

УДК 791.223.2:791.65(477)

Тетяна Журавльова
(Київ)

ОРІЄНТАЛЬНИЙ СВІТ: СПЕЦИФІКА ЖАНРОВОГО ВТІЛЕННЯ НА УКРАЇНСЬКОМУ ЕКРАНІ

У статті простежено процес інтеграції східних мотивів в українську екранну культуру, визначено способи жанрового втілення та адаптації образної системи орієнтального світу для українського глядача.

Ключові слова: орієнтальний, Схід, татарський, мелодрама, український кінематограф, українське телевиробництво.

В статье исследуется процесс интеграции восточных мотивов в украинскую экранную культуру, определяются способы жанрового воплощения и адаптации образной системы орієнтального мира для украинского зрителя.

Ключевые слова: орієнтальний, Восток, татарський, мелодрама, український кінематограф, українське телевиробництво.

The article retraces the process of integration of oriental motifs into Ukrainian screen culture and identifies the methods of genre realization along with adaptation of oriental world's figurative system to the Ukrainian viewers.

Keywords: oriental, Tatar, melodrama, Ukrainian cinematography, Ukrainian TV production.

Багато століть Україна перебувала на межі зі східною цивілізацією. Слово «межа» в цьому контексті має швидше образний, аніж географічний зміст. У різні періоди української історії відносини з «близьким» Сходом змінювалися від різкого протистояння до моментів спільності інтересів, взаємної культурної і політичної інтеграції.

Інтересом до Азії пройнята європейська культура, починаючи з перших Хрестових походів, подорожей Марко Поло. Уже тоді почали формуватися певні етнокультурні стереотипи, узагальнені уявлення про Східний світ. Пізніше способом, який повинен був адаптувати для європейця світ азійської культури, став орієнталізм, тобто певна система уявлень про Схід, яка спирається на цивілізаційну відмінність двох «світів». Особливості світосприйняття східної людини, її сконцентрованість на власних традиціях часто ставали перепонами до тісніших міжкультурних зв'язків. Саме тому

азійські країни уявлялися європейцям жорсткими, консервативними структурами, що з побоюванням ставляться до прогресу.

В Азії, безумовно, завжди існував власний вектор розвитку, який сприяв збереженню національної, релігійної ідентичності. Особливі, найхарактерніші риси культури, менталітету східної людини орієнталістика звела до рангу екзотичних, дивовижних, незрозумілих європейському сприйняттю. Такий інтерес до несхожого, незвичайного, як правило, розвивається в моменти кризи культури-реципієнта, коли виникає необхідність подальшого розвитку, рефлексії. Коли межі «іншого» світосприйняття допомагають повніше досягнути ідентичність власного культурного простору.

Українське мистецтвознавство досліджувало східний вплив на декоративно-ужиткове мистецтво, орнаментику, навіть оформлення ікон. Багато написано про орієнталізм в українській літературі. Тут Схід слугує навіть не допоміжним елементом, еклектичною частиною цілого, а самостійною тематичною та образною системою. Класичними зразками української літератури є «Айша та Мохаммед» Лесі Українки, «Магомет і Хадиза» Пантелеймона Куліша, «Кримські оповідання» Михайла Коцюбинського. Перекладацька діяльність письменника, поета, публіциста Івана Франка також позначена зверненням до теми Сходу, він перекладав, зокрема, «Сутта-Ніпату», «Махабхарату», таким чином, «розширюючи досвід власної культури, її межі пізнання світу, універсалізуючи культурну рецепцію українського суспільства» [4, с. 30]. Видатний український сходознавець Агатангел Кримський перекладав таких мусульманських поетів, як Омар Хайам, Сааді, Фірдоусі, Хафиза. Збірка його власних ліричних творів «Пальмова гілка» також присвячена східній темі.

Тематика Сходу увійшла до українського кінематографа ще на зорі його існування. Зважаючи на специфіку технічних і естетичних можливостей німого кіно, ми можемо вести мову про досить поверхневе використання орієнтальних атрибутів в арсеналі виразних засобів фільмів тих років. Перша світова війна, революція, громадянська війна... Публіка в кінотеатрах жадала іншої реальності, інших проблем. Знаменита Віра Холодна в кінофільмі «Гімн Персії» (1919 р., Кінопідприємство Дмитра Харитонова в Одесі) з'явилася в образі прекрасної танцівниці, полонянки Султана. Фільм не зберігся, але за фотографіями актриси в образі одаліски, у тюрбані, з багатьма характерними прикрасами можемо судити про те, що «схід» був ходовим товаром у тогочасних кінопромисловців, особливо «схід» у синтезі з мелодрамою. Згубні пристрасті, особливий темперамент героїв, загадкові красуні надавали цьому жанру гостроти інтриги, контрасту емоцій.

