

Національні образи та символи  
у візуальній мові українського кінематографа  
в роботах зарубіжних дослідників  
National images and symbols of visual Ukrainian cinematography  
in the works of foreign scholars

МАКСИМ ДЕМИДЕНКО

Аспірант,

Харківська державна академія культури,

maksym.demydenko@gmail.com

MAKSYM DEMYDENKO

Postgraduate student,

Kharkiv State Academy of Culture

orcid.org/0000-0001-8021-2641

**Анотація.** У статті висвітлюється осмислення національних образів та символів у візуальній мові кінематографа України, яке є органічною частиною загальноєвропейського та світового контексту кіно, в наукових досліджах зарубіжних авторів (в англійській мові). Зокрема, в публікації доведено, що осмислення заявленої проблеми відбувається через дослідження символічної образності українського кіно (пошук символічних «вузлів» та форм репрезентації), історико-порівняльний дискурс та комплексний напрямок. Вказано, що в роботах Б. Береста, Дж. Фьоста, Дж. Гурга та інших вчених символізм візуальної мови українського кінематографа репрезентований лінійно. У працях О. Прессітч, А. Нарушите, Рж. Сандалл, С. Льюїса, С. Брауер та ін. національні образи та символи в кінематографічній мові розглядаються як об'єкти компаративних практик порівняння та співставлення з паралельними національними просторами європейського кіно (польського, країн Балтії, інших). У роботах К. Португес, К. Фармера, М. де Валька, К. Челлі, зорієнтованих на пошук універсальних схем аналізу європейського та світового кіно, вітчизняному кінематографу відводиться вторинна роль. В їхніх досліджах національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа виконують інструментальну роль, що дозволяє визначити більш типологічні та системні процеси у розвитку європейського кіно.

*Ключові слова:* український кінематограф, візуальна мова кіно, національні образи та символи кінематографа.

**Постановка проблеми.** Розвиток сучасного кінематографа України неможливо уявити поза межами проблематики національної образності та символізму. Зазначені складові є чи не найбільш вагомими інструментами культурно-історичного аналізу вітчизняної минуштини. На нашу думку, наразі цей процес триває паралельно у двох напрямках: 1) як деконструкція існуючих історичних образів та візуальних наративів (особливо у кінематографі та в цілому в межах аудіовізуального мистецтва), що все ще лишаються активними з пострадянського часу; 2) як формування нового погляду на моделі національної образності та конкретні символічні «вузли», що складають основу такої образності.

**Мета статті.** У межах встановленої проблеми вагоме значення має зарубіжна історіографія проблеми, в рамках якої аналіз візуальної мови українського кінематографа репрезентує чимало рефлексивних характеристик. Для багатьох зарубіжних дослідників, значна кількість яких є етнічними українцями та представниками національної діаспори, образ української минуштини має романтизовані та сентиментальні форми. З іншого боку, вагомість стороннього погляду на проблему спонукає до переосмислення стереотипних позицій в оцінці розвитку українського кіно, що іноді присутні в роботах вітчизняних вчених.

**Виклад основного матеріалу.** Проаналізовані нами розвідки дозволяють виділити три

напрямки, в межах яких наразі триває дослідження національних образів та символіки у візуальній мові українського кінематографа.

**Символічна образність українського кіно: пошук символічних «вузлів» та форм репрезентації.** Первістки дослідження кінематографа України за кордоном пов'язані передусім із діяльністю українських фондаций та осередків, які упродовж 1950–1960-х років виступали активними промоутерами вітчизняної культури. Не є виключенням і проблематика пропонуваної розвідки, яка в окремих аспектах стала набувати дослідницької гостроти як частина більш глобальної та синтетичної феноменології українського кіно. Дослідники, рухаючись від лінійного аналізу хронології кінострічок та послідовного охоплення творчих здобутків українських кіностудій, досить часто мали потребу в осмисленні історичного символізму кінематографічної мови та, в більш широкому сенсі, семіотичного простору української ідентичності.

