

Журавльова Тетяна Василівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри кінознавства Київського
національного університету театру,
кіно і телебачення імені
І.К. Карпенка-Карого, Київ

Tetiana Zhuravliova,
a Ph.D. in Art Criticism, docent of
cinematology Department. Kyiv National
I.K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

ЖАНР МЕЛОДРАМИ ТА ГЕНДЕРНІ СТЕРЕОТИПИ В ЕКРАННИХ МИСТЕЦТВАХ

Анотація. У статті досліджуються гендерні стереотипи, соціальні міфи, які вплинули на формування жанрової конвенції екранної мелодрами. У переважній більшості випадків протагоністом мелодрами є жіночий персонаж, на співчутті до якого будується драматургічна кардіограма цього жанру. Розглянуто соціальні, психологічні, культурні підстави, які формували типологію мелодраматичних стереотипів.

Акцентовано увагу на певних змінах в гендерній стратегії мелодрами, зокрема на переміщенні сюжетних акцентів на персонажів-чоловіків. Не руйнуючи свої основоположні естетичні канони, сучасна екранна мелодрама засвідчує відхід від стереотипних уявлень про суспільні ролі чоловіків і жінок, зміщуючи акцент зі статі на особистісні якості та зосереджуючись на філософському осмисленні життєвих реалій.

Ключові слова: мелодрама, гендер, соціальний стереотип, кінематограф, телевізійний серіал.

Постановка проблеми та її актуальність. У сучасній українській науковій риториці, як і в медійній сфері дедалі частіше побутує термін «гендер», який має свої нюанси відносно вже сталого поняття «стать», що у свою чергу розділяє людство за біологічними статевими ознаками. «Sex» та «gender» нині часто не узгоджуються між собою в розумінні своїх соціальних функцій, культурних стереотипів тощо. Українська мистецтвознавча та культурологічна думка лише в поточне десятиліття почала акцентувати увагу на дослідницьких трендах, які у країнах Європи та Америки вже доволі тривалий час є провідними. В Україні ж обговорення гендерного питання в будь-яких сферах діяльності та в суспільній думці залишається гостро дискусійним.

Актуальність акцентованої проблеми полягає в зростаючій популярності проблеми гендер-

ної стратегії в мистецтвознавчих дослідженнях. Мистецтвознавчі, соціологічні, культурологічні студії висвітлюють важливі запити українського суспільства та дають поштовх для створення суспільного дискурсу щодо цього питання.

Метою статті є:

- дослідження гендерних стереотипів жанру мелодрами,
- визначення соціальних орієнтирів, які створили імідж мелодрами, як суто жіночого жанру та пов'язаних із стереотипним мисленням масової аудиторії суспільних міфів.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Сучасні українські мистецтвознавці та культурологи в своїх дослідженнях порушують питання гендеру. Так, тему гендерної рівності у нових видах мистецтва, досліджено в праці А. Чібалашвілі. Авторка зазначає, що зокрема цифровий віртуаль-

ний простір дав можливість зменшити значення соціальних ролей або гендерної приналежності, тим самим нівелювавши стереотип щодо опозиції між маскулінністю та фемінністю автора. (Гендер-тема в мистецтві нових медіа, 2022). Акцентує увагу на гендерному аспекті, стверджуючи рівність жінок і чоловіків у сучасному арт-просторі мистецтвознавець та культуролог І. Зубавіна. Авторка наголошує на стереотипній бінарній опозиції розуму й тіла, де перше асоціюється з позитивними (чоловічими) характеристиками, зокрема духовністю, активністю, а друге – із серією негативних характеристик, репрезентованих жіночим началом (чуттєве, несвідоме, нераціональне, пасивне) тощо (Онтологія віртуального простору: Екранознавчі зшитки, 2021). У іншому дослідженні цієї авторки зосереджено увагу на екранних втіленнях жіночих персонажів, образи яких руйнують характерні для традиційної (тобто фаллоцентричної/патріархатної) культури стереотипні уявлення про жіноче начало як слабке й пасивне (Актуалізація архетипу дівчи-воїтельки в кінематографі України початку XXI століття, 2022).

У статті М. Скорик «Мас-медіа як дослідницька галузь гендерного аналізу» (2013) аналізується медійний контент під кутом зору віднаходження та опису наявних у них гендерних стереотипів.

Численним аспектам побутування проблеми гендеру в суспільних стосунках присвячено збірку «Гендер. Екологія. Здоров'я» за матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 22–23 квітня 2021 р.). Деякі позиції видались автору статті суголосними проблемі гендерних стереотипів і процитовані в пропонованому дослідженні.

