

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ  

---

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ





Тимофій Кохан

**ФЕНОМЕН СЕРІАЛУ:  
ТЕНДЕНЦІЇ  
АМЕРИКАНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКОГО  
КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ**

Монографія

КИЇВ – 2024

**УДК 791.242:008] (73+4)(045)**

**К75**

Рекомендовано до друку  
та розміщення в інституційному репозитарії «Культурологія України»  
Вченою радою Інституту культурології НАМ України  
(протокол № 7 від 08.10.2024р.)

Монографію виконано в межах  
фундаментального наукового дослідження  
Інституту культурології НАМ України  
за темою:  
«Екранна культура в реаліях постсучасності:  
глобальне суспільство, медіатехнології, рекламна пам'ять»

Керівник теми:  
**Чміль Г.П.,**  
докторка філософських наук, професорка, академікня НАМ України

**Рецензенти:**  
**Станіславська К.І.,**  
докторка мистецтвознавства, професорка

**Бабушка Л.М.,**  
докторка культурології, доцентка

**Совгира Т.І.,**  
докторка культурології, доцентка

**Кохан Тимофій**  
**К 75**      Феномен серіалу: тенденції американсько-європейського культуротворення: монографія / Кохан Тимофій Григорович. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2024. – 314 с.  
ISBN 978-966-2241-73-0  
<https://doi.org/10.5281/zenodo.15189781>

У монографії реконструйовано європейський та американський досвід розвитку «серіалу» та «серіальної продукції» (перший термін активно ввійшов у теоретичний ужиток, тоді як другий поступово набирає обертів). Показано, що аналіз цих явищ має ґрунтуватися на потенціалі концептуального пере-хрестя «культурологія – кінознавство», «кінематограф – телебачення».

Заявлена авторська позиція підкріплюється часовим параметром – по-перше «серіал» має вже понад півстолітню історію і «вписується» в логіку істо-рико-культурних етапів XX–XXI ст., а по-друге, кінознавство, що розвивається понад сто років і активно взаємодіє з іншими сферами гуманітарного знання, зокрема з культурологією, є потужним чинником фіксації, аналізу та оцінки культуротворчих процесів, що визначаються стрімким розвитком телебачення та постійним творчим діалогом «художній фільм – серіал». Усвідомлення мож-ливостей розширення останнього до формату «кінематограф – телебачення» актуалізує дослідницький простір, відкриваючи принципово важливі аспекти в наукових розвідках.

Для фахівців у галузі історії культури, культурології, кінознавства та сту-дентів творчих навчальних закладів.

**УДК 791.242:008] (73+4)(045)**

**ISBN 978-966-2241-73-0**

© Кохан Тимофій, 2024

© Інститут культурології НАМ України, 2024

# ЗМІСТ

|                                                                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Від автора</i>                                                                                                          | 8   |
| <b>РОЗДІЛ 1. Від фільму до серіалу: зміна художньої парадигми</b>                                                          | 11  |
| 1.1. Теоретико-практичне перехрестя «культурологія – кінознавство», «кінематограф – телебачення» в логіці культуротворення | 12  |
| 1.2. «Серія – серіал – серіальна продукція» як проблема сучасної культурології                                             | 28  |
| 1.3. Культурологічні терміни як понятійно-категоріальне «забезпечення» дослідницького процесу                              | 35  |
| 1.4. Етико-психологічний аспект серіалу: досвід «колективного» типу творчості                                              | 49  |
| <b>РОЗДІЛ 2. Феномен серіалу в просторі естетико-мистецтвознавчої проблематики</b>                                         | 57  |
| 2.1. Реалізація тематичної спрямованості в художньому просторі «серія – серіал – серіальна продукція»                      | 58  |
| 2.2. Телевізійні обриси структурних елементів художнього твору: мімезис, канон, стиль                                      | 69  |
| 2.3. Телевізійні обриси структурних елементів художнього твору: образ, форма, метод                                        | 76  |
| 2.4. «Жанр – поліжанровість» як естетико-мистецтвознавчий засіб «упорядкування» телевізійного проєкту                      | 89  |
| <b>РОЗДІЛ 3. Жанрова спрямованість сучасного «серіалу – серіальної продукції»</b>                                          | 101 |
| 3.1. Історичний жанр у логіці регіонального підходу                                                                        | 102 |
| 3.1.1. Великобританія                                                                                                      | 103 |
| 3.1.2. Великобританія – Канада – Німеччина – Угорщина                                                                      | 108 |
| 3.1.3. США – Угорщина – Ірландія – Канада                                                                                  | 113 |
| 3.1.4. Ірландія – Канада                                                                                                   | 119 |

|                                                                                                                       |         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| 3.2. Творчо-пошуковий характер біографічного жанру                                                                    | 123     |
| 3.2.1. Великобританія                                                                                                 | 123     |
| 3.2.2. США                                                                                                            | 130     |
| 3.2.3. Франція – Німеччина                                                                                            | 138     |
| 3.2.4 Австрія – Німеччина                                                                                             | 141     |
| 3.2.5. Іспанія                                                                                                        | 144     |
| 3.3. Жанр екранізації: «за» і «проти» потенціалу ремейку                                                              | 149     |
| 3.3.1. Франція                                                                                                        | 150     |
| 3.3.2. Великобританія                                                                                                 | 155     |
| 3.3.3. США                                                                                                            | 166     |
| 3.4. Специфічні ознаки «телемелодрами»: наслідування естетичних чинників художнього фільму                            | 173     |
| 3.4.1. Італія                                                                                                         | 174     |
| 3.4.2. Великобританія                                                                                                 | 177     |
| 3.4.3. Великобританія – США                                                                                           | 180     |
| 3.4.4. Італія – Іспанія                                                                                               | 182     |
| 3.4.5. Туреччина                                                                                                      | 187     |
| <br><b>РОЗДІЛ 4. Культуротворчий потенціал поліжанровості в просторі поліцейсько-детективно-кримінальної тематики</b> | <br>195 |
| 4.1. «Синтез» як активізатор культуротворення: досвід «серіалу – серіальної продукції» поліцейських телепроектів      | 196     |
| 4.1.1. Італія                                                                                                         | 197     |
| 4.1.2. Франція                                                                                                        | 208     |
| 4.1.3. Іспанія                                                                                                        | 217     |
| 4.1.4. США                                                                                                            | 227     |
| 4.2. Інтерпретація культурно-мистецьких традицій у серіалах скандинавського регіону                                   | 241     |
| 4.2.1. Норвегія                                                                                                       | 242     |
| 4.2.2. Данія – Франція                                                                                                | 246     |
| 4.2.3. Швеція                                                                                                         | 248     |
| 4.2.4. Данія                                                                                                          | 250     |
| 4.3. «Поліжанровість» як художній прийом у «поліцейському» серіалі                                                    | 253     |
| 4.3.1. Німеччина                                                                                                      | 253     |
| 4.3.2. Німеччина – Австрія                                                                                            | 260     |
| 4.3.3. Німеччина – Швеція                                                                                             | 263     |

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.4. Специфіка телепроектів на теренах політико-ідеологічної тематики                                   | 266 |
| 4.4.1. Німеччина                                                                                        | 266 |
| <b>РОЗДІЛ 5. Нові реалії жанру в динаміці руху</b>                                                      |     |
| <b>«фантастика» – «фентезі»</b>                                                                         | 271 |
| 5.1. Історико-культурні традиції осмислення «фантастичного»<br>Античність – Середньовіччя – Відродження | 272 |
| 5.2. «Фантастичне – фантастика»: творчо-пошукові тенденції в просторі Нового часу                       | 277 |
| 5.2.1. Виявлення нових зображально-виражальних засобів:<br>досвід XVIII – першої половини XIX століття  | 277 |
| 5.2.2. Становлення «наукової фантастики»: досвід другої<br>половини XIX – початку XX століття           | 280 |
| 5.3. Американсько-європейська модель телепроектів у жанрі<br>«фантастика»                               | 282 |
| 5.3.1. США                                                                                              | 282 |
| 5.3.2. Великобританія                                                                                   | 285 |
| 5.3.3. Німеччина                                                                                        | 287 |
| 5.3.4. Великобританія – США                                                                             | 289 |
| 5.3.5. Канада                                                                                           | 292 |
| 5.4. Естетико-художні особливості жанру «фентезі»                                                       | 294 |
| 5.4.1. США                                                                                              | 294 |
| 5.4.2. Великобританія                                                                                   | 298 |
| 5.4.3. Італія – Великобританія                                                                          | 300 |
| <i>Післямова</i>                                                                                        | 302 |
| <i>Література</i>                                                                                       | 304 |

## ВІД АВТОРА

У дискурсі сучасної української культурології феномен серіалу не належить до пріоритетних проблем, хоча час від часу окремі статті з'являються у фахових збірниках, наголошуючи на значущості цього явища в просторі світового телебачення. Наразі артикулюємо, що серіал «пройшов» доволі складний і суперечливий шлях від мелодраматичних «теленовел» – офіційна дефініція певного «типу» «серіальної продукції», що була таврована саркастичним визначенням «мильна опера». Це, своєю чергою, сформувало упереджене ставлення до серіалу як такого, що зберігалось впродовж кількох десятиліть

У проєкції часу стала очевидною некоректність подібної ситуації, яка, по-перше, узагалі деформувала специфіку телебачення, що сьогодні не викликає сумнівів у своїй самобутності, а по-друге, враховувала далеко не всі творчо-технічні відкриття, якими позначені перші десятиліття активного «входження» телевізійних серіалів у культурний простір конкретних країн.

Хоча «теленовели» 70–90-х років ХХ століття надавали перевагу «мелодраматичному» жанру, за короткий час вони вийшли за його межі, досить швидко розширюючи орієнтири та опановуючи нові жанри. Упродовж означеного періоду почали з'являтися наукові розвідки, автори яких насамперед спробували впорядкувати термінологічне визначення тих творів, які не відповідали ані меті, ані завданням «теленовели». Нові зразки телевізійної творчості дослідники атрибутували поняттям «телевізійний серіал», зосереджуючи особливу увагу на проєктах історичного та поліцейського жанру, хоча «мелодрама» все ще посідала пріоритетні позиції.

У монографії «Феномен серіалу: тенденції американсько-європейського культуротворення» реконструйовано європейський та американський досвід розвитку як «серіалу», так і «серіальної про-

дукції» (перший термін активно увійшов у теоретичний ужиток, тоді як другий поступово набирає обертів), показано, що аналіз цих явищ має спиратися на потенціал концептуального перехрес-тя «культурологія – кінознавство», «кінематограф – телебачення».

Заявлена авторська позиція підкріплюється, по-перше, часовим параметром – «серіал» має вже понад півстолітню історію і «вписується» в логіку історико-культурних етапів XX–XXI століття, а по-друге, кінознавство, яке розвивається понад сто років і активно взаємодіє з іншими сферами гуманітарного знання, зокрема з культурологією, є потужним чинником фіксації, аналізу та оцінки тих культуротворчих процесів, які, з одного боку, визначаються стрімким розвитком телебачення, а з іншого, постійним творчим діалогом «художній фільм – серіал». Усвідомлення можливостей розширення цього «діалогу» до формату «кінематограф – телебачення» актуалізує дослідницький простір, відкриваючи принципово важливі аспекти в наукових розвідках. Серед перспективних напрямків варто назвати такі:

а) виявлення тих теоретичних позицій, спираючись на які дослідник може окреслити специфіку «фільм – серіал», що відкриває шлях як до порівняльного аналізу «кінематограф – телебачення», так і до з'ясування місця кінознавства в структурі культурології;

б) реалізація означеної позиції актуалізує проблему понятійно-категоріального забезпечення дослідницького процесу щодо дослідження як «серіалу» (у концептуалізованому значенні цього поняття), так і його модифікацій, зокрема «серіальної продукції». Наразі особливої ваги набуває теоретична проблема, що, з одного боку, потребує подальшого й більш чіткого закріплення суто кінознавчих термінів, понять чи категорій, а з іншого, їхнього «синтезу» з понятійно-категоріальним апаратом культурології;

в) значною мірою актуалізується низка, так би мовити, вузько-професійних питань, а саме: можливі модифікації засад колективного типу творчості в процесі створення багатосезонних «серіалів», які подекуди налічують від 100 до 250 серій; морально-психологічні ситуації під час заміни в процесі зйомок одного виконавця на іншого; можливість або її відсутність «самовияву» представників різних кінопрофесій, враховуючи професійно-технічну природу телебачення, особливо фактор «темпоритму» у процесі створення серіалів.

Якщо прийняти орієнтири науковців, котрі вважають телебачення самостійним видом мистецтва, це буде третій – після театру та кінематографу – приклад колективної творчості. Незалежно від нашої авторської позиції, варто констатувати, що створення багатосеріальної екранної продукції вносить помітні корективи в теоретичні напрацювання, які сформувалися в сучасній українській гуманістиці та є предметом теоретичного осмислення на сторінках цієї монографії, щодо специфіки такого типу творчості.

Аналіз особливостей культуротворчих трансформацій у процесі створення і сприймання «серіалу» дає змогу активно задіяти принцип теоретико-практичного паритету, що стосовно до порушених у монографії питань показово окреслює потенціал таких чинників культурологічного аналізу, як міжнауковість, персоналізація, діалогізм, регіоніка та, спонукаючи до дискусій, сприяє розширенню проблемного поля в подальшій активізації дослідницького процесу.

Оскільки монографія охоплює значну кількість «проблемних теоретичних площин», реконструює низку жанрів, які «працюють» у моделях телебачення різних країн та представляють персоналізовану манеру творчості, перед кожним розділом застосовано прийом стислого систематизованого коментування основних питань, що допоможе зорієнтуватися в багатшаровості порушених проблем.

## РОЗДІЛ 1

### **ВІД ФІЛЬМУ ДО СЕРІАЛУ: ЗМІНА ХУДОЖНЬОЇ ПАРАДИГМИ**

*Тематична спрямованість першого розділу монографії вирішує низку дослідницьких завдань, а саме: артикуляцію культурологічної орієнтації цієї монографії, актуалізацію теоретико-практичного перехрестя «культурологія — кінознавство» та «кінематограф — телебачення», аналіз наявних напрацювань щодо різних аспектів порушених питань. До того ж, пропонується узгодження термінів, понять і категорій, які виявляють суголосність культурології з іншими гуманітарними науками.*

Підкреслено значення етико-психологічних параметрів у колективному типі творчості задля чіткого відтворення сутності телебачення — специфічного засобу масової комунікації.

### **1.1. Теоретико-практичне перехрестя «культурологія — кінознавство», «кінематограф — телебачення» в логіці культуротворення**

Сучасна українська гуманістика від десятиліття до десятиліття активно розширює дослідницький простір, відкриваючи нові «проблемні теоретичні площини», осмислення яких має перспективи завдяки залученню потенціалу культурологічного аналізу, передусім міжнаукового підходу. У нашій статті «Сучасні телевізійні проекти в просторі культурологічно-кінознавчих орієнтацій» (2024) ми аргументували доцільність використання конструкції «проблемні теоретичні площини», що в процесі дослідження допоможе засновуватися і на засадах «міжнауковості», і на інших чинниках саме культурологічного аналізу.

У контекст цих «проблемних теоретичних площин», на нашу думку, входить комплекс питань, пов'язаних як зі специфікою

«телевізійного серіалу», так і зі зміною виробничого, функціонального та естетико-художнього «навантаження» в структурі «кінематограф — телебачення». Історія розвитку телебачення продемонструвала чимало зразків «суто» телевізійного «продукту», зробивши цей вид художньої діяльності невід'ємною складовою життя мільйонів людей. Заявлені ж нами «проблемні теоретичні площини» є тим символічним «назбирувачем», сутнісні ознаки якого, значною мірою, і спричинили зміну «художньої парадигми».

Оскільки термін «парадигма» дотичний до різних сфер діяльності й має багатоаспектне тлумачення, ми орієнтуємося на визначення його філософського змісту: «парадигма — від латин. *paradigma* — приклад, шаблон, зразок». Як філософське поняття, парадигма — певна кількість концепцій або шаблонів мислення, була опрацьована Томасом Куном (1922–1966) — американським істориком науки та філософом у його дослідженні «Структура наукових революцій» (1962). Як відомо, саме філософський аспект означеного поняття отримав пізніше широке розповсюдження (80).

Залучаючи поняття «парадигма» до аналізу ситуації у сфері художньої діяльності, ми підкреслюємо факти повної або часткової зміни насамперед шаблонів мислення в русі від фільму до серіалу, від кінематографу до телебачення. Водночас поняття «зміна» починає набувати принципово важливого значення, адже торкається як виробничо-технічних, так і художньо-ціннісних питань. Помітної ваги набуває і той факт, що кожна нова «парадигма» здатна вплинути на часткову деформацію художнього мислення — у край складного естетико-психологічного феномену, що позначається і на створенні (митець), і на сприйманні (реципієнт) будь-якого мистецького твору.

Важливу роль у зміні «художньої парадигми» відіграв «телевізійний серіал», специфіка якого періодично привертає увагу науковців, виступаючи предметом теоретичного аналізу. Актуалізація інтересу до телебачення загалом і «телевізійного серіалу» зокрема відбулася протягом 70–90-х років, що значно зумовлювалося і пояснювалося становленням та стрімким входженням у простір гуманітарного знання культурології. Як єдність історії та теорії культури, вона спонукала до перегляду науково-дослідницької зорієнтованості традиційних гуманітарних наук, що за «сектораль-

ним принципом», з одного боку, допомагали формувати предмет культурології, а з іншого, корегували власні «проблемні теоретичні площини».

Необхідність або принаймні можливість зафіксувати трансформацію «фільм — серіал» спонукає до застосування мистецтвознавчого виміру культурології, що є єдністю трьох складових: теорії, історія мистецтва та художньої критики. Водночас історія мистецтва послідовно процесуальна, оскільки поступово накопичувалася завдяки видам мистецтва, які виникали не одночасно, а впродовж століть, закріплюючись у динамічному русі художнього освоєння дійсності. Наймолодшим серед них є кінематограф (1895), що, використовуючи досвід різних видів мистецтва, органічно «вписався» в історичну динаміку культуротворчих процесів.

Як відомо, створення перших фільмів актуалізувало появу кінознавства — «мистецтвознавчої дисципліни, що вивчає історичний розвиток і сучасний стан, загальні закономірності й конкретні форми суспільного функціонування кінематографа як мистецтва та специфічного засобу масової комунікації» (5, 163). Деталізуючи запропоноване визначення, український мистецтвознавець О.Рутковський зауважує: «Кінознавство також досліджує кіно в усіх ланках кінопроцесу та у взаємодії кіно з іншими видами мистецтва, із загальнокультурним, соціальним, політичним та іншими контекстами, економічними та ідеологічними факторами, індивідуальними стилями окремих митців і специфікою національних культур, до яких вони належать» (6, 163).

Наразі зазначимо, що тези, якими оперує О.Рутковський, дають змогу не тільки наголосити на значенні теоретичного «забезпечення» розвитку «сьомого мистецтва», а й виявити ті «за» й «проти», що мають місце під час оперування поняттям «кінознавство», яке закладалося в перші десятиліття ХХ століття в працях європейських (У.Гад «Кіно, його засоби й цілі» (1919), Л.Деллюк «Фотогенія» (1920), О.Лану «Кіно» (1929)) та американських (Г.Мюнстерберг «Фотоп'єса» (1916), В.Ліндсей «Мистецтво кіно» (1916)) науковців.

До засновників «кінознавства», безсумнівно, належить і Річчото Канудо (1877–1923) — французький мистецтвознавець італійського походження, автор відомого «Маніфесту семи мистецтв» (1911), за словами якого в процесі історико-культурного поступу

виникла «потреба в кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли всі інші види мистецтва» (37).

Ми досить детально розглядали теоретичний досвід Р.Канудо в нашій монографії «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021), проте необхідність концептуалізації матеріалу цього дослідження спонукає ще раз акцентувати увагу на певних положеннях розвідки французького науковця.

Як відомо, Р.Канудо поділив види мистецтва на «пластичні» — архітектура, скульптура, живопис та «ритмічні» — музика, танець, поезія. Між цими групами, згідно з його концепцією, знаходиться «кінематограф», що символізує собою «золотий перетин»: мистецтво — наука.

Аж ніяк не припиняючи значення першої, на європейських теренах теоретичної розвідки, присвяченої кінематографу, ми все ж вважаємо, що вона загалом розширювала й модернізувала загальну модель структурування видів мистецтва. Вочевидь, «Маніфест семи мистецтв», де кінематограф уперше названий «сьомим мистецтвом», мав радше естетико-мистецтвознавчий, аніж, власне, кінознавчий характер.

Намагаючись визначити «за» та «проти» наявної інтерпретації специфіки кінознавства, константу «за», імовірно, мусить формувати сам факт «присутності» в контексті мистецтвознавства такої «спеціалізації». Водночас, якщо прийняти позицію О.Рутковського, надання кінознавству кваліфікації «мистецтвознавча дисципліна» деформує його сутнісні ознаки як науки, що осмислює вже створене на теренах кіномистецтва й прогнозує можливі шляхи його подальшого розвитку. Лише маючи статус самостійної науки, кінознавство — серед низки інших гуманітарних наук — здатне «визначити» ту «проблемну теоретичну площину», використання якої збагатить і його, і культурологію.

Варто зазначити, що в напрацюваннях І. Бондаревської, М. Бровка, Ю. Джулая, О. Жорнової, О. Кравченка, В. Леонтьєвої, Ю. Сабадаш, М. Савельєвої, І.Слоновської, О. Степась, В. Федя, С. Холодинської, М. Чікарькової, Б. Чумаченко, С. Янок досить ґрунтовно проаналізована низка засадничих аспектів як культурології, так і специфіки культуротворення. Ко-

лективно напрацьований матеріал дає підстави стверджувати, що культурологічне знання формується з різних аспектів, які виникають у спільному просторі історії та теорії культури, кінознавства, естетики, психології, етики, педагогіки, соціології та окремих складових мистецтвознавства.

У контексті означеного увагу привертає стаття М.Бровка «Культурологія в системі гуманітарного знання» (2007), на сторінках якої відображено логіку використання тих чи інших гуманітарних наук, що, по-перше, відтворює процес формування культурології, а по-друге, показує вплив кожної з них на, так би мовити, спеціалізацію предмету культурологічного знання. Подібним дослідницьким прийомом М.Бровко зауважує на доцільності як «процесу деталізації, поглиблення вивчення культури», тобто її диференціації, так і «процесу інтеграції знань про культуру» (10, 97). Роль культурології в системі гуманітарного знання науковець пов'язує з тим, що «гуманітарні науки можуть вивчати різні аспекти, сторони культурно-історичного розвитку людини, суспільства» (10, 99).

Позитивно оцінюючи означену статтю, С.Холодинська підкреслює, що «міжнауковість» культурології вимагає особливого наголосу «на таких гуманітарних науках, як естетика, мистецтвознавство, етика ..., що — значною мірою — і «забезпечують» культурології її людинознавчий характер, її здатність сприяти культуротворенню» (128, 56).

Артикульований С.Холодинською «людинознавчий» характер культурології, який, ще раз наголосимо, формується на «гуманітарному перехресті», не є витвором цієї науки, а «запозичений», передусім, з досвіду історії культури, а також мистецтвознавства, складовою частиною якого є кінознавство. Відтак, «людинознавство» може бути фундаментом тієї «проблемної теоретичної площини», що визначить нові зрізи в гуманітарному знанні загалом.

На нашу думку, процес нашарування нових знань і стосовно теоретичних обрисів культурології, і властивого їй потенціалу відбувається поетапно, допомагаючи оцінити перспективи цієї науки. Як бачимо, у своїх наукових розвідках М.Бровко, засновуючись на аналізі загальної структури культурології, звернувся до систематизації її методологічних проблем, що сприятимуть розумінню ролі й місця культури в контексті практичних форм буття людини.

Такий підхід підтверджує слушність наголосу на людинознавчому характері культурології.

Наразі наголосимо, що дослідник, з одного боку, характеризує феномен «культура», а з іншого, — артикулює два рівні, на яких «у реальному історико-теоретичному процесі відбувалось осмислення цього феномену»: «Перший рівень формувався в безпосередньому культурному процесі, де конкретні форми культури (мистецькі твори, норми моралі, релігійні канони тощо) могли мати різну ступінь узагальненості, що сприяло осягненню культури на рівні частковостей, фрагментарності, повсякденних форм культурного буття. Це, безперечно, зумовлювало відповідний, у переважній своїй більшості, емпіричний підхід до культури» (11, 7).

Варто зауважити, що означений — емпіричний — рівень присутній і в кінознавстві, формуючись на підґрунті конкретних фільмів, що «визначають» простір «сьомого мистецтва» з урахуванням його науково-технічних та художніх можливостей. Варто зауважити, що цей «простір» не тільки кількісно доволі значний, але й якісно наповнений, оскільки кінематограф достатньо складна структура, яка має низку жанрів, що можуть реалізуватися як самостійні й самодостатні структурні елементи. До того ж, кожний з жанрів дотичний до конкретних етапів історико-культурного розвитку.

Втілення на екрані «історичного», «біографічного». «мелодраматичного» чи жанру «екранізації» передбачає «занурення» в певний культурний контекст, а відтак — зв'язок з різними видами гуманітарного знання, до яких останнім часом долучають і культурологічне. Мовиться про те, що підґрунтям історичного, біографічного фільму чи серіалу є запропонована науковцями концепція, що приймає, спростовує художню інтерпретацію наявної науково-теоретичної позиції або дискутує з нею.

Водночас, не йдеться про, так би мовити, ілюстрацію теоретичної концепції, а радше про трансформацію наукової моделі в сюжетні лінії та систему художніх образів. Водночас, ми це покажемо в процесі розгляду конкретних історичних та біографічних серіалів — заради художнього ефекту митці спотворюють відомі історичні чи біографічні факти, що, вочевидь, формує потужне дискусійне поле.

Другий рівень, осмислення феномена «культура», згідно з позицією М.Бровка, «більш високий» і зумовлюється здобутками

самої культури. Він вимагає узагальнення і «часто приводить до перетворення культури на предмет філософської науки» (11, 7). Загальновідомо, що кінематограф є вкрай складним конгломератом матеріального й духовного аспектів, що «підживлюється» як історією культури, так і гуманістикою. У такому контексті філософія може бути суголосною і з кінематографом, і з кінознавством.

Доцільно підкреслити, що українська гуманістика, досить чітко акцентуючи «людинознавчий» чинник, який заявив про себе на перехресті «культурологія — мистецтвознавство», трансформувала його в більш звужений варіант «культурологія — кінознавство». Спираючись на «людинознавчий» фундамент, доволі виразно демонструють свій потенціал й інші культурологічні чинники: біографізм, персоналізація, діалогізм, регіоніка, які в різних контекстах достатньо активно застосовуються кінознавством. Підтвердженням наших розмислів є наукові розвідки О. Валецького, Н. Жукової, В. Климчук, Л. Левчук, В. Личковаха, Т. Огнєвої, О. Оніщенко, Т. Попової, О. Попович, В. Реді, Л. Смолінчук, М. Собуцького, В. Тузова, С. Холодинської, Г. Чміль.

Наразі завважимо, що «біографізм», який посів особливе місце в структурі культурологічних чинників, актуалізував деталізацію його теоретичних аспектів у науковій розвідці В. Бондарчука «Біографізм — методологічні виміри» (2022), де автор, скрупульозно систематизувавши наявні теоретичні позиції, робить такий висновок: «Формуючи й одночасно руйнуючи відчуття реальності, піднімаючись на п'єдестал визнання і водночас падаючи в прірву внутрішнього спустошення, особистість утверджується в просторі сучасності...» (9, 114). На нашу думку, ключовим у цьому висновку є «простір сучасності», у який вона — особистість — має «вписатися» завдяки саме «історичній чи творчій біографії». Водночас, завжди варто враховувати, що «сучасність» — це константа, яка знаходиться в постійному русі та «примушує» чинник біографізму стежити за долею конкретної особистості.

Повертаючись до проблеми гуманітарних наук, що формують і культурологію, і специфіку «проблемних теоретичних площин», які окреслюються за перехрестя різних видів гуманітарного знання, доцільно наголосити:

— по-перше, дослідження історико-культурного руху «кінема-

тограф — телебачення» визначається наявністю останнього від середини 50-х років XX століття у світовому культурному просторі. Його науково-технічні та естетико-художні можливості поступово перетворюють телебачення на новий вид мистецтва, який має потужні можливості впливу на найширші кола реципієнтів;

– по-друге, специфічні ознаки телебачення і особливості того «продукту», який воно створювало, вимагали й продовжують вимагати не лише використання нових технічних можливостей, а й вироблення чіткого уявлення про його естетику, яка, хоча і формується за вимогами колективного типу творчості, проте фіксує чимало самобутнього в цьому виді художньої діяльності;

– по-третє, динамічність розвитку телебачення актуалізувала проблему його послідовної професіоналізації. Така необхідність спонукала до розширення переліку творчих професій, відкриття спеціальних закладів освіти, які готували б ведучих, режисерів, художників саме для телебачення. Це стосується і технічних професій, наприклад, інженерів, котрі мусять володіти спеціальними навичками роботи в телестудії.

На нашу думку, збагнути сутність цього феномену допомагає визначення, яким оперує сучасне мистецтвознавство: «Телебачення — від *лат. tele* - далеко + *visio* (бачу) — найпопулярніший засіб масової комунікації та інформації; один з різновидів (поряд з кіно та відео) екранного... *мистецтва*. — У цьому сутність телебачення як суспільного явища. *Специфіка* ж телебачення виявляється в «зіставленні» його з іншими видами комунікації та інформації (*газети, радіо*), порівняно з якими воно має низку істотних переваг (найважливіша — *наочність*), та з іншими екранними мистецтвами» (6, 449).

Окрім загального визначення, необхідно зауважити, що телебачення відрізняється від кінематографу як специфікою технічного забезпечення, так і, згідно з позицією О. Рутковського, «художньо-естетичною своєрідністю мистецтва «голубого екрану»: його менший розмір «диктує цілу низку особливостей у «знімальному процесі», зокрема в композиції кадру; «домашній» характер споживання, що здатний змінити «психологію» глядацького сприймання, порівняно з кінотеатром, використання «прямих передач репортажного характеру», що особливо впливає на глядача фактом часового збігу «події» та її «сприймання» (6, 449–450).

Варто зауважити, що й визначення телебачення як «найпопулярнішого засобу масової комунікації та інформації», окреслення його технічної та естетико-художньої самотності, не знімає необхідності відповісти на ключове запитання: «У чому ж полягає «авторський» характер функцій телебачення, порівняно з кінематографом?» Відповідь на нього — у різних модифікаціях — активно обговорювалася впродовж 70–90-х років XX століття, коли, з одного боку, підкреслювалася їхня типологічна близькість, а з іншого, «на перші позиції» висувалося соціально-ідеологічне прогнозування, що завдяки різним форматам телевізійних передач пропагандистсько-інформативної спрямованості не потребувало, на відміну від кінематографу, художньо-образного «забарвлення». Варто виокремити й ідейно-виховну функцію, яка на теренах телевізійного простору використовується в такий спосіб, що допомагає формувати громадську думку в необхідному напрямі.

Вочевидь, що за десятиліття свого існування телебачення не тільки створило, а й постійно збагачує те, що доцільно визначити як «функціональний простор», де важливе значення має розповсюдження конкретних типів культури, які сприяють вихованню чи корегуванню духовно-практичних цінностей різних соціальних та вікових прошарків. Окрім цього, телебачення, як засіб комунікації на теренах культури, помітно відрізняється від кінематографу періодичністю зв'язку з аудиторією, яка щодо сприймання конкретної інформації може бути камерним середовищем, що вкрай важливо в морально-психологічному аспекті. З технічного боку телевізійна інформація не вимагає попереднього запису, і диктор/ведучий має можливість звертатися до мільйонів глядачів, котрі не пов'язані один з одним.

Варто зауважити, що беззастережне значення має і розважально-емоційна складова телебачення, якій окремі психологи надають рекреативної ваги. Саме вона, у певних випадках, може сприяти зменшенню соціальної напруги, переадресовуючи увагу глядачів на інший прошарок естетико-художніх подразників, що спонукає до певних міркувань. Як приклад, розважально-емоційна складова спроможна, так би мовити, залучати потенціал «пізнавальної функції», своєрідно формуючи «пізнавально-емоційну» площину, яка обов'язково матиме «свою» глядацьку аудиторію, популяризуо-

чи, наприклад, здобутки різних видів мистецтва, шедеври світової культури, фокусуючи увагу на детальній реконструкції біографій видатних митців, життєво-творчий шлях котрих, як відомо, емоційно перевантажений. Можливість апробації різних варіантів телевізійних передач, їхня швидка заміна чи оновлення — одна з ознак телебачення, що виявляє його самодостатність та самоцінність.

На межі XX–XXI століть роважально-емоційна складова телебачення продемонструвала, сказати б, здатність до змін, відверто «експлуатуючи» потенціал «ескапізму», який Л.Бабушка характеризує як «втеча до свята». Проблема «ескапізму», хоча й має певну «теоретичну історію», проте, зазвичай, лишалася на маргінесах. Ситуація змінилася в останнє десятиліття XX століття, значно завдяки естетиці «постмодернізму», де «ескапістські» мотиви почали звучати досить виразно не лише в літературі, кінематографі, драматургії, а й у спрямованості розважально-емоційного аспекту телевізійних програм.

Теоретична позиція Л.Бабушки, подана в монографії «Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі» (2020), ґрунтуючись, переважно, на наукових розвідках західних авторів (А.Еванс, П.Голландер, Д.Келльнер, К.Гамельтон, Е.Мейл, М.Нельсон), розкриває причини популярності «ескапізму» саме в сучасних умовах, коли у «святі», «розвагах», «свідомій легковажності», «підвищеній емоційності» дехто вбачає прийнятний заміник реальності.

Зокрема, авторка фіксує «такі позиції», що пояснюють актуалізацію «ескапізму»:

1 «...розбіжність між наявною реальністю соціального буття і тією, що представляється індивіду адекватною щодо реалізації свого життєвого потенціалу»;

2 «...культурний шок, викликаний психічним станом людини, яка потрапила до інокультурного середовища, «культурного гетто», що формується як анклав ескапістських спрямувань»;

3. «...страх, зумовлений соціально-політичними реаліями, який найпотужніше виявляється в період економічних драм і призводить до ескапістичних моделей існування»;

4. «...ескапізм як прагнення подолання відстані між реальним і бажаним «Я»» (5, 119–220).

Наразі зауважимо, що досить часто надмірне захоплення «ескапізмом», який є важливою складовою розважально-емоційної функції телебачення, призводить до певної «деформації» телевізійного простору, що мав би прагнути зберігати «функціональну рівновагу».