Вільне трактування історичних, географічних і етнографічних реалій розширювало рамки сюжету й робило історію особливо захопливою. Мелодрама, комічний і авантюрний фільми були коліскою ігрового кіно. Перші глядачі разом з авантюрними й комедійними стрічками вчилися сприймати рух на екрані, а з мелодрамою – переживати [6, с. 121]. Почуття радості, смутку, жалю – невід'ємні атрибути мелодраматичної дії. Мелодрама привнесла в мистецтво кінематографа чутливість, логіку емоцій, перевагу образного мислення над понятійним. Ерік Бентлі назвав її «трагедією для простих душ» [2, с. 183–185], вона, як і трагедія, апелює до вищих цінностей, таких, як обов'язок, честь, справедливість, жертвність. Найчастіше герої мелодрами діють за прямолінійними етичними схемами, вони позбавлені трагедійної масштабності і прагнуть до особистого блага.

Мелодраматизм апелює до тих пластів людських емоцій, які, з одного боку, близькі до повсякденного життя людей, а з другого, – опираються на традиційну систему цінностей, корені якої сягають архетипічних образів і колізій, архаїчної, міфологічної свідомості. Саме тому основний елемент поетики мелодрами – сюжетна схема, – як правило, має відбиток казкової, фольклорної свідомості і тому така близька різним культурам. Мотиви та образи східних казок (у тому числі й найпопулярніших «Казок тисяча і однієї ночі»), чарівних і побутових, виявилися дуже спорідненими слов'янському світосприйняттю. Історії казок Сходу ґрунтуються на близьких до повсякденного життя

людини проблемах. Багато з них зосереджені навколо родинних стосунків, такими популярними мотивами є: «обмовлена дівчина», «невірна дружина і чоловік, який прикинувся сліпим» тощо. Тому кіномелодрами виявилися близькими авантюризм, захопливість східного фольклору. Міфи і легенди збагатили мелодраму романтичним флером.

Пригоди благородного розбійника Аліма, особи напівлегендарної, лягли в основу фільму «Алім» (1926 р., Всеукраїнське фотокіноуправління (далі – ВУФКУ), Ялта; режисер Георгій Тасін). Інша назва кінострічки – «Алім – кримський розбійник». За легендою, перш ніж стати розбійником, хлопець служив у багача й закохався в його дочку. Це стало причиною ув'язнення Аліма. Після втечі з в'язниці він став кримським Робін Гудом. Кіноваріант цієї легенди (до революції було здійснено ще одну екранізацію) є яскравим прикладом того, що в той період будь-які спроби зосередити тему й сюжет на любовній лінії були неприйнятними для радянського глядача. І це не дивлячись на те, що у 20-х роках ХХ ст. звернення до мелодрами було однією з характерних рис українського та й усього радянського кінематографа. Ідеологи революційного мистецтва, зокрема А. Луначарський, уважали, що мелодрама є найбільш кінематографічним жанром, оскільки зображує яскраво контрастними фарбами соціальні протилежності [3]. Імовірно, саме тому любовна лінія в «Алімі» є другорядною. Головний герой Алім (Хайри Емір-заде) – не закоханий юнак, а кримський джигіт, бунтар-революціонер, який бореться за соціальну справедливість. Фінал фільму трагічний – Алім гине. Сюжет побудований таким чином, що Алім не один раз уникав небезпеки. Смерть героя, за спогадами глядачів тих років, мала колосальну емоційну дію. Основним естетичним завданням мелодрами, яке підпорядковує собі вибір теми, що «затверджує головні її технічні принципи», – апеляція до чистих і яскравих емоцій, мелодрама організовує всі компоненти своєї дії з розрахунком «викликати у глядача найсильнішу напругу його художніх емоцій, найбільшу, “граничну” реакцію його почуттів на драматичні ефекти» цього жанру [1, с. 30].

