

Журавльова Тетяна Василівна,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри кінознавства. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І.К. Карпенка-Карого, Київ

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

УКРАЇНСЬКЕ ЕКРАННЕ МИСТЕЦТВО ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ В ПРОЦЕСІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Анотація. У статті акцентовано увагу на процесах, які визначали поступ української екранної культури впродовж перших двох десятиліть ХХІ століття. Виокремлено чинники, які позитивно впливали на формування національної ідентичності українського екрана. Зазначено, що однією з причин, яка гальмувала розвиток національного кіно- та телевиробництва (зокрема ігрових фільмів і телесеріалів), була залежність виробників екранного продукту України від потреб ринку рф.

Ключові слова: кінематограф України ХХІ століття, національний кінематограф, національна ідентичність, постколоніальна епоха.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. У ХХІ ст. екранна культура залишається одним із найпотужніших комунікативних засобів, а також фактором формування суспільної свідомості. На екранний продукт як і раніше покладається місія ретранслятора певних політичних, соціальних ідей і гасел, формування у соціумі світоглядних та мистецьких позицій. У статті актуалізується проблема національної ідентифікації української екранної культури, багатовекторності її функціонування, причин відсутності в певний час чітких і прийнятних для глядацької більшості маркерів, які б визначали український екранний продукт.

Феномен телевізійного та кіноекрана полягає в тому, що він завдяки сучасним технологіям підсилює здатність впливати на свідомість глядача, і така його властивість може мати й цілком позитивний, ціннісний вимір. Стосовно українського екрана, ця теза може спиратися на важливість формування сьогодні в суспільній думці конкретних трендів національної екранної культури, меседжів, ідей, на які посилатиметься вітчизняний екранний продукт. В умовах сьогодення, коли в суспільстві

назріла гостра потреба у формуванні в медіа чітких проукраїнських меседжів, порушена проблема набуває особливої актуальності.

Мета статті полягає у:

- визначенні чинників впливу на формування екранного контенту української кіно- та телепродукції в період від так званих нульових і до подій сьогодення;
- висвітленні кола проблем, які уповільнювали в зазначений період поступ вітчизняного екранного виробництва у бік його національної зорієнтованості;
- окресленні перспектив розвитку українського екранного мистецтва в глобалізованому суспільстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українські дослідники екранної культури за два десятиліття створили значну кількість текстів, які б досліджували проблеми існування українського кінематографа, телебачення в постколоніальну епоху. Розвідки мали як соціологічне, культурологічне, так і суто мистецтвознавче спрямування. Соціально-психологічні та гуманітарні виміри українського кінематографа через мовні аспекти

висвітлено в статті Т. Конівіцької «Мовна картина українського кінематографа» (2022). Проблеми у висвітленні національної теми, характерів персонажів засобами кінематографа, відсутність яскравих сюжетів на вітчизняному екрані порушені в монографії Г. Погребняк (2020). Про інтенсивне відродження українського кіно після 2017 року йдеться в колективній монографії «Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020 років» (2022) від редакції журналу «Кіно-Театр». Увага авторів видання спрямована зокрема на недосліджені досі взаємини кінематографа й сучасного українського суспільства.

О. Семенова (2021) досліджує вітчизняний кінематограф на прикладі історико-патріотичного кіно, вважаючи таку спрямованість активною протидією інформаційній агресії російської федерації.

Виклад основного матеріалу. Особливістю будь-якої національної екранної культури є її оперття на світоглядні категорії, які окреслюють норми поведінки, стереотипи мислення, культурні типи конкретної країни. Перед незалежною Україною, після розпаду Радянського Союзу, постало важливе завдання – творення нової ідентичності її громадян. Процес творення ідентичності передбачає ототожнення себе з певною культурою та її надбаннями («й водночас відокремлення від “чужого”») (Конівецька, 2022, с. 178).

Як зазначає українська кінознавиця І. Зубавіна, на початку ХХІ ст. український кінематограф увійшов у фазу «свідомого націобудівництва»: «актуалізація патріотичних мотивів та національної іконографії свідчили про орієнтацію проєктів, створених за фінансової підтримки держави, на формування продуктивної національної ідеї» (Зубавіна, 2007, с. 113, 114).