У зв'язку з цим, неабиякого значення набуває і той факт, що приблизно від середини 90-х років науковці все активніше оперують такими поняттями як «діалог», що здатний стати механізмом організації соціокультурного «простору — часу», «індивідуальність» та елементи «регіоніки», коли різні телевізійні програми «відкривають» глядачеві життя практично усіх країн світу, часто-густо свідомо звужуючи «регіон» до «столиць», «краєвидів сільської місцевості», проблем «промислового міста», «заповідників» тощо.

Ми звертаємо увагу на ці моменти тому, що на початку ХХІ століття поняття «діалогізм», «індивідуальність» — та суголосний їй термін «персоналізація» — і «регіоніка» стають засадними чинниками як культурології, так і культурологічного аналізу. Телебачення як наймолодший прояв, згідно з позицією Г.Чміль, «екранної культури» впевнено «рухалося» у валіці тих процесів, що дозволили йому «вписатися» в контекст заявленого нами перехрестя: «культурологія — кінознавство» та «кінематограф — телебачення».

Посилаючись на статтю Г.Чміль «Екранна культура: плюральність проявів» (2003), ситуацію щодо творчо-пошукового характеру телебачення прокоментувала О.Русина, артикулюючи таке: «Дуже важливо, щоб сьогодні якомога більше людей усвідомило необхідність залучення аудиторії в діалог вивчення не тільки смаків і потреб різних груп телеглядачів, але і їхніх реакцій, тих соціально значущих процесів, які відбуваються у свідомості людини під час зустрічі з телевізійною продукцією. Від того, яка роль буде відведена аудиторії, залежить і те, яку позицію займе телебачення в житті суспільства» (91, 162). Підсумовуючи свої розмисли, О.Русина висуває ще одне запитання: «Чи буде цей засіб комунікації залучати мільйони людей до процесів демократичного управління або сприятиме їхній дезорієнтації?»

На нашу думку, позиція, яку намагається як сформулювати, так і аргументувати дослідниця, дещо суперечлива, адже те, що робить телебачення як засіб масової комунікації та інформації,

значно залежить від «соціального замовлення», що на нього спираються ті, хто формує змістовне наповнення ефірного часу.

Поняття «соціальне замовлення», що увійшло в естетико-мистецтвознавчий контекст від 20–30-х років XX століття, протягом поточних двох десятиліть набуло транскультурного значення, оскільки в ролі «замовника» виступає і держава (саме вона асоціюється з соціальним аспектом «замовлення»), і власник каналу, і впливові корпорації, і замовники реклами. Така ситуація потребує не тільки чіткого, а й подекуди жорсткого корегування таких понять, як «аудиторія», «смак», «цінність».

Відштовхуючись від означеного, варто віддати належне науковцям початку XXI століття, котрі, сприяючи актуалізації власного культурологічного потенціалу, починають «занурюватися» в «проблемну теоретичну площину», зміст якої, з одного боку, може виокремити й об'єднати ті питання, які мають дослідницьку перспективу, а з іншого, наголосити на потенціалі нових вимірів, виявлення яких збагатить культурологічне знання. Саме до питань такого ґатунку ми відносимо актуалізацію ідеї «культуротворчого буття людини» — новий аспект важливої наукової проблеми.

Заявлений блок питань дозволив автору означеної ідеї В.Федю акцентувати роль людинотворчого фактора й акцентувати увагу на проблемі функцій, адже, згідно з позицією науковця, культуротворче буття людини — це «поліфункціональний складний феномен», який, «враховуючи варіативність творчої діяльності» людини, «розкриває неявне цілепокладання, що суттєво збагачує практичну реалізацію» означених функцій. Мовиться про а) креативну; б) інтегрально-диференційну; в) рефлексивно-когнітивну; г) аксіологічну; д) нормативно-регулятивну; е) виховну функції (121, 26–28).

Частину з означених В.Федом функцій, а саме: креативну, аксіологічну, виховну — варто екстраполювати в простір телебачення, що, з одного боку, розглядається як «сегмент культуротворчого буття людини», а з іншого — здатне розкрити «неявне цілепокладання», яке виявляється в кожного конкретного телеглядача.

Стрімкий, динамічний розвиток культурологічного знання впливає на всі складові культуротворення, що в його простір закономірно входить і телебачення. Своєю чергою, воно (телебачення)

також демонструє тяжіння до оновлення та змін, стимульованих, передусім, науково-технічними здобутками межі ХХ–ХХІ століття. Це призводить до трансформації тих його обрисів, які ми окреслили стосовно 50-70-х років минулого століття: розширюється функціональний простір телебачення; «загальність» звільняє місце «конкретності», адже «загальне» поняття «аудиторія» в сучасних умовах нікого не може задовольнити.

Наразі варто враховувати й ситуацію, яка потребує відповіді на цілу низку запитань: якою є аудиторія за віком, професійною орієнтацією, релігійністю, рівнем освіти, політичними уподобаннями? Чи налаштована аудиторія на сприймання та обговорення певних, на думку «замовника», принципово важливих питань? Чи важливі телепрограми розважального жанру? Як виконується «соціальне замовлення» і хто є «замовником» на початку третього десятиліття ХХІ століття?

Постановка таких запитань потрібна не заради самої постановки, а задля з'ясування, як співвідносяться «телевізійні серіали» з поняттям «аудиторія»? Чи «аудиторія» в цілому «працює» на, подекуди, шалену популярність такого типу продукції, чи мовиться лише про якийсь її сектор? Які з численних функцій телебачення здатні реалізувати чи принаймні задовольнити «телевізійні серіали»? Спрямувавши увагу на «телевізійні серіали» як приклад ще однієї «проблемної теоретичної площини», доцільно підкреслити, що поняття «телевізійний серіал» саме по собі є складним утворенням, оскільки «схоплює» низку жанрів, кожен з яких орієнтується на певного глядача, котрий може надавати перевагу, наприклад, екранізації, історичному чи детективно-поліцейському жанру.

Намагаючись, хоча б ескізно, окреслити «позитивні» чи «проблематичні» ознаки телебачення, спираючись на які формується «телевізійний простір», необхідно фіксувати й ті його недоліки, що або деформують цей медійний засіб, або гальмують його якісний розвиток. Показовою наразі є думка І.Победоносцевої, що одним з недоліків телевізійного продукту є схематизація «серіальної (та й телевізійної) драматургії, яка дозволяє глядачеві в найкоротший проміжок часу зрозуміти, що до чого, «зчитати» повідомлення і продовжити чи не продовжити перегляд» (82, 138).

Ще однією важливою тенденцією в практиці розвитку «сері-

альної продукції» в умовах початку ХХІ століття є явище «схематизації» — у найширшому розумінні цього процесу. На нашу думку, феномен «схематизації» обов'язково варто враховувати під час визначення розбіжностей між «серіалом» та «серіальною продукцією».

Мовиться про численні факти «перенесення» успішних телесеріалів у простір нових культурно-національних традицій: скандинавський серіал «Міст», що має кілька варіантів, американський «Нишпорка», німецький «Рекс», англійський «Співаючий детектив», французький «Наскок» тощо. Варто констатувати, що «серіальна продукція» перенесена на новий ґрунт, зазвичай, програє оригіналу, проте така практика не лише «набирає обертів», а й, понад усе, не засуджується ані професіоналами, ані глядачами, котрі на мережових форумах, використовуючи засади порівняльного аналізу, «шліфують» власні естетико-мистецтвознавчі уявлення.

Як уже зазначалося, телебачення розвивається надзвичайно динамічно. Водночас, швидкість його науково-технічного оновлення випереджає освоєння ним тематично-змістовного та художньо-емоційного потенціалу реальності. Відтак, відставання того, що можна кваліфікувати як «естетику телебачення» дегармонізує цей вид масової комунікації.

Наразі є всі підстави стверджувати, що на сучасному етапі культуротворення назріла необхідність включити в контекст аналізу телебачення — специфічного засобу комунікації — проблему «телевізійного серіалу». Це дозволить з нового ракурсу розглянути, так би мовити, традиційні теоретичні ідеї чи концепції, що впродовж тривалого часу «подорожують» публікаціями різного типу. Серед них варто вчергове акцентувати на проблемі функцій телебачення, які постійно й збагачуються, передусім, завдяки комп'ютерним технологіям і принципово змінюються порівняно з можливостями телебачення минулого століття.

На нашу думку, варто наголосити, що динамізм у розвитку телебачення підсилює його процесуальний характер, стимулюючи до пошуку нових прийомів проведення відповідних досліджень. Як результат, теоретичний аналіз численних функцій, які може реалізувати телебачення, варто здійснювати, враховуючи той факт, що «сукупність функцій» — це специфічна структура, яка потребує «наповнення» змістом, який, своєю чергою, спрямований на певну

частину аудиторії, котра здатна «діалогізувати», але не з телебаченням, а з тими професіоналами, які «уможливлюють» таку форму спілкування.

У контексті означеного принципово оновлюється ставлення до телебачення, що протягом десятиліть розглядалося як, так би мовити, самобутній «суб'єкт», до якого «об'єктом» вважалася навколишня реальність. Однак така модель розвитку й утвердження телебачення вичерпала себе. У просторі сучасного культуротворення воно «перебрало» на себе функції «об'єкта», передавши роль «суб'єкта» «персоналіям», котрі «забезпечують» ту чи іншу міру якості телевізійного простору. Це досить яскраво ілюструє досвід Опри Уінфрі — американської телеведучої, актриси та продюсерки, котра протягом 1986–2011 років вела всесвітньо відоме «Шоу Опри Уінфрі».

Проіснувавши чверть століття, це шоу спиралося на так званий «ефект подвійного суб'єкта», коли «суб'єктом» виступала як Опра Уінфрі, так і запрошена нею «персона». «Діалог — спілкування» цих двох людей, з одного боку, утримувало глядачів біля телеекрану, а з іншого — створювало «продукт», який реалізував низку функцій: комунікативну, інформативну, пізнавальну, виховну, розважальну, креативну, емпативно-емоційну. Варто наголосити, що протягом двох десятиліть поточного століття досвід американської телеведучої намагаються наслідувати автори численних «шоу», які є вкрай популярними в просторі сучасного телебачення.

Серед творчо-пошукових моделей, автори яких не лише наслідують «Шоу Опри Уінфрі», а й трансформують та оновлюють його, є чітка «прив'язка» телевізійної програми до певної соціально-політичної сфери чи професійної діяльності, а саме: «політичне», «медичне», «медико-консультативне», «мистецьке» шоу та телепроекти, у просторі яких обговорюються суперечливі соціальні питання, де, з одного боку, присутній ведучий, а з іншого, — люди, задіяні в тому чи іншому конфлікті. У проєктах такої орієнтації, а вони активно представлені та результативно «працюють» на європейсько-американських теренах, зазвичай, соціальна проблематика органічно співіснує з морально-етичною. Якщо Опра Уінфрі вела діалог з представниками різних професій, сучасні «шоу» надають перевагу, хоча і «звуженій» тематиці, але такій, що здатна принай-

мні розширити кругозір глядача, стимулюючи його пізнавальний інтерес до певної професійної діяльності.

Відтак, усе означене як безпосередньо, так і опосередковано не лише актуалізує, а й підтверджує правомірність аналізу певних аспектів нової «художньої парадигми» як перехрестя «культурологія — кінознавство» та «кінематограф — телебачення». Вочевидь, аргументуючи таку позицію, варто враховувати, що динаміка розвитку «культурології — кінознавства» впливатиме на «кінематограф — телебачення» й стимулюватиме інноваційні пошуки як у кінематографічному, так і телевізійному просторі.

## **1.2. «Серія — серіал — серіальна продукція» як проблема сучасної культурології**

Аргументувавши доцільність розгляду різних модифікацій феномену «серіал» у контексті сучасної культурології, представлена в монографії проблема інтерпретується та аналізується саме як культурологічна. Це висуває на перші позиції комплекс питань, пов'язаних з концептуалізацією теоретичних проблем, що безпосередньо чи опосередковано відбивають специфіку таких констант як «серія», «серіал», «серіальна продукція». Вочевидь, доцільно враховувати й те, що «анатомування» кожної з них «оголює» низку дотичних питань чи проблем, здатних цілісно вплинути на наслідки дослідницької роботи в просторі культурологічного знання.

Визначивши проблему «серія — серіал — серіальна продукція» як культурологічну, варто чітко уявляти, так би мовити, подвійну структуру сучасної культурології. Це наука, що, з одного боку, формується, як показано у попередньому підрозділі, з різних гуманітарних наук, кількості, наближеність та взаємодія яких поступово визначили її предмет, а з іншого, — на їхньому підґрунті сформувалися специфічні чинники культурологічного аналізу. Вочевидь, що їхнє застосування дозволяє опрацьовувати такі складні й суперечливі константи як «серія — серіал — серіальна продукція».

Засновуючись на означеному, варто враховувати й таке:

а) гуманітарні науки, що окреслили предмет культурології, не є статичним явищем, а знаходяться в доволі динамічному русі, змінюючи як їхній порядок, так і теоретичну вагу. Якщо біля витоків аргументації щодо необхідності введення в простір гуманітарного знання нової науки — культурології — стояла філософія, то від початку ХХІ століття її місце посіла історія. Трансформації відбуваються і серед інших складових предмету культурології, що ми покажемо в цьому підрозділі;

б) відповідно до змін, які простежуються серед наук — складових предмету культурології, варіюються і чинники культурологічного аналізу, адже окреслена в дослідницькому просторі «проблемна теоретична площина» може «відмовитися», скажімо, від чинника «регіоніка», підсиливши значення «діалогізму», біографічного методу, подекуди він звужується до персоналізації тощо.

Означене вимагає особливої уваги до певних проблем, адже процесуальність чинників мусить бути суголосною з художнім матеріалом, оскільки ми занурюємося у сферу телевізійних проєктів;

в) зміна позицій гуманітарних наук у предметі культурології, що відбуваються останнім часом, торкнулися не тільки історії, а й психології та мистецтвознавства й суголосні з тими тенденціями, які простежуються в тематиці серіалів.

Трансформуючи артикульовані тези в простір тематично-сюжетних тенденцій серіалів, варто наголосити, що між 2010–2021 роками телебаченням США реалізовано три телепроєкти, два з яких — «Джон Адамс» (2010) та «Дикинسونи» (2019) — об'єднують історичний та біографічний жанри і, роблячи їх предметом культурологічного аналізу, «вписують» у поле історичного та етико-психологічного знання. Оскільки обидва серіали будуть детально висвітлені в процесі аналізу «біографічного» жанру, у контексті питань, які розглядаються в цьому підрозділі, підкреслимо властиву їм описовість та документалізм — ознаки, що серед інших супроводжують і «біографічний» жанр.

На відміну від двох виокремлених серіалів, третій — «Холстон» (2021) — присвячений 60–80-м рокам минулого століття, щільно пов'язаний, з одного боку, з психолого-мистецтвознавчим знанням, а з іншого, — активно використовує потенціал фізіології, аби переконливо відтворити на екрані особистісні аспекти життя головного героя.

Рой Холстон Фроунк (1932–1990), котрого найчастіше атрибуують за назвою його бренду «Холстон», — провідний американський дизайнер 70-х років XX століття, який не тільки зробив кар'єру в царині жіночої моди, був модельєром кінозірок рівня Лайзи Мінеллі, у відомому богемному клубі «Studio-54» кілька років активно спілкувався з Б'янкою Джаггер — першою дружиною легендарного очільника «Rolling-Stone» Міккі Джаггера — та Енді Уорхолом (1928–1987) — видатним американським авангардистом, а й чітко поставив сам собі вкрай провокаційне запитання: «Хто я — художній геній чи бізнесмен?»

Відповідь на нього Р.Холстон отримує наприкінці життя, коли після невдач з двома колекціями одягу саме «бізнесмени» звільнять його з власного модельного будинку. Режисер Деніель Міна-

хен та актор Юен Макгрегор — виконавець ролі Холстона — зробили все, аби відтворити складне й суперечливе життя дизайнера.

У серіалі є й епізоди, просякнуті сентименталізмом (школяр Рой дарує один з перших своїх капелюшків хворій матері), і емоційно-піднесений, насичений щирим захопленням епізод виконання Лайзою Мінеллі доволі популярної пісні 70-х років про сутність імені «Лайза» та неодноразове перерахування літер, з яких воно складається. Наразі артикулюємо надзвичайно вдале виконання Крістою Родрігес ролі молодого Лайзи Мінеллі. На позитив образу «працює» не лише зовнішня схожість актрис, а й тотожність темпераменту й емоційної насиченості тих епізодів, у яких присутня Лайза, зокрема її весілля, на якому актриса з'являється у вбранні, змодельованому Холстоном. Доволі оригінально режисер використовує хроніку інавгурації Президента США Джона Фітцджеральда Кенеді (1917–1963), на якій перша леді — Джекі Кенеді (1929–1994) — з'явилася в капелюшку Холстона, а саме цей факт і стоїть біля витоків його блискучої кар'єри.

Водночас, автори телепроекту не намагалися обходити вкрай особистісні факти життя дизайнера, зокрема його сексуальну орієнтацію, яку Холстон ніколи не приховував. Варто враховувати, що в умовах 70-х років XX століття ставлення до означеної проблеми різко відрізнялося від теперішнього, що, зокрема, виявляється в епізодах у нічному гейклубі. Дещо демонстративно в серіалі реконструюються стосунки дизайнера з його багаторічним партнером Віктором Х'юго, котрий претендував на особливу роль у житті Холстона і подекуди досягав мети. Варто констатувати, що В.Х'юго своєю поведінкою свідомо провокував Холстона, руйнуючи ту «етикетну межу», яка передбачалася в стосунках «Холстон — Х'юго». Принаймні автори телепроекту формують версію щодо незадоволеності відомого дизайнера поведінкою партнера, але водночас Холстон немає ані сил, ані засобів, ані життєвого часу, аби здобути особисту свободу.

Тільки в 5-й серії автори фіксують 1984 як рік остаточного розриву партнерів і звільнення Холстона від забаганок Х'юго. Певний час причини смерті Холстона не розкривалися. Сьогодні відомо, що нею було невиліковне онкологічне захворювання, спровоковане спідом. Емоційно достовірно автори телепроекту відтворили

останні 18 місяців життя Холстона, які він провів, подорожуючи узбережжям Тихого океану.

Реалізований у 2021 році, серіал «Холстон» показово продемонстрував потужність «взаємодії» з психологією та етикою, потенціал яких не тільки уможливорює відпрацювання предмету культурології, а й сприяє проведенню культурологічного аналізу в процесі оцінки того чи іншого твору. Водночас, саме на початку 80-х років минулого століття поступово «насаджувалася» теза щодо можливості або навіть доцільності «авторської/ відкритої інтерпретації» біографії відомої персоналії.

Право на це доволі показово продемонстрував постмодернізм, а метамодернізм — у його простір американсько-європейська культура почала впевнено входити від 1990–2000 років — взагалі вбаचाє «втручання в біографію» законним правом митця, котрий цю «біографію» осмислює та інтерпретує. Оскільки телебачення є тією сферою художньої діяльності, представники якої вельми активно працюють з історико-біографічними жанрами, це, вочевидь, має спонукати до всебічної і неупередженої уваги до таких зразків «серіалу — серіальної продукції», а відтак — відповідного напрямку їхнього осмислення.

Детальний розгляд проблеми «серія — серіал — серіальна продукція», на нашу думку, актуалізує іншу, значною мірою суголосну проблему, а саме: конфлікт, закладений у телесеріалі, що, так би мовити, допомагає «рухатися» всім складовим предмету культурології в необхідному напрямі. Вочевидь, конфлікт кількасезонного та багатосерійного проекту мусить бути настільки значимим, аби протягом тривалого екранного часу утримувати увагу глядачів.

«Конфлікт (художній) — від латин. *conflictus* — зіткнення, розходження, сперечання: безпосереднє або опосередковане відображення мистецтвом життєвих протиріч. Оскільки конфлікт (художній) складає у своєму змістовному аспекті сферу тематики, він може бути представлений в усіх видах мистецтва» (39).

У процитованому фрагменті симптоматичним є артикуляція позиції «сфера тематики», що, зокрема, пояснює нашу увагу до проблеми тематичної спрямованості мистецтва. Враховуючи, так би мовити, просторово-часовий вимір багатосезонних і відповідно багатосерійних проектів, саме проблема тематичної спрямованості

мистецтва примушує їхніх авторів постійно стежити за процесом збагачення основної теми твору й тими «тематичними відгалуженнями», які вона породжує впродовж розвитку сюжету. У цьому процесі вкрай важливу роль відіграє і рівень професійності в оперуванні співвідношенням «тема — сюжет».

Констатуючи, що конфлікт властивий усім видам мистецтва, варто водночас враховувати, що «рельєфно та деталізовано він втілюється в структурі епічних театральних-драматичних та кінематографічних творів, стосовно до яких серйозні та багатозначимі конфлікти прийнято називати колізіями — від лат. collision — зіткнення. Колізія має декілька означень, які відображають специфіку «зіткнень» у різних сферах. Якщо зауважується на сфері сфера художньої діяльності, то «колізія — це відтворення протилежних життєвих позицій, сил, поглядів, стосунків на теренах літературно-мистецьких творів» (38).

На нашу думку, анатуючи колізію, очевидним стає таке: серед класичних видів мистецтва колізію найбільш успішно використовує театр. Це зумовлюється тим, що й термінологічна зв'язка «конфлікт — колізія» і змістовне наповнення «колізії», ще раз підкреслимо, мають особливе значення в процесі відтворення гострих і напружених сторін конфлікту. Наразі акцентуємо, що, наприклад, жанри трагедії та драми найбільш виразно втілюються саме на сцені.

У процесі реалізації практики створення багатосезонних та багатосерійних телепроектів конфлікт і колізії досить потужно «співпрацюють» між собою, адже важко уявити конфлікт, який розвивався б упродовж такого значного часу як, скажімо, 100-серійний проект.

У цьому випадку саме «колізія» акцентує певний аспект «конфлікту», деталізує його нюанси, допомагаючи стежити за зміною і подій, і емоційного стану героя.

Теоретичний потенціал конфлікту і його вплив на практику реалізації художнього твору, зокрема, розглянуто в статті А.Захарченка «Внутрішньо-особистісний конфлікт персонажа в контексті основного конфлікту п'єси» (2017). Ключова теза цієї наукової розвідки — виокремлення «конфлікту персонажа» та тлі «конфлікту п'єси». Окрім цього, варто зафіксувати увагу на кон-

станті «основний конфлікт», що винесена в назву статті. Такий підхід може повністю трансформуватися в простір багатосерійних телепроектів, які практично завжди містять у структурі сценарного матеріалу як «основний конфлікт», так і «другорядні», що деталізують подієву ситуацію блоку серій, водночас працюючи на основний конфлікт. Як результат, у просторі телепроекту поступово «вибудовується» достатньо широка й розгалужена структура конфліктів, яку можна порівняти з внутрішнім каркасом, що утримує будівлю.

Як представник театрального мистецтва, А.Захарченко, осмислюючи конфлікт у загальнотеоретичному аспекті, вочевидь, так би мовити, прилаштовує його для простору п'єси — драматургічної основи вистави. Феномен «прилаштування» дії і щодо внутрішнього світу того персонажа, котрий сприяє виникненню конфлікту. Таку теоретичну модель видається доцільним трансформувати й у площину телебачення, де в практиці реалізації конкретного телепроекту є і конфлікт, покладений в основу всього твору, і конфлікт, що спрямовує вчинки кожного персонажа. Отже, вміння співвідносити конфлікти та «оформлювати» їхню множинність зображально-виражальними засобами значною мірою демонструє рівень професіоналізму митців.

Згідно з позицією А.Захарченка, «у житті ми спостерігаємо безліч конфліктів, що мають різну природу й характер. Тут і конфлікт християнської, і мусульманської цивілізацій, міждержавні конфлікти за ринки сировини та збуту, територіальні претензії одних народів до інших, конфлікти, що виникають через різні політичні позиції етнічних груп, світоглядні конфлікти між представниками одного й того самого народу, міжсімейні конфлікти, конфлікти між особистістю та суспільством, між окремими особами й таке інше» (33, 72).

Свою інтерпретацію теоретико-практичної цілісності конфлікту і його художню «множинність» А.Захарченко підкріплює твердженням французького театрознавця Патріса Паві, котрий на сторінках дослідження «Словник театру» зазначає таке: «Конфлікти та колізії, своєю чергою, породжують інші дії та реакції, що в певний момент розв'язують попередні конфлікти і колізії». Деталізуючи цю думку, науковець, по суті, визнає, що конфлікт стає специфічною ознакою театру. Водночас, «цей постулат відповідає лише

драматургії дії (закрита форма)...» (79, 229).

Відтак, згідно з П.Паві, з одного боку, існують не лише «закрита», а й інші форми «конфлікту», не заперечуючи водночас існування «позаконфліктного» театру. Наразі зауважимо, що визначені нами важливі трансформації конфлікту «театр — телебачення — телесеріал» не стосуються такого «типу» театру, оскільки навряд чи можливий «позаконфліктний» телепроект, а отже, така гіпотеза потребує окремого теоретичного опрацювання.

Навіть ескізно торкнувшись проблеми конфлікту, стає очевидно її значущість, яка підсилюється, коли мовиться про серіал, де функціонують десятки персонажів, кожен з яких виступає носієм певних морально-психологічних устоїв, що за конкретних умов «наснажують» і конфлікти, і колізії.

На нашу думку, проблема конфлікту не лише загостриться, а й набуде нових обрисів у зв'язку з активним входженням в американсько-європейський культурний простір метамодернізму. Прихильники цього нового етапу в логіці руху «модернізм — авангардизм — постмодернізм — пост+постмодернізм — метамодернізм» наполягають на необхідності перегляду усталеного від XIX–XX ст. теоретичного «забезпечення» літературно-мистецьких процесів. Не виключено, що в «зону перегляду» потрапить і поняття «конфлікту», адже пошуки окремих митців на теренах «безконфліктного мистецтва» відомі від часів авангардизму.

### **1.3. Культурологічні терміни як понятійно-категоріальне «забезпечення» дослідницького процесу**

Варто зауважити, що складність ситуації під час аналізу «серіалу» безпосередньо пов'язана з тим, що й термінологічне, і понятійно-категоріальне «забезпечення» самої культурології перебуває в процесі становлення. Означене, на нашу думку, і зумовлює суперечливість тих дослідницьких процесів, які здійснюються на перетині кількох наук, що оперують власною термінологією, поняттями чи категоріями. Зважаючи на це, ми будемо рухатися від конкретної «проблемної теоретичної площини» «серія — серіал — серіальна продукція» до свідомого опертя в процесі аналізу на теоретичний потенціал культурології.

Зважаючи за необхідне окреслити черговий спектр проблем, особливу увагу варто звернути на термін «серіальна продукція», яким — у позитивному контексті — оперують деякі культурологи. Щодо нашої позиції, з одного боку, ми не заперечуємо такої інтерпретації, коли «серіальною продукцією» вважають все, що виробляється телебаченням, адже, наприклад, політичні шоу, які виходять у ефір з позначкою «по буднях» або «від понеділка до п'ятниці» теж є своєрідною «серіальною продукцією». Натомість, долучати визначення «серіальна продукція» припустимо лише до певних телевізійних серіалів, які або мають відверто дискусійний характер, або містять такі «пасажі», що руйнують їхнє художнє значення. У відповідних випадках, на нашу думку, термін «серіальна продукція» може нести в собі як іронічно-негативне значення, так і атрибутивати телевізійний проект як приклад «масової культури».

Обґрунтовуючи нашу позицію, звернемося до статті В.Суковатої «Детективи Агати Крісті як філософія повсякденності: постмодерністський аналіз» (2020). Спираючись на потужну джерелознавчу базу, дослідниця пропонує порівняльний аналіз творів Агати Крісті й Артура Конан-Дойла, стверджуючи, що успішне розслідування злочинів з боку старенької місіс Марпл визначається «повсякденністю», адже героїня «покладається не на причинно-наслідкові зв'язки, а на свій життєвий досвід: вона згадує, на кого з її сільських знайомих схожа своєю поведінкою та чи інша людина, нена-

чебто вбудовує її в модель знайомої їй сільської повсякденності...» (103, 17). Ми звернулися до статті В.Суковатої, аби, з одного боку, показати «присутність» у просторі сучасної української гуманістики питань, пов'язаних з історією літературного детективного жанру, а з іншого, — мати своєрідну «точку відліку» задля ілюстрації «серіальної продукції», знятої за мотивами романів Агати Крісті (1890–1976).

Як відомо, англійське телебачення має незаперечний пріоритет у екранізації романів своєї видатної співвітчизниці. Першою виконавицею ролі місіс Марпл стала Джоан Хіксон (1906–1998), а серіал за її участю було знято ще за життя А.Крісті, і він до сьогодні на телеекранах, на телеекранах збирає безліч переглядів. Пізніше англійські митці створили ще дві телевізійні версії романів Крісті, що, на нашу думку, вочевидь програвали попередній.

На цьому однак «серіальне життя» місіс Марпл не припинилося. Французьке телебачення здійснило телевізійний проєкт «Загадкові вбивства Агати Крісті» (2009) і, змінивши жанр детективу на комедію, перенесло дію в наш час, дозволивши собі переглянути окремі сюжетні лінії. Як наслідок, екранізація історії місіс Марпл з Джоан Хіксон є показовим зразком високоякісного серіалу, а «Загадкові вбивства Агати Крісті» — не менш показовим прикладом «серіальної продукції».

До цієї самої категорії приналежна й чергова екранізація роману «Блідий кінь» (1961), що був написаний А.Крісті на перетині «детективу» та «містики» й екранізувався в 1996 та 2010 роках. Нову версію, реалізовану режисером Леонорою Лонсдейл у 2020 році, так само варто вважати «серіальною продукцією». Складається враження, що серіал знято швидко, без проробки характерів та чіткого відтворення тих морально-психологічних чинників, які можуть спонукати людину другої половини ХХ століття робити «замовлення на вбивства» кільком жінкам-ворожкам.

Послідовно орієнтуючись на заявлений нами підхід, проаналізуємо в хронологічній послідовності кілька наукових розвідок українських авторів, аби мати більш-менш чітке уявлення щодо їхньої позиції як стосовно широкого обсягу питань, пов'язаних з «серіальною продукцією», так і понятійно-категоріального та термінологічного «забезпечення» цього теоретичного блоку. Як бачимо,

М.Собуцький у статті «Серіальна продукція: питання референції» (2017) оперує поняттями «фільмічний» та «літературний» серіал і використовує їх у дослідницькому просторі «референції — від латин. *refferere* — повідомляти: характеристика (відгук), що дається якійсь персоні чи підприємству» (88).

Хоча відповідне тлумачення «референції» має місце практично в усіх словниках, у контексті культурологічного знання воно вважається застарілим, оскільки, як зазначає М.Собуцький, з одного боку, його змінила семіотика, а з іншого, — «найбільшу неоднозначність у проблему референції вніс свого часу Умберто Еко. У його інтерпретації, у «Відсутній структурі» референція виглядає як співвідношення символу й речі» (99, 32).

Доцільно підкреслити, що в європейській гуманістиці ставлення до цього терміну завжди було неоднозначним. Водночас, мовилося не стільки про його «застарілість», скільки про неможливість цього поняття адекватно передати необхідне смислове навантаження. В означеному контексті варто звернути увагу на статтю П.Дениска «Критика референції Роланом Бартом» (2004), на сторінках якої автор, зокрема, підкреслює: «Дистанціювання від референції в Барта було пов'язане не лише з критикою авторства, а й з відмовою від традиційного тлумачення мови як медіуму, посередника між людським мисленням, з одного боку, і світом, з іншого (водночас і мислення, і дійсність тлумачитися як нелінгвістичні сутності)» (23, 103).

На нашу думку, неоднозначність ставлення до поняття «референція» з боку провідних європейських філософів Р.Барта та У.Еко робить спроби концептуалізації «референції» в процесі вироблення теоретичних засад щодо аналізу культуротворчого феномену «серія — серіал — серіальна продукція» відверто дискусійними, а отже, окреслена нами ситуація стимулює до подальшої роботи на цих теренах.

Оскільки в статті М.Собуцького розглядається специфіка «побудови» серіалів, що належать до жанрів «фентезі» та, за його визначенням, до «псевдоісторичної саги», де «референція» несе теоретичне навантаження у зв'язку з модифікаціями феномену «реальність», цей матеріал ми залучимо в процесі нашого аналізу жанру «фентезі». Тож наразі ми лише констатуємо означений на-

прям досліджень, висуваючи на перші позиції поняття «фільмічний» та «літературний» серіали.

Термін «фільмічний» почасти дискусійний як у стилістичному, так і в змістовному аспектах, адже, формуючи термінологічне та понятійно-категоріальне «забезпечення» аналізу «серіальної продукції», варто, так би мовити, відокремити фільм від серіалу, а не атрибутувати «фільмічний» жанр у площині «телесеріалу». Щодо «літературного» серіалу — він не є предметом нашого інтересу, оскільки інтерпретується М.Собуцьким як «друковані серійні тексти». Натомість, ми оперуємо поняттям екранізація, коли мовиться про «серіал», створений на підґрунті літературних творів, серцевиною яких виступає текст.

Показовою видається і стаття Т.Сидорчук «Музичний серіал: на перетині кіно і телебачення» (2020), де, з одного боку, аргументується доцільність розгляду «музичного» серіалу як самостійного жанру, а з іншого, — позитивно оцінюється досвід американського телебачення, яке почало розвивати його від 1937 року, започаткувавши «циклічний спосіб телевізійного мистецтва».

Як бачимо, авторка вважає, що «найперші серіали в загальному потоці медіамистецтва зародились у форматі радіо<sup>ес</sup>: наприклад, серіал «Дороговказне світло» (англ. «Guiding Light»), що стартував 1937-го на NBC Radio, у 1952 році почав своє тривале життя на каналі CBS» (96, 98). До того ж у цій статті, що, на нашу думку, є вкрай важливим, показано процес подальшого розповсюдження американського досвіду на практику формування саме «музичних серіалів».

Наразі наголосимо, що окреслений комплекс питань, пов'язаних з термінологією, вочевидь, є «проблемною теоретичною площиною» під час аналізу серіалу. Водночас уваги потребує виокремлення поняття «серія» — від латин. series — ряд: сукупність предметів, які об'єднує одна чи кілька спільних ознак. Серія, зазвичай, має конкретну послідовність (93).

