

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Факультет аудіовізуального мистецтва

Кафедра телебачення

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВОСКОБОЙНИК ХРИСТИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

**ДРАМА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ:
ГЕНЕЗА, СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

Дипломна робота на здобуття
другого рівня вищої освіти (магістр)
за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

Магістерська дисертація містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають
посилання на відповідне джерело.

_____ *Х.О. Воскобойник*

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Мархайчук Наталія Віталіївна

завідувач кафедри телебачення

Харківської державної академії культури

Зовнішній рецензент:

кандидат мистецтвознавства,

Корнєв Андрій Юрійович,

доцент кафедри Теорії та історії мистецтва,

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Харків, 2020-21

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Огляд літератури, методи та джерельна база дослідження	6
1.1. Огляд літератури	6
1.2. Методи та джерельна база дослідження	14
РОЗДІЛ 2. Кінодрама в кінематографі України: історичний аспект	16
2.1. Драма в структурі аудіовізуального мистецтва : специфіка жанру	16
2.2. Драма в українському кіно I половини 20 ст.	20
2.3. Кінодрама в українському кінематографі II половини 20 ст.	28
РОЗДІЛ 3. Драма в кінематографі України 1990-х – 2010-х рр. Провідні тенденції	35
3.1. Кінодрама 1990-х: трансфер від пострадянського у незалежне кіно	35
3.2. Українська кінодрама 2000-х: проблема національного	45
3.3. Тенденції розвитку кінодрами 2010-х рр.	47
3.4. Багатомовність української драми	53
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	61
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Актуальність теми. Протягом останніх років українська кіноіндустрія, попри нестачу коштів, переживає час відродження. Завдяки державній політиці в галузі кіномистецтва, український кінематограф розвивається, набуваючи нових якостей.

Масовий глядач традиційно бачить у кіно розвагу, тому одним з провідних жанрів кіно як індустрії розваг неодмінно лишається комедія. Комедійні стрічки частіше за картини інших жанрів отримують любов глядача і, відповідно, мають комерційний успіх. Не менш прихильними глядач є і до історичних та пригодницьких картин. Щоправда, проблеми української кіноіндустрії не завжди дозволяють розпочати виробництво не дешевих костюмованих історичних картин та пеплумів, пригодницьких фільмів та популярних сьогодні роуд-муві. Проте, сучасне українське кіно має спроби виробництва хорrorів («Штольня»), фентезі («Сторожева застава»), трилерів («Тіні незабутих предків») і навіть історичних екшнів («Захар Беркут»), що вимальовує позитивну перспективу розвитку вітчизняного кіномистецтва.

Окреме місце в сучасному кінематографі України посідає драма, яка по праву може вважатися чи не провідним жанром вітчизняного кінопродукту. Стрімкий розвиток кінодрами актуалізує дослідження генези та розвитку драми в історії українського кіно, виявлення її проблем та провідних тенденцій і осмислення можливих шляхів розвитку.

Відтак, **мета** кваліфікаційної роботи полягає у розкритті генези кінодрами у вітчизняному кінематографі, виявлення тенденцій її розвитку та окресленні подальших перспектив.

Для досягнення мети було розв'язано ряд наступних **завдань**:

1) зібрати, систематизувати та проаналізувати літературу із зазначеного питання, визначити стан його вивченості та сформувати джерельну базу дослідження;

- 2) окреслити генезу драми в українському кінематографі та її розвиток за радянських часів;
- 3) сформулювати провідні тенденції розвитку драми в українському кіно останніх двадцяти років;
- 4) виявити жанрову специфіку сучасної кінодрами та розкрити причини її жанрової модифікації;

Об'єктом дослідження є драма в українському кінематографі.

Предмет дослідження: проблеми та провідні тенденції розвитку сучасної української кінодрами.

Хронологічні межі визначені логікою розвитку теми і охоплюють кінець ХХ – перші десятиріччя ХХІ століття. Проте, для з'ясування генези драми в українському кінематографі та її розвитку за радянських часів нижня межа дослідження розширена до початку ХХ століття.

Географію дослідження визначає культурно-історичний топос вітчизняної кінодрами

Методи дослідження. Для досягнення мети в роботі було використано ряд загальнонаукових та спеціальних (фахових) методів. Із загальнонаукових методів нам у нагоді стали методи спостереження, аналізу і синтезу, абстрагування і узагальнення, а також історично-порівняльний та проблемно-хронологічний, які дозволили окреслити генезу драми в українському кінематографі та її розвиток за радянських часів, та метод типологізації, який уможливив укладання джерельної бази дослідження.

Пріоритетними у процесі дослідження були такі спеціальні (фахові) методи, як культурологічний (для виявлення соціокультурних засади кіно творчості у різний час), формально-аналітичний (для аналізу структури кінофільмів), герменевтичний (для осмислення жанрово-стильової специфіки фільмів) та ін.

Наукова новизна одержаних результатів визначається тим, що дана кваліфікаційна робота є спробою аналізу розвитку кінодрами в кінематографі України від часу її появи до сьогодення.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в можливості їх використання у навчальному процесі для спеціальностей галузі знань «Культура і мистецтво», зокрема, за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво».

Апробація результатів дослідження відбувалася шляхом їх оприлюднення на двох наукових конференціях, а саме: «Культура та інформаційне суспільство XXI століття: всеукр. наук.- теорет. конф. молодих учених» (23–24 квітня 2020 р., ХДАК, Харків) та «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» всеукр. наук.- теорет. конф. молодих учених (26–27 листопада 2020 р, ХДАК, Харків). За результатами виступів вийшло друком 2 публікації тез доповіді.

Структура роботи зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота містить вступ, 3 розділи, висновки, список використаних джерел (87 позицій) та том додатків (... позицій). Основний зміст роботи викладено на ... сторінках.

РОЗДІЛ 1.

ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ, МЕТОДИ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Огляд літератури

Проведений нами аналіз літератури засвідчує невпинну та постійну увагу дослідників до проблем еволюції українського кіно, особливо в аспекті його найбільш успішних та водночас найбільш широко осмислених періодів: радянського міжвоєнного (1920-ті – 1930-ті рр.) та поетичного (1960-ті рр.). Проте навіть у цих хронологічних межах – на кажучи вже про інші етапи розвитку українського кіномистецтва – не надто дослідженим лишається тема української кінодрами (як в рамках жанрової специфіки, так і в межах художнього-стильових пошуків). Сьогодні чимало дослідників звертаються до окремих проблем в генезисі кінодрами, робляться спроби узагальнити її сучасні обриси та висувати межі «сучасності» як конкретного періоду (чи періодів) часу. В цілому, на наше переконання, стан вивченості проблеми є, скоріше, фрагментарним та не узагальненим. Водночас історіографія вітчизняного кіно демонструє багато надзвичайно яскравих дослідницьких ідей, концепцій та наукових точок зору.

Надзвичайно цікавим у контексті проблеми нашого дослідження виступає науковий доробок І. Зубавіної. Вчена займається проблематикою генезису українського кінематографу і в фокусі її уваги переважно сучасна проблематика, що перебуває на межі пошуків образної еволюції, драматургії сценічної дії та візуального бачення. Наприклад, у низці публікацій вчена розглядає проблему еволюції жіночого образу в українському кіно другої половини ХХ – початку ХХІ століття, акцентуючи увагу на рисах, що «відштовхують» сучасну кінодраму від радянських «поетичних» та «нео-

поетичних» традицій. Водночас І. Зубавіна знаходить місце і для спадкоємності жіночих образів, які, на її думку, саме через драматургію та образно-нарративну близькість до українських 1960-х усе ще виражають природу художньої сучасності вітчизняної кінодрами (приміром, у стрічках «Мати» (реж. Л. Луков), «Маяк», «Радуга» (реж. М. Донський), «Весна на Зарічній вулиці» (реж.: Ф. Миронер, М. Хуцієв) з одного боку – та фільмах «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко), «Короткі зустрічі», «Довгі проводи» (реж. К. Муратова) з іншого) [42].

Гендерна тематика (переживання стаття) взята вченою за основу роздумів про еволюцію кіномови та, у більш широкому контексті, – універсальної кіно-рефлексії, яка збуджує увагу глядача до самопізнання власного суспільства через знайомство із долями та драмами героїв [43]. На прикладі аналізу кінострічок «Арсенал», «Земля» (реж. О. Довженко), «Тіні забутих предків» (реж. С. Параджанов), «Чутливий міліціонер» (реж. К. Муратова), «Фучжоу» (реж. М. Ілленко), «Диво в краю забуття» (реж. Н. Мотузко) дослідниця пропонує внести до «поля сучасних наукових досліджень» про кіно, проблему драматизму як «широкого контексту», який має низку типових конфліктів, які при цьому розв'язуються різноманітними сюжетними, сценічно-ігровими та виражальними засобами [39].

Безперечно цікавими є міркування І. Зубавіної стосовно тих трансформацій та художніх нововведень, що їх отримала українська драма за останні десятиліття. Передусім згадаємо її аналіз проявів сюрреального в кіномові кінця 1990-х - 2000-х років. Так, на прикладі порівняння кінострічок Ю. Ілленка («Вечір на Івана Купала», «Криниця для спраглих», «Молитва за гетьмана Мазепу») та Н. Мотузко («Диво на краю забуття», «Голос трави»), вчена показує як саме драматичність мислення та постановка складних нарративних питань породжують дискурс «над-реальності», який через іронію, самознищення та деструкцію повертає глядача до вічних тем українського кіно: влади, місця в історії, справедливості, еліти та маси тощо [44].

Зрештою, в якості найбільш цілісної роботи варто, на нашу думку, назвати аналіз пост-радянського українського кіно, який сама вчена назвала «начерками екранної еволюції». З нашого погляду, вітчизняне кіно кінця 1980–1990-х рр. викликає сьогодні чимало уваги з причини своєї емоційно-образної та художньої унікальності. Це час специфічного прочитання драми як оновлення та очікування кращого. На відміну від «чорнухи» російського кіно цього періоду, кінострічки українських режисерів сповненні пошуку відповідей на «больові» питання, які, у той же час, є ознаками глибини та росту драматургії, її соціальної системності та невпинного руху. І. Зубавіна вважає, що центральним меседжем такого пошуку у цей період стала «туга за героєм», у ширшому контексті – закликання героя (наприклад, «Два місяці, три сонця», «Приятель небіжчика»; реж. В. Криштофович), а іноді – його призначення із кола тих, хто, ймовірно, і не заслуговує на подібний статус (приміром, «Імітатор» (реж. О. Фіалко), «Фучжоу» (реж. М. Ілленко), «Вінчання зі смертю» (реж. М. Мащенко) [41].

Важливим є внесок до аналізу української кінодрами другої половини ХХ – початку ХХІ століття Ольги Мусієнко, чиї дослідження присвячені переважно кіно-мистецькій культурології: вчена вивчає як окремі явища в генезисі українського кіно створюють його цілісний художній профіль. Так, на наш погляд, вкрай цікавою є публікація О. Мусієнко щодо пейзажу та пейзажності в кіно-драматургії вітчизняного кіно. За нашими спостереженнями, це на даний час єдине дослідження, де проблема фонових та другорядних планів розглядається як виразник драматизму сюжетної дії (зокрема, на прикладі робіт О. Довженка: «Звенигора», «Земля», «Щорс»; та Ю. Ілленка: «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою», «Молитва за гетьмана Мазепу») [63].

Схожі роздуми щодо специфіки трансформацій драматичної природи кіно-мови пропонує О. Мусієнко за допомогою аналізу проблеми повсякдення на екрані. Запитуючись: «А чи існував побут на радянському екрані?», дослідниця висловлює чимало цікавих пропозицій щодо еволюції української

кінодрами, яка, на її думку, чи не єдина в межах радянського кіно зуміла повсякденні «дзеркала» зробити рефlekсами соціального буття, загострити абсолютно не видимі на перший погляд нюанси українського повсякденно-побутового менталітету [65].

Однією із найбільш послідовних дослідниць українського кіно є Лариса Брюховецька - авторка великої кількості наукових та науково-популярних досліджень, частина з яких мають відношення і до нашої теми.

Л. Брюховецька znana в Україні передусім як дослідниця феномену буття українського поетичного кіно. Проте на наше переконання, її висновки є набагато більш змістовними, так як мають значний запас універсальності: вони скоріше про українське кіно взагалі, іноді через рецепцію його найбільш легендарного «поетичного» періоду.

Наприклад, у роботі «Війна культур» вчена наголошує на властивих рисах поетизму в українському кіно виступати в ролі «фактору національного самоствердження», що перетворює лірику – в драму, а емоційну естетику «римованого» та пластичного оповідання на «рублену» мову-відповідь. Герої цього кіно – у постійному, переважно німому, діалозі із «агресивним» середовищем, яке поза межами традиційних пейзажів, контурів українського побуту чи знайомого усім міфу [11]. На наш погляд, самі ці міркування Л. Брюховецької привели її до висновку-порівняння: кіно поетичне – кіно асоціативне. Цікаво, що і в межах такого дослідницького термінологічного апарату вчена знайшла місце для виявлення драми, як однієї із основ поетичності мови кіно (наприклад, у стрічці «Совість» (реж. В. Денисенко). [13, с. 8].

З її точки зору, драматизм шістдесятих із властивими цьому часу роздумами про людину та історію (водночас – минулу, міфоепічну та сучасну) активував образ народу – спільноти, яка виступає носієм і лірики, і драми водночас. І хоча вчена вважає, що це частково формувалося як маніпулятивна художня практика, проте її значення для еволюції української кінодрами безперечно високе [17]. Такі роботи як, наприклад, Довженкова «Земля» були

розібрані на візуальні цитати та маркери принаймні тричі в історії вітчизняного кіно: у 1960-х (наприклад, «Камінний хрест» Л. Осики), у 1980-х та у 2000-х роках [15]. Усе це, на наш погляд, зайвий раз підтверджує основну думку дослідниці: українське кіно і більшості прагне трансформувати реальність, а ніж фіксувати або просто спостерігати за нею. Драма вітчизняного герою – це передусім драма боротьби із реальністю та її викликами [18].

Не менш вагомим є науковий доробок Л. Брюховецької як дослідниці українського кіно початку XXI століття. У цьому контексті ми вважаємо доцільним визначити декілька напрямів у її роботах, які, на наш погляд, задають тон у вивченні еволюції українського драматичного кіно.

По-перше, це вивчення нових явищ у візуальній мові, які, з точки зору дослідниці, демонструють засади майбутнього образу вітчизняного кіногероя та кіно-нарративу. Таку модель вчена показує на прикладі взаємодії людини і предметно-об'єктного світу, що з її точки зору є сьогодні виразником «матеріальності» ліричного драматизму, його форми вияву через маніпулятивні властивості атрактивності кіно (приміром у стрічках «Місяць уповні» (реж. А. Степаненко), «Кордон на замку» (реж. С. Лисенко) [12].

По-друге, Л. Брюховецька вважає, що на своєму шляху вітчизняна кінодрама уперто не бажає сходити із рейок субкультурного спрямування. Саме тому в молодих режисерів краще виходить знімати арт-хаус і авторське кіно із певними цільовими аудиторіями, ніж продукувати мейнстрім у його загальноприйнятому комерційному баченні. Такими з її позиції, є стрічки: «Консонанс» (реж. В. Мельникова), «Замки України» (реж. А. Сухарєв), «Кіноманія» (реж. Г. Яровенко), «Приблуда» (реж. В. Ямбурський), «Біля річки» (реж. Є. Нейман), «Тато» (реж. О. Росич) та ін., в яких драма та авторська нарація вперто не бажає поступатися місцем трендам і масовим запитам [16].

Насамкінець, серед дослідників, праці яких присвячені схожим проблемам, назвемо Дмитра Колоса – автора численних досліджень з

проблематики переважно сучасного українського кіно. Серед його робіт виділимо ті, що є прикладами універсального аналізу та пропонують генезисні та еволюційні порівняння в історії вітчизняного кіно. На нашу думку, саме на перехресті класики кінодрами та її сучасних образно-стильових і наративних конструкцій, формуватиметься проблематика сучасності кіно.

Серед досліджень, що містять міркування на цю тему виділимо подвійну публікацію, яка присвячена постмодерні стичним тенденціям в українському кіно радянського часу та періоду кінця ХХ – початку ХХІ століття. Обидві статті вивчають споріднені, а багато в чому навіть спільні явища, і вибудовують цікаву періодизайну схему еволюції кіно, як універсального синтезу образного, дієвого та символічного.

Так, Д. Колос очікувано виводить витoki постмодернізму із концепцій поетичного кіно, вважаючи, наприклад, «Тіні забутих предків» (реж. С. Параджанов), «Та, що входить у море», «Камінний хрест» (реж. Л. Осика), «Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою» (реж. Ю. Ілленко), «Пропала грамота» (реж. Б. Івченко), «Вавилон ХХ» (реж. І. Миколайчук), «Самотня жінка бажає познайомитися», «Автопортрет невідомого» (реж. В. Криштофович) своєрідними «програмами», кіно-маніфестами. Саме зазначено коло режисерів, з точки зору дослідника, заклали підвалини постмодерністської деструкції, фрагментарності та посилення на літературні алюзії, які у подальшому набули значення справжньої виразної кіно-мови [52].