Українська екранна культура постала перед складним питанням, «адже успадкувала культуру не лише власне українську, а й радянську <...> Радянська ідентичність, до слова, була штучно сформована засобами масової інформації і пропаганди, кіно серед яких відіграло одну з найважливіших ролей, тому саме йому варто приділяти одну з основних ролей в осмисленні процесів формування ідентичності» (Конівецька, 2022, с. 178).

Український екран періоду нульових та початку другого десятиліття ХХІ ст. примітний наявністю принаймні двох тенденцій свого поступу: спробами бути ідентифікованим через модус етнічності (історико-культурні аспекти теми, сюжету, проблематики оповіді) та протилежний шлях – нівелювання будь-якого національного маркування екранного продукту. Зазначимо, що глядач ще

донедавна більше тяжів до екранного дійства останнього штибу, зазвичай воно було представлене зразками видовищнішими, більш захопливими та досконалішими з художньої позиції.

Порушувати питання щодо національного екранного продукту в Україні почали ще у 1990-х роках і стосувалося воно переважно творів кінематографічних. Здавалось би, дати визначення поняттю «національний кінематограф» нескладно, адже взагалі «кінематограф – це мистецтво, у якому закарбовано ментальний портрет нації, він програмує людей, дає наочну реалізацію ефемерним поняттям добра й зла, звертається до архетипів, образів й символів з колективної підсвідомості. У цьому розрізі кіно – це пам'ять народу, доказ його надбань» (Орлов, 2017, с. 111).

Формально в нульові роки держава Україна визнавала екранні медіа, зокрема кінематограф та телебачення засобом, що здатний суттєво змінити масову свідомість, перелаштувати її на необхідні для державотворення цілі й завдання. Відповідно до статті 18 Закону України «Про кінематографію» від 13 січня 1998 року № 9/98-ВР державна політика в сфері кінематографії полягає у визнанні національного фільму надбанням культури України.¹

Попри існування наведеного вище Закону, на практиці режисери та продюсери донедавна знаходили різноманітні шляхи, аби уникнути його виконання, або ж екранний продукт, який створювався в Україні, демонструвався на українських кіно- чи телеекранах, не належав до категорії національного. Поточні десятиліття твори українського екрана часто презентували меседжі, які не додавали позитиву українській культурі. Приміром, українські актори продовжували брати участь у створенні російських пропагандистських стрічок, де українець

¹ Згідно зі статтею 3, Розділу I (загальні положення) Закону України «Про кінематографію»: Український національний фільм (під словом «фільм» розуміється будь-яка відеопродукція, тобто художній фільм, телевізійний фільм, телевізійний багатосерійний фільм тощо) – це створений суб'єктами кінематографії фільм, виробництво якого повністю або частково здійснено в Україні, основна (базова) версія мовної частини звукового ряду якого створена українською або кримськотатарською мовою [...] за мотивованим рішенням Ради з державної підтримки кінематографії на підставі звернення суб'єкта кінематографії, якщо це виправдано художнім, творчим задумом авторів фільму, в основній (базовій) версії національного фільму (крім дитячих та анімаційних фільмів) допускається використання інших мов в обсязі, що не може перевищувати 10 відсотків загальної тривалості всіх реплік учасників фільму. Під час демонстрування національного фільму в Україні такі репліки мають бути дубльовані або субтитровані українською мовою.[1]

поставав у ролі негативного персонажа – зрадника чи представника кримінальних структур. Така діяльність не впливала благотворно на ствердження типу національного героя на вітчизняному екрані, адже персонаж-протагоніст своїми рисами мав узгоджуватись з уже звичним (ретрансльованим сусідньою державою) образом українця.

Тематично, ідейно чи ідеологічно будь-який закон не може визначати парадигму створення мистецького продукту, вказувати напрями діяльності творчим особистостям чи регламентувати по суті програму культурного існування суспільства на тривалий період часу. Український соціум у вказаний період не зартикулював прийнятний для більшості населення країни комплекс думок, цінностей, ідеологічних платформ для народження чи актуалізації національної ідеї.

