

УДК: 791.221.4(477):791.3

*Журавльова Тетяна Василівна,  
провідний мистецтвознавець відділу кінознавства,  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*

## МЕЛОДРАМА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: ПИТАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

*У статті проаналізовано жанр мелодрами в контексті зв'язку його естетичних принципів з основними ознаками української культури. Об'єктом дослідження є мелодраматичний чинник у сучасному українському кінематографі: його культурологічна генеза та соціокультурні перспективи у XXI ст.*

*Ключові слова: мелодрама, ідентифікація, українська культура, український кінематограф.*

*В статье анализируется жанр мелодрамы в контексте связи его эстетических принципов с основными чертами украинской культуры. Объектом исследования является мелодраматический фактор в современном украинском кинематографе: его культурологический генезис и социокультурные перспективы в XXI в.*

*Ключевые слова: мелодрама, идентификация, украинская культура, украинский кинематограф.*

*The genre of melodrama in the context of connection of its aesthetic principles with the fundamental features of Ukrainian culture is analyzed in the article. The object of research is a melodramatic factor in modern Ukrainian cinema: its cultural origin and sociocultural perspectives in the XXI st. century.*

*Key words: melodrama, identification, Ukrainian culture, Ukrainian cinema.*

У XXI ст. кінематограф залишається одним з найпотужніших комунікативних засобів, а також чинником формування національної ідентичності. Художні запити сучасного українського глядача, а також соціокультурна генеза вітчизняного екрану, як і загалом українська культура, великою мірою формувалася під впливом мелодраматичного фактора. Високоемоційне трактування дійсності, концентрація на власних переживаннях, перенесення їх в естетичну площину, перевага чуттєвого над раціональним, логічним – якості, тотожні мелодраматичному світовідчуттю, визначили стиль української культури.

Ведучи мову про високу емоційність як одну зі складових національного характеру у таких її проявах як вразливість, наївність, інтимність висловлювання можна конкретизувати цю рису як базисну для сприйняття мелодрами. Мелодраматичний спосіб оціночної варіативності у ставленні до буття обов'язково викликає у глядача співчуття, розчуленість або моральний протест проти проявів несправедливості. Вважаємо, що нині ці властивості мелодрами можуть стати сприятливими для репродукування творів мистецтва цього жанру, він може стати загальнонаціональним маркером вітчизняного кінематографа.

Метою статі є виявлення особливостей мелодраматичного жанру.

Відомий український кінознавець С. Тримбач наголошує, що екранні медіа (а кінематограф – його вагома частина) є нині засобом, що здатний суттєво змінити масову свідомість, перелаштувати її на принципово інші цілі й завдання [12, с. 3]. Аналізуючи екранні медіа в контексті сьогодення, С. Тримбач також зауважує, що донедавна Україну й українство у світі сприймали як малоросійський феномен, а етноцентричність української культури – як щось вторинне та периферійне [13, с. 13]. Медійні експерти та мистецтвознавці в публікаціях і монографіях доводять важливість узгодження екранного контенту з культурними запитами глядача, з його ментальними рисами.

Проблема екранної ідентичності України нині також ґрунтовно досліджується вітчизняними кінознавцями: Л. Брюховецькою, О. Мусієнко, С. Безклубенком, М. Зубавіною, Л. Новіковою, В. Войтенком та ін. Ведучи мову про інтеграцію вітчизняного кінопродукту у світовий кінопроцес, Л. Новікова зокрема, наголошує, що «національний кінематограф є засобом міжкультурного діалогу на міжнародній арені та фактором підтримки позитивного іміджу країни. У більшості розвинених країн конкурентоспроможний національний кінематограф є пріоритетом культурної політики» [8, с. 339]. Також Л. Новікова цитує німецького кінокритика, координатора відбору східноєвропейського кіно до програми Берлінського кінофестивалю Г. Й. Шлегеля: «... Для німецького чи іншого глядача важливо побачити автентичні українські фільми, пізнавати, як власне українець розповідає історії, якими є його емоції» [8, с. 350]. Ключовим у цій фразі можемо визначити слово «емоції». Вони слугують не лише засобом ознайомлення європейського глядача з українською культурою, адже, окрім інформативної функції, несуть безпосередньо впливову навантаженню; почуття, утілені в конкретних жанрових формах, навіть у поліжанрових утвореннях, здатні вражати глядача, не залишаючи його байдужим до теми фільму, історії конкретної людини та країни.

