються справжні «шекспірівські пристрасті»: через помилку Назар підозрює кохану в зраді з власним другом. Проте Отелло радянського зразка не має права суцільно віддаватися пристрастям – жнива в колгоспі. Він «сповідається» представникові районного парткерівництва у наболілому. Той запевняє його, що ревності – це капіталістичний пережиток: «Якщо любиш, вірити мусиш!». Фінал фільму – сільгоспвиставка і порозуміння між закоханими. Слова кохання, вираз сумнівів, жалю та туги передаються виключно через пісню. У пісенній поезії персонажі особливо щирі, розчулені, навіть розкуті, тому що дозволяють собі не думати про надой, порядок денний або що (музику до фільму написав Герман Жуковський, тексти – Андрій Малишко).

Вітчизняний кіноглядач ще у 20–30-х роках ХХ ст. втратив свою конкретність, набувши статусу, за виразом Неї Зоркої, «абстрактного поняття», «риторичної фігу-

ри» чи «літературного звороту: радянський глядач прийняв, або ж полюбив, засудив такий-то фільм. Тільки в середині 1950-х років з'явилася можливість вибору кіновидовища за смаком, завдяки появі більш різноманітних стрічок радянського виробництва, закупці сучасних картин зарубіжних країн. [...] Настала пора вивчати глядача. Новий етап взаємовідносин кіно і глядача, який намітився в 50-х і ясно визначився в 60-х роках, характеризується саме початком планомірного і організованого вивчення глядацького залу, його потреб, смаків, запитів»<sup>13</sup>.

Колгоспні комедії, своєрідні «казки» про колгоспне життя, які сьогодні можна визначити як мелодрами, мали в українського глядача, на відміну від тогочасної критики, значний успіх. Вони подавали приклад ідеального життя до якого нібито веде партія, і до якого потрібно прагнути. Глядачі так і сприймали їх – як казку, як барвисту мрію<sup>14</sup>. Відмінність мелодрами від фольклору, зрештою, і полягає в тому, що вона подає казку як цілком реальну подію. Її установка – змусити глядача жити тими самими почуттями, пристрастями, якими живуть персонажі; вона непохитна у своїх закликах до добра й справедливості, до неприйняття пороку. Кінематограф тоталітарної доби ці ознаки жанру використовував здебільшого з метою пропаганди принципів певного соціального устрою. Мелодрама ж існує за характерними цьому жанрові законами трактування гріху і спокутування, щастя й горя, підступності й кохання, її мораль не підлягає ні політичним, ні ідеологічним корекціям.

<sup>1</sup> Кино тоталитарной эпохи [Електронний ресурс] // Искусство кино. – 1990. – № 1, № 3. – Режим доступу : <http://soveticus5.narod.ru/zhurn/kinotot.htm>.

<sup>2</sup> Революционная идеология и кино. Тезисы доклада на Всесоюзном киносовещании в Москве 29–31 марта 1924 г. [Електронний ресурс] // Кинонеделя. – 1924. – № 46. – С. 11. – Режим доступу : <http://lunacharsky.newgod.su/lib/neizdannye-materialy/bibliografia>.

<sup>3</sup> Собуцький М. Про перемогу соціалізму над реалізмом // Кіно. Театр. – 2004. – № 2. – С. 46–51.

<sup>4</sup> Роом А. За просте і високе мистецтво кінематографії // Радянське кіно. – 1936. – № 4. – С. 4.

<sup>5</sup> Кладо Н. Народження жанру // Радянське кіно. – 1936. – № 2. – С. 9, 10.

## ІСТОРИЯ

<sup>6</sup> Вступна стаття // Радянське кіно. – 1935. – № 1–2. – С. 3.

<sup>7</sup> Туровська М. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. – 1988. – № 1. – С. 123.

<sup>8</sup> Там само. – С. 131.

<sup>9</sup> Корниенко И. Кино советской Украины. – М., 1975. – С. 134, 135.

<sup>10</sup> Там само. – С. 147.

<sup>11</sup> Там само. – С. 149.

<sup>12</sup> Там само.

<sup>13</sup> Зоркая Н. Кинозритель шестидесятих годов // Вопросы киноискусства. – 1971. – № 13. – С. 125.

<sup>14</sup> Безклубенко С. Українське кіно. Начерк історії. – К., 2004. – С. 104.

*Элементы мелодраматизма в отечественном кинематографе советского периода всегда использовались в соответствии с идеологическими константами метода соцреализм. Статья на эмпирическом материале показывает изменения, которые произошли в социально-культурной жизни страны в тоталитарную эпоху, в частности их воздействие на кинофильмы со свойствами мелодраматического жанра.*

*Ключевые слова:* мелодрама, украинский советский кинематограф, тоталитарная эпоха.