Для більшості розвинених країн національний кінематограф вважається пріоритетом культурної політики, адже на екрані постають автентичні історії, які представляють почуття, думки, філософію тієї чи тієї нації. А відтак екранна історія має ґрунтуватись на проблемах, близьких глядачеві, українському в цьому числі, він може полемізувати зі способами вирішення ситуацій, реалії є йому цілком зрозумілими, такими, що не потребують додаткових знань. Відштовхуючись від розуміння поняття «нація» як духовної, культурно-політичної та соціально-економічна спільності людей в індустріальну епоху, можемо дійти висновку, що одним із найважливіших аспектів національної культури є її безперервний процес взаємодії традиційного та інноваційного (ЕСУ). Екранний продукт має враховувати національні інтереси своєї країни – політичні, культурні економічні, ментальні.

Пошук екранного відтворення власних культурних проблем і запитів став для України наріжним питанням нашого кіно- та телепростору. Нульові виявили доволі суперечливу тенденцію: власне індустрія без маркування екранної ідентичності може розвиватися. Завдяки копродукційним проектам (більшою мірою з рф) відбувався обмін екранною продукцією, творчими кадрами тощо. У стані кризи екранного виробництва такі кроки були економічно обґрунтованими й навряд продюсери чи режисери замислювалися про наслідки такого зближення з кіно- та телеіндустрією сусідньої держави. Спільний медійний ринок спонукав вітчизняних виробників екранного продукту до перманентних підлаштовувань під вимоги й потреби російського споживача.

У тому числі через значну частку іноземного (переважно російського) капіталу фільми не ство-

рювались українською. Доволі технологічно якісний продукт, який мав великий рейтинг на телебаченні та чималі касові збори в кінотеатрах також переважно був російськомовний. На телебаченні продовжувалась тенденція демонстрації українському глядачеві уніфікованого російськомовного середовища. Переважно російськомовні, українські телевізійні чи кінодрами нерідко розгортались у сетінгах, що однозначно потрактовувались як російська глибинка або навіть столиця рф. У серіалах, де у локаціях можна було побачити краєвиди Києва – ті архітектурні та ландшафтні об'єкти, за якими можна визначити місто, – на головні ролі запрошували росіян, часто доволі відомих акторів. Українські актори в таких проектах, відповідно, грали персонажів-росіян. Правоохоронці, представники системи судочинства чи державних органів (без маркування конкретної країни) розмовляли російською мовою. Що вже казати, коли й Президент України в стрічці «Слуга народу» послуговався мовою держави агресора. Справедливо було зазначено щодо цього в матеріалі журналу «Кіно-Театр»: «українські серіали – це ті ж самі російські серіали, в яких просто познімали портрети путіна і двоголових орлів, герої там поводяться так, немов ми й досі якась російська провінція, уже потрібні фільми про нинішніх героїв та членів їхніх родин (є не одна історія кохання та війни, яка дасть фору творам Ремарка) (Гопко, Соболев, Данченко, 2016, с. 2).

В Україні тривалі десятиліття заперечувалась, здавалося б, усталена істина – національне кіномистецтво не можна вважати країну лише за країною виробництва, «феномен національного кіно є невіддільним від феноменів національного образу світу, національного культурного коду, національних архетипів, символів, образів. Національний образ світу є передумовою національного світо-тлумачення» (Дяк, 2010, с. 17).

За роки Незалежності український екран з різною мірою інтенсивності піддавався дійсній інтеграції в смислове поле іншої держави – російської федерації. Спільними були медійні особи, упізнаваними фігурами ставали російські політики, агресивні меседжі в бік українців на тамтешніх телеканалах значною частиною нашого суспільства не сприймалися як акт ворожості. Український телесеріал, наприклад, саме в ці роки сформувався як явище позанаціональне – видовищні дійства, карколомні любовні, чи детективні, чи комедійні історії демонстрували життя персонажів, яких важко було назвати конкретно українцями, росіянами чи білорусами Таким чином, в українському кіно-

та телепросторі актуалізувалася давня псевдоісторична версія про єдиний народ, єдину мовну та культурну спільність народів, які проживали в суверенних державах.