Виклад основного матеріалу. Мелодрама, ще перебуваючи в параметрах театрального мистецтва та популярної літератури XIX ст., вважалася суто жіночим жанром. Адаже тематика мелодрами переважно побудована на перспективі побудови родинних стосунків або ж на їхньому руйнуванні; сюжетні варіації навколо любовного трикутника, різноманітні психологічні ситуації та стани є матеріалом мелодраматичних конфліктів. Страждання в мелодрамі – це тема, метод впливу, основна характеристика героїв.

Пристрасть, як ознака «класичної» мелодрами, – це почуття, зведене до межі згуби, вона є апріорі фатальною. Недарма слова «пристрасть» і «страждання» – етимологічно подібні. Камерність тематики цього жару обумовлена рецептив-

ними особливостями жанру – приватне, особисте життя є для кожного чи не найбільшою цінністю; окремі драматичні епізоди часто підсвідомо перебільшуються, спонукаючи до співчуття й жалю.

Дослідник Дж. Девіс, досліджуючи рецепцію мелодрами в есеї «Переживання мелодрами, уява аудиторії: погляди на репрезентацію глядача мелодрами, уява аудиторії: погляди на репрезентацію глядача мелодрами» посилається на цитату канадської театрознавиці Е. Герлі, яка в монографії «Театр і відчуття» стверджує, що мелодрама – «це свого роду “машина відчуттів, штучно створена для виклику надсильної емоційної реакції”. У сенсаційній сцені, такій як пожежа в “Жебраках Нью-Йорка”, за словами Герлі, “її надстимули пробуджують інтенсивну афективну реакцію центральної нервової системи” і розпалюють полум'я почуттів, щоб створити «відчуття» дива» (Davis, 2021, EP).

За стереотипами як минулих віків, так і сьогодення, чоловікові притаманний прагматичний, подекуди навіть скептичний погляд на реальність, а жінка більше схильна до довіри, до очікування дива замість вчинення раціональних дій. У сьогоденні суспільстві усе ще «жінку сприймають не як особистість, а як комплекс стереотипів, що згодом переходить у необґрунтоване упереджене ставлення. Хоча рух за права жінок має кілька столітню історію, вони й досі потерпають від специфічного ставлення, від приписування стандарту слабкості, легковажності, сентиментальності та емоційності» (Галіч, 2021, с. 167). Тому підвищена емоційність, динамізм дії в мелодрамі, дидактика, що проявлялася в співчутті гнаним, засудженні злих, корисливих намірів, формують аудиторію мелодраматичного дійства на підставі статі – а саме як переважно жіночу.

Щодо моральності, то вважається, що саме жінка має нести її основні меседжі як в родині, так і у виховному процесі позі сім'єю – у дошкільних заходах чи школі. Ці суспільні стереотипи відбилися і на мистецьких процесах. Можна припустити, що через суспільні стереотипи жінка доволі пізно стала героїнею комедій. Специфіка ранньої, дозвуквої комедії була не так в самому сюжеті, як дійстві, сповненому трюків. Не те щоб жінка не могла їх виконувати через брак фізичної підготовки. Часто герої комічних картин через різноманітні ситуації виглядали не просто смішними, що нормально для сприйняття комічного. Курйозні ситуації часто піддавали персонажа глумливому ставленню з боку

іншого персонажа: герой падав в калюжу чи навіть прірву, йому в обличчя кидали торт чи щось важче, йому давали безліч копняків, били по голові тощо. Глядачеві ці моменти видавались дуже кумедними. Проте архаїчна мораль не дозволяла подібної наруги з поняття «жіночність». Лише згодом ув комедійному жанрі жіночі та чоловічі персонажі зрівнялись у своїх правах бути як смішними, так і висміяними з усіма можливими тропами й засобами комічності, як-от у чорній комедії.

Набагато пізніше жінці в кінематографі було дозволено стати героїнею-антагоністкою в трилері чи фільмі жахів. Жінки – серійні вбивці та маніяки й нині не так часто трапляються серед екранних героїв. Так само, як і у детективах, процесуалах жінка найчастіше постає в позиції жертви або ж позитивного персонажа – переважно представника слідчих органів чи експерта-криміналіста.

Усталений стереотип жінки-жертви сформований на біологічно обумовленій різниці в фізичних даних жінки порівняно з чоловіком. Тому в сюжетах зазначених вище жанрів переважно жінка є жертвою чоловіка: її гвалтують, вбивають, тримають в заручниках тощо. І самотужки вона вкрай нечасто знаходить вихід із небезпечної ситуації.

