

УДК 791.633–051+791.221.4(477)"20"

Тетяна Журавльова
(Київ)

АВТОРСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ. ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МЕЛОДРАМИ У ТВОРАХ КІРИ МУРАТОВОЇ ТА ЄВИ НЕЙМАН

У статті досліджено втілення поняття «мелодраматизм» в авторському кінематографі України початку ХХІ ст. На прикладі фільмів К. Муратової та Є. Нейман розглянуто роль та функціонування художніх особливостей мелодрами у творах оригінального світобачення, яке зазвичай не узгоджується з прийомом жанрового кіно.

Ключові слова: авторський кінематограф України, мелодрама, мелодраматизм, К. Муратова, Є. Нейман.

Melodramatism concept in the Ukrainian auteur cinema of the early XXIst century is investigated in the article. Significance and functioning of the artistic characteristics of melodrama in the works of original worldview, which is usually not consistent with techniques of the genre cinema are considered by way of example of the films by K. Muratova and E. Neymann.

Keywords: auteur cinema of Ukraine, melodrama, melodramatism, K. Muratova, E. Neymann.

У пропонованій статті увагу зосереджено на творчості двох режисерів – Кіри Муратової та Єви Нейман. Незважаючи на беззаперечне непересічне творче світобачення обох, на нашу думку, цілком логічним і коректним видається зіставлення цих митців на основі певної етичної та естетичної спорідненості. Автор статті розглядає такі стрічки, як «Настроювач» (2004), «Мелодія для шарманки» (2008) К. Муратової та «Біла річка» (2007), «Дім з башточкою» (2012) Є. Нейман, у яких зазначені режисери непрямо, застосовуючи окремі художні ознаки, звертаються до жанру мелодрами.

Хронологічні межі дослідження – початок ХХІ ст., тобто від 2000-х років до 2014 року. У дисертації («Мелодраматизм в українській екранній культурі», 2016 р.) ми акцентували увагу на фільмах авторського напрямку у вітчизняному кінематографі, відносячи згадані вище фільми до сучасного кіно України. Проте сьогодні означений часовий проміжок можна розглядати як період формування нових засадничих аспектів сучасного українського кінематографа, зростання кількості вітчизняного екранного продукту, зорієнтованості його на широке коло глядачів. Тобто в нашому дослідженні ми орієнтуємося на 2014 рік, як дату певних, не лише політичних, а й соціокультурних змін в Україні.

Період з 2000-х до 2014 року примітний творами визначних режисерів українського кінематографа – К. Муратової та Р. Балаяна. До плеяди українських кіномитців зазначеної творчої зорієнтованості (періоду до 2014 р.) фахівці відносять також режисерів молодшої генерації, таких як Є. Нейман та О. Санін.

Вітчизняна дослідниця Г. Погребняк, розмірковуючи про різні критичні підходи до авторського кіно, різні його моделі, резюмує: «Художня завершеність і оригінальність авторської кіномоделі, її етична й естетична цінність є своєрідною формою самоорганізації творчої особистості в прагненні самовизначитись у сприйнятті, пізнанні та відтворенні власної картини світу» [9, с. 56]. Вона також наголошує, що подібна модель кінематографа не виключає «мистецького творення “на замовлення” або ж наявності колективного авторства <...> Не всі твори [авторського кіно. – Т. Ж.] потрапляють у царину так званого елітарного кіно <...> навмисне позбавлені ускладнених для сприйняття й розуміння прийомів» [9, с. 56].

Авторське кіно в Україні завжди мало потужний потенціал. Без «ускладнених для сприйняття й розуміння прийомів», проте з чіткою «самовизначеністю у сприйнятті, пізнанні та відтворенні власної картини світу» – переважно такі фільми визначають модель українського авторського кінематографа початку XXI ст. Україна за період незалежності не виробила концепції власного комерційного кінематографа, тож митці-автори не орієнтувались у своїй творчості на вузький сегмент аудиторії, намагаючись шукати однодумців серед поціновувачів жанрового кіно. Для К. Муратової звернення до широкого загалу глядачів було творчим експериментом (фільм «Настроювач»), Р. Балаян («Ніч світла» та «Райські птахи») у цей період продовжував творити в напрямі камерного кінематографа та намагався тримати баланс між кіно «для глядача» та «для мистецтва». О. Санін та Є. Нейман, вибудовуючи у фільмах власну унікальну світо модель, є продовжувачами певних традицій вітчизняного авторського кінематографа, їхні роботи цікаві, зокрема, з погляду аналізу творчого синтезу із жанровим кіно.

