

Ландяк Оксана

КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТЕЛЕСЕРІАЛАХ УКРАЇНСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ

У цій статті досліджуються механізми конструювання ідентичності у культових постановочних телесеріалах українського походження: вітчизняного, або російсько-українського виробництва. Аналізується вплив стратегій конструювання ідентичності на ідентифікаційні процеси, що відбуваються у гетерогенній глядацькій аудиторії на українському культурному просторі.

Ключові слова: ідентичність, український культурний простір, телесеріал.

Ландяк О. Конструирование идентичности в телесериалах украинского происхождения

В данной статье исследуются механизмы конструирования идентичности в культовых постановочных телесериалах украинского происхождения: отечественного, либо российско-украинского производства. Анализируется влияние стратегий конструирования идентичности на идентификационные процессы, которые происходят в гетерогенной зрительской аудитории в украинском культурном пространстве.

Ключевые слова: идентичность, украинское культурное пространство, телесериал.

Landyak O. The construction of identity in Ukrainian serials

In this paper the mechanisms of identity construction in cult TV-serials made in Ukraine or common Russian and Ukrainian TV-serial projects are investigated. The influence of identity construction strategies on identification processes in heterogenic visual audience in Ukrainian cultural space is discovered.

Key words: identity, Ukrainian cultural space, TV-serial.

Постановка проблеми. Сучасний український телевізійний простір насичений численими, здебільшого експортованими

телесеріалами, в яких конструюються різні типи ідентичності. В цьому процесі використовуються певні візуальні та аудіальні репрезентації, що транслують глядацькій аудиторії архетипні стереотипи та ціннісні зразки, зважаючи на культурний простір певного споживача. Так, числені ремейки російських виробників автентичних західних телесеріалів адаптують західні конструкти ідентичності до архетипів, притаманних російському культурному простору. У той же час на українському телебаченні подібний феномен адаптації відсутній, що дає змогу західним та російським культурним архетипам впливати на процеси ідентифікації української аудиторії, що становить глибоку філософсько-антропологічну проблему.

Актуальність дослідження. У цій ситуації актуально дослідити механізми конструювання ідентичності у телесеріалах українського виробництва, адже попри їх небагаточисленість, малобюджетність та здебільшого орієнтацію на російськомовний культурний простір, ці продукти візуальної медіакультури значною мірою репрезентують українську ідентичність та впливають на ідентифікаційні процеси українського глядача.

Предметом аналізу є механізми конструювання різних типів ідентичності у культових постановчих телесеріалах українського виробництва.

Метою дослідження є проаналізувати механізми конструювання ідентичності у культових постановчих телесеріалах українського виробництва. Завданням статті є виявити вплив даних конструктів ідентичності на ідентифікаційні процеси, що відбуваються на українському культурному просторі.

Джерельна база. Матеріалом для дослідження є постановчі телесеріали українського походження.

Аналіз дослідницьких публікацій. Багаточисленні публіцистичні джерела сьогодні наголошують, що телесеріали українського виробництва як продукт візуальної культури є небагаточисленими, і навіть ті, що виробляються, здебільшого орієнтовані на російського глядача. Так, у статті «Обережно: Телесеріал!» О. Рибальська зазначає, що за часи незалежності в українській телевізійній культурі виробили тільки три автохтонні українські телесеріали («Роксолана», «Царівна» та «Острів любові»), таким чином «весь цей час українського глядача «годували» переважно російськими телесеріалами різної якості, інколи знятими на українській натурі» [7]. С. Грабовський у статті «Телесеріали

і біомаса» зазначив: «Навіть тоді, коли офіційно вони вважаються українським продуктом чи результатом спільного виробництва, – це російські телесеріали» [2]. Таким чином, проблема конструювання ідентичності в телесеріалах українського виробництва та вплив даних конструктів на українського глядача зводиться у публіцистичному дискурсі виключно до проблеми «негативного» впливу проросійського продукту на формування національної української ідентичності. Проте ґрунтовних наукових досліджень, що торкаються механізмів конструювання ідентичності в телесеріалах українського походження, вироблених на експорт, та впливу даних конструктів на українську гетерогенну глядацьку аудиторію, нам не зустрівся.