За тими ж стереотипними схемами будуються сюжети мелодрам. У своїх первинних – театральних-романних формах, а також перших кіномелодрамах жінка ставала жертвою, потрапляла в скрутну життєву ситуацію. Вона або змушена були вийти заміж за нелюба, або її насильно робив коханкою підступний багатій. Часто героїні-жінки свідомо робили аморальний крок, аби отримати те, в чому їй було відмовлено через низький соціальний статус чи навіть національність. Нагадаємо лише одну стрічку з т. зв. єврейської тематики, яка була створена у 1913 році одеським режисером М. Гросманом, «Трагедія єврейської курсистки». Героїня, дівчина-сирота Адель «пройшла типовий для багатьох одноплемінників шлях і вступила у великому місті на курси, проте через переслідування поліції була вимушена зареєструватися як повія. Відповідно до законів мелодрами наречений дівчини прийшов їй на допомогу, але було вже запізно» (Миславський, 2018, с. 157).

Зазвичай модель мелодраматичного конфлікту з наявністю жінки-жертви передбачає позитивну розв'язку. Принаймні на таку сподівається глядач аж до напису «кінець фільму». Процитоване вище висловлювання Девіса щодо притаманного ме-

лодрамі світовідчуття – очікування дива, справді більше притаманне жіночій психології. Так само, як жінка в своїх реакціях на виклики реальності свідомо чи підсвідомо керується усталеними комплексами ціннісних, психологічних установок. Стереотипні уявлення про жіноче щастя цілковито збігається з концептом мелодраматичного щастя, на які орієнтується сюжет фільмів цього жанру.

У так званих сльозливих мелодрамах експлуатується той бік психології жанру, який спонукає глядачок жаліти самих себе через емпатію до героїні. Об'єкт жалості має бути приниженим в своєму нещасливому становищі, потім з героєм/героїнею мелодрами можуть відбуватись найнеймовірніші ситуації і глядач з уразливою психікою сприйматиме їх як цілком реальні та можливі в його реальному житті чи його фантазіях. Через такі маніпуляції з емоційною сферою глядача мелодрама критиками віднесена до низьких, примітивних жанрів.

З доволі екстравагантного ракурсу цей жанр проаналізувала відома дослідниця американського кінематографа Л. Вільямс. Поряд з порнографією та хорором вона поставила й мелодраму, відносячи ці жанри до «тілесних», тобто таких, що паразитують на людській фізіології: «мелодрами вважають надмірними через їхній пафос, пов'язаний з гендерними і сексуальними стосунками, через демонстрації голих емоцій; Енн Дуглас одного разу назвала романтичний жанр «м'яким емоційним порно для жінок» (Linda Williams, 1991, р. 3).

Цікавим у згаданому дослідженні усе ж є гендерний аспект. Л. Вільямс наводить приклади феміністичних теорій, які критикують «тілесні» жанри за їхню дискримінацію жіночої статі (причому, порно – теорія, згвалтування – практика) [Linda Williams, р. 5]. «Феміністські критики ставили питання: яке становище жінки в межах цього задоволення (рецептивного у тому числі – Ж.Т.), пов'язаного з начебто садистським, «чоловічим поглядом» на жінку? (Linda Williams, 1991, р. 6).

Л. Вільямс висловила також щодо патріархальних обмежень, які суспільство наклало на жінку і які найяскравіше сублімовані саме в мелодрамах і порнографічних фільмах, але по-різному: суспільство завжди розділяло «сексуально пасивну “хорошу” дівчину від сексуально активної “поганої”» дівчини (Linda Williams, 1991, р. 8). У класичній мелодрамі жінка має понести покарання за бажання сексуальної свободи, і «несадомазохістська

порнографія історично була одним з небагатьох типів популярних фільмів, в яких жінки не карались за те, що вони активно прагнуть сексуального задоволення» (Linda Williams, 1991, p. 8).

Персонажі знаменитих кіномелодрам, яких втілювали Вів'єн Лі, Інгрід Бергман, Софі Лорен, Катрін Ден'єв, Мішель Мерсьє, Моніка Белуччі та інші, – надзвичайно привабливі актриси. Відчувати емпатію до героїні-красуні, співпереживати їй – це й ототожнювати себе з нею. Тут, звісно, не можна не погодитись із теорією Л. Вільямс щодо прагнення глядачок через персонажа-красуню отримати бодай децимо від її сексуальної реалізації.