Актуальність дослідження полягає в осмисленні впливу елементів мелодрами на кіноестетику К. Муратової та Є. Нейман, адже у вітчизняному кінознавстві досі спеціально не вивчалось функціонування жанру мелодрами в авторському кінематографі.

Основні результати дослідження полягають у доведенні спроможності мелодрами до дифузії з таким напрямом, як авторський кінематограф. Акцентовано на потенційних можливостях мелодрами в кіномистецтві й урізноманітненні способів її функціонування у вітчизняній екранній культурі, що може бути корисним для теоретиків та практиків кіносфери.

У зв'язку з тим, що український кінематограф на сучасному етапі набирає потужності, актуалізувалося питання про залучення до його засобів виразності жанрових ознак мелодрами, адже в ігровому кіно від початку його існування мелодрама була одним з провідних жанрів. Проблема опору жанровому кіно ще донедавна була серед основних у вітчизняному кіномистецтві. Сьогодні загальносвітову тенденцію в кінематографі визначає симбіоз масового мистецтва з елітарним, авторським.

Обрані для дослідження стрічки К. Муратової та Є. Нейман примітні наявністю мелодраматичних мотивів у драматургічній основі. Прощення злочинця, поневір'яння сиріт, шлях до примирення рідних людей – ці сюжетні компоненти, як повторювані елементи багатьох творів, найповніше проявилися в жанрі мелодрами. Як певні драматичні чинники жанру – модуси, ці елементи можуть існувати й поза своєю жанровою основою. Їхнє функціональне призначення у фільмах авторського спрямування буває полярним: від залучення заради заперечення, естетичного переосмислення через філософські концепції постмодернізму до дотримання канонів жанру, доведення спроможності мелодраматизму сполучатися з високими філософськими смислами.

Видатний режисер К. Муратова, яка вже з перших робіт вирізнялася непересічним творчим мисленням, значну кількість фільмів зняла в Україні. Своєю творчістю вона збагатила стильову палітру українського кіномистецтва, додала до його здобутків особливу манеру викладу художнього матеріалу. Реальність у її режисерській інтерпретації нерідко постає парадоксальною, абсурдною, що досягається завдяки поєднанню філософського осмислення буття з естетикою гротеску. Звичні загальнохудожні символи отримують нове трактування. До зазначених символів, смислових канонів належать і ті, які суголосні з естетичними принципами мелодрами, її елементи наявні в багатьох роботах К. Муратової. Вони по-різному інтерпретовані, задіяні у відповідності до творчих завдань: у синтезі з іронічним ставленням до героїв чи ситуацій або, навпаки, для впливовості та емоційного забарвлення сцен чи епізодів.

Морально-етичні, особистісні проблеми, з якими стикаються герої фільмів К. Муратової, також дають підстави говорити про певні жанрові запозичення у створенні режисерської картини світу. Зокрема, мелодраматична сюжетика створила той драматичний каркас, на який потім нашаровувалися інші елементи художнього світу, інші смисли.