Авторка не бачить сенсу звертатися до назв таких творів, але й не вбачає очевидну політичну складову в прагненні медійників нівелювати національні ознаки у вітчизняному екранному продукті. Але наслідком такого тривалого, вочевидь, суто економічного прагматизму стала інтенція значної кількості українців у бік російської культури, визнання її вищості, навіть більшої зручності для споживання тощо. В український культурний та інформаційний простір не були афільовані персонажі українського мистецького середовища, кінематографа зокрема. Інститут зірок, який у цей період набуває потуги в соціальних мережах, був зосереджений переважно на вітчизняних і російських зірках шоу-бізнесу. Український телефір – від серіалів до музичних шоу, відштовхуючись від запитів аудиторії, набував своєї повноцінності лише за наявності російських культурних діячів. Фактор російського експансіонізму через медіа, культуру в цілому вплинув на формування української суспільної думки, спричинив певні стереотипи, мистецькі в тому числі, які стали визначальними в культурній рефлексії та самоідентифікації українського соціуму.

Взагалі, дискурс українства в медіа викликав жваві дискусії, як, скажімо, телепроект 2007-2008 років «Великі українці». Персони-переможці, яких українська аудиторія нарекла великими, збурили телевізійну спільноту рф, у бік українців посипались звинувачення мало не в екстремізмі. Та й в українській медійній сфері лунали далеко не одностайні думки щодо рейтингів історичних особистостей. З одного боку, українці прагнули об'єктивності та історичної справедливості у висвітленні подій, щоб сформувані своє ставлення до певних персоналій. З іншого – навпаки, керуючись доволі консервативною логікою, намагалися просувати думку, що не варто триматися за суперечливе минуле, краще підтримувати нові, універсальні культурні тренди, не зациклюючись на історизмі чи етнічності.

Щодо амбівалентності суспільної думки доби нульових, яка засвідчувала відносну стабільність у внутрішньодержавній політиці України, можна погодитись із наступною тезою: за півтора десятиліття <...> кількість та різноманітність медійних продуктів збільшилися в багато разів <...> однак утілені в тих продуктах ідеології почасти все ще працюють на збереження радянської тяглості й пострадянської єдності, яке співіснувало в медій-

ному дискурсі з утвердженням незалежності, демократії та орієнтації на Європу». Автор наведених рядків, проте, застерігав, що суспільна стабільність «за ціну збереження *совєтскості*, гальмування реформ і нехтування прав» є зависокою (Кулик, 2010, с. 460).

Як зауважує кінознавиця Г. Погребняк, «затяжна криза, яку переживає “десята муза” в Україні, є наслідком не тільки несприятливих економічних і соціально-політичних умов у країні, але й часом відсутності яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно» (Погребняк, 2020, с. 261).

Прогалину в проблемі відсутності висвітлення національної теми, характерів засобами екранного продукту намагалася заповнити незначна кількість українських режисерів. Фільми на сучасну тему презентували екзистенційні, соціальні, екологічні проблеми, і українські локації слугували тлом для розгортання подій. Історичні теми або ж проблематику, де був би представлений етнічний чи національний чинник, переважна більшість українських режисерів вочевидь вважала незначущими, неактуальними.

Як уже зазначалось, у перші десятиліття XXI століття український екран намагався долучитися до визначення комплексу якостей екранного героя переважно через екранізації класики, стрічки про історичні події тощо. Національний тип у сюжетах про сучасність (до 2014 року) в українському екранному просторі майже не був відтворений. Проблеми, які б хвилювали сучасного українця, також переважно оминалися. Передусім, масова аудиторія ще не була готова сприйняти екранний продукт на сучасному матеріалі, де українець перебував би в пізнаваному культурному просторі, у соціальному середовищі, яке комунікує з ним у межах спільного семантичного поля.