В якості одного з найхарактерніших прикладів, на наш погляд, варто назвати монографію Б. Береста «Історія українського кіна», яка побачила світ у 1962 році у Нью-Йорку як проект Наукового товариства імені Шевченка [2]. Дослідження стало першою серйозною закордонною роботою, що мала на меті підсумувати розвиток українського кінематографа як самостійного феномена, що може існувати в радянських та нерадянських (зарубіжних) формах. Б. Берест використовує проблематику історичного символізму, передусім у тематичному репертуарі кіно 1920–1960-х років як свого роду сполучну ланку між двома парадигмами українського кіно. Варто зазначити, що В. Ревуцький в рецензії на монографію, опубліковану англійською мовою у авторитетному виданні «Slavic Review» 1963 року, піддає сумніву таку точку зору, обґрунтовуючи неправомірність порівняння власне українського («материкового») кіно з його зарубіжною частиною, передусім через досить низький рівень останнього [20].

Водночас варто зазначити, що сама дослідницька схема Б. Береста, через яку автор запропонував синтетичну й узагальнену картину кіно в Україні, не може функціонувати без покликання на символічні конотації. Історизм самого підходу до кінематографа як лінійної генези, провокував особливе відношення до «внутрішніх» історичних наративів кінострічок. Автор активно використовує задіяні у фільмах літературні та фольклорні образи як маркери символізму, що репрезентують українську ідентичність як таку (наприклад, у творчості П. Чардиніна, Г. Тассіна, Л. Курбаса, Ф. Лопатинського, І. Кавалерідзе, А. Кордума, І. Савченка, Т. Левчука та ін.).

Надзвичайно важливим для розв'язання завдань запропонованого дослідження є науковий доробок американського історика кіно Джошуа Фьорста (J. First). Його зацікавленість генезою українського кінематографа починається на початку 2000-х із декількох академічних розвідок на тему вітчизняного поетичного кіно 1960 років. Вивчаючи кінематограф як своєрідну літературно-візуальну мову, що у повоєнні часи часто існує та розвивається всупереч радянській політичній системі, вчений поступово приходить до концепту «тихого» мистецького опору [7]. Подібна ідея особливого статусу українського кіно 1960-х як уособлення нонконформізму та частини опору політичному тиску безпосередньо привела дослідника до потреби вивчення історичного тла поетичного кіно в Україні, де в межах мелодраматизму та поетичної образної лірики завжди присутні ремінісценції переосмислення минулого.

У подальшому Джошуа Фьорст підсумував свою концепцію в межах дисертаційного дослідження та монографії, які склали важливу віху в розвитку зарубіжної історіографії українського кіно [7]. Його робота «Українське кіно: приналежність та ідентичність під час радянської відлиги» стала першим системним зарубіжним дослідженням на цю тему, де в ході вивчення «культурної політики щодо кіно» одночасно

із аналізом художньо-естетичних програм упродовж 1960–1970-х років було запропоновано кардинально «нерадянську» структуру бачення розвитку українського кінематографу. Зокрема, вчений обґрунтував особливу роль проблематики історичної ідентичності для репрезентації поетизму в його національних символічних формах (переважно в межах Кіностудії ім. О. Довженка) в контексті антропології українських характерів, побутописання та візуальної знаковості. В роботі Джошуа Фьорст підкреслює, що кінематографісти кіностудії увесь період відлиги опрацьовували засобами кіно питання ідентичності та часто вимагали від радянської кіноіндустрії та глядачів визнання української культурної відмінності в межах радянського культурного цілого [8].

Для розуміння поставленої проблеми дослідження Джошуа Фьорста важливі передусім в аспекті своєрідного авторського методологічного підходу, що поєднує аналіз сюжету кіно з культурно-історичним контекстом його споживання та репрезентації. В таких параметрах питання ідентичності стає проблемою представлення української теми як символічної, де історичним змістам та інтерпретаціям належить вагоме місце ретранслятора культурної унікальності України.

Окрема історіографічна ніша належить науковому доробку Дж. Гурга (J. Gurga), американському досліднику українського походження, який активно вивчає кінематограф України ХХ століття. В центрі його уваги перебуває поетичне кіно, яке вчений трактує як історичний феномен. Так, його дисертаційна монографія репрезентує тематику символізму кінематографічної мови як історико-культурну проблему, що мала свої особливості інтерпретації і для радянської влади, яка чинила опір структурам ідентичності в кінострічках, а також самим українським режисерам, які часто шукали в історичних ремінісценціях покликання на художньо-естетичні ідеї. Цей «відблиск минулого» порізному оцінювався і глядачем, для якого в радянській Україні кіно часто ставало «нішевим»