Ведучи надалі мову про мелодраму, зазначимо, що названі фільми К. Муратової, на нашу думку, об'єднує наявність у сюжеті такого компонента, як страждання. Як відомо, страждання в мелодрамі – це тема, метод впливу, основна характеристика героїв [10, с. 46]. Крім того, цей стан (який передано і в інших роботах митця) у загальній драматургії фільму стверджується не лише через вихідну подію, а й через динаміку дії – певну кількість подій, їхню ритміку, колізії, які випробовують героя, надаючи йому змогу «виправити патологічну ситуацію, сюжет рухається в бік відновлення справедливості» [11, с. 231]. Так, режисер «порушенням звичного зв'язку побутових явищ скеровує волю глядача до відновлення цих порушених зв'язків» – саме в цьому відомий дослідник мелодрами С. Балухатий вбачає «емоційну телеологію», тобто основний естетичний принцип цього жанру [2, с. 44]. Необхідно зазначити, що в обох стрічках («Настроювач» і «Мелодія для шарманки») «страждання» є не лише сюжетним компонентом, але й рецептивною особливістю мелодрами, коли події чужого життя стають близькими і, так би мовити, «привласнюються», глядач очищується через те, що чужі радості та печалі сприймаються й «проживаються», неначе власні.

Ця емоційно-естетична домінанта мелодраматики виявилася вже в перших трьох фільмах К. Муратової («Короткі зустрічі», «Довгі поводи», «Пізнаючи білий світ»), десь яскравіше, десь, навпаки, балансувала на межі пародії на цей жанр. Зазначені роботи К. Муратової засвідчують звернення режисера до аудиторії через мелодраматичні стереотипи, які за своїм функціональним навантаженням спонукають до співпереживання. Картина світу в цих фільмах ще не безнадійна, до людей іще можна обізватися і можна бути почутим. У подальших фільмах, майже по висхідній, проявляється мотив божевілля, абсурдної марноти буття, неможливості щастя в цьому шаленому світі.

Відсутність любові, ледве не суцільний прагматизм, низька вартість людського життя – у рівнянні режисерки не міститься аргументів, щоб цій планеті поставити оцінку, більшу за «0» («Цій планеті я пославла б нуль», – слова героїні стрічки К. Муратової «Три історії» (1997)).

Проте у 2004 році вийшов фільм «Настроювач», у якому несподівано було продемонстровано звичний, навіть банальний порядок речей: аферист, жертва, викриття злочину й прощення злочинця. Російський кінознавець В. Матізен висловився про цей фільм так: «Найбільш врівноважений і найбільш бездоганний фільм Муратової після “Коротких зустрічей”. Тут і <...> пара шахраїв, яка не поступається парі Биков – Санаєва в “Пригодах Буратіно”, і пара жертв – простувата Кабірія-Русланова та бонтонна дама – Демидова, і “гуманне місце” (вираз Ейхенбаума про те, як зроблена “Шинель”) у кінці, сповнене авторської іронії і співчуття до героїні» [8]. На останньому вислові може ґрунтуватися твердження про мелодраматичне осердя цієї оповіді. У ставленні до головної героїні, обманутої шахраями заможною удови, К. Муратова вкотре балансує між іронією та жалістю до неї, тугою «за зникаючою натурою», епохою, яку сама авторка стрічки пов'язувала із порядними, милосердними, освіченими людьми, по-дитячому наївними та довірливими.

«Гуманне місце» цього фільму, безперечно, містить дидактичну складову, можливо, саме через те, що відбулося звернення до жанру. Водевіль, комедія, мелодрама у своїх традиційних формах чітко окреслюють протагоніста й антагоніста, їхню взаємодію, а у фіналі демонструють «зривання масок» і цілком конкретне чи прогнозоване, яке обов'язково відбудеться, покарання злочинця, інтригана чи лиходія.

Аферист – настроювач піаніно (Г. Делієв), який віртуозно й безсоромно обманув літню даму (А. Демидову), видуривши в неї чималу суму грошей, у фінальній сцені цією ж дамою був виправданий. Майже втративши від нервування голос, Анна Сергіївна, що їде в трамваї з відділку міліції, виступає з монологом на захист шахрая. Спочатку це виглядає досить комічно й абсурдно, але згодом великодушність цієї жінки спантеличує, як і її старомодне вбрання, великосвітські манери, які узгоджуються лише із салонним інтер'єром її оселі. Як герой уже згадуваного гоголівського