Як відомо, з середини ХХ століття знімалося чимало художніх фільмів, які, не маючи жодного стосунку до «серіалів», формувалися з двох чи навіть трьох-чотирьох «серій». Найчастіше подібна структура художнього фільму була представлена в екранізаціях літературних творів та детективному жанрі. У такому випадку

«серія» виступала засобом збереження усього обсягу літературного твору. Якщо розглядати ті випадки, коли художній фільм створювався за оригінальним сценарієм, його «кількасерійність» визначалася необхідністю деталізованого відтворення певної історичної події.

Починаючи від 70–80-х років минулого століття, принцип «серій» під час виробництва художніх фільмів іноді замінювався іншим прийомом. Як бачимо, заявивши в першій стрічці головного героя, якого грав конкретний актор, пізніше знімалося ще дві-три картини, у яких він був зв'язаний з новими подіями, спілкувався з іншими персонажами. Проте така цілісність на тлі різних сюжетів не була суголосною «серіалами».

Означений прийом вельми вдало використали, наприклад, французькі кінематографісти в трьох стрічках за участю Жана Габена (1904–1976): «Мегре розставляє пастку» (1958), «Мегре і справа Сан-Фіакр» (1958), «Мегре бачить червоне» (1963). Талант і професіоналізм видатного французького актора зробили ці три фільми цілісним твором, що досягається відшліфуванням особистісних рис комісара Мегре, які є визначальним сегментом у його слідчій діяльності.

Паралельно з означеними явищами в європейський і американський культурний простір поступово входили «телевізійні серіали» — багатосерійні стрічки з кількома сюжетними лініями, узаємодія яких мала створити цілісний художній твір. Тож подекуди у визначенні «серіалу» підкреслюється, що це фільм, який складається з багатьох частин — серій (94).

У наведених нами підходах до розуміння сутності «серіалу» увагу привертає той факт, що його визначення не заперечує поняття «фільм». Відтак, дослідники визнають якщо не тотожність «фільм — серіал», то принаймні їхню суголосність. Водночас, завжди підкреслюється кількісна відмінність, а саме: «фільму» протистоїть «серіал», що налічує «багато частин». Хоча означення «багато частин» і можна вважати одним з чинників, що відрізняє «фільм» від «серіалу», проте це лише кількісний показник. Наразі аналіз специфіки «серіалу» важливий для виявлення «якісних» розбіжностей, що базуються на певних засадах:

Множинність сюжетних ліній, розробка та втілення яких ви-

магає не тільки значного екранного часу, а й нових акторів. Цей чинник, так само, як і низка інших, впливає і на ускладнення виробничого процесу, і на помітне подовження роботи над серіалом.

Постійний контроль за «ритмом» зміни екранного зображення і врахування психологічної єдності між початком кожної нової сюжетної лінії, поступовим відпрацюванням вчинків героїв та її логічним завершенням.

Як відомо, інколи «багатосерійність» вражає легкістю «втрати» заявлених персонажів, інтерес до яких у авторів проекту «зникає» з різних причин протягом тривалого періоду зйомок. Причини, наразі, можуть бути й «суб'єктивними» — режисера не влаштовує робота акторів, і «об'єктивними» — матеріал чергової сюжетної лінії перевищує метраж, певний епізод вимагає складних декорацій тощо. Такі недоречності, що спостерігаються, переважно, у «серіальній продукції», зазвичай, відносять до категорії «телеляпів» і, вочевидь, є свідченням низького рівня професіоналізму авторів багатосерійних стрічок.

Популярність «серіалів» і її постійне збільшення актуалізує необхідність теоретичного осмислення тих процесів, які відбуваються в цьому сегменті кіновиробництва. Відтак, варто вчергове наголосити, що означений «сегмент», окрім деяких публікацій, загалом залишається на маргінесах сучасної української гуманістики. Водночас, певні культурологічні й кінознавчі розвідки щодо широкого обсягу проблем, пов'язаних із специфікою «телесеріалів», дають підстави зафіксувати кілька принципово важливих положень.

По-перше, художні фільми й «серіальна продукція» активно взаємодіють у площині кіновиробництва, оскільки переважна більшість «телевізійного продукту» взагалі знімається на кіностудіях з використанням їхнього технічно-творчого потенціалу.

По-друге, якість серіалів залежить від професіоналів, котрі можуть реалізовувати себе практично в усіх кіновиробничих форматах. Якщо в період «мильних опер» ті, хто працював у «теленовелах» чи знімав перші «серіали», вважалися «професіоналами другого ешелону», то, починаючи з 70-х років XX століття, ситуація різко змінюється, оскільки популярність серіалів, їхній суспільний резонанс уже стимулюють «перший ешелон» митців випробувати та реалізувати себе в цьому творчому форматі.

Активний розвиток «серіалу — серіальної продукції» зумовив у край цікавий процес, який немає аналогів у інших типах художньої творчості, а саме: накопичення нової термінології, що її окремі науковці намагаються всебічно опрацювати, трансформувавши в понятійно-категоріальну площину. Відтак, на межі XX–XXI століть у теоретичний ужиток увійшло приблизно два десятки нових термінів, серед яких виокремимо такі:

а) «хіатус» (hiatus) — запланована, творчо аргументована перерва між виходом серій на екран. «Хіатус» має, сказати б, підігріти інтерес до серіалу, примусивши глядачів очікувати на його продовження;

б) «пов» (pov, point of view) — позиція персонажу, який веде розповідь. Вважається, що сьогодні прикладом хрестоматійного «пова» є «Пісня Криги та Вогню» Дж. Р.Р.Мартіна. У серіалі, знятому за цим романом, «нараховують» безліч «повів», де показано не те, що бачить камера чи зафіксовано автором сценарію, а лише конкретного персонажа;

в) «ненадійний оповідач» (unreliable narrator) — персонаж пропонує таку інформацію, яка відрізняється від реальності, оскільки знаходиться або під наркотиками, або має ознаки психічної хвороби.

Водночас, варто наголосити, що креативність як створення, так і демонстрації телевізійних проєктів постійно набирає обертів, спонукаючи, своєю чергою, до термінологічних новацій. Як зазначає М.Коробко, «...XXI століття все змінило». Знайомий формат «один епізод на тиждень» (кожен епізод мав більш-менш закінчену історію) змінився. Netflix та HBO зробили революцію на телебаченні. Цю революцію М.Коробко пов'язує зі зйомками «Гри престолів», оскільки саме цей проєкт показав, що «телешоу може бути дорогим, якісним, з великим драматичним потенціалом та торкатися серйозних тем» (40, 52).

Окрім означеного, досвід зйомок «Гри престолів» не тільки творчо оновив телепроєкти, але й вніс зміни у виробничий процес: серіали почали знімати, керуючись принципом створення одразу кількох «актів», що «дозволило творцям платформи (Т.Кесслер, Д.Зелман, Г.Кесслер — Т.К.) підходити до перших трьох епізодів шоу, як до першого акту історії, епізоди 4, 5, 6 і 7 — це другий акт історії, а 8–13 серії — третій акт» (40, 52). З культурологічно-

го погляду, М.Коробко позитивно оцінює ці новації, підтримуючи, зокрема, позицію J. Lynch (143): «Це дозволяє створити більш міцний зв'язок з глядачем та створити більш глибоку розповідь, коли триактна схема не вкладається в 40-хвилинний епізод класичного телебачення...» (40, 52).

Принагідно звернемо увагу на термінологію, якою користується М.Коробко, а саме: Netflix HBO — це «платформи», назва «телепроект» замінена на «шоу», серіал — «акт». Кожний дослідник «феномену серіал» чи то долучається до вже наявних означень, чи то пропонує власні, оскільки систематизована та уніфікована термінологія і на початку третього десятиліття XXI століття ще не відпрацьована.

У назві цього підрозділу ми заявили проблему «серія — серіал — серіальна продукція» як культурологічну, що вважаємо цілком закономірним. Мовиться про те, що навіть динамічне «розгортання» нової термінології, появу якої спонукає серіал, свідчить, що «серіальний масштаб» значно ширший, ніж пошуки, які розгортаються в дослідницькому полі. Нові терміни безпосередньо пов'язані й з проблемою художньої творчості, і з суперечностями «сприймання» телевізійної продукції, побудованої на матеріалі, що реконструює різні за часом історичні події, занурюючи глядача у світ «фентезі». Відтак, телеглядач має хоча б приблизно орієнтуватися в історії, географії, а також у сутності поняття «регіоніка». Окрім цього, помітної ваги набуває здатність реципієнта до, так би мовити, селекції героїв, наприклад, у серіалах «історичного» жанру.

На цей аспект звертає увагу М.Собуцький, «дешифруючи» історичні та псевдоісторичні персоналії в серіалі «Вікінги»: «Якщо лишатися в межах візуальної продукції, маємо принаймні «Вікінгів» (2013 і далі) Майкла Герста — матеріал базований на дуже вільній інтерпретації саг про Рагнара Лодброка, данського конунга IX століття» (99, 33).

Стосовно до зазначеного науковець робить два принципово важливі зауваження: «...знавцям скандинавської історії завжди цікаво поглузувати з того, що Ролло не міг бути братом Рагнара, бо історичний Ролло був герцогом Нормандії на початку X століття, що норвезький конунг Хальвдан Чорний був батьком, а не братом

Харальда Гарноволосого, об'єднавця Норвегії у 870-х роках, коли Рагнара давно вже не було серед живих» (99, 33).

Вочевидь, М.Собуцький має підстави для такого твердження, особливо що стосується іронічної оцінки обізнаності авторів проекту, котрі на догоду власній необхідності так легко «змінюють» родинні зв'язки. Водночас, на нашу думку, виникає цілком слушне запитання: «Задля чого автори добротного серіалу свідомо спотворюють історичні факти, якщо є фахівці, які можуть їх проконсультувати?»

Якби вони «рухалися» за «історичною правдою», драматичних подій у давній історії скандинавських країн вистачило б на всі сезони цієї «серіальної продукції». Однак, на початку ХХІ століття мода на «псевдоісторію», що позиціонується метамодерністами як історіопластичність, яка значно визначає культуротворче сьогодення, торкнулася і «серіалів — серіальної продукції», пов'язаних із відтворенням «цивілізаційних витоків».

Наші розмисли з приводу відверто суперечливих підходів до художньо-виражальної достовірності «присутності» історичного матеріалу в телевізійних проектах доцільно доповнити концептуалізованими положеннями, які, зокрема, презентовані в авторській концепції Ю.Голіченка, котрий співставляє «наявну» дійсність з «історичною».

Позитивним, на нашу думку, є його звернення до справжнього, так би мовити, офіційного визначення «наявної» дійсності, що міститься на сторінках «Літературознавчого словника-довідника»: «...це філософська категорія, яка означає все суще, незалежне від людини, тому частіше вживається в словосполученні «Об'єктивна дійсність»». Деталізуючи це визначення, Ю.Голіченко додає: «Але все, що оточує пересічну людину — це результат надбання багатьох попередніх поколінь. Дуже важко знайти предмет, у створенні якого не брала участь людина» (17, 52).

Відштовхуючись від сформульованих наріжних засад, науковець вводить у дослідницький простір низку чинників, кожний з яких підтверджує складність реалізації на екрані — незалежно від того, фільм це чи телевізійний серіал — творів історичного жанру. Варто зауважити, що всі означені «чинники» наснажуються думкою Романа Інгардена (1893–1970) — видатного польського есте-

тика — щодо існування «позахудожньої дійсності» і його артикуляцією на тому, що такий тип дійсності наявний, «незважаючи на ступінь її пізнання».

Окрім фіксації інгарденової тези, Ю.Голіченко перераховує такі чинники, як «правда — правдивість», «ілюзорність реальної чи історичної правди», «умовність», «істина», «достовірність», «життєва правда» (17, 52–53). Принагідно зауважимо, що їхня аргументація засновується на досить широкому дослідницькому просторі й дає змогу Ю.Голіченку представити суголосні позиції М.Маранчака, Б.Мельничука, К.Пищикова.

Ще раз наголосимо, що окреслена нами «проблемна теоретична площина» постійно збагачується досить суперечливими запитаннями, які постають у процесі дослідження феномену серіалів. Вони, переважно, належать до сфери культурології, актуалізуючи такі чинники та засоби культурологічного підходу, як міжнауковість, діалогізм, персоналізація та регіоніка. Водночас, до переліку означених засобів, нам видається доцільним включити й документалізм — сутнісну ознаку телебачення, що, вочевидь, відіграє помітну роль і у відтворенні історико-культурного руху.

Завдяки «документалізму» в дослідницьке поле потрапляє доволі специфічний ланцюг: «реальність — телебачення — серіал — серіальна продукція». Загальновідомо, що телебачення, так само як і преса та радіо, орієнтоване на документальне відтворення реальності, що призвело до появи серіалів особливого спрямування, підґрунтям яких виступають реальні (документальні) драматичні ситуації, що інтерпретуються, переважно, у межах детективно-кримінального жанру.

Автори таких творів, зазвичай, повністю зберігають хронологію реальних злочинів, намагаючись «занурити» глядача в процес кропіткої роботи поліцейських, слідчих, судмедекспертів, прокурорів та суддів. Ще одним їхнім завданням є відтворення морально-психологічного стану не тільки рідних, але й більш широкого осередку людей, які дотичні до цієї ситуації.

Наголошуючи на особливому значенні документальності в подібних творах, варто зауважити, що її потенціал використовують і, сказати б, «класичні серіали», і «серіальна продукція». Як приклад, наприклад, автори шведсько-німецького серіалу «Бандит-

ський Гьотеборг» (2009–2015) анонсують відповідність 20 частин серіалу до реальних подій, що змусило активно співпрацювати поліцію Швеції та Німеччини, яким, крім того, допомагав Європол.

Увага режисерів серіалу — Шарлоти Брендстрьом, Андреса Нильссона, Річарда Холма — сфокусована на розслідуваннях особливого загону гьотеборгської поліції під керівництвом досвідченого детектива Юхана Фалька, котрий виявляє злочини, пов'язані з заколотами колишніх працівників спецслужб, з тероризмом, торгівлею зброєю, викраденням людей тощо. Хоча не всі частини цього серіалу художньо рівноцінні, принцип «документальності» проведений послідовно й переконливо, що «викликає» довіру до подій, які розгортаються на екрані.

Найбільш показовими є ті серії, де Юхан Фальк та його колеги стикаються з мафіозними структурами інших країн, зокрема з пакистанськими, литовськими та німецькими організованими злочинцями, котрі діють на скандинавських теренах. Помітне місце в цьому проєкті займають постаті тих поліцейських, котрі працюють «під прикриттям», намагаючись укорінитися в мафіозних структурах, виявляючи планування злочинів. Автори серіалу — режисери, оператори, актори — беззастережно наслідують принцип «документальності», що й дає змогу наразі оперувати поняттям «правда», а не «правдоподібність».

Автори двох англійських телевізійних проєктів — «Вбивство на фермі Уайтхаус» (2020) та «Вбивство в Пембрукширі» (2021) — свідомо використовують «документальність», аби досягти максимальної достовірності в «реконструкції» жорстокого вбивства цілої родини на фермі Уайтхаус та не менш жахливих подвійних вбивств у Пембрукширі, які відбулися наприкінці 80-х років XX століття. Упродовж 2006–2011 років поліція проводить нове розслідування, намагаючись все ж таки знайти вбивцю, «проходячи» всі етапи цих жахливих злочинів.

Спираючись на засади «документальності», знятий і французький серіал «Летиція» (2019), у якому поєднано кілька вкрай важливих морально-психологічних тем: жорстоке вбивство Летиції — однієї з двійнят, батько і мати котрих з різних причин позбавлені батьківських прав. Після низки притулків восьмирічні сестри опиняються в прийомній родині, де названий батько з чо-

тиринадцяти років розбещує їх. Вісімнадцятирічна Летиція, намагаючись покинути прийомних батьків, випадково знайомиться з колишнім в'язнем-наркоманом, котрий ігвалтує її, імітує дорожню аварію, а пізніше, розчленувавши тіло, топить його.

На французьких теренах цей злочин викликав загальнонаціональні протести та гостру полеміку щодо необхідності реформувати судову систему. Саме тому в серіалі, так би мовити, безпосередньо фігурує президент країни Ніколя Саркозі, котрий тримає розслідування на контролі, про що свідчать його заяви та коментарі. Вочевидь, автори намагалися добитися максимальної відповідності між діями реальної поліції і їхнім відтворенням на телеекрані. Тож «Летиція» — це телевізійний проєкт, що визнаний одним з найбільш вдалих саме завдяки скрупульозності, з якою реконструйована робота поліції, соціальних структур, журналістів та громадських організацій.

Не можна оминати увагою і данський серіал «Розслідування» (2020), у створенні якого брали участь Швеція та Норвегія. Його зміст базується на реальних подіях: 8 серпня 2017 року відома шведська журналістка Кім Валль спускається у відсік підводного човна, аби взяти інтерв'ю в Пітера Мадсона — психічно неадекватного вченого, котрий сконструював цей човен. Пізніше виявляється, що журналістка зникла, а заарештований Мадсон кожні кілька днів змінює покази. Поліція починає розслідування, намагаючись підняти затоплений Мадсоном човен та знайти тіло жінки.

На екрані розслідування трагедії відтворюється з натуралістичною відвертістю: пошуки останків жертви на дні Балтійського моря, розчленоване тіло жінки, фрагменти якого героїчно шукають вкрай виснажені водолази. За усіма етапами розслідування спостерігають батьки журналістки, а мешканці Копенгагена складають на березі моря з каменців серце — пам'ятник вбитій Кім. Реальне розслідування відбувалося впродовж шести місяців: від серпня 2017 до січня 2018 року, про що телеглядачам нагадують на початку кожної серії. Такий прийом мав, на думку його авторів, зафіксувати час, відданий розслідуванню, що, вочевидь, «документалізує» не лише етапи роботи відділку вбивств поліції Копенгагена, а й вкрай напружений характер не стільки щоденних, скільки погодинних зусиль представників різних професій.

Віддаючи належне усім митцям, дотичним до «документалізації» телевізійних серіалів, варто визнати, що переважна кількість такої продукції, створеної до 2020 року, є показовими прикладами «серіальної продукції», яка не піднялася до рівня художньо завершеного серіалу, а отже, містить низку загальних недоліків:

а) вона вкрай уразлива щодо засобів «перенесення» реальних подій у простір телеекрану;

б) позбавлена внутрішньої динамічності щодо розвитку сюжету;

в) динамічність гальмується бажанням скрупульозно наслідувати поліцейські звіти, де фіксуються етапи розслідування;

г) занадто довгі крупні плани, уповільнений ритм.

Узагальнюючи означені недоліки, варто констатувати очевидну «перемогу» статистики над динамікою, наслідком якої є загальний висновок, а саме: документальність впевнено «поглинає» художність.

Контекст, який ми спробували окреслити, доцільно пов'язати з проблемою сценарної майстерності й необхідністю, з одного боку, констатувати таке творче відгалуження, як «сценарист телесеріальних проєктів», а з іншого, — розглядати цю творчу новацію як самостійну мистецтвознавчу спеціальність. Наразі артикулюємо на спостереженні Г.Курінної «Свобода творчості сценариста в контексті жанрової диференціації екранного твору» (2014), котра, поєднавши дві самостійні проблеми — свобода творчості та жанрова диференціація, змогла сфокусувати увагу на професії сценариста: «Сценарна творчість є процесом творчого мислення митця. Цей процес не має кордонів фантазії, проте має кордони жанру» (49, 8).

Украй суперечливу проблему «кордонів жанру» ми розглянемо у відповідному підрозділі нашої монографії, натомість зафіксуємо увагу на монографіях Р.Маккі та С.Пресса, до яких апелює Г.Курінна, говорячи про ставлення на теренах англо-американського культурного простору до професії сценариста й умови, у яких реалізується її творчий потенціал.

На думку Г.Курінної, «теоретичний доробок різних авторів у галузі «сценарної майстерності» достатньо обширний» (49, 9), проте, з одного боку, не існує чіткої інтерпретації поняття «сценарна майстерність», а з іншого, — динаміка розвитку телевізійних про-

ектів ускладнює визначення тих вимог, яким мусить відповідати саме сценарист телевізійної продукції.

Варто враховувати й те, що над багатосезонними телевізійними проектами, зазвичай, працюють кілька сценаристів. Як бачимо, над «Бандитським Гьотеборгом», загалом вдалим серіалом, здійсненим, як було зазначено, на засадах реальних поліцейських розслідувань, працювали кілька сценаристів — Андрес Нільссон, Йоакім Ханссон, Фредерик Т. Олссон, Річард Холм. Якщо врахувати, що серіал, ми це також зазначали, знімали три режисери, то, вочевидь, актуалізуються такі важливі проблеми психології художньої творчості, як «співпраця — співтворчість» + «право автора на самовираження». Водночас, у теоретичному аспекті, поза сумнівом, не варто ототожнювати «працю» і «творчість», оскільки це різнопорядкові явища, що реалізуються, керуючись як різною метою, так і передбачають різні наслідки.

Представлений нами аналіз термінологічного та понятійно-категоріального «забезпечення» дослідницького простору «телевізійного серіалу», дає підстави стверджувати, що певні кроки в означеному напрямі сьогодні вже досить успішні. Однак, це лише початок шляху, і серйозна робота на цих теренах, вочевидь, ще попереду. Остаточно невідпрацьована термінологія, яку використовують деякі дослідники, керуючись власними бажаннями, породжує теоретичну розпорошеність, що, з одного боку, не відповідає доволі високому рівню розвитку сучасної української гуманістики, а з іншого, — деформує процес узгодження таких співвідношень, як «культурологія — кінознавство» та «кінематограф — телебачення». Отже, враховуючи вже неодноразово підкреслену нами динамічність розвитку телебачення, сам факт необхідності такої «узгодженості», на нашу думку, актуалізуватиме подальший дослідницький процес.

#### **1.4. Етико-психологічний аспект серіалу: досвід «колективного» типу творчості**

Дотичними до питань, порушених у попередніх підрозділах монографії, є аналіз вияву специфіки «колективного» типу творчості в процесі створення серіалів. Водночас, на нашу думку, вкрай важливо зосередити увагу на естетико-психологічних особливостях певних засад, завдяки яким формується цей аспект. У теоретичному вимірі він є не лише культурологічним, оскільки відкриває можливості виходу в площину взаємозв'язку «культурологія — кінознавство».

Зважаючи, що в полі сучасної гуманістики, у контексті якої функціонують і культурологія, і кінознавство, активно «присутня» проблема творчості, що фактично проходить крізь усі історико-культурні періоди, її місце в динаміці розвитку культурологічного знання є цілком закономірним. Питання творчості є важливим і в проблематиці кінознавства, оскільки кінематограф (після театру) виявився другим видом мистецтва, сформованим на засадах «колективного» типу творчості.

Від середини ХХ століття до кінознавства додалося і телебачення — специфічний вид художньої діяльності, який так само реалізується на засадах колективної творчості. Перехрестя і на теренах виробничої специфіки, і теоретичного осмислення особливостей кінематографу та телебачення, фільму та телесеріалу дозволяють екстраполювати модель «колективного» типу творчості, який визначає кіномистецтво, у телевізійний простір, акцентуючи, наразі, на практиці створення «серіалів».

Загальновідомо, що сучасна гуманістика визначає два типи творчості: індивідуальний та колективний. На відміну від індивідуальної колективна творчість є досить складним і внутрішньо суперечливим феноменом, розкриття специфіки якого вимагає, по-перше, чіткого уявлення про природу творчості, загалом, а по-друге — його трансформації в практику створення конкретного «серіалу», що має певні відмінності: чи то «мінісеріал», який складається з 5–8 серій, чи багатосезонний, що нараховує 3–5–10 сезонів, кожний з яких має від 8 до 15 серій, а буває і понад це. Якщо «мінісеріал» зазвичай зберігає єдиний колектив, сформований на

початку зйомок, то спільна робота протягом кількох років над багатосезонним телесеріалом може вносити принципові корективи до складу знімальної групи.

Наріжні обриси проблеми творчості досить показово представлені в публікаціях 70–90-х років минулого століття і напрацюваннях, що з'явилися протягом наступних десятиліть. В означеному контексті виокремимо дослідження науковців як другої половини ХХ століття (М.Гончаренко, А.Гордієнко, В.Мазепа, В.Маляко, С.Павличко, В.Роменець, О.Фортова), так і сучасних (А.Ангелова, А.Біла, І.Живоглядова, А.Кретов, Л.Левчук, М.Малихіна, Т.Матюх, О.Мусієнко, Г.Погребняк, О.Поліщук, Л.Рубан, О.Сарнавська, К.Семенюк).

На нашу думку, безсумнівним позитивом зробленого протягом означеного періоду є чітке обґрунтування наріжних напрямів дослідження феномену «художня творчість»: психологічного, історико-філософського, культурологічного, естетичного, мистецтвознавчого, етичного.

Серед ідей, які були оприлюднені в розвідках згаданих науковців, є чимало таких, що мають теоретичну цінність і самі по собі, і в контексті дотичних проблем, спонукаючи сфокусувати увагу на з'ясуванні сутності колективної творчості. Як можна бачити, на теренах української гуманістики доволі активно обговорювалася позиція Л.Левчук, котра, аналізуючи індивідуальний і колективний типи творчості, намагалася спрямувати їх у, так би мовити, прикладний напрям. Зосереджуючись на аналізі художнього твору або конкретного образу в літературі, музиці, живописі, скульптурі, дослідниця оперувала визначенням «індивідуальний тип творчості», тоді як роботу в театрі, кінематографі, беззаперечно, вважала приналежною до колективного типу творчості.

Індивідуальний тип Л.Левчук вважає «прямим», оскільки він «яскраво виражає одну з найважливіших рис мистецтва — його об'єктивно-суб'єктивний характер. Митці, що належать до такого типу, не обмежені ані у «відборі» життєвого матеріалу, ані у «відборі» тем майбутнього твору, будучи водночас не зв'язаними з виробництвом».

Щодо колективного типу творчості, який вона кваліфікує як «опосередкований», то його представники обмежені певними умов-

ностями: якщо письменник чи живописець мають можливість «повністю уникати часових обмежень у творчому процесі, працюючи кілька років над твором», кінематограф — це планове виробництво, що передбачає необхідність зйомки протягом конкретного періоду певного «метража». Щодо цього дослідниця зауважує, що така специфіка кінопроцесу «створює складні творчі умови, ставить творчу особистість, її психологію в залежність від потреб виробництва» (55, 39–40).

Ще одним важливим чинником, завдяки якому розмежовується індивідуальна та колективна творчість, виступає морально-етична сутність опосередкованого типу, а саме: залежність одного митця від іншого. У кінематографі режисер «залежить» від сценариста та якості сценарного матеріалу, а оператор, художник, актор та інші члени знімальної групи — від режисера, оскільки саме він запрошує їх на роботу. Подібна модель діє і в театрі, але з тією різницею, що, по-перше, сценариста замінює драматург, а по-друге — трупа театру є більш-менш постійним колективом, який від однієї постановки до іншої лишається доволі стабільним. Натомість театральна трупа, іноді без жодних ротацій, працює роками, не маючи реальної можливості змінити «конструкцію» внутрішніх відносин, які, подекуди, виявляються вкрай суперечливими. На відміну від театру кіно та телегрупи розформовуються після закінчення кінофільму чи телесеріалу, а їхні учасники можуть більше не зустрітись на знімальному майданчику.

Окрім низки формальних моментів, індивідуальний та колективний типи творчості «розмежовують» і, так би мовити, концептуальні речі, оскільки для індивідуальної творчості «мистецькою лабораторією стає саме життя, під впливом його фактів, подій і явищ митець починає роботу над твором» (55, 40). Щодо представників колективної творчості — «об'єктивна основа творчого процесу тут набуває подвійного характеру». Задля пояснення цієї тези Л.Левчук спирається на специфіку роботи актора, професійна «гнучкість» котрого несе особливе навантаження саме в телевізійних серіалах, адже для актора «не тільки навколишня дійсність, а й написана драматургом п'єса будуть об'єктивною основою його творчості» (55, 40).

Як бачимо, у своїй позиції Л.Левчук, відштовхуючись від по-

статі актора, аргументує «вторинний» характер творчості представників «опосередкованого» виду стосовно літературної схеми, створеної драматургом чи сценаристом, яку в процесі власної творчості вони мають «одягнути» в правду думок і почуттів, навіть тоді, коли їхній «власний життєвий досвід, власна життєва позиція» не збігаються з тим, що пропонує літературне першоджерело.

У контексті аналізу специфіки роботи актора, котра реалізується в межах колективної творчості, увагу привертає стаття О.Хлистун «Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення» (2019). У цій науковій розвідці не лише реконструйована історична традиція осмислення «уяви» як естетико-психологічного чинника творчого процесу, а й показано, що «уява конструюється з мислення й бачення людини, що одночасно або по чергову проходять через її свідомість. Особливою формою зв'язку між діяльністю уяви й реальністю є емоційний зв'язок. І це саме та форма зв'язку, яка домінує в акторській професії» (126, 57).

На нашу думку, стаття О.Хлистун показово доводить, що різні аспекти колективної творчості й сьогодні перебувають у дослідницькому просторі та потребують подальшого теоретичного осмислення. Виокремлена дослідницею «уява» — одна з ознак художньої обдарованості — не лише дотична до процесу реалізації телевізійного серіалу, а й вимагає від телеактора вміння концентрувати її, оскільки саме «уява» є одним з чинників, що допомагає йому (акторові) безпомилково «рухатися» від серії до серії. Якщо мовиться про 50, 100 або 200 телевізійних серій, у яких наскрізно присутній головний герой, «уява» має допомогти виконавцю представити його — і зовнішньо, і внутрішньо — у подіях 30-ї чи 125-ї серії. Водночас, варто враховувати, що «зовнішні» зміни актору допомагає корегувати гример, а відповідальність за «внутрішній» стан героя повністю лежить на виконавцеві цієї ролі.

Процес роботи над телесеріалом реалізує творчий колектив, який складається з представників різних професій, котрі досить тривалий час мають працювати разом, а це актуалізує проблему «діалогізму», що є одним з наріжних чинників культурологічного аналізу. Водночас, «діалогізм» — це показник тих «за» і «проти», що формуються — чи можуть сформуватися — у просторі як знімальної групи, так і впродовж зміни етапів реалізації телепроцесу.

Варто зазначити, що в останні десятиліття різні аспекти проблеми діалогізму достатньо широко висвітлюються в українській культурології. Серед низки публікацій з цієї проблеми виокремимо позиції В.Малахова, І.Слоневської, В.Федя. Також, на нашу думку, варто згадати розвідки О.Оніщенко, О.Пішака, А.Супрун, у яких мовиться про проблему спілкування, що розглядається як дотична до діалогізму або в контексті дихотомії «діалогізм — спілкування».

Своєрідним підґрунтям концепцій означених авторів є напрацювання В.Малахова, котрий порівнює три поняття, а саме: спілкування, комунікацію та діалог, підкреслюючи і їхню синонімічність, і «певні відмінності, істотні з позиції морально-етичного змісту цих понять» (61, 256). В.Малахов «розчленовує» термін «діа — лог» на складові частини, аби артикулювати, що «діа — лог» це зустріч двох логосів, двох смислів, двох розумових позицій» (61, 266). Зокрема, дослідник інтерпретує поняття «діалог» як складову «спілкування» або «його істотний різновид». Саме тому варто врахувати, що «далеко не будь-яка комунікація — передача певних повідомлень — і не будь-який діалог — зустріч різних логосів — є власне спілкування, яке досить складний феномен, що здатний демонструвати як «спілкування без слів», так і інші типи спілкування (61, 266–267).

Увагу привертають уведені В.Малаховим в теоретичний ужиток поняття «діалогічний» та «монологічний» суб'єкти: «...діалогічний суб'єкт «чує» не тільки себе, він входить у послідовність мислення свого партнера зі спілкування, зважає на його підстави, його внутрішню логіку й цим радикально відрізняється від суб'єкта *монологічного*, для якого існує лише одна логіка, один смисл, один «голос» — його власний» (61, 273).

Доцільно наголосити, що задля відтворення об'єктивної ситуації, яка складається в процесі і формування телегрупи, що створюватиме серіал, і аналізу її подальшого функціонування впродовж багаторічного періоду роботи над ним, украй актуальним є не тільки урахування модифікацій таких форм співпраці митців, котрі зорієнтовані на «діалогізм», «спілкування», «комунікацію», а й звернення до типологізації творчих особистостей як «діалогічних», так і «монологічних». Вочевидь, що митці «монологічного» типу навряд чи зможуть плідно працювати в телегрупі, де необхідно, згідно з

метафоричним висловлюванням В.Малахова, «чути голоси інших».

Водночас, не варто оминати увагою неоднозначність феномену «монологічність», оскільки й у кінематографі, і на телебаченні необмежене право на «монологічність» має лише режисер — найвпливовіша постать у процесі створення фільму чи серіалу. Психологічна складність позиції режисера полягає в тому, що властива його професії «монологічність» не виключає «діалогічності», яка може діяти до певного моменту — необхідності прийняття остаточного творчого рішення. Наразі, права режисера, по суті, необмежені, а своєрідним підтекстом «монологічності» є «відповідальність». У теоретичному аспекті така трансформація морально-психологічних станів сприймається цілком логічною. Однак, на практиці «відповідальність» подекуди підмінюється режисерським диктатом, що значно ускладнює роботу творчого колективу.

На нашу думку, розкриваючи специфіку реалізації «колективного» типу творчості в процесі створення телесеріалу, певні результати дає опертя на потенціал порівняльного аналізу задля виявлення специфічних ознак театру — першого виду мистецтва, «побудованого» на засадах «колективності». Якщо «театр» використати як базову модель, то подальше його співставлення з кінематографом та телебаченням дозволить окреслити «за» і «проти» щодо історичної динаміки розвитку колективного типу творчості.

В означеному контексті теоретично перспективними видаються напрацювання О.Абрамович, котра зосереджує увагу на діалозі театрального режисера з глядачем. Відштовхуючись від робіт І.Бориса, Н.Донченка, М.Мельник, дослідниця визначає сучасний театр як «театр режисерський. Він ...прийшов на зміну акторському, який свого часу посів місце авторського театру» (1, 182).

До аналізу піднятої проблеми О.Абрамович долучає досвід «режисерського театру» Пітера Брука (1925–2022) — відомого англійського режисера театру та кіно, котрий намагався втілити в практику постановки тієї чи іншої вистави новий принцип емпатії — *humanconnection*, що авторка тлумачить як «чесне та справжнє», вважаючи його «незмінною правдою», фіксуючи в такий спосіб своєрідність почерку митця.

У теоретичних нотатках «Порожня сцена», на які посилається О.Абрамович, П.Брук досить відверто представляє і оцінює влас-

ний творчий процес: «Я можу взяти будь-який порожній простір і назвати його порожньою сценою. Людина йде цим порожнім простором у той час, як хтось спостерігає за нею, і це все, що потрібно для сценічного акту» (138).