продуктом із прихованими змістами та езоповою мовою метафор. Як зазначає Дж. Гурга, політика пам'яті завжди гостро відчувається в сучасній Україні, де визначення минулого здатне сформувати ставлення до художнього контексту твору [10]. Цю ідею автор вважає ключовою для окреслення кола репрезентативних історичних символів, які становлять основу художньої мови українського кіно другої половини ХХ століття. Наприклад, у своїй рецензії на книгу Джошуа Фьорста вчений підкреслює значення для радянського глядача історичного символізму поетичної кінолірики як «чинника переосмислення самого себе як українця», здобуття ідентичності та культурної відповідності [11].

Не менш вагомим для сучасного етапу вивчення проблеми є наукові твори Б. Небесьо (B. Nebesio), українського вченого, який з 1990-х років працює в Альбертському університеті та в Університеті Брока в Канаді. Його англомовні статті та монографії охоплюють фактично всю панораму розвитку українського кінематографу ХХ століття, зачіпаючи як питання історії розвитку кінематографії, так і проблематику місця вітчизняних режисерів у загальноєвропейській теорії кіно.

У межах спрямованості дослідження нам передусім цікаві його розвідки середини 1990-х, в яких вчений деталізує простір українського символізму в межах конкретних кінострічок (наприклад, «Запорожець за Дунаєм», 1938) [14] або розглядає його у проблемному фокусі (наприклад, як складову літературних пошуків кінорежисерів на прикладі О. Довженка) [16].

Історичний символізм як маркер розвитку українського кіно, використаний Б. Небесьо і в його панорамних дослідженнях, націлених на узагальнення особливостей розвитку українського кінематографа ХХ століття. Так, у статті, що присвячена концептуальним рисам поетизму кіно 1960-х років, автор звертає окрему увагу на семіотику українського фольклору, завдяки якій режисерам вдається тримати фокус уваги глядача в рамках «національно виражених»

тем [17]. Тематика літературності українського кінематографу та його «візуальних ігор» із текстовими образами і наративами розгорнута в окремому науковому есе вченого [15]. В даному разі дослідження символізму постає елементом вивчення художньої мови творів.

**Історико-порівняльний напрям у зарубіжних дослідженнях.** Як окремий дослідницький напрямок, в межах якого простежується увага авторів до проблематики історичного символізму та образності в українському кінематографі ХХ–ХХІ століть, варто назвати компаративний. Розвиток українського кіно досить часто стає предметом історико-порівняльного аналізу, що засвідчує комплексний характер та повноту сучасного дослідницького дискурсу.

У контексті компаративних підходів виділимо передусім два основні спрямування.

По-перше, пострадянський компаратив, що співставляє українське кіно з кінематографом колишніх республік СРСР, передусім РФ, Білорусі, Молдови та країн Балтії. Наприклад, надзвичайно характерна для проблематики нашого дослідження стаття австралійської вченої О. Прессітч (O. Pressitch) розкриває символічні коди радянського погляду на сторінки історії української революції та визвольних змагань через порівняння кінострічок Г. Поволоки «Інтервенція» та музичної комедії «Весілля у Малинівці» (реж. А. Тутишкін). З її точки зору, історична нарація в обох випадках напряму стосується «кодування» та «перекодування» конкретних історичних сюжетів, які набувають то героїчного, то комедійно-бурлескного змісту, мігруючи поміж маркерами «історичної правди» та офіційного викладу подій. Комедійні контексти історичного символізму, на думку вченої, є вкрай важливими кодами художньої мови твору, які будують загальну картину сюжетно-образного репертуару [19].

Другий компаративний напрямок дослідження — європейський вектор кіно, який часто використовується дослідниками як рефлексія еволюційних особливостей вітчизняного кіновиробництва

відповідного часу, іноді в фокусі вагомих суспільно-політичних подій. Наприклад, цікаві порівняльні характеристики історичної символіки в кінематографічній мові висловлені литовською дослідницею Агнешкою Нарушите (A. Narušytė) в її розгорнутій статті про воєнні ремінісценції у творчості С. Лозниці (Україна) та Деймантаса Наркявічюса (Литва) [13]. Розглядаючи воєнні враження як «живу міфологію», авторка пропонує досліджувати не тільки окремі референції відповідних національних культурних канонів історичного, але й звертати увагу на «естетику звичайного», яка, за її словами, часто є більш «чистим» репрезентантом символізму, ніж заплутані та емоційно наснажені образні меседжі [13].