оповідання шукав свою шинель, проте не знайшов, так й інтелігентка Анна Сергіївна спочатку шукає відповідь на питання, як узагалі таке можливо, чому люди так ставляться один до одного. І потім сама ж відповідає: «Не можна ставити людину перед спокусою. Це все одно, що покласти гроші на підлогу. Люди – вони слабкі, від них чогось чекаєш, а вони слабкі... Бідні, бідні люди. Я сама у всьому винувата!». Її християнське всепрощення ідейно суголосьне із мелодраматичним світоглядом, який базується на збереженні й розповсюдженні традиційних духовних цінностей. Як зазначив американський дослідник масової культури Дж. Кавелті, мелодрама – це насамперед «світ, сповнений насильства, але керований моральним принципом винагорода. Головна характеристика мелодрами – показати впорядкованість та справедливість світового порядку через демонстрацію притаманних аудиторії традиційних зразків правильної й неправильної поведінки» [7]. Самотня жінка так прагнула бути хоча б комусь потрібною, поділитися теплом, душевністю, що з легкістю стала жертвою обману. Саме в цьому – мелодрама. Навіть якщо ці високі почуття подано з іронією (хіба можна нині комусь довіряти?), наостанок у глядача має залишитися тверда впевненість, що довіряти варто. Анна Сергіївна втратила всі гроші, що мала, але залишилася собою – людиною, сповненою любові до всього людства, спроможною виправдати будь-який «негарний» вчинок. «Муратова проводить персонажів через гіркоту ошуканих надій до розуміння “обставин справи”. І – до співчуття. Чутливий режисер» [1].

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 суб'єктивно-оцінювальна позиція. Проте спосіб утілення надскладних авторських концепцій часто потребує звернення до мелодрами, її сюжетів і мотивів.

Своєрідно представлена мелодрама в іншій стрічці К. Муратової «Мелодія для шарманки» (2008). Несподівана гра з прийомами мелодрами в цьому фільмі переконує, що К. Муратова добре знається на жанровому кінематографі. Чутливу різдвяну казку про двох сиріт, які розшукують батьків, вона вибудувала за хрестоматійними ознаками жанру: на бідолашних дітей на шляху до мети чатує небезпека, вони потерпають від голоду та холоду, людської байдужості, обману, зазнають несправедливого звинувачення. Щастя проходить повз у вигляді багатенької тітоньки (Р. Литвинова), що невдовзі мала взяти собі за сина хлопця-сироту, але випадок руйнує плани. Наведеного фактажу вистачило б не на одну мелодраму. К. Муратова творить для глядача, який не сприйматиме її буквально, розуміється на її «кодах» і підтекстах. Розчулення публіки в кінозалі не було режисерським надзавданням, навпаки, – сцени, які мали б пробуджувати жалість і співчуття, саме цих почуттів й не викликають. Абсурдність, амбівалентність викладу апелюють, безумовно, до інтелекту, через нього – до моральності й в останню чергу – до почуттів. Тілиста дівчинка з підмальованими під очима синцями не справляє враження *же не манж на си жур*, хлопча постійно свариться, репетує – ніяк не янгол із золотими кучерями. Потім голодні хлопчик з дівчинкою заглядають у вікна квартир, де граються інші діти, які отримують подарунки, їх пестять, на столах багато їжі (їжа зафільмована з майстерністю нідерландських живописців XVII ст.). Відусюди нещасних женуть, як собак. Женуть їх і багаті, ситі, женуть і жебраки, безпритульні. 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: «Заявивши структуру [різдвяного. – Т. Ж.] вертепу, Муратова піддає його деконструкції <...> як і лінійний сюжет своєї антиказки <...> Проте вона не “краде Різдво” – просто показує його інший бік, розвертає пафос свята діаметрально протилежно. І повертає йому первинний трагізм» [5, с. 52]. Мелодрама аж ніяк не заперечує фінальної загибелі героя, якщо ця смерть, за логікою сюжету, є спокутуванням гріха; якщо з життя йде персонаж – «безневинна душа», то обов'язково провина лягає на антагоніста, що персонально

відповідає за заподіяння лиха. Мелодраматична мораль запозичена з теологічного (християнського) контексту, з тієї його площини, що відповідає за безпосереднє, почуттєве сприйняття сакрального. К. Муратова демонструє власне бачення християнської соціології, виносить вирок лицемірному й цинічному суспільству: вона показує вертеп, де «місце живого немовляти Христа займає мертвий, а насправді убитий малюк, також син теслі. Ірод видалений із кадру (у глядацький зал?), проте знищення немовлят продовжуються» [5, с. 52].