Слід зазначити, що поодинокі наукові праці, що торкаються проблеми конструювання ідентичності в українських телесеріалах, розкривають філософську глибину досліджуваної нами проблематики всупереч популярній публіцистиці. Так, поява значної кількості телесеріалів українського походження, що репрезентують українське «минуле» за часів гетьманства, розглядається такими дослідниками, як О. Стяжкіна та І. Зубавіна. В їх працях звернено увагу на інструментарій державних та патріархальних політик конструювання різних типів індивідуальної та колективної ідентичності: гендерної, етнічної, національної. Так, у роботі «Роксолана як символічне історичне жіноче. Ненаписане проти непрочитаного» [8] О. Стяжкіна торкається аналізу гендерних та етнічних конструктів ідентичності, репрезентованих в українському телесеріалі «Роксолана». У статті І. Зубавіної «Національна історія як об'єкт серіального дослідження» [4] розглядаються механізми конструювання ідентичності через репрезентації телесеріальних образів видатних історичних діячів. В таких телесеріалах українського виробництва, як «Зиновій-Богдан Хмельницький», «Чорна Рада», репрезентації ідентичності аналізуються з огляду на очікування та ідентифікаційні особливості, зокрема українського глядача.

Однак видатні українські телесеріали, такі як «Царівна», «Острів любові», які були відзняті на початку української незалежності, що транслюються і сьогодні, залишаються майже не дослідженими. Створені за мотивами української класичної літератури, що вже саме по собі передбачає завдання глибокого впливу мистецьких репрезентацій на глядача, ці продукти візуальної медіакультури і досі залишаються поза увагою аналіти-

ків в галузі конструктивістських та деконструктивістських тенденцій у ідентифікаційних процесах.

Ще один феномен української візуальної культури – анімаційний телесеріал, незважаючи на достатню кількість публікацій щодо маркетингових та жанрових перспектив розвитку, досить поверхнево аналізується у контексті стратегій конструювання різноманітних типів ідентичності та їх впливу на українську аудиторію. Наприклад, у роботі О. Азаряна та Н. Крачковської «Ринок української анімації: Проблеми і перспективи розвитку» [1] проблема ідентифікації розглядається тільки крізь призму дитячого сприйняття анімаційних телесеріалів, між тим, на наш погляд, аудиторія цих продуктів української візуальної культури є значно ширшою.

Отже, незважаючи на існування у науковому дискурсі досліджень, присвячених аналізу конструювання ідентичності в окремих видах українських телесеріалів, нам не зустрілося жодної ґрунтовної праці, де б зазначена проблематика розглядалася на широкому матеріалі, що охоплював би весь спектр телесерійної продукції українського походження.

Виклад основних результатів. Зі здобуттям Україною незалежності вітчизняний телевізійний простір ознаменувався появою телесеріалів, знятих за класичними творами української літератури. У 1994 році з'являється стрічка режисера С. Турянця «Царівна» за одноіменною повістю О. Кобилянської. Згодом виходять роботи О. Бійми «Злочин з багатьма невідомими», за твором І. Франка «Основи суспільності»; «Пристрасть» за повістю Марко Вовчок «Павло Чорнокрил»; «Острів любові», де в кожній серії екранізувався окремий літературний твір, як, наприклад, «Дияволиця», за твором Г. Хоткевича, «Поєдинок», за оповіданням М. Коцюбинського, «Заручини», за новелою В. Винниченка, «Наречена», за твором М. Могилянского.