У свою чергу, вітчизняна кінодрама кінця ХХ – початку ХХІ століття не могла просто так оминати цілий прошарок фільмів (власне справжню культуру образної ретрансляції), яка наперед визначила простри діалогу, конфліктні вузли і коло «вічних» (періодично виникаючих та зникаючих) тем. Наприклад, у стрічках «Голос трави» (реж. Н. Мотузко), «Записки кирпатого Мефістофеля» (реж. Ю. Ляшенко), «Співачка Жозефіна та Мишачий народ» (реж. С. Маслобойщиков), «Фучжоу», «Сьомий маршрут» (реж. М. Ілленко), «Приятель небіжчика» (реж. В. Криштофович), «Другорядні люди»,

«Чеховські мотиви», «Настроювач», «Два в одному», «Мелодія для шарманки» (реж. К. Муратова), «Мамай» (реж. О. Санін), «Молитва за гетьмана Мазепу» (реж. Ю. Ілленко), «Біля річки» (реж. Є. Нейман), «Райські птахи» (реж. Р. Балаян), «Цикута», «Путівник», «Нарру реорле», «Беспорно», «Зйом», «Кастинг», «Дніпро» (реж. О. Шапіро), «Щастя моє» (реж. С. Лозниця) автор знаходить не лише постмодерністські віяння у художній мові, але й відсилки до попереднього періоду «поетичності» та «асоціативності», який формує ґрунт для саме такої мови [51].

Зрештою, Д. Колос вважає подібну тенденцію справжнім постмодерністським проривом, що зламає традиційні технічні та морфологічні канони кінодрами, проте продовжує експлуатувати ідейно-художню образність. Або, в разі її заперечення, намагається вести із нею діалог, в якихось випадках навіть намагатися знищити або «переписати» (переозначити) [52].

Наш аналіз стану вивченості проблеми був би неповним без окреслення того кола досліджень, яке націлене на загальні питання теми. Передусім у цьому аспекті слід загадати роботу Ганни Чміль «Археологія знання» М. Фуко і національний дискурс кіно» (2003 р.), яка, на нашу думку, започатковує дискусію у новому форматі щодо варіативності сучасного кіно-дискурсу, його значення в просторі історичних та визначених в художній ієрархії періодів. Авторка використовує поняття «національного колориту» художньої мови як головне для ідентифікації національного компоненту [82]. Її фокус уваги об'єднує кінострічки: від «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка» (реж. І. Кавалерідзе), «Кармелюк» (реж. Г. Тасін) та інших до «Астенічний синдром», «Захоплення», «Чутливий міліціонер» (реж. К. Муратова). Панорамність такого аналізу дозволяє дослідниці спиратись на типові та повторювальні, що робить її висновки цікавими та аргументованими.

У контексті пошуку національного характеру героя розглядає проблематику сучасності в кінематографі Т. Журавльова. Її точка зору спирається на вивчення мелодраматичних тенденцій в українському кіно

радянського часу (до- та повоєнного) та 1960-х років, коли, на її думку, формується цілісність ядра українського героя, його своєрідний топос (кінострічки: «Суворий юнак» (реж. А. Роом), «Багата наречена» (реж. І. Пир'єв), «Сорочинський ярмарок» (реж. М. Екк), «Винищувачі» (реж.: Е. Пенцлін, В. Кучвальський), «Донька морячка» (реж. Г. Тасін), «Райдуга» (реж. М. Донський), «Максимко» (реж. В. Браун), «Доля Марини» (реж.: І. Шмарук, В. Івченко), «Щедре літо» (реж. Б. Барнет). У подальшому на основі цього матеріалу виникає період заперечення (1990-ті), потім чергового повернення до цієї естетики драми (початок нульових рр.), що обумовлює взаємну пов'язаність поколінь в кіномистецтві та визначає особливості успадкування та ретрансляції мелодраматичних традицій [32].

Як вважає Л. Портолога: ««Національні риси були притаманні кіно від самої його появи, адже кіно тієї чи іншої країни спиралося на те мистецтво, що в цій країні було традиційним» [71, с. 147]. Відтак, її аналіз еволюції національної автентичності відштовхується від тези щодо неминучості національного як єдино можливого. Дослідниця підкреслює, що в ряді випадків «бажання зняти виразно національний фільм обертається в фіналі лише наївною ілюстрацією етнічних рис, усе виглядає навмисно і тому непереконливо». На противагу цьому існують й інша практика, коли «режисер не ставить собі за мету зняти щось яскраво українське, проте дійсність, яку було знято з авторською непересічністю, *на правах «нелегала»* (виділено нами. – авт.) потрапляє в кадр і ми впізнаємо у ній щось повсякденне, звичне для нас, але водночас піднесене мистецтвом, висвітлене так, що його простіше тепер «читати». До таких фільмів можна віднести «Мелодію для катеринки» Кіри Муратової» [71, с. 151].

Проте, на наш погляд, у рамках створення драми завжди існує простір загальнолюдських, «вічних» тем та пошуків, які, звісно можуть (і повинні!) виражатися ідентично та із опорою на національні засади. З іншого боку, в історії української кінодрами є немало прикладів художньо-стильової конвергенції зі світовими (переважно європейськими трендами), що дозволяє

говорити про можливість існування кіно-драматургії за межами національної автентики (або за межами національної ідентичності).

Наприклад, А. Колодко, в роботі, яка аналізує масове кіно в Україні 1990-х – 2010-х років, вважає пріоритетним не стільки питання національного буття кіно мови, скільки розв'язання в якості ідентичних завдання драматичної образності. «Майстри вітчизняного кіно, – підкреслює автор, – на початку 1990-х працюють переважно в жанрі драми та історичного сюжету, що перекликається з театральною грою на сцені. Це такі стрічки як «Чутливий мільйонер» (1992% реж. К. Муратова); «Фучжоу» (1993; реж. М. Ілленко); «Дах» (1990; реж. С. Буковський) та інші. А от сам український кінематограф досі не може подолати суттєвої жанрової проблеми – відсутності цілісного загальнонаціонального образу героя» [49, с. 203].

1.2. Методи та джерельна база дослідження

Вирішення поставлених у роботі завдань сталося завдяки використанню низки загальнонаукових та спеціальних (фахових) **методів**.

Серед загальнонаукових методів у нагоді нам перш за все стали методи *спостереження, аналізу і синтезу, абстрагування і узагальнення*, використання яких було спрямоване на аналіз стану дослідженості проблеми, обґрунтування її актуальності та особливостей існування у сучасному кіномистецтві. Метод *типологізації* уможливив укладання джерельної бази дослідження.

Порівняльно-історичний метод уможливив співставлення та порівняння естетичних, художньо-стильових, образно-змістовних принципів кінодрам в різні періоди розвитку вітчизняного кінематографу.

Проблемно-хронологічний метод дозволив окреслити генезу драми в українському кінематографі та її розвиток протягом 20 століття.

Пріоритетними у процесі дослідження були й спеціальні (фахові) методи, серед яких особливу роль відіграли наступні методи:

формально-аналітичний (для аналізу структури та формально-пластичної мови кінофільмів);

культурологічний (для виявлення соціокультурних засади кінематографіної творчості у різний час);

герменевтичний (для інтерпретації художніх змістів кінокартин та осмислення жанрово-стильової специфіки фільмів)

та *комплексний метод аналізу кінофільмів* як фундаментальний (включає аналіз сюжетотворення, композицію та структуру, образотворчу (пластичну) та звукову образність, синтаксис та символіко-метафоричний над текст кінокартин). Задіяні нами методи мистецтвознавчого та художньо-естетичного аналізу перш за все були націлені на розуміння кіно не просто як продуктів аудіовізуального виробництва, а як творів мистецтва, що мають художню спрямованість та виражають характерну естетичну програму.

Основу **джерельної бази** кваліфікаційної роботи склали не лише текстові джерела, аналіз яких було наведено у попередньому пункті, але й візуально-ілюстративним джерела, серед яких чільне місце належить кінокартинам, адже саме фільмографія надає можливість аналізувати, виявляти та узагальнювати ті проблемні питання, що складають основний зміст нашого дослідження.

Ці джерела систематизовані нами у вигляді двох таблиць, представлених у додатках. Важливою складовою фільмографії є кіноплакати / постери до розглянутих нами кінострічок. Зауважимо, що ця група джерел буда задіяна нами лише як допоміжна та другорядна. Ми не піддавали її ґрунтовному аналізу.

РОЗДІЛ 2. КІНОДРАМА В КІНЕМАТОГРАФІ УКРАЇНИ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

2.1. Драма в структурі аудіовізуального мистецтва : специфіка жанру

Жанр у загальному мистецтвознавстві – це історично сформований поділ за змістом і формою (структурою, композицією), притаманний чи не усім видам мистецтва. При цьому для кожного виду мистецтва існує свою специфіка визначення жанру, своя оформлена ієрархія жанрів.

2.1.1. Драма в теорії літератури – один з основоположних родів літератури (поруч із комедією і трагедією), які змальовую світ у формі дії. Теорія драми, яка охоплює багато століть, тягнеться від античності (Аристотель та його послідовники) через класицизм (Г.В-Ф. Гегель, Ф. Шиллер, ін.) і романтизм (Дж. Байрон, В. Гюго, ін.) до сучасності.

Генезу драми як літературного жанру сучасні дослідники схильні бачити в античній добі. Але як окремий жанр з окресленою жанровою специфікою вона формується не раніше 18 століття, коли, по суті, витісняє трагедію з провідних позицій у тогочасній ієрархії жанрів. Для неї в цілому властиві гостро конфліктні, напружені сюжети, які будуються навколо «простих» героїв, які існують у «буденній реальності».

Основною відмінністю драми від інших жанрів є спрямоване розкриття автором психології героїв, «вимальовування» їхніх характерів, розкриття як зовнішньої, так і внутрішньої мотивації їхніх дій та вчинків. Переважно драми зображують приватне (не офіційне) життя індивіда і його конфлікт (із суспільством, собою, групою людей тощо). При цьому, частіше за все у драмі

наголошуються на уселюдських суперечностях, втілених у вчинках і діях конкретних героїв.

Драма в класичній літературі мала кілька піджанрів, серед протягом 18-19 століть поступово викристалізувалися:

«міщанська драма» (мала проміжне становище між трагедією і комедією і була доступна публіці різних соціальних станів);

мелодрама (піджанр, народжений з сентиментального чи любовного роману із притаманними йому емоційними, трагічними сценами, які розкривають чуттєвий світ героїв, і мають happy-end);

історична, реалістична, соціальна драми та ін.

У ХХ столітті як самодостатні піджанри драми оформлюються *символістська драма* (визначається містицизмом, індивідуалістичністю, ілюзорністю бачення світу), *сюрреалістична та екзистенційна драми*, *драма абсурда* (як частина літератури абсурду із притаманними їй принциповими порушеннями логіки).

2.1.2. Драма у кінематографі з'являється практично від його появи. Із розвитком кінематографу драма адаптується під цей новий вид мистецтва. Підкреслимо, що з часом драма у кіно стає чи не самим розповсюдженим жанром.

Проте слід зауважити, що у кінематографі проблема жанрової належності кінокартини є надзвичайно актуальною. Це не в останню чергу пов'язано із притаманними сучасному кінопроцесу «дифузністю» жанрової структури кінематографу. Цю специфіку виражає термін «жанрове кіно», під яким традиційно розуміється кіно комерційне, орієнтоване не на традиційні сюжетно-структурні норми і правила («закони жанру»), а на комерційний успіх.

Основою для формування сучасної системи кіножанрів стали три жанри, з яких, по суті, розпочалася історія ігрового кіно. Це комедія, авантюрний фільм і драма.

В теорії кіно під поняттям *драма* традиційно розуміють стрічку, специфіка якої визначається принциповою конфліктністю дії, лінійною сюжетністю, превалюванням діалогів і монологів. У драмі переважно відбивається зовнішній світ людських стосунків. Драма завжди цікава глядачу, бо її естетичним предметом є емоційно-вольові реакції героїв («звичайних людей»), виражені у конкретних діях і речових формулах (монологів і діалогів).

В сучасному ігровому кінематографі успішно функціонують кілька сталих за змістом і формою (структурою) піджанрів драми.

Мелодрама в кіно – один з найулюбленіших жанрів великої частини глядачів, чим має завдячувати притаманним йому емоційності, інтимності, наївності і часто навіть «казковості», які неодмінно викликають у глядача «співчуття, розчуленість або моральний протест проти проявів несправедливості» [34, с.105]. Цей жанр «розкриває почуттєвий світ героїв у високоемоційних проявах, непересічних обставинах» [34, с.106]. Важливим елементом структури екранного образу у драмі завжди є музика, яка традиційно підкреслює, а часто і навіює необхідні чи очікувані емоції, підкреслюючи тим самим емоційність історії. Зауважимо, що мелодрами, як одна з найулюблених категорій ігрового кіно, часто відзначається провідними кіномпреміями, у тому числі й «Оскар». Зокрема, серед найтитолованіших «оскароносних» стрічок багато мелодрам. Наприклад, «Віднесені вітром» (1939, реж. В. Флеминг, Дж. Кьюкор); «Титанік» (1997, реж. Дж. Кемерон); «Англійський пацієнт» (1996, реж. Е. Мінгела); «Кабаре» (1972, реж. Боб Фосс) та ін. Щоправда, зауважимо, що частина цих стрічок не є чистими мелодрамами і мають додаткові жанрові ознаки.

Проте, в сучасному кінознавстві і кінокритиці мелодрама і породжений від неї термін «мелодраматизм» мають дещо принизливе тлумачення. Традиційно увага у мелодрамах перенесена на емоційність і напруженість інтриги, що гальмує тонку розробку характерів героїв, які часто стають шаблонними і вчинюють передбачувані дії, приймають очікувані рішення.

При цьому слід відмітити, що сучасні дослідники не безпідставно вважають мелодраму перспективним жанром для сучасного вітчизняного кінематографу, оскільки через її специфічні властивості вона «може стати загальнонаціональним маркером вітчизняного кінематографу» [34, с.105].

Трагедія в кіно являє собою непримириму сутичку суб'єкта («героя») зі світом, спільнотою чи суспільством в цілому, власною долею, обставинами, а також прояву у боротьбі (протиборстві) дужих характерів і пристрастей. На відміну від драми, трагічна колізія зазвичай завершується загибеллю головного героя чи суцільною катастрофою.

Жанрова визначеність сучасної трагедії дуже розмита і часто перетинається із драмою чи навіть комедією. Зокрема, *трагікомедія* – окремий самодостатній піджанр кіно, виражальний ефект якої пов'язаний із тим, що герой (його образ, поведінка) не відповідають ситуації, у якій розгортається історія. Головний конфлікт не має внутрішньої вирішеності, а співчуття до одного персонажу неодмінно проти речить співчуттю до іншого героя.

Історична драма у кіно є надзвичайно важливим під жанром, головна метою якого розповісти про конкретні історичні часи, події, особистості, тощо. Історичні фільми традиційно вимагають великих коштів у виробництві, але часто вони мають і чималий комерційний успіх, оскільки є доволі видовищними. Часто історичні драми є екранізаціями великих історичних романів чи епопей, що неодмінно приваблює публіку. Драматичну основу можуть мати усі підвиди історичного кіно: пеплуми і тямбари, вестерни і істрени, батальні та біографічні фільми, тощо.

Актуальними для сучасного кінематографу є й під жанри *психологічна*, *підліткова*, спортивна драма та інші.

Варто зауважити, що кінодрама часто має комерційний успіх. Багато кінодрам входить до топових стрічок в історії світового кіно. Зокрема, у першій половині ХХ століття визначними драмами, що поповнили «золотий фонд» світового кінематографу, стали «Віднесені вітром» (1939),

«Громадянин Кейн» (1941), «Викрадачі велосипедів» (1948), «Вікно у двір» (1954).

У другій половині ХХ століття «золотий фонд» світового кінематографу поповнили драми «Хрещений батько» (1972), «Пролітаючи над гніздом зозулі» (1975), «Холодне літо п'ятдесят третього» (1987), «Людина дощу» (1988), «Суспільство мертвих поетів» (1989), «Список Шиндлера» (1993), «Форрест Гамп» (1994), «Втеча з Шоушенка» (1994), «Хоробре серце» (1995), «Титанік» (1997), «Зелена миля» (1999).

Драми ХХІ століття, попри значну «розмитість» їх жанрових кордонів, продовжують займати верхні строчки у списках кращих стрічок року. Серде них «Заплати іншому» (2000), «Піаніст» (2002), «Труднощі перекладу» (2003), «Горбата гора» (2005), «Загадкова історія Бенджаміна Баттона» (2008), «12 років рабства» (2013), «Місячне сяйво» (2016), «Дюнкерк» (2017) та інші.

2.2. Драма в українському кіно I половини 20 ст.

З історії українського кінематографу початкового етапу загальновідомо, що український винахідник Й. Тимченко у 1893 р. винайшов кінескоп і того ж року за його допомогою здійснив свої перші зйомки. А у 1896 році А. Федецький зняв у Харкові декілька хронікальних сюжетів, які були представлені в Парижі та Львові.