Враховуючи той факт, що основною мовою переважної частини українських фільмів була російська, то проєкт створення національного екранного героя кіномитцями, продюсерами та чиновниками кіно- й телегалузей не розглядався взагалі. Скажімо, на кінопремію «Оскар» від України впродовж перших двох десятиліть років XXI ст. було висунуто лише дві україномовні стрічки – «Мамай» О. Саніна (2003) та «Атлантида» В. Васяновича (2020). Фільм О. Байрак «Аврора» (2006), який також представляв Україну у США демонстрував на широкий загал суто українську проблему – наслідки чорнобильської катастрофи, героїнею була дівчинка, яка вмирала від опромінення. Здавалося б, ця тема для іноземного глядача пов'язана саме

з Україною і оригінальна російська мова картини не заступає масштабів висвітлених у ній проблем. Але ця стрічка, як і багато інших екранних продуктів О. Байрак, унаочнювала важливе суспільне питання – відсутність в українській аудиторії чіткої національної самоідентифікації.

З-поміж українських стрічок, які розглядалися у вказаний період американською Академією кінематографічних мистецтв та наук все ж слід відзначити фільм М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2012), «Поводир» О. Саніна (2014) та відносно недавня стрічка «Додому» Н. Алієва (2019). Білінгвістичне відтворення акустичного обширу в цих фільмах сприяло яскравішому відтворенню національних типів корінних народів України – власне українського та кримськотатарського.

Важливим чинником процесу самоідентифікації національної кіно- та телепродукції стала державна мова як засіб комунікації в межах екранного твору. Мовне питання акцентувало проблему рецепції кіно- чи телевізійного фільму, серіалу – україномовний персонаж сприймається глядачем як українець, а навколишні обставини – як Україна.

Зрушення в українському культурному просторі почалися після 2014 року. Режисери, в пошуках екранної ідентифікації українців, почали сміливіше звертатися до справді важких, переломних історичних подій нашої країни. Слід зазначити, що у цей час збільшується кількість фільмів, у тому числі для великого екрана, у яких досить виразно постає питання ідентичності екранного матеріалу, його відповідності як запитам глядацької аудиторії загалом, так і наріжним питанням сьогодення.

Але навіть після 2014 року в екранному полі України все ж існувало фактично два світи – нечисленний, український і такий, що переважає кількісно, й світ, орієнтований на колоніальну культуру, російську. Навіть новинні програми та політичні ток-шоу на деяких недержавних каналах вели мовлення переважно російською. У телеэфірі продовжували демонструватися переважно російськомовні/російські серіали, розважальні програми тощо.

Однією з нечисленних спроб не лише відтворити, а й змоделювати нову українську ідентичність став фільм-мюзикл А. Матешка «Трубач» (2014). Через початок вторгнення РФ в Україну стрічка не мала прокатної історії, відтак була позбавлена й суспільного резонансу. Герої картини живуть у Києві, ходять його вулицями, розмовляють українською мовою, а головні персонажі-підлітки навіть послуговуються сленгом. Фільм розповідає історію про ідеальних, музично обдарованих дітей, які грають у духовому оркестрі.

Поступово в суспільній свідомості почали відбуватися зміни в ставленні до поняття національний екранний продукт. З явища фактично маргінального воно перетворюється на ретранслятора суттєвих, основоположних рис національної культури та її ментальності.

Після прийняття закону щодо мовних квот на телебаченні, з'явилося набагато більше україномовних програм на ТБ, режисери стали створювати україномовні фільми для великого екрана, серіали. Зазначимо, що саме реформи в галузі екранних мистецтв, спричинили появу на українському екрані фільмів, які відбивали культурні та соціальні проблеми України. Узгодження екранного контенту з культурними запитам глядача, з його ментальними рисами стало важливим чинником, який мотивує створювати національний продукт. Прикладом може слугувати стрічка «Гніздо горлиці» Т. Ткаченка (2016). Від'їзд українки на роботу в Італію не лише урізноманітнює сюжет з любовними перипетіями, а й акцентує проблему трудової міграції. Через соціальний статус заробітчани, контраст культур, різність мов глядач яскравіше відчуває переживання героїні в чужому для неї середовищі.