Важливе значення історичного символізму кінематографічної мови підкреслюється Н. Бекус (N. Bekus) у міжпредметному культурологічному дослідженні, що аналізує питання репрезентації ідентичності в балтійському та поліському регіонах Європи. Незважаючи на те, що в цій розвідці українське кіно не є центром уваги, його значення та широкі можливості представлення «знакових наративів» використані авторкою для аргументації власних тверджень. Символіка ідентичності в кіно показана як конструкція, що визначає межі національної репрезентації [1].

Схожу ідею використовує й Роджер Саңдал (R. Sandall), аналізуючи кінематограф України та країн Балтії. Зокрема, в центрі його уваги опиняється осмислення кінематографічними засобами символічних місць пам'яті, що потрапляють до наративів кіно одночасно і в художньому і в документальному контекстах. Така двоїста репрезентація, на думку вченого, дозволяє побудувати коректну «символічну програму» відповідного ставлення до історії як до комплексу подій, що траплялися у дійсності, та є одночасно емоційними історіями, які споживаються за принципами сприйняття художнього твору. Приміром такого роду кінематографічного місця сукупного візуального значення є знаменита Гора Хрестів у м. Шауляй (Литва), яку в ряді стрічок «наполегливо відбудовували»

як «символічний пам'ятник живим і мертвим».

Через рецепцію взаємних історичних контекстів сучасного польського та українського кіно проблематику візуального історичного символізму аналізує Саймон Льюїс (S. Lewis). Його детальна стаття присвячена найбільшим точкам перетину історичних контекстів України та Польщі, які, з його точки зору, репрезентують декілька варіативних конструкцій кінематографічної репрезентації. Так, вчений підкреслює вагомe значення кінонарративів як «способів оповідання історії», що окреслюють межі символічного ставлення до певних подій (приміром, спільних трагедій поляків та українців під час Другої світової війни). Їхня ідеологічна зорієнтованість буде кінематографічні межі представлення «символічного коду» та «системи розкодування», які часто в українців та поляків мають відмінності.

Як ще один спосіб визначення символізму засобами кіно Саймон Льюїс називає поетизацію минулого як героїчного та навіть «пафосного» наративу. Його сила має екранну природу, яка здатна бути репрезентована як «документальна дія», що при цьому закута в ігровий контекст художнього кіно [12].

Насамкінець віддаймо данину збірнику статей «Контroversивні інтерпретації минулого в польському, російському та українському кіно» (2016) під редакцією та за авторської участі Сандер Брауер (S. Brauer), де питанням історичного символізму в українському сучасному кіно приділено чималу увагу. Історичний ракурс цього дослідницького проекту дещо маргіналізує образотворчі та художньо-стильові питання, надаючи перевагу фактологічному аналізу та дослідженню моделей глядацького споживання символізму кіно. Проте і в цих рамках автори пропонують оригінальний погляд на проблему. Наприклад, С. Брауер в розвідці «Цар Петро, Мазепа і Україна: любовний трикутник. “Молитва за гетьмана Мазепу” Юрія Ілленка» пропонує достатньо розгорнутий аналіз історичних «перехресних точок» суперечливих інтерпретацій

історії гетьмана Мазепи саме як знаково-символьного персонажа [3].

**Комплексний напрямок.** Український кінематограф як об'єкт аналізу викликає достатньо широку амплітуду дослідницьких реакцій, частина з яких зорієнтована на вивчення універсальних питань. Зарубіжні дослідники роблять спробу акумулювати досвід аналізу українського кіно та на цій основі надати його еволюції системного характеру, вписати її до загальноєвропейського контексту. Досить часто такі спроби реалізуються за допомогою контекстуального осмислення ключових тем та образних «міфологем» кіно, які розглядаються в ролі своєрідних спільних точок дотику із, передусім, європейським кіно. Також до цього напрямку ми вважаємо за необхідне долучити і ті роботи зарубіжних вчених, що містять спільні концептуальні лінії дослідження, в яких знаходиться місце для вивчення візуальної мови українського кінематографа на символічному рівні.