Однак, ігровий кінематограф у Україні бере свій початок від 1909 року. За словами вітчизняного кінознавця В. Миславського, вони «ставилися по українських літературних та драматургічних сюжетах» і переважно були «кінодекламаціями» [62, с. 13]. У 1911 р. одним із засновників українського кінематографу Данилом Сахненком був знятий чи не перший повнометражний ігровий (німий) фільм українського виробництва про історію війська запорізького «Запорізька січ» (не зберігся; знімався у Катеринославі працівниками першого в Україні акціонерного товариства «Южнорусское

етнографическое акционерное общество Щукин, Сахненко и К» [78, с. 54]). Чи був цей фільм історичною драмою – відповісти важко, хоча у нас у цьому майже немає сумнівів. Фільм розповідав про «бойові подвиги запорізьких козаків і кошового Івана Сірка, що захищали Україну від татар і турків. ... Консультував знімальну групу історик Д. Яворницький. ... Багато жителів Катеринослава добровільно збирали для зйомок одяг, побутове оздоблення, робили бутафорську зброю» [62, с. 23]. Попри це, на думку глядачів, у стрічці українського були лише «сорочки і шаровари», а сам фільм їм видавався «південно-росіянським». Зазначимо, що значна частина перших фільмів «була присвячена історії України. ... уперше події з історії України оживали в магічному прямокутнику екрана. Шкода тільки, що практично усі ці та інші фільми, зроблені того часу на українську матеріалі, зникла, загинули у вирії подій» [78, с. 54].

За словами В. Миславського, у перші ж роки виробництва повнометражних фільмів, центрами яких стають Київ, Харків та Катеринослав (та Львів у Галичині, де було засновано компанії «Кінофільм» та «Мирограф»), «історичні картини витісняють психологічні драми. Написи у фільмах застосовуються рідше, вони частіше викладають діалог, ніж роз'яснюють дію, що відбувається» [62, с. 25].

На початок Першої світової війни припав підйом кіновиробництва в Україні. Звісно, що серед цих стрічок, які вирізнялися «тематичною і жанровою розмаїтістю» [62, с. 36] траплялися і драми (наприклад, «За старих часів живали діди»), хоча українська тема переважно подавалася у комедійному аспекті. Від 1915 року, через підвищений патріотичний запит глядацьких мас, у кіновиробництві починають превалювати «ура-патріотичні агітки» про подвиги «російських солдатів на полі бою» [62, с. 37]. Проте, війна внесла свої корективи, і, всупереч піднесенню технічного і художнього рівня кіновиробництва, на певний час став відчутним його спад, а «агітковість» змінилася «пораженськими» та психологічними драмами (наприклад,

мелодрама «Влада жінки», драми «Вбивство на постоялому дворі» та «Тринадцять чорних лебедів»).

Після соціокультурних реформацій 1917—20 рр. відбувається певний зсув у тематичному плані, але «салонна мелодрама» тримала свої позиції поруч із «містичними картинами», які стали популярними через неспокій і нестабільність у країні. Натомість, набагато менше стали знімати картин на українську тему. «Основний репертуар українських кіностудій становили фільми революційної та єврейської тематик, екранізації європейської літератури й скандальних судових процесів, а також драми, поставлені за оригінальними сценаріями» [62, с. 44], серед яких драма «Спрага життя і кохання».

Нагадаємо, що велика доля вітчизняного кінопродукту I третини ХХ століття була, а по декуди і по сьогодні є втраченою. За дослідями історика та дослідника українського кіномистецтва Любомира Госейка, ще кілька десятків років тому ця доля досягала 90 % [31]. Але через те, що Національний центр Олександра Довженка (т.зв. «Довженко-Центр», який було створено у 1994 році), є членом Міжнародної федерації кіноархівів (FIAF), фільми, які були втраченими в Україні, але їх копії були наявні в інших кіноархівах (зокрема, московському), повертаються на батьківщину.

Важливо підкреслити, що «власне українське кіно як таке починається ... в 20-ті роки», оскільки, за твердженням С. Тримбача, виникла потреба формування національного міфу, який «виконує в культурі роль екрана, на який проектується практично будь-який продукт творчої діяльності. Відсутність такого екрана призводить до того, що ... енергія культури, її «промені» не будуть знаходити опертя і почнуть «розбігатися» у просторі. Тобто, в будь-якій скільки-небудь стабільній культурній системі існує те, що можна назвати механізмом екранування. Один із головних результатів його роботи – витворення національної картини світу, першим і неминучим, на наш погляд, етап чого є міфологічна картина [78, с. 55]. І якщо на самому початку 1920-х потреба у міфі була лише намацана, то до кінця десятиріччя

міф було практично створено. Провідне значення у цьому процесі відіграло створення у 1922 році ВУФКУ (Всеукраїнського кінофотоуправління).

Як відомо, «вождь пролетаріату» проголосив кіно «найважливішим з усіх мистецтв», а тому радянському митцеві рекомендувалося «монтувати» дійсність «з метою глибшого ідеологічного впливу на широкі глядацькі маси. Тому у художніх кінофільмах 1920-х рр. помітна тенденція до зближення мелодрами з пропагандистським пафосом революційної тематики (наприклад, «Атаман Хмель», 1923, де мелодраматична історія розгортається на тлі подій т.зв. «громадянської війни»: через зраду жінки головний герой переходить на бік радянської влади). Такий синтез дозволяв і пройти без перешкод політичну цензуру, і задовольнити провідну на той час функцію кінематографу у радянській дійсності – агітаційно-пропагандистську [78, с. 54].

Таке поєднання, на слухну думку В. Скуратівського, «далеко не було органічним і дуже штучно представляло революційний тематичний матеріал в оформленні, вповні пристосованому лише для тієї семантики, яка становила левову частку російської дореволюційної кінопродукції. Так з'являється чимала ... кількість фільмів -“оксюморонів”, які вкрай суперечливо, а то й незграбно, поєднують непоєдане» [74, с. 87].

Наприкінці 1920-х рр. в українському кінематографі сформувалася нова течія (модерністська), означена шедеврами О. Довженка, Дзиги Вертова та І. Кавалерідзе. Особливу роль у ствердженні українського кіномистецтва 1920-х відіграла відома трилогія О. Довженка – режисера, чия творчість піднесла український (як, взагалі, і радянський) кінематограф до світового рівня.

Перша стрічка трилогії – драма-притча «Звенигора» (1928; оператор Б. Завелєв), на думку С. Тримбача є одним з перших відтворень у кінематографі «моделі національного Космосу, упорядкованого, «системного», «домашнього» [78, с. 61]. У стрічці ставляться конфлікти старого і нового, національного і «космополітичного», «свого» і «чужого», архаїчного і урбаністичного, історії і утопії, а також вибір поміж ними «маленької людини». Важливо підкреслити, що «Звенигора» не в останню

чергу є «узагальнююче-символічна візія української історії, авторська кінематографічна її версія» [14, с. 34].

У «Звенигорі», як і у всій трилогії О. Довженка, «авангард з його вже добре зробленою, вкрай глибокою національно-культурною стратегією, з одного боку, і кіно з його ще не вичерпаними образними можливостями, з другого, дозволили режисерові створити унікальний екранний синтез національної долі, її історичних і навіть космічних контекстів» [74, с. 89]. Власне, як стверджуються українські кінознавці, на цій хвилі поєднання авангарду і дуже нового і дуже сучасного на той час мистецтва кіна виникає визнаний світом феномен О. Довженка. Достатньо згадати, що після прем'єри у Берліні останньої стрічки трилогії – «Земля» (1930; оператор Д. Демуцький), «про Олександра Довженка з'являється 48 публікацій, у Венеції італійські кінематографісти називають Довженка "Гомером кіно"» [77], а з часом був визнаний як одна з кращих світових стрічок.

Підкреслимо, що картина, яку сам О. Довженко творив як кінопоему, за жанром є драмою (хоча сучасні критики визнавали, що фільм виходить за класичні жанрові рамки). У «Землі» – цій, за словами Я. Савченка, «пафосній пісні про катастрофу старого світу і народження нового», – автор розкрив драму колективізації в історії українського села (в цілому виправдовуючи її), використавши при цьому ненависні радянській ідеології «натуралізм» та навіть, як проголосила радянська критика, «замах на звичаї». Зауважимо, що «Земля» розумілася режисером як твір, перехідний від німого до звукового кіна [85, с. 706], що також обумовило його жанрову специфіку. Створена О. Довженком кіностилістика заклала підвалини для формування явища «українського поетичного кіна».

1930-ті в українському кінематографі ознаменовані початком ери звукового кінематографу та розуміння кіномови як універсальної мови свого часу. Чи не першою звуковою стрічкою часто вважають «Симфонію Донбасу» Д. Вертова (1930). Ця стрічка є символом пластичної довершеності «кіномови на фініші існування німого кіно» [78, с. 73]. Його ж «Людина з кіноапаратом»

(1929) є фактом формування «мови тоталітарного суспільства», коли «кіно уявляється чимось на зразок «поетичної машини», котра при допомозі зштовхування, монтажу зображень виробляє «необхідний» одраз» [78, с. 73].

Дуже осібно у цьому контексті стоїть соціально-побутова психологічна драма «Право на жінку (Студентка / Делегатка)» (1930, реж. О. Каплер) – не тривіальна, як для свого часу, історія про соціальну роль жінки у новому радянському суспільстві, яка, через свою зухвалість та антиідеологічність, була відкинута цензурою, оскільки, за словами Голова центрального правління тресту «Українфільм» І. Воробйов, «такий фільм як «Студентка» абсолютно втрачає класове чуття і цілком переходить на позиції занепадництва» [URL: vufku.org/lost/pravo-na-zhinku/]. І то не давно. «На той час, звернення до психологічно, особистісної проблематики зовсім не віталось» [64, с. 141]. В ціні були гострі соціальні, «класово правильні» проблеми.

Формування у 1932—35 рр. доктрин соцреалізму – основного методу відтворення радянської дійсності, відкриває наступну сторінку в історії вітчизняного кінематографу, який часто називають «золотим віком» українського кіно. Втім, і у ній драма не полишала своїх позицій.

Так, одна з перших відверто прорадянських, до того ж створених практично на замовлення влади, стрічок «контрреволюціонера» О. Довженка «Іван» (1932; оператор Д. Демуцький) за жанроформою є драмою. Цей фільм-лабораторія, який практично був «соцзамовленням», «гімном індустріалізації», а тому не міг мати тематичних заперечень, через надмірну образну поетичність і авангардність кіномови викликав шквал критики. Якщо «революційний романтизм 20-х років існував переважно у яскравих і нестримних формах авангардного мистецтва» [64, с. 119] і живився поетикою свободи, то мова соцреалізму тяжіла до стильової уніфікації, одномірності. Але це не про поетичного О. Довженка і його оператора Д. Демуцького. Після тотальної чи не покадрової цензури, у висновках якої буквально зависло звинувачення у «формалізмі», О. Довженка зняли з посади художнього

керівника Київської кіностудії. Він був вимушений поїхати (фактично втекти) з України до Москви.

Наступний шедевр режисера Олександра Довженка – військово-історична драма «Щорс» (1939; оператор Ю. Єкельчик) висвітлювала нелегкі події в Україні 1919 року. Стрічка створювалася у час, коли «тотальний терор поєднується з кон'юнктурним поверненням в національно-історичне минуле, донедавна або нещадно спотворене, або ж просто замовчуване» [74, с. 90]. Попри явну сюжетну ангажованість, Довженко-митець лишається «на висоті». За слушною думкою В. Скуратівського, «Щорс», як і фільм «Богдан Хмельницький» (1941; реж. І. Савченко), «попри різного роду кон'юнктурно-пропагандивні алузії, постає вкрай сугестивний кінематографічний пейзаж минулого. Непідробний монументалізм, віртуозна робота з акторами, гранична сюжетна динаміка – всі ці риси тих фільмів засвідчують, що тут мав місце ніби останній, справді унікальний за тих обставин спалах авторського кіно у його яскраво національному оформленні» [74, с. 91]. За слушним висловлюванням Л. Брюховецької, «роздуми кінематографістів про історію трактуються як інструмент історичного пізнання. А з другого боку – вони не належать до канону історичних досліджень. ... Історичні фільми прямо залежать від того, в якому стані історія, в яких межах ця наука» [14, с. 32].

Відтак, сьогодні звинувачувати радянських митців другої третини ХХ століття у ангажованості чи кон'юнктурно-пропагандивних алузіях вряд чи є коректним. «Історики та митці пізнають минуле по-різному. Вчені, здобуваючи факти з археології, писемних та іконографічних джерел, вибудовують їх в концепції за допомогою наукових методів. Митцям же дано інтуїцію, творчий політ думки та уяву, яка доповнює і забарвлює факти. Не дивно, отже, що історики неодмінно висловлюють претензії до кінематографічних версій історичних подій та постатей» [14, с. 38]. Але значення цих фільмів сьогодні применшити неможливо. Вони є свідченням розуміння історії у час свого творення і, з огляду на важливість обраної теми, часто ставали кіно шедеврами.

Не зупинялось кіновиробництво і у часи Другої світової війни. В цей період переважно знімалися пропагандистські та хронікальні стрічки, але знайшлося місце і для ігрового кіно.

Зрозуміло, що українські радянські кінематографісти не могли лишатися осторонь трагедій Другої світової війни. Ще від евакуації у 1941 році Київської кіностудії художніх фільмів до Ашхабаду почали з'являтися стрічки на воєнну тему. У тому числі – фільм-драма «Райдуга» (реж. М. Донський). Картина з неймовірною художньою силою оповідає особисту драму партизанки, яка відбувається на тлі трагедії окупованого нацистами українського села. Головна героїня стрічки (у виконанні Н. Ужвій) гине від рук сильного і жорстокого ворога, поставивши честь і обов'язок радянського громадянина перед односельчанами вище за життя своє і своєї ненародженої дитини. Стилiстика фiльму наближена до документальної, але бiльш навантажена емоційно. Така вiдкрита правдивiсть i героїчнiсть стрiчки дозволила їй стати кращим iноземним фiльмом в американському прокаті у 1944 році та отримати приз Національної ради кiнооглядачiв США. На батькiвщині стрiчка отримала чи не найвищу нагороду – Сталiнську премію (1946).

Не менш значними в українській кіноспадщині 1940-х – 1950-х тали й інші фільми 1945—1953 рр. Попри те, що більшість з них мали бути вiдзняті по строгим канонам «соцреалiзму», серед них траплялися i високо фахові роботи, як, наприклад, вiйськовий фiльм-драма «Подвиг розвiдника» (1947, реж. Б. Барнет, оператор Д. Демуцький), який викликав засторогу у вiдповiдних органах за «нарочиту вiдкритiсть» i розголошення таємниць професії розвiдника. Фiльм ледь не визнали наклепом «на радянську дiйснiсть». Проте, через особисту прихильнiсть Сталiна, навiть отримав Сталiнську премію (1948). I це не дивно, оскiльки як i усi інші фiльми того часу, стрiчка повнiстю вiдповiдав стилiстиці фiльмiв тоталiтарної епохи, коли, за словами Л. Брюховiецької, «українське кiно за стилiстикою зображення вписувалося в дискурс кiно всесоюзного» [14, с. 349]. I якщо фiльм не

вписувався у ці чітко визначені межі, як то сталося із кіноповістю О. Довженка «Україна у вогні», яка була визнана антирадянською, сам фільм і її автор піддавалися критиці і дискредитації.

2.3. Кінодрама в українському кінематографі II половини 20 ст.

У вітчизняному кінематографі кінодрама була популярна чи не завжди (що не в останню чергу пов'язано зі специфікою української ментальності). Не стали виключенням і 1950-ті, пов'язані із творчістю В. Івченка (співзасновник найбільшого сьогодні міжнародного кінофестивалю в Україні «Молодість»), який створив низку чудових українських драм, серед яких мелодрами «Доля Марини» (1953), «Є такий хлопець» (1956), «Гадюка» (1966), історична драма «Назар Стодоля» (1954), драма-фентезі «Лісова пісня» (1961), військова драма «Здравствуй, Гнат!» (1962) та ін. Зазначимо, що попри те, що більшість тогочасних стрічок були російськомовними, стрічки В. Івченка «Назар Стодоля» та «Лісова пісня» зняті українською (проблема мови в кіно буде розглядатися в окремому пункті). Велику роль в його фільмах відіграла українська пісня, яку Л. Госейка називає «лейтмотивом» українського кіна кіно 50-60х років [31].

Слід наголосити, що у доробку вітчизняних кіностудій тоді було не багато мелодрам, хоча «емоційна основа сюжетів мелодрами, її художні особливості збігаються з романтизовано забарвленими уявленнями українців про реальне буття, а також про історичне минуле». [34, с. 106]. Проте далі розвиток українського кінематографу відбувався і за рахунок романтичної драми, яка іноді розгорталася як кіно ідеологічне.

2.3.1 Українське поетичне кіно. Сьогодні нам ця сторінка історії українського кінематографу відома в світі як «Ukrainian poetic cinema». Авторство терміну приписується польському кінознавцю Я. Газді, який увів

його у 1970 році, коли відкрив Польщі ім'я С. Параджанова, від виходу історичної драми якого «Тіні забутих предків» (1964, оператор Ю. Ілленко) фактично і бере свій початок явище українського поетичного кіна. На противагу традиційному реалістичному радянському кінематографу *українське поетичне кіно* виводило на перший план ту візуальну виразність, яка з'являється в українському кінематографі 1930-х і, за словами Л. Госейка, «пов'язана з іконографією Середньовіччя, Ренесансу, Бароко і т.д» [31], а також сюрреалістичні та етнографічні мотиви.