Яскраво проявляється український світогляд на матеріалі актуальних подій після російського вторгнення в Україну, зокрема в фільмах на воєнну тематику, таких як «Кіборги. Герої не вмирають» (реж. А. Сеїтаблаєв, 2017), «Черкаси» (реж. Т. Ященко, 2019), «Позивний Бандерас» (реж. З. Буадзе, 2018), «Снайпер. Білий ворон» (реж. М. Бушан, 2022) тощо. Далось взнаки вагоме законодавче підґрунтя, коли «було закладено у 2015 р. з ухваленням Національної стратегії розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 рр., яка визначає, що український національний кінематограф має виконувати важливі соціальну та патріотичну функції...» (О. Семенова, 2021, с. 35).

На українському екрані завжди бракувало стрічок для молодіжної аудиторії. Саме в поточному десятилітті з'являються фільми, які демонструють ще один тип українського сучасника – молоді людини. Проблеми, які характерні для молоді – соціальні, економічні, вікові – розглядаються молодими українськими режисерами через власний життєвий досвід, також колізії та конфлікти в новому українському кіно відтворюють актуальні для нашого суспільного життя питання. У стрічках, представлених новою генерацією кіномитців ми занурюємося в обшир, який презентує українські реалії.

Любовні переживання зокрема у стрічках «Стрімголов» (реж. М. Степанська, 2017), «Коли падають дерева» (реж. М. Нікінюк, 2018), «Стоп

Земля» (реж. К. Горностай, 2021) є матеріалом, на якому розкриваються ще й екзистенційні аспекти буття. Через прагнення кохання, близькості коханої людини, персонажі цих фільмів намагаються збагнути своє місце в соціумі, змінити звичний алгоритм існування тощо.

Проривом у відтворенні нового українського екранного героя став фільм 2019 року А. Лукіча «Мої думки тихі»: «Нова українська комедія являє собою змішану жанрововидову форму роуд-муві з комедією. Через головного героя, який відвідує різні місцевості України для виконання професійних завдань, художник немов навмисно створює низку поетичних пейзажів, що репрезентують красу України. Вони стають маркерами національної та культурної ідентичності.» (Рибалко, Семенюк, 2021, с. 245, 246). Вербальний обшир цієї стрічки став об'єктом дослідження філологів, мовний і ситуативний комізм засвідчив важливість словесних засобів, притаманних українській мові, у виникненні ефекту комічного (Семенова, 2021, с. 31).

Попри те, що українська екранна індустрія після 2014 року почала стрімко розвиватись, можемо констатувати, що в останні роки (перед повномасштабним російським вторгненням 2022 року) наші медіаструктури виявили специфічну кон'юнктуру та почали відображати «політику, ментальність, пріоритети певної вузької частини вітчизняного суспільства – бізнесменів-олігархів, які маніпулюють цим ресурсом з конкретними наслідками для держави (визначальний вплив на президентські вибори 2019 року) <...> Звідси снуються низка стереотипних моделей, які нав'язуються українському суспільству з метою його утримання в просторі пострадянсько-проросійського світу» (Ямборко, 2022, с. 224).

Проблемою для українських митців залишається пошук тональності вітчизняного екранного простору – у тематиці, особливостях кіногероїв, відтворенні актуальних для українського суспільства смислів та їхнього вербального відтворення зокрема. Якщо українське суспільство усвідомить свою унікальність, ментальну відмінність, незалежність від російського інформаційного поля, тоді питання ідентичності вітчизняного екрана буде вирішене на користь української культури. Говорити *про почуття* українською, створювати екранні історії *про почуття* – любові, співчуття, жалю, про страждання та радість – на українському матеріалі сьогодні є умовою подальшого існування українського кіно- та телевиробництва. Нинішні екранні історії, попри повномасштабне вторгнен-

ня рф, відтворюють національні типи героїв, які близькі насамперед вітчизняному глядачеві. Ці типи, у свою чергу, можуть представляти не лише українську, а й, приміром, татарську чи ромську етнічність, інтегровану в українську спільноту, створюючи таким чином унікальний обшир національної екранної культури. Завданням українського екрана сьогодні є презентація нової якості української культури загалом і екранної її версії зокрема.

Висновки. У дослідженні простежені етапи становлення української екранної культури останніх двадцяти років, її зорієнтованості в бік її національної ідеї. Визначені фактори, які позитивно впливали на формування суспільної думки в пост-колоніальну епоху та сприяли появі в мистецькому просторі нових світоглядних орієнтирів.