Як бачимо, ідеологічна й агітаційна спрямованість мистецтва перших п'ятирічок не виключала потребу кіноглядача співпереживати персонажеві, разом з ним долати певні життєві перешкоди. Однак усе ж таки, щоб фільм високою критикою не було зараховано до розряду «комерції», з ви роком «потурання міщанським смакам обивателя», яскраво мелодраматичний або відверто адюльтерний конфлікт майже не використовували. Елементи мелодрами радянське кіномистецтво підлаштовувало під свої потреби, творцям кінострічок доводилося вдаватися до всіляких сюжетних ходів і хитрощів, щоб інтегрувати теми любові, безневинного страждання, несправедливого звинувачення тощо в соціалістичну доктрину.

Антураж східної екзотики видавався особливо доречним, коли треба було показати безправ'я жінки в буржуазному суспільстві. У 1927 році режисер Ертугрул Мухсинбей зняв кінофільм «Таміла, або Тричі продана / За що її судили / Жінка-товар» про трагічну долю жінки-мусульманки в одній з французьких колоній (ВУФКУ, Одеса). Немає сенсу переказувати всі перипетії з життя нещасної жінки: між продажем дівчинки Таміли старому купцеві та самогубством нещасної їх відбувається дуже багато!

Жінка як товар, обмовлена, така, що втратила дитину, мала не лише викликати співчуття публіки, її доля покликана була служити контрастом «соціалістичному способу життя», аби глядач усвідомлював його переваги. Схожа доля в героїні наступного фільму, так само з життя «далекої східної країни», Кіри, – «Кіра Кіраліна» (1927 р., ВУФКУ, Ялта; режисер Борис Глаголін). Героїня також гине, а її дочка Кіра наслідує гірку долю матері.

Тема тяжкої жіночої долі – одна з найпоширеніших у мелодрамі. Емоційна дія цього жару проявляється через сюжети, у яких персонаж потрапляє в обставини, що неминуче породжують нагнітання почуттів у глядача. Героя безневинно засуджують, звинувачують у злочині, який він не скоював, він стає жертвою підступів лиходія або жертвою власної пристрасті. Найчастіше саме жінка-героїня може втілити ці основні складові конфліктів мелодрами найдраматичніше, найконтрастніше. Так, жертвою

обставин стає молода чеченка, яка під час війни на Кавказі врятувала українського хлопця. Красуня Ждальма, уже будучи законною дружиною, їде в рідне село Миколи. «Нехристиянська душа» відразу стала об'єктом усіляких звинувачень з боку односельців-кулаків, які опиралися вступу до колгоспу. У сюжеті фільму («Джальма», 1928 р.; режисер Арнольд Кордюм) використано образ чужачки Ждальми для розкриття соціальних і ментальних протиріч у колгоспній спільноті. Негативні персонажі (кулаки) наклепами і ксенофобією зруйнували сімейне щастя.

Після появи звуку в кіно ідеологічний вектор отримав потужне вербальне підкріплення, він підводив під єдину схему різні за жанровими й тематичними ознаками фільми. Кіно, зрештою, на довгі роки стало засобом пропаганди соціалістичних ідей, чинником формування громадської думки. Водночас набував чинності принцип нової, надетнічної ідентичності – радянської. Формувався єдиний соціокультурний простір, у якому національними могли бути атрибути фольклорного або історичного напрямку.

Українська кінематографія на тривалий час була позбавлена можливості експонувати все різноманіття національної культури, звернення до історичних подій так само повинно було узгоджуватися з певними ідеологічними принципами.

У межах міфологеми про радянську людину образ самої України, портрет українців на десятиліття конкретизувалися в певних стереотипах. З фільму у фільм переходили комічні типажі у вишиванках, які кумедно розмовляють російською мовою, виконуючи, як правило, додаткові сюжетні функції. Власна культура для українського кіно стала маргінальною. Про те, щоб у подібній ситуації кінематограф звернувся до східної теми для вирішення своєрідних естетичних і тематичних завдань, не могло бути й мови. До того ж національні кіностудії республік Середньої Азії цілком справлялися із цим завданням. Переважно знімали пригодницькі, історико-біографічні кінофільми. Український екран звернувся до теми Сходу лише в 1990-х роках.

У період «малокартиння» 1990-х років, а саме 1997 року, режисер Борис Небіє-рідзе відзняв дві частини телевізійної епопеї «Роксолана» – «Настуня» і «Улюблена жінка Халіфа». Фільм став екранізацією однойменної повісті Осипа Назарука, в основі якої – доля українки, наложниці султана Османської імперії Османа Сулеймана Прекрасного. Конфлікти в цій історії побудовані переважно на відмінностях менталітету, культури, віросповідання героїв.