Закцентуємо увагу на тому, що переважна більшість стрічок – україномовні драми. Так, традиційно до цього струменю національного кінематографу відносять близько десяти стрічок, серед яких, крім, власне, «Тінів забутих предків», кінопритча «Криниця для спраглих» (1965; реж. Ю. Ілленко), драма «Вечір на Івана Купала» (1968; реж. Ю. Ілленко), військова драма «Совість» (1968; реж. В. Денисенко), драма «Комісари» (1968; реж. М. Мащенко), драма «Камінний хрест» (1968; реж. Л. Осика), історична драма «Захар Беркут» (1971; реж. Л. Осика), драма «Білий птах з чорною ознакою» (1971; реж. Ю. Ілленко), та р'юд-м'уви («дорожній фільм») «Пропала грамота» (1972; реж. Б. Івченка). Цікаво відмітити, що навіть у доволі пропагандистському фільмі Миколи Мащенка «Як гартувалася сталь» (1973), як і у його ж стрічці «Комісари», переважала естетика поетичного кіно. Згодом вона ж стимулювала режисерський дебют І. Миколайчука («Вавилон ХХ», 1979).

Не менш важливо відмітити, що поетичне кіно 1960-х звернулося до історичної теми. Кіномитці ніби зверталися до українців, переконуючи, що «історичний простір – єдине ціле – і простягається він через нинішній день в майбутнє. Помиляється той, хто вважає що минуле ніяким чином його не стосується. Минуле проходить крізь кожну людину, незалежно від того, усвідомлює вона це, чи ні, і тому, чим глибше ми пізнаємо історію й осмислюємо нашу спадщину, тим повнішою мірою ми є людьми» [14, с. 36]. Через сумно відомий стан української історії в радянський час, в українському

кіно історичний жанр не набув поширення. І це попри те, що українська історія має чимало сюжетів, достойних екранізації. «Але мізерна кількість історичних фільмів пов'язана із ширшими речами – загальним ставленням до історії України, викоріненням згадок про її минуле. До історичного кіно зверталися тільки впродовж трьох коротких періодів – друга половина 1920-х (коли в Україні тривала українізація), кінець 1930-х (коли в передвоєнні роки актуалізувалася ідеологія патріотизму й міліарного духу) і 1960-ті («відлига»)» [14, с. 33], коли сама «українськість» нашої історії сприймалася як чинник, що спонукає до творчості. Кіномитці українського поетичного кіно, як і уся творча інтелігенція часів «відлиги», знали, що «відчуття історії, пам'яті – це відчуття власної національної гідності. Втрата історичної пам'яті, інтересу до власної історії приводить до амнезії, до зникнення мотивації розвитку, втрати перспективи. Людина в такому суспільстві опиняється в умовах затиснутого простору повсякдення» [14, с. 47].

Зазначимо, що за художнім рівнем стрічка «Тіні забутих предків» наближається до геніальних картин О. Довженка та кращих світових стрічок. Відначально фільм здобув багато перемог. Першою стала премія на Сьомому Міжнародному кінофестивалі у місті Мар-дель-Платі (1965, Аргентина), де він отримав приз ФІПРЕССІ за колір, світло та спец ефекти а за підсумками був нагороджений «Південним хрестом». У тому ж 1965 р. стрічка отримала Кубок фестивалю МКФ у Римі, а наступного 1966 р. Сергію Параджанову була присуджена Золота медаль Міжнародного кінофестивалю у Салоніках (Греція). Того ж 1966 року на Всесоюзному кінофестивалі у Києві «за талановитий художній пошук та новаторство» була присуджена спеціальна премія журі режисеру С. Параджанову, оператору Ю. Ілленку, композитору М. Скорику та художникам Г. Якутовичу, М. Раковському, Л. Байковій.

Здавалося б, успіх картини був очевидний. Однак, через події, які сталися на прем'єрі стрічки, С. Параджанов зазнав політичних переслідувань. Після 1966 року в СРСР фільм фактично був заборонений до показу. Але це не завадило йому і далі збирати велику колекцію заслужених нагород. Зокрема,

фільм, відомий на Заході під назвою «Вогняні коні», отримав «39 міжнародних нагород, 28 призів на кінофестивалях (із них – 24 гран-прі) у двадцять одній країні. Параджанову надсилали свої вітання Фелліні, Антоніоні, Куросава, а польський режисер Анджей Вайда став перед Параджановим на коліна й поцілував руку, дякуючи за цей шедевр» [URL: https://espreso.tv/article/2015/09/04/10_faktiv_pro_legendarnyy_film_quottini_zabutykh_predkivquot]. Цей видатний твір дійсно «сколихнув весь світ! Знятий без мільйонних бюджетів та масштабних декорацій він увійшов у скарбницю світового кіномистецтва» [URL: <http://ukrainemiroff.com/showNews/39>].

На жаль, це явище, яке залишило по собі ряд дійсно новаторських фільмів, водночас спровокувала наступ ідеологічної машини СРСР на національну свідомість та український національний кінематограф. Багато фільмів цієї течії унаслідок ідеологічної цензури було заборонено до показу в СРСР. Вони побачили світ лише після т.зв. перебудови, коли у 1986 р. розпочалися процеси реабілітації «арештованих фільмів» і багато стрічок було фактично «звільнено» від забуття.

Відтак, в українському драматичному кіно 1960-х змінюється риторика. Провідні режисери частково відмовляються від властивих переднім десятиліттям «переможних реляцій, на екрані – драматизм людських доль. Іншою стає художня мова: суб'єктивна кінокамера і більш реалістичне проживання в образі актора допомагають кінематографістам передати внутрішній стан людини ...» [14, с. 350] навіть у фільмах про війну. Прикладом такої картини є стрічка В. Денисенка «На київському напрямі» (1968), яка єднає героїчно-трагічні епохи української історії і апелює до довженківської «України в огні». Щоправда, потужна радянська цензура хоч і пішла на поступки режисеру, дозволивши йому явно «не зручну тему» – висвітлення трагічних сторінок масової загибелі радянських воїнів через самодурство радянських керівних органів, зробила усе можливе, аби фільм не втратив своєї «радянськості» і «залишився в усталеному руслі – нетипового способу мислення вони не сприймали, а тим більше на тему війни» [14, с. 355].

Втім того ж 1968 р. В. Денисенко знімає військову драму «Совість», де йому таки вдається зробити певний прорив і відтворити на екрані відмінну від загальноприйнятої концепції «героїчних партизан» драматичну історію про загибель в окупації усіх мешканців українського села, підіймаючи не тему героїзму, а проблеми провини, якої не допускала радянська ідеологія. Цей фільм було створено «в часи творчого піднесення українського кіно на хвилі поетичній і саме цим пояснюється його стиль. Цей фільм несе заряд свого часу, художніх пошуків» [14, с. 355], а тому опиняється серед заборонених стрічок. Тих, які глядач зміг побачити лише після перебудови. До речі, заборона фільму «вплинула на подальшу творчість її автора – він відмовився від знайденої поетики, від лаконічності й напруженості» [14, с. 355] і продовжив працювати у більш «поміркованій» стилістиці.

2.3.2 Драма в українському кінематографі 1970-х – 1980-х рр. Українське кіно 1970-х – 80-х років французький кінознавець, історик та дослідник українського кіномистецтва Любомир Госейко назвав «кіном виживання». То був період «застою» українського кінематографу, коли посилюється його русифікація (не лише мовна, але й ментальна), керується вибір тем, джерел, підходів тощо. Навіть відзняти раніше в цілому відносно «прорадянські» фільми (наприклад, «Комісари») були «покладені на полицю». І тому були свої причини.

Перш за все варто пам'ятати, що «українська культура у цей час маргіналізується ... у культурологічному сенсі: базові принципи такої культури оцінюються з точки зору пануючого (радянського) культурного канону в основному як чужинні. ... Аналізуючи кіно практику 1970-х – початку 80-х рр., ми бачимо, що у ній нерідко були використані культурні цінності з різних (інколи конфліктуючих) соціокультурних систем. І це, деякою мірою, уповільнювало процес культурної само ідентифікації як українського мистця, так і культурного глядача» [3, с. 269].

До того ж український кінематограф того часу розвивався в контексті так званої «розщепленої свідомості», коли, з одного боку, стали зрозумілими загально цивілізаційні процеси соціокультурних трансформацій, але з іншого – нікуди не дівається «радянська людина», з усім притаманним їй комплексом «настанов», «стереотипів» і, як результат, втрати власного «Я».

За великим рахунком, у кінематографі 1970-х, після відчуті свободи шестидесятиництва, відбувається цілеспрямована «заміна реального знаками реального». У той час саме кінематограф є самим заідеологізованим мистецтвом, найбільш підвладним соцреалізму і нав'язуваній «демократичності». Усе, що хоч якось перетиналося з небажаним «формалізмом» і «суб'єктивізмом» знову (вже вкотре) заперечується; вибудовується навіть ієрархія татуйованих тем та художніх прийомів. «Справа дійшла навіть до того, що з фільмів вирізали незвичні ракурси або густу світлотінь, зменшували кількість крупних або загальних планів, орієнтуючись на вкрай стандартизовану продукцію із максимально стертими ознаками індивідуального авторства» [3, с. 274]. В цілому кіно часу «застою», як і усі тогочасна культура, було позначено новим витком русифікації. На українських кіностудіях знімалися російськомовні екранізації переважно російської літературної класики. Своєрідну «пальму першості» отримує неігровий кінематограф.

Поява у той час відродження «великого стилю» психологічної мелодрами Кіри Муратової «Довгі проводи» (1971 р.) була абсолютно «поза часом». Деякі критики вважають цю стрічку однією з найкращих у спадщині режисерки. Це один з перших «не-радянських» за змістом (за ментальністю) вітчизняних фільмів. Через відверту незрозумілість для масового радянського глядача «похмурих», відверто камерних і таких напрочуд людських переживань дуже простих героїв, маргінальність і пізнавана «сучасність» самої історії та поетичну мову кіно оповіді, на стрічку була накладена заборона. Через неї стрічка вийшла на екрани лише у 1987 році.

Традиційний (офіційний) вітчизняний кінематограф 1980-х асоціюється з відкритою публіцистичністю, критичним запалом та викривальним пафосом творів. Це час народження вже «не-радянського» кінематографу.

Так, класичним прикладом ментально «не-радянської» картини є гротескна фантасмагорія «Покаяння» (1986; реж. Т. Абуладзе). Її вихід на екрани показав оновлення моральних засад серед творців та певний рівень готовності широкої аудиторії до сприймання кіно нового стилю – кіно, яке хоче розкривати правду про минуле.

РОЗДІЛ 3.

ДРАМА В КІНЕМАТОГРАФІ УКРАЇНИ 1990-х – 2010-х рр.

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ

3.1. Кінодрама 1990-х: трансфер від пострадянського у незалежне кіно

Історія сучасного українського кінематографу бере свій початок з періоду кінця 1980-х років, коли на хвилі соціально-політичних змін поступово починає складатися нова конструкція вітчизняної кінематографії. Час кінця 1980-х – початку 1990-х рр. передусім знаменує кінець тоталітаризму з відповідною зміною моральних, соціально-політичних та культурно-естетичних норм. Це час, коли сталася неминуча зневіра в на той час вже віджилих ідеалах та діяльний розвій новітньої «аудіовізуальної антропології».

Цікавим у цьому контексті є авторський фільм-драма Ю. Ілленка «Лебедине озеро. Зона» (1990). Знятий за сценарієм С. Параджанова, який отримав за нього Премію імені О. Довженка «За найкращий сценарій на сучасну тему» (1990), фільм фактично розпочав еру пост-радянського українського кіна. Та й знятий він був не радянським Держкіно, а у кооперації з кінокомпаніями Швеції, Канади, США. У стрічці «Лебедине озеро. Зона» мова кінооповіді складна, зі мінімумом діалогів. Зокрема, перші слова вимовляються героями лише на 38 хвилині [38, с. 52]. Ця кінострічка стала з одного боку відкриттям «закреслених» фактів в біографії видатного режисера, та водночас запропонувала глядачеві цікаві роздуми про специфіку кіно-мови Параджанова, як реакції на його особистий життєвий досвід [86, р. 111-112]. Фільм був сприйнятий критикою як «притча про приреченість людини без особистої свободи в країні тоталітарного режиму», як своєрідна анти-тоталітарна емблема. З часом фільм, який отримав чималий міжнародний успіх, був оголошений пророчим – невдовзі СРСР розпався.

Важливе місце в українському кіно 1990-х посідає кінодрама. Тогочасне українське кіно шукає нові шляхи розвитку, що відображається як на тематичному репертуарі кінодрами, так і на її художньо-стильовій репрезентації.

У зазначений період часу домінують два принципово відмінні вектори розвитку.

Перший, комерційний, був націлений на використання ідеї сюжетного масового кіно, що переважно спиралися на літературні наративи (екранізації творів популярних зарубіжних авторів, іноді із відвертим «підігрування» масовим запитам глядача). Наприклад, «Вікно навпроти» (реж. Ед. Дмитрієв, 1991 р.) та «Бухта смерті» (1991, реж. Гр. Кохан) у сенсі свого «ігрового» значення та базових принципів кіно-нарративу продовжували традиції українського радянського кіно. Водночас зазначені фільми стали одними із перших, де жанр детективної драми (надзвичайно запитуваний в обставинах свого часу) був представлений в українському сюжетному викладі, із якісними діалогами та літературною фонетикою.

I. Забіяка вважає, що українську комерційну драму 1990-х слід пов'язувати із т.зв. поколінням «бебі-бумерів» (за термінологією Елвіна Тоффлера, американського культуролога): радянського покоління як митців, так і споживачів мистецтва, що народилися у проміжку 1946-1964 рр. Саме вони, за думкою вченого, значною мірою формували культурно-мистецький «коридор» 1990-х років. Митці, що визначали головні цінності доби відносилися до покоління, яке декілька разів вдавалося до переоцінок сторичного спадку, власної ролі в житті країни («...хіппі, рок-музика, сексуальна революція, польоти в космос, нові хвороби і нові технології, зокрема винайдення комп'ютерів, зрештою зміна політичних систем, падіння комуністичної ідеології тощо» [35, с. 52]. Відтак, «режисери-дев'яностники», працюючи в складних обставинах кіновиробництва 1990-х, безпосередньо існували в системі розпаду радянського художнього мислення, а тому

поступово формували «нові, часом доволі жорсткі і цинічні, іронічні й соціально ангажовані правила» [там само].

На хвилі пошуку комерційно успішних, масових кіно драматичних ідей, в українську драму входить і характерний для світових тенденцій того часу еротизм та т.зв. тілесна мелодраматичні лірика. Цікаво наголосити на тому, що український кінематограф 1990-х, на відміну, наприклад, від російського, не втратив при цьому здатності до поетизму та витонченості. Так, найбільш успішні проекти у межах зазначеного виду кінодрами належали екранізаціям класиків української літератури початку ХХ століття з когорти колись «заборонений» авторів (В. Винниченка, М. Семенка, М. Йогансена). Як зауважує О. Кирилова, певний «ренесанс винниченківського декадансу» в українському кіно розпочався із цілої серії кінострічок режисера Олега Бійма на студії «Укртелефільм»: «Чорна Пантера й Білий Ведмідь» (1990), «Гріх» (1991), та циклу «Острів любові» (1995-1996 рр.) – такого собі, «телевізійного експерименту в жанрі еротичного телесеріалу на матеріалі українського модернізму» [46, с. 61]. Як вважає дослідниця, в історії становлення кінодрами зазначені екранізації справили величезну роль, оскільки «телевізійний формат постановок за В. Винниченком у 1989-1995 рр. ... призвів до мінімалізації суто кінематографічних засобів зображальності й зняття ряду специфічних кодів кінореальності. Драматургічність як специфічна риса винниченківського кінотексту ... змушує відшукувати специфічні декадентські коди передусім на сюжетному рівні» [46, с. 61]. «Етичний символізм» як унікальна якість Винниченкової драматургії стає частиною кіно-драматичного репертуару, збагачує сюжетний виклад та, насамкінець, формує нову якість кіно

Звісно, комерціалізація української кінодрами, навіть попри те, що цей процес цілком логічно вкладався у загальносвітову практику розвитку масового кіно, мав і негативні прояви. До таких слід зарахувати риси сенсаційності, нарочитої яскравості видовища та зайвої драматизація подій і явищ, що стало, по суті, частиною кіно-мови комерційного продукту [58, с. 197].

Водночас було би помилкою не підкреслити ті позитивні риси, що їх здобула українська кінодрама у межах комерційних пошуків. Усе ж таки варто пам'ятати, що рух до глядача, дослідження його художніх запитів та образно-стильових очікувань виокремив чимало потенційно важливих властивостей розвитку української кінодрами.

Так, на думку дослідниці Л. Брюховецької, «важливими та не пробуваними характеристиками означеного періоду стали зацікавлення сферами життя та історії, які з різних зрозумілих причин залишились поза увагою кінематографістів. На цьому тлі кінематографісти відтворили нові реалії буття: життя у нічних клубах, наркоманія, проституція, організована злочинність. Проблематика цих фільмів спочатку видавалась екзотичною, проте згодом таке широке та майже неконтрольоване її використання стало питанням соціального занепокоєння. Це фільми А. Матешка, О. Ісаєва, В. Балкашиного, А. Іванова, В. Савельєва, А. Дончика та інших. [19, с. 215-216].