Коли ж оповідь експонує доволі тривалий перебіг подій, як-от у серіалах, то ситуація з винятковою сексуальною привабливістю може бути кардинально протилежною, ніж в кіно. Надто коли мовиться про жінку-сучасницю. Екзотичні сюжети закордонних драм минулого налаштували глядача на романтичний лад, але коли співчувати доводиться героїні, яка має з глядачкою спільні проблеми, схожий життєвий простір, то фактор зовнішності тяжіє у бік типізації образу.

Щоб не відвернути глядача певної вікової категорії (приміром, 35+), героїня мелодрами має відповідати гендерним, соціальним, віковим чи навіть етнокультурним стереотипам.

Яскрава, сексуально розкута жінка у вітчизняному серіалі, яка експонує нинішні стандарти життя, можемо припустити, викликала б роздратування публіки. Мізогінія – упереджене, часом вороже ставлення до жінки та загалом і жіночності, є прихованою, проте малодослідженою проблемою українського суспільства, яка може відбиватись і на смаках та уподобаннях цільової аудиторії. Мізогінія часто провокується ієрархією в жіночому середовищі. Адже за соціальними стереотипами, «роль жінки зведена до лімітованих рамок, які є детектором “ідеальності”» і «в цьому батлі перемає одна, і саме та, чия реальність збігається з шаблонним ідеалом, а не та, що насолоджується своєю індивідуальністю» (Галіч, с. 167).

Тож у життєвій та екранній реальності мелодрами співчуття заслуговує приваблива, але радше мила, жінка чи дівчина, бажано з дітьми, з якою сталася лиха подія. Імовірно саме через упередженість, яка ґрунтується на етнопсихологічних особливостях вітчизняної аудиторії в наших серіалах бракує справді красивих героїнь. Красива, самодостатня жінка, яка вже на почат-

ку історії має конкретний план дій, не потребує «участі» глядача в її долі, адже вона має «силу» – потенціал для захисту своїх ідеалів. Такою може бути лише антагоністка, і чим потужнішою є її «сила», тим більш беззахисною почуватиметься героїня мелодрами, що, власне, й спонукатиме глядача співчувати героїні.

Численні серіальні історії українського (ще донедавна копродукційного/російського виробництва) здебільшого акцентують увагу саме на такому балансі жіночих характеристик. Принадна зовнішність антагоністки є її інструментом для досягнення жіночого щастя, в основі якого усе ж пристрасть. Протагоністка своєю силою має доволі консервативні якості, спрямовані на міцну родину, – доброта, турбота, порядність, гідність тощо, тобто великою мірою у таких характерах поєднані стереотипні уявлення про «наречену» та «матір», минаючи стан «дружина». Саме такий тип жінки, спродукований масовою культурою (не лише серіалами, а й роликами відомих блогерок) створює для молоді аудиторії суспільні стереотипи – сімейне життя – це боротьба за чоловіка, якого потрібно утримати будь-що. Для цього достатньо відвідувати тренінги з саморозвитку та вдосконалювати зовнішню привабливість. Тобто не бути такою наївною, як героїня мелодрами. Гендерна ієрархія у вітчизняній екранній культурі нині ставить жінку на нижчий щабель, ніж чоловіка, незважаючи на їхні суспільні ролі. Мелодрама наслідуює таку соціальну позицію, а також є її апологом у просторі масової культури.

Начебто наслідуючи основні тематичні принципи мелодрами, її телевізійні адепти пропонують глядачеві сюжети, які так чи інакше обертаються навколо родинної та любовної теми: героїня може бути як зрадженою дружиною, так і самотньою жінкою. Але обов'язково – сповненою чеснот, тому вона: вразлива, довірлива, щира, але обов'язково вірна та непохитна у своїх матримоніальних принципах.

Сучасні вимоги до створення сценаристом цікавого героя, за якими у найпідступнішого лиходія має бути бодай одна добра риса, а в позитивного героя відповідно якась вада, – не спрацьовує з героїнею «чистої» мелодрами. Вона має бути ідеальною в своїх «слабкостях»: чи то пов'язавши долю з негідником (тоді «правильний» чоловік покірно її чекатиме або ж прагнутиме її кохання) чи навіть скоївши злочин (захищаючи життя або честь). Тобто в її хибах та неправильних шляхах винні сторонні

сили. Глядач має виправдовувати героїню та чекати її «прозріння», якщо вона схибила.

Численні тележанри – від власне фільмів-серіалів до різноманітних шоу – докудрам, ток-шоу, реаліті-шоу – експлуатують сталі стереотипи жінки-жертви або чоловіка-егоїста: мелодрама створює образ чоловіка, який дбає, головним чином, про своє особисте щастя. В сучасних гендерних дослідженнях з'явився термін «токсична маскуліність», що розкриває питання культурної побудови мужності. В сучасному культурному (частіше медійному) просторі спостерігаються стандарти чоловічої поведінки, засновані на силі, агресії, низькому рівні емпатії, гомофобії, шовінізмі та сексизмі. «Згідно з традиційними чоловічими цінностями, чоловік, який не має цих рис, може виявитися недостатньо “справжнім чоловіком”». (Зубко, 2021, с. 173).