Якби автори надали перевагу іншому жанру, наприклад, історико-пригодницькому, природно, було б більше нарікань з приводу відтворення атмосфери часу, побуту, культури, адже багато персонажів є реальними історичними особами. У результаті події розігруються в абстрактному орієнтальному просторі, у якому архітектура, костюми, бутафорія іноді не узгоджуються між собою та руйнують цілісність і органіку екранної атмосфери.

У 2003 році студія «Укртелефільм» відзняла продовження історії про Роксолану. Триквел продовжив вибудовувати художній простір цієї історії за принципом «любов і пристрасті в східному стилі». Можна сказати, що своїм успіхом «Роксолана» деякою мірою зобов'язана ностальгії пострадянського глядача за яскравими індійськими кіномелодрамами. Зовнішні дані головних героїв, їхній акторський темперамент продовжували традицію зарубіжних (у тому числі і європейських) фільмів, у яких Схід був не стільки декорацією подій, скільки головною темою.

У багатьох моментах український серіал цитував знамениті картини, такі, як «Анжеліка і Султан» (1968 р., Франція; режисер Бернар Бордері), частина кіноепопеї за серією романів Анн і Сержа Голон про пригоди Анжеліки. Норовлива й волелюбна Роксолана (Ольга Сумська), як і героїня французького фільму Анжеліка (Мішель Мерсьє), так само незвичайно фотогенічна у східних убраннях і інтер'єрах – чинник акторської зовнішності у фільмах такого жанру і стилю є головною складовою успіху.

Вищезгаданий український фільм є прикладом синтезу орієнтального стилю з таким жанром популярного мистецтва, як телесеріал, телефільм. Складні сюжетні перипетії, інтриги, пригоди як невід'ємні складові структури цього виду телепродукції є також

визначальними рисами класичної мелодрами. Принцип емоційної насиченості сюжету, співпереживання героям, ефект присутності глядача з ілюзією впливу на хід подій – ці компоненти, як показує телевізійна практика, особливо добре «спрацьовують» під час періодичної зміни географії локацій. З неабияким успіхом на українському телеекрані (канал 1+1) пройшла турецька версія біографії українки Насті Лісовської «Прекрасне століття. Роксолана». Так само мелодраматичний серіал «Небесна любов» (2010) турецького виробництва, тільки на сучасну тему, демонструє канал «Інтер».

Моральні проблеми нинішнього турецького суспільства, архаїчні звичаї і права жінки знайшли відображення в мелодрамі «Фатмагюль» (2010 р., Туреччина). Безневинна дівчина, яка стала жертвою насильства, згідно із законом, повинна стати дружиною свого кривдника. Мелодрама оперує абсолютними моральними категоріями: і зло, і добродієність презентовані максимально виразно. На цьому контрасті ґрунтується конструкція сюжету: з гострими, несподіваними поворотами фабули, безперервною зміною «щасливих» і «нещасливих» епізодів, неухильним рухом «нещасливої» лінії долі персонажів, що лише у фіналі завершується «щасливим» поворотом [1, с. 32].

В українського глядача серіал «Фатмагюль» мав успіх завдяки екзотичній темі, ознайомленню з іншими традиціями і звичаями. Цілком побутову драматичну ситуацію вирішено в мелодраматичному ключі, можливо, дещо наївно і нереально: Карім, з яким вимушена одружитися Фатмагюль, визнав свою провину і розкався, оскільки щиро полюбив цю дівчину.

Хвиля інтересу українського глядача до екзотичних сюжетів, на жаль, не була використана вітчизняним продакшном. Матеріалом для продукції в орієнтальному стилі могла б стати кримськотатарська тематика. У такому разі гострі, важковирішувані в побутовому плані конфлікти, властиві мелодрамі, персонажі з яскравими, колоритними взаємовідносинами набули б особливої екранної виразності на основі татарської теми.