Зрештою, як вважає А. Колодко, «майстри вітчизняного кіно на початку 1990-х працюють переважно в жанрі драми та історичного сюжету, що перекликається з театральною грою на сцені. Це такі стрічки як «Чутливий міліціонер» (1992; реж. К. Муратова); «Фучжоу» (199, реж. М. Ілленко); «Дах» (1990, реж. С. Буковський) та інші». Водночас, як вважає дослідник, вже у зазначений період часу – тобто приблизно на середину 1990-х років – українська драма починає потерпати від художньо-ідеологічного виклику: «не може подолати суттєвої жанрової проблеми – відсутності цілісного загальнонаціонального образу героя». [49, с. 203].

Насамкінець, слід визнати, що комерційний сектор української кінодрами найбільше постраждав від фінансових та соціальних негараздів 1990-х. Саме студії кінофільмів, які намагалися працювати за законами ринку, «...у нестабільні 1990-ті рр. ... опиняються у важкому фінансовому становищі, яке призводить не тільки до фатального скорочення виробництва кінофільмів усіх без винятку жанрів, а й до фактичного закриття кіностудій» [68, с. 174].

Частково ситуація змінилась лише після 1998 року, коли український парламент нарешті приймає Закон «Про кінематографію», яким було передбачено програму дій щодо розвитку вітчизняного українського кінематографу. Відтак, за висновком С. Перепелиці: «Відбувається поступове збільшення обсягів кіновиробництва в Україні. В український кінематограф прийшло нове покоління митців, об'єднане навколо товариства «Сучасне Українське Кіно» (СУК). З'являються колективні проекти українських режисерів – «Арабески», «Україно, goodbye!», «Вавилон'13». Створюється мережа приватних (незалежних) кіностудій і приватних кінотеатрів» [68, с. 174-175].

Другий вектор, історичний, активно експлуатував історико-культурну складову драми в усіх її можливих аспектах. Складання цього напрямку розпочинається ще наприкінці 1980-х років у контексті переходу радянської культури у пострадянську.

В цілому, на початку 1990-х років країна існувала в межах інерції переживання радянського спадку в усіх його проявах. В кінематографії це виявляло себе в активній дифузії історичного жанру. Кінематограф не міг стояти осторонь процесу подолання т.зв. «білих плям» історії, де віддзеркалення історичних подій мало, за висновком В. Тарасова, «строкату суспільно-політичну гаму» [76, с. 96]

Вже на початку 1990-х українське кіно охопило майже увесь можливий спектр драматизму: від його ліричного (мелодраматичного) фокусу, до вкрай загостреного історичною подієвістю простору травматичної колективної національної пам'яті (передусім, маємо на увазі тематику сталінських репресій, голодомору та подій другої світової війни). Важливо відмітити, що у цей час в українському кінематографі домінує саме історична репрезентація драми, яка найбільш повно віддзеркалює пошук ідеї національного героя, автентичності колективної пам'яті, рефлексії сучасних соціальних змін тощо.

Як зазначають дослідники: «В перше десятиліття незалежності України вітчизняний кінематограф репрезентує глядачеві новий підхід до висвітлення

подій минулого, більш коректний щодо історичної справедливості, про яку в радянські часи не могло бути і мови. Саме завдячуючи кінематографу, ми маємо можливість змінювати ставлення до подій та документів стосовно голодомору, голокосту, Другої світової війни, визвольної боротьби УПА, репресій. Замість відпрацювання перспективної моделі, національний кінематограф пішов шляхом тотального заперечення цінностей минулої доби» [70, с. 175].

В цілому погоджуючись із таким висновком відмітимо, що зазначений процес не відбувався просто та безболісно, адже у тодішньому українському суспільстві тривала активна дискусія про історичну пам'ять та форми її репрезентації, яка розділяла глядача на різні групи та соціальні страти за характером відношення до певних історичних осіб або подій.

Найбільше значення у цьому контексті мали дві кінематографічні теми, які, на думку В. Тарасова, сміливо можна назвати головними темами художньої культури 1990-х - сталінізм та історія українського козацтва [76, с. 49].

Від 1990-х років український кінематограф переживає новий етап свого розвитку, який отримав принципово новий курс після одержання Україною державного суверенітету. У кінематографі цих років відбувається свого роду «прозріння», що відсутність власне національного кіна (в тому числі, і в першу чергу, історичного) – «синдром недержавної нації. ... З цим пов'язані труднощі у становленні держави» [14, с. 47]. Внаслідок відкриття гірких і трагічних сторінок української історії, українським кіно митцям відкрилася низка заборонених раніше тем. Однією з таких практично наново відкритих драматичних сторінок української історії стала трагедія Голодомору. Освоювати її кінематографісти почали ще у 1980-х в межах документальних жанрів. Перший повнометражний ігровий фільм на тему Голодомору з'явився у 1991. Це була стрічка «Голод-33» – екранізація твору В. Барки «Жовтий князь», яка стала дебютом режисера О. Янчука у повнометражному кіно і, безумовно, найбільш впливовою історичною драмою 1990-х. А. Колодко,

наприклад, вважає цей кінофільм «класикою періоду Незалежності», кінострічкою, яка «розбудила український народ від 70-літнього радянського гіпнозу» [49, с. 203].

«Голод-33» – драма і травма українського народу. Драма справжня і глибока. «Картина стала справжньою подією, яка вийшла за межі кіно й перетворилася в значну для суспільства акцію. «Голод -33» демонструвався на українському телебаченні в листопаді 1991 року перед Референдумом про Незалежність України. Фільм був настільки вражаючий за тою страшною реальністю, яку глядач бачив на екрані, що його автори логічно вважають: він відіграв вирішальну роль у виборі українців 1 грудня 1991 року на референдумі. ... Уперше в ігровому кіно прозвучала тема Голодомору. Було показано причини національної трагедії, образи її жертв та виконавців спланованого геноциду» [14, с. 338]. Була у цієї стрічки ще одна особливість. На відміну від більшості попередніх фільмів на історичну тематику, виробництво «Голоду-33» відбулося на пожертви українців. Вочевидь, держава не була готова до такої історичної відвертості. «Режисер прагнув бути правдивим і не шкодував темної фарби в зображенні приреченості героїв – однієї української родини, а відтак – цілого народу, який, за задумом тогочасних вождів, планувалося знищити в такий жахливий спосіб» [14, с. 338].

Кінодрама, за висновком дослідників, змогла стати чимось більшим за добре зняту кінодраму. Як вважає О.Папаш, ця стрічка «не стільки естетичною репрезентацією, скільки політичним аргументом, покликаним консолідувати українців, збудити їх на боротьбу за незалежність». Водночас зазначена риса віддалила кіно оповідь від історичних ремінісценцій, надавши першість художньо-емоційному узагальненню. По суті, на нашу думку, у цій безумовні історичний за своєю природою драмі вперше сповна виявили себе художні риси українського кіно, як цілісного та самостійного явища. Тому, не зважаючи на неможливість у межах такого емоційного сплеску «адекватно представити» події 1930-х років», зазначає О. Папаш, форма цього

«маніфесту» лишається суто художньою, кінематографічною» [67, с. 73]. Це пояснює особливий статус кінострічки в історії вітчизняної кінодрами (згадана дослідниця вважає його «винятковим» та «одиничним» [там само]). На відміну від світового кінематографу, який виробив декілька варіантів відношення до холокосту (за думкою, О.Папаш кінематографічні репрезентації Голокосту, групуються щонайменше довкола двох центральних моделей відтворення – «Списку Шиндлера» Стівена Спілберга та «Шоа» Клода Ланцмана) тогочасне українське кіно «не виробило кількох репрезентаційних моделей голоду», а «єдиний ігровий фільм, присвячений голоду, сакралізується настільки, що втрачається будь-яка можливість його публічної критики» [67, с. 74]

Фільм дійсно має вважатися одним з перших по-справжньому українських фільмів доби Незалежності. Він заслужено отримав низку нагород на Всеукраїнських та Міжнародних кінофестивалях. На його особливе місце не лише в українському, але й світовому кінематографі вказують такі важливі перемоги як перша премія ім. А. Ланглуа «За захист і поширення гуманізму» на Міжнародному кінофестивалі у Венеції (2009). «Олег Янчук став першим режисером зі Східної Європи, якого нагородили цією премією» [14, с. 339].

Загалом, в осмисленні тоталітарного минулого української радянської історії В. Бодак нараховує щонайменше півдесятка кіношедеврів, де драма є основною історичності оповіді, її ключовим сценарним та кінематографічним кодом: «Сад Гетсиманський» (реж. Р. Синько), «Секретний ешелон» (реж. Я. Лупій), «Я камінь із Божої пращі» (реж. А. Микульський), «Владика Андрій», «Голод-33» (реж. О. Янчук), «Вінчання зі смертю» (реж. М. Мащенко), «Танго смерті» і «Вальдшнепи» (реж. О. Муратов). [10]. На наш погляд, це переконливо засвідчує наскільки вектор розвитку історичної кінодрами є визначальним для еволюції вітчизняного кінематографу 1990-х рр.

Історична драма цього періоду часу виробила і характерну між жанрову парадигму, яка поєднала жагу до історичності із потягом глядача до мелодраматизму та лірики.

При цьому варто відмітити, що 1990-ті стали часом зародження українського телесеріалу. Із перших досягнень у цьому форматі стали відзначений Державною премією України ім. Тараса Шевченка п'ятисерійний телефільм-драма «Пастка» (1993; реж. О. Бійма; за твором І. Франка), історичний серіал «Роксолана» (1997; реж. Б. Небієрідзе) та мелодраматична десятисерійна стрічка «Острів кохання» (1995; реж. О. Бійма).

Зазначимо, що на той час у вітчизняному кінематографі був відчутний брак історико-пригодницьких мелодрам. Глядач вочевидь скучив за «сердечним» кіно із невід'ємними мелодраматичними атрибутами – звичайною людською радістю і журбою. При тому, «терапевтична функція мелодрами – добре сплакатися – має архетипічну природу. ... 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.» [34, с. 106].

Непересічне значення тут матиме історію кінострічки режисера Бориса Небієрідзе «Роксолана» (1998 р.), де головну роль зіграла Ольга Сумська. Як один із перших серіалів, знятих українською мовою, цей продукт викликав надзвичайний розголос та став кіно-прецедентом в історії українського кінематографу. [83, с. 451]

У дещо схожому контексті, на наш погляд, можна розглянути і міні серіали на тему шевченкіани, які поєднали період 1990-х із 2000-ми роками. Ми маємо на увазі серіал «Тарас Шевченко. Заповіт» (режисер Станіслав Клименко, 9 серій, 1992 р.) та «Мій Шевченко» (режисер Юрій Макаров, 4 серії, 2001 р.). Історичність постаті Шевченка в обох творах показана у новому форматі – без традиційного для радянського часу фокусу «народного героя – борця із царатом».

Як вважає Г. Черков, серіал 1992 року, із Богданом Ступкою у ролі ведучого та ігровими реконструкціями впродовж розповіді про життя Шевченка, став ілюстративною драмою, яка не відкидала напрацьовані у 1970-

х – 1980-х риси кіно мови, проте й не вдавалася до старий прийомів паралельної оповіді, історичної панорамності тощо. [81, с. 179].

В цілому українські драми 1990-х переважно були екранізаціями творів «реабілітованих» українських письменників (М. Хвильового, В. Винниченка та ін.), екранізаціями української класики (І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського та ін.) та сучасних авторів. Більша частина цих фільмів відносилася до різних піджанрів драми: історичної, соціальної, мелодрами. Особливе значення надавалося історичній тематиці і мелодрамі. І то не даремно. «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» [Журавльова-3, с. 106].

В цілому, підбиваючи підсумки періоду 1990-х років, відмітимо складність та неоднорідність розвитку кінодрами цього етапу в еволюції кінематографу України. Як вважають дослідники, провідною тенденцією цього часу є те, що «фільми 90-х років сприймаються у ракурсі забороненої тематики» [70, с. 175]. Тобто слідують за визначеними в суспільстві запитамі відкриття історичної правди, розкриття та заповнення «білих плям» історії, повернення з небуття «забутих імен».

Важливою прикметою українського кінематографу 1990-х стало явище «малокартиння». Якщо у 1992 році українськими творцями було виготовлено 45 стрічок, то 1994 – жодного; у 2000 лише 4. Втім, у наступні десятиліття кінематограф України переживає очікуваний злет.

3.2. Українська кінодрама 2000-х: проблема національного

На перетині 1990-х – 2000-х років українське кіно в цілому переживає етап часткового піднесення, пов'язаного із державною підтримкою, а також поступовим виходом українського кіновиробництва на міжнародний рівень.

Безперечно, «межовим» кіно стає «Молитва за гетьмана Мазепу» (1999 р.) режисера Юрій Ілленко. Як підкреслює Л. Портолога: «Серед основних ознак автентичного є його переконливість, інакше кажучи, сугестивність. «В молитві за гетьмана Мазепу» переконливо українською є сама пластика фільму, бароковий простір та надлишковість різноманітних предметів, що починають через деякий час навіть втомлювати своєю постійною присутністю» [71, с. 150].

По суті саме автентичність та самоусвідомлення себе як нації стає головним лейтмотивом української кінодрами 2000-х. У багатьох кінострічках ідея національного буття – в його історичних або сучасних формах – стає ключовою ознакою «українськості».

Наприклад, кінострічка Олеса Саніна «Мамай» (2002 р.) відкриває нову парадигму між жанрового простору драми, поєднуючи традиції поетичного кіно із ліричною та історико-художньою драматургією. Як зазначає Л. Портолога: «Автентичність – атрибутивна риса будь-якої національної культури. Інше питання – яким чином вона артикулює себе в сучасному українському мистецтві? Як сильно зацікавленні в цій артикуляції самі митці та ті, що стоять з іншого боку скла, чекаючи на щось від мистецтва. Відповіді? Естетичного задоволення? Вічні питання. Їх ніколи не набридне та не буде зайвим ставити знову і знову» [71, с. 146].

У драмі «Мамай» режисер вдається до «параджанівської» форми викладу історії, з її «розтягнутою в часі драмою» [87, р. 170]. Він пропонує своєрідний простір історичного буття, який «складається з міфів, що є не тільки логічним продовженням один одного, а й миттєвим спростованням самих себе».

З їхнього напластування та діалогу « народжується щось нове, змішане на фольклорі, малярстві та індивідуальних фантазіях героя» [52, с. 32].

Важливо наголосити на тому, що стрічка пов'язала українську лінію поетичного кіно із формами кінематографічного постмодернізму, де центральна ідея візуальності твору покладена на пейзаж: «Роль цієї важливої «матерії» бере на себе український степ, що відсутній лише в деяких кадрах, тоді як для більшої частини дії картини саме він і задає тужливий ритм, якого, можливо, потребує легенда про козака Мамая, або будь-яка легенда, що пов'язана з українською історією. ...Степ у цій картині являє собою те виразно мовчазне тло, на якому відбувається не занадто активний розвиток фабули, котра зосереджена більше на візуальній виразності, ніж на драматичному розвитку подій, взятих із українського та татарського епосів XVII століття» [71, с. 148].

Схожу концепція пошуку автентики драми ми знаходимо і в проекті режисера Юрія Макарова, який у 2001 році пропонує глядачеві серіал «Мій Шевченко». Міркуючи над питаннями міфотворчості, режисер пропонує, скоріше, антиісторичну візію власного, суб'єктивного погляду на історію Шевченка, як непересічної людини. Це загалом є суголосним із тенденцією пошуку засобів драматизму «екранного втілення національно-значущої особистості та її відмінність – у порівнянні із просто «героєм» мистецького твору». Як підкреслює Г. Черков, якщо драматичні герої «мають універсальні жанрові риси (коханець, супермен, комічний, негативний)», то герой національного масштабу є носієм «позитивно зарядженого ядра – ...національної гідності, втіленням національної (само)свідомості, і при цьому герой цей відображає зміни в суспільстві в теперішній момент (героїка революції, національна самосвідомість, історія успіху і т. ін.)» [81, с. 180].

У серіалі Макарова Шевченко показаний як «герой «історії успіху». «Інколи через стилістику і мовні звороти може видатись, – підкреслює Г. Черков, – що йдеться про успішного голову корпорації чи то створювача всесвітньо відомого бренду. ...Будь-яка видатна історична постать з часом

певним чином міфологізується, то сучасне світосприйняття у призмі мас-медіа замість прадавньої міфопоетичної картини світу пропонує екранну міфопоетичну «картинку» з трансформацією складних, драматичних явищ життя у казково-наївні «історії успіху» з одноплановими кліше «харизми», «бренду», прямою залежністю між талантом, добробутом, успіхом» [81, с. 179].

Насамкінець, важливо наголосити, що вже на початку 2000-х років кінознавці та дослідники історії кіно в Україні окреслили покоління «молодих», як «нову генерацію», що незабаром визначатиме напрямки розвитку вітчизняної кінодрами. Так, З. Алфьорова, аналізуючи кінострічки 2000-2003 рр., відносить до «нової генерації» кінострічки «Знак» (реж. Є. Альохін), «Метаморфози» (реж.: І. Хомайко, Ж. Довгопольська), «Катерина Білокур. Послання» (реж. О. Самолевська), «Вертикальна подорож» (реж. О. Чепелик), «Амок» (реж. Т. Савченко-Шагінян), «Без пафосу» (реж. Ю. Лазаревська), «З дитинства» (реж. Д. Сирих), «Пісні забутих» (реж. В. Тихий) [2].