При створенні телесеріалів за зразок бралися художні традиції високої, зокрема кінематографічної, класики, на які орієнтувалася радянська масова культура (про що свідчить промовисто театральна гра акторів у «Царівні», представлений в «Острові любові» композиційний прийом, нетипічний, зокрема для сучасних російських телесеріалів). Однак в умовах здобутої незалежності «на злобу дня» постало завдання конструювання нової державної міфології, а отже, нових типів колективної та індивідуальної ідентичності. Найкращим матеріалом для цього

виступали твори української класичної літератури, основною тематикою яких здебільшого виступало «народне» життя. В колоніальних культурних умовах письменники позиціонували свою ідентичність української інтелігенції, спираючись на власноручні, висловлені в творах, конструкції соціальної, гендерної, етнічної ідентичності. Г. Корольов у статті «Інтелігенція та українська ідея початку ХХ століття: історико-теоретичний аспект» зазначає: «В ХІХ ст. існування національної ідеї знаходилося у межах інтелектуальних пошуків на засадах політичних орієнтацій української інтелігенції... Інтелігенція перша зрозуміла домінант особистого над загальним... інтелектуальна еліта пропагувала усвідомлення національної ідеї кожним, вбачаючи в цьому етап політичної боротьби і суспільної консолідації. Українська ідея передбачала існування гегемоніальних компонентів: переконання та конструювання» [5, 223]. Саме тому у творах О. Кобилянської І. Франко – герой, шляхом важкої внутрішньої рефлексивної роботи свідомості, маючи певну індивідуальну ідентичність (гендерну, релігійну, соціальну), що часто належали до різних культурних традицій, відшукує більш загальну колективну ідентичність, маючи за мету подолати «кризу ідентифікації». Як правило, таким своєрідним стержнем в творах класиків стає українськість/русинство, цей головний мотив наслідують і теленаративи. Так, головна героїня телесеріалу «Царівна», дівчина-сирота відчуває хиткість власного соціального становища. Ідентифікуючи себе з народом, що переживає кризу ідентичності не менше, ніж важке економічне становище, вона відчуває себе «також русинкою», хоча професійно належить до інтелігенції, більшість часу проводить у спілкуванні з мистецькою елітою, ніж за звичайною буденною працею.

У роботі Ю. Шеремета «Інтерпретація української ідеї у І. Франка та А. Кримського» звучить думка, що «українська ідея в інтерпретації І. Франка – динамічна ідея національної самоідентифікації на засадах гуманності, соціальної справедливості, індивідуалізму та європейського контексту» [9, 110]. Цей принцип також вбачається у телесеріалі «Царівна», однак особливо чітко він помітний у стрічці «Злочин з багатьма невідомими». Коваль Гердер має змішане етнічне походження (напівукраїнець-напівнімець). Професійна ідентичність коваля має позитивні сакральні конотації працелюбності, товаришкості, совісності, характерні для архитипічного образу культурного героя.

Таке бачення і досі притаманне народній масовій свідомості. Навіть традиційно репрезентована як «позитивна», релігійна ідентичність отця Нестора набуває негативних рис у порівнянні з «бездоганністю» соціальної ідентичності коваля – «вихідця з народу». Таким чином, образ Гердера репрезентує «позитивну» ідентичність не тільки через свою сакральність, але й авторитетність, притаманну саме народному герою. Значення напівнімецького етнічного походження у даній конструкції стирається, а «русинство» стає для Гердера тим красугольним каменем, що об'єднує його соціальну та етнічну ідентичність. Саме це має давати підстави українському глядачеві, що має неукраїнське етнічне походження, ідентифікувати себе з українством взагалі, адже консолідація колективної ідентичності, згідно з цією телерепрезентацією відбувається на основі виключно «позитивності» соціальної та професійної індивідуальної ідентичності.

Ранні українські телесеріали були орієнтовані на освіченого, здатного до філософської рефлексії глядача, представника молодого покоління, здатного «зберегти» традицію. Проте на практиці основною аудиторією українських телесеріалів залишалися групи переважно середнього та старшого віку. Канал «УТ-1», що транслював українські теленаративи, залишався непопулярним серед молоді, що орієнтувалася на західні культурні та ціннісні зразки. Втім запозичені в українській класики вітчизняні телесерійні конструкції, незважаючи на зовнішню технічну недосконалість, несли доволі актуальні для молоді стереотипи. Так, у телесеріалі «Царівна», знятому за твором відомої української феміністки О. Кобилянської, жіноча ідентичність представлена через деконструювання суто патріархального стереотипу жіночності.