Світові мистецтвознавці, культурологи давно позбавилися упередженості стосовно жанру мелодрами, її художніх якостей. На цьому питанні акцентували увагу в своїх дослідженнях серед інших, С. Балухатий, В. Крутоус, Н. Димшиц, Е. Бентлі, П. Брукс, Дж. Сторі та ін. У вітчизняному мистецтвознавстві до цього часу здебільшого превалюючи залишається однобічний погляд на мелодраму як на спосіб спрощеного підходу до дійсності. Ймовірно тому, цій темі було присвячено обмаль наукових розвідок. Необхідність реабілітації мелодрами в сучасних мистецьких студіях доводить стаття, присвячена цьому жанру в «Українському енциклопедичному кінословнику», де з огляду на кінематографічну специфіку, загальне визначення жанру доповнене суто рецептивним моментом: фільми, зняті у жанрі мелодрами «своїм змістом, характером, стилем настільки відповідають глибинним переживанням і очікуванням людей (передусім жаданню справдження надій на щастя, на перемогу добра над злом), що постійно посідають провідне місце в жанровій палітрі кінематографу і своїми художніми достоїнствами сягають мистецьких вершин» [14, с. 231].

Не послуговуючись термінами «мелодрама», «мелодраматизм», акцентуючи увагу на таких поняттях як моральність, кордоцентризм у кіномистецтві М. Братерська-Дронь на прикладі радянських кінострічок періоду «відлиги» досліджує специфіку впливу

кінофільму на почуттєву сферу глядача: «Серце, душа, про які було якось непристойно згадувати раптово опинилися в центрі уваги. <...> На екрані з'явився принципово новий «ліричний» герой <...>. Ліричним його охрестили не тільки за надзвичайно чуттєву, емоційну натуру і велику кількість чудових пісень, які він співав з екрану, а насамперед за його відкрите серце <...>. Горе, страждання, скорботи оточуючих людей цей герой сприймав як свої особисті» [3, с. 82].

Серед великої кількості наукових праць з історії та теорії вітчизняного кінематографу, окрім зазначених досліджень, які прямо чи опосередковано торкаються сутності мелодрами, безпосередньо українську кіномелодраму об'єктивно не досліджував жоден авторитетний науковець. Пропоноване дослідження може слугувати продовженням уже зазначеної проблеми ідентифікації українського кіно, конкретизуючи це питання за певним жанровим змістом, у чому й полягає актуальність статті. Проблема, яка зазначена в ній спричинена недостатньою увагою сучасної вітчизняної кінотеорії, профільної освіти до жанрового кінематографа загалом і до мелодрами зокрема, що великою мірою зумовило дефіцит режисерів – майстрів у сфері популярних кіножанрів, а надто таких, що зорієнтовані на українського глядача.

Як відомо, мелодрама – це жанр, який розкриває почуттєвий світ героїв у високоемоційних проявах, непересічних обставинах. Почуття радості і журби – невід'ємні атрибути мелодраматичного впливу. Терапевтична функція мелодрами – добре сплакатися – має архетипічну природу. Таким чином, той, хто плаче виявляє неусвідомлене почуття жалю до самого себе і прагнення бути захищеним, утішеним. Психологи пояснюють таку установку наявністю в людській підсвідомості архетипу «Великої Матері», точніше його втілення, яке асоціюється з такими якостями як материнська турбота, жалість, співчуття, мудрість. Досліджуючи впливовість мелодрами, зокрема Е. Бентлі, причиною її принадності вважав сльози, пов'язані з жалістю до самого себе [2, с. 183–185].