Зауваження митця надзвичайно цікаве з багатьох причин, адже в нього як режисера, котрий, вочевидь, є в цьому випадку і драматургом, є свобода вибору, власне розуміння «простору» й можливість, так би мовити, маніпулювати ним. Водночас, він не може здійснити власний задум, оскільки йому потрібні два актори: один, хто рухається «простором», і другий, хто за цим спостерігає, що унаочнює труднощі «колективної» творчості. Незважаючи на це, положення театрального режисера значно вигідніше, ніж кіночи телережисера, за якими стоять не два актора, а два-три десятки представників різних професій, задіяні в зйомки, і жорсткі виробничі умови, що ускладнюють і діалог, і спілкування.

Загальновідомо, що представники різних європейських театральних шкіл завжди шукали власні шляхи «встановлення» діалогу з глядацькою залюю. Найвиразнішим щодо цього є формат «діалог — імпровізація», що приводить до активного спілкування акторів з глядачем. Спілкування актор — виконавець конкретної ролі спонукало «включити» глядача в імпровізаційний діалог з героями п'єси, дія якої розгорталася на сцені. Такі новації в сценічному варіанті проводилися в різних європейських театрах, передусім, під час постановок п'єс Семюеля Беккета (1906–1989) та Ежена Іюнеско (1909–1994), сюжет яких сприяв активізації асоціативного мислення глядачів.

Наразі зазначимо, що «імпровізаційний зв'язок» актора з глядачем здійснити не так легко, як це може видатися на перший погляд. Адже, якщо актор планує імпровізацію, про це мусять знати його колеги по виставі й підігравати йому. Однак, про заплановану імпровізацію нічого не знають присутні в залі, адже актор обирає випадкового співрозмовника, не уявляючи ані його рівня освіченості, ані «ступеня сміливості», аби вести діалог з актором. Показовим наразі є спостереження Є.Миропольської щодо естетичних особливостей театру абсурду: «Життя в цих творах було подане як хаотичне нагромадження випадковостей, позбавлених сенсу й не підвладних жодним закономірностям. Естетика цього театру

передбачала опертя на алегорію, гротеск, фантастику, буфонаду» (69, 10).

Доцільно наголосити, що, хоча в процесі постановок п'єс С.Беккета чи Е.Іонеско, а вони упродовж 50-х років XX століття були активно представлені на сценах європейських театрів, реалізувати практику «імпровізації» було для представників «колективного» типу творчості не просто, але все ж таки можливо, натомість подібне, беззаперечно, не може бути реалізоване на зйомках телесеріалу. На плівку потрапляє лише той матеріал, який був попередньо відпрацьований і режисером, і акторами, і оператором, тож у кінематографі й на телебаченні імпровізація виявляється доволі складною.

На нашу думку, «імпровізація» в театрі є і своєрідним показником структурованості глядацької зали на різних виставах: хтось з глядачів активно йде на прямий контакт з актором-імпровізатором і допомагає йому, а хтось категорично відмовляється від своєрідного обговорення. Відтак, «імпровізація» — це, певною мірою, випробування і для актора, і для конкретних глядачів, адже в будь-якому випадку вона є тим естетико-художнім подразником, що здатний «використати» потенціал глядача, тоді як створення фільму чи серіалу позбавлений такої можливості.

Отже, «колективний» тип творчості, на засадах якого створюються телесеріали, є, з одного боку, структурним елементом багатоаспектної проблеми творчості, а з іншого — міжнауковою «конструкцією», де органічно співіснують психологічний, культурологічний, естетичний, мистецтвознавчий та етичний підходи. До того ж «колективний» тип творчості на теренах створення телесеріалів виявляє суголосність з такими культуротворчими феноменами як «монолізм», «діалогізм» та «спілкування».

## РОЗДІЛ 2

### **ФЕНОМЕН СЕРІАЛУ В ПРОСТОРІ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ**

У другому розділі монографії аналізуються естетико-мистецтвознавчі засоби визначення сутності серіалу й тематична спрямованість «серіалу — серіальної продукції». Водночас, підкреслюється, що така орієнтація мистецтва належить до наріжних проблем естетико-мистецтвознавчого спрямування. Значний спектр тем, які здатне осмислити та інтерпретувати телебачення, значно розширює його функціональну природу, збагачуючи художній контекст.

До того ж, варто враховувати специфічні особливості таких структурних елементів художнього твору як мімезис, канон, стиль, образ, форма, метод та їхній естетико-мистецтвознавчий вимір. Паралельно зі структурними елементами художнього твору увагу привертає проблема «жанр — поліжанровість», що її автор монографії розглядає як засіб «упорядкування» телевізійних проєктів.

## **2.1. Реалізація тематичної спрямованості в художньому просторі «серія — серіал — серіальна продукція»**

Проблеми, розглянуті в першому розділі монографії, є своєрідним підґрунтям для деталізації низки питань, які потребують урахування та аналізу, що сприятиме осмисленню «серіалу» як цілісного феномену. Серед питань, дотичних до з'ясування природи цього явища, варто виокремити такий теоретичний аспект дослідження, як «тематична спрямованість мистецтва», де ключовим словом є «тема».

Хоча в сучасних мистецтвознавчих розвідках «тема» подекуди лишається на маргінесах, у контексті виявлення сутності серіалу вона набуває особливої ваги. Загальновідомо, що питання тематичної спрямованості «розповсюджується» на всі види мистецтва й безпосередньо впливає на динаміку створення серіалу як «колективного» типу творчості. Хоча феномен «тематична спрямованість мистецтва», зазвичай, кваліфікують як багатоаспектний, основне теоретичне навантаження припадає на історію та теорію різних

видів мистецтва, що дає змогу визначити мистецтвознавчий аспект цієї проблеми як наріжний.

Варто зауважити, що паростки «мистецтвознавчого виміру» терміну «тема» простежуються вже в його перших тлумаченнях, зроблених на теренах давньогрецької філософії: «тема — від грец. *thema* — те, що покладено в основу — найголовніше, що відтворене чи зображене в художньому творі, незалежно від того, до якого виду мистецтва він належить. Щодо видової структури мистецтва, «тему» варто вважати всеохоплюючим фактором» (107).

На нашу думку, у процесі концептуалізації мистецтвознавчого виміру «теми» доцільно враховувати такий чинник, як «тандем — від англ. *tandem* — розташований один за одним, що на паритетних засадах використовується як в технічних, так і в гуманітарних науках. Останні — артикують «тандем» як спільну діяльність або взаємовигідний союз» (106).

Творчо-пошукова природа «тандему» й засад, «розташованих одна за одною», проаналізована в статті О. Оніщенко ««Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття» (2022).

Аргументуючи доцільність використання «тандему» як прийому в дослідницькому процесі, О. Оніщенко зауважує таке: «Відштовхуючись від значення поняття «тандем», окреслимо сферу гуманітарного знання як структурного елемента широкого гуманітарного простору. Саме на перехресті «гуманітарний простір — гуманітарне знання», де «тандем» означає або «спільну діяльність», або «взаємовигідний союз» і «вибудовуються»... (77,65) його (тандему — Т.К.) зразки й демонструються можливості впливу на процес культуротворення.

Особливу увагу, на нашу думку, варто звернути на, так би мовити, гнучкість «тандему», який впливає, по-перше, на дослідницький процес, підґрунтям якого є персоналізований підхід до матеріалу, а саме такі особливості «тандему», насамперед, артикульовані в статті О. Оніщенко. По-друге, «тандем» є «активізатором» (термін авторки) теоретико-пізнавального процесу — на цьому наголошуємо ми, намагаючись у просторі «проблемної теоретичної площини» розглянути «тему — сюжет».

За законами будь-якого виду мистецтва, «тема» знаходить своє

конкретне вираження в «сюжеті — від франц. *sujet* — розгортання дії твору в усій його повноті. Формуючи «сюжет», митець намагається надати йому динамічного характеру, показати розвиток образів героїв твору, їхнє переживання та мотивацію вчинків. Сюжет у прозі, драматургії, театрі, кінематографії та оперному мистецтві «вибудовується» за певними правилами демонстрації. Просторово-часові твори — живопис, скульптура, інструментальна музика — лишаються в просторі «теми». Варто враховувати, що «сюжет» понад міру визначає «форму» твору» (105).

Доцільність розгляду тандему «тема — сюжет» як засад, «розташованих одна за одною», не знімає певних переваг, що ними володіє «тема», а її спрямованість може відображатися вже в назві твору. Така особливість «теми» повністю використовується в англійських та американських серіалах, коли їхня назва стає своєрідним камертоном, так би мовити, спрямовуючи увагу глядача. Водночас, назви зазвичай пов'язані або з фіксацією конкретного географічного чинника чи міста — «Британія» (2017) «Вбивства в Лондоні», (2020), «Фарго» (2014), «Поліція Чикаго» «2014), «Фортітюд» (2014), або з професійною орієнтацією героїв серіалу — «Медики Чикаго» (2015), «Інтерни» (2010).

Тандем «тема — сюжет» із свідомою фіксацією місця подій яскраво представлений у іспанському телевізійному проєкті «Ель Касо. Хроніка подій» (2016). Мовиться про газету, що виходить щотижня і публікує матеріали, пов'язані, переважно, з кримінальними новинами. Власне, режисери серіалу Хав'єр Кінтас та Хосе Рамос Панно атрибутують цей проєкт як єдність детективного та кримінального жанрів. Однак, на нашу думку, він має і досить виразний морально-психологічний контекст.

Газета «Ель Касо» популярна завдяки команді журналістів, котрі намагаються писати «правду і нічого, окрім правди», наражаючись на переслідування, періодичні конфіскації номерів, у яких з'являються занадто гострі статті, що не подобаються «сильним світу цього». До того ж колектив газети має і конфлікти з поліцейським відділком, і з церковним цензором.

Формально кожна з 13-ти серій цього проєкту розгортається навколо певної драматичної події, що пов'язана з вбивством, а крізь увесь серіал проходить тема ритуального вбивства нареченої

провідного журналіста газети — колишнього поліцейського, котрий прагне віднайти вбивцю, який знову та знову продовжує свої злочини. Наразі «тема» та «сюжет» органічно, так би мовити, узаємодіють, що, вочевидь, зумовлено високим професійним рівнем цього проекту.

Аби уявити роль і значення «теми» в процесі реалізації серіалу, необхідно виокремити її наріжні ознаки. Насамперед, доцільно акцентувати на невичерпаності мистецьких «тем», на чому наполягали й класики мистецтва, і зазначають сучасні митці. Подекуди «тем», які могли б бути втілені в художніх творах, значно більше, ніж тих, що дістали практичної реалізації, а в історії мистецтва є приклади, коли митець «вибачався» перед «темами», які з різних причин не були інтерпретовані.

Окрім «невичерпаності», науковці, передусім літературознавці, підкреслюють специфічну «дворівневність» цієї проблеми, адже, з одного боку, «тема» породжується об'єктивною реальністю, багатство якої постійно наснажує бачення митцем нових і нових «об'єктів осмислення», а з іншого — виступає складовою художнього світу, що створюється митцем. Мовиться про умовний світ, породжений уявою та фантазією представників різних видів мистецтва. Водночас, реципієнт, керуючись власними знаннями, «підключаючи» особистісну уяву та фантазію, входить у простір діалогу та спілкування з «темою», що зумовлює своєрідний ланцюговий рух: «об'єктивна реальність — художній твір — діалог авторів серіалу та глядача».

Підтвердженням нашої позиції є художній досвід опанування, наприклад, «теми» шахтарської праці. Як відомо, у другій половині XIX століття в країнах Європи неабияку увагу було спрямовано на такі шахтарські регіони, як Рур та Ельзас, що зумовлювалося потужним промислово-технічним розвитком, а відтак, шахтарське життя природно визначало перший рівень «теми» — її об'єктивно наявне підґрунтя.

Проте впродовж 70–90-х років XIX століття завдяки творчості Вінсента Ван Гога (1853–1890) та Еміля Золя (1840–1902) можна аналізувати й другий рівень «шахтарської теми», що була складовою художнього світу, створеного цими видатними митцями. Як відомо, вивчаючи теологію впродовж 1878–1879 років, Ван Гог був

проповідником у Боринажі (Бельгія), де зіткнувся не лише з украй тяжкою працею шахтарів, а й з жахливими умовами їхнього існування. Відомо, що живописець спускався в шахту Маркесс, де провів шість годин, блукаючи її штольнями. Як підтверджують його листи, перебування в Боринажі не лише емоційно вразило митця, а й спонукало до творчості. Тому наслідком спілкування Ван Гога з шахтарями стала його глибока емпатія, що стимулювала створення і картин, і численних замальовок та малюнків, серед яких виокремимо ті, що надихалися саме бориनाзькими враженнями: «Шахтарі, котрі збирають вугілля» (1881), «Шахтар» (1882), «Жінки-шахтарі» (1882).

У своїй монографії «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX — першої половини XX століття» О.Оніщенко зазначає: «У листах В. ван Гога ми знаходимо численні зауваження, а подекуди і своєрідні замальовки щодо праці шахтарів та селян. Водночас мовиться не про їхні обличчя, статуру чи, скажімо, одяг — це, якщо і наявне, знаходиться десь на маргінесах. Натомість, головною темою є страшна праця, нелюдські умови їхнього існування, які стимулюють творчі пошуки Ван Гога, його щире бажання у своїх творах закарбувати, а як довів час, увічнити цих нікому не відомих — людей» (76, 44).

Осягання другого рівня «шахтарської теми» демонструє і Е.Золя, створюючи «Жерміналь» (1885) — тринадцятий роман з двадцятитомного циклу «Ругон — Маккари». Відштовхуючись від об'єктивного стану шахт у містечку Монсу (перший рівень «теми»), літературний талант Золя «олюднює» простір, де відбуваються події твору, досягаючи надзвичайної художньої сили, передусім, завдяки образу Етьєна Лантьє.

У випадку з романом Е.Золя об'єктивна реальність першого рівня «теми» перехреснується з її другим рівнем, коли письменнику вдається не тільки створити власний художній світ, а й, як вважали тогочасні критики, передати «біль цілого класу». Принагідно зауважимо, що роман «Жерміналь» екранізувався тричі: 1913 року режисером був Альбер Капеллані, 1962 — Ів Аллегре, 1993 — Клод Беррі, котрий запросив на роль Лантьє Жерара Депардьє.

Друга половина XIX століття продемонструвала оригінальність опрацювання в різних видах мистецтва «театральної» теми,

об'єктивні засади якої визначалися надзвичайною активністю мистецтва, яке від 60-х років починає відігравати помітне суспільне значення, передусім на французьких та англійських теренах. Водночас, варто враховувати, що театру порівняно з іншими видами мистецтва був притаманний демократизм і відкритість до значних соціальних прошарків, що й визначило «перший» рівень цієї «теми».

«Другий» рівень сформувався численими творами, у яких опрацьовувалися різні типи театрів, реконструювалися їхня історія та нашаровувалися враження драматургів, живописців та кінематографістів у площині «сцена — глядацька зала».

Серед творів, які представляють «другий» рівень театральної «теми», виокремимо романи Теофіля Готье «Капітан Фракасс» (1860), основою якого є розповідь про театральну трупу під час подорожі, та Е.Гонкур «Актриса Фостен» (1881). Окрім означеного, доцільно згадати численні замальовки портретів та жанрових сцен, які формують окремий сегмент творчості Анрі де Тулуз-Лотрека (1864–1901) — постімпресіоніста, відомого графіка та майстра рекламного плаката. На теренах англійської літератури першої половини ХХ століття особливе місце посідає роман визнаного європейського прозаїка Сомерсета Моема (1874–1965) «Театр» (1937), що, як відомо, неодноразово екранізувався, а французькі кінематографісти М.Карне і Ф.Трюффо знімають неперевершені фільми «Діти райка» та «Останнє метро», що теж стали потужним внеском у реалізацію «театральної теми».

Екстраполюючи означене в практику створення телевізійних серіалів, варто заважити, що «тема» може фіксуватися не тільки в їхній назві, а й демонструвати обидва рівні, властиві їй. Підтвердженням цього є багатосезонний американський серіал «Медики Чикаго», біля витоків якого стояли Джон Вульф та Метт Опметедом. Прем'єра цього масштабного проєкту відбулася 2015 року й витримала 8 сезонів. Автори серіалу, наслідуючи принцип документалізму, чітко фіксують місце, де відбуваються основні події, — відділення швидкої допомоги лікарні Чикаго, штат Іллінойс.

Варто визнати, що впродовж усіх сезонів автори досить детально «контролюють» об'єктивні чинники, які надають змогу відтворити роботу «справжніх», а не «телевізійних» лікарень. Як бачимо,

на початку першої серії першого сезону відбувається урочисте відкриття нового відділення, що переривається шпиталізацією пацієнтів, які постраждали в катастрофі наземної лінії метро. Ці епізоди від самого початку серіалу відображають напружену атмосферу «життя» медичного закладу, де все спрямоване на пацієнтів, стан яких потребує саме швидкої допомоги.

Поступово — від серії до серії — глядачеві розкривають механізми функціонування великих американських лікарень: комісії, що контролюють дії їхніх працівників, ієрархію професійної приналежності, жорстку залежність лікарів від наглядової ради директорів, джерела фінансування, специфіку роботи лікаря і його підпорядкованість вищому за посадою, постійний професійний контроль та перевірка рішень. Усе це формує перший рівень «теми» серіалу, досить успішно реконструюючи ту «об'єктивність», відштовхуючись від якої «тема», так би мовити, переходить на другий щабель. Протягом усіх сезонів та серій «Медиків Чикаго» через стислі «розповіді» про життя конкретних пацієнтів досить успішно відтворюється атмосфера достовірності «життя лікарні».

Перед глядачами проходить ціла низка як щасливих, так і нещасливих подружніх пар, дітей, безпритульних, один з яких приходить у відділення швидкої допомоги, аби померти в чистому ліжку тощо. Кожний пацієнт — носій конкретної хвороби — відкриває для авторів серіалу можливість загострити морально-психологічний аспект професії лікаря, у якій цинізм професіоналів похилого віку стикається з романтичними уявленнями лікарів-початківців щодо високої місії їхньої професії і можливості врятувати життя людини.

Оскільки дія усіх сезонів серіалу відбувається переважно на першому поверсі відділення швидкої допомоги, автори «Медиків Чикаго» усіма можливими прийомами намагалися «зламати» таку замкненість. Частково це їм вдалося засобом «вплетення» в «суто» медичний матеріал подій з життя лікарів: у жінки, чоловік котрої раптово помер, народжується син, і всі її колеги, так чи інакше, задіяні в щоденні життєві радощі як немовляти, так і молодій матері; колишній військовий лікар-кореець страждає на посттравматичний синдром, подолати який йому допомагає і колега-психіатр, і кохана дівчина, і папуга, котрого він рятує з квартири психічно

неврівноваженого пацієнта; лікарка-практикантка опікується долею хлопця, який намагався покінчити життя самогубством, потрапивши в сексуальне рабство, непотрібні своїм близьким старі, котрі змушені лишати власні оселі.

Використавши такий прийом, автори серіалу оголили низку суспільно значущих проблем, які виявляють «больові зони» сучасного американського життя: наркотики, моральний аспект «сурогатного материнства», дитяча онкологія, безхатченки, вогнепальна зброя, що використовується як засіб вирішення конфлікту.

Варто зауважити, що зроблений акцент на фактах приватного життя і лікарів, і пацієнтів дозволив ненав'язливо актуалізувати виховну функцію мистецтва, що у творах такого ґатунку далеко не завжди вдається зробити. Відтак, «тема» — засадний чинник «тематичної спрямованості мистецтва» — у такому виді творчої діяльності як телевізійний серіал відкриває можливості задля повної реалізації потенціалу, властивої їй «дворівневості», фіксуючи теоретичну значущість об'єктно-суб'єктного фактору.

Подібний досвід американського телебачення досить успішно атрибутується на іспанських теренах, що втілює як психологічно зорієнтовані, так і видовищні проекти. В означеному контексті увагу привертає телесеріал «Безлад після тебе» (2020), у якому, хоча чітко й означене місце дії — привілейована школа в провінційному містечку, проте головна акцентуація зроблена саме на «дворівневості» теми, вона виступає підґрунтям сюжету: дихотомія «тема — сюжет», так би мовити, скеровує й поглиблює «дворівненість», що згодом і забезпечить такий розвиток сюжету, який сприятиме успіху серіалу.

Сімейні стосунки молодої вчительки Ракель руйнуються через безробіття чоловіка — невдалого письменника, книга котрого не розкуповується. Аби врятувати шлюб, Ракель погоджується переїхати в рідне місто чоловіка, де він матиме роботу в сімейному бізнесі. Оскільки місцевій школі потрібна вчителька з літератури, робота знаходиться і для Ракель. Здавалося б усе складається, однак доволі швидко Ракель дізнається, що за офіційною версією її попередниця покінчила життя самогубством, проте чоловік небіжчиці переконаний у її вбивстві.

Усі ці події ніби не стосуються нової вчительки, проте дивна

поведінка її учнів і погрози, які вона отримує, примушують Ракель розпочати самостійне розслідування, на різних етапах якого її «супроводжує» Ельвіра — померла колега. Паралельна презентація життя Ракелі й життя Ельвіри, що відбувається в низці важливих епізодів, імовірно, одне з найбільших досягнень серіалу як з формального, так і змістовного боку: сюжет розгортається в різних вимірах і тільки глядач має право та підстави винести вирок і Ельвірі, і Ракель.

Варто віддати належне іспанському телебаченню, переважна більшість проєктів якого позначена не тільки професіоналізмом, виразною грою акторів різних поколінь, а й сміливим експериментуванням, що дозволяє виявляти потенціал екранного зображення. Епізоди з життя померлої Ельвіри зняті, так би мовити, у реальному часі, що дозволяє Ракелі бути начебто присутньою і на уроках Ельвіри, і під час з'ясування її стосунків з чоловіком і коханцями, і на неоднозначних — у морально-психологічному плані — побаченнях небіжчиці з одним із учнів, котрий шантажує її.

Згодом Ракелі вдається довести і факт вбивства Ельвіри, і провину її учнів, яким вчителька дозволяла поводитися занадто вільно, і аморальність батька одного з них, котрий, заповнивши місто страхом, збагатився, утримуючи бордель і примушуючи власного сина «працювати» в ньому, і оперування Ельвіри плівками з «будинку розпусти», якими вона шантажувала батька свого учня. Саме зусиллями Ракелі страшна суть прихованого життя провінційного містечка стає очевидною, стимулюючи моральнісне пробудження його мешканців.

Серіал «Безлад після тебе», як і інші іспанські телевізійні проєкти, соціально зорієнтований, оскільки намагається «підняти на поверхню» глибинні хвороби сучасного суспільства: свавілля влади, що в провінційних містечках демонструє всюдозволеність, корумпованість поліції, аморалізм як норму щоденного існування та шантаж — потужний засіб вирішення складних життєвих питань. Саме соціальна актуальність та гострота тематичної спрямованості іспанських серіалів робить їх потужним чинником сучасного культуротворення.

Окрім дихотомії «тема — сюжет», «невичерпності», «дворівності» та фіксації часово-просторового виміру «теми», доцільно під-

креслити, що «тема» визначається як світоглядом, так і творчим методом, позиції якого поділяє митець. У такому аспекті вона дотична до змісту твору, його головної ідеї та виду мистецтва, в контексті естетико-художніх засобів якого він працює.

Відтак, «тема» виявляється сутогосподарським таким мистецтвознавчим поняттям як світогляд, метод, ідея, що відіграють наріжну роль у літературі, кінематографії, театрі, скульптурі. Водночас, у музиці та балеті «тема» носить настільки узагальнений характер, що, по суті, не може бути виражена художніми засобами цих видів мистецтва. У таких випадках «тема» розкривається опосередковано, за допомогою так званих «пояснювальних прийомів», роль яких виконують програми концертів та вистав.

У контексті проблем світогляду, методу, ідеї, «тема» набуває відверто суперечливого характеру, коли мовиться про телевізійний серіал — феномен «колективного» типу творчості, що, об'єднуючи десятки митців, розчиняє значення тих понять, які формують одну зі специфічних ознак «теми». Цей, артикульований нами аспект «теми» не може реалізуватися в процесі створення серіалу, оскільки кожен з учасників творчого процесу має як власний світогляд, так і індивідуальне ставлення до засобів пізнання дійсності мистецтвом, що фіксує поняття «метод».

Натомість «ідея», яка є ще одним аспектом «теми», може бути повноцінно реалізована в телевізійному серіалі. Проте така реалізація, вочевидь, відбувається опосередковано, завдяки конкретному герою, роль якого виконує той чи інший актор. Якщо ідейна спрямованість «героя — актора» збігаються, такий тандем може мати значний пізнавально-виховний підтекст для усього серіалу.

В означеному контексті увагу привертає американський серіал «Відтінки синього» (2016), у якому головну роль детектива Харлі Сантес виконала Дженніфер Лопес. Актриса досить переконливо відтворила суперечливий внутрішній світ своєї героїні — матері-одиначки, котра всіма силами намагається створити щасливе життя для своєї шістнадцятирічної доньки. Постійно маючи потребу в грошах, вона приєднується до корумпованої групи поліцейських у своєму відділку, а згодом починає співпрацювати з ФБР. Відтак, з одного боку — Харлі стає «кротом», а з іншого — поступово усвідомлює помилки свого вибору, а отже — і власного життя. Ідея можли-

вого переродження героїні донесена Дж.Лопес не лише професійно точно, але й переконливо в плані розкриття моральнісних мотивів її вчинків.

У подальших розділах монографії ми ще неодноразово звернемося до творчих зразків американського телебачення, проте вже зараз можна сказати, що ті позитивні — у моральнісному аспекті — зрушення, які переживає героїня «Відтінків синього», не можна вважати типовими для телевізійних проєктів цієї країни.

Як результат, реальними «носіями» ознак світогляду й художнього методу в телевізійному серіалі виступають насамперед сценарист та частково режисер, котрий погоджується втілити на екрані запропонований йому «проєкт». Щодо усіх інших його учасників завважимо, що проблема означення суспільно-світоглядних уподобань представників «колективного» типу творчості в сучасній гуманістиці залишається відкритою і потребує подальшої дослідницької роботи.

## **2.2. Телевізійні обриси структурних елементів художнього твору: мімезис, канон, стиль**

Аналіз специфіки тематичної спрямованості мистецтва актуалізує звернення до проблеми структурних елементів художнього твору, а саме: мімезису, канону, стилю, образу, форми, методу, що не тільки охоплюють фактично всю сферу художньої діяльності, а й посідають важливе місце в процесі з'ясування сутності мистецтва. У сучасній українській гуманістиці ця проблема представлена в наукових розвідках С.Головащенко, О.Кононова, Д.Кучерюка, Л.Левчук, Л.Мізіної, О.Опанасюка, І.Покулітої, В.Полянської, М.Тернової, В.Черепаніна, С.Шитова, Ю.Юхимик.

Розглядаючи систему «структурних елементів», науковці фіксують чимало специфічних ознак кожного з них, що підтверджує їхній потенціал і в створенні, і в сприйманні художнього твору. Означена проблема набуває особливої актуальності в контексті нашого дослідження, оскільки ми прагнемо унаочнити її щодо телевізійного серіалу, у якому, незважаючи на кількість сезонів чи серій, мають бути цілісними як стильові чи образні ознаки, так і принаймні засади художньої форми.

Проблему «структурних елементів» художнього твору наприкінці минулого століття в контексті розвитку української естетики та мистецтвознавства, з одного боку, можна було б назвати остаточно дослідженою, проте з іншого, — активна присутність «постмодернізму» на європейських теренах, стрімке втілення нових естетико-художніх засобів виразності в різних видах мистецтва викликали принципові зміни в суті змісту конкретних елементів.

Варто враховувати, що саме естетика «постмодернізму» призвела до трансформації «мімезису» — цей елемент художнього твору фігурує у філософсько-естетичному знанні від часів Античності — у «симулякр», який показовим чином розкриває свій потенціал у літературних творах постмодерністського спрямування. Наразі зазначимо, що й на межі «постмодернізм — метамодернізм» з'являються наукові розвідки, автори яких шукають нові підходи задля подальшого дослідження мімезису, відштовхуючись від обрисів його класичної моделі, тобто вбачаючи в ньому засіб наслідування навколишньої дійсності. Автори подібних інновацій не вва-

жають за необхідне відмовлятися від «мімезистичного мистецтва» на догоду постмодернізму чи будь-якій його модифікації.

В означеному контексті значний інтерес викликає наукова розвідка Ф.Штейнбука «Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (на прикладі творчості Г.Косинки)» (2011). Написана на перехресті літературознавства, естетики та психології, означене дослідження, з одного боку, спирається на творчість популярного українського новеліста 20–30-х років ХХ століття Григорія Косинки (1899–1934), а з іншого, — артикулює на доцільності взаємодії мімезису та тілесності, оскільки, на думку Ф.Штейнбука, центральною постаттю в процесі мімезису є людина та її тілесність. Водночас, автор трансформує «мімезис — тілесність» у простір літературного твору, що призводить до певного парадоксу: мімезис «не переносить» дійсність у твір, а корегує його, так би мовити, з середини. Відбувається це переважно завдяки тілесності — голосу, жесту, пластиці рухів (132).

Фіксуючи «постмодернізм» як етап, що на його теренах змінилося ставлення до мімезису, варто враховувати подальший рух теоретичних модифікацій. Мовиться про трансформаційний процес, по-перше, «постмодернізм — пост + постмодернізм», а по-друге, поступове утвердження засад «метамодернізму», який на теоретичному рівні остаточно намагається констатувати повну вичерпаність мімезису.

Підтвердженням становлення подібної орієнтації є наукова розвідка англо-американського культуролога Лі Константіну «Чотири обличчя постіронії» (2020), автор якої стверджує, що «відклавши в бік питання мімезису, надаємо перевагу терміну «мотивований постмодернізм» задля описання практики виправдання постмодерністських літературних методик як правдоподібності». Відомо, що Л.Константіну є послідовним прихильником «метамодернізму» й постійно шукає аргументи щодо підтримки цього етапу в динаміці модернізму.

«Відклавши в бік питання мімезису», Константіну, хоча й не наголошує на цьому, по суті, автоматично заперечує фактор «правди» в художньому творі. Свідомо чи інтуїтивно, але в подальших розмислах науковець оперує поняттям «правдоподібність», роблячи це тому, що «симулякр» не передбачає привнесення в худож-

ній твір «правди», а оперує миттєвими почуттєвими реакціями, які близькі до «переживання», оминаючи стан пізнання й об'єктивного відтворення дійсності.

Приймаючи позицію Л.Константіну, оскільки кожний науковець має право на ту чи іншу концепцію, на нашу думку, все ж необхідно корегувати власні думки з теоретичними вимогами філософсько-культурологічного знання. Бажання усунути з дослідницького простору поняття «мімізис», яке, на думку Константіну, вичерпало себе, навряд чи правомірною є заміна його нашвидкоруч поняттям «мотивованість», що видається доволі дискусійним. Етика дослідницького процесу вважає такі дії доволі суперечливими, хоча б тому, що «мімізис» та «мотивованість» не є синонімічними й однорівневими поняттями і через це, вочевидь, несуть різне смислове навантаження.

Принагідно зауважимо, що бажання прихильників метамодернізму оновлювати структурні елементи художнього твору достатньо часто деформують як формально-логічний, так і смисловий статус традиційного естетико-мистецтвознавчого понятійно-категоріального апарату. Зокрема, психолого-мистецтвознавче поняття «мотив», яке доволі активно використовується в контексті проблеми «художня творчість», спонукає звернення і до поняття «митець», бажання, смаки та професіоналізм котрого й визначають врешті решт художній твір. Проте в модифікованому варіанті «мотивованість» не може розглядатися як тотожне «мотиву», хоча б тому, що в процесі його використання одразу ж виникають запитання на кшталт: «На яке підґрунтя спирається «мотивованість»?» або «Хто є її носієм?»

Спроб оновлення зазнали й інші структурні елементи, зокрема, на нашу думку, значної уваги потребує поняття «канон». Його теоретична історія — як і мімізису — розпочалася в добу Античності й співвідноситься зі словами «правило», «норма», «зразок». Як зазначає С.Головащенко, історико-теоретична традиція оперування поняттям «канон» надавала всі привілеї релігії, а це передбачало «традиційні настанови щодо віровчення, догматики, культу, церковної організації, що ведуться від Апостолів, Отців Церкви або вироблені церковними Соборами» (18, 267).

Окрім релігійного аспекту канону, С.Головащенко звертає ува-

гу на філософський, який, на його думку, може вживатися лише «інколи» (означення С.Головащенко — Т.К.) для характеристики філософських шкіл як «аксіоматизованих систем основних положень та відповідного корпусу літературних джерел» (18, 267).

Серед напрямів використання поняття «канон» особливої теоретичної ваги набула сфера художньої діяльності загалом і мистецтво зокрема. Це пов'язано з тим, що «у мистецтві канон унормована система символічних зразків та технологічних вимог» (18, 267). Останню з тез С.Головащенко доцільно обмежити добою класичної естетики й мистецтвознавства, наголошуючи водночас на Відродженні, коли наслідування канонів для переважної більшості митців мало обов'язковий характер.

Водночас доцільно зауважити, що за часів Відродження статус генія отримували не ті живописці чи поети, хто наслідував канони, а ті, хто їх руйнував, пропонуючи нові мистецькі шляхи. Саме на перетині XVI–XVII століть тенденція до абсолютизації ролі й значення канону як естетико-мистецтвознавчої константи почала сходити нанівець, оскільки все виразніше окреслювалася думка щодо здатності канонів гальмувати розвиток сфери художньої діяльності: канон у такому теоретичному зрізі наближається до шаблону (130). Вочевидь, у певні історико-культурні періоди зберігався паритет «позитивне — негативне» ставлення до канону, хоча окремі його моделі набули статусу транскультурності. Наше зауваження стосується, передусім, «золотого перетину», завдяки пропорціям якого людство впевнено оперує поняттям «гармонія».

Традиційно феномен «золотого перетину» пов'язують з Лукой Пачолі (1445–1517) — другом Леонардо да Вінчі, францисканським монахом, математиком, котрий зробив малюнки та розробив шрифти до трактату «Про божественну пропорцію» (1509).