Такий образ чоловіка на екрані можна було б толерувати, якби численні його репродукції, зокрема в сюжетах мелодрам, не переважали іншу модель чоловічої поведінки.

Інтернет-канали, розраховані на чоловічу аудиторію, часто навпаки, у роликах начебто з реального життя, виставляють молоду жінку підступною та безпринципною хижачкою за грошовитим чоловіком. Такі постановочні відео мають мало спільного з мистецтвом, а надто з якимось конкретним жанром, адже в них відсутнє бодай якесь художнє переосмислення дійсності. Але все ж за своїми типовими ознаками вони належать до однієї з категорій екранної культури та моделюють певний соціальний стандарт гендерної поведінки. Цей стандарт доволі примітивний, як і у випадку з більшістю принаймні українських телевізійних шоу чи серіалів, адже поверхово та схематично висвітлює стосунки між людьми. І якщо телевізійний продукт, розрахований на жіночу аудиторію, усе ж користується суто жанровими засобами впливовості, то «чоловічі відео», навпаки, за своєю емоційністю спрямовані якнайдалі від співчуття героєві. Тут ми маємо справу з соціальними міфами, що транслюються з екрана, – жінка може викликати співчуття (може й засудження), а чоловікові співчувати не годиться, адже він сильний, а жінка слабка. Ці міфи украй нечасто співіснують у парадигмі вже згаданого «чоловічого» екранного світогляду, адже й глядач-чоловік не повинен комусь співчувати, якщо він сильний. У телевізійних версіях мелодрами сильний і співчутливий

чоловік подається як винагорода жінці за її страждання. Натомість для чоловічої інтернет- чи телеаудиторії мелодраматичний канон стосунків – це привід для саркастичних звинувачень цілого жанру в «жіночості» та «примітиві».

Тож чи плачуть чоловіки? Узагалі люди плачуть не через особливості статі, а через психологічні типи сприйняття, мистецтва у тому числі. Плачуть на відео військові, розчулюються сильні чоловіки, і ми це можемо спостерігати на прикладі відомих спортсменів, які не стримують сліз від поразки чи перемоги – високоемоційна реакція на подію в творі мистецтва є проявом мелодрама-тизму, здатності не стримувати позитивні емоції (сльози від прикрих подій також можемо називати позитивними емоціями, адже вони спрямовані на співчуття, добрі спогади).

Сучасна модель гетеросексуальних стосунків налаштована на партнерські взаємовідносини без соціальних кліше, нині чоловіки йдуть в декретні відпустки, а жінки, навпаки, можуть працювати та утримувати родину, і кінематограф, а за ним і телеекран, намагаються наслідувати такі суспільні тренди. Приміром, найпопулярніший у світі провайдер медійних послуг і продюсерська компанія Netflix навряд розглянула б сценарну заявку про скривджену жінку, яка не виборює своє право на роботу/дітей/громадянську позицію тощо і чекає на Принца-рятівника. Час Красунь-Попелюшок здається, давно минув, така світоглядна позиція в світовому медійному дискурсі нині вважається пасивною, а значить, соціально деструктивною. Подібний розподіл гендерних пріоритетів не означає, що мелодрамі не місце на екрані, навпаки, вона поступово переформатовує ті мотиви та їхню реалізацію, ті ідеї, на основі яких вона здобула свої формули впливу, за якими функціонувала з вікторіанських часів. Фольклорні, релігійні, культурні аспекти, які закарбувались у цьому жанрі подекуди дисонують із дійсністю, але продовжують існувати у вигляді стереотипів, що полегшують сприйняття невибагливої, здатної до навіювань аудиторії. Звідси й уявлення про жанр мелодрами як примітивний, такий, що спрощує реальність до певних шаблонів.