3.3. Тенденції розвитку кінодрами 2010-х рр.

В якості фільму, який можна взяти за відправну точку нових тенденцій у розвитку кінодрами, нам здається можливим запропонувати фільм «Ілюзія страху» режисера Олександра Кірієнка (2008 р.). У цьому кіно 1990-ті вже показані як історія, що надзвичайно симптоматично вказує на відірваність другої половини 2000-х від пострадянського часу. 1990-ті поступово стають екранним нарративом, вони набувають значення пройдешнього часу, який цікавий як об'єкт спостереження та, найголовніше, узагальнення і інтерпретації. Кінострічка була знята за мотивами однойменного твору відомого політика О. Турчинова (що зайвий раз підкреслювало її значення маркера оцінки 1990-х). Це історія успішного бізнесмена Ігоря Короба, який

повинен захищати свій бізнес у складних життєвих умовах нової реальності буття. Головну роль у стрічці виконав Заслужений артист Росії А. Панін. Фільм висувався на нагородження кінопремію «Оскар», але номінації не здобув [83, с. 451]

В цілому, на наш погляд, зазначений період часу виражається через декілька властивих рис.

По-перше, це – пошук транснаціонального або глобалізаційного в українському кінематографі. Проблема національної ідентифікації, що була провідною тенденцією попереднього періоду, набуває більш вагомого значення та поступового «перекроковує» за межі національного, як єдино можливого для самовизначення. Як вважає О. Бабак, цей «діаметральний вектор» надзвичайно істотно загострює значення транснаціональності українського кіно, що починає шукати своє місце в глобальному кіно-дискурсі. [7, с. 122] Цей процес до певної міри ускладнює розмову про українську кінодраму, так як здобуття міжнаціонального контексту розмиває автентику наших здобутків – певна «плата» за міжнародне визнання.

Дослідники підкреслюють, що «транснаціональне» кіно безсумнівно є «світовим здобутком», але водночас воно вдається до уніфікації «спільних ознак кінематографів багатьох країн», а в більш довготривалій перспективі – Голлівуду, що є сьогодні «ретранслятором художніх стандартів» кіно [там само, с. 123]. Відтак, транснаціональність у кінематографічній мові може потенційно набути форм «вестернізації», що для вітчизняного кіно не є очевидним плюсом.

Як вважає Д. Колос, певним епілогом 2010-х років стає кінострічка режисера С. Лозниці «Щастя моє» (2010 р.), яка у сенсі пошуку драматичної складової ніби підбиває підсумки «першого десятиріччя XXI сторіччя в ігровому повнометражному українському кіно». [52, с. 33]. Жанр «роуд-муві», що начебто є новим для українського глядача, став виразною ознакою пошуку простору буття країни в її минулих та сучасних формах. Як тут не згадати санінського «Мамая» з його степом, що також до певної міри можна вважати

подорожніми міркуваннями. На наш погляд, рецензійна оцінка кінострічки «Щастя моє» від Д. Колоса може бути сповна застосована і до осмислення «Мамая»: « ...Одинока людина, яка загубилась, не тільки в прямому, а й в переносному сенсі, у світі розпусти, бруду та смертей» [там само].

Ситуацію, яка склалася в українському кінематографі у першій половині 2010-х років, дуже точно охарактеризувала Т. Журавльова. Вона стверджує, що українська кінематографічна культура «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» [34, с. 112].

Проте, слід наголосити, що дослідники фіксують поступове відродження української кінодрами в усіх її формах після 2015 року. Так, якщо у 2010 р. у кінотеатрах не було продемонстровано жодного українського фільму, то у 2017 р. вже 30, 27 з яких отримали фінансування з держбюджету [75, с. 198]. При чому більшість із них – це якісно новий український продукт.

Зокрема, значно відмінним від попередніх картин є «мистецький погляд на українське суспільство чи не найскладнішого та найсуперечливішого історичного періоду – поч. 30-х рр. ХХ ст.» [33, с. 110] у стрічці «Поводир» (2014, реж. О. Санін). У цій стрічці, за точним спостереженням Т. Журавльової, «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 жахливих 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, жертвність, 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 [33, с. 110].

Картина «Поводир» не стала черговим соціополітичним памфлетом про катастрофу українського народу. У ній практично відсутні страшні сцени, аби завірити глядача про злочиння того часу. «Це художній, стильний і красивий фільм про людей та їхні вчинки. 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» [33, с. 110].

Водночас, поява нового українського кінопродукту, не лише провокує поступову відмову «від іноземної продукції низького ґатунку», але й привчає глядача до «національного кіномистецтва», орієнтує на «національний художній продукт, піднесенням патріотизму, розширенням жанрових меж та виходом національного кіномистецтва на світовий рівень», що, приміром, засвідчує демонстрація фільмів «Межа», «Рівень чорного» та «Іній» на Канському фестивалі 2017 року [75, с. 198], перемога стрічки «Донбас» на Канському фестивалі 2018 року [84], демонстрація картини «Додому» на Канському фестивалі 2018 року, а також висування українських за змістом і сенсом драм «Той, хто пройшов скрізь вогонь» (2012, реж. М. Ілленко), «Поводир» (2014, реж. О. Санін), «Додому» (2018, реж. Наріман Алієв) та ін.. на кіно премію «Оскар».

По-друге, друге десятиліття 2000-х років вносить якісно нові тенденції до історичного жанру, по суті, народжуючи феномен «нової історичної кінодрами».

На наш погляд, ключове значення тут мають історичні події, пов'язані із революцією гідності та війною на Донбасі, які визначили нові жанрові стереотипи кінодрами та у вигляді викликів запропонували оновлення тематичного і ідейно-художнього репертуару [29].

Наприклад, фільм режисера З. Буадзе «Червоний» (2017 р.) лише на перший погляд є посиланням на історичну канву міжвоєнного та повоєнного часу в історії країни. Насправді його драматична амплітуда поринає у сьогодення та визначає буття сучасного відношення до подій на Сході України.

Схожу особливість драматизму демонструє кінострічка «Гіркі жнива» Дж. Менделюка – перша англійська художня кінокартина, що присвячена історії Голодомору. Стрічка оповідає проблематику 1930-х, проте прочитується як сучасна історія.

Зрештою, не можемо не згадати кінодрами, що інтерпретують війну на Донбасі як поточну подію. Передусім згадаємо кінострічку – володаря Гран-Прі 67 Берлінського міжнародного кінофестивалю – «Школа №3» (Г. Жено та Є. Сміт) в якій війна з Росією показана через оптику дитинства та дитячого міркування.

Важливо у цьому контексті також згадати кінострічку «Кіборги» режисера А. Сеїтаблаєва, що збрала цілу гаму як схвальних, так і осудливих відгуків. Останнє, на наш погляд, засвідчує принципову відмінність українського драматичного кінематографу від решти східноєвропейських шкіл, де кінокритика існує або у пропагандистському ключі, або як додатковий маркетинговий важіль. Військова драма «Кіборги: Герої не вмирають» заслужено стала переможцем на Другій національній кінопремії «Дзига» (2018), отримавши одразу шість нагород. Відносний успіх стрічка мала і в українському прокаті, зібравши понад 1 млн. доларів.

Окремого наголосу потребує факт появи на українському телебачення багатосерійних картин, серед яких особливе місце відведено мелодрамам. «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» [34, с. 112].

В цілому варто підкреслити, що у вітчизняних телесеріалах особливо відчутна тенденція до розмивання і трансформації жанрових кордонів. Сьогодні прихильність публіки завойували така модифікація драми, як молодіжна драма (наприклад, серіали «Школа», 2018, та «Перші ластівки», 2020). Втім, мелодрама незмінно утримує пріоритетні позиції в українського глядача. Так, чималий успіх у глядача отримали такі мелодраматичні багатосерійні картини останніх років, як «Черговий лікар» (2016, реж. К. Денесюк, О. Онуфрієва; телеканал «Україна»), «Кріпосна» (2019, реж. Ф. Герчіков та М. Літвінов; телеканал СТБ), «І будуть люди» (2020, реж. А. Непиталюк; телеканал СТБ).

До того ж, багатосерійна костюмована мелодрама «Кріпосна» стала до вподоби й глядацькій аудиторії сусідньої Польщі, де його називали «хітом», «явищем» сучасного українського кінематографу і навіть порівнювали із всесвітньо відомими серіалами бразильського і турецького виробництва.

Як вважає А. Сорокопуд, сучасне українське драматичне кіно «не позбавлене проблем, які гальмують його розвиток та впливають на якість і популярність». Серед найбільших вчена називає проблему художнього буття української кінодрами, яке може бути представлене через таку відмінну

проблематику, як «збереження значущості норм моралі» з одного боку, та нерівномірність представлення кінострічок у просторі країни (зосередженість сучасних кінотеатрів у великих містах), з іншого [75, с. 199] Проте, на нашу думку, більш істотний вплив на форми існування сучасного українського кіно справляють «нечисленність аудиторії, орієнтованої на національний кіно продукт» та «пропагандистська, тенденційна спрямованість» багатьох кіно продуктів [там само].

В якості проміжного висновку вважаємо за необхідне актуалізувати думку М. Кондратьєва щодо невмирущості українського сучасного кіно, яке, за абсолютно справедливим твердженням вченого, «ховають уже майже двадцять років» [53, с. 162]. Зокрема, критики підкреслюють, що у 2019-2020 роках році на екрани чи не щомісяця виходять стрічки українського виробництва, які, до того ж, відзняти на українському матеріалі. І все частіше до участі в них запрошують зірки європейського чи голлівудського кінематографу. За словами голови «Держкіно» П. Ілленко, від 2018 року «нам є що показати. Це відродження українського кіно, його нова хвиля» і «ми можемо впевнено заявляти, що повертаємо собі статус кінематографічної країни і наше кіно стає успішним» [84].

3.4. Багатомовність української драми

«Історичний фільм, особливо той, в якому дотримано історичну правду, торочиться в певних суспільних умовах і часі, й образ історії твориться відповідно до цього часу» [14, с. 37]. За радянських часів українське кіновиробництво відповідало загальнодержавній політиці русифікації і розвивалося в російськомовних реаліях. Так, якщо у 1930-х на Київській кінофабриці (зараз Національна кіностудія художніх фільмів імені О. Довженка) виходили україномовні стрічки («Іван» О. Довженка, «Наталка Полтавка» І. Кавалеридзе, «Сорочинський ярмарок» М. Екка), то у 1940-х

жодної україномовної стрічки знято не було. У 1950-х відсоток україномовних фільмів не досягає й 5% (9 стрічок з 50) [47]. І хоча 1960–70-ті позначені злетом українського поетичного кіна, доля україномовних стрічок не змінюється. Зі 166 відомих на сьогодні фільмів, знятих на київській кіностудії упродовж тих двадцяти років, лише 8 були повністю україномовними (серед яких «Тіні забутих предків» та «Білий птах з чорною ознакою») [47]. Це ледь сягає 13% від усього загалу кінопродукції. У 1980-х з'явилося лише 2 (зі 107!) україномовних стрічки (реж. С. Клименко).

Цікаво зауважити, що, іноді фільми, які знімали українською, доходили до глядача в російськомовному дубляжі. Наприклад, фільм «За двома зайцями» (В. Іванов, 1961), що природно, знімався мовою М. Старицького та І. Нечуя-Левицького. У ньому герой О. Борисова – «кумедний малорос» Свирид Голохвостий, розмовляв суржилом, що підкреслювало його недолугість та легкодумність. Відомий глядачу в російськомовному варіанті фільм програє україномовному у «правдивості», образності та колоритності. До того ж, у ньому С. Голохвостий говорить російською, що знижує «специфічність» і навіть комічність героя.

Відзначимо, що тоді формується тенденція до виробництва двомовних (російсько-українських) фільмів, у яких мова виступає способом творення контексту чи екранного образу. Перш за все, це фільми про Штепселя і Тарапуньку, які знімали режисери Єф. Березин (1953; 1957) та В. Іванов (1955). На противагу військово-історичній драмі О. Довженка «Щорс» (1939), де двомовність виправдовувалася історичним контекстом, фільми про Штепселя і Тарапуньку були комедіями, в яких українська мова вводилася для створення комічного антуражу (у контексті «кумедні малороси»). Зазначимо, що двомовне кіно в українському кіновиробництві буквально до останнього часу існувало в таких мовних реаліях. Це підтверджує заява продюсерки каналу «1+1» О. Єремєєвої (2020), що в кіно українська мова краще сприймається в комічному жанрі, аніж у драмах, бо «знайти тональність української мови, щоб глядач її сприймав, досить непросто» [24]. Проте,

причина цього, на наше переконання, полягає не у сприйманні глядачами української мови. Від 2000-х глядач із задоволенням дивиться зарубіжні стрічки, дубльовані українською. Зокрема, якщо у 2008 р. менше 60% фільмів іноземного виробництва виходило в прокат українською мовою, то у 2013 р. цей показник збільшився до 70% і продовжив зростати надалі. Якісний дубляж став началом україномовного кіна.

Причину певного «неуспіху» україномовного кіно слід вбачати у рівні володіння акторами українською мовою «у реальному часі» (її фонетикою, мелодикою, діапазоном «відтінків смислів», тощо). І це попри те, що у кінематографі мова має бути одним із виразників національної ідентичності.

Після занепаду кіновиробництва, який спіткав українське кіно у 1990-х, кінематограф України зазнав розвитку. У 2017 було прийнято закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні». І, як результат, від «осені 2017 року кількість національних прем'єр вийшла на рівень, коли щотижня у кінотеатрі з'являвся новий український фільм», і «за п'ять останніх років загальні збори від українських фільмів зросли у 10 (!) разів» [48]. Проте, власне криза українського кіновиробництва ще не подолана і про «ренесанс» українського кіна говорити ще зарано [22]. Про це свідчить наступний факт. Наразі в кінотеатрах України діє квота на демонстрацію українського кіна на рівні 15 % від загального щомісячного часу демонстрації фільмів, яка часто не виконується не з вини кінотеатрів, які відчують брак національного кіно продукту. І це при тому, що протягом 2019 року у прокат вийшло понад 20 вітчизняних україномовних стрічок, частина з яких робить рекордні касові збори [24]. Чинний Закон «Про забезпечення функціонування української мови як державної» передбачає, що виробництво кіна в Україні має стати україномовним. Зокрема, фільми українського виробництва мають виходити в прокат зі звукорядом, виконаним державною мовою (в тому числі шляхом дублювання або озвучення; виключення складає лише кримсько-татарська мова, фільми якою можуть демонструватися навіть без українських субтитрів).

В сучасній українській кіноіндустрії режисери часто використовують багатомовність як один із засобів творення / посилення смислу стрічки. Вдалими у цьому сенсі стали фільми «Хайтарма» (А. Сейтаблаєв, 2013; російська та кримсько-татарська); «Червоний» (З. Буадзе, 2017; українська, російська); «Кіборги» (А. Сейтаблаєв, 2017; українська, російська) та ін. Відкритий білінгвізм в сучасних історичних, військових, біографічних драмах особливо доречний. Він, як і у фільмі О. Довженка «Щорс», підкреслює світоглядні «зіткнення» героїв, доповнює екранні образи, посилює конфлікт. І тут ми стикаємося ще з однією важливою проблемою сучасного вітчизняного кінематографу – звернення до історичної теми. За слушним твердженням Л. Брюховецької, «створення історичних фільмів у країні – це неформальна ознака престижності її кіно. Так, це вимагає значних матеріальних і творчих затрат, адже зображувану епоху потрібно відтворити в матеріальних речах – архітектурі, інтер'єрах, одязі, зброї, предметах побуту. Тому такі стрічки може собі дозволити тільки багата країна. Так чи інакше, навіть якщо історичний фільм не стає касовим і не окупиться, він залишається як надбання, до якого можна час від часу повертатися» [14, с. 39]. Цей чинник є ще одним аргументом на користь багатомовності сучасної української історичної драми, оскільки вона, не вимагаючи великих грошових вливань, має не аби яку здатність підкреслити мовно-історичні (а відтак і ментальні) реалії історичного часу, який відтворюється на екрані.

У трагікомедії «Донбас» (С. Лозниця, 2018; українська, російська, суржик), як і у істерні з елементами драми «Дике поле» (Я. Лодигін, 2018; українська, російська, суржик), багатомовність акцентує локальність топосу, підкреслює трагікомічність ситуацій, посилює реалістичність / документальність окремих сцен.

Дебютний фільм Н. Алієва «Додому» (2019), який став головною сенсацією українського кіна останніх років, є тримовним (як, до речі, і стрічка «Поводир» (О. Санін, 2013; українська, англійська, російська). У ньому на рівних використовуються українська, російська і кримсько-татарська

(субтитри) мови. Від цього фільм дуже виграв. Режисер, як і у свій час С. Лозниця, зазначає: «мене засмучує, коли мені пропонують продублювати фільм українською. Це просто нерозуміння матеріалу» [27]. Саме сплетіння трьох мов підсилює колорит часового простору і суспільно-світоглядні орієнтири героїв та допомагає режисеру довершити драматургію твору.

ВИСНОВКИ

В результаті здійсненого дослідження ми дійшли наступних висновків.