Наразі артикулюємо такі положення:

а) ті пропорції, які значно пізніше стали окреслюватися «знаком-символом» (означення Л.Василенка) «золотий перетин», своїми витокami сягають часів стародавньої Месопотамії, Єгипту та Греції. В означені історико-культурні періоди вони (пропорції) активно застосовувалися, передусім, в архітектурі;

б) трактат Пачолі значно розширив сфери використання чи урахування «пропорцій гармонії», принципам яких сьогодні «під-

корюються» не лише види мистецтва, а й позахудожня діяльність, включаючи, наприклад, медицину. Однак у добу Відродження терміну «золотий перетин» ще не існувало;

в) у науковій розвідці Л.Василенка «Знак-символ золотого перетину» (2011), спираючись на засади історико-математичного знання, відтворена роль відомого німецького математика Мартіна Ома (1792–1872), котрий у 1835 році ввів в ужиток поняття «золотий перетин».

На нашу думку, матеріал, до якого ми звернулися, викликає інтерес не тільки в пізнавальному аспекті, а й через те, що канон — це той структурний елемент художнього твору, який, символізуючи собою статичність, все ж містить певний потенціал до теоретичної стабільності (золотий перетин) та змін, що яскраво продемонструвала неklasична естетика на першому етапі свого розвитку — межа XIX–XX століття.

Означений історико-культурний етап, який характеризується сьогодні як «доба модернізму», одне з завдань своїх естетико-художніх шукань вбачає, з одного боку, у руйнуванні канонів, а з іншого, — в абсолютизації творчої індивідуальності, котра створює «власний світ», що не співвідноситься ані з канонами, ані з традиціями. Водночас, у теоретичному аспекті на початку минулого століття вважалося доцільним витоки традицій — для певних національних культур вони багато важили — пов'язувати саме з канonom. Проти цього рішуче постали представники практично всіх напрямів авангардизму. Остаточно така тенденція закріпилася в естетико-художньому русі «постмодернізм — пост+постмодернізм — метамодернізм», який абсолютизує не традиційні цінності чи надбання, а існує в просторі інновацій та перегляду вже досягнутих результатів.

У контексті питань, що ми аналізуємо, доцільно використати «проблемну теоретичну площину», значення якої аргументувалося в попередніх підрозділах, оскільки «канон» — самодостатній художній феномен та «канон — традиція», що на їхньому зв'язку наполягають деякі дослідники, по суті, ламаючи чинні схеми саме в практиці створення серіалів конкретних жанрів.

Коли мовиться про проекти історичного («Медичі», «Тюдори», «Вікінги», «Ізабелла»), біографічного («Джон Адамс», «Дікінсон»,

«Холстон», «Фоссі/Вердон», «Версаль», «Вона ж Грейс») чи мелодраматичного («Абатство Даунтон», «Гордість», «Дама під вуаллю», «Вирок») жанрів, їх, імовірно, варто кваліфікувати як канонізовані, оскільки вони спираються як на літературні, так і кінематографічні традиції. Водночас, так би мовити, основоположними в цьому процесі є канони відповідних жанрів, закладені в літературі. Кінематограф переводить їх у площину фільмів, подекуди завдяки екранізаціям, і врешті решт вони «опиняються» в серіалах.

Означений рух зберігає «художню вірність» зображально-виражальним прийомам літератури: описовості, документалізму, віковій послідовності — дитинство, юність, зрілість, принципу «позитивні — негативні герої», обов'язковості морально-етичних висновків тощо. Завдячуючи серіалам, які активно ввійшли в європейсько-американський культурний простір у 50–70 роках минулого століття, теоретичні пошуки на теренах «канон — традиція» утвердили статус цих понять, закріпивши їх у просторі гуманітарного знання, незалежно від експериментів постмодерністського мистецтва в усіх його теперішніх чи майбутніх модифікаціях.

Наступним структурним елементом художнього твору є «стиль», що так само зазнав помітних змін в умовах розвитку сучасного мистецтва. Як структурний елемент художнього твору «стиль» окреслився в добу Відродження, коли, відштовхуючись від латинського *stylos* — паличка, стрижень, була обґрунтована «структурна єдність образної системи й прийомів художньої виразності, що породжується живою практикою розвитку» різних видів мистецтва. Опрацьовуючи «стиль» як структурний елемент художнього твору, необхідно враховувати, що це поняття використовується для характеристики як «великої епохи в розвитку мистецтва, різних його напрямів», так і для означення «індивідуальної манери» творчості конкретного митця.

«Стиль» і на початку ХХІ століття зберігає свої теоретичні позиції, хоча й змушений перехрещуватися з «полістилізмом», засади якого закладалися протягом 70–90-х років ХХ століття, активно втручаючись у творчий процес прихильників метамодерністських експериментів. На нашу думку, визнання потенціалу «полістилізму» актуалізує і важливу кінознавчу проблему «поліжанровості», що так само, як «полістилізм», використовується в переважній

більшості серіалів. Така проблема, вочевидь, на часі, і кінознавці, імовірно, звертатимуть на неї увагу.

Однак обмежити зацікавлене ставлення до стилю лише сферою художньої творчості було б неправильним, оскільки вияв теоретичного або навіть методичного потенціалу цього структурного елемента художнього твору продовжується. Як бачимо, О.Івашина, за визначенням О.Кравченка, як «представник могилянського осередку культурології» аргументує думку, згідно з якою культурологія лише «...намагається наслідувати статус науки», але використовує ті засади, «які радше є своєрідною філософією...» (34, 229).

Скептична оцінка О.Івашиною науково-теоретичного потенціалу культурології приводить до доволі несподіваних висновків, а саме:

а) «...оскільки відсутні оригінальні тексти з культурології, окрім підручників, варто визнати, що культурологія існує насамперед як викладання і у викладанні» (34, 236);

б) науковець пропонує розглядати культурологію, як «...перспективу чи сукупність перспектив, позицію гуманітарних наук, певну конфігурацію чи фокалізацію відмінностей, понять, категорій, сенсів...» (34, 236), спонукаючи О. Кравченка інтерпретувати культурологію, «як певний стиль викладання» (46, 29);

в) надавши перші позиції процесу викладання і самобутності «авторства викладача», О.Івашина зауважує: «Стиль — це така когерентність, цілісність знання та особистості, яка ніколи й до кінця не прораховується і раціонально не обчислюється, не трансформується в індивідуальний алгоритм викладання» (34, 237).

Наразі ми ані приймаємо запропоновану ідею, ані дискутуємо з її автором, а тільки констатуємо багаторівневість такого структурного елемента художнього твору, як «стиль», і його теоретичну невичерпаність у просторі сучасної гуманістики, зокрема в процесі вивчення феномену серіалу.

### **2.3. Телевізійні обриси структурних елементів художнього твору: образ, форма, метод**

У цьому підрозділі розглядаються ще три структурні елементи, процес формування яких припадає на межу XVI–XVII століття, коли «образ» набуває більш-менш сталих естетико-мистецтвознавчих ознак. У статусі «серцевини» художнього твору він закріплюється від початку XIX, починаючи розглядатися як обов'язковий компонент реалізму (О. де Бальзак) та «різноаспектний» елемент у творах натуралістичного спрямування (Е. Золя). Згідно з усталеною теоретичною позицією, художній образ є «свідченням того, що в мистецтві все має художньо-образний характер. Іншими словами, розумовий розтин художнього твору на будь-якому рівні й у будь-якій площині виявляє образну структуру його художньої тканини» (50, 171).

Спроби поставити під сумнів принципове значення художнього образу в «тканині» твору на початку XX століття зробили авангардисти. Водночас, варто враховувати, що їхня позиція була одностайною, незалежно від напрямку, до якого вони належали. На думку представників авангарду, «серцевиною» художнього твору має виступати сам митець, оскільки його нічим не обмежена воля, бажання, потяг до свободи самовираження і формують цю «серцевину».

Як відомо, від 10–20-х років минулого століття в теоретичний ужиток входить поняття «вседозволеність», утвердження якого на мистецьких теренах сприяло популяризації поняття «безобразність». Вочевидь, намагання зв'язати поняття «вседозволеність — безобразність» виглядають штучними, оскільки «вседозволеність» — це морально-етичний аспект творчості, а «безобразність» — естетико-мистецтвознавчий, проте дослідницький процес балансував саме на такому перетині.

Відтак, мета щодо руйнування художнього образу як «серцевини твору» реалізувалася на початку XX століття, зберігаючи своє значення і теоретично, і практично аж до середини 70-х років — періоду утвердження постмодернізму. Маючи потужну «команду» філософів, естетиків та теоретиків мистецтва, постмодерністи досить упевнено руйнували художньо-образну тканину творів. Цей процес руйнації художньо-образних засад, сформованих класич-

ним мистецтвом, охопив театр (А.Арто), літературу (Б.Віан), кінематограф (М.Гондрі), розгортався на теренах образотворчого мистецтва, трансформуючи його в «мистецько-видовищні форми».

Реконструючи стан тогочасного мистецтва та відтворюючи процес руйнування чи оновлення конкретних структурних елементів художнього твору, не варто оминати того факту, що саме в означений період на, так би мовити, першу чи головну позицію висувається «форма» — п'ятий структурний елемент. Поняття «формалізм» від 20-х років XX століття впевнено входить у теоретичний ужиток, зберігаючи своє значення і в умовах «метамодернізму» — поточному етапі в історико-культурному розвитку «модернізму».

На початку третього десятиліття XXI століття показовим є один з принципів «побудови» метамодернізму — принцип «поліметодології». Його постулювання закономірно актуалізувало поняття «метод» — структурний елемент художнього твору, уведений в теоретичний ужиток від 20-х років минулого століття. Цей елемент відігравав потужну світоглядно-аксіологічну роль щодо прийняття або відхилення тих чи інших естетико-художніх тенденцій, які пропонували митці: «новий роман», «елітарна чи масова культура», «реалізм без берегів», «одномірна людина — одномірне мистецтво».

Строкатоплинна ситуація, якою в другій половині минулого століття позначена проблема «структурних елементів художнього твору», активізувала дослідницький процес на її теренах. На нашу думку, його реконструкція відкриває шлях до аналізу того теоретичного стану, який характеризує кількісно-якісні виміри «структурних елементів художнього твору» як цілісної естетико-мистецтвознавчої проблеми.

Усе означене розкриває нові ракурси в здавалося б теоретично опрацьованій проблемі. Один з них стосується проблеми художнього твору, що набуває статусу своєрідної «першооснови», дозволяючи побачити дію чи процес комбінування тих структурних елементів, завдяки яким «твір» з'являється. Варто визнати, що це новий аспект, оскільки традиційно науковці лише констатували «художній твір» як данність, що складається з певних елементів, не дешифруючи процес узаємодії «художній твір — структурні елементи». Показово, що нове покоління науковців намагається, так би мовити, педалювати саме цей зв'язок.

У теоретичних розвідках, які з'явилися впродовж останнього часу, з одного боку, розглядається природа мистецтва з урахуванням тих змін у динаміці його розвитку, які «спровоковані» «постмодерністською» естетикою, а з іншого, простежується тенденція розширення структурних елементів художнього твору.

Показовою наразі є стаття Л.Мізіної ««Жанр», «різновид», «вид мистецтва»: проблема категоріальної координації» (2006), на сторінках якої авторка намагається «охопити» дещо ширший дослідницький простір, ніж цього вимагає, власне, проблема структурних елементів. Наразі варто визнати, що безпосередньо чи опосередковано такий підхід є суголосним і до того матеріалу, який цікавить нас у цьому підрозділі.

Передусім вирізняється константа «вид мистецтва», яка в історико-культурній проекції, згідно з позицією Л.Мізіної, аналізувалася у двох напрямках: «Перший ... виокремлюється на основі абсолютизації формального боку мистецтва, тобто видова специфіка визначається за зовнішніми параметрами: матеріал, буття художнього твору у фізичному просторі та часі тощо. В основі іншого напрямку лежить розуміння виду мистецтва як принципу художньої творчості, що має історичне походження та виявляє себе як конкретно-історичний спосіб вираження соціального самопочуття» (65, 19).

Щодо проблеми «структурних елементів художнього твору» позицію Л.Мізіної варто враховувати, оскільки «вид мистецтва» є сукупністю «художніх творів», елементи яких ми й намагаємося окреслити, виокремивши значення і специфіку кожного з них.

Щодо цього варто згадати й статтю І.Покулітої «Соціально-креативна взаємообумовленість жанру, виду, стилю і образу в мистецтві» (2010), у якій авторка зазначає таке: «Особливості сучасного мистецтва, його жанрово-видовий синтез, трансформація образності ХХ — початку ХХІ століття, стильові «деформації» форми та інші показові, знакові зміни художньої творчості обумовлюють актуальність пошуку таких форм структурної смислової взаємодії в процесі художньої творчості, які становлять основу соціально-креативної природи мистецтва» (85, 283).

Відштовхуючись від процитованого фрагменту з статті І. Покулітої, можна побачити розходження щодо деяких принципово

важливих посилянь, які стосуються відтворення сучасного стану дослідницького процесу.

По-перше, авторка статті наголошує на «художній творчості», а не на «художньому творі», що, аналізуючи природу мистецтва, традиційно розглядався як сукупність елементів. Не заперечуючи значення «художньої творчості» як константи, що здатна «динамізувати» процес створення конкретного твору, варто враховувати й інше, а саме: розбіжності авторських позицій щодо тлумачення цього феномену, які властиві українській гуманістиці. Сутність такого стану показово відтворив О. Опанасюк у статті «Творчість та інтенціональність: структурні параметри» (2010).

По-друге, наголос на потенціалі «художньої творчості» обов'язково вводить у процес дослідження мистецтва понять «новий — нове», оскільки поза ними діяльність митця навряд чи можна називати «креативною творчістю». Аж ніяк не спростовуючи право І. Покулітої на власну думку, зазначимо, що в класичній естетиці «структурні елементи художнього твору», як уже зауважувалося, мають, так би мовити, сталий характер: мімесис — канон — стиль — образ — форма — метод.

По-третє, співвіднесення «структурних елементів» не з готовим твором, а з творчістю виправдовує очевидне бажання І. Покулітої «закріпити» принаймні в контексті «некласичної» естетики нові «структурні форми» (термін І. Покулітої — Т.К.), зокрема вид та жанр. Додавши до «виду» і «жанру» поняття «образ» і «стиль», І. Покуліта стверджує, що в такий спосіб формується «соціально-креативна» сутність не «твору», а мистецтва загалом.

Свої теоретичні розмисли дослідниця «будує» на підґрунті «некласичної» естетики, теоретичні засади якої на європейських теренах формуються від часів Фрідріха Ніцше (1844–1900). Новий етап у розвитку естетичної думки закономірно стимулює перегляд чи переоцінку певних наукових компонентів, адже гуманітарне знання — це динамічний процес, який наснажується саме творчістю і принципово новими моделями художнього мислення. У контексті означеного варто, так би мовити, розсунути кордони й подивитися на проблему «структурних елементів художнього твору» в більш широкому дослідницькому ракурсі.

Перш, ніж ми це зробимо, необхідно, з одного боку, наголоси-

ти як на значущості проблеми, що аналізується, так і на її відповідності до певного етапу розвитку естетичного знання, а з іншого, констатувати та оцінити авторські позиції щодо «структурних елементів», завдяки яким відбувається прирощення тих чи інших «елементів», які не вважалися доречними в логіці розвитку мистецтва на засадах класичної естетики.

Аналіз публікацій, що, тією чи іншою мірою, дотичні до проблеми, яку ми розглядаємо, показує інтерес науковців до «структурних елементів» художнього твору, оскільки їх сукупність і дає змогу створити художній твір. Водночас, серед тих структурних елементів, які ми співвідносимо з класичною естетикою, послідовно розкривається природа мімезису та специфіка його прояву на різних історико-культурних етапах, зокрема фіксація еволюції антропоморфного мімезису античної пластики, що ставало предметом теоретичного аналізу Ю. Юхимик. Увагу також привертає співвіднесення «норм» і «правил», на яких наголошував І. Кант, з «каноном». Це, своєю чергою, дозволило вченому показовим чином атрибутувати природу естетичного смаку, що дістало артикуляції у розвідках М. Тернової. В умовах утвердження засад «некласичної» естетики, значної теоретичної ваги набуває ідея трансформації «стилю» в «полістилізм», яка привертала увагу О. Кононова.

Хоча й дещо опосередковано, але до наших розмислів дотична й наукова розвідка О. Щербань «Проблема генезису художніх форм в естетичній концепції Сьюзен Лангер» (2007). Достатньо високо оцінюючи концепцію американського філософа Сьюзен Катрини Лангер (1895–1985), передусім її працю «Філософія в новому ключі» (51), О. Щербань зауважує: ««Новий ключ» до вирішення основних філософських питань, запропонований С. Лангер, ґрунтується на розгляді проблеми пізнання світу як проблеми його конструювання за допомогою символічних форм» (133, 39). Важливо зауважити, що перше видання монографії С. Лангер датується 1942 роком, проте, на думку О. Щербань, як ідея «конструювання», так і значення «символічних форм» до сьогодні несуть важливе теоретичне навантаження.

Відтак, ще раз наголосимо, що написана в 40-х роках минулого століття монографія С. Лангер, яка мала значний розголос у професійних колах, досить переконливо прогнозувала закріплен-

ня ідеї «конструювання» як стосовно можливого «конструювання» дійсності в процесі пізнання, так і здійснення цієї ж процедури у творчому акті створення «художньої форми». Саме таким поняттям користувалася С. Лангер, і його, як «структурний елемент» художнього твору, О. Щербань закріплює у своїй статті. Оскільки «постмодернізм» сформувався ще за життя С.Лангер, окремі поняття, зокрема «конструювання», виявилися доречними в процесі утвердження нової «художньої форми» в літературі, кінематографії та образотворчому мистецтві «постмодерністської» орієнтації.

Наразі, принциповим серед низки нових понять для С. Лангер виявилось і поняття «символ». «Я вважаю, — наголошує С. Лангер, — що у фундаментальному розумінні символізації — містичному, практичному або математичному, не важливо — ми маємо лейтмотив усіх гуманістичних проблем» (133, 27).

У контексті означеного цілком логічною видається та висока оцінка, яку розмислам Лангер надає Щербань: «Завдяки С. Лангер сучасна естетика збагатилася новим розумінням традиційних питань, властивих їй, — взаємовідношень реального й ідеального, форми й почуття, інтуїтивного й інтелектуального у творах мистецтва» (133, 46).

Водночас, найбільш послідовна увага в наукових розвідках межі ХХ–ХХІ століття простежується на теренах дослідження «образу», що тим самим акцентує на значущості цього структурного елементу. Як бачимо, Д. Кучерюк, визначаючи «естетику як метатеорію мистецтва», не лише артикулює його естетичну сутність, а й наголошує на можливій багатоаспектності «художніх форм», якими володіє мистецтво в процесі «осягання» навколишньої дійсності, виокремлює зону «перетинання» поняття «художній образ» з відображенням, змістом, формою та художнім твором. Унаслідок такої позиції не художній твір об'єднує різні «структурні елементи», а сам є одним з них (50, 140–143).

На нашу думку, подібну позицію прийняти доволі важко, принаймні якщо «рухатися» в просторі класичної естетики, оскільки поняття «твір» не тотожне ані образу, ані формі: воно об'ємніше від них і виконує узагальнювальну функцію. Наша аргументація частково може бути дотичною і до понять «вид» та «жанр» мистецтва, якими оперує І. Покуліта, котра підкреслює, що «сама при-

рода людини, її здатність відрізняти у світі об'єкти слухом, зором, доторканням виступають антропоморфними засобами видового поділу художньої діяльності» (85, 285).

Водночас, дослідниця цілком слушно розглядає «вид» і «жанр» мистецтва як такі, що не пов'язані з початковими періодами становлення обрисів художньої діяльності давньої людини, також підкреслюючи значення «форми», яка окреслюється упродовж значного історичного періоду, поступово «напрацьовуючи» тільки їй властиві естетико-художні виражальні засоби, об'єднуючи відразу зусилля все нових і нових поколінь митців. Щодо «жанру», то в логіці творчого процесу він, по-перше, може змінюватися, а по-друге, розширюватися, набуваючи ознак «поліжанровості». Оскільки «жанр» має принципове значення задля аргументації концепції нашої монографії, ми розглянемо його природу й сутність у окремому підрозділі.

У контексті проблеми структурних елементів художнього твору, яку ми наразі аналізуємо, доцільно звернути увагу на наукову розвідку музикознавця Г.Луніної «Структуроутворюючі властивості фактури в камерній симфонії №9 «quid pro quo» Євгена Станковича» (2008).

На значному джерелознавчому підґрунті авторка розкриває потенціал «фактури», що є не тільки формою організації художнього простору симфонії, але й структурним еквівалентом її образного змісту» (59, 340). Як бачимо, уже за постановки проблеми Г.Луніної задіює два структурних елементи художнього твору — форму і образ, аби аргументувати суть «фактури», що може стати новим структурним елементом, серед тих, які вже визнані естетико-мистецтвознавчою теорією.

Варто заважити, що, аналізуючи феномен «фактура», авторка достатньо переконливо визначає її властивості, а саме: «1. Фактура — основний будівельний елемент як просторової організації музичної тканини симфонії (багатошаровість фактурної вертикалі), так і структурно-композиційної цілісності (послідовна змінюваність фактурних типів). 2. «Фактурна драматургія» симфонії: «фактурні переходи» (зміна типів викладу), що відповідають образно-змістовним трансформаціям. 3. Фактурно-просторова форма — основа в надбудові інших систем художнього цілого симфо-

нії: інтонаційно-тематичної, драматургічної, сенсові-змістовної, жанрово-стильової» (59, 340).

Ми цілком свідомо реконструювали наріжні положення концепції Г. Луніної, аби показати, що структурні елементи художнього твору, хоча й відпрацьовуються естетиками та мистецтвознавцями, проте не є проблемою, яка вичерпала себе. «Фактуру», як відомо, опрацьовував, починаючи від своїх перших творів (1914) і Михайль Семенко — відомий поет, теоретик мистецтва та засновник української моделі футуризму. Усе означене дає підстави говорити про актуальність проблеми структурних елементів художнього твору, так і її потенціал щодо подальшого поглибленого розуміння природи конкретних видів мистецтва.

Підсумовуючи аналіз «структурних елементів» художнього твору, варто констатувати, що на початку ХХІ століття в просторі як естетичного, так і мистецтвознавчого знання, склалася дещо суперечлива ситуація, яка вимагає урахування означених «елементів», передусім у моделі «класичної» естетики. Вочевидь, означену проблему варто трансформувати й у простір усіх етапів розвитку естетичного знання: мімезис, канон, стиль, форма, образ, метод (класична) + символ, конструкція, вид, жанр (некласична) естетика. Водночас, доцільно враховувати й ті процеси, характерні для розвитку мистецтва в умовах «постмодерністської» естетики, на яких наголосив С.Шитов у статті «Сприймання й оцінка художнього твору у світлі динаміки естетичної свідомості» (2015).

Приводом до написання цієї статті для С. Шитова став шалений успіх полотна «Номер 10» (1958) американського художника-абстракціоніста Марка Ротко (1903–1970) на торгах аукціонного будинку Christie's (травень, 2015). Картина була продана за 81,9 млн. доларів. Фахівці констатують, що впродовж останнього часу картини цього художника «різко піднялися в ціні». Зазначений факт актуалізує не лише проблему «художній твір», а й необхідність аналізувати «динаміку естетичної свідомості» в процесі руху «постмодернізм — пост+постмодернізм — метамодернізм», який розпочався, передусім, у європейській культурі після 1974 року — року офіційного утвердження «постмодернізму». Це сталося, як відомо, у процесі дискусії на тему «Культура й поточний момент», що розгорнулася на сторінках американського журналу «Commentary».

Повертаючись до статті С. Шитова, підкреслимо, що дослідник спробував систематизувати ті чинники, завдяки яким далеко не краща картина М. Ротко, створена майже 60 років тому, може бути продана за означену суму. На думку С. Шитова, до таких чинників (параметрів — термін С. Шитова) можуть бути належними: а) «конкретна композиція (структура)»; б) «контактні точки» з темами загальнолюдського звучання; в) «гармонічне поєднання форми і змісту твору»; г) «технічна досконалість виконання»; д) «різноманітні принципи, втілення яких викликає зорову насолоду або відчуття досконалості («золотий перетин», плавна синусоїда Хогарта тощо)».

Принагідно зауважимо, що, намагаючись пояснити причини вкрай високого матеріального еквіваленту художньої цінності картини «Номер 10» М. Ротко, автор статті, до якої ми апелюємо, долучає до контексту своїх роздумів її «форму» та «зміст» — два «структурні елементи» художнього твору. Вочевидь, послатися на «мімезис» чи «канон» С. Шитов не може, адже як один з фундаторів абстракціонізму впродовж 40–60-х років минулого століття М. Ротко не визнавав їхню правомірність.

На нашу думку, теоретичний стан проблеми «структурних елементів» художнього твору вкрай важливий, оскільки відкриває неабиякі можливості задля більш глибокого розуміння суті серіалу й співвіднесення його з творами інших видів мистецтва, що набуває особливої ваги в контексті кількісної присутності серіальної продукції в культурному просторі ХХІ століття.

Варто визнати, що далеко не всі «структурні елементи» представлені й діють у серіалах так, як це відбувається, скажімо, у літературі чи живописі. Не існує і їхнього повного злиття в тому випадку, коли виникає необхідність, наприклад, у просторі кінознавства порівняти фільм і серіал. Проте деякі з «елементів» серіал здатний використовувати повною мірою, що стосується, передусім, «стилю», «образу», «форми», «методу». Щодо «символу» й «конструкції», вони мають особливе значення, передусім, у телепроектах, які пов'язані або з жанром «фантастики», або «фентезі».

Специфічну роль у серіалах відіграють «мімезис» та «канон», оскільки ці два «елементи» є відбиттям «оповідальної» манери розкриття теми, а «оповідальність», що вже зазначалося, «подорожує

від серіалу до серіалу», поступово і «канонізуючись», і виконуючи мімізистичну функцію наслідування.

У логіку створення серіалів залучений і «метод», оскільки переважна більшість телевізійної продукції загалом і серіалів зокрема робиться на перетині реалістично-натуралістичних засад. Водночас, у зазначеному підході доволі виразно простежується і ідеологічний аспект. Це, на нашу думку, переконливо демонструє такий американський серіал, як «Картковий будиночок» (2013) — політичний трилер, знятий за трилогією відомого англійського політичного діяча та письменника Майкла Доббса. Першою спробою екранізації означеного роману був мінісеріал, знятий BBC 1989 року. Його успіх спонукав телебачення США повернутися як до трилогії М. Доббса, так і до англійського досвіду «прочитання» роману: новітня інтерпретація має шість сезонів та досить правдиво розкриває закулісну боротьбу за владу на вищих політичних щаблях. Водночас, автори телесеріалу свідомо артикулюють ідеологічний чинник (24).

Прикладом органічного використання більшості «структурних елементів» художнього твору, наявних у класичній естетиці, може вважатися шестисезонний серіал «Влада в нічному місті» (2014). Його своєрідним камертоном, як не дивно, виступають титри до всіх серій, де максимально використані як зображальні «натяки» на його сюжетні лінії, так і потенціал комп'ютерної графіки.

Від першої серії 1 сезону стає зрозумілим, що головний герой — афроамериканець, котрий відомий найближчому оточенню, як «Примара», буде усіма можливими засобами володарювати в нічному Нью-Йорку. Заради влади допустиме все — популярний нічний клуб, торгівля наркотиками, підкуп поліції, вбивства. Водночас, Примара — відданий чоловік, батько трьох дітей — належить до тієї категорії людей, які роблять себе самі.

Безсумнівним позитивом серіалу «Влада в нічному місті» є власний йому принцип «оповідальності», послідовно проведений крізь усі сезони, а також стильова цілісність та переконлива «відпрацьованість» образної структури. І ще одним очевидним позитивним моментом цього серіалу є точний вибір виконавця головної ролі — Омара Хардвіка, котрий, розпочавши кінокар'єру 2000 року виконанням ролей другого плану, досить швидко здобув визнання в кінематографі

завдяки стрічкам «Салон краси» (2005), «Другий шанс» (2006) та «На півдороги в нікуди» (2012). Від 2014 року актор постійно знімається в телепроектах, демонструючи високий професіоналізм і здатність «згармонізовувати» в кадрі гру інших виконавців.

Прикладом органічного «залучення» в контекст «тематично-сюжетної» організації серіалу можна вважати й масштабний — 7 сезонів, 71 серія — телепроект іспанського телебачення «Чорна лагуна» (2010), який під назвою «Чорна лагуна. Вершина» був перезапущений 2021 року. Його автори, спираючись на «описовість», вочевидь, віддають належне засадам «мімезистичного» мистецтва. Використання «мімезису» — наріжного структурного елемента художнього твору — чітко простежується в процесі реконструкції на телеекрані «життєво-навчальної» атмосфери школи-інтернату «Чорна лагуна», відкритого для дітей іспанської еліти.

Окрім мімезистичного аспекту, автори телевізійного проекту приділили неабияку увагу «стилю», оскільки кожний новий сезон витриманий як у єдиному «стильовому» рішенні, так і демонструє цілісність художньої «форми», що доречно саме за наголосу на «описовому» представленні сюжету. Варто зауважити, що сюжет базується не стільки на проблемах навчання чи виховання шкільної спільноти, скільки «занурюється» в мотивацію вчинків і дітей, і викладачів інтернату.

На нашу думку, найбільш виразно в серіалі «розроблено» історію «Маркос — Паула» — брата і сестри, батьки яких зникли. Проте діти не сприймають версію про смерть батьків, яку їм наполегливо розповідає їхній офіційний опікун — директор школи. Брат і сестра переконані, що батьки не сьогодні-завтра з'являться, і очікують на них.

Окрім цієї сюжетної лінії послідовно розробляється історія Марії — молодій жінки, у якої викрадено немовля. Жінка розуміє, що за викраденням її сина стоять впливові люди, котрі не тільки уможливили цей злочин, а й фабрикування кримінальної справи проти неї самої — Марію звинувачують у вбивстві й «ховають» у психіатричній лікарні. Мрія про повернення сина визначає цілу низку карколомних подій: втечу Марії з лікарні, пошуки школи «Чорна лагуна», де, можливо, живе й навчається її син, необхідність ховатися від поліції, яка її розшукує.

Влаштувавшись прибиральницею до школи-інтернату, Марія змушена розповісти двом його працівникам історію свого життя. Жінка благає допомогти їй знайти медичну картку сина, оскільки в нього непоширена група крові. Саме це допомагає їй, врешті решт, дізнатися правду.

Окреслені нами сюжетні лінії мають потужний мелодраматичний підтекст, який у більшості серій не конфліктує з елементами детективу та містики, а відтак авторам проекту вдалося досить коректно «рухатися» в площині «поліжанровості» — художнього прийому, який усе активніше опановує європейське телебачення.

Ми зафіксували увагу на серіалах «Влада в нічному місті» та «Чорна лагуна» як на позитивному прикладі використання «структурних елементів» художнього твору, оскільки в практиці інших числених «проектів», особливо багатосезонних, зробити це не завжди вдається. Через це серіали лишаяються на рівні «серіальної продукції», а подекуди деформацією «структурних елементів» твору відверто «компрометують» цей вид художньої діяльності.

Детальний розгляд проблеми структурних елементів художнього твору, на нашу думку, актуалізує іншу, загалом, суголосну проблему — конфлікт, який обов'язково закладений у телесеріалі, що, так би мовити, допомагає «рухатися» всім структурним елементам твору в певному напрямку. Вочевидь, конфлікт багатосезонного проекту має бути настільки значимим, аби упродовж тривалого екранного часу утримувати увагу глядачів.

«Конфлікт (художній) — від латин. *conflictus* — зіткнення, розходження, сперечання — безпосереднє або опосередковане відображення мистецтвом життєвих протиріч. Оскільки конфлікт (художній) складає у своєму змістовному аспекті сферу тематики, він може бути представлений у всіх видах мистецтва» (39).

У процитованому фрагменті симптоматичним є педалювання «сфери тематики», що обірунтовує нашу увагу до проблеми тематичної спрямованості мистецтва. Враховуючи, так би мовити, просторово-часовий вимір багатосезонних чи багатосерійних проектів, означена проблема примушує їхніх авторів постійно «стежити» за процесом збагачення основної теми твору «тематичними відгалуженнями», які вона породжує впродовж розвитку сюжету. У цьому процесі вкрай важливу роль відіграє і професійність опанування

дихотомії «тема — сюжет», а також «конфлікт — колізія», що ми вже розглядали в попередніх підрозділах.

Специфічних ознак «конфлікту — колізії» та їхніх можливих модифікацій на теренах серіалу, на нашу думку, доцільно торкнутися, аналізуючи жанрову специфіку телевізійних проєктів. Задля цього необхідно мати чітке уявлення про творчий потенціал як жанру, так і проблему поліжанровості.

## **2.4. «Жанр — поліжанровість» як естетико-мистецтвознавчий засіб «упорядкування» телевізійного проєкту**

Фокусуючи увагу на жанрі як засобі «упорядкування» серіалу, варто враховувати, що в процесі історико-культурного нашарування й закріплення в естетико-мистецтвознавчій теорії «структурних елементів» художнього твору жанр у це поле, так би мовити, не потрапив. Однією з причин було досить пізнє усвідомлення мистецтвознавством ролі та значення цієї складової виду мистецтва. Логіка наших розмислів спонукає одразу ж зафіксувати, що «елементи» розглядаються в контексті «художнього твору», тоді як «жанр» є приналежністю «виду» мистецтва. Означене положення підтверджує необхідність, визначаючи природу «жанру», що відіграє потужну роль у процесі «упорядкування серіалу», враховувати як сутність, так і «художнє призначення» «виду» та «твору» мистецтва.

Задля підтвердження цієї тези варто реконструювати певні періоди в історико-культурних етапах розвитку мистецтва, оскільки, як артикулював Д.Кучерюк, «поза знанням загальних законів мистецтва, його сутнісних основ, концептуальних змін, якими характеризується мистецтво у своєму історичному розвитку, неможливо дати пояснення частковостям, усій цій сумі правил і художніх засобів, що складались у своєрідну поетику, відмінну своїми особливостями в кожному виді мистецтва» (50, 124).

Фіксуючи значення поетики, що в перекладі з грецької означає «мистецтво творення» чи «мистецтво поетичне», Д.Кучерюк показує, як, з одного боку, завдяки «Поетиці» Арістотеля та праці Горація «Про поетичне мистецтво» поступово нашаровувалися «художньо-поетичні правила», «проглядало тяжіння до філософських узагальнень», а з іншого, — «поетика набувала нормативного характеру стосовно художньої форми» (50, 124).

Згідно з концептуальною логікою Д.Кучерюка, від часів Античності, фактично, закріпився лише один структурний елемент — «мімезис», який зберіг своє значення, по суті, до сьогодні, оскільки повної відмови від «мімезистичного мистецтва» не відбулося.