З вищезазначеного цілком логічно виходить, що головною дійовою особою в мелодраматичній історії є жінка. Вкрай нечасто героєм стає чоловік, який зазвичай у «чистій мелодрамі» є антагоністом чи виконує архітепічну роль рятівника героїні,

а отже функція його є підрядною. Така фабульна схема є універсальною для мелодрами, проте є й винятки. Показовими є фільми, в яких герой чоловік основною місією свого життя вважає щастя своєї дитини. Згадаймо стрічку 2006 року з промовистою назвою «В пошуках щастя» (реж. Г. Муччіно) з Вілом Смітом у головній ролі. Батько-одинок опиняється буквально на вулиці через втрату роботи. Але він не може впасти у відчай, адже відповідає за долю свого п'ятирічного сина. Цілком мелодраматичний кейс, який, до речі, часто використовується в анімаційній сюжеттиці. Образ батька-одинака в анімаційному фільмі також зазвичай має як культурне, так і соціально-психологічне пояснення. У ХХ ст. в масовій культурі набув поширення феномен розмивання гендерних канонів. Жінки дедалі частіше поставали в емансипованих образах, чоловіки, навпаки, за поведінковими аспектами частіше виконували функції, раніше притаманні лише жінкам. Вочевидь, аби остаточно розпрощатися з упередженнями щодо розподілу гендерних ролей, у суспільну свідомість через мультиплікаційні фільми впроваджувалась ідея рівності статей. Сюжетно це часто реалізується через втрату/смерть матері й необхідність батька/не батька компенсувати дитині материнську турботу. Згадаймо смерть матері-оленихи в диснейській анімаційній стрічці «Бембі» 1942 року – попри вразливість цієї сцени, усе ж констатуємо, що цей жадливий епізод в житті оленяти посприяв його ранньому дорослішанню, тобто мав позитивний ефект для розвитку подій (для арки персонажа).

Європейська та американська масова культура в доволі мелодраматичних сюжетах анімаційних образів стверджує персонажа батька-одинака як альтернативу матері. Тому часто такий батько наділений рисами, які за стереотипними уявленнями непридатні чоловічому характеру: надмірне піклування про дитину, м'якість, поступливість характеру, часто нерішучість. Яскравим прикладом може тут слугувати риба-клоун Марлін, який втрачає кохану дружину й виховує свого єдиного сина, Немо («У пошуках Немо» 2003, Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios). Лише пройшовши випробування і врятувавши свою дитину він може стати гідним прикладом для малюка. У цьому образі яскраво поєднані «чоловіче» та «жіноче» в його міфологічному та соціокультурному розумінні. Тобто в соціумі поступово не те щоб нівелюються соціальні ролі чоловіка та жінки,

а радше особистості надається право не діяти згідно з соціальними очікуваннями та установками.

Констатація суперечностей у суспільних уявленнях про мужність стимулювала наприкінці ХХ ст. критичний аналіз канону маскулітності. Не лише в науковій думці, а й у культурі загалом актуалізується ревізія нормативних уявлень про те, яким повинен бути «справжній чоловік» (Зубко 2021, с.174).

Узгоджуючи сюжетні схеми із культурними запитами сучасності митці дедалі частіше звертаються до проблем і питань, які нині вважаються суспільно найбільш актуальними. «Не такі» персонажі – далекі від традиційних уявлень про закохану пару, чимраз частіше стають героями любовних драм. Нагадаємо скандальну стрічку «Горбата гора» (2005 р., реж. Е. Лі) про крамольне кохання двох чоловіків. Якби одним з партнерів була жінка, то предмет конфлікту спирався б на вже апробовані в світовому кіно та світовій літературі варіації «небезпечних» стосунків. Уявімо, якби підлітки Ромео та Джульєтта були коханцями однієї статі, зміст трагедії залишився б тим самим, змінилися б деякі суто побутові та культурні аспекти шекспірівської трагедії.

Тож «не такі» персонажі, не «такі стосунки» стають дедалі популярнішим матеріалом для мелодраматичних сюжетів фільмів, які покликані насамперед зацентрувати увагу суспільства на питаннях толерантності. З'являються фільми, у яких соціальне значення проблеми відходить на другий план, у фокусі залишається традиційний для мелодрами сюжетний мотив, як, приміром, прагнення персонажа, який втратив кохану людину, знову пізнати любов. У стрічці відомого дизайнера Тома Форда «Самотній мужчина» (2009), лише завдячуючи тонкій, психологічно нюансованій передачі переживань Джорджа (К. Ферт), ми спостерігаємо страждання особистості, а не персонажа-гея. Перед нами людина в складних життєвих обставинах, в постійному діалозі з самим собою про сенс життя без любові. Джордж наприкінці історії, здається, винагороджений за страждання – в його будинку з'являється споріднена душа – юнак Кенні, з яким Джордж ледь встиг поговорити «про головне». Бо головне – не хто з ким спить, а щось абсолютно інше – таїна, яка крилась у погляді актора Коліна Ферта, в його мовчазних реакціях на слова Кенні. За цю роль британський актор був номінований на численні нагороди, як

найкращий виконавець чоловічої ролі. Драматизм історії посилюється фінальним твітом – у мить, коли героєві знову хочеться жити, він помирає від серцевого нападу. Попередня сцена душевної розмови з Кенні, саме на контрасті з фіналом набуває мелодраматичного пафосу – це кохання, «щастя», яке так і не відбулося. Можливо, смерть позбавила Джорджа чергового розчарування, більше не буде щоденних репетицій самогубства. Самотній мужчина помер щасливим.