Емоційна основа сюжетів мелодрами, її художні особливості збігаються з романтизовано забарвленими уявленнями українців про реальне буття, а також про історичне минуле. У вітчизняному кінематографі завжди відчувався брак історико-пригодницьких мелодрам. Нині, залучаючи всі впливові механізми цього жанру, можна започаткувати цей тематичний напрям у нашому кіно, що сприяло б розвитку кіноіндустрії. Тож, фільми, створені в жанрі мелодрами, з урахуванням особливостей української культури й потреб сучасного глядача, могли б гідно представляти нашу країну на світових екранах.

Як зазначалося, український кінематограф до мелодрами майже завжди ставився доволі зверхньо. Брак психологізму й інтелекту, що закидали критики цьому жанру [9, с. 174], імовірно, відлякував від неї вітчизняних кінорежисерів, сценаристів. Так званих чистих мелодрам і стрічок з елементами мелодраматизму, а надто на українському матеріалі, у доробку наших кіностудій не дуже багато. Серед них за весь період історії українського кіно можна назвати такі кінострічки: «Доля Марини» (режисер І. Шмарук, 1953 р.), «Дівчина з маяка» (режисер Г. Крикун, 1956 р.), «Літа молодії» (режисер О. Мішурін, 1958 р.), «Українська рапсодія» (режисер С. Параджанов, 1961 р.), «Серед добрих людей» (режисери: Е. Брюнчунін, А. Буковський, 1962 р.), «Анна і Командор»

(режисер Є. Хринюк, 1974 р.), «Самотня жінка бажає познайомитися» (режисер В. Криштофович, 1987 р.), «Принцеса на бобах» (режисер В. Новак, 1997 р.) тощо. У 1990-х рр. виробництво мелодрам переважно було призупинено.

Конструктивні прийоми мелодрами, її світовідчуття підкорюють і об'єднують найрізноманітніші явища: детектив, біографічний фільм (нині – байоптік), комедію, вестерн, соціальну драму, мюзикл, у музиці – романс, оперу, балет; вона може забарвлювати поезію й давати сюжети для пластичних мистецтв. У світовому кінематографі мелодрама стала метажанром, структурним принципом, що поєднує численні жанрові форми в певну модель художнього світу. «Притаманний метажанру принцип побудови художнього світу розповсюджується на конструктивно близькі, а потім на все більш віддалені жанри, орієнтуючи їхні структури на освоєння дійсності у відповідності з оцінювально-пізнавальними принципами методу, який царює в напрямі» [11]. Цілісність фільму, тобто єдність усіх компонентів заради вияву його задуму, у свою чергу визначається культом універсальних людських уявлень про гармонію буття. Мелодраматичне тяжіння до полярності конфлікту та хепі-енду, резонансу між психологією глядача й героїв є втіленням цих уявлень засобами кіномистецтва.

За останнє десятиліття на український кіноекран вийшла незначна кількість фільмів, щоб вести мову про певну жанрову тенденцію кінопроцесу. Суспільна інтенція (від лат. *Intentio* – «прагнення») у бік мелодрами не була використана кінематографістами України повною мірою. Однак слід зазначити, що фільми, які з'являлися в період 2000-х рр., не оминали своєю увагою художні ознаки мелодрами.

На початку другого тисячоліття кінематограф України вкотре (починаючи із 1990-х рр.) намагався відтворити або ж створити на історичному матеріалі екранну ідентифікацію українського суспільства. Вийшли великобюджетні як для України стрічки: «Молитва за гетьмана Мазепу» (режисер Ю. Ілленко, 2001 р.), «Зиновій-Богдан Хмельницький» (режисер М. Мащенко, 2002 р.). Завдання, що їх ставили перед собою режисери цих фільмів, імовірно, полягали в суто індивідуальній інтерпретації історичних подій української історії, а також видатних постатей минулого. Наближення матеріалу історії України до глядача у вітчизняних кінематографістів чомусь майже завжди викликало естетичний спротив.