Упродовж доби Середньовіччя та Відродження були напра-

цьовані нові ідеї, що розширювали простір античної гуманістики, формулюючи правила, які «набували прерогатив закону й кано-нічності»: з цими історико-культурними етапами збігаються поняття «канон», яке повною мірою реалізувалося в іконописі та культовій музиці, і «стиль», завдяки якому визнавалася індивідуальна манера творчості кожного конкретного митця. Водночас, «правила» та «канони» виконали в історії мистецтва подвійну функцію, по-перше, систематизуючи та узагальнюючи набутий досвід, а по-друге, гальмуючи творчо-пошуковий потенціал мистецтва.

На нашу думку, не можна не враховувати, що в історії мистецтва деякі правила мали, м'яко кажучи, специфічний характер: музику, наприклад, відносили до математичних наук, геометрія вважалася мистецтвом, театр називали «театрикою», «містерія» фігурувала в переліку видів мистецтва, а живопису рекомендували «рецепти», використовуючи які, варто було зображувати людей певного віку та соціальної приналежності. Особливої ваги набули «рецепти», розроблені Леонардо да Вінчі.

Важливо враховувати, що накопичення «структурних елементів» художнього твору відбувається не миттєво, а «впродовж віків і тисячоліть (розуміння перспективи було відкриттям ренесансного живопису, з ім'ям Баха пов'язана ціла епоха нового розуміння музичної естетики тощо) ... поетика акумулює в собі також різного роду теорії: теорію композиції, теорію стилів, теорію літератури, теорію драми тощо» (50, 125)

Паритет теоретичного й практичного розвитку як теорії, так і практики мистецтва спонукав до утвердження нових «структурних елементів» — образ, форма, метод — і обґрунтування нових, що глибше пояснюють природу мистецтва — елементів, які суголосні не стільки з художнім твором, скільки з мистецтвом у цілому. Подальші теоретичні напрацювання дотичні як до феномену «вид», так і «жанр» мистецтва.

Як відомо, одна з впливових концепцій, що пояснювала природу жанру, була сформульована відомим німецьким філософом, соціологом, композитором та музичним критиком Теодором Адорно (1903–1969) на сторінках праці «Теорія естетики», що вийшла друком через рік після його смерті. Розмисли Т.Адорно щодо природи жанру мають особливу цінність, оскільки презентують по-

зицію не лише яскравого теоретика, а й митця, котрий навчався професії композитора в Альбана Берга (1885–1935) — видатного представника музичного експресіонізму та «Нововіденської композиторської школи».

Упродовж 1928–1931 років Адорно, визнаний на той час музикознавець, редагує віденський авангардний журнал «Der Angriff», намагаючись закріпитися в австрійській музичній спільноті. У зрілі роки життя наукові інтереси Адорно перемогли, хоча він продовжував писати музичні твори та займатися теоретичними проблемами музичної естетики. Наш підвищений інтерес до фактів біографії німецького науковця живиться саме потенціалом теоретико-практичного паритету, оскільки Адорно настільки ж науковець, наскільки й композитор: у такому випадку можна було б припустити, що природу жанру він збагнув і представив на сторінках «Теорії естетики», спираючись на, так би мовити, власний досвід. Проте цього не відбулося.

Варто визнати, що навіть для першої половини ХХ століття, коли формувалася концепція Адорно, вона виявилася дискусійною і такою, що залишила більше запитань, ніж відповідей. Причиною цього, на нашу думку, стала теорія мистецтва, яку він відстоював. У першому ж абзаці «Теорії естетики» вчений зазначає таке: «Нині вже стало очевидним: ніщо, пов'язане з мистецтвом, не є самоочевидністю — ні його внутрішнє життя, ні його відносини з навколишнім світом, ні навіть його право на існування. Втрату того, що можна було здобути без рефлексій і без проблем, годі надолужити відкритою нескінченністю нових можливостей» (2, 9).

На певну парадоксальність, яка має місце в процитованому фрагменті, Адорно «нашаровує» все нові й нові парадокси, а відтак видимість «розширення» можливостей мистецтва обернулася його «звуженням», «абсолютна свобода», яку обіцяли авангардисти «близько 1910 р.» почала «суперечити споконвічній несвободі всього світу».

У заявлений простір парадоксів Адорно намагається «вписати» жанр, поділяючи водночас наявну думку, що «жанрова форма» володіє «двуедністю загального та індивідуального»: «Те, що згодом постало в художніх творах як специфічна якість, як незрівнянне та неповторне кожного художнього твору й набуло значення як таке,

було відхиленням від жанру, що потім обернулося в нову якість, опосередковану жанром» (2, 276).

Згідно з позицією Т.Адорно, жанр не тільки варто розглядати в контексті мистецтва, враховуючи його потенціал щодо різних засобів художнього освоєння дійсності, а й оцінювати «відхилення від жанру» як негативний крок, що мусить завершуватися появою «нової якості», яку стимулює саме жанр. Ця «нова якість» інтерпретується Адорно як наслідок позитивного кроку.

На жаль, послідовного осмислення ані поняття «жанр», ані окреслення його ролі в мистецтві в монографії «Теорія естетики» не відбулося: багатоаспектність цього дослідження призвела його автора до строкатості подання цілої низки важливих питань, які губляться в потоці естетико-мистецтвознавчих проблем, що їх висуває сам теоретик. Наразі, навіть ті «концептуальні обриси» жанру, які наявні в дослідницькому просторі «Теорії естетики», несуть таке навантаження, що не дозволяє оминати увагою цей компонент мистецтва.

Оскільки, на нашу думку, українським культурологам, естетикам та музикознавцям ще доведеться докласти чимало зусиль, аби кооптувати певні ідеї Т.Адорно в процес активного теоретичного використання, звернемо увагу на одну з тез Т.Белініної, що представлена на сторінках її наукової розвідки «Теорія й практика заперечення в негативній діалектиці Т.Адорно» (2006). Зокрема, дослідниця посилається на висловлювання німецького мислителя в «Журналі соціальних досліджень» (1922): «У цих умовах (в умовах відчуження) музиці не личить з виразом жаху розгублено дивитися на суспільство; вона краще виконає свою суспільну функцію, якщо у власному матеріалі й у згоді з законами форми виявить ті соціальні проблеми, які вона несе в собі аж до прихованих зерен її техніки» (7, 100). Ця надзвичайно глибока й об'ємна думка Т.Адорно допомагає скорегувати його дещо дискусійну презентацію «жанру». Водночас, немає жодних сумнівів щодо необхідності й теоретичної доцільності подальшої інтерпретації адорнівської моделі.

Варто визнати, що поняття «жанр» тлумачиться в сучасних естетико-мистецтвознавчих напрацюваннях у досить різних аспектах. Якщо наприкінці 80-х років минулого століття фахівців задовольняло визначення «жанр — від франц. genre — рід,

вид — підрозділ кожного виду мистецтва, обумовлений різноманітністю конкретних можливостей художнього освоєння дійсності» (29), в українському академічному «Словнику іноземних слів (1970–1980)» зафіксоване й дещо інше, більш розгорнуте, його трактування. Як бачимо, жанр розглядається як вид творів у галузі якого-небудь мистецтва й характеризується певними сюжетними та стилістичними ознаками. Мовиться про живопис на побутові теми, картини побутового сюжету. Окрім цього, жанр доцільно сприймати як спосіб щось зобразити, сукупність прийомів, стиль, манеру.

У запропонованому визначенні, на нашу думку, позитивної оцінки заслуговує його розгорнутість, яка дозволяє виявити численні «за» і «проти». Тому «розгорнутість» та «деталізацію» ознак поняття «жанр» варто віднести до «за», тоді як «проти» зумовлене відсутністю фіксації приналежності жанру до виду мистецтва й конкретного твору. Окрім цього, жанр передбачає залучення «стилю», що є самостійним структурним елементом саме твору, а не мистецтва, до того ж у процитованому визначенні фігурує тільки «живопис», а як бути з іншими мистецькими різновидами?

Варто констатувати, що як історія становлення поняття «жанр», так і його теорія до сьогодні лишається досить хиткою, хоча різних теоретичних підходів існує чимало. Як бачимо, в історико-теоретичному русі пропонувалися різні підходи до жанру в залежності від того, на яких засадах ведеться аналіз мистецтва: тематичних, структурних, функціональних чи системних. Це свідчить, що, з одного боку, існують різні зрізи взаємодії мистецтва з «підрозділами» кожного його виду, а з іншого, — урахування рівня розвитку сучасної естетико-мистецтвознавчої теорії спонукає орієнтуватися на авторські позиції.

Своєрідним орієнтиром у відтворенні дослідницького простору щодо з'ясування сутності «жанру», на нашу думку, є концептуальні орієнтири українських естетиків Л.Мізіної, С.Овчаренко та І.Покулітої. Водночас, спираючись на засади хронологічного підходу, на першу позицію варто поставити монографію С.Овчаренко «Інформаційність жанру» (1998), на яку посилаються інші автори. Концепція С.Овчаренко будується на порівняльному аналізі «виду» й «жанру», де «розвиток того чи іншого виду мистецтва без-

посередньо пов'язаний з розвитком матеріальної бази мистецтва, з розвитком технічних засобів мистецтва, з розвитком «художнього виробництва», у той час як жанр передбачає прогрес у мисленні, у засобах структурування інформації» (72, 71).

Оцінюючи монографію С. Овчаренко як «фундаментальне дослідження» і загалом приймаючи її позицію, Л. Мізіна дискутує зі спробою дослідниці класифікувати жанри й види мистецтва, «виокремлюючи чотири пари типів жанрів: канонічні та вільні, моножанри та поліжанри, відкриті й завершені, монтажні й монодичні» (65, 21).

Наголосимо також, що Л. Мізіна виступає проти класифікації, оскільки, на її думку, запропонована модель, з одного боку, відрізняється від уже наявних з «більшим ступенем узагальненості», а з іншого, — «нечіткістю критеріїв». Водночас, авторка пропонує низку власних ідей. Як бачимо, оперуючи, на нашу думку, дещо дискусійним поняттям «жанрологія», вона вважає, що зміст цієї сфери гуманістики «багато в чому залежить від історичної традиції», хибність якої полягала в тому, що кожний вид мистецтва формував власне розуміння жанру (65, 20).

У процитованому твердженні акцент робиться на образотворче мистецтво, у просторі якого «склалася двозначна ситуація стосовно вживання поняття «жанр»». На думку Л. Мізіної, «термін «жанр» використовується в цій науковій галузі не тільки для характеристики внутрішньої диференціації живопису, але і як назва одного з живописних жанрів (буквально: жанр під назвою «жанр»)» (65, 20). Аби уникнути «тавтології та плутанини, цей жанр часто називають «побутовим жанром» або «побутовим живописом»» (65, 20). Хоча Л. Мізіна скрупульозно реконструює історичні витоки подібної «тавтології та плутанини», це, тим не менш, лишає багато відкритих питань щодо інтерпретації «жанру».

Свої «за» та проти» має і концепція І. Покулітої, котра вважає, що «жанр — це форма художнього мислення, як логос мистецтва, універсальна його обміркованість, співмірність, у цих своїх якостях визначає дискурс мистецтва в історичному континуумі, зміст його буття. Жанр — це конкретна можливість мистецтва водночас бути унікальним та універсальним. Досліджувана категорія структурно генерує і виток, і становлення мистецтва» (85, 285).

Авторське визначення поняття «жанр», аргументоване І. Покулиною, має низку важливих теоретичних узагальнень, які варто підтримати й позитивно оцінити, а саме: розгляд жанру як «логосу мистецтва», фіксація специфіки «історичного континууму» і, насамкінець, уведення в авторські розміркування таких «ключових слів», як «унікальність» та «універсальність», «витік» та «становлення», що доцільно кваліфікувати як засоби взаємодії функцій жанру та констатації його динамічного характеру.

Увагу привертає і позиція О. Рутковського, котрий, визначаючи жанр, інтерпретує це поняття, спираючись, передусім, на засади мистецтвознавства. Така теоретична орієнтація вкрай важлива саме в логіці осмислення «серіалу», оскільки, на нашу думку, «жанр» здатний бути своєрідним «упорядником серіалу».

Свою інтерпретацію «жанру» О. Рутковський пропонує на сторінках «Українського енциклопедичного словника» (2006), представивши два варіанти його тлумачення: загальнотеоретичне та кінознавче. Як бачимо, на рівні загальнотеоретичного визначення підкреслюється: «Жанр (фр. *genre* — рід, від лат. *genus* — рід, походження, плем'я, а також і галузь, порода тощо) — широковживаний термін для загального означення творів, виготовлених у певній манері, стилі (комедія, трагедія, драма, мелодрама, фарс, трагікомедія тощо). Жанр — міра умовності. Жанр — спосіб завершення образу. Жанр виявляє себе в авторському погляді (ракурсі) на світ» (6, 84).

Варто констатувати, що загальнотеоретичний варіант визначення поняття «жанр», запропонований О. Рутковським, помітно відрізняється від інших, які претендують на подібний загальнотеоретичний статус. Серед його відмінностей виокремимо, по-перше, чисельність пояснювальних слів у процесі представлення терміну «жанр», наголос на «виготовлених», а не «створених» творах, прив'язку «жанру» до «твору», а не до «мистецтва», і насамкінець останнє: поєднання «жанру» з «авторським поглядом» (ракурсом) на світ. Заявлене О. Рутковським подібне тлумачення «жанру», трансформує його з «об'єктивного» чинника на «суб'єктивний», що беззастережно деформує суть і призначення «жанру».

Вочевидь, О. Рутковський розумів суперечності, які наявні в загальнотеоретичних визначеннях, оскільки пропонує й інший ва-

ріант — «Жанр у кіно»: «...формально-змістовна характеристика групи фільмів чи окремого фільму з позиції їхньої приналежності до певного типу творів, який історично склався в межах кінопроцесу або за аналогією був запозичений з практики інших видів художньої діяльності» (6, 84–85).

Науковець наголошує на важливому саме для кінематографу факті, згідно з яким жанр об'єднує «твори певного типу». Як зауважує О. Рутковський, проблема жанру досить швидко від року появи цього виду мистецтва увійшла в теорію кіно, оскільки «потреба у визначенні особливої внутрішньої класифікації кінострічок виникає вже в другому десятилітті ХХ ст., коли, з одного боку, репертуар і загали фільмів набули досить високих кількісних рівнів і стало важко описувати стрічки окремо. З іншого боку, коли в кінотворчості виникли певні усталені зразки вдалого творчого вирішення певного типу сюжетів, що й утворило реально окремі жанри групи стрічок» (6, 85).

Серед суто кінематографічних жанрів, які склалися, за висловом Рутковського, емпірично, він називає такі: «детектив», «комічний», «мелодрама», «хроніка», «історична драма». Варто зазначити, що, по-перше, усі ці жанри збереглися і в сучасному кінематографі, збагатившись низкою нових, а по-друге, за тим саме жанровим принципом «будуються» і телевізійні серіали, зберігши навіть жанр хроніки, хоча пізніше хронікальні й документальні фільми утворили самостійний «неігровий» кінематограф.

Принагідно зауважимо, що жанр «хроніка», який сформувався в межах кінематографу, використовується і телевізійними серіалами. В означеному контексті виокремимо багатосезонний серіал «Кримінальна Австралія» (2008), присвячений гангстерській війні в Мельбурні упродовж 1995–2004 років, успіх якого забезпечив перший сезон. Автори цього серіалу зробили все можливе, аби його події повністю співвідносилися з реальною історією. До жанру «хроніка» варто віднести й популярний серіал «Американська історія злочинів» (2016), автори якого — Скотт Александер та Ларрі Карізюскі — свідомо зберігають хронікально-документальний контекст, реконструюючи злочин О. Джея Сіпсона та вбивство Джанні Версачі.

До традиційних жанрів, які фігурують у переліку О. Рутковського, сьогодні додалася низка нових — кримінальний, ганг-

стерський, жахів, фентезі. Відтак, кількість «жанрів», які виконуються під час створення серіалів, постійно збільшується, виконуючи, водночас, цілу низку функцій у сучасному телетворчому процесі. Вочевидь, жанр, визначений авторами серіалу на початку роботи, у подальшому «скеровує» творчі пошуки, враховуючи й те, що впродовж зйомок межі жанру мають тенденцію розширюватися за рахунок нових сюжетних ліній, а практика появи 1–2 нових жанрів оцінюється авторами телепроектів як правомірна. Наприклад, до жанру «драма» додається «мелодрама»; серіал, який анонсувався як детектив, доповнюється «криміналом» чи «трилером». Практика розширення жанрів серіалу підсилює імпровізаційний аспект творчості, що зазвичай позитивно впливає на усі серії того чи іншого твору.

Підтвердженням нашої позиції може бути англійський серіал «Фортітьюд» (2015), знятий на території Ісландії режисером Саймоном Дональдом. Фортітьюд — це вигадане місто, що належить арктичній Норвегії, а на його території живуть 800 громадян різних національностей. У місті вперше в його історії відбувається вбивство, і поліція починає розслідування. Цей серіал, що налічує три сезони, анонсувався як «драма», пізніше до цього жанру додався «детектив». Водночас існує думка, що показово сформована на відгуках глядачів, згідно з якою це серіал і «пригодницького» жанру з елементами «фантастичного». Принагідно зазначимо, що в конкретних випадках серіали, так би мовити, корегуються глядачами в процесі сприймання, своєю реакцією підсилюючи значення того чи іншого жанру, які заявлені авторами.

У цьому контексті вважаємо за необхідне звернути особливу увагу на сучасні підходи до жанру, які окреслені в практиці «метамодернізму» — останнього етапу в русі «постмодернізм — пост+постмодернізм — метамодернізм». Як бачимо, у науковій розвідці англо-американського культуролога Лі Константіну «Чотири обличчя постіронії» (2020) «реалізм» не лише атрибутується як «жанр», а робиться це у вкрай категоричній формі. Критикуючи тенденцію до «реанімації» «виховних романів доби Просвітництва», що, на думку Константіну, намітилася в метамодерністській літературі, він наголошує: «Вони підкреслено оживлюють історичні форми реалізму (та інших застарілих жанрів) у спробі показати,

що ці умовності зберігають у собі емоційну, інтелектуальну й предметно-зображальну потужність» (144, 240).

Щодо цього твердження доцільно завважити таке: якщо професійний культуролог називає «реалізм» жанром, то мовиться не лише про його кваліфікацію, а радше про необхідність як подальшого опрацювання естетико-мистецтвознавчого понятійного апарату, так і його більш широкої популяризації серед науково-творчої спільноти.

Спираючись на представлений у цьому підрозділі матеріал, артикулюємо кілька моментів:

– По-перше, доцільно вчергове звернутися до позиції І.Покулітої, котра в статті «Соціальні виміри жанру в мистецтві» (2001) — саме ця наукова розвідка відкривала цикл публікацій авторки, пов'язаних з проблемою жанру, частину з яких ми вже представили в цьому підрозділі, зазначала: «Жанр працює на виконання конкретної соціальної функції. Якщо провести сьогодні соціологічне опитування, населення буде чітко розділене на категорії людей, які ввечері бажають подивитися (прочитати, прослухати) детектив, мелодраму, фантастику, пригодницьку історію тощо. Тільки невелика кількість людей буде соромитись назвати обраний жанр дозвілля, оскільки сприймає свій вибір як недостатньо розвинений естетичний смак» (70, 92).

– По-друге, зорієнтувавши статтю на аналіз соціальних вимірів жанру, І. Покуліта — паралельно з соціальною функцією (у тексті статті «соціальний вимір» це лише стилістична заміна поняття «соціальна» функція) — робить предметом теоретичного аналізу розважальну функцію, яка допомагає «заповнити» дозвілля. Свідомо чи випадково авторка оминає увагою комунікативну, пізнавальну, виховну або емпативну функції, що їх передають певні жанри мистецтва, враховуючи й телевізійні серіали різних жанрів. Водночас, ми підтримуємо й позитивно оцінюємо прагнення авторки статті «занурити» жанр у низку дотичних понять. Мовиться про «естетичний смак», «дозвілля» й «вибір» — саме останнє поняття несе значне смислове навантаження.

– По-третє, у контексті означеного варто враховувати, що деякі мистецтвознавці, котрі спеціалізуються на питаннях вивчення природи телебачення й окреслення специфіки створення та сприй-

мання телепроектів, з невідомих причин підміняють «жанр» поняттям «категорія», нараховуючи до 25–30 назв (документальна, історична, військова, дитяча, комедія, біографія, бойовик, вестерн, кримінал, фантастика, фентезі, детектив, драма, мелодрама тощо). Серед цих «категорій», з одного боку, є ті, що мають статус «жанру», а з іншого, ті, що фіксують «тему» серіалу. Подібна термінологічна й змістовна деформація переважно усталених понять є не лише теоретичною некоректністю, а й заважає послідовному опануванню феномену «жанр» у естетико-мистецтвознавчому просторі.

Варто зауважити, що намагання якомога повніше відтворити як ставлення українських науковців до феномена «жанр», так і авторські позиції щодо пояснення його сутності, на жаль, не переконують, що проблема «жанру» в умовах третього десятиліття ХХІ століття може вважатися вирішеною. Розвідки, які здійснювалися на теренах української гуманістики, — ми це мусимо визнати — накреслили її загальні обриси, проте до остаточної концептуалізації заявлених підходів ще доведеться активно рухатися. Певне недоопрацювання заявленої проблеми особливо очевидно в просторі телевізійного серіалу, а відтак наявні лакуни доведеться поступово заповнювати.

Правомірність нашої позиції підтверджує монографія українського культуролога Т. Совгири «Роль техніки та технології у мистецтві» (2021), на сторінках якої аргументовано існування «жанрово-стилістичного розмаїття» тих мистецтв, які створюються в умовах ХХІ століття за допомогою нових мистецько-видовищних форм, стимульованих технологічними особливостями художньої творчості. Культурологічний аспект «мистецтво як виробництво» дозволить виокремити нові жанри, що потребуватимуть подальшого теоретичного осмислення.

Подібний стан проблеми, що аналізується, стимулював нас перед кожним наступним розділом монографії стисло окреслити визначення кожного жанру, наголосивши на його специфічних ознаках. На нашу думку, така необхідність мотивується кількома причинами:

а) специфіка інтерпретації того чи іншого жанру щільно пов'язана з кінематографічно-телевізійними традиціями конкретної країни;

б) тенденція до поліжанровості, яка послідовно втілюється в серіалах, створених на засадах «постмодернізму — метамодернізму», актуалізує як мистецтвознавчу проблему «перехрестя» жанрів, так і вимоги до професійної підготовки тих, хто експериментує з феноменом «поліжанровості»;

в) саме з «історичного» жанру, на нашу думку, варто розпочинати аналіз специфіки «серіалу» — «серіальної продукції», оскільки це дозволить реконструювати як його жанрову структуру, так і розглянути особливості відтворення національної історії.

## РОЗДІЛ 3

### **ЖАНРОВА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНОГО «СЕРІАЛУ – СЕРІАЛЬНОЇ ПРОДУКЦІЇ»**

### **3.1. Історичний жанр у логіці регіонального підходу**

*Засновуючись на матеріалах першого та другого розділів монографії, робимо спробу трансформувати вже опрацьовані теоретичні позиції у, так би мовити, практичну площину, що дозволить показати таке:*

*– по-перше, обґрунтувати відмінності в осмисленні та інтерпретації історичної тематики «серіалів» та «серіальної продукції». Водночас, базовою моделлю для аналізу є «серіал» як самодостатній художній витвір, оскільки «серіальна продукція» є зразком телевізійних творів, поставлених «на потік», тобто свідомо розрахований на глядача, котрий «функціонує» у просторі масової культури;*

*– по-друге, концептуалізувати на прикладах конкретних серіалів творчо-пошуковий характер і жанру, і структурних елементів художнього твору, які здатні бути засобом систематизації творчого процесу. Це, на нашу думку, дає змогу зацентрувати увагу саме на етапах реалізації «задуму». З'ясування його природи вкрай важливе, оскільки дає змогу об'єктивно відтворити етапи творчого процесу. Своєю чергою, проблема «етапів» є важливою складовою психології творчості;*

*– по-третє, реконструювати теоретичні модифікації проблеми жанру, заявлені як у цьому, так і в подальших розділах монографії, спираючись на засади регіонального підходу. Правомірність такої позиції підкріплюється тим фактом, що регіоніка аргументується науковцями, як один з наріжних принципів культурологічного аналізу;*

*– по-четверте, задіяти «регіоніку» як фактор актуалізації таких чинників: «наявна», «об'єктивна» та «позахудожня дійсність». На їхньому значенні вже було зацентровано нами. Водночас, на прикладі різних жанрів постає можливість показати, що «наявна дійсність» одного регіону може докорінно відрізнятися від «наявної дійсності» іншого. А це потрібно, аби телевізійні проекти відповідним чином адаптували матеріал, сприяючи реалізації пізнавальної чи комунікативної функції жанру, на-*

ближаючи «серіал — серіальну продукцію» до естетико-художніх смаків глядачів конкретного регіону.

На нашу думку, саме «регіоніка» дає змогу виокремити специфіку становлення і розвитку історичних подій у кожній конкретній країні, а потенціал «історичного» жанру відкриває можливості презентувати глядачам різні інтерпретаційні моделі «історії» — «історичних процесів».

Оскільки «історичний» жанр представлений у телевізійних проєктах конкретних країн по-різному, логіку опрацювання зразків історичної тематики в «серіалах — серіальній продукції» доцільно розкривати, відштовхуючись від досвіду англійського телебачення, яке, з одного боку, активно працює на цих теренах, а з іншого, — має можливість опертися на традиції англійського кінематографу, представники якого в перші десятиліття становлення «свого мистецтва» мали неабиякі досягнення саме в царині «історичного» жанру.

### 3.1.1. Великобританія

Варто констатувати, що, маючи певні напрацювання, на межі ХХ–ХХІ століття до тематики «історичного» жанру постійно звертається телебачення цієї країни. Достатньо згадати такі популярні багатосезонні «серіали» та зразки «серіальної продукції» (ми їх відтворюємо в хронологічній послідовності), як «Брат Кадфаель» (1994), «Аристократи» (1999), «Тюдори» (2007), «1066» (2009), «Порожня корона» (2012), «Біла королева» (2013), «Нові світи» (2014), «Останнє королівство» (2015), «Вовчий зал» (2015), «Полдарк» (2015), «Біла принцеса» (2017). Окрім названих нами телевізійних проєктів, варто зауважити на тих, створюючи які англійське телебачення співпрацювало не лише з американськими чи італійськими колегами, а й долучало до реалізації телевізійних творів більш значне коло митців, котрі представляли телебачення низки європейських країн.

Доцільно зауважити, що англійське телебачення брало участь у створенні таких складних проєктів, як «Рим. Розквіт та загибель

імперії» (2005). Серіал складався з 23 частин, доволі ґрунтовно відтворивши греко-єгипетські політичні та соціальні події, що відбувалися від 52 року до н.е. Водночас, режисери Майкл Аптед, Мікаел Соломон, Аллен Култер приділили значну увагу побутовому аспекту життя і греків, і єгиптян, їхнім звичаям, релігійним ритуалам, реконструкції загальної атмосфери «життєвого простору» цих народів.

До успішних телевізійних проєктів ми б віднесли версії життєво-політичного «руху» родини Медичі, які були реалізовані італо-англійськими митцями впродовж 2016 р.: перший сезон серіалу «Медичі. Володарі Флоренції» вийшов 2018 р., другий вийшов під назвою «Медичі. Розкішний». Упродовж 24 серій режисер Френк Спотніц разом з відомими акторами, котрі представляли різні національно-професійні школи, — Дастін Хоффман, Шон Бін, Даніел Шарман — реконструювали життя родини Медичі, усі вчинки якої спрямовувалися бажанням як оволодіти владою, так і зберегти її.

На нашу думку, досвід роботи англійського телебачення на теренах «історичного» жанру дає змогу віднести такі проєкти, як «Тюдори» та «Борджіа» до «серіалів», тоді як більшість створеного все ж таки є прикладами «серіальної продукції». Проте завважимо, що такий розподіл визначається, насамперед, позицією автора монографії, його ставленням до «історичного» жанру й особистісним естетико-художнім смаком.

Спираючись на засади хронологічного підходу, зосередимось на серіалі «Тюдори», котрий включає чотири сезони й охоплює значний історичний період між 1518–1530 (перший сезон), 1532–1536 (другий сезон), 1536–1540 (третій сезон), 1540–1547 (четвертий сезон). Наша оцінка «за» і «проти» цього масштабного англійського проєкту, який реалізувався за участі Канади та Ірландії, значно спирається на позицію режисера Майкла Хьорста: «наголошуючи на одиничному, охопити загальне».

Серіал «Тюдори», як відомо, детально реконструює життєвий шлях Генріха VIII (1491–1547), хоча його назва орієнтує глядача на розповідь про усю династію. Варто визнати, що, так би мовити, у підтексті низки епізодів — розмови героїв, «вибудова» асоціативного ряду між сучасним і минулим, згадування колишніх представників королівської династії — своєрідним чином фігурують пред-

ставники всієї династії, однак авторів проекту, передусім, цікавить постать Генріха VIII.

Беззастережним успіхом М.Хьорста є запрошення на головну роль ірландця Джонатана Ріс-Майерса, котрий розпочав кіно- й телекар'єру 1995 року, постійно знімаючись як в головних, так і другорядних ролях. Серед фільмів, які стояли біля витоків кінокар'єри Ріс-Майерса, варто виокремити «Правила гри» (1997), «Гувернантка» (1998), «Граї як Бетхем» (2002). Проте справжній успіх і широке визнання прийшло до актора після головної ролі у фільмі Вуді Аллена «Матч-пойнт» (2005). Наступним визначним кроком у кар'єрі Ріс-Майерса став Генріха VIII, який увів його до першого ешелону акторів Англії та Ірландії.

Варто зазначити, що й англійський кінематограф, і телебачення з особливою прискіпливістю реконструюють життя саме Генріха VIII, мотивуючи такий інтерес і неординарністю постаті цього короля, і значущістю політико-релігійних реформ, пов'язаних з його іменем. Як зазначають кінознавці, витоки серіалу «Тюдори» сягають «суттєвої позиції» в англійському кіно 30-х років — появи фільму «Приватне життя Генріха VIII» (1933).

«Приватне життя Генріха VIII», знятий видатним англійським режисером угорського походження Олександром Корда (1893–1956), котрий до зйомок цієї стрічки працював на кіностудіях Угорщини, Австрії, Франції, Німеччини та США, виявився фільмом, що, по-перше, мав значний успіх у європейського глядача, а по-друге, став тією англійською картиною, яка успішно конкурувала з закордонними постановками.

Генріха VIII у стрічці О.Корди зіграв англо-американський актор, режисер і продюсер Чарльз Лаутон (1899–1962), котрий отримав премію «Оскар» (1934) як актор першого плану за створений ним образ англійського короля. Пізніше він знявся в низці стрічок — «Казки Манхеттена» (1942), «Свідоме звинувачення» (1958), які закріпили його статус визнаного англо-американського актора (52).

За оцінками кінознавців, специфіка першої спроби відтворення на екрані вкрай суперечливої постаті Генріха полягала в тому, що, з одного боку, О.Корда, звернувшись до історії, «намагався створити ефектне стилізоване видовище», а з іншого, — Ч.Лаутон

«доводив до неймовірної концентрації життєрадісність, ненажерливість і самодурство Генріха VIII». Водночас, на думку й критиків, і глядачів, створений Лоутоном образ виглядав і сприймався як цілком реальний. Показовою, вочевидь, є позиція тих кінознавців, хто вважає Ч.Лаутона актором, котрий може існувати в площині «ексцентрики», елементи якої виявилися доречними й у процесі інтерпретації образу Генріха VIII.

Інтерес до постаті короля Генріха простежується і впродовж двох десятиліть ХХІ століття, адже за чотири роки до початку зйомок серіалу «Тюдори» був створений міні-серіал «Генріх VIII», у якому головну роль зіграв відомий англійський актор і продюсер Рей Уінстон, а після успіху «Тюдорів» англійське телебачення реалізувало кілька проєктів, присвячених долі Анни Болейн — страченої дружини Генріха.

Хоча в Дж.Ріс-Майерса була неабияка можливість опертися на попередній досвід інтерпретації образу короля Генріха, актор пішов власним шляхом і досить впевнено почував себе в найрізноманітніших — в емоційно-психологічному плані — епізодах серіалу. Водночас, через усі не тільки серії, а й сезони, він досить впевнено провів тему «людина і влада». Саме «влада», що трансформована в «абсолютний» вимір, не залишає людині права на сумнів, на моральний вибір, на той «утопічний гуманізм», який на очах Генріха не лише теоретично осмислює, а й намагається «формувати» власними вчинками Томас (Фома) Мор (1478–1535) — лорд-канцлер Англії впродовж 1529–1532 р. У серіалі показовим чином відтворено історичний факт, коли Генріху VIII протистоїть людина, котра за свої переконання змушена «розраховуватися» життям.

Смертний вирок, який виносять Мору, стає важким тягарем для Генріха, що блискуче відтворено в епізодах, у яких перетинаються Генріх і Мор, зіграні відповідно Ріс-Майерсом та Джеремі Нортонем на вельми високому емоційно-психологічному рівні. Блискуча акторська майстерність виконавців є очевидним здобутком цього телевізійного проєкту, характерною особливістю якого є адаптація Ріс-Майерсом та його партнерами реальних історичних подій.

Саме з попередньої тези, на нашу думку, виникає цілком логічне запитання: «Чому автори серіалу подекуди спотворюють

відомі історичні факти, пропонуючи натомість власну версію?» Принагідно зауважимо, що таке запитання, адресоване авторам конкретного твору, має і більш широкий контекст, а саме: наскільки в серіалах історичного жанру є правомірним «авторський підхід» до реальних подій історії? Де та коли з'являється та межа, яку в історичному серіалі не варто перетинати?

У серіалі «Тюдори» такі «авторські підходи чи версії» застосовуються доволі активно, зокрема щодо долі сестер короля Генріха, де повністю руйнується історична правда, що, відповідно, впливає на загальну атмосферу подій, які розгортаються на екрані.

Важко збагнути й ті причини, які спонукали авторів «Тюдорів» вигадати, наприклад, самогубство кардинала Томаса Уослі, котрий у реальному житті помер від застуди під час поїздки до Лондону. Складно знайти пояснення й іншому рішенню режисера серіалу, зокрема, чому він не дозволив корегувати зовнішність Генріха, яка практично не змінюється від десятиліття до десятиліття. Якщо за ним стоїть метафора «вічної молодості» короля-реформатора, вона не є настільки виразною, аби усвідомити її доцільність.