Завдання відображення історичних зв'язків українського і татарського народів узяв на себе великий екран. Татарській темі в українській історіографії належить вагоме значення. Вона потребує глибокого й об'єктивного аналізу, єдиної національної концепції взаємовідносин двох народів. Фільм Олеся Саніна «Мамай» (2002 р., Кіностудія ім. О. Довженка) збагатив український кінематограф новою культурологічною парадигмою Сходу. Сміслова багатоплановість картини, образна поетика візуального ряду побудовані на ідеї взаємодії двох світів – українського і татарського, акцентуючи увагу на унікальності кожного. Сюжет ґрунтується на народних думках і легендах, у які вплетено любовну лінію. Вона об'єднує біполярну картину світу, наповнює існування персонажів великим драматизмом. Він – українець, Вона – татарка. Їхні стосунки цілком мелодраматичні, іноді навіть нарочито. Емоційні, пристрасні висловлювання почуттів, конфліктні ситуації, побудовані на етнічних особливостях, підпорядковуються екзистенціальній ідеї автономії внутрішнього світу особистості, проблемі свободи вибору і свободи самоідентифікації.

Осягаючи світ іншої людини, ми глибше пізнаємо самих себе. Згідно із цим правилом, менталітет народу, який століттями перебуває у взаємодії з українськими культурно-історичними традиціями, є так само елементом цього процесу. Українське національне кіномистецтво з початку свого існування спирається на ті ментальні основи, на яких ґрунтується творчий потенціал аудиторії, на ті образи й культурні коди, на які вона свідомо і підсвідомо реагує в процесі сприйняття екранного продукту. Не можна не враховувати, що вітчизняний культурний досвід є продуктом соціальної практики попередніх генерацій, різноманітних етнічних впливів. Один із символів України – козак Мамай. Співак-воїн на картинах, що зображують його, сидить «потицьки», його одяг, предмети, які складають канон образу Мамає, так само мають на собі відбиток східного впливу.

У суперечці «західників» і «слов'янофілів» української культурології тему тюркського впливу на численні артефакти вітчизняної культури використовують як аргу-

мент, що відриває нашу культуру від європейського контексту, позбавляє її автентичності. У таких суперечках необхідно враховувати геополітичний чинник, етнографічні передумови виникнення того або іншого культурного феномену. Прикордонні зони в будь-якій культурі мають складний, мультинаціональний характер. Фільм «Мамай» підняв питання про *можливість* безконфронтаційного співіснування двох полярних світів, про причини, що зближують і роз'єднують народи. Його образна система підпорядкована філософії онтологічної єдності двох етносів аналогічно до єдності природних стихій.

Унікальність кримськотатарської культури, традиції мусульманського світу стали головною темою кінофільму Олександра Муратова «Татарський триптих» (2004 р., Кіностудія ім. О. Довженка). Картина побудована на основі трьох однойменних новел українського класика Михайла Коцюбинського. У центрі кожної новели-серії – драматичний епізод із життя трьох татарських жінок. Їх об'єднує те, що вони молоді, вродливі, але абсолютно безправні у виборі життєвого шляху. Режисер з етнографічною точністю ставиться до зображення побуту, деталізації обрядових елементів цього народу, він не оперує оціночними категоріями, не ставить своїм завданням зарахувати конфлікт до сфери соціальної проблематики. Три історії-мелодрами про любовні стосунки, що не відбулися, мають приватний характер. Притаманна мелодрамі моралізаторська трактовка сюжету не виносить проблему за межі камерного буття. Так, красуня Фатіма («На камені») кидається зі скелі в море після того, як її коханого (така жорстока давня традиція!) до смерті закидають камінням родичі її літнього чоловіка. За зраду подібна смерть чекала й саму молоду жінку! Мелодрама в цій історії – на боці закоханих. Однак не закони ісламу протидіють високому почуттю, зло персонафіковане в образі постійно невдоволеного, неуважного скнари – чоловіка Фатіми.

Принижені й ображені, але варті піднесених епітетів герої, які діють часом наперекір моральним принципам, формують «ідеологію» мелодраматичного жанру. Гостро співчуваючи таким персонажам, глядач очищується, і так само духовно підноситься завдяки тому, що чуже сприймає як особисту біду [7, с. 117].

Драматичний епізод переселення кримськотатарського народу 1944 року став темою фільму «Хайтарма» (2013 р., Телеканал АТР; режисер Ахтем Сейтаблаєв). Його жанр можна визначити як історична драма, враховуючи звернення авторів до реальних подій, фактів біографії конкретної людини – льотчика, двічі Героя Радянського Союзу Аметхана Султана. Історію, що розкривається через деталі, характери, взаємовідносини, автори інтерпретують як процес очікування «дива», яке, урешті-решт, відбувається.