У фільмі О. Саніна «Мамай» (2002) також не простежується звернення до широкої аудиторії. Фільм побудовано не так на матеріалі з української історії, як на культурологічному й естетичному її осмисленні. Однак стрічка цікава поєднанням виразного, непересічного авторського стилю з таким жанром популярного мистецтва як мелодрама. Ідею взаємодії двох культур – української і татарської – подано через любовну історію чоловіка та жінки. Він – українець, вона – татарка. Їхні стосунки цілком мелодраматичні. Емоційне, пристрасне вираження почуттів, конфліктні ситуації, побудовані на етнічних особливостях, підпорядковуються екзистенціальній ідеї автономії внутрішнього світу особистості, проблемам свободи вибору і свободи самоідентифікації [6, с. 240]. Сюжет побудовано на народних думках і легендах, у які вплітається любовна лінія. Вона об'єднує біполярну картину світу, наповнює існування персонажів великим драматизмом.

Трагічний фінал став повторюваним сюжетним елементом мелодраматичних фільмів, що було створено на українських студіях на початку ХХІ ст., зокрема, у таких

стрічках як «Татарський триптих» (реж. О. Муратов, 2004 р.), «Водій для Віри» (реж. П. Чухрай, 2004 р.), «Аврора» (реж. О. Байрак, 2006 р.), «OrANGELove» (реж. А. Бадоев, 2006 р.), «Інді» (реж. А. Кириєнко, 2007 р.). Звісно, цей жанр не заперечує подібної розв'язки, але все-таки для константних ознак кіномелодрами такий розвиток подій є радше виключенням із правил. Сталі уявлення про тривіальність жанру досі живуть у свідомості українських кінематографістів навіть молодшого покоління. Імовірно, позитивне вирішення конфлікту, на їхню думку, позбавить історію реалістичності, вона втрапить психологічне, аналітичне начало.

Мелодрама ідентифікується чи не у першу чергу за сюжетною конструкцією, саме там закладена емоційна основа цього жанру: «типово мелодраматичними сюжетними темами є випадки різкого порушення звичного зв'язку побутових явищ, коли сам факт порушення, а також воля глядача до відновлення порушеного зв'язку здатні викликати емоції, що хвилюватимуть глядача» [1, с. 31].

У фільмі «Той хто пройшов крізь вогонь» (реж. М. Ілленко, 2012 р.) глядачеві пропонується прожити з головним героєм життя, сповнене неймовірних пригод і поворотів долі – український хлопець, льотчик часів Другої світової війни стає вождем індіанського племені. Його життя на чужому континенті – це нестримна мрія повернутися на батьківщину, до коханої жінки. Ланцюжок неймовірних везінь, які рятували його від загибелі (цілком мелодраматичний прийом), налаштовують глядача на позитивну розв'язку. Герой – настільки ідеальний (що характерно для мелодрами), а дійсність – така сувора й несправедлива (окрім неперсоніфікованого антагоніста – радянської системи, є і доволі підступні лиходії), що цей персонаж цілком має право на благополуччя на «інших землях». Проте у фіналі мелодрама самознищується – реальність життя не збігається з очікуваннями публіки й мелодраматичними уявленнями про справедливість – герой ніколи не повернеться на батьківщину, не побачить дружини та дитини.

Так само в іншому українському фільмі (також про льотчика, реальну особу) – «Хайтарма» (реж. А. Сейтаблаєв, 2013 р.) – історія розкривається через деталі, характери, взаємовідносини, інтерпретується авторами як процес очікування «дива» – спасіння, яке, урешті-решт, відбувається. Сюжетний ряд побудований таким чином, що глядач до самого фіналу перебуває в напруженому емоційному стані, оскільки героєві загрожує небезпека – він повинен розділити трагічну долю кримсько-татарського народу (фільм побудовано на реальних подіях – депортації татар із Криму в 1944 р.). Однак мелодраматична справедливість перемає в межах долі одного персонажа: Амет хоч і не врятує свою кохану, але зі своєю сім'єю уникне депортації. «Завдяки мелодраматичним елементам твір отримує виразніші, більш видовищні моменти: у фінальному епізоді глядача немов занурюють у тісний простір вагону пекельного потягу, вщент забитого людьми, що їдуть у невідомість, зазнають бід, хвороби, і не всі доїдуть до місця призначення, але камера застигає на новонародженому немовляті, яке солодко заснуло на руках у молодій матері» [6, с. 241]. У цій алегорії вбачаємо мелодраматичний прийом установки на щасливу розв'язку.