«Не такі» персонажі сучасних мелодрам і драм з мелодраматичними елементами чимдалі гучніше декларують своє право на звичайне людське щастя. До маргінальних верств суспільства ще до недавня відносили й людей певних рас чи темного кольору шкіри. У стрічці «Форма води» (2017 р., реж. Г. Дель Торо) інакшість персонажів зведена в найвищій ступінь – усі персонажі мають свої, вже традиційні, суспільні «вади», як-то: гомосексуалізм, інвалідність (німота), латиноамериканське чи афро-американське походження, наявний у сюжеті навіть шпигун КДБ. Але найголовнішим «не таким» є морська істота-амфібія. Прагнення кохати й бути коханим поєднує німу дівчину-прибиральницю та амфібію, яка все ж має ознаки чоловічої статі. Самотність, маргінальність цих персонажів – це великою мірою алегорія на світ, сповнений стереотипів, поведінкових обмежень, прагматизму та відсутністю співчуття.

У розмові про кохання між *інакшими* персонажами слід згадати українську стрічку режисера М. Слабошпицького «Плем'я» (2014). Фільм не є мелодрамою, радше антимелодрамою, адже режисер навмисно руйнує ідейне кредо цього жанру – надію на диво. Автор заперечує щастя як таке, навіть як виняток, у межах міні-соціуму, про який мовиться в оповіді. Кинуті суспільством напризволяще глухонімі люди – яскравіше артикують в мистецтві глобальні проблеми сучасності. Люди, яких не чують і які позбавлені можливості бути почутими, вони варті того, щоб їм по-мелодраматичному поспівчувати. Натомість ми відчуваємо до них неприязнь. У межах своєї спільноти вони створюють міні-суспільство з жорсткими правилами виживання. У цих реаліях, здавалося б, немає місця коханню. Але воно народжується в брудному гаражі під час першого сексу – процесу, який зазвичай є наслідком певного порядку речей. Суспільні норми іншого, «нормального», життя тут не чинні. Герої ніколи не знали, як і що

робити «правильно», і діють так, як були навчені системою, – брутально, неморально, без натяку на ніжність, розуміння чи співчуття. Знову, за усталеним соціальними уявленнями, у найприниженішому стані опиняється жінка – навіть дівчина-підліток. Вона не має юридичних прав, адже є інвалідом, не може вирватись зі злочинної організації з торгівлі людьми – адже вона повія, представниця соціального дна. Навіть хлопець, який, здавалося б, її кохає, ставиться до неї як до об'єкта реалізації сексуальних потреб.

У фіналі стрічки Герой вбиває усіх своїх кривдників. Заради кохання, як йому здається. Але полегшення не відчуває ні він сам, ні глядач. Заявлена сюжетна історія кохання не розвивається за законами мелодрами, тому й фінал сповнений безвиході. Здавалося б, зло покаране, закохані можуть бути разом, але чомусь не покидає запитання: «А заради чого?» Молоді люди приречені на жалюгідне існування в цій системі координат – насильство, приниження, як з'ясування стосунків; аборт без наркозу через брак коштів, секс одразу після абортів – через брак почуттів. Жіночність розтоптана, принижена, знівельована. Мелодрама наявна в сюжеті, проте вона піддана деконструкції.

Мелодрама, як вже зазначалося вище, за своїми жанровими канонами закликає до співчуття героєві чи героям. Емпатичні відчуття в мелодрамі не можуть порівнятись із процесом захоплення перебігом подій, як-от у детективі, пригодницькій драмі чи будь-якому іншому жанрі. Співчуття, співпереживання спрямовані на того, хто беззахисний і скривджений. Героєм може бути дитина, може бути й чоловік, який потрапив у скрутну ситуацію, людина, яка перебуває на маргінесі суспільства, яка піддається несправедливому осуду, звинуваченню тощо. Навіть тварина, що проявляє риси, яких так бракує в сучасному прагматичному суспільстві – вірність, відданість, жертвовність. Згадаймо кіноісторію про пса Хатіко (реж. Л. Халльстрем, 2008), який до самої смерті чекав, що за ним повернеться господар.