Зазначено проблеми, що уповільнювали процес масового створення екранного продукту, який презентує актуальні суспільні смисли, долучається до формування національного міфу, творів, які визначають провідні ідеї екранного мистецтва. Наголошено, що однією з причин, яка гальмувала поступ екранної ідентифікації українського кіно- та телеекрана, стала зорієнтованість переважної частини екранних творів на ринок російської федерації, на російськомовний сегмент української аудиторії.

Надалі авторка докладніше аналізуватиме висвітлення мовного питання в екранній культурі України, орієнтуючись на фільми останніх п'яти років, розгляне типологію чоловічих і жіночих образів у новому українському кінематографі.

Джерела та література

- Гопко, Г., Соболев, Є., Данченко, О. (2016). Яким має бути українське масове кіно? «Кіно-Театр». № 6 (128). С. 2.
- Дяк, Л. (2010). Сучасні іміджеві проекти в національному кінематографі. *Нова інформаційна ситуація та тенденції альтернативного розвитку ЗМК в Україні: Збірник тез доповідей I Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих вчених*. С. 14-17.
- Зубавіна, І. (2007). *Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті*. Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ: Фенікс, 292 с.
- Конівіцька, Т. (2022). Мовна картина українського кінематографа. *Соціально-психологічні та гуманітарні виміри безпеки життєдіяльності : Збірник тез доповідей I Науково-практичної конференції з міжнародною участю*. Львів, 20-21 жовтня 2022 р. Львів: ЛДУБЖД. 404 с.

- Кузьменко, О. (2012). Кіно як інструмент формування національної ідентичності. Український контекст. *Kultury wschodnioslowiańskie – oblicza i dialog*. Т. II: s. 67-68.
- Кулик, В. (2010). *Дискурс українських медій: ідентичності, ідеології, владні стосунки*. Укр. наук. ін-т Гарвардського ун-ту. Київ : Критика, 655 с.
- Національна культура. О. Савченко. (2020). *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс]. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-71059>
- Орлов, О. (2017). Кінематограф незалежної України як «дзеркало» кордоцентричної ментальності. *Вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. Вип. 57. С. 109-113.
- Погребняк, Г. (2020). *Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX–початку XXI століття* : монографія. Київ : НАКККіМ, 448 с.
- Рибалко С., Семенюк С. (2021). Особливості візуальної мови українського кіно XXI століття. *Results of modern scientific research and development*. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. Barca Academy Publishing. Madrid, Spain. Pp. 241-247. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskayakonferentsiya-results-of-modern-scientific-research-and-development-28-30-iyunya2021-goda-madrid-ispaniya-arhiv/>
- Семенова, О. (2021). Вітчизняний кінематограф як протидія інформаційній агресії Російської Федерації (на прикладі історико-патріотичного кіно). *Українознавство*, (2 (79)), С. 30-49.
- Ямборко, О. (2022) Кіно і люди: український кінематограф та сучасне українське суспільство. Енергія відродження. Українське кіно 2014-2020. *Кінематографічні студії*. Вип. 13. Київ. Редакція журналу «Кіно-Театр», С. 214-225.
- Konivitska, T. (2022). *Movna kartyna ukrainskoho kinematohrafu. Sotsialno-psykholohichni ta humanitarni vymiry bezpeky zhyttiediialnosti* [Language picture of Ukrainian cinematography. Socio-psychological and humanitarian dimensions of life security]: *zbirnyk tez dopovidei I Naukovo-praktychnoi konferentsii z mizhnarodnoiu uchastiu*, Lviv, 20-21 zhovtnia 2022. Lviv : LDUBZhD. 404 s. [in Ukrainian]
- Kuzmenko, O. (2012). Kino yak instrument formuvannia natsionalnoi identychnosti. Ukrainskyi kontekst. [Cinema as a tool for the formation of national identity. Ukrainian context]. *Kultury wschodnioslowiańskie – oblicza i dialog*. Т. II: S. 67-68. [in Ukrainian]
- Kulyk, V. (2010). *Dyskurs ukrainskykh medii: identychnosti, ideolohii, vladni stosunki* [Ukrainian media discourse: identities, ideologies, power relations]. Ukr. nauk. in-t Harvard. un-tu. Kyiv: Krytyka, 655 s. [in Ukrainian]
- Natsionalna kultura. (2020). [National culture]. О. Savchenko. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [ER]. Kyiv : Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. URL: <https://esu.com.ua/article-71059> [in Ukrainian]
- Orlov, O. (2017). Kinematohraf nezaleznoi Ukrainy yak «dzerkalo» kordotsentrychnoi mentalnosti. *Visnyk KhNU imeni V.N.Karazina. Seriiia «Filosofiiia. Filosofski perypetii»*. [The cinematography of independent Ukraine as a «mirror» of cordocentric mentality]. Vyp. 57. S. 109-113 [in Ukrainian]
- Pohrebniak, H. (2020). *Avtorcky kinematohraf u kulturnomu proctori druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia* [Author’s cinematography in the cultural space of the second half of the 20th century. beginning of the 21st.]: monohrafia. Kyiv : NAKKКіМ, 448 s. [in Ukrainian]
- Rybalko, S., Semeniuk, S. (2021). *Osoblyvosti vizualnoi movy ukrainskoho kino XXI stolittia*. [Features of the visual language of Ukrainian cinema of the 21st century]. Results of modern scientific research and development. Proceedings of the 4th International scientific and practical conference. Barca Academy Publishing. Madrid, Spain. Pp. 241-247. URL: <https://sci-conf.com.ua/iv-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskayakonferentsiya-results-of-modern-scientific-research-and-development-28-30-iyunya2021-goda-madrid-ispaniya-arhiv/> [in Ukrainian]
- Semenova, O. (2021). Vitchyzniani kinematohraf yak protydiia informatsiinii ahresii Rosiiskoi Federatsii (na prykladi istoryko-patriotychnoho kino) [Domestic cinema as a countermeasure to the informational aggression of the Russian Federation (on the example of historical-patriotic cinema)]. *Ukrainoznavstvo*, (2(79)), С. 30-49. [in Ukrainian]
- Yamborko, O. (2022). Kino i liudy: ukrainskyi kinematohraf ta suchasne ukrainske suspilstvo. Enerhiia