Передусім згадаємо дві монографії, які важливі для окреслення узагальненої точки зору на проблему: це роботи Кетрін Португес (С. Portuges), присвячені аналізу розвитку кінематографа у контексті культурних трансформацій першої хвилі «кольорових», які на сьогодні є одними із найактуальніших досліджень проблематики кінематографічного символізму [18]. В згаданих роботах українські кінематографічні наративи представлені частиною європейського генезису, у рамках якого національна образність декларує особливе місце в візуальних формах репрезентації.

Подібна точка зору, загалом, простежується ще у висновках Кеннета Фармера (К. Farmer), американського дослідника, що вивчав особливості побудови національних систем репрезентації у межах радянського кіно. Він, зокрема, вважав, що в проблематиці культурного споживання символізму кінематограф є настільки важливим узагальнюючим контекстом, що здатен виступати в ролі методологічного маркера національної ідентичності. Отже, аналізуючи «знаки національної автентичності» в українському

кіно 1960-х років, він досить однозначно кваліфікував їх як «приховано протестні», потенціал контркультурного змісту яких визначається передусім візуальними формами екранної дії [6].

Досить часто потреба в узагальненні або виході на універсальну точку зору вимагає від дослідників конкретно-історичного аналізу. Так, в надзвичайно цікавій статті Богдана Шимуловича (B. Shumylovych) обрано ракурс дослідження символічного репертуару кіномюзиклу романтичного кіно як «фрему» міфологічної репрезентації радянських та не радянських символів [22]. У цих межах вчений визначає цілий комплекс епічних образних міфологем у радянському екранному продукті, які виступають в ролі «романтизаторів» складного минулого, провокують іронічне відношення до «неправильних» чи «сумнівних» культурних героїв та історичних осіб.

Натомість у дослідженні Марка де Валка (M. De Valk) та Сари Арнольд як центральну тему розглянуто проблематику протистояння мейнстріму та авангарду в кінематографі. Автори вважають, що європейська кінематографічна мова склалася у другій половині XX століття як частина умовного проекту «контркіно», який полягав у тому, аби «використовувати інструменти мейнстріму для критики домінуючого кіно» [5]. Основна ідея авторів полягає у тому, що авангард здатен прориватися на великий екран через мейнстрімні форми та часто мімікуючи під офіційні символічні маркери. Глядач такого кінопродукту «ідеологічно не позиціонується по відношенню до тексту кіно так, як це закодовано у мейнстрімі» [5].

У цілому ряді зарубіжних досліджень проблематика образного символізму у візуальній мові кіно розглядається як частина більш глобального дослідницького репертуару. Наприклад, Карло Челлі (C. Celli) у своїй статті з промовистою назвою «Український дуалізм: національна ідентичність у світовому кіно» звертає увагу на «символічні стрижні» зображення українців в радянському кінематографі другої половини XX століття як на елементи побудови

відповідної художньої мови. З його точки зору, проблематика національної ідентичності має очевидну вкоріненість у візуальних кодах та зображальній природі конкретного кіно. Репрезентація українців в етнічному контексті (з відповідними візуальними маркерами у костюмі, моделях поведінки тощо) неминуче призводить до окреслення національної парадигми, що часто проникала в плетиво радянського кіно через подібні «канали ідентифікації» [4].

Натомість, для канадського дослідника Сергія Екельчика вагоме значення має аналіз кінематографу як предмету комемораційних практик та «війн пам'яті». Приміром, вчений вважає одним із кінематографічних зображальних міфів нарочитий розподіл образності українців на «правильних» та «петлюрівців», який спровокував у радянському кіно цілу гаму образів та візуальних рецепцій [24].

**Висновки.** Сучасний український кінематограф є органічною частиною загальноєвропейського та світового контексту кіно. У такій формі його представлення як національного патерну символізму часто проступає в універсальному та системному баченні. В цілому ряді зарубіжних досліджень, які безпосередньо не націлені на вивчення власне національного кіно України, вітчизняні символічні «вузли» присутні у дискурсивних практиках, представлені в науковому апараті або внесені до більш загального контексту еволюції європейського кіно.

В цілому, на наш погляд, зарубіжна історіографія проблеми розвивається у межах трьох основних напрямків. У межах першого, який за часом є найбільш раннім, символічна образність українського кіно вивчається в історико-хронологічному контексті. В роботах. Б. Береста, Дж. Фьорста, Дж. Гурга та інших вчених символізм візуальної мови українського кінематографу репрезентований лінійно.

У межах другого напрямку національні образи та символи в кінематографічній мові розглядаються як об'єкти компаративних практик порівняння та співставлення з паралельними

національними просторами європейського кіно: польського, країн Балтії, Молдови тощо. У такому річищі працюють О. Прессітч, А. Нарушите, Рж. Сандаал, С. Льюїс, С. Брауер та інші дослідники.

Третій напрямок об'єднує дослідження зарубіжних вчених, які зорієнтовані на пошук універсальних схем аналізу європейського та світового кіно, в межах чого вітчизняному кінематографу часто приділяється важлива, проте вторинна роль. У роботах К. Португес, К. Фармера, М.

де Валка, К. Челлі та інших вчених національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографу займають інструментальну роль, що дозволяє визначати більш типологічні та системні процеси в розвитку європейського кіно.

**Перспективи подальших досліджень** полягають в осмисленні проблеми національної образності та символізму у візуальній мові українського кінематографу в роботах дослідників, які працюють в польському, німецькому та іншомовних дискурсах.

## Література

1. Bekus N. Constructed 'Otherness'? Poland and the Geopolitics of Contested Belarusian Identity // *Europe-Asia Studies*. 2017. Vol. 69. P. 242–261. DOI: 10.1080/09668136.2017.1295022 (last accessed: 26.11.2022).
2. Берест Б. Історія українського кіно. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 271 с.
3. Brouwer S. Tsar Peter, Mazepa and Ukraine: A Love Triangle. Iurii Illienko's A Prayer for hetman Mazepa // *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield* / Ed. by S. Brouwer. Leiden ; Boston: Brill Rodopi, 2016. P. 143–162 [Series: Studies in Slavic Literature and Poetics; vol. 60].
4. Celli C. Ukrainian Dualism // *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–148.
5. De Valk M., Arnold S. *The Film Handbook*. London: Routledge, 2013. 352 p.
6. Farmer K. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony // *Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era*. 1980. P. 78–121 [Series: Studies in Contemporary History; volume 4]. DOI: 10.1007/978-94-009-8907-8\_3 (last accessed: 26.11.2022).
7. First J. Making Soviet melodrama contemporary: conveying 'emotional information' in the era of Stagnation // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2, № 1. P. 21–42.
8. First J. *Ukrainian cinema: Belonging and identity during the Soviet Thaw*. London: Bloomsbury Publishing, 2015. 264 p.
9. First J. *Scenes of belonging: Cinema and the nationality question in Soviet Ukraine during the long 1960s*. University of Michigan. 2008. 372 p.
10. Gurga J. Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's «White Clouds» (1968) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2012. Vol. 5, № 3. P. 353–370. DOI: 10.1386/srsc.5.3.353\_1 (last accessed: 26.11.2022).
11. Gurga J. *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw* by First, Joshua // *Slavonic and East European Review: Modern Humanities Research Association*. 2016. Vol. 94. P. 739–741. DOI: 10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0739 (last accessed: 26.11.2022).

12. Lewis S. Border trouble: Ethnopolitics and cosmopolitan memory in recent Polish cinema // *East European Politics and Societies and Cultures*. 2019. Vol. 33, № 2. P. 522–549. DOI: 10.1177/0888325418815248 (last accessed: 26.11.2022).
13. Milerius N., Narušytė A., Davoliūtė V., Brašiškis L. In Between Hauntology and Representation: Spectres of War in Sergei Loznitsa's Reflections and Deimantas Narkevičius' Legend Coming True // *Everyday Representations of War in Late Modernity*. Palgrave Macmillan, 2022. P. 187–217 [Series: Identities and Modernities in Europe]. DOI: 10.1007/978-3-031-07135-5\_7 (last accessed: 26.11.2022).
14. Nebesio B. Zaporozhets za Dunaiem (1938): The Production of the First Ukrainian Language Feature Film in Canada // *Journal of Ukrainian Studies*. 1991. Vol. 16, № 1–2. P. 115–129.
15. Nebesio B. Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film Literature/Film Quarterly. 1994. Vol. 22, № 1. P. 42–49.
16. Nebesio B. A compromise with literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko // *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. 1996. Vol. 23, № 3. P. 679–700.
17. Nebesio B. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s // *Canadian Slavonic Papers*. 2000. Vol. 42, № 1–2. P. 35–46. DOI: 10.1080/00085006.2000.11092236 (last accessed: 26.11.2022).
18. Portuges C., Hames P. *Cinemas in transition in Central and Eastern Europe after 1989*. Philadelphia, PA: Temple University Press. 2013. 279 p.
19. Pressitch O. Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film *Wedding in Malinovka (1967)* // *Australian and New Zealand Journal of European Studies*. 2021. Vol. 5, № 2. P. 83–91. DOI: 10.30722/anzjes.vol5.iss2.15142 (last accessed: 26.11.2022).
20. Revutsky V. Boris Berest, Istoriiia ukrains' koho kina. "Shevchenko Scientific Society Ukrainian Studies", Vol. VII. New York: Shevchenko Scientific Society, 1962 // *Slavic Review*. 1963. Vol. 22, Issue 2. P. 385–386. DOI: <https://doi.org/10.2307/3000730> (last accessed: 26.11.2022).

## References

1. Bekus N. Constructed 'Otherness'? Poland and the Geopolitics of Contested Belarusian Identity // *Europe-Asia Studies*. 2017. Vol. 69. P. 242–261. DOI: 10.1080/09668136.2017.1295022 (last accessed: 26.11.2022).
2. Berest B. *Istoriiia ukrains' koho kina*. New York: Shevchenko Scientific Society, 1962. 271 p.
3. Brouwer S. Tsar Peter, Mazepa and Ukraine: A Love Triangle. Iurii Illienko's A Prayer for hetman Mazepa // *Contested Interpretations of the Past in Polish, Russian, and Ukrainian Film: Screen as Battlefield* / Ed. by S. Brouwer. Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2016. P. 143–162 [Series: Studies in Slavic Literature and Poetics; vol. 60].
4. Celli C. *Ukrainian Dualism // National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 129–148.
5. De Valk M., Arnold S. *The Film Handbook*. London: Routledge, 2013. 352 p.
6. Farmer K. Culture and Symbolism: The Myth of National Moral Patrimony // *Ukrainian Nationalism in the Post-Stalin Era*. 1980. P. 78–121 [Series: Studies in Contemporary History; volume 4]. DOI: 10.1007/978-94-009-8907-8\_3 (last accessed: 26.11.2022).