Головна героїня бореться з навколишнім впливом «міщанства», зокрема головними трьома «к» (з німецької) «порядної жінки». Цінність «Кухня, церква, діти» дівчина міняє на ідеал важкої інтелектуальної праці, що стає для неї вагомим за кохання до чоловіків з їх споживацькою та безпринципною вдачею. Фактично, тут можна побачити витоки популярної сьогодні концепції «самотворення», що в масовій, особливо молодіжній, свідомості стає культом «справдження мрії». Така конструкція гендерної ідентичності, особливо жіночої, загалом не характерна для патріархальної української ідеї. Здебільшого романтична традиція української класичної літератури пропагувала жіночі

образи, які репрезентували «правильну», «позитивну» ідентичність (лагідні дівчата з творів Марка Вовчка, нещасні, самовіддані коханому чоловікові героїні Лесі Українки). Інфернальні створіння – потойбічні привиди, представниці слов'янської язичницької традиції, якщо і могли кохати (що означало духовну належаність чоловікові) («Лісова пісня»), залишалися втім відстороненими, трансцендентними, їх доля закінчувалася трагічною загибеллю, або знищенням. У телесеріалі «Царівна» героїню називають Лорелай – русалкою з давньонімецької міфології. Але показовим є прийом, за допомогою якого О. Кобилянська і творці теленаративу, що майже не змінили сюжету та проблематику твору, конструюють гендерну ідентичність. Патріархальність, «міщанська приземленість», ортодоксальність сестри головної героїні врешті позбуває її щастя, пропаговані нею цінності доводять до стану рабині власного чоловіка. У той же час шлюб Царівни є своєрідною ініціацією. Проте глядач не бачить еманцації героїні до стану «земної жінки». Саме чоловік Царівни трансцендентує у світ рівноправного співіснування двох особистостей.

Отже, в період особливого загострення «кризи ідентичності», характерного для перших років існування пострадянської України, творці серійних теленаративів акумулювали вироблені класиками української літератури концептуальні підходи щодо конструції різних типів ідентичності, зокрема національної.

З 1996 року починається новий етап державного міфотворення. О. Стяжкіна зазначає: «Десятиріччя незалежності, пов'язане з руйнуванням міфу «Україна годує весь Союз», із невдачами в економічній реформі, з політичними скандалами продемонструвало важливість символічних стратегій, що могли б консолідувати суспільство, визначивши не тільки обрії майбутнього, але і широкомасштабне позиціонування України, українського характеру, української долі в минулому... В умовах виразно відчутної необхідності в національних героях, українські історики, літератори, кінематографісти звернулися до проєктів, пов'язаних із формуванням і відтворенням особистісних рис і української ментальності, вираженої в діях тих або інших історичних персонажів» [8]. У складних політичних та економічних умовах української державності продукти візуальної культури, зокрема теленаративи, конструюють «позитивну» індивідуальну та колективну ідентичність через репрезентації образів культурних герів. Так, з'являються знакові телесеріали

«Роксолана», «Богдан-Зиновій Хмельницький», «Чорна Рада».

Однак репрезентовані у телесеріалах культурні герої залишаються однобічними, зміфологізованими, адже на меті творців теленаративів було не розкриття історичної достовірності, а змалювання привабливого «позитивного» та оптимістичного образу «українець», прийняттого для глядацької ідентифікації. Дослідниця О. Стяжкіна, розглядаючи вплив репрезентації образу Роксолани в одноіменному телесеріалі, зазначила, що «образ Роксолани... дає право розглянути процес формулювання «гордості нації» за допомогою телебачення... Шанси перепрочитання образу Роксолани були дуже високі. По-перше, жанр телесеріалу сам по собі дозволяє акцентувати увагу на детективній (політичній) інтризі. По-друге, на новий підхід до образу мали вплинути історичні обставини, власне саме суспільство, що явно зажадало національних героїв. По-третє, вдячна глядацька аудиторія, сприйняття якої визначалося якраз чинником непоінформованості ані в подіях шістнадцятого століття, ані в літературних баталіях, що проходили з цього приводу. Іншими словами, глядацька аудиторія була готовою спожити саме той і тільки той продукт, що запропонує їй телевізійний екран» [8]. Дослідниця наголосила на «порнократичності» сконструйованої у телесеріалі гендерної ідентичності. Вона зазначила, що для самоідентифікації нації новий міф Роксолани може бути визначений як небезпечний, тому що він «впроваджує в ідеолого-герменевтичний світ модель жіночої поведінки, в якій експлуатація жінкою тілесних стратегій виявляється успішним шляхом досягнення мети. По-друге, цей міф створює небезпечну ілюзію «всепереможної сили» української жінки на полі битви із завоювання «заморського принца»» [8]. І справді, репрезентований образ можна з більшою впевненістю зіставити з міфічною східною Шехиризодою [8], ніж ренесансною, неоднозначною і протирічливою постаттю. У цьому випадку символіка жіночого залучається до орбіти нового державного символізму, значною мірою це стосується тих стратегій, що були звернені в минуле. За незначний часовий період незалежності «неможливо створити нову «героїню нашого часу», хоч «героя» – цілком. У цьому випадку мова не йде про якусь особливість ментального розвитку України. Суспільство, що ґрунтується на патріархальних цінностях, завжди значно швидше і точніше створює образ «ідеального чоловіка»» [8]. Тому ностальгія у ретроспективному прочи-

танні чоловічих образів героїчної козацької доби як власне носіїв української ідентичності («Богда-Зиновій Хмельницький», «Чорна Рада»), тісно переплетена з конструюванням гендерного антагонізму «чоловіче-українське», «жіноче-чужинське». В роботі «Національна історія як об'єкт серіального дослідження» І. Зубавіна зазначає: «Інваріантом «українськості» виступають герої, які репрезентують базові настанови національної культури, утворюючи досить розгорнену типологію («воїни», «філософи», «лірники»). Цей історико-патріотичний проект має свого «споживача» — він розрахований на глядача, котрий прагне пізнати вітчизняну історію через конкретику подій» [4, 20]. Однак ця «конкретика» є полярною, відтворює так званий «маскуліністський націоналізм» (П. Ватсон) [10, 153]. У цій ситуації діє «клінічний комплекс другорядності» (О. Забужко) [3, 168]. Він використовується в цікавому конструкті: привабливість української жінки для чужинців (телесеріал «Роксолана») автоматично підвищує в чоловічих очах її власний статус, репрезентовану нею сексуальність, «материнськість», що архетипічно збігається з образом «Батьківщини». Бажана для культурного іншого, вона (жінка-Батьківщина) стає вдвічі бажанішою для чоловіка-українця, підштовхуючи його ще дужче відчувати приналежність до української спільноти, незважаючи навіть на колоніальний статус у культурному сенсі: «базові гендерні конструкції, навіть у тому випадку, коли вони були традиційно патріархальними, формувалися під впливом комплексу провінціальності, під впливом погляду, що відображений від чужого (метропольного) дзеркала» [8].

Отже, в українських телесеріалах про героїчне козацьке минуле пропонуються стратегії подолання етнічного, культурного, національного комплексу неповноцінності. Це відбувається за допомогою патріархальних архетипів, виражених у репрезентаціях гендерної ідентичності «культурних героїв». Дані конструкти спрямовані на відтворення у масовій свідомості «позитивної» національної ідентичності.

З початком ХХІ століття українська телесеріальна індустрія з одного боку демонструє створені «на експорт» стрічки, орієнтовані на російську та проросійську масову свідомість («5 хвилин до метро», «Сестри по крові», «Городський романс», «Зачароване кохання»). Однак з'являються і оригінальні телесеріали, здебільшого ситками, в яких репрезентації ідентичності

адаптовані для українського культурного простору (культури ситком «Леся+Рома», «Родичі», «Сім'я Грищенків», «Один за всіх»), а також мелодраматичні («Украдене щастя») та анімаційні телесеріали («Наша країна - Україна», «Лис Микита»).

В адаптованих для російської аудиторії телесеріалах «5 хвилин до метро», «Сестри по крові», «Городський романс», «Зачароване кохання», як основний механізм констрування ідентичності задіяний прийом залучення символів суто російської культури для репрезентації українського культурного простору. Так, у телесеріалах «5 хвилин до метро», «Сестри по крові», «Городський романс» колоніальний статус Києва та його провінційність щодо Російської культурної «метрополії» підкреслюють портрети російських політиків та російські трикольні прапорці в кабінетах чиновників, нашивки типу «Армія Росії» на рукавах української міліції. Представники українського народу у телесеріалі «Сестри по крові» слухають музику з «балалаєчними» мотивами, годують гостя-француза «щами». Цікаво, що у телесеріалі «Зачароване кохання» з типічним романтичним сюжетом, характерним для української художньої класики (тема відьмацтва, нещасливого кохання), зовсім не показаний (або зігнорований) український колорит. Репрезентація народного побуту (речі, одяг) – щось середнє між білоруською та російською етнографічною традицією, має риси давньослов'янської, що відповідає часам Київської Русі. Між тим події телесеріалу розгортаються у XIX та XX столітті. Подібна репрезентація відсилає до відомої панслов'янської ідеї, що сьогодні є поширеною в російській та проросійській масовій свідомості.

Вагомим за своєю силою впливу є мовний конструкт. Телесеріали озвучені російською, а субтитри часто представляють неграмотний, іноді буквальний переклад, без врахування особливостей, наприклад, українських ідеом, сталих виразів тощо. Репрезентований у цих телесеріалах акцент російськомовних персонажів, або навіть суржик, що являє собою здебільшого знівечену напівбілоруськими словами російську, часто є зовсім невласним навіть для східних українських регіонів. Крім того, така вимова персонажів притаманна для телесеріалів, де події розгортаються у Києві («5 хвилин до метро», «Сестри по крові», «Городський романс»). Однак, як відомо, Київ є оплотом літературної української мови, навіть незважаючи на великий відсоток жителів, що прибули з регіонів.

Таким чином, спостерігаємо штучність мовного конструкту, що задіяний у так званих «експортних» телесеріалах українського походження. Подібний тип телесеріалів має свого глядача на українській території. Це переважно люди середнього і старшого віку, що проживають на сході та ідентифікують себе з «радянською людиною». І хоча представлені у розглянутих вище теленаративах конструкти ставлять за зразок для українського глядача елементи саме російської культури, у масовій свідомості пробуджуються ностальгічні спогади про втрачену радянську ідентичність, здебільшого сконструйовану за допомогою архетипів, притаманних російській культурі [2], ключовим репрезентантом якої виступає російська мова.

Таким чином, представлені у цих телесеріалах типи культурної ідентичності візуально несуть українському глядачеві інформацію про «природність» етнічного та національного колоніального статусу.

У ситкомках українського виробництва «Леся+Рома», «Родичі», «Сім'я Грищенків», «Один за всіх» відчувається тенденція до конструювання індивідуальної соціальної, гендерної, етнічної, вікової ідентичності через репрезентацію української національної ідентичності. Така альтернатива «експортним» українським телесеріалам схвально сприймається здебільшого молодим та середнім за віковим показаником типом глядацької аудиторії. Особливою популярністю ці телесеріали користуються у центральних та західних регіонах України. Створені у жанрі ситкому, що дозволяє використовувати комічні прийоми, в пародійному дусі змальовувати недоліки та переваги ключового концепту, що звучить «бути українцем», ці серіали мають певну перевагу в конкурентній боротьбі телесерійної продукції за вплив на глядацьку аудиторію. Так, у телесеріалах «Родичі», «Сім'я Грищенків», «Один за всіх» конструюється вікова, гендерна, соціальна, професійна ідентичність через репрезентації сімейних патріархальних цінностей, що несуть ідею «різності в єдинстві». Всі персонажі сконструйованої української сім'ї є різноплановими, конфліктують між собою, але мають спільні недоліки, звички, забобони – так званий тип ментальності, що робить їх представниками української культури. Навіть у телесеріалі «Леся+Рома», де репрезентується гетерогенність українського суспільства та різноманіття культурних кодів, що утворюють різні типи ідентичності, червоною стрічкою впроваджується ідея українськості. Куди б не занесло головних героїв