Чи не вперше у творчості К. Муратової саме в цьому фільмі звучить українська мова: добірно, літературно нею висловлюються звичайні робітники, що задіяні на будівництві шикарного особняка. Можна припустити, що подібна абсурдність авторського вислову дозволяє вбачати в цих образах (головно – у їхньому контексті) символ невід'ємності творчості режисера від української культури. Саме ці робітники-будівельники, за своєю суттю такі ж маргінали, як і діти-сироти, знаходять на верхньому поверсі замерзлого хлопчика... Півхвилини до фіналу – німа сцена, заціпеніння чоловіків від побаченого. Потім – титри, і нарочито контрапунктом звучить «Щедрик» – різдвяного дива не відбулося.

Дещо спорідненим із зазначеним є сюжет кінодрами Є. Нейман «Дім з башточкою» (2012). У попередній стрічці діти шукали батька, у цій – хлопчик шукає маму. Тяжкохвору жінку прямо з потяга везуть до шпиталю, а її маленький син вирушає на пошуки «єдиної в містечку лікарні». Дія відбувається під час Другої світової війни на звільненій території, навкруги – розруха, черги за хлібом, злидні, а до цієї дитини всім байдуже.

Мати хлопчика помирає, а він вирушає в нову подорож – до дідуся, до «дому з башточкою» (імовірно, алюзія на церковну баню). Так само, як і у фільмі К. Муратової, дитину відусюди женуть, її використовують, їй брешуть. Мелодрама починає діяти від самого початку, безпосередньо, коли включається механізм співпереживання й очікування дива. Кожен кадр, де з'являються діти (на вулиці, вокзалі чи в лікарні), викликає зворушливі почуття, настільки фотографічно точно передано атмосферу часу вкраденого дитинства. Хлопчикові трапляються частіше злі, грубі, підступні люди, тому подарунком долі стають зустрічі з тими, хто може дати малому хоч крихту тепла. Таким є лікар, який дозволяє ночувати в лікарні поруч із мамою (а куди ще в чужому місті подітися дитині?); п'яниця-інвалід у вагоні потяга, що пропонує нехитрий скарб (портсигар та годинник) пасажирам, аби ті доглянули малого. У своєму «чистому» вигляді мелодрама передбачає гостру інтригу, підкреслене розділення на позитивних і негативних персонажів, однак у фільмі Є. Нейман цього немає. Проте мелодрама може проявлятися також і в «матеріалі побутових фактів і вчинків персонажів, які обов'язково породжують у глядача незвичайні емоційні потрясіння – фактами, що діють безпосередньо, експресивною своєю природою, на наше сприйняття» [2, с. 39].

Порівняння картини «Дім з башточкою» зі стрічкою К. Муратової «Мелодія для шарманки» не випадкове. Є. Нейман, як у цій роботі, так і в попередній, не приховує естетичної спорідненості зі знаменитою колегою, власний авторський світогляд вона сформувала під впливом художніх принципів, що притаманні стрічкам К. Муратової: уповільнений темпоритм деяких епізодів, фокусування уваги на деталях, на особистостях – другорядних людях, дивакуватих, непристосованих до реалій часу, зі своїми фобіями та маніями.

Біблійні сюжети із фільму «Мелодія для шарманки» також простежуються у стрічці «Дім з башточкою». Усіма гнаний малюк з фільму Є. Нейман нарешті влаштовується на верхній полиці вагона потяга й останнім шматком хліба ділиться з літнім чоловіком, також самотнім і голодним, який заступився за нього. Крихти хліба малий кладе йому до рота: вертикаль кадру – згори вниз – не залишає сумнівів, що перед нами алюзія на обряд причастя. Ця сцена виглядає надзвичайно зворушливою і, як цілком мелодраматична, може сприйматися поза контекстом християнської образності.