Нині режисери, продовжуючи пошук екранної самоідентифікації сучасних українців, звертаються до дійсно важких, переломних історичних подій нашої країни. Подібні спроби робилися протягом усього періоду існування української екранної

культури. За останні десятиліття відтворення основних етнічних ментальних рис відбувалося в досить формальний спосіб, наслідуючи стереотипи ще радянських ідеологічних уявлень про вітчизняну історію й культуру.

Тривалий час уважалося, що основними властивостями українського менталітету є нерозвиненість соціального мислення та родинно-материнський конформізм, що спонукають до втечі від реального світу, проблемності, боротьби, страждань і випробувань [5, с. 230]. Події в нашій країні, які сталися протягом останніх років, доводять, що суспільство не живе в межах усталених стереотипів, а здатне змінюватися і пробуджувати неактивні соціальні інтенції або ж формувати нові ментальні запити. Не втрачаючи своїх константних ознак, українська кіномелодрама поступово формуватиме іншу естетичну ідеологію, що має презентувати нову якість української культури загалом і популярного мистецтва зокрема.

Новий мистецький погляд на українське суспільство чи не найскладнішого та найсуперечливішого історичного періоду – поч. 30-х рр. ХХ ст. – запропонував О. Санін у фільмі «Поводир» (2014). Атмосферу часу, специфіку соціальних процесів розкрито через характери персонажів. Політика тоталітарної держави безперечно впливала на долю окремої людини. Окрім конкретно-історичних колізій сюжет побудовано на універсальних, зрозумілих кожному образах і мотивах: нерозділене кохання до жінки спонукає одного з головних персонажів (співробітник радянських спецслужб) до жажливих вчинків, для нього нічого не вартує життя людини, навіть життя дитини – головного героя фільму. За законами мелодрами, персоніфікується не лише зло, а й добре начало в образі того, хто втілює милосердя, жертовність, мужність – у даному випадку це сліпий бандурист, який опікується життям і долею хлопця. Мелодраматичний чинник відсилає контент кінофільму до загальнолюдських універсальних цінностей, також він є основним фактором його видовищності. «Це не політичний памфлет про катастрофу, у ньому немає жажливих сцен, покликаних запевнити глядача в злочинності сталінського режиму. Це художній, стильний і красивий фільм про людей та їхні вчинки» [7]. Попри універсальність конфлікту, як вже наголошувалося, фільм має й історичну конкретику, на мелодраматичному контрасті характерів та ідей він наголошує на автентичності української культури, історії, на специфіці українського менталітету та тих руйнаціях, що спричиняє їм будь-яка регресивна ідеологія.

Примітно, що в останні роки збільшується кількість фільмів, у тому числі й для великого екрана, у яких досить виразно постає питання ідентичності екранного матеріалу, його відповідності запитам глядацької аудиторії та, зокрема, українській культурі. Вітчизняний продакшн останніх років був спрямований більше на ринок РФ, аніж на вітчизняний. Звідси й перевага російських акторів, російськомовного середовища, нівелювання географічної конкретики в локаціях. Однією з нечисленних спроб не лише відтворити, але й змоделювати нову українську ідентичність став фільм-мюзикл А. Матешка «Трубач» (2014). У картині герої живуть у Києві, ходять його вулицями, розмовляють українською мовою, а головні герої-підлітки навіть послуговуються сленговою лексикою. У фільмі розповідається ідеальна історія про ідеальних, музично обдарованих дітей, які грають у духовому оркестрі. Вони створюють музику, закохуються, змагаються в музичному хисті та мріють здобути перемогу в музичному конкурсі. Єдиним лиходієм є новий керівник оркестру на прізвище Гамкало. Однак його

інтриги не спрацьовують проти таланту, який, за логікою фільму, усе одно проб'ється, йому посприяють добрі люди, щасливі випадки. Мелодраматизм тут не виявлений у своїх найвиразніших формах, у всій повноті принципів. Проте лише він робить дію динамічною, а сюжет – рельєфним. Юний герой Микола Шевченко черпає натхнення для створення музики із закоханості в дівчинку Лізу. Присвячена їй музичний п'єса, точніше, – її нотний запис, стане визначальним фактом у визнанні за Миколою авторства цього твору. Події й випадки – дещо наївні за логікою сьогодення, цілком органічні для природи мюзиклу, у якому зазвичай переплітаються мелодраматична й комедійні лінії, проте головне змістове навантаження все-таки належить музично-пластичному вирішенню.