1. Проведена нами дослідження дозволяє констатувати достатньо постійну та розгалужену увагу академічного середовища до питання розвитку українського кінематографу зазначеного періоду часу. При цьому слід визнати, що дослідники переважно зосереджуються на феноменологічній проблематиці, яка традиційно перебирає на себе фокус уваги: українське поетичне кіно 1960-х років та кінематографія постмодернізму у вітчизняному контексті (2000-ні роки). За таких обставин проблема української кінодрами постає наче затиснутою поміж двома великими прошарками літератури, які, звісно, частково, розкривають тематику, приміром, кінодрами в межах поетичної кіно-мови (наприклад, Л. Портолога). Таким чином, аналіз науково-дослідної літератури засвідчує потребу в опрацюванні цілісного бачення розвитку української кінодрами, як самодостатнього явища в історії вітчизняного кінематографу.

2. Виявлено, що в українському кінематографі драма відначально була одним із пріоритетних жанрів. Зокрема, перший кульмінаційний ступінь розвитку українського кінематографу означений драмами О. Довженка «Звенигора» (драма-притча) та «Земля» (драма-поема). В епоху тоталітарного кіна кінодрама зазнає певних жанрових трансформацій, що пов'язано із соціокультурними реаліями часу. Зокрема, позбавлена камерно-суб'єктивного та національно-історичного струменів драма, відповідаючи чинним на той час кон'юнктурно-пропагандистськими альянсам, розвивається у пафосно-героїчному та соціальному напрямках.

Принципово нового жанрового звучання українська драма набуває у відносно коротку еру «українського поетичного кіна». Через принципову відмінність від загальнорадянського кінопродукту, ці глибокі, національно орієнтовані фільми були «забуті» на десятиліття. Загальну заідеологізованість

і стереотипність кінематографу наступних десятиліть порушує кілька відверто камерних, «не-радянських», за визначенням сучасних критиків, психологічних і особистісно орієнтованих драм К. Муратової та інших режисерів, які практично готують появу пострадянського кіна.

3. Констатовано оновлення жанрового канону драми та цікаву дифузю і трансформацію жанрів, які відбулися в українському кіно від початку 1990-х років, а в окремих аспектах продовжують тривати й досі. Причинами цього явища є природна властивість драматизму виступати в якості зв'язуючого елемента між різними жанроформами, оскільки драма сама по собі декларує жанрову еластичність, що породжує ряд споріднених явищ.

4. Важливими тенденціями останніх двадцяти років розвитку кінодрами в Україні є, з одного боку, активний пошук в галузі «патріотичного кіно» (національно-орієнтованого за сюжетом, образно-візуальною та музичною структурою), а з іншого – активний вихід кіномистецтва за межі традиційної для вітчизняного кіно проблеми героя. На зламі 2010-х років кінематографі поступово набуває транснаціональних рис, які сприймають виклики глобалізації як автентичні, «свої», «тутешні». Зазначену риси ми фіксуємо в багатьох кінострічках нової генерації «молодих», що стала репрезентантом вітчизняного кіно у цей час.

5. Важливим здобутком сучасної кіноіндустрії України є вихід на екрани багатосерійних телефільмів, які за жанровими особливостями є різними модифікаціям драми. Якість і відносний успіх вітчизняних серіалів підтверджує факт відновлення масового українського кінематографу і вимальовує позитивні перспективи щодо його розвитку.

6. Підкреслено, що сучасні кінодрами, попри закони, що регламентують мовне питання у кіновиробництві, часто є продуктом багатомовним. Багатомовність для режисера сучасної української кінодрами часто є потужним прийомом, що здатний довершити драматургію твору, відтворити мовно-ментальні реалії часу, які для прийдешніх поколінь постануть як елементи ретроспекції національної пам'яті.

7. Сучасна кінодрама еволюціонує в сторону над-жанрових побудов. Це загалом є характерним для сучасного ігрового кіно, що істотно виважене засиллям аматорського відео у соціальних мережах, платформах та молодіжних стрімінгових форумах. Відтак, традиційна жанрова схема «великого» кіно ХХ століття має змінюватися, пропонуючи нові якості «старих» жанрів (драма, комедія, трагедія), поряд із гібридними формами новий жанрових схем (приміром, треш-сітком). Українська кінодрама, звісно, не перебуває на вістрі цього процесу, проте має певні здобутки в сфері експериментального творчого кіно, що декларує бажання пошуку новизни, сучасної кіно-мови і при цьому не розриває остаточно із ігровим наративом кінострічки.

8. Українська кінодрама пройшла складний шлях розвитку, охопивши практично увесь спектр драматичних жанрів та виробивши власне уявлення про найбільші феномени в кінопроцесі 1990-х – 2010-х років. Це дає підстави сподіватися на його успішність як у комерційному, так і в художньому аспектах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев, С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации. *Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения*. М.: Наука. 1986. С. 104-116.
2. Алфьорова З. Доба «забуття» у фільмах нової кіногенерації / Зоя Алфьорова. *Мистецькі обрії'2003 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. К., 2004. Вип. 6. С. 238–242.*
3. Алфьорова, З. Кінематограф 1970-х рр. Соціокультурний контекст. *Нариси з історії кіномистецтва України*. К. : Інтертехнологія, 2006. С. 267-288.
4. Анашкин, С. «Пьесы растут, как деревья». *Искусство кино*. 2009. № 8. С. 63-68.
5. Анікіна, Т., Софієнко, М. Основні тенденції розвитку українського кінематографа на зламі ХХ–ХХІ століть. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2009. № 11.
6. Античность и драматургия : сб. мат. науч. конф. Керчь , 2003. 186 с.
7. Бабак, О. Тенденція транснаціонального в сучасному українському кінематографі: погляди науковців. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого*, (18), 122-129
8. Богданова, Н. Категория драмы в классической европейской философии (от Аристотеля к Гегелю). *Вісник Харківського національного університету. Серія: Теорія культури і філософія науки*. Харків, 2002. № 552 : Наука, теологія, постмодерн, Ч. 2. 44-56с.
9. Богуславский, А. Краткая история русской советской драматургии : от Мистерии-Буфф до Третьей Патетической *монография*. М. : Просвещение, 1966. 347 с.

10. Бодак, В. Осмислення тоталітарного минулого (30-ті роки ХХ ст.) в сучасному українському ігровому кінематографі. *Наук. вісн. КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. К., 2011. Вип. 9. С. 46–55*
11. Брюховецька, Л. «Війна культур» чи загроза асиміляції? Українське поетичне кіно як фактор національного самоствердження. *Наукові записки НАУКМА. К., 2008. Т. 75 : Теорія та історія культури.. 77-84*
12. Брюховецька, Л. Взаємодія людини і предметного світу в українському кіно останніх десятиріч . *Мистецькі обрії'99 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіцистика. К. : АМУ, 2000. – [Вип. 2]. С. 223-227.*
13. Брюховецька, Л. Історія українського кіно. П'ять років із ста. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. К. : АМУ, 2001. Вип. 2.. 255-268.*
14. Брюховецька, Л. Найцікавіша історія в Європі. Екранні версії: *монографія. К. : Задруга, 2014. Кінематографічні студії. Вип. другий. 496 с.*
15. Брюховецька, Л. Народ у фільмах поетичного кіно. Довженко-Тарковський-Осика. *Наукові записки НАУКМА. К., 2002. Т. 20/21 : Теорія та історія культури. 92-95.*
16. Брюховецька, Л. Покоління 2000-х: всупереч домінуванню масової культури .*Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання : зб. наук. ст. К., 2010. 214-245с.*
17. Брюховецька, Л. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно . *Наукові записки НАУКМА. К., 1999. Т. 9 : Спец. вип., ч. 1. 198-202с.*
18. Брюховецька, Л. Фільм як перетворена реальність (художня мова українського поетичного кіно). *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. .АМУ. К., 2000. Вип. 1. 271–274с.*
19. Брюховецька, Л. Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання: зб. наук. ст. / Упор. Л. Брюховецька. Київ: Редакція журналу «Кіно-Театр» ; Видавництво «Задруга», 2010.
20. Вайно, М.; Житницький, А. Сценарна майстерність. Кн. 2 : навч. посібник. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2015. 143 с. Бібліогр.: с. 134-139.
21. Вайсфельд, И. Мастерство киносценариста: *монографія. М. : Совет.*

писатель, 1961. 303 с.

22. Васильєв, С. Український кінематограф сьогодні: є підстави для оптимізму. *Delo.ua [Сайт]: Спецпроекти*. 2019, 13 січ. URL: <https://delo.ua/lifestyle/ukrajinskij-kinematograf-sogodni-pidstavi-dlja-349156/>

23. Вырыпаев, И. Плохих фильмов не бывает... Иван Вырыпаев ; беседу ведут Сергей Сычев и Андрей Захарьев. *Искусство кино*. 2009. № 8. 69-77с.

24. Головата, Л., Іванченков, Ол., Сопільняк, Ол.. Скандальна заява продюсерки "1+1" про українську мову – реакція акторів та прорив у кіно. 5 канал. *Перший. Український. Інформаційний [Сайт-2]*. 2020, 12 лист. URL: <https://www.5.ua/suspilstvo/skandalna-zaiava-prodiuserky-11-pro-ukrainsku-movu-reaktsiia-aktoriv-ta-proryv-u-kino-208167.html>

25. Головчинер, В. Действие как категория драмы. *Театрон*. 2008. № 2. С. 7-14.

26. Горпенко, В. Кіносценарій як специфічна форма організації дії *монографія*. К. : ДІТМ, 1999. 22 с.

27. Григоров, М. «Без державної української мови не буде розвитку кримськотатарської мови»: Розмова з режисером Наріманом Алієвим. *Zaxid.net [Сайт]. ПрАТ «Телерадіокомпанія "Люкс"». 2019, 21 листоп.* URL: https://zaxid.net/bez_derzhavnoyi_ukrayinskoyi_movi_ne_bude_rozvitku_krimskotatarskoyi_movi_n1493255

28. Гужва, О. Історія духовної драми як драма історії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. Архітектура*. Харків, 2007. № 2. С. 21-35.

29. Даниленко, В. Російсько-українська війна на Донбасі в українському кінематографі. *Український інформаційний простір*, 1 (5). С. 208-218.

30. Демська-Будзуляк, Л. Драма свободи в модернізмі: Пророчі голоси драматургії Лесі Українки : *монографія*. Київ : Академвидав, 2009. 183 с.

31. Єрмоленко, В. Понад століття українського кіно: Інтерв'ю з кінознавцем Любомиром Госейком. *Hromadske.ua [Сайт]. Лайфстайл: Кіно / URL:*

<https://hromadske.ua/posts/ponad-stolittya-ukrayinskogo-kino-intervyu-z-kinoznavcem-lyubomirom-gosejkom>

32. Журавльова, Т. Мелодраматичні тенденції в українському кінематографі тоталітарної доби: зміна ідейної парадигми. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2012. № 1. С. 37-44.
33. Журавльова, Т. Реабілітація мелодрами в українській екранній культурі. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України, 2008. № 4(24). С. 96-103.
34. Журавльова, Т. Мелодрама в сучасному українському кінематографі: питання ідентифікації. *Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ*. Випуск 16. К., 2015. С. 105-114.
35. Забіяка, І. Межа 1980–1990-х як початок сучасної української літератури: погляд із 2010-х. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 67 (1). С. 50-57..
36. Зборовець, І. Міфологізація і театралізація реальності як соціокультурний феномен у радянській драматургії 70-80-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01; Харків. держ. ін-т культури. Харків, 1996. 48 с
37. Зингерман, Б. Очерки истории драмы 20 века. М. : Наука, 1979. 390 с.
38. Золоєва, Д. Мотиви абсурду в стрічках Юрія Ілленка. *Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісн. Київ, 2012. 8. С. 47-56.*
39. Зубавіна, І. Історія українського кіно як поле сучасних наукових досліджень. *Мистецькі обрії'2005-2006 : наук.-теорет. пр. та публіц. Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. К., 2006. Вип. 8/9. С. 464-467.*
40. Зубавіна, І. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті: *монографія*. ІПСМ АМУ. К.: ФЕНІКС, 2007. 296 с.
41. Зубавіна, І. Кінематограф України «перехідної доби» та часів незалежності: туга за героєм (начерки екранної еволюції кінця 1980–1990-х рр.). *Наук. вісн. КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. К., 2007. Вип. 1. С. 137-145.*

42. Зубавіна, І. Особливості еволюції жіночого образу (український кінематограф 1917–1990 рр.). *Актуал. пробл. історії, теорії та практики худож. культури : зб. наук. пр. ДАКККіМ, КНУ ім. Т. Шевченка. К., 1998. Ч. 2. С. 51- 60.*
43. Зубавіна, І. Переживання статевої проблематики людини : (на укр. кіноматеріалі 90-х років ХХ ст.) : [від 10-х рр. ХХ ст. до сучасності]. *Мистецтво екрана. КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого, Каф. кінознавства ; упоряд. О. С. Мусієнко. Вінниця, 2001. Вип. 1. С.63-77*
44. Зубавіна, І. Специфіка проявів сюрреального у кінематографі України. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ. К., 2004. Вип. 4.. 204-213с.*
45. Зубавіна, І. Час і простір у кінематографі: *монографія. К. : Щек, 2008. 447 с.*
46. Кирилова, О. Володимир Винниченко: «кінодекадент у вишиванці» (культурна історія екранізацій: 1917-2014 рр.). *МАГІСТЕРІУМ. 2017. Вип. 68: Культурологія. С. 58-66. ULR: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/12322/Kyrylova_Volodymyr_Vynnychenko.pdf?sequence=1&isAllowed=y*
47. Кіностудія ім.Довженка як дзеркало русифікаторської політики в СРСР. *Історична правда [Сайт]. 2013, 17 лип. (вівторок). ULR: <https://www.istpravda.com.ua/blogs/51e5bcfd5edf4/>*
48. Кокотюха, А. Кіно на мільйон. *НВ [Сайт], ТОВ «ВИДАВНИЧИЙ ДІМ «МЕДІА-ДК». 2020, 23 січня. ULR: <https://nv.ua/ukr/opinion/krashchi-ukrajinski-filmi-yak-rozvivayetsya-nasha-kinoindustriya-andriy-kokotyuha-50066130.html>*
49. Колодко, А. Масове кіно України періоду незалежності. *Народознавчі зошити, 2016. № 1. С. 201-209.*
50. Колос, Д. Постмодерністські тенденції в українських фільмах кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Сучас. пробл. худож. освіти в Україні : зб. наук. пр.. Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ. К., 2012. Вип. 7 : Сучасні стратегії екранної освіти: українська версія. С. 47-55.*

51. Колос Д. Постмодерністські тенденції в українських фільмах радянського періоду. *Пробл. сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. Луган. держ. ін-т культури і мистец.* Луганськ, 2012. Вип. 20/21. С. 172- 181.
52. Колос, Д. Український кінематограф ХХІ століття: постмодерністський прорив. *Наукові записки [Національного університету Острозька академія]. Сер.: Культурологія*, 2012. № 10. С. 29-34.
53. Кондратьєва, М. Український кінематограф сьогодні. *Мистецтвознавство України*. 2010. №11. С. 159-162.
54. Коновалов, А. Логлайн в контексте конструювання сюжету в кинодраматургії. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20-21 квіт. 2017 р. Харків, 2017. 228с.*
55. Кипіани В. Поводыр, кино и кобзари . *Новое Время. 2014. 15 ноября / URL: <http://nv.ua/opinion/kipiani/povodyr-kino-i-kobzari20526.html>*
56. Куринная, А. Построение истории в кинодраматургии как средство манипуляции сознанием зрителя (на примере труда У. Индика "Психология для сценаристов"). *Драма, вистава, глядач... : матеріали Дев'ятих міжнар. мистецтвознавчих читань, присвячених пам'яті проф. В. М. Айзенштадта.* Харків, 2016. 48с.
57. Куринна, Г. Конструкція кинодраматургії як засіб маніпуляції сприйняттям глядача (на прикладі праці У. Индика "Психологія для сценаристів"). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр..* Харків, 2017. С. 123-130.
58. Локтионова-Ойцюсь, О. Українське музичне телебачення 1990-х–2000-х років як соціокультурний та мистецький феномен. *Мистецтвознавчі записки.* 2014. № 35. С. 195-199.
59. Луков, Вл. А. Жанры и жанровые генерализации. *Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С.141-148.*
60. Макки, Роберт История на миллион долларов : мастер-класс для сценаристов, писателей и не только М. : Альпина нон-фикшн, 2010. 455 с.
61. Маршак, М. Сценарное мастерство кинолюбителя : (замысел и сценарий