Висновки. Попри певні зрушення в розумінні гендерних стереотипів в культурі, за мелодрамою все ж тягнеться шлейф жіночого жанру. Жанру, заснованого за силі почуттів, а відповідно – передбачуваних подіях, шаблонних ситуаціях. Слід погодитись із таким твердженням, якщо брати до уваги той емпіричний матеріал для дослідження теми, який здебільшого заповнив екрани, надто

телевізійні, особливо вітчизняні. Такі фільми мають свою типологію, вони не лише продукують жанрові шаблони, а й формують в суспільній думці гендерні стереотипи «типової» поведінки.

Та все ж, мелодрама урізноманітнює арсенал своїх сюжетних елементів виходячи з багатьох культурних, історичних чи суспільних чинників. Враховуючи, що її жанрова конвенція ґрунтується на стереотипах, які були сформовані наприкінці ХІХ ст., то в сюжетних схемах мелодрама продовжує надавати перевагу персонажів-жінок. Ми вже акцентували увагу на тих виняткових моментах, коли в центрі сюжету – потреби чоловіка, від його волі чи вибору залежить фінал історії. У таких сюжетах зазвичай знівельовано чи не головний мелодраматичний модус – до героя глядач має ставитись зі співчуттям та нерідко з жалем. Стереотипне жанрове мислення усе ж не допускає такого ставлення до чоловіка. Герой-чоловік має бути сильним, адже об'єктом жалю не можна захоплюватися (ця теза правильна, якщо ми погодились із визначенням мелодрами, як «жіночого» жанру).

Джерела та література

- Галіч, Є. (2021). Джерела мізогінії. *Гендер. Екологія. Здоров'я*: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 22–23 квітня 2021 р.). Харків : ХНМУ, 2021. С. 166-167.
- Зубко, А. (2021). Токсична (гегемонна) маскуліність. *Гендер. Екологія. Здоров'я*: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції (Харків, 22–23 квітня 2021 р.). Харків : ХНМУ, 2021. С. 173-175.

Tetiana Zhuravliova

Melodrama genre and gender stereotypes in screen arts

Abstract. The article examines gender stereotypes, social myths that influenced the formation of the genre convention of screen melodrama. In the vast majority of cases, the protagonist of a melodrama is a female character, on whose sympathy the dramaturgical cardiogram of this genre is built. The social, psychological, and cultural grounds that formed the typology of melodramatic stereotypes were taken into account.

Attention is focused on certain changes in the gender strategy of melodrama, in particular, on the shift of plot emphasis to male characters. Without destroying its fundamental aesthetic canons, modern filmic melodrama proves a departure from stereotypical ideas about the social roles of men and women, shifting the emphasis from gender to personal qualities and focusing on the philosophical understanding of life's realities.

Key words: melodrama, gender, social stereotype, cinematography, television series.

- Миславський, В. *Історія українського кіно 1896–1930: факти і документи*. Т.1. Харків : вид-во «Дім Реклами», 2018. 680 с.
- Davis, J. (2021). Experiencing Melodrama, Imagining Audiences: Perspectives on the Representation of the Melodrama Spectator. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 48 (2), p. 143–161. URL: <https://doi.org/10.1177/17483727211053302>
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*. 44 (4): p. 2-13.

References

- Halich, Ye. (2021). Dzherela mizohinii. [Sources of misogyny]. *Hender. Ekolohiia. Zdorovia: materialy VII Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii* (Kharkiv, 22–23 kvitnia 2021 r.). Kharkiv : KhNMU, 2021. S. 166-167. [in Ukrainian]
- Zubko, A. (2021). Toksychna (hehemonna) maskulinnist. [Toxic (hegemonic) masculinity]. *Hender. Ekolohiia. Zdorovia: materialy VII Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii* (Kharkiv, 22–23 kvitnia 2021 r.). Kharkiv : KhNMU, 2021. S. 173-175. [in Ukrainian]
- Myslavskiy, V. *Istoriia ukrainskoho kino 1896–1930: fakty i dokumenty*. [History of Ukrainian cinema 1896–1930: facts and documents]. Т. 1. Kharkiv : vyd-vo «Dim Reklamy», 2018. 680 s. [in Ukrainian]
- Davis, J. (2021). Experiencing Melodrama, Imagining Audiences: Perspectives on the Representation of the Melodrama Spectator. *Nineteenth Century Theatre and Film*, 48 (2), p. 143-161. URL: <https://doi.org/10.1177/17483727211053302> [in English]. (Дата звернення 05.10.2023).
- Williams, L. (1991). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*. 44 (4): p. 2-13. [in English]. (Дата звернення 15.09.2023).