Ми намагалися довести попередніми прикладами той факт, що мелодрама може розповсюджувати свої особливості на сферу «нежанрового» кіно. Крім того, сама мелодрама набуває нових якостей, розширюючи тематичний діапазон, змінюючи акценти в «класичних» конфліктах, тим самим руйнуючи сталі кліше та стереотипи. Як приклад можна навести фільм Є. Нейман «Біля річки». Єдиний ворог двох літніх жінок, героїнь фільму, матері й дочки, – це їхній вік. Вони давно живуть удвох, у старій квартирі, живуть хворобами і спогадами. Єдиний ковток свіжого повітря (як у переносному, так і в прямому значенні) – це прогулянка вздовж річки. Приготування до цієї подорожі, саме катання на човні сповнені символічного осмислення плину часу, сенсу буття і фіналу нашого тілесного існування.

Побут, старий дім, трухляві меблі, якісь шкатулки і сувої є тими декораціями, на тлі яких дві жінки, що постійно між собою сваряться, виглядають по-дитячому розгубленими, самотніми й нещасними. Тут промайнуло їхнє життя і не збулися надії. «Використовуючи знахідки майстра [Кіри Муратової. – Т. Ж.] як своєрідний камертон, Єва Нейман знайшла власну щемливу ноту, наповнивши атмосферу картини прозорим смутком, печаллю про невблаганну швидкоплинність буття. Універсальні теми – те, що отримало назву “глокал” (тематичне поле, що поєднує глобальне з локальним) – надійна перепустка до універсального кінематографічного простору» [6, с. 221]. Картина, безумовно, апелює до почуттів, мелодраматизм режисер використовує в тих епізодах, які особливо розчулюють, а також закликають до цілком побутового розуміння таких понять, як любов, співчуття, терпіння.

Дві літні жінки, попри всю свою «несимпатичність», зрештою викликають співчуття. Через деконструкцію жанру (саме мелодрами) у фіналі відбувається навмисно педальоване, немов із класичної «мильної опери» (саме мелодрами), примирення матері й доньки. Демонструється такий собі поступальний рух від антимелодрами до мелодрами. Як тут не згадати фінал стрічки К. Муратової «Довгі проводи» (1971). Протягом усього фільму молодого чоловіка, Сашу, дратує його мама, вона то надмірно опікується ним, то сама поводитьсь, мов безпорадна й беззахисна дитина. Йому часто соромно за її вчинки, за її бажання повернути до себе увагу. Проте, зрештою, хлопець розуміє, що змінити близьку людину – це марна справа, іще безглуздіше – тікати від ситуації, тож у фіналі він промовляє: «Мамо, я залишаюсь, я люблю тебе...».

Акцентуючи увагу на подібності стилю фільму «Біля річки» із творчою манерою К. Муратової, кінознавець О. Брюховецька зауважила, що справжніми, реальними людьми у стрічці є головні героїні, а решта «звичайних людей» – лише статисти в «театральному», «видовищному» дійстві, яке деконструє фільм [4]. Те ж саме відбувається, зокрема, й у стрічці «Настроювач»: справжня Анна Сергіївна, справжня навіть її дивакувата подруга Люба, а решта – механічні ляльки, які виконують свою драматургічну функцію (шахрай – Г. Делієв, подруга та співниця шахрая – Р. Литвинова).

Мелодрама інтерпретується у розглянутих фільмах як певна схема зі стереотипами поведінки та оцінки дій персонажів. Надто в стрічках К. Муратової: жанрова умовність, піднесена до N-го ступеня, дає протилежний результат – зникає безпосередня (як цього вимагає мелодрама) довіра до того, що відбувається. Деконструкція жанру має на меті не його руйнування, а радше переформатування наших сталих уявлень про його художні можливості. Мелодія для шарманки вийшла не надто сентиментальною, інструмент видає фальшиві звуки – хтось сміятиметься, хтось пройде повз, а комусь від того ще більше стане шкода шарманщика та тих, про кого й для кого він грає...