Дослідники українського авторського кінематографа, зокрема Г. Погребняк, констатують, що його основою є самобутня індивідуальність постановника, його світоглядна позиція як носія певного менталітету. Специфічними особливостями авторського кіно є відображення національного світогляду, у ньому можуть бути своєрідно представлені ментальні й національні ознаки народу, держави [10, с. 75].

Своєрідно представлені українські ментальні риси у фільмі «Мелодія для шарманки» К. Муратової (2008). Чи не уперше в її творчості, саме в цьому фільмі звучить українська мова: добірно, літературно нею висловлюються звичайні робітники, що задіяні на будівництві розкішного особняка. Можна припустити, що подібна абсурдність авторського вислову Муратової дозволяє вбачати в цих образах (головно – у їхньому контексті) символ невід'ємності творчості режисера від української культури.

Несподівана гра з прийомами мелодрами запевнила, що заслужений режисер К. Муратова добре знається на жанровому кінематографі. Чутливу різдвяну казку про двох сиріт, які розшукують батьків, вона вибудувала за хрестоматійними ознаками жанру: невинні діти на шляху до мети потрапляють у всілякі небезпеки, потерпають від голоду й холоду, людської байдужості, обману, зазнають несправедливого звинувачення. К. Муратова творить для глядача, який сприйматиме її небуквально, розуміється на її «кодах» і підтекстах. Розчулення публіки в кінозалі не було режисерським надзавданням, навпаки – сцени, які б мали викликати жалість і співчуття, саме ці почуття оминають. Амбівалентність викладу апелює, безумовно, до інтелекту, через нього – до моральності і в останню чергу – до почуттів. К. Муратова тут кепкує з мелодрами, іронізує над її формулою щастя: винагорода за терпіння має відбутися за життя, зло має бути покаране тощо. Жанр мелодрами в цьому контексті є еквівалентом пересічного мислення. У фіналі всіма гнаний хлопчик помирає від голоду й холоду на даху недобудованого розкішного будинку. Бідолашні діти в цьому фільмі виконують функцію ляльок-персонажів вертепу, у якому вбачаються елементи мелодраматичної композиції та апеляція мелодрами до співчуття. Проте, «заявивши структуру вертепу, Муратова піддає його деконструкції, <...> як і лінійний сюжет своєї антиказки <...>. Проте вона не «краде Різдво» – просто показує його інший бік, розгортає пафос свята діаметрально протилежно. І повертає йому первинний трагізм» [4, с. 3]. Мелодрама аж ніяк не заперечує фінальну загибель героя. Якщо ця смерть, за логікою сюжету, є спокутою гріха, якщо з життя йде персонаж – «безневинна душа», то обов'язково провина лягає на антагоніста, який особисто відповідає за заподіяння лиха. Цим антагоністом у «Мелодії для шарманки» є саме суспільство, що напряду вбиває дитину своєю байдужістю.

Попередня стрічка доводить, що мелодрама може поширюватися також на сферу «нежанрового» кіно. Крім того, сама мелодрама набуває нових властивостей, розширюючи тематичний діапазон, змінюючи акценти в «класичних» конфліктах, тим самим руйнуючи сталі кліше та стереотипи. Висхідна визначеність характерів у мелодрамі, її категоричність у судженнях, дидактика створюють певні межі для реалізації власних світоглядних позицій в авторському кіно, де головним критерієм є власна суб'єктивно-оцінювальна позиція. Проте спосіб утілення надскладних авторських концепцій часто потребує звернення до мелодрами, її сюжету й мотивів.