Лесю і Рому – до Росії, у Західні країни, вони діють за схемою «ми не такі, як вони». Це розповсюджує у глядацькій аудиторії ідентифікаційний механізм за класичним типом самовизначення «я той, ким я не є» (Ж. Лакан) [6].

Виробники зазначених телесеріалів чинять опір тиску представлених у «експортній» телесерійній продукції мовних конструкцій ідентичності. Головним чином це відбувається за допомогою впровадження автохтонної української мови у спілкування персонажів, їх побут тощо. Наприклад, у телесеріалі «Леся+Рома» у кадр потрапляють реклами, вивіски з україномовним текстом, самі персонажі спілкуються виключно українською. Їх розмовна українська зовсім не схожа на репрезентований в «експортних» телесеріалах суржик. Хоча в ній зустрічаються нецензурні вирази, русизми, діалектні слова, проте мелодійність, колоритність репрезентованої в серіалі мови призвані впровадити ідею її самобутності. Це значною мірою протирічить ідеї, що визначає російську мову як найкращу серед слов'янських, «мови мов» або «великого и могучего русского языка».

Отже, впровадження у наратив телесеріалів українського походження автохтонної мови є основним конструктом української етнічної, національної, культурної ідентичності.

Цікаво, що в останні роки незалежності виробники українських телесеріалів знов звернулися до вітчизняної літературної класики. У телесеріалі «Украдене щастя», знятому за мотивами одноіменної п'єси І. Франка, за основу беруться мелодраматичні мотиви класичного сюжету, і переносяться на сучасні реалії (події розгортається у сьогоднішній Західній Україні). Це не випадково: у класичній п'єсі героїня переживає внутрішній конфлікт між своєю релігійною та гендерною ідентичністю. Вона не може піти від чоловіка до коханого через релігійний обов'язок дружини. Однак для сучасної української аудиторії такий конфлікт вже не є настільки близьким. Героїню телесеріалу лякає не духовна зрада засадам релігії та моралі. Набагато важливіше для неї зберегти певну соціальну стабільність (не даремно творці телесеріалу зображують самовіддане материнство, чого не було у п'єсі І. Франка). У зображених тяжких економічних умовах життя Західної України стає набагато більшою цінністю сімейна, а отже, і соціальна стабільність (показовий епізод, де вчителька дізнається в учнів про місце роботи батьків, і майже кожен розповідає про закордонні заробітки всієї родини).

Таким чином, конструкції гендерної, вікової, соціальної ідентичності у новітніх мелодраматичних українських телесеріалах утверджують патріархальні цінності, на засаді яких повинна формуватися як індивідуальна, так і колективна національна українська ідентичність.

В анімаційному українському телесеріалі «Лис Микита», також створеному за мотивами твору І. Франка, незважаючи на класичний сюжет, вгадуються політичні реалії українського сьогодення. Через візуалізацію образів звірів алегорично репрезентується політична ідентичність, іноді за тим чи іншим персонажем вгадуються образи відомих політиків. Традиції оригінальної анімації радянської України (відомі за серіалом «Козаки») замінені майже діснеївською художньою манерою (що не є близьким для пострадянського глядача, але відповідає потребам молоді та дітей) [1]. Однак, вплив анімаційних репрезентацій політичної ідентичності на старшу аудиторію будь-якого українського регіону є досить відчутним, адже у серіалі можна побачи сатиричне зображення провідних політичних напрямів та ідеологічних програм.

Отже, можна бачити у новітніх українських телесерійних репрезентаціях вдалі конструкції різних типів ідентичності, що протиставляють ідеї «колоніального» статусу концепцію оригінальності «української ментальності».