7. First J. Making Soviet melodrama contemporary: conveying 'emotional information' in the era of Stagnation // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2008. Vol. 2, № 1. P. 21–42.
8. First J. *Ukrainian cinema: Belonging and identity during the Soviet Thaw*. London: Bloomsbury Publishing, 2015. 264 p.
9. First J. *Scenes of belonging: Cinema and the nationality question in Soviet Ukraine during the long 1960s*. University of Michigan. 2008. 372 p.
10. Gurga J. Remembering (in) Ukrainian cinema of the 1960s: Rolan Serhiienko's «White Clouds» (1968) // *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 2012. Vol. 5, № 3. P. 353–370. DOI: 10.1386/srsc.5.3.353\_1 (last accessed: 26.11.2022).
11. Gurga J. *Ukrainian Cinema: Belonging and Identity During the Soviet Thaw* by First, Joshua // *Slavonic and East European Review: Modern Humanities Research Association*. 2016. Vol. 94. P. 739–741. DOI: 10.5699/slaveasteurorev2.94.4.0739 (last accessed: 26.11.2022).
12. Lewis S. Border trouble: Ethnopolitics and cosmopolitan memory in recent Polish cinema // *East European Politics and Societies and Cultures*. 2019. Vol. 33, № 2. P. 522–549. DOI: 10.1177/0888325418815248 (last accessed: 26.11.2022).
13. Milerius N., Narušytė A., Davoliūtė V., Brašiškis L. In *Between Hauntology and Representation: Spectres of War in Sergei Loznitsa's Reflections and Deimantas Narkevičius' Legend Coming True* // *Everyday Representations of War in Late Modernity*. Palgrave Macmillan, 2022. P. 187–217 [Series: Identities and Modernities in Europe]. DOI: 10.1007/978-3-031-07135-5\_7 (last accessed: 26.11.2022).
14. Nebesio B. *Zaporozhets za Dunaiem (1938): The Production of the First Ukrainian Language Feature Film in Canada* // *Journal of Ukrainian Studies*. 1991. Vol. 16, № 1–2. P. 115–129.
15. Nebesio B. *Shadows of Forgotten Ancestors: Storytelling in the Novel and the Film Literature/Film Quarterly*. 1994. Vol. 22, № 1. P. 42–49.
16. Nebesio B. A compromise with literature? Making Sense of Intertitles in the Silent Films of Alexander Dovzhenko // *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. 1996. Vol. 23, № 3. P. 679–700.
17. Nebesio B. *Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s* // *Canadian Slavonic Papers*. 2000. Vol. 42, № 1–2. P. 35–46. DOI: 10.1080/00085006.2000.11092236 (last accessed: 26.11.2022).
18. Portuges C., Hames P. *Cinemas in transition in Central and Eastern Europe after 1989*. Philadelphia, PA: Temple University Press. 2013. 279 p.
19. Pressitch O. *Civil War as Musical Comedy: The Representation of the Ukrainian Revolution in the Soviet Film Wedding in Malinovka (1967)* // *Australian and New Zealand Journal of European Studies*. 2021. Vol. 5, № 2. P. 83–91. DOI: 10.30722/anzjes.vol5.iss2.15142 (last accessed: 26.11.2022).
20. Revutsky V. *Boris Berest, Istorii ukrains' koho kina.* "Shevchenko Scientific Society Ukrainian Studies", Vol. VII. New York: Shevchenko Scientific Society, 1962 // *Slavic Review*. 1963. Vol. 22, Issue 2. P. 385–386. DOI: <https://doi.org/10.2307/3000730> (last accessed: 26.11.2022).

*Maksym Demydenko. National images and symbols of visual Ukrainian cinematography  
in the works of foreign scholars*

**Abstract.** The article is devoted to the problem of historical symbolism in the visual language of Ukrainian cinema. The focus is on the foreign historiography of the problem, which today is one of the most relevant areas in the general scientific discourse of the problem.

The author notes that at present, the understanding of national imagery and symbolism in cinematography continues within the framework of two parallel strategies: 1) as the still active deconstruction of existing historical images and visual narratives (especially in cinematography and in general within the framework of audiovisual art) of the Soviet era; 2) as the formation of a new look at the models of national imagery. Within these limits, foreign historiography of the problem is extremely important, in which the analysis of the visual language of Ukrainian cinematography presents many reflective characteristics.

The studies analyzed by the author make it possible to single out three areas within which the research of national images and symbols in the visual language of Ukrainian cinematography is being actively continued. First of all, this direction of analysis is the symbolic imagery of Ukrainian cinema in an interpretive way. No less important for foreign historiography is the comparative direction. Finally, within the framework of a complex direction, foreign researchers are making an attempt to accumulate the experience of analyzing Ukrainian cinema and, on this basis, to give its evolution a systemic character, to fit it into the pan-European context.

The article ends with conclusions. The author notes that modern Ukrainian cinema is an organic part of the pan-European and world context of cinema. In this form, its presentation as a national pattern of symbolism often emerges in a universal and systemic vision. Within the framework of the first one, which is the earliest in terms of time, the symbolic imagery of Ukrainian cinema is studied in the historical and chronological context. In works. B. Berest, J. Fest, J. Gurg and other scientists, the symbolism of the visual language of Ukrainian cinema is represented linearly. Within the framework of the second direction, national images and symbols in the cinematic language are considered as objects of comparative practices of comparison and comparison with the parallel national spaces of European cinema: Polish, Baltic countries, Moldova, etc. O. Pressitch, A. Narushito, Rzh. Sandal, S. Lewis S. Brower and other researchers. The third direction combines the research of foreign scientists focused on the search for universal schemes for analyzing European and world cinema, within which domestic cinema is often given an important, but secondary role. In the works of K. Portugues, K. Farmer, M. de Valk, K. Celli and other scientists, national images and symbols in the visual language of Ukrainian cinema play an instrumental role that allows to determine the pain of typological and systemic processes in the development of European cinema.

*Keywords:* Ukrainian cinematography, visual language of cinema, national images, national symbols.