References

- Норко, Н., Soboliev, Ye., Danchenko, O. (2016). «Yakym maie buty ukrainske masove kino?» [What Ukrainian mass cinema should be?]. *«Kino-Teatr»*. № 6 (128). S. 2. [in Ukrainian]
- Diak, L. (2010). Suchasni imidzhevi proekty v natsionalnomu kinematohrafi [Modern image projects in national cinematography]. *Nova informatsiina sytuatsiia ta tendentsii alternatyvnoho rozvytku ZMK v Ukraini: Zbirnyk tez dopovidei I Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii studentiv ta molodykh vchenykh*. S. 14-17. [in Ukrainian]
- Zubavina, I. (2007). *Kinematohraf nezaleznoi Ukrainy: tendentsii, filmy, postati* [Cinematography of independent Ukraine: trends, films, characteri]. Akademiia mystetstv Ukrainy; Instytut problem suchasnoho mystetstva, Kyiv, Feniks, 292 s. [in Ukrainian]

vidrozhennia. Ukrainske kino 2014-2020 [Cinema and people: Ukrainian cinematography modern Ukrainian society. The energy of revival. Ukrainian cinema

2014-2020]. *Kinematohrafichni studii*. Vyp. 13. Kyiv. Redaktsiia zhurnalu «Kino-Teatr», S. 214-225. [in Ukrainian]

Tetiana Zhuravliova

Ukrainian screen art of the XXI century beginning in the process of national identification

Abstract. The article focuses attention on the processes that determined the progress of Ukrainian screen culture during the first two decades of the 21st century. The factors that had a positive influence on the formation of the national identity of the Ukrainian screen are singled out. It was noted that one of the reasons that inhibited the development of national film and television production (in particular, feature films and television series) was the dependence of producers of screen products of Ukraine on the needs of the Russian market.

Keywords: Ukrainian cinema of the 21st century, national cinema, national identity, post-colonial era.