Сюжетний ряд побудовано таким чином, що глядач до самого фіналу перебуває в напруженому емоційному стані, оскільки героєві загрожує небезпека – він повинен розділити трагічну долю свого народу. Однак мелодраматична справедливість переможе в межах долі одного персонажа – Амет хоч і не зможе врятувати свою кохану, але він зі своєю сім'єю уникне депортації. Метажанрові властивості мелодрами дозволяють їй інтегрувати свої художні принципи в різні жанрові структури. Завдяки цьому твір отримує виразніші, видовищні моменти. У фінальному епізоді глядача немов занурюють у тісний простір вагона пекельного потяга, уцент забитого людьми, які їдуть у невідомість, зазнають бід, хвороби і не всі доїдуть до місця призначення. Однак камера зупиняється на новонародженому немовляті, яке солодко заснуло на руках у молодої матері. Орієнтальний світ цього фільму набув чіткої історичної конкретики, відтвореної подекуди доволі натуралістичними засобами. Схід слугує не засобом, що надає сюжету колориту, екзотичності, а головною темою. Фільм отримав свою назву від татарського народного танцю. На етнічних особливостях кримськотатарського народу, на його обрядах і одвічному праві населяти кримську землю ґрунтується пафос ідеї цієї картини.

Мелодраматичні принципи, такі, як роль випадку, чітка градація добра і зла, винагорода за доброту, покарання негативного персонажа, мотиви благородної

жертви, жертви во спасіння тощо, в українському кінематографі втілювалися в образах, сюжетах, сторінках історії народів Сходу. Орієнтальне прочитання константних і позаетнічних властивостей цього жанру посилювало одну з найважливіших його функцій – захопити глядача ілюзорним, вигаданим світом мелодрами, який живиться такими простими і знайомими кожному почуттями, як жалість, співчуття, сподівання на щасливий випадок.

1. *Балухатый С. Д.* Поэтика мелодрамы // *Балухатый С. Д.* Вопросы поэтики. – Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990.
2. *Бентли Э.* Жизнь драмы. – М. : Искусство, 1978.
3. *Луначарский А. В.* Какая нам нужна мелодрама? // Жизнь искусства. – 1919. – № 58.
4. *Пахльовська О.-Є.-Я.* Творчість Івана Франка як модель культурно-національної стратегії // Вісник Львівського університету. – 2011. – Вип. 53.
5. *Степанов А. Д.* Психология мелодрамы // Драма и театр. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2001. – Вып. 2.
6. *Фрейлих С. И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – М. : Академический проект, 2005.
7. *Шилова И. М.* О мелодраме // Вопросы киноискусства. – М., 1976. – Вып. 17.

SUMMARY

Orientalism has furthered adaption of the peculiarities of oriental man's world-view, the very characteristics of oriental culture and mentality, to the understanding of the European culture in whole and the Ukrainian one in particular. In the aspect of art, especially concerning the cinematography beginning with its origin, the orientalism allowed widening the range of the plot schemes and conflicts. Exotic interiors and accessories, shooting area properties along with the distinctive temper of characters lent acuteness of intrigue and contrast of emotions to the films. Yet, it was the genre of melodrama where the oriental theme has acquired its extraordinary spectacularity and fascination.

The spirit of adventure and the enthrallment of oriental folklore proved to be related to the cine-melodrama. The Ukrainian cinema commenced involving the oriental theme into the sphere of its artistic and expressive means in the 1920s. In such movies as *Alim* (1926), directed by Heorhiy Tasin, *Tamila* (1927) by Ertuğrul Muhsin Bey and other typical films, the following attributes of melodrama – love experience, innocent suffering, and unjust accusation – had to be integrated into the socialist doctrine.

Further, in the 1990s, the Oriental theme appeared once more in the popular TV melodrama *Roksolana*, directed by Boris Nebiyeridze. The historical relations between Ukrainian and Tatar peoples are regarded in such movies as *Mamay* (2000), directed by Oles Sanin, *The Tatar Triptych* (2004) by Oleksandr Muratov, and *Khaytarma* (2013) by Akhtem Seitablayev. Whereas differing in genres, these films are united by their directors' appealing to the melodramatic devices and means while evolving a principal storyline theme.

Keywords: oriental, Tatar, melodrama, Ukrainian cinematography, Ukrainian TV production.