Для незначного кола небайдужих, імовірно, усе життя і знімала фільми видатний режисер. Кіри Георгіївни Муратової не стало 6 червня 2018 року.

1. Абдуллаева З. Злоумышленники. «Настройщик», режиссер Кира Муратова. *Искусство кино*. 2005. № 1.
2. Балухатый С. Д. Поэтика мелодрамы. *Балухатый С. Д. Вопросы поэтики*. Ленинград : Изд-во ЛГУ, 1990. С. 30–80.
3. Бентли Э. Жизнь драмы / пер. с англ. В. Воронина. Москва : Искусство, 1978. 368 с.
4. Брюховецька О. Жіноче, надто жіноче. *Кіно-Театр*. 2007. № 6. URL : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=759.
5. Десятерик Д. Ляльки. «Мелодия для шарманки», режиссер Кира Муратова. *Искусство кино*. 2009. № 6. С. 50–53.
6. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ : Фенікс, 2007. 296 с.
7. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / пер. с англ. Е. М. Лазаревой. *Новое литературное обозрение*. Москва, 1996. № 22. С. 33–64. URL : <http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm>.
8. Матизен В. «Сеансу» отвечают: Настройщик. *Сеанс*. 2004. № 21–22. URL : <https://seance.ru/n/21-22/films2004/nastroyschik/mnenia-7/>.
9. Погребняк Г. Моделі авторства в кіно: можливості взаємовпливу. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / [голов. ред. Г. Скрипник]. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2016. Чис. 3 (55). С. 51–57.
10. Степанов А. Психология мелодрамы. *Драма и театр*. Тверь : ТвГУ, 2001. Вып. 2. С. 38–51.
11. Шахматова Т. Традиции мелодрамы в «Чайке» А. П. Чехова. *Русская и сопоставительная филология : исследования молодых ученых* / Казанский гос. ун-т, филол. факультет ; ред. кол.: Н. А. Андрамонова (отв. ред.), М. А. Козырева, Ю. К. Хачатурова, А. Э. Скворцов. Казань : Казанский гос. ун-т, 2004. С. 229–235.

References

1. Abdullayeva Z. (2005) Zloumyshlenniki. «Nastroyschik», rezhysior Kira Muratova [Perpetrators. «The Tuner», film director Kira Muratova]. *Iskusstvo kino* [Film Art]. Moscow, # 1.
2. Baluhaty S. (1990) Poetika melodramy [Poetics of Melodrama]. *Baluhaty S. Voprosy poetiki* [Poetics-Related Issues]. Leningrad: Leningrad State University, pp. 30–80.
3. Bentley E. (1978) *Zhyzn dramy* [The Life of the Drama] (transl. from English by V. Voronin). Moscow: Iskusstvo, 368 pp.
4. Briukhovetska O. (2007) Zhinoche, nadto zhinoche [Feminine, Too Feminine]. *KinoTeatr*, # 6. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=759.
5. Desiaternyk D. (2009) Lialki. «Melodiya dlia sharmanki» [Dolls. Melody for a Street-Organ]. *Iskusstvo kino* [Film Art]. Moscow, # 6, pp. 50–53.
6. Zubavina I. (2007) *Kinematohraf nezalezhoi Ukrainy: tendentsiyi, filmy, postati* [Cinematography in Independent Ukraine: Trends, Films, Figures] (Modern Art Research Institute). Kyiv: Feniks, 296 pp.
7. Cawelti J. G. (1996) Izucheniye literaturnyh formul [Examination of Literary Formulas]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review]. Moscow, # 22, pp. 33–64. URL: <http://culturca.narod.ru/Cavelty1.htm>.
8. Matizen V. (2004) «Seansu» otvechayut: Nastroyschik [Replying to «Seans»: The Tuner]. *Seans* [Film Show], # 21–22. URL: <https://eance.ru/n/21-22/films2004/nastroyschik/mnenia-7/>.
9. Pohrebniak H. (2016) Modeli avtorstva v kino: mozhlyvosti vzayemovplyvu [Models of Authorship in the Cinema: Interaction Possibilities] *Studiyi mistetstvoznavchi: Teatr. Muzika. Kino* [Researches of the Fine Arts: Theatre. Music. Cinema] (ed.-in-chief H. Skrypnyk). Kyiv: NASU, M. Rylskiy IASFE, # 3, pp. 51–57.
10. Stepanov A. (2001) Psihologiya melodramy [Psychology of Melodrama]. *Drama i teatr* [Drama and Theatre]. Tver: Tver State University, Iss. 2, pp. 38–51.
11. Shahmatova T. (2004) Traditsyi melodramy v «Chayke» A. P. Chekhova [Traditions of Melodrama in A. Chekhov's «The Seagull»]. *Russkaya i sopostavitelnaya filologiya: Issledovaniya molodyh uchionyh* [Russian and Comparative Philology: Studies by Young Scholars] (Kazan State University, Philology Faculty; editorial board – N. Andramonova (ed.-in-chief), M. Kozyreva, Yu. Khachaturova, A. Skvortsov). Kazan: Kazan State University, pp. 229–235.

SUMMARY

The submitted article is dedicated to the analysis of the works by two film directors – K. Muratova and E. Neymann. Besides the unquestioning presence of outstanding creative world-view of the both film directors, the comparison of these artists based on certain ethical and aesthetic kinship, in our opinion, should be quite consequent and correct. The article authoress considers such films of the mentioned film directors as *The Tuner* (2004), *Melody for a Street Organ* (2009) by K. Muratova and two films of E. Neymann – *At the River* (2007) and *House with a Turret* (2012). They appeal indirectly to the genre of melodrama using separate artistic features.

The research **topicality** consists in the comprehension of the impact of melodramatic elements on the cinema aesthetics of K. Muratova and E. Neymann, since Ukrainian film studies have not investigated specially the functioning of melodrama genre in auteur filmmaking till the present day.

The problem of the existence of the opposition to the genre cinema has been considered as one of the principal ones in the domestic cinematographic art until quite recently. Nowadays a worldwide trend in the cinema is determined by a symbiosis of the mass art and the elite, auteur one. The submitted investigation is aimed to attract attention of the practical workers and theoreticians of the cinema sphere to the potential possibilities of melodrama and the diversifying of its functioning in Ukrainian screen culture.

The films of K. Muratova and E. Neymann selected for our research are conspicuous for the presence of melodramatic elements in their dramaturgic origin. The condonation of an offender, the orphans distress, a path to relatives reconciliation – all these plot components, being repeatable elements of numerous works, have become manifested in full in the genre of melodrama. As certain dramatic factors of the genre, these elements can exist outside their genre base as well. Their functional mission in auteur-oriented films can be antipodal: from attraction for the sake of negation, aesthetic reinterpretation via philosophic Postmodernist conceptions up to adherence of genre canons, and the proving of melodramatism ability to be communicated with high philosophical senses.

The comparison of E. Neymann and K. Muratova works is not accidental, since the representative of a young generation does not conceal her own aesthetic affinity with the famous film director, and she has developed her auteur worldview under the influence of artistic principles, inherent for K. Muratova films: slow tempo-rhythm of some episodes, the focusing on particulars, on personalities – minor people – strange, unadapted to time realities.

Melodrama is treated in the above-said films as a certain stereotyped pattern containing manners and appraisals of characters' actions. First of all, in films of K. Muratova: exaggerated genre conventionality rebounds, i.e. unconstrained (as it is required by melodrama) confidence in what is happening vanishes. Deconstruction of genre is aimed not to destroy it, but rather reform our constant notions on its artistic possibilities.

Keywords: auteur cinema of Ukraine, melodrama, melodramatism, K. Muratova, E. Neymann.