Висновки. Незважаючи на існування у науковому дискурсі досліджень, присвячених аналізу конструювання ідентичності в окремих видах українських телесеріалів, нам не зустрілося жодної ґрунтовної праці, де б зазначена проблематика розглядалися на широкому матеріалі, що охоплював би весь спектр телесерійної продукції українського походження, у чому ми бачимо перспективу подальших наукових розробок.

В період особливого загострення «кризи ідентичності», характерного для перших років існування пострадянської України, творці серійних теленаративів акумулювали вироблені класиками української літератури концептуальні підходи щодо конструкції різних типів ідентичності, зокрема національної. В українських телесеріалах про героїчне козацьке минуле пропонуються стратегії подолання етнічного, культурного, національного комплексу неповноцінності. Це відбувається за допомогою патріархальних архетипів, виражених у репрезентаціях гендерної ідентичності «культурних героїв». Ці конструкти спрямовані на відтворення у масовій свідомості «позитивної» національної ідентичності.

У новітніх українських телесерійних репрезентаціях можна бачити антогоністичні конструкції різних типів ідентичності, зокрема колективної етнічної та національної. Так, ідея «колоніального» статусу, репрезентована в «експортних» телесеріалах українського походження, заперечується завдяки стратегіям конструювання самотутньої «української ментальності» у телесеріалах, орієнтованих здебільшого на внутрішній ринок. Головним конструктором – репрезентантом зазначеного антогонізму виступає автохтонна «жива» українська мова, що протиставляється зокрема не завжди якісному титруванню, або російськомовному озвученню.

Література:

1. Азарян О., Крачковська Н. Ринок української анімації: проблеми і перспективи розвитку [Електронний ресурс] / О. Азарян, Н. Крачковська. – 2008. – С. 1-5. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Mtip/2008_14/azarjan-krachkovska.pdf.
2. Грабовський С. Телесеріали і біомаса [Електронний ресурс] / С. Грабовський // Теле-Критика. – 2009. – Режим доступу: <http://telekritika.ua/daidzhest/2009-07-24/46997>.
3. Забужко О. Хроніки від Форгібраса. Вибрана есеїстика 90-х років / О. Забужко. – Київ: Факт, 2001. – С. 168.
4. Зубавіна І. Національна історія як об'єкт серіального дослідження [Електронний ресурс] / І. Зубавіна // Кіно-коло. – 2009. – № 16. – С. 19-22. – Режим доступу: <http://old.kinokolo.ua/resources/zine/pdf/16.pdf>.
5. Корольов Г. Інтелігенція та українська ідея початку ХХ століття: історико-теоретичний аспект [Електронний ресурс] / Г. Корольов. – 2009. – С. 219-224. – Режим доступу: <http://www.history.org.ua/JournALL/xix/8/17.pdf>.
6. Лакан Ж. Телевидение / Ж. Лакан; [пер. с фр. А. Черноглазова]. – М.: ИТДК «Гнозис», Издательство «Логос», 2000. – 160 с.
7. Рибальська О. Обережно: Телесеріал! [Електронний ресурс] / О. Рибальська // Кіно-театр. – 2002. – Режим доступу: <http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/4/serial.html>.
8. Стяжкіна О. Роксолана як символічне історичне жіноче. Ненаписане проти непрочитаного [Електронний ресурс] / О. Стяжкіна. – 2009. – Режим доступу: http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/13/articles/sec2/stat29.html.
9. Шеремет Ю. Інтерпретація української ідеї у І. Франка та А. Кримського [Електронний ресурс] / Ю. Шеремет // Проблеми історії України ХІХ-ХХ століття. – 2009. – С. 109-112. – Вип. ХІІІ. – Режим доступу: <http://www.history.org.ua/JournALL/xix/13/23.pdf>.
10. Watson P. (Anti)feminism after Communism // Who's Afraid of Feminism. Seeing Through Baklash/ P. Watson. – New-York: New Press, 1997. – P. 153.