Українська культура, зокрема кінематографічна, у глобалізованому світі стикається з багатьма проблемами, одна з яких – конкурентоспроможність. Більшість фільмів, що виходить на українських кіно- та телеекранах презентує уніфіковане, позбавлене ознак української етнічності середовище саме через комерційну складову. Продюсерське кіно- та телевиробництво останніх років переважно було спрямоване на російськомовну аудиторію, на більш широкий російський ринок та його уподобання.

В Україні ж досі не визначена стратегія національної політики та напрями розвитку вітчизняного кінобізнесу. Досліджуючи специфіку мелодрами, можна стверджувати, що питання про неї в мистецтві повстає тоді, коли важливим фактором розвитку культури є масовий споживач мистецтва зі своїми турботами, бажаннями, очікуваннями, з притаманним йому емоційним світом. Підсумовуючи вищесказане можемо зробити висновки, що твори мелодраматичного жанру, його константні ознаки, такі як: апеляція до емоційно-етичної сфери, обов'язкова наявність героя, що невинно страждає, спрямованість на позитивне вирішення конфлікту та ідеалізація уявлень про «справедливість буття» суголосні рисам національного українського менталітету, архетипам що є його основою. Тож вітчизняне кіномистецтво має стати засобом формування самосвідомості українців на сучасному етапі. Саме мелодрама, створена на українському матеріалі надала б вітчизняній екранній культурі своєрідності у світовому вимірі.

#### **Література:**

1. Балухатый С. Д. *Вопросы поэтики* / С. Д. Балухатый. – Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1990. – 320 с.
2. Бентли Э. *Жизнь драмы* / Э. Бентли. – Москва : Искусство, 1978. – 368 с.
3. Братерська-Дронь М. Т. *Інтерпретація наріжних понять моральнісної свідомості в кіномистецтві : монографія. – [2-е вид.]* – Київ : Видавництво Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, 2012. – 188 с.
4. Десятерник Д. *Ляльки. «Мелодия для шарманки»* / Д. Десятерник [Электронный ресурс] // *Искусство кино*. – 2009. – № 6. – Режим доступа : <http://kinoart.ru/archive/2009/06/n6-article7>.
5. Донченко О. А. *Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психо-політичного повсякдення)* / О. А. Донченко, Ю. В. Романенко. – Київ : Либідь, 2001. – 334 с.
6. Журавльова Т. *Орієнтальний світ: специфіка жанрового втілення на українському екрані* / Т. Журавльова // *Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. пр.* – 2014. – № 14. – С. 236-243.
7. Кипиани В. *Поводырь, кино и кобзари* / В. Кипиани // *Новое Время*. – 2014. – 15 ноября. Режим доступа : <http://nv.ua/opinion/kipiani/povodyr-kino-i-kobzari-20526.html>
8. Новікова Л. *Інтеграція українського кінематографа у світовий кінопроцес* / Новікова Л. // *Стратегії дослідження екранних медіа*. – Київ, 2013. – С. 339–351. – (Наукові студії ІМФЕ. – Вип. 7).
9. Паві П. *Словарь театра* / П. Словарь театра. – Москва :



*Прогресс. 1991. – С. 504. 10. Погребняк Г. Формирование национальной идентичности с помощью медиаобразов (Использование авторского кино в образовательном процессе) / Г. П. Погребняк, А. В. Хованская // Информационные системы и коммуникативные технологии в современном образовательном процессе: сбор. науч. трудов. – Пермь, 2014. – С. 74–77. 11. Поддубнова Ю. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения / Ю. Поддубнова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html>. 12. Тримбач С. Переднє слово / С. Тримбач // Стратегії дослідження екранних медіа. – Київ, 2013. – С. 3–10. – (Наукові студії ІМФЕ. – Вип. 7). 13. Тримбач С. Екранні медіа і нові технології в контексті сучасної доби / С. Тримбач // Стратегії дослідження екранних медіа. – Київ, 2013. – С. 12–48. – (Наукові студії ІМФЕ. – Вип. 7). 14. Український енциклопедичний кінословник Т. 1 : Основні терміни та поняття / уклад. С. Д. Безклубенко, О. Г. Рутковський ; Київ. нац.ун-т культури і мистец., Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – Вінниця, 2006. – 500 с.*