На нашу думку, подібні «ігри з історією» видаються доволі дивними саме щодо англійських телепроектів. Сьогодні є загальновідомим, яку продуктивну роль щодо інтерпретації історії зіграли роботи видатного англійського історика науки, археолога та філософа Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943), котрий у монографії «Ідея історії» (1946), видрукованої вже після смерті автора, закликав не експериментувати з цією наукою. Саме Р.Дж. Коллінгвуд увів в ужиток поняття «історична свідомість», гостро засуджуючи все те, що він кваліфікував, як «квазі-історія», тобто «неначебто історія». Проте історичні фільми та історичні серіали досить часто реалізуються саме в такому вимірі, і «Тюдори», наразі, не є винятком.

Водночас, така «гра» авторів телепроекту, що, вочевидь, є вельми якісним телевізійним досвідом з фактами історії, органічно «вписується» в сучасні культуротворчі процеси, що зумовлені все більш активним поступом метамодернізму. Як відомо, одним з його засадних принципів є «історіопластичність», що відкриває неабиякі можливості для експериментів, зокрема в царині «історич-

ної правди». Відтак, очевидні невідповідності до реальних фактів можуть набути ознак пошуковості, що вважається показовою особливістю творчого процесу.

### **3.1.2. Великобританія — Канада — Німеччина — Угорщина**

Відштовхуючись від хронологічного підходу, якого ми намагаємося дотримуватися, реконструюючи телевізійні проекти «історичного» жанру, варто сфокусувати увагу на серіалі «Стовпи землі» (2010), що створений на підґрунті твору Кена Фоллетта — відомого англійського письменника, романи якого доволі активно переносилися на кінематографічні терени. Як відомо, широка європейська популярність прийшла до письменника після екранізації одного з кращих його творів «Голоччине вушко» (1981). Події і роману, і фільму розпочинаються в Лондоні 40-х років минулого століття, об'єднуючи кілька жанрів, а саме: воєнно-історичний, детективний та елементи мелодрами. Варто констатувати, що незалежно від матеріалу, з яким працює К.Фоллетт, він тяжіє до поліжанровості, що надає його творам масштабності й широти охоплення подій певного історико-культурного етапу.

Таку саму спрямованість має і серіал «Стовпи землі», створений за мотивами однойменного роману письменника. Серіал реалізований саме «за мотивами» подій реальної історії в поєднанні з так званими «вигадками». Це стосується міста Кінгсбрідж, на центральній площі якого настоятель монастиря Філіпп мріє побудувати собор. Телевізійний проект досить вдало поєднав реальну «подієвість» англійської історії — три королівські особи, котрі воюють за корону, їхні діти й родичі, англійська вельможна знать, яка вагається у своїх симпатіях та антипатіях, церква, служителі котрої не тільки не стоять осторонь політики, але постійно її контролюють, впливаючи на хід подій.

Водночас, серіал має чимало привнесеного вже авторами телевізійного проекту задля деталізації та нового прочитання певних історичних подій. Контекст серіалу «Стовпи землі» реконструює

складний, суперечливий період в історії Англії XII століття. Саме значна кількість матеріалу, яку планувалось опрацювати в межах кожної серії, примусила Джона Пілмейера, автора сценарію, структурувати сюжет, розподіливши його на вісім частин, перша з яких «Анархія» дає чітке уявлення про політичну ситуацію в країні. Водночас кожному, хто хоча б побіжно знайомий з англійською історією XII століття, впадає у вічі, що історичний контекст перебудовується: історична правда свідомо підмінюється правдоподібністю, а радше — «працює» метамодерністська «історіопластичність».

З підручників історії відомо, що король Генріх I (1068–1135) був четвертим, молодшим, сином Вінгелма Завойовника і багато зробив задля перетворення і підсилення королівства саме як англо-нормандської монархії. У відповідних наукових джерелах стверджується, що сучасники Генріха називали його «Beaucberg — добре освічений» і підтримували його прагнення реформувати деякі традиції, що гальмували як суспільне, так і повсякденне життя англійців.

Вільгельм Аделін, королівський син, гине у відкритому морі під час раптової пожежі на кораблі. Разом з ним гинуть його наречена та численний почт. Генріх I лишається без спадкоємця чоловічої статі, маючи лише доньку — маленьку принцесу Матильду (Мод). Звідси й починають нашаровуватися «правдоподібні вигадки» чи активізуватися «історіопластичність». Наприклад, відповідно до історичних фактів, на момент загибелі брата Матильда була заміжною жінкою і знаходилася в Німеччині. Повторюючи практику «Тюдорів», жодних пояснень як цій, так і подібним «вигадкам», що деформують історичну правду, автори серіалу не дають, впевнено торуючи шлях «історіопластичності».

Якщо «рухатися» за телевізійною правдоподібністю, донька короля, маленька принцеса Матильда, мала підрости, вийти заміж, народити сина, котрий уснаслідкує англійський престол, на який, за версією сценариста телесеріалу, жінка не може претендувати.

Політичні інтриги, жорстка боротьба за владу, факти відданості та зрадництва, перехрестя світських та релігійних інтересів, хоча й опосередковано, відображаються на долі головного героя серіалу Тома — майстра-каменяра та його родини.

Саме його життєві перипетії — смерть коханої дружини під

час пологів, діти Тома, за яких він несе відповідальність — стають своєрідним епіцентром подій цього серіалу. Зустріч з молодим Джеком Джексоном — майбутнім будівничим та його матір'ю, у яку закохається Том, роблять перші серії телевізійного проєкту цілісними, тематично й сюжетно насиченими та такими, що ненав'язливо вводять глядача в атмосферу середньовічної Англії.

Обдарований «Том-будівничий», котрий є ключовою фігурою наступної частини серіалу «Майстер-каменяра», своєрідно символізує те, чого позбавлена Англія XII століття, а саме: необхідність будувати, створюючи в такий спосіб як сучасне, так і майбутнє землі, на якій живе головний герой, житимуть його діти й будуть жити їхні нащадки.

«Том-будівничий» рік від року удосконалює собор, намагаючись піднятися «до найвищого склепіння». Після підступного вбивства його справу продовжує Джек Джексон — талановитий майстер, котрий, подорожуючи Європою, знайомиться з науковими розвідками Вітрувія та з «секретами» французьких архітекторів, що будували собор Сен-Дені. Дружні стосунки Джека з пріором Філіппом не тільки допомагають майстрові долати інтриги й драматичні події власного життя, а й усвідомити те, що в заключній серії сформулює саме Філіпп: «Постійність творчості».

Авторам телевізійного проєкту вдалося показати, як «Кінгсбриджський собор», що через десятиліття був збудований спільними зусиллями не лише талановитих майстрів, а й усіх городян, які допомагали створювати «дітище» вигаданого Фоллеттом міста, відстоювали й захищали його, поступово перетворюється на символ життя, творчості й віри в невичерпність людських можливостей.

На нашу думку, проєкт «Стовпи землі», що був реалізований країнами, перелік яких ми подаємо за абеткою: Англія, Канада, Німеччина, Угорщина — продемонстрував майстерність та професіоналізм як у виробничому, так і в творчому аспектах. Щодо виробничого — технічні можливості сучасного телебачення наразі «спрацювали» доволі потужно. Це стосується, передусім, реконструкції середньовічного міста, обриси якого позбавлені навіть натяку на естетичність: брудні вулички, грубо збиті торгівельні ряди, темні, брудні домівки. Брутальність навколишнього середовища доповнює чи то напівпобудований, чи то напівзруйнований собор

саме задля того, аби зробити його центром Кінгсбриджа, надавши смисл існуванню і місту, і занедбаному невеличкому монастирю, і «прихожанам», котрі потягнуться до собору, пріор Філіпп і наймає «Тома-будівничого», стимулюючи низку драматичних подій, які він не зможе ані передбачити, ані уникнути.

Над серіалом «Стовпи землі» телевізійна група працювала біля року, знімаючи різні серії на території Австрії та Угорщини, обравши прототипом «телевізійного собору» архітектурні обриси реального Солсберійського храму. Доцільно наголосити, що режисер Серджіо Міміка-Геззан, котрий, народившись у Загребі, від 1966 розпочав кінокар'єру, знявши такі фільми, як «Спіймай мене» (2002), «Термінал» (2004), серіал «Зоряний крейсер» (2004–2009), не уникає масових сцен і тоді, коли реконструює життя міста, і тоді, коли відтворює зіткнення городян з охороною каменоломні.

Досить виразно і режисер, і оператор, і актори реалізували епізоди нападу прихильників молодого графа Шірінга на Кінгсбрідж, через що й гине головний герой. Ми цілком свідомо оперуємо терміном «епізод» у множині, оскільки на екрані яскраво втілене не тільки саме побійще, а й підготовка до нього: гуртування городян, їхній емоційний порив щодо захисту міста, віра в справедливість того, що вони роблять, нашвидкоруч будуючи захисну стіну навколо міста й «собору», у якій сконцентроване їхнє розуміння, що таке «добро». Відтак, фактично, автори проекту прагнуть досягнути одну з засадних категорій моральної свідомості «добро», що «передбачає моральний вимір блага, вільне утвердження орієнтації на нього. Вільне, отже таке, яке має альтернативу. Якби такої альтернативи не було, прагнення людини до блага не мало би власне моральної вартості, не кажучи вже про те, що навряд чи було здійснення саме по собі» (61, 110).

Наразі зазначимо, що натуралізм, який переважає в естетико-художньому вирішенні серіалу, повністю виправданий, оскільки суголосний до тієї атмосфери, у якій живуть городяни середньовічного міста. Також варто віддати належне професійній роботі реквізиторів, які досить переконливо відтворили як деталі побуту мешканців і замків, і домівок, так і антураж «військових» епізодів.

Як ми вже зазначили, реалізація телевізійного проекту «Стовпи землі» здійснена не тільки на високому «виробничому», а й

«творчому» рівнях. Це стосується акторського колективу, представники якого показали себе професіоналами, незалежно від формату їхніх робіт. Проте, вочевидь, власне успіх серіалу забезпечили виконавці ролей «майстрів-будівничих» — Тома та Джека. Як бачимо, роль Тома зіграв досвідчений англійський актор Руфус Сьюелл, котрий успішно працює в театрі, кіно і на телебаченні, виступаючи на англійських та американських сценах. Незважаючи на те що Сьюелл, передусім, театральний актор, він не привносить на телеекран «театральність», що заважає його колегам успішно працювати в телепроектах.

Паралельно з образом Тома досить вдало втілено й образ другого «будівничого» Джексона — молодого бастарда, відданого своїй матері, котру церква проголошує відьмою. У перших серіях Джексон знаходиться в тіні Тома, спостерігаючи за його роботою і намагаючись збагнути її смисл. Актор Едвард (Едді) Редмейн, який до серіалу «Стовпи землі» знявся в 4-х фільмах та серіалах, виконуючи переважно ролі другого плану, після 2015 року, зігравши головну роль у фільмі «Всесвіт Стівена Хокінга», не лише отримав такі престижні премії як «Оскар» та «Золотий глобус», а й став найбільш визнаним і титулованим актором свого покоління.

Доволі успішно працюючи на сцені, Редмейн двічі отримував премію Лоуренса Олів'є, яка високо цінується на теренах англійського театального мистецтва, актор, водночас, продовжує активно зніматися і у фільмах, і в серіалах. Особливо помітною виявилася його участь у приквелі — спін — оффі до серії фільмів про Гаррі Потера «Фантастичні тварі й де вони мешкають», перша з трьох частин якого була показана на англійських телеекранах у 2016 році.

У телевізійному проєкті «Стовпи землі» кілька жіночих ролей, проте основне морально-психологічне навантаження несе образ Аліни — доньки господаря Шилінга, страченого під час переходу влади від Генріха I до Стефана Блуаського. Аліна і її молодший брат присутні на страті батька й дають клятву повернути як його пограну честь, так і родовий маєток.

Багатогранний образ Аліни створює англо-американська актриса Хейлі Етвелл. Серіал «Стовпи землі» виявився тим проєктом, який поділив навпіл кар'єру актриси, котра активно знімаю-

чись у кіно, водночас, працює і в театрі, — Х.Етвелл трьохкратна володарка премії Лоуренса Олів'є та учасниця низки резонансних серіалів. Проте до серіалу «Стовпи землі» вона лише напрацьовувала засоби акторської майстерності, виконуючи, переважно, другорядні ролі. Після «Стовпів землі» і завдяки такому проєкту, як «Агент Картер» (2015–2016), популярність Етвелл у професійних колах значно зросла, утвердивши її як актрису, що здатна працювати в різних жанрах сучасного кінематографу й телебачення.

Незважаючи на низку драматичних перипетій, у серіалі перемагає і любов Аліни та Джексона, і органічна єдність головних героїв з усіма, хто вірить у силу «Собору» й створює його. Ми намагалися підкреслити позитивні зрізи «Стовпів землі», що всупереч неузгодженостям, які є в кожному багатосерійному проєкті, вирізняє його серед численних зразків «серіальної продукції». На нашу думку, витoki успіху «Стовпів землі» варто шукати в якісному літературному першоджерелі, який наснажив авторів означеного телепроєкту матеріалом для роздумів.

### 3.1.3. США — Угорщина — Ірландія — Канада

Прикладом успішної співтворчості чотирьох країн виявився і телевізійний проєкт «Борджія» (2011), який складається з 29 серій. Можна сформулювати низку чинників, завдяки яким саме цей багатосезонний серіал спричинив підвищений інтерес: масштабність, свідомо підкреслена вишуканість інтер'єрів, костюмів, ювелірних виробів, предметів побуту. Однак, найголовніше — це реальні історичні персонажі — родина Борджія, Маккіавеллі, Саванарола, військові й політичні діячі.

Автори телевізійного проєкту занурюють глядачів у добу Відродження, розпочинаючи перші серії 1-го сезону зі скрупульозно відтвореної процедури обрання Папи Римського — Олександра VI. Є кілька претендентів на папську тиару, серед яких найбільші зусилля задля перемоги докладає Родріго Борджія — представник впливового іспанського дворянського роду, котрий оселився в Італії. Переважна більшість громадян Риму ненавидять Борджія, від-

верто висловлюючи зневагу як до Родріго, так і до двох його синів, старший з яких, Чезаро, згодом стане кардиналом.

Імовірно, що означений серіал, так само як інші, реалізовані в історичному форматі телепроекти, виконує дві важливі функції, що були визначені ще великим Аристотелем: пізнавальну й емоційного впливу. Перша, щоправда, швидше трансформується в освітню, долучаючи глядача до подій далекої історії, тоді як функція емоційного впливу стає своєрідним подразником емпатійного начала, що виникає в процесі сприйняття різних сюжетних колізій.

Варто визнати, що в серіалі «Борджія» докладаються серйозні зусилля, аби не обмежити відтворення подій XV століття лише замкненим простором церков, флорентійських, міланських, неапольських палаців, апартаментів Борджія чи приміщень трактирів. Телевізійний проект «Борджія» активно залучає «вулицю» і пересічні жителі Риму виступають дієвими учасниками складних, подекуди вкрай суперечливих подій доби італійського Відродження.

Окрім епізодів, що відтворюють процедуру входження Родріго Борджія на папський престол, упродовж першого сезону серіалу закладаються підвалини подальшого руху сюжету: отруєння кардинала Орсіні, обрання тринадцяти нових кардиналів, серед яких і Чезаре — син папи, який потрібний Родріго Борджія задля утримання влади. Достатньо чітко окреслення в серіалі постать кардинала Джуліана делла Ровера, адже він є не тільки опонентом, а й, так би мовити, чинним ворогом нового папи й, подорожуючи Італією, намагається схилити володарів конкретних міст-республік (Мілан, Флоренція, Неаполь, Романія) на боротьбу проти Олександра VI.

Подорож кардинала делла Ровера дає можливість дізнатися про «зал мумієзованих мерців» — колишніх ворогів короля Неаполя, познайомитися з інтерпретованою в дещо фарсовому забарвленні постаттю Карла — короля Франції, та низкою інших, визначальних для родини Борджія епізодів, що відображають як історичну правду, так і численні, начебто «близькі до історичних» легенди.

У другому сезоні серіалу різні сюжетні лінії перехрещуються навколо смерті короля Карла, котрий, окрім Франції, отримав з рук папи й корону Неаполя. Смерть Карла, удар головою в низь-

кий проріз дверей, зумовлена його низьким ростом і стає предметом глузування серед італійської еліти, яка й не намагається замислитися над реальними причинами загибелі королівської особи. Упродовж усіх трьох сезонів неодноразово реалізується життєвий принцип Борджіа: «Нема людини — нема проблеми». Підґрунтям подібного кредо виступають засади вседозволеності, які формулює Нікколо Маккіавеллі (1469–1527) — активний учасник значної кількості подій, формуючи «зворотній бік титанізму», що за часів Олександра VI виявився більш показовим, ніж його «зримий бік».

Наразі зазначимо, що автори телепроекту «Борджіа», так чи інакше, але виходять у площину проблеми морального зла, що «має місце тоді, коли негативні явища й процеси дійсності постають як наслідок свідомого волевизначення суб'єкта, коли за ним розкривається відповідний вольовий акт. Іншими словами, *моральне зло — це зло, яке людина обирає*; обирає тією чи іншою мірою, у силу тих або інших причин (61, 96).

Повертаючись до першого сезону, зазначимо, що на його теренах достатньо послідовно «відпрацьовується» сімейно-побутова тематика, пов'язана як з долею матері дітей Родріго Борджіа, колишньою куртизанкою, так і «шлюбом за разрахунком» Лукреції — доньки папи, котра використовує свою чарівність задля встановлення політично вигідних зв'язків. Весілля і початок «дорослого» життя Лукреції стає приводом до включення в контекст телевізійної розповіді родини Сфорца й дещо натуралістичної реконструкції як сімейного життя жінки, так і її ролі в суспільному житті XV століття.

«Розгортання» сюжету першого сезону серіалу «Борджіа» досить виразно окреслило загальну атмосферу, що безпосередньо вплинула на такі суспільно-політичні чинники, як влада, утримання конкретних територій, вирішення фінансових питань, використання багатств монастирів. Задля цього використовувалися різні «засоби» — інтриги, отруєння, вбивства, викрадення, катування, фінансування найманих вбивць, що їх реалізували й папа, і його сини, і їхні вороги, і всі ті, хто мріє піднятися соціальними сходами. Наразі автори телепроекту прагнуть розвинути ідею щодо «свідомого вибору зла», коли «людина не чинить опору

своїм низьким нахилам і пристрастям» і, фактично, «або ... фізично чи психічно не здатна їм протистояти», тоді зло постає швидше як «антиблаго», ніж моральне зло, — або ж вона (людина — Т.К.) свідомо чи неусвідомлено *понурає* цим своїм «слабостям», самостверджується в них» (61, 98).

Заключні серії першого сезону вкрай важливі щодо поступового формування і розкриття образу Папи Римського: 25-тисячна французька армія, у крові потопивши опір захисників міста Луки, впритул підійшла до Риму.

Поразка папської армії настільки впливає на папу Олександра VI, що примушує його «оголити» приховані риси характеру: хитрість, підступність, дворушництво, сповідування подвійної моралі — наприклад, Папа Римський «дарує» королю Франції корону Неаполя, знаючи, що це місто гине від чуми. Оминувши Рим без битви, французький король потрапляє в пастку в місті, де панує страшна хвороба.

Звільнивши Рим від французів, папа демонструє все нові й нові «приховані резерви» своєї натури — жорстокість і безкомпромісність з тими, хто йому заважає. Він карає кардиналів, які втекли з Риму, покинувши Святий престол у найтяжчі години. Наслідком дій папи стає очевидне укріплення його влади, де зламана воля кардиналів віднині робить їх «м'яким матеріалом» у руках владного, сильного й могутнього папи. Можна припустити, що подекуди він наслідує свого співвітчизника Овідія (43 до н.е. — 17 н.е.), котрий у «Метаморфозах» висловить відому тезу: «Благе бачу — хвалю, та до поганого тягнуся».

На нашу думку, саме матеріал першого сезону телевізійного проекту «Борджія» дав змогу вчергове продемонструвати високий рівень акторської майстерності Джеремі Айронсу — англійському актору театру та кіно, виконавцю головних ролей у таких фільмах, як «Жінка французького лейтенанта» (1981), «Любов Свана» (1984), «Зворотній бік долі» (1990), в якому за роль фон Бюлова він отримав премію «Оскар» (1991), «Лоліта» (1997), «Каллас назавжди» (2002).

Від початку розгортання подій у другому сезоні телесеріалу своєрідним епіграфом стає поняття «Відродження», яким користується папа, мріючи на теренах мистецтва повернути Риму славу

часів Цезаря. Актуалізувавши тему мистецтва в перших серіях другого сезону, реалізувавши сюжетну лінію, так би мовити, неможливості запросити до Риму «дуже дорогого Леонардо да Вінчі», означена тематика відходить на маргінеси. Вона знову з'являється лише в тих епізодах другого сезону, які присвячені боротьбі Савонароли з багатством, багатіями та почуттям честолюбства, що охопили Флоренцію і, зокрема, реконструює історію спалення за його наказом картини Сандро Боттічеллі (1445–1510), оскільки повотно великого живописця «зараховується» до речей не потрібних людині.

Варто завважити, що мистецтвознавці визнають факт спалення живописних полотен за часів Савонароли, називаючи водночас прізвища різних художників. Те, що у телевізійному проєкті фігурує картина саме Боттічеллі, цілком імовірно, оскільки в роки релігійного панування в церквах та на вулицях Флоренції Савонароли, якого Папа Римський згодом проголосить «еритиком», Боттічеллі жив і працював у цьому місті й був визнаним майстром, котрий мав значну підтримку з боку Медичі.

На нашу думку, другий сезон серіалу «Борджія» переобтяжений кількістю тематичних ліній, що створює певну строкатість і поверховість морально-психологічної мотивації вчинків героїв. Мовиться про поспішне вбивство Сфорца — колишнього чоловіка Лукреції Борджія, яке здійснює її брат Чезаре. Такою самою скороспішністю позначені епізоди облоги замку «Форлі», що є серцевиною земель Катерини Сфорца, котра не визнає Папу Римського. Більш, так би мовити, проробленими могли бути епізоди ув'язнення її сина, що здійснює Хуан Борджія.

У заключних серіях другого сезону особливий акцент робиться на арешті Савонароли (1498) та вбивстві Хуана, яке реалізує Чезаро. Акт «братовбивства», спалення Савонароли та спроба отруєння Папи Римського стають, з одного боку, «заключними акордами» в низці жорстоких подій кінця XV ст., а з іншого — помітно підсилюють матеріал серіалу, загалом «вирівнюючи» загальну естетико-художню спрямованість другого сезону.

Третій сезон телевізійного проєкту «Борджія» розпочинається з мелодраматичних епізодів повернення до життя отруєного Олександра VI. Папа залишається живим, але знає, що кардинали вже

шукають йому заміну. Паралельно з темою отруєння розвиваються ще дві тематичні лінії, а саме: таємні консультації щодо нового папи та пошуки організатора отруєння. На процес, так би мовити, прояснення означених тематичних ліній постійно нашаровуються все нові й нові події, які дещо ускладнюють усвідомлення того, що є головним у цей період панування Олександра VI: чи то підготовка святкування 1500 року, чи то нове заміжжя Лукреції, яке повинно привести «під руку папи» Неаполь, чи то знайомство римлян зі «списом Лангіна» — церковною реліквією, справжність якої видається папі сумнівною, чи то знищення турецьких кораблів, які заважають торгівлі...

Наразі, у цій сум'ятиці епізодів більш-менш виразно відпрацьована природа конфлікту «батько — син» і визначена причина упередженого ставлення Олександра VI до старшого сина Чезаро: батько бачить у ньому своє відображення, яке неначебто віддзеркалює його власний внутрішній світ: з одного боку, це жадоба влади, жорстокість, сексуально-еротична розбещеність, почуття помсти, яке реалізується без коливань, а з іншого, — військовий талант, здатність до компромісу, відданість родині, особливо сестрі Лукреції.

Саме впродовж третього сезону серіалу під тиском неоднозначних ситуацій, у які потрапляє і папа, і його родина, Олександр VI приймає доленосне рішення, що має змінити традиції існування Папського престолу: він вирішує узаконити «наслідування папської влади», прагнучи, аби саме його син і став наступним Папою Римським.

Проте глядач так і не дізнається, чи вдасться папі реалізувати цю ідею, оскільки третій сезон став останнім у цьому телевізійному проєкті, перервавши розповідь про родину Борджіа і про ситуацію на теренах численних італійських «міст — республік» у перші десятиліття XVI століття. На нашу думку, практика штучно незавершених серіалів, особливо коли мовиться про історичний жанр, є доволі суперечливою і свідчить про недостатньо чітке усвідомлення перспектив телепроєкту й урахування запитів глядацької аудиторії.

### 3.1.4. Ірландія — Канада

На нашу думку, аналізуючи наявну практику інтерпретації різних аспектів «історичного» жанру, необхідно сконцентрувати увагу на канадсько-ірландському досвіді опрацювання скандинавських саг упродовж створення багатосезонного серіалу «Вікінги» (2013–2020), автором якого став Майкл Херст, котрий, як уже зазначалося, брав участь у створенні ще двох успішних історичних серіалів — «Тюдори» та «Борджіа», був «побудований» на поєднанні як реальних історичних подій, так і епізодів, що є авторським вимислом. Водночас вимисел, зазвичай, наснажується вільним трактуванням саме скандинавських саг.

Серіал «Вікінги» знімався на замовлення каналу «History», що, вочевидь, мало зробити наріжними такі поняття, як «правда», «достовірність» чи «історична вірогідність» у русі 6 сезонів — 89 серій — цієї оповіді про історію перемог та поразок войовничих представників європейської півночі.

Беззастережною вдачею авторів серіалу є запрошення мало відомого австралійського актора Тревіса Фіммела на роль Рогнара Лодброка — головного героя «Вікінгів». Починаючи з першого сезону, популярність Фіммела на теренах не тільки телебачення, а й кінематографу дозволила йому, сказати б, посісти поважне місце в реєстрі голлівудських зірок. На достатньо високому професійному рівні працюють і актори, що виконують другорядні ролі, і масовка, яка несе важливе навантаження в епізодах числених бойовищ та в процесі реконструкції побуту скандинавських поселень.

На нашу думку, найбільш уразливим моментом у цьому серіалі є його художня неоднозначність. Можна припустити, що саме матеріал скандинавських саг «забезпечив» і режисеру, і акторам можливість зробити доволі потужними в естетико-художньому плані перші сезони серіалу: цілком переконливими виглядали як головні, так і другорядні персонажі, неабияке враження справляла їхня відверта, подекуди навіть брутальна войовничість, наївна, але щира віра вікінгів у силу прашурів, котрі за всім спостерігають з по тойбічних світів. Високої оцінки варта й робота художників-декораторів, котрі, так би мовити, реанімували на екрані побутовий простір вікінгів, ті умови, у яких проходило їхнє повсякденне життя.

Заключні сезони серіалу, які демонструють військовий та політичний вплив вікінгів на розвиток різних європейських країн, виявилися більш слабкими й дещо штучними, незважаючи на бажання авторів, так би мовити, не розлучатися з підручником історії. На нашу думку, «Вікінги» відображають, по суті, усі ті недоліки, які, відповідно до контексту серіалу, вирізняють багатосезонні проєкти: приблизно від четвертого сезону розпочинаються повторювання. Наприклад, так би мовити, мотив моря — спокійного, бурхливого, штормового — потужний естетико-емоційний подразник, що продуктивно «працював» на початку серіалу, залишається лише морем, яким курсують усе ті ж човни зі схожими один на одного човнярами.

Варто віддати належне авторам цього проєкту, котрі спробували не лише розширити «географію» серіалу за рахунок французів чи слов'ян, а й «опрацювати» відмінні від вікінгів історико-культурні традиції, періодично повертаючись до витоків скандинавського типу життя. Такий прийом повинен би, з одного боку, динамізувати сюжет, а з іншого, з'єднати останні сезони з першими. Як бачимо, у перших серіях шостого сезону автори проєкту продовжують сюжетну лінію, пов'язану з долею Лагерти — легендарної скандинавської войовниці, періодично повертаючись до неї протягом кількох серій, даючи їй доволі потужне сюжетне навантаження.

Автори намагаються реанімувати інтерес глядачів до життя Флокі — винахідливого будівничого скандинавських човнів, який присутній на екрані від початку серіалу. Однак, подекуди «конструювання» подібного зв'язку видається дещо штучним і подібні епізоди виконують у серіалі своєрідну інформативну функцію нагадування, що назву острова вгадали вікінги. Як результат, в останніх сезонах простежується процес трансформації «художності» й «зображальності» в «інформативність», що помітно знизило якість твору.

Додавши до шостого сезону, так би мовити, слов'янську проблематику, у серіалі «Вікінги» презентується історія дружніх стосунків конунга «Безкісного» з князем «віщим Олегом», котрий опікується долею майбутнього князя Ігоря, юнака, котрий може претендувати на «княжіння в Києві». Проте, імовірно, автори не мають намірів серйозно осмислити цей, «побудований» нашвидко-

руч сюжетний блок, презентуючи його у вельми стислому форматі.

Ми змушені реконструювати строкате переплетіння подій, що стають основою телеоповідей, наразі в царині історичного жанру, оскільки, хоча й з великими складностями, вони, зрештою, виконують функцію підмурку, на якому може формуватися теоретичний вимір аналізу феномену серіалу.

У попередніх розділах нашої монографії ми вже зверталися до позиції М.Собуцького, котрий проаналізував серії, що з'явилися на телеекрані до 2017 року, і відніс «Вікінгів» до жанру «фентезі», який у його статті також представлений такими літературно-кінематографічними зразками, як «Гра престолів», «Останнє королівство», «Льодовий народ». Український культуролог, вочевидь, має право на таку позицію, однак ми не випадково згадували канал «History», що виступив замовником цього серіалу, тож виконавці проекту, імовірно, все ж таки «рухалися» за логікою історичних подій.

Нашу тезу підсилює той комплекс матеріалу, що відображає як історію відкриття британських земель, так і драматичні факти їхнього завоювання, а відтак — чимало епізодів у різних сезонах і серіях «Вікінгів» сприймаються як високохудожнє реконструювання історичної реальності, наближення до правди в її оголеній жорстокості, а не як «фентезійний» витвір.

Інтерпретація М.Собуцьким мотивів створення «Вікінгів» подекуди відверто іронічна, зокрема, він вважає, що «світ «Вікінгів» створений для того, щоб офісник зміг приміряти модну вікінгську зачіску, що ними серіал рясніє, скинути з себе (в уяві) краватку й піджак, і насолодитися знову-таки етикою свого бажання. На кшталт того, що існують закони людей і закони богів. І іноді треба переступити через закони людей, аби виконати закони богів» (99, 33).

Не дискутуючи з М. Собуцьким з приводу уявних бажань «офісників», тим не менш, зауважимо, що не лише вони є глядачами «Вікінгів». Вочевидь, у цього серіалу є чимало прихильників, які принаймні перші сезони дивилися зі щирим захопленням, а мода на «вікінгську зачіску», яка дійсно мала місце серед молоді багатьох країн, є, хоча й специфічним, проте помітним маркером успіху цього проекту.

Важко погодитися і з тим, що релігійно-містичний та магічний аспекти серіалу стимульовані «неоязичництвом», оскільки й скан-

динавські саги, що стали підґрунтям «Вікінгів», аж ніяк не оминають як культу Одіна, так і беззастережної віри вікінгів у позаземне життя. Радше варто закинути авторам щодо їхніх прорахунків у спробі «поєднати те, що не поєднується»: з одного боку, надмірна натуралістичність у епізодах язичницького жертвопринесення, а з іншого, дещо не коректний пригодницький стиль у опрацюванні процесу «входження» християнства в простір скандинавських вірувань. Вочевидь, до «позаісторичних» варто віднести й розмову підлітка — майбутнього князя Ігоря — з «Безкітним», коли хлопець впевнено заявляє, що в слов'ян один Бог і ним є Олег. Недоречність подібної заяви, імовірно, зумовлена специфічністю світорозуміння Ігоря — підлітка, який «обожнює» свого опікуна, проте, на нашу думку, матеріал, пов'язаний з висвітленням релігійної теми, потребує особливої обережності.

Підсумовуючи аналіз «Вікінгів», показового прикладу опрацювання складного, суперечливого матеріалу, який ми відносимо до історичного жанру, варто визнати, що за всіх недоліків та недоречностей, які виявляються впродовж 89 серій, цей телепроект не тільки підтвердив результативність співпраці митців різних країн, а й актуалізував зацікавлене ставлення загалу до подій давньої європейської історії.

### **3.2. Творчо-пошуковий характер біографічного жанру**

*Біографічний жанр має потужні й кінематографічні, і телевізійні традиції. Його естетико-художнє значення набуло особливої теоретико-практичної ваги в умовах актуалізації культурологічної проблематики. Мовиться, передусім, про біографічний метод, підвалини якого закладалися відомим французьким літературознавцем Шарлем-Огюстеном Сент-Бьовом (1804–1869). У межах культурологічного аналізу біографічний метод є одним із засадничих принципів.*

*Поширене в українській гуманістиці поняття «біографізм» і потенціал «біографічного методу» — ми це показали в першому розділі монографії — достатньо активно опрацьовані, передусім, на прикладах літературної творчості. Однак початок ХХІ століття показав значний інтерес до «біографізму» й з боку представників телебачення. Зберігаючи хронологічний підхід, реконструємо найбільш показові проекти біографічного жанру низки європейських країн.*

#### **3.2.1. Великобританія**

Як ми вже зазначали, англійське телебачення досить активно працює на теренах історичного жанру, окремі зразки якого перехрещуються з біографічними серіалами. Констатуючи це, ми вважаємо за необхідне провести чітке розмежування між «біографізмом» і історичними серіалами, знятими на засадах біографічного матеріалу. Як бачимо, серіали «Медичі», «Тюдори», «Борджія», які в нашій монографії розглядаються в контексті історичного жанру, вочевидь, мають потужний біографічний сегмент. Наразі особливо наголосимо, що мовиться саме про сегмент, адже заявлені серіали — це не персоналізовані біографії тієї чи іншої історичної особи, а історико-культурологічна «біографія» цілої доби, яку визначили видатні родини чи королі, котрі успадкували владу.

Натомість у біографічному жанрі виокремлюється конкретна

історична персона, яка, фактично, і формує події і простором свого впливу, і їхньою значущістю. На теренах англійського телебачення до яскравих серіалів біографічного жанру варто віднести ті, які, зокрема, присвячені трьом англійським королевам, котрі протягом тривалого часу були володарками величезної імперії: мовиться про Єлизавету I, Вікторію та Єлизавету II.