- фільма). М. И. Маршак. М. : Совет. Россия, 1975. 127 с.
62. Миславський, В. Перше десятиліття ігрового кінематографа в Україні (1907-1917 рр.). *Нариси з історії кіномистецтва України*. К. : Інтертехнологія, 2006. С. 9-52.
63. Мусієнко, О. Естетичний потенціал пейзажу в кіномистецтві . *Мистецькі обрії'2003 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. Ін-т пробл. сучас. мистец.* АМУ. К., 2004. Вип. 6. 254-261с.
64. Мусієнко, О. Українське кіно 1930-х років: по той бік соціалістичного реалізму. *Нариси з історії кіномистецтва України*. К. : Інтертехнологія, 2006. С. 117-164.
65. Мусієнко, О. Чи був побут на радянському екрані? *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр.. АМУ. К., 2000*. Вип. 1. 275- 291с.
66. Новиков, Анатолій Олександрович Українська драматургія на уроках літератури : [навч. посіб.]. Харків : Основа, 2012. 159 с.
67. Папаш, О. Колективна травма в ігровому кіно: випадок одиначної репрезентації («Голод-33») *Наук. зап. НаУКМА*. К., 2011. Т. 114 : Теорія та історія культури. С. 73-78.
68. Перепелиця, С. Українське поетичне кіно у другій половині ХХ – початку ХХІ століття
69. Пилипенко, І. Специфика создания героя в современной кинодраматургии. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених*. Харків, 2009. С. 204-205.
70. Поліщук, О., Гуцал, Р. Формування та розвиток українського кінематографа. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 2(2), 173-180.
71. Порталого, Л. Проблема національної автентичності в сучасному українському кінематографі. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец.* НАМУ. К., 2010. Вип. 11. С. 145-152.
72. Реуцкая, Е. Поэтика драмы в контексте историко-культурного

- существования. *Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств.* 2008. № 2. . 280-283с.
73. Ржешевский, А. Жизнь. Кино: *монография*. М. : Искусство, 1982. 382 с.
74. Скуратівський, В. Українське тоталітарне кіно. *Нариси з історії кіномистецтва України*. К. : Інтертехнологія, 2006. С. 77-116.
75. Сорокопуд, А. Проблеми сучасного буття нації в українському кінематографі. *Духовна культура України перед викликами часу (до 150-річчя заснування «Просвіти»): тези доповідей*. Х.: Право, 2019. С. 198.
76. Тарасов, В. "Білі плями" вітчизняної історії на сторінках публіцистики, 1989-1991 рр.: історіографічний та методологічний аспекти: *монографія*. – Х. : Курсор, 2007. – 146 с
77. Тарасова, Д. «Земля» Довженка. Фільм, що змусив світ говорити про українське кіно. *Espresso.tv: article* [Сайт] / URL: https://web.archive.org/web/20150707174511/https://espresso.tv/article/2015/04/08/quotzemlyaquot_dovzhenka_film_scho_zmusyv_svit_hovoryty_pro_ukrayinske_kino
78. Тримбач, С. Історія українського кіно (1910—1920-ті роки). *Нариси з історії кіномистецтва України*. К. : Інтертехнологія, 2006. С. 53-76.
79. Фрумкин, Гр. Сценарное мастерство: кино - телевидение - реклама : учеб. пособие. М. : Академ. Проект, 2008. 223 с.
80. Хализев, В. Драма как явление искусства. В. Хализев. М. : Искусство, 1978. 240 с.
81. Черков, Г. Образ історичної постаті як феномен національної екранної культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого*, (14), 176-182
82. Чміль, Г. «Археологія знання» М. Фуко і національний дискурс кіно. *Мистецькі обрії'2001–2002 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. Ін-т ІІ пробл. сучас. мистец. АМУ*. К., 2003. Вип. 4/5.. 328-334с.
83. Шлінчак, О., & Канарська, К. Український кінематограф – шлях із небуття

84. Як ожило українське кіно. *BBS NEWS* | Україна. 6 червня 2018 [Сайт] / URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-44374696>.
85. Myslavskiy V., Chmil G., Bezruchk O., Markhaichuk N. Poetics of Ukrainian Film 'Earth': Oleksandr Dovzhenko's Conceptual Search. *Media Education*. 2020. 60(4). P. 706-713.
86. Zolotukhina N., Markhaychuk N., Tarasov V., & Chadaeva K. (2018). Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2018. № 4. С. 110–115. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1805533>
87. Zolotukhina, N., Markhaychuk, N., Tarasov, V., & Chadaeva, K. (2018). Formal-Stylistic and Compositional Features of Collages by Sergey Paradzhanov. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2018. № 14. С. 168-173.

ДОДАТКИ

Додаток А.1.



Кіно 21 ст.

Назва	Рік	Авторство	Жанр / Піджанри	Бюджет
Додому 	2019	<i>Режисер</i> Наріман Алієв <i>Сценарист:</i> Наріман Алієв <i>Марися Нікітюк</i> <i>Оператор</i> Володимир Яценко	Драма	Кошторис 20,0 млн. гривень. Касові збори 1,7 млн. гривень.
Донбас 	2018	<i>Режисер:</i> Сергій Лозниця <i>Сценарист:</i> Сергій Лозниця <i>Оператор</i> Олег Муту	Трагікомедія	Кошторис: 71млн 340 тисяч гривень. Касові збори: 72 тис. доларів.
Дике поле	2018	<i>Режисер:</i> Ярослав Лодигін <i>Сценарій:</i> Сергій Жадан, Наталя	Пригодницька драма	Бюджет: 30, 98 млн. гривень.

		<p>Ворожбит <i>Оператор:</i> Сергій Михальчук</p>		<p>Касові збори: 2,25 млн. гривень.</p>
<p>Кіборги</p> 	<p>2017</p>	<p><i>Режисер:</i> Ахтем Сейтаблаєв <i>Сценарист:</i> Наталья Ворожбит <i>Оператор:</i> Юрій Король</p>	<p>Військова драма</p>	<p>Бюджет: 48 млн. гривень. Касові збори 23,2 млн. гривень.</p>
<p>Червоний</p> 	<p>2017</p>	<p><i>Сценарист:</i> Андрей Анатольевич Кокотюха <i>Режисер:</i> Заза Буадзе <i>Оператор:</i> Олександр Земляний</p>	<p>Історична драма</p>	<p>Кошторис 20 млн. гривень. Касові збори 3,1 млн. гривень.</p>
<p>Межа</p> 	<p>2017</p>	<p><i>Режисер:</i> Петер Бєб'як <i>Сценарист:</i> Петер Балько <i>Оператор:</i> Мартін Зіаран <i>Лукас Терен</i></p>	<p>Кримінальна драма</p>	<p>Кошторис: 1,3 млн. євро. Касові збори: 1,8 млн. євро.</p>
<p>Іній</p>	<p>2017</p>	<p><i>Режисер:</i> Шарунас Бартас</p>	<p>Військова драма</p>	<p>Кошторис: 39,9 млн.</p>


		<p><i>Сценарист:</i> Шарунас Баргас Анна Коен-Янай</p> <p><i>Оператор:</i> Ейтвідас Доскус</p>		<p>гривень Касові збори: 38 тис. доларів</p>
<p>Хайтарма</p> 	2013	<p><i>Режисер:</i> Ахтем Сейтаблаєв</p> <p><i>Сценарію:</i> Микола Рибалка</p> <p><i>Оператор:</i> Володимир Іванов</p>	Історична драма	<p>Кошторис 1,5 млн. доларів Касові збори: –</p>
<p>Поводир</p> 	2014	<p><i>Режисер:</i> Олесь Санін</p> <p><i>Сценарист:</i> Олесь Санін Олександр Ірванець Ірен Роздобудько Пол Волянський</p> <p><i>Оператор:</i> Сергій Михальчук</p>	Трагічна драма	<p>Кошторис 2 млн. гривень. Збори: 14 млн. гривень.</p>
<p>«Той, хто пройшов скрізь»</p>	2012	<p><i>Режисер</i> Михайло Ілленко</p> <p><i>Сценарист</i> Михайло Ілленко Замрій Денис</p>		<p>Кошторис: 16 млн. гривень. Касові збори: 1,4</p>

 <p>ВОГОНЬ» телефон для довідок: 52-15-00</p>		<p>Костянтин Коновалов <i>Оператор</i> Олександр Кришталович</p>		<p>млн. гривень.</p>
<p>Щастя моє</p> 	<p>2010</p>	<p><i>Режисер:</i> Сергій Лозниця <i>Сценарист:</i> Сергій Лозниця <i>Оператор:</i> Олег Муту</p>	<p>Історична драма</p>	<p>Кошторис: 1.5 млн. євро. Касові збори: 56 тис. доларів.</p>
<p>Ілюзія страху</p> 	<p>2008</p>	<p><i>Режиссёр:</i> Александр Кириенко <i>Сценарист:</i> Александр Кириенко, Александр Турчинов <i>Оператор:</i> Сергей Михальчук</p>	<p>Психологічна драма</p>	<p>Бюджет: 500 тис. доларів. Касові збори: 161 тис. доларів.</p>
<p>Мамай</p> 	<p>2002</p>	<p><i>Режисер:</i> Олесь Санін <i>Сценарист:</i> Олесь Санін <i>Оператори:</i> Сергій Михальчук</p>	<p>Історична драма</p>	<p>Кошторис 280 тис. доларів. Касові збори:—</p>

<p>Голод-</p>  <p>33 DVD ГОЛОД-33</p>	1991	<p><i>Режисер:</i> Олесь Янчук</p> <p><i>Оператор:</i> Василь Бородін Михайло Кретов</p> <p><i>Сценарист:</i> Василь Барка Сергій Дяченко Лесь Танюк</p>	<p>Історична драма</p>	<p>Кошторис:— Касові збори:—</p>
<p>Молитва за гетьмана</p>  <p>Мазепу</p>	1991	<p><i>Режисер:</i> Юрій Ілленко</p> <p><i>Сценарію:</i> Юрій Ілленко</p> <p><i>Оператор:</i> Юрій Ілленко</p>	<p>Історична драма</p>	<p>Бюджет: 12,5 млн. гривень. Касові збори:—</p>

Додаток А.2.

Серіали 21 ст.

Серіал	рік	Жанр	Виробництво	Режисер	Нагороди
<p>І будуть люди</p> 	2020	Історична драма	Україна	Режисер Аркадій Непиталюк	–
<p>Кріпосна</p> 	2019	Телевізійна драма	Українсько – російське виробництво	Режисерами телесеріалу були: Фелікс Герчіков та Макс Літвінов.	На Україні, за результатами телеперегляду, серіал став лідером серед всіх телеканалів і кращим продуктом в історії телеканалу СТБ.
<p>Перші ластівки</p> 	2019	Драматичний серіал молодіжна драма	Україна	Режисер Валентин Шпаков	Проморолики і логотип серіалу виробництва Нового каналу були номіновані і потрапили в шорт-лист престижної премії PROMAX AWARDS: EUROPE в категоріях social responsibility announcement spot. Промо-ролики,

					<p>в яких на обличчях героїв серіалу змінюються татуювання з написами зайняли перше місце в номінації TV Project - Typography на українському фестивалі Ukrainian Design: The Very Best Of.</p> <p>Срібло в п'яти номінаціях (TV Program - Logo; TV Program / Film Promo - Promo Spot: Motion Graphics, Moving Image, Video; Program / Film Promo - Open / Titles; Program / Film Promo - Miscellaneous Design; Motion Graphics - Title Design & Motion Graphics of Film / Series) на українському фестивалі Ukrainian Design: The Very Best Of отримали титри до серіалу, концепт лого і соціальний проморолик.</p> <p>За результатами глядацького голосування проект був визнаний Кращим українським міні-серіалом десятиліття в рейтингу «Знято в Україні TV: краще за 10 років» .</p> <p>Логотип серіалу здобув перемогу в категорії Concept Logo на PromaxBDA Awards</p>
--	--	--	--	--	---

					Europe 2020.
<p>Черговий лікар</p> 	2016	Мелодрама	Україна	Режисер: Наталія Лук'янчук, Павло Мащенко, Віктор Сухобрус, Андрій Осмоловський, Сергій Сотниченко	Platinum Remi Award, WorldFest Houston 2017
<p>Червона королева</p> 	2015	Мелодрама	Українсько-російського виробництва	Режисер Олена Семенова	49 US International Film & Video Festival (США) 2016 «Silver screen», краший серіал. Національна премія «Телетріумф 2016» (Україна) 2016 краший телевізійний художній серіал. Міжнародний кінофестиваль «17 миттєвостей ...» ім. В'ячеслава Тихонова (Росія) 2017 краший серіал
<p>Роксолана</p> 	1997	Драматичний телесеріал	Україна	Режисер Борис Костянтинович Небієрідзе	—
<p>Острів кохання</p> 	1995	Мелодраматична а десятисерійна стрічка	Україна	Режисер Олег Бійма	—
<p>Пастка</p> 	1993	Драматичний телесеріал	Україна	Режисер Олег Бійма	Государственная премія України ім. Т.Г.Шевченка (1996)

Додаток А.3.

Кіно 20 ст.

Назва	Рік	Жанр-піджанр	Авторство
<p>Отаман</p>  <p>Хміль</p>	1923	Мелодрама	<p>Режисер: Володимир Гардин</p> <p>Сценарист: Лев Нікулін</p> <p>Оператор: Борис завів</p>
<p>Звенигора</p>  <p>ЗВЕНИГОРА</p>	1928	Притча драма	<p>Режисер: Олександр Довженко</p> <p>Сценарій :Юлія Солнцева (режисер Відновлення)</p> <p>Майк Йогансен, Юрій Юртіка, Олександр Довженко (переробка сценарію)</p> <p>Оператор: Борис завів</p>

<p>Право на жінку Студентка / Делегатка</p> 	1930	Психологічна драма	<p>Режисер: Олексій Каплер Сценарій: Микола Бажан, Олексій Каплер Оператор: Олексій Калюжний, Володимир</p>
<p>Земля</p> 	1930	Драма. Українське поетичне кіно.	<p>Режисер: Олександр Довженко Сценарій: Довженко, Олександр Петрович Оператор: Демуцький, Данило Порфирівич</p>
<p>Іван</p> 	1932	Авангардна драма	<p>Режисер: Олександр Довженко Сценарій: Олександр Довженко Оператор: Єсельчик Юрій Ізраїлевич і Демуцький</p>
<p>Щорс</p> 	1939	Військово-історична драма	<p>Режисери: Юлія Солнцева, Олександр Довженко Сценарій: Олександр Довженко Оператор: Юрій Єсельчик</p>

<p><u>Криниця для спраглих</u></p> 	1944	Кінопритча	<p>Режисер: Юрій Ілленко Сценарій: Іван Драч Оператор: Юрій Ілленко Володимир Давидов</p>
<p>Райдуга</p> 	1943	Військова драма	<p>Режисер: Марк Семенович Донський Оператор: Борис Савелійович Монастирський Автор ідеї: Ванда Львівна Василевська</p>
<p>Україна в огні</p> 	1943	Кіноповість	<p>Режисер: Олександр Довженко</p>
<p>Доля Марини</p> 	1953	Мелодрама	<p>Режисер: Ісаак Шмарук, Сценарій: Лідія Компанієць Оператор: Володимир Войтенко</p>

<p>Назар Стодоля</p> 	1954	Історична драма	<p>Режисер: Віктор Івченко</p> <p>Сценарій: А. Самойленко</p> <p>Оператор: Сергій Ревенко</p>
<p>Є такий хлопець</p> 	1956	Мелодрама	<p>Режисер: Віктор Івченко</p> <p>Сценарист: Олександр Андрєєв</p> <p>Оператор: Сергій Ревенко</p>
<p>Лісова пісня</p> 	1961	Драма-фентезі	<p>Режисер: Віктор Івченко</p> <p>Сценарій: Віктор Івченко</p> <p>Оператор: Олексій Прокопенко</p>
<p>Здравствуй, Гнат!</p> 	1962	Військова-драма	<p>Режисер: Віктор Івченко</p> <p>Сценарій: Вадим Кожевников</p> <p>Оператор: Олексій Прокопенко</p>

<p>Гадюка</p> 	1965	Мелодрама	<p>Режисер: Віктор Івченко Сценарій: Григорій Колтунов Оператор: Михайло Чорний</p>
<p>Тіні забутих предків</p> 	1965	Історична драма	<p>Режисер: Сергій Параджанов Оператор: Юрій Герасимович Ілленко, Віктор Бестаєв Сценарій: Сергій Параджанов, Іван Чендей</p>
<p>Совість</p> 	1968	Військова драма	<p>Режисер: Володимир Терентійович Денисенко Оператор: Олександр Деряжний Сценарій: Володимир Терентійович Денисенко, Василь Сидорович Земляк</p>
<p>Захар Беркут</p>	1971	Історична драма	<p>Режисер: Леонід Осика Сценарій: Дмитро Павличко Оператор: Даня Третяк</p>

			
<p>Вечір на Івана Купала</p> 	1969	Драматичне фентезі	Режисер: Ілленко Сценарій: Ілленко Оператор: Вадим Ілленко
<p>Комісари</p> 	1969	Військова драма	Режисер: Микола Мащенко Сценарій: Борис Тарасенко, Микола Мащенко Оператор: Олег Мартинов
<p>Довгі проводи</p> 	1971	Драматична мелодрама	Режисер: Кіра Муратова Сценарій: Наталія Борисівна Рязанцева Оператор: Геннадій Карюк
<p>Білий птах з чорною ознакою</p>	1971	Військова драма	Режисер: Юрій Герасимович Ілленко

			<p>Сценарій: Юрій Ілленко Іван Миколайчук Оператор: Вілен Александрович Калюта</p>
<p>Як гартувалася сталь</p> 	1975	Драма	<p>Режисер: Микола Павлович Мащенко Сценарій: Олександр Алов, Володимир Наумов Оператор: Олександр Атаєвич Ітигілов</p>
<p>Лебедине озеро. Зона</p> 	1989	Драма	<p>Режисер: Юрій Ілленко Сценарій: Сергій Параджанов Юрій Ілленко Оператор: Юрій Ілленко</p>