Життєвою долею і особистісними якостями правління Єлизавети I телебачення почало «опікуватися» від 1971 року, коли було знято серіал «Єлизавета I. Королева англійська», у якому головну роль виконала Гленда Джексон (1936–2023) — видатна британська драматична актриса, володарка двох «Оскарів» (1971, 1974), «Золотого глобуса» (1974) та низки інших престижних нагород. Актриса з незмінним успіхом працювала в театрі, кіно та знімалася в телевізійних проектах.

З 1990 року Г. Джексон припинила акторську кар'єру, зайнявшись політикою, і була послідовним опонентом Маргарет Тетчер (1923–2013), не погоджуючись із запропонованими нею реформами, вважаючи, що М. Тетчер «розмиває» ідентичність англійців. Обрана до парламенту від лейбористської партії (1992) Г. Джексон працювала на високих посадах в уряді Тоні Блера, балатувалася на посаду мера Лондона. У віці 80-ти років (2016) вона повернулася на сцену театру «Олд Вік» задля участі у виставі «Король Лір», що стало черговим творчим успіхом видатної актриси (21).

Серіал «Єлизавета I. Королева англійська» потребує особливої уваги, виступаючи творчо-пошуковим тлом для трьох наступних, знятих уже в умовах XXI століття. Необхідно артикулювати ще один важливий момент — акторський підхід до створення образу Єлизавети, який обрала Г.Джексон. Від серії до серії вона поступово формує образ сильної, вольової жінки, подекуди жорсткої та жорстокої, котра розуміє ступінь відповідальності, яка покладена на неї.

До створення цього серіалу були залучені три режисери: Родерік Грем, Річард Мартін та Дансельд Макк-Уінні, що згодом виявиться досить популярною практикою. Не лише в 70-ті роки минулого століття, а й сьогодні вона вважається виправданою з огляду на реалізацію виробничих завдань, коли кілька режисерів, розуміючи загальну творчу спрямованість серіалу, виконують свою

частину роботи. Наслідки такого прийому, зазвичай, неоднозначні, оскільки режисери володіють різним рівнем професіоналізму та використовують авторську методику роботи з акторами. В означеному контексті доцільно апелювати до ідеї «шва», використовуючи її не в теоретичному аспекті, а в метафоричному.

Мовиться про статтю О. Брюховецької «Концепція «шва» в психоаналізі й теорії кіно» (2011), на сторінках якої авторка не лише торкнулася недостатньо дослідженої лаканівської ідеї «шва», що вважається актуальною в просторі «психоаналітично-структуралістського» кінознавства, а й ввела в теоретичний обіг низку робіт таких кінознавців, як Ж.-А. Міллер, Ж.-П. Одар, Д. Даян, котрі позитивно оцінювали кінознавчий аспект константи «шов» (13, 9–10).

У контексті аналізу «режисерської складової» серіалу константу «шов» варто вжити, як вже підкреслювалося, у метафоричному значенні, адже три режисери, котрі знімають один серіал, обов'язково лишають «шви», тобто місця стиковки одного режисерського почерку з іншим. Хоча з чималою кількістю моментів під час створення серіалів погодитися важко (цей аспект ми вже розглядали в попередніх розділах), вони, позаяк, практично постійно виявляються в телевізійних проектах, а відтак — урахування наслідків «швів» є, по суті, вболіванням за якість творів, що з'являються на екранах.

Через 34 роки англійське телебачення знімає серіал «Непорочна королева» (2005), жанр якого визначений як «документальна драма». На роль Єлизавети I відома режисер Кокі (Мері-Роуз Хелен) Гедройц, котра між 1992–2019 роками зняла біля 30 художніх фільмів та телесеріалів, запросила Енн-Марі Дафф, актрису театру та кіно, популярну завдяки фільмам «М'який та гіркий» (1998), «Доторкнутися до місяця» (2000), «Енігма» (2001).

Концептуальні засади цього серіалу, так би мовити, закладені в його назві, що орієнтує глядача на реконструкцію особистісного життя королеви, яка приносить у жертву можливе жіноче щастя заради влади, країни та її політичної стабільності. Зауважуючи, що за жанром це документальна драма, автори запропонували свою історичну версію англійської історії другої половини XVI — початку XVII століття.

Доцільно згадати, що того самого 2005 року режисером Тоні Хупером було знято мінісеріал «Єлизавета I» з Хелен Міррен у го-

ловній ролі, у якому була здійснена спроба відтворити балансування між особистісними й владно-політичними обрисами в характері королеви.

Два серіали 2005 року — інтуїтивно чи свідомо — виступили предтечею масштабного художнього фільму «Єлизавета. Золотий вік» (2007), створеного зусиллями Англії, Франції, Німеччини та США. Участь у відтворенні доби «золотого віку» таких потужних кінематографічних країн вплинуло на емоційно-виразну реалізацію як військово-морських епізодів, зокрема вражаюче знищення іспанської армади, так і багатство та історичну достовірність декорацій, костюмів, реквізиту.

Для Шехара Капура, індійського режисера, продюсера, актора й письменника, котрий постійно працює в Англії, «Єлизавета. Золотий вік» — це вже друга спроба втілити на екрані життя славетної очільниці великої держави. Перший фільм — «Єлизавета» (1998), де головну роль виконала Кейт Бланшетт, був присвячений молодим рокам майбутньої великої правительниці, коли дівчині доводилося долати придворні інтриги, стверджувати право бути протестанткою та кожний день існувати на межі життя та смерті.

2007 року, повернувшись до ідеї подальшої інтерпретації біографії англійської королеви, Ш. Капур зосередив увагу на тому «аспекті» її правління, коли вона прагне віднайти для своїх підданих паритет між протестантизмом та католицизмом, бореться з Іспанією за право Англії бути володаркою морів та живе, долаючи постійні заколоти. Успіху картини сприяв і той факт, що на роль «дорослої» Єлизавети Ш.Капур знову вибрав Кейт Бланшетт — видатну австралійську актрису, володарку двох «Оскарів» (2005, 2014), трьох «Золотих глобусів» (1999, 2008, 2014) та ще безлічі престижних професійних нагород. За двадцять років кар'єри К.Бланшетт знялася в 40-ка фільмах та серіалах, зігравши водночас 20 ролей на сценах різних театрів (8).

9 років, які розділяють ці дві стрічки, з одного боку, дали змогу актрисі «подорослішати», а з іншого, завдяки таким роботам у кінематографі, як «Володар кілець» (2001–2003), «Авіатор» (2004), «Скандальний щоденник» (2006) — здобути значний професійний досвід.

Участь однієї актриси у двох фільмах, які інтерпретують життя історичної особи в різні вікові періоди, сприяла, по-перше, вну-

трішній цілісності цих творів, а з іншого, на наш погляд, доволі переконливому відтворенню життєво-діяльнісної та політичної позиції Єлизавети.

У полі зору англійського кінематографу й телебачення знаходиться і постать королеви Вікторії, а відтак — фільми та серіали, присвячені її життю, періодично з'являються на екранах. Мовиться, передусім, про фільми «Міссіс Браун» (1997) і «Молода Вікторія» (2009) режисера Жан-Марі Валле та історико-документальну стрічку «Королева Вікторія» (2011). Маючи приклади кінематографічної інтерпретації, так би мовити, на тлі вже наявних обрисів постаті Вікторії, англійське телебачення здійснює масштабний проєкт — багатосезонний серіал «Вікторія» (2016). Незважаючи на те що телебачення детально відпрацьовує і життя, і суспільно-політичну діяльність королеви, кінематографісти знімають черговий фільм «Вікторія та Абдул» (2017), зміст якого розгортається навколо стосунків Вікторії, котра важко переживає смерть свого чоловіка і її підданого — індуса Абдули, який пройшов шлях від слуги до друга, намагаючись долучити Вікторію до культури та традицій Індії, імператрицею якої вона є.

Серіал «Вікторія» чітко відображає традиції створення англійських серіалів: достатньо високий професійний рівень і сценаристів, і режисерів, і акторів; описова манера подачі матеріалу та історико-виважена оцінка як певних подій в житті королеви, так і прийнятих нею рішень.

Ще одним прикладом успішного втілення на телевізійному екрані серіалу біографічного жанру може вважатися багатосезонний англійський серіал «Корона», що знімався впродовж 2016–2020 років. Автором телевізійного проєкту, присвяченого життєво-політичному шляху Єлизавети II, став Пітер Морган, котрий, створюючи серіал, так би мовити, відштовхнувся від двох своїх п'єс — «Королева» (2006) та «Аудієнція» (2013).

Від початку роботи над серіалом «Корона» автори передбачали створити його на перехресті «драми» та «байоніки» — вільної, суто авторської інтерпретації біографії конкретної особи. Вочевидь, двох означених позицій виявилось замало, оскільки протягом 4 сезонів — 40 серій — помітна, а, подекуди, свідомо акцентована й мелодраматична складова. Принагідно зазначимо, що елементи,

які відповідають вимогам цього жанру мають місце практично в усіх серіалах — «Королева», «Вікторія», «Біла королева», «Іспанська принцеса», «Вовча зала», зміст яких реконструює різні етапи існування англійської монархії. Відтак, поліжанровість серіалу «Корона» очевидна, а отже, наголос під час аналізу цього проекту необхідно робити як на факті «перехрестя» різних жанрів, так і на рівні професіоналізму митців, котрі намагаються створювати серіали з урахуванням потенціалу «поліжанровості».

На нашу думку, ці моменти є принциповими, оскільки «жанр — поліжанровість» мають як спільні риси, так і очевидну самодостатність. Водночас, «поліжанровість» — у випадку недостатньо професійного чи формального використання цього прийому — може залишати ті метафоричні «шви», про які вже мовилося раніше. Варто визнати, що П.Морган і його команда впоралися з «поліжанровістю», надавши різним темам проекту необхідного естетико-художнього забарвлення.

Серіал «Корона» охоплює значний історичний період — від 1947 року до наших днів, реконструюючи важливі події в житті монархічної родини: заручини, весілля, народження дітей, подорожі, виконання світських обов'язків, сварки, інтриги тощо. Усе означене вплелось в процеси і факти щоденного життя різних країн, надавши серіалу неабиякого пізнавального значення щодо ролі Великої Британії у формуванні тієї моделі територіально-адміністративного та соціально-політичного ґатунку, якими позначене ХХ століття. Окрім особистісних сюжетних ліній, своєрідним підґрунтям телевізійного проекту «Корона» є відтворення ролі Великої Британії в міжнародних подіях.

У професійному плані П.Морган прийняв цілком виправдане рішення, коли змінював акторів, котрі виконували ролі Єлизавети та її чоловіка. Як бачимо, упродовж перших двох сезонів на екрані присутні Клер Фой та Метью Сміт, а в 3 та 4 — ці ролі виконують Олівія Колман та Тобайс Мензіс. Подібне рішення обумовлене тим, що в реальному житті королева Єлизавета та її чоловік помітно змінювалися, а відтак віковий чинник ніс у собі потужне смислове навантаження: усвідомлення власного положення, необхідність виконувати функції батьків, особистісна орієнтація у вкрай суперечливих тогочасних подіях.

Варто визнати, що автори проекту «Корона», так би мовити, художньо-достовірно відпрацювавши проблему віку Єлизавети II, переадресували увагу глядачів на поведінку головних героїв серіалу, спонукаючи їх спостерігати за життєвими й професійними подіями, які примушували монархічну родину приймати ті чи інші, подекуди, доленосні рішення.

Хоча на популяризацію історії англійської монархії телебачення витратило чимало зусиль, було б не справедливим обмежитися лише цим напрямком «присутності» біографічного жанру в культурному просторі Англії. На нашу думку, вкрай важливо артикулювати увагу на дещо несподіваній тенденції, яка окреслилася на телевізійних теренах від початку XXI століття. Мовиться про серіали біографічного жанру, підґрунтям яких є архівні матеріали, що збереглися в приміщенні Олдбайлівського суду. Успішним прикладом такого спрямування серіалів може вважатися «Закон Гарроу» (2009), дія якого відбувається наприкінці XVIII століття.

В означеному судовому архіві збереглися і справи Гарроу — популярного тогочасного адвоката, і свідчення щодо його життєво-професійного шляху. Цей факт дозволив Тоні Маршану — очільнику означеного проекту і режисерам Петеру Лайдену та Ешлі Пірсу успішно поєднати біографічний жанр з історичним та мелодраматичним, звернувши увагу на важливі аспекти становлення англійського судочинства. Дія серіалу відбувається за часів короля Георга III (1738–1820), котрий страждав на важкі психічні напади, періодично відходив від керівництва державними справами, що відкривало шлях для свавілля, яке мало страшні наслідки (31).

Для зйомок серіалу був обраний Единбург, що дозволило Лукачу Штребелю й Гавену Струтерсу — операторам серіалу — показовим чином відтворити атмосферу 250-річної давнини. Хоча дія більшості епізодів у проекті «Закон Гарроу» відбувається в залі або коридорах суду, фіксація уваги на «позасудовому просторі» виглядає цілком органічно. Ми й у інших випадках зауважували на сюжетній достовірності й зображально-виражальній добротності англійських історичних серіалів, а «Закон Гарроу» вчергове це підтвердив.

Вільяма Гарроу зіграв Ендрю Бачен, котрий провів роль вельми коректно, створюючи доволі складний образ талановито-

го адвоката, котрий піднявся з суспільних низів. У серіалі чітко артикульована постать батька героя — шкільного вчителя, який прагне дати їй, насамкінець, дає синові повноцінну освіту. Водночас, В.Гарроу постійно знаходиться під градом ущиплевих жартів щодо свого соціального походження й стану. Однак блискуче проведений захист невинно звинувачених городян та їхніх дітей приносить Гарроу популярність, поступово перетворюючи його як на захисника закону, так і на реформатора чинного законодавства.

Принагідно наголосимо: запроваджений прийом «вилучення» біографії з архівного матеріалу доволі чітко закріпився в модифікованому варіанті в проектах англійського телебачення. Модифікація наразі в тому, що «біографії» вилучаються з поточного поліцейського матеріалу. Наслідком такого прийому стає те, що біографічний жанр «перехрещується» з кримінально-детективним, драматичним чи мелодраматичним. Прагненням саме в такий спосіб модернізувати біографічний жанр позначені телевізійні проекти «Секрет» (2016) та «Сповідь» (2019).

### 3.2.2. США

Доцільно визнати, що проекти біографічного жанру можна оцінювати, з одного боку, як традиційні для американського телебачення, а з іншого — як такі, що поєднують індивідуальні біографії з біографіями, наприклад, творчих колективів. Водночас, «колективом» може бути або дует танцюристів, або вокально-інструментальна група, або окрема родина.

Використовуючи засади хронологічного підходу, реконструюємо приклади створення біографічних серіалів протягом останніх двох десятиліть: «Джон Адамс» (2008), «Харлі та брати Девідсон» (2016), «Акт» (2019), «Дікінсон» (2019), «Фоссі/Вердон» (2019), «Мадам Сі Джей Вокер» (2020), «Холстон» (2021). Серед означених серіалів на особливу увагу заслуговує телепроект «Джон Адамс», автори якого спробували відновити перші 50 років в історії США, коли країна була відома як Америка, або Новий Світ.

Біографія Джона Адамса (1738–1820) — видатного політично-

го діяча, одного з послідовних борців за незалежність Америки від британської корони, відтворена режисером Томом Хупером на підґрунті достовірних історичних джерел. Ані режисер, ані інші учасники телепроекту не намагалися щось переглянути чи дозволити собі підмінити історію авторським тлумаченням її подій. Серіал позначений повагою до діяльності попередніх поколінь і бажанням правдиво відтворити на екрані їхні героїчні зусилля щодо розбудови країни.

Дж.Адамс представлений у серіалі як одна з ключових фігур, паралельно з якою в різних серіях, хоча й строкато, але все ж означені постаті Франкліна, Вашингтона та Джеферсона. Така розстановка політичних персоналій цілком закономірна, оскільки Адамс і Франклін були учасниками Континентального конгресу, на якому голосно прозвучала ідея «звільнення від британських кайданів», що її відверто й дещо пафосно відстоював саме Дж.Адамс — делегат від «колонії Массачусетс»: Америка тоді мала 13 колоній, які пізніше були трансформовані в «штати».

Як відомо, позиція Адамса не набрала більшості на цьому — першому — конгресі, хоча деякі делегати, серед яких був і Бенджамін Франклін (1706–1790), поділяли його погляди. Епізоди серіалу пов'язані з реконструкцією політичних дискусій делегатів, частина з яких була прихильниками й англійського короля Георга III, і політичної системи Англії, намагалися дублювати її на американських теренах.

Дж.Адамс, як уже зазначалося, сповідував у політиці відвертість і прямоту, тоді як Б.Франклін, з одного боку, сприймав політику лише як один з сегментів власної багатоаспектної діяльності — дипломат, письменник, журналіст, винахідник, а з іншого — був прихильником більш обережної і компромісної позиції. Багато часу проводячи поза межами Америки, він досить легко адаптувався до стилю життя різних європейських країн, зокрема був відвертим симпатиком Парижа.

Режисер Т.Хупер емоційно та доволі чітко «відпрацював» епізоди зустрічі Дж.Адамса, котрий приїздить до столиці Франції, з Франкліном. Досить швидко з'ясовується, що активне світське життя хвилює американця значно більше, ніж, наприклад, організація Дж.Адамсом аудієнції з королем чи отримання військової допомоги

від французького уряду. Іронічно-гротескна манера представлення життя французького вищого світу, відтворена в різних епізодах серіалу, не лише шокує Дж.Адамса — сільського провінціала та глибоко моральнісного батька великого сімейства, а й активізує його зусилля щодо отримання допомоги для війська Дж.Вашингтона, котрий воює з англійцями. Розчарувавшись у позиції французів, Дж.Адамс спрямовує свої орієнтири на Нідерланди.

Епізоди європейського вояжу Дж.Адамса до Франції та Нідерландів, змонтовані Т.Хупером майже впритул, що дозволяє загострити увагу на різнобарвності Європи наприкінці XVIII століття. Концепція серіалу підпорядкована ідеї акцентування визначної ролі особистостей, подібних до Адамса, котрий усупереч усім труднощам та перешкодам реалізував і мрію про американську незалежність, і домігся прийняття Конституції США, і сприяв обранню Дж.Вашингтона першим президентом, погодившись на посаду віце-президента. Відтак у тогочасних документах, мається на увазі символічний список «батьків-засновників США», обов'язково наявне прізвище Джонса Адамса. Як результат, окрім числених функцій: освітньої, емоційного впливу, виховної, — означений телепроект так само, як інші зразки біографічних серіалів, активізує ідею комеморації — історичної пам'яті людини, що уможливорює існування пластичного мосту між минулим, теперішнім і майбутнім.

Варто визнати, що значно успіх цього історико-біографічного серіалу зумовлений блискучою роботою Пола Джаматті — видатного американського актора італійського походження, котрий у серіалі «Джон Адамс» виконав головну роль. Випускник Йельського університету з дипломом магістра англійської мови розпочав акторську кар'єру саме на сцені студентського театру цього навчального закладу. Інтенсивність, з якою працює актор, викликає як захоплення, так і здивування: між 1991–2021 роками він узяв участь у 80-ти кіно та телепроектах, серед яких «Частини тіла» (1997), «Планета мавп» (2001), «На узбіччі» (2004), «Ілюзіоніст» (2006), «Дієвчина з води» (2006), «Мільярди» (2016).

Чітке уявлення про рівень професіоналізму та популярності П.Джаматті дає такий факт: 2008 року фільми й телепроекти актора були висунуті на 45 нагород, 26 з яких він отримав. Актор є володарем кількох «Золотих глобусів» та «Еммі», також неодноразово

отримував професійно значущі премії від кінокритиків та гільдії кіноакторів, що, як відомо, на американських теренах вважаються доволі престижними (20).

Працюючи над образом Дж.Адамса, актор відштовхувався від чинника «правдивість», що визначає і його поведінку протягом усього екранного часу, і в конкретних, важливих для вияву характеру Адамса, епізодах: виховання любові до землі, що годує велику родину провінційного адвоката, в маленького сина, участь у політичних дебатах, важка хвороба, коли майбутній віцепрезидент балансує між життям і смертю.

П.Джаматті доволі коректно, водночас, не зраджуючи чинника «правдивість», проводить епізоди спілкування «Адамс — Вашингтон», коли останній, хоча й обраний Президентом США, проте в інтерпретації авторів серіалу лишається тільки військовим, який виграв зіткнення з британцями, однак вкрай далекий від політики. Його «врятовують» консультації з Адамсом, котрий згодом стане другим американським президентом (1797–1801), а шостим буде старший син Адамса Джон Куїнсі — той самий, якому батько прищиплював любов до землі.

Авторам біографічного серіалу «Джон Адамс» вдалося органічно поєднати біографію з політикою, створивши ситуацію, коли обидві важливі теми функціонують на паритетних началах. На нашу думку, від початку ХХІ століття телепроект «Джон Адамс» є найбільш вдалим на теренах американської моделі біографічного жанру.

Серед біографічних серіалів, створених на американському телебаченні протягом останнього десятиліття, доцільно виокремити багатосезонний телепроект «Дікінсон» (2019), що пов'язаний з життєво-творчим шляхом Емілі Дікінсон (1830–1886) — поетеси, прізвище котрої без наголосу на «видатна» в сучасному американському літературознавстві не фігурує.

Молода дівчина, донька провінційного адвоката й місцевого громадсько-політичного діяча вкрай консервативних поглядів, сповідує доволі усамітнений спосіб життя, обмежуючи свої контакти винятково з родиною — батьки, брат, сестра — та незначним осередком однолітків. Своєрідною компенсацією самотності Емілі стає її захоплення літературою — вона пише вірші й має дещо дивні стосунки з природою. Зокрема, автори серіалу вводять своєрідну

метафору — «дружба» дівчини зі старим дубом, якому вона розповідає про всі свої проблеми та «сповідується» в усіх своїх, подекуди, дивних фантазіях та мріях. Оскільки позареальний світ Емілі як фантастичний, так і мрійливий у серіалі посідає неабияке місце, у телеоповіді у своєрідний спосіб виникає мотив Смерті, яка періодично приїздить до дівчини й обговорює доволі значний обсяг питань, що зокрема нагадує класичний фільм німецького експресіонізму «Втомлена смерть». Подекуди Емілі потрапляє у світ фантастичних видінь, які містять пантеїстичний підтекст і далекі від реального «життя» навколишньої флори і фауни. Прихований внутрішній світ молодшої поетеси настільки дивовижний, що її довіреном співрозмовником, вочевидь, може бути саме старий дуб. Наразі зазначимо, що цей акцент спонукає пригадати відому концепцію К.-Г. Юнга щодо «особистісного виміру» позасвідомого, згідно з яким його уособленням, зокрема, можуть ставати великі дерева, що виникають у сновидіннях і фантазіях людини.

Однак зовнішня ідилічність її існування поруч з дубом і багатобарвною природою приховує низку таких суперечливих морально-психологічних та почуттєво-еротичних «перепадів», які було б важко витримати й більш дорослій чи досвідченій жінці. Емілі постійно «спілкується» з чистим аркушем паперу, що може вважатися своєрідним натяком на «*tabula rasa*», заповнюючи його дещо невпевненим почерком знервованої людини, а відтак — упродовж різних серій на екрані з'являються факсимільні зображення окремих папірців, написаних реальною Дікінсон.

Автори телепроекту відверто артикулюють такі художні подразники, адже творча спадщина Е.Дікінсон потрапила в доволі драматичну ситуацію: за життя «видатна поетеса» оприлюднила лише 7 (за однією версією) чи 9 (за іншою) папірців з віршами, тримаючи 1800 аркушів у валізі. Уперше вірші й короткі поеми Емілі зусиллями її молодшої сестри Лавінії вийшли друком 1890, тобто через чотири роки після її смерті. Більш широко й предметно американська літературна спільнота познайомилася з невідредагованою спадщиною поетеси лише 1955 року. Саме від цього моменту й починається поступове сходження Емілі Дікінсон на поетичний олімп.

Наразі, хоча б коротко, охарактеризуємо як тематичну, так і ремісничо-технічну специфіку поетичних творів Емілі. Наскрізь-

ною темою її творчості виступає дихотомія: «смерть — безсмертя», яку вона намагалася інтерпретувати сукупно, виявляючи проміжні стани людської чуттєвості. У проєкції часу стало очевидним, що поетесу найбільше цікавило те, що в ХХ столітті здобуде назву «екзистенційний простор». Щодо ремісничо-технічного аспекту — у віршах Дікінсон переважають короткі рядки, майже відсутня пунктуація, але є засилля великих літер.

Варто визнати, що автори серіалу були в досить складній ситуації, яка обумовлювалася відсутністю того, що кваліфікується як «подієвість»: усе життя Емілі проходить у батьківському будинку, вона майже не виїжджає за межі рідного провінційного містечка і, що найцікавіше, практично не знає, що відбувається на теренах європейської поезії. Понад те це показово й цікаво, оскільки її поетичні пошуки стимулюють асоціації з експериментами європейських символістів та футуристів.

Не маючи змоги зробити наголос на «подієвості», творці серіалу поглиблено реконструюють стиль, звичаї та ритуали досить сумного й уповільненого ритму життя тогочасної — мовиться про 50–80-ті роки ХІХ століття — американської провінції. Найпоказовішими подіями в житті двадцятирічної поетеси є її громадянська активність у боротьбі проти прокладення залізниці крізь улюблений ліс, що, власне, і є її життєвим простором. Насамкінець, Емілі перемагає, і її батько, котрий підтримував прокладання дороги саме через «ліс Емілі», погоджується змінити маршрут.

Другий важливий епізод серіалу, який дає змогу хоча б приблизно уявити літературні симпатії молодій поетесі, це вечори, присвячені творчості Шекспіра, що їх організовує Емілі. З великими труднощами їй вдається переконати своїх друзів, так би мовити, вголос прочитати трагедію «Отелло», своєрідним чином імітуючи її героїв. Як відомо, за часів Шекспіра, жінка не з'являється на сцені, а відтак, коректно наслідуючи цю традицію, роль Дездемони погоджується грати брат Емілі.

Реконструкція шекспірівської трагедії англійськими провінціалами спочатку виглядає дещо фарсовою, проте автори серіалу досить сміливо трансформують її в драму, коли в домі батьків Емілі з'являється молодий вродливий афроамериканець, що має полагодити музичний інструмент. Не зовсім розуміючи, чого від нього ви-

магає Емілі, він починає читати репліки Отелло, приводячи гостей вечора в стан паніки. Емілі лишається сама, до кінця не збагнувши, що не тільки вміння поетично розмірковувати про безсмерття, а й певні зразки англійської класики здатні створити нездоланну прірву між нею і її оточенням. Як результат, самотність майбутньої видатної поетеси в логіці «розгортання» сюжету серіалу поступово набирає обертів.

Телепроект «Дікінсон» в історико-пізнавальному аспекті важливий сам по собі, набуває особливого значення і в дещо іншому аспекті. Мовиться про те, що молодшою сучасницею Дікінсон була видатна американська письменниця Едіт Уортон (1862–1937) — авторка романів «Обитель веселощів» (1905), «Ітан Фром» (1911), «Літо» (1917), «Ера цнотливості» (1920).

Хоча життєві шляхи цих жінок не перетнулися, факт їхньої приналежності до однієї країни, одного історичного періоду та значної ролі у створенні, так би мовити, простору жіночої літератури очевидний. Водночас важливо зауважити, що впродовж другої половини XIX століття на американських теренах сформувалися два типи жінок, котрі реалізували свій потенціал, досягнувши статусу «видатних». Різниця між ними полягала в тому, що у випадку Емілі Дікінсон — це сталося після смерті, а у Едіт Уортон — за життя, адже письменниця стала першою жінкою, яка за роман «Ера цнотливості» отримала Пулітцерівську премію (1921).

Якщо Емілі Дікінсон — це тип «інтровертованої жінки», замкненість та самотність котрої доведена до граничного стану, то Едіт Уортон — навпаки очевидний екстраверт, вона веде світський спосіб життя, сповідує активну громадську позицію, що в роки Першої світової війни справді дозволила їй реалізуватися як військової кореспондентці. Отже, імовірно, що яскраве творче життя Емілі Уортон також може стимулювати відповідний серіальний проєкт (118).

Досить несподіваним для американського глядача виявився і серіал «Мадам Сі Джей Уокер» (2020), присвячений кар'єрі першої афроамериканки, котра зробили блискучу кар'єру на бізнесових теренах. Телепроект відтворює життєво-виробничий шлях Сі Джей Уокер (1867–1919) і сприймається як своєрідна відповідь на реальні (вкрай суперечливі) події початку XXI століття, що від-

бувалися і продовжують відбуватися в житті афроамериканської спільноти США, а саме: нащадки колишніх рабів, завезених на територію Нового Світу, переважно, з африканського континенту, всіляко прагнучи своєї реабілітації, вимагають покарання онуків та правнуків работоргівців. Руйнування пам'ятників «білих героїв» громадянської війни Півночі та Півдня є найменшим, що вони можуть зробити. Під тиском афроамериканської спільноти «біла частина суспільства» прагне скорегувати історію та «ввести» в американський суспільний простір афроамериканців, аби довести, що Америка насправді є країною рівних можливостей.

В означеному контексті постать Сі Джей Уокер чи не найвиразніша. Вона з'явилася на світ у родині, де батьки, п'ятеро братів та сестра були рабами, а вільною завдяки «Прокламації про звільнення рабів» стала лише Сі Джей, котра почала реалізовувати себе в косметичній галузі, задіявши лінію товарів для догляду за волоссям. Косметичні засоби, що створювалися під її орудою, мали такий успіх, що на межі XIX–XX століть вона змогла реалізувати мрію власного життя — заробити мільйон доларів.

Варто зауважити, що телепроект «Мадам Сі Джей Уокер», безсумнівно, має політичний підтекст, проте він відображає і специфічну естетико-художню особливість, яка полягає в тому, що весь його сюжет розгортається в просторі афроамериканської спільноти з урахуванням її традицій, манери спілкування, відтворення самотнього стилю життя.

На нашу думку, американське телебачення, розробляючи біографічний жанр, здійснило доволі оригінальний експеримент, створивши серіал «Йеллоустоун: 1883» (2021), коли впродовж значного екранного часу відтворено процес формування «колективної біографії» великої спільноти американців, які переселялися на північ Америки в пошуках «земного раю». У центрі цього потоку переселенців — родина Даттонів: чоловік, дружина і двоє дітей — дівчина та хлопець.

Джеймс Даттон — сильна, вольова людина, котра має чітку мету — привести родину не просто на північ, а в конкретне місце, де є всі умови для щасливого життя: ріки, плодюча земля, простір, що уможливить побудувати великий дім. Він робить неймовірні зусилля, аби відгородити рідних від будь-яких негараздів і навіть

дещо нав'язливо повторює, що знає, куди вести родину, і доведе її до міста. Слова «мене цікавить тільки моя сім'я» є відповіддю на всі прохання про допомогу з боку старого полковника, котрий веде переселенців.

Автори телепроекту «Йеллоустоун: 1883», які мали на меті поєднати жанри вестерну та драми, загалом досягли її, водночас відтворивши вкрай важкі умови переселення, коли практично ніхто, окрім самого Джеймса, не уявляв, з чим доведеться зіткнутися, рухаючись Оклахомою, землями Техасу та територією, яка належить племені команчі. Нестача води, їжі, холод призводять, з одного боку, до постійної втрати когось з переселенців, а з іншого, — згуртовують тих, хто виживає. Вони стають «родиною» не по крові, а по мужності й вірі в мрію, що допомагає їм рухатися вперед. Отже, на нашу думку, досвід створення «колективної біографії» виявився вдалим і таким, що помітно розширює усталені межі «біографічного жанру», який насамкінець стає провідним у цьому серіалі, доволі органічно співіснуючи з суміжними — вестерном і драмою.

### 3.2.3. Франція — Німеччина

Серед європейських зразків реалізації біографічного жанру на телевізійних екранах досить несподіваним є серіал «Карлос» (2010), який поєднує «біографічний» і «трилер» та знятий франко-німецьким телебаченням. Принагідно зазначимо: у деяких наукових напрацюваннях «трилер» — від англ. *thrill* — хвилювання, тремтіння — розглядається як самостійний жанр, хоча більш поширеною є позиція, згідно з якою він є лише сегментом у поліцейських серіалах, що об'єднують, окрім трилера, детектив та кримінал. Не занурюючись у мистецтвознавчі дискусії, наголосимо: реалізація вимог «трилера» призводить до того, що творчі зусилля митців спрямовуються на те, аби викликати в реципієнтів почуття тривожного очікування чи певні, хоча й невиразні, передчуття (113). Оскільки феномен «трилера» ще буде предметом нашої уваги, у цьому підрозділі окреслено лише деякі структурні протиріччя такої мистецтвознавчої константи.

Несподіваність поєднання «біографічний жанр — трилер» у серіалі «Карлос», на нашу думку, є виправданою, адже означений телепроект реконструює життя Карлоса/Шакала — псевдоніми відомого міжнародного терориста Іліча Раміреса Санчеса (р.нар.1949), котрий вважав тероризм важливим чинником національно-визвольної боротьби й від 1997 року відбував позиттєве ув'язнення в різних французьких в'язницях.

З великого обсягу джерел, які відтворюють історію боротьби І.-Р.Санчеса, відомо, що псевдонім «Карлос» він отримав на початку своєї діяльності у тренувальному таборі зі знищення світового імперіалізму, а псевдонімом «Шакал» забов'язаний Фредеріку Форсайту — відомому англійському письменнику, автору роману «День Шакала» (1971), який двічі екранізувався: французька версія роману з однойменною назвою вийшла на екрани 1973 року, а прем'єра американського ремейку під назвою «Шакал» — 1997.

Роман «День Шакала» доволі деталізовано реконструює підготовку реакційних кіл Франції до вбивства президента Де Голля. Задля здійснення цього наймають міжнародного терориста, який відомий у Європі під псевдонімом Шакал. За принципом «в останню хвилину» французькі спецслужби знаходять вбивцю.

Варто констатувати, що ані роман Форсайта, ані його перша екранізація не можуть співвідноситися з постаттю Карлоса, оскільки в 1971–1973 роках він був ще мало відомим на європейських теренах. З іншого ракурсу, на нашу думку, варто розглядати фільм «Шакал» виробництва США, адже в 1997 році як життя, так і методи «революційної боротьби» І.-Р.Санчеса (Карлоса) набули сенсаційного забарвлення. Хоча кінематографісти США перенесли події фільму на американський ґрунт, «Шакал» має вбити очільника ФБР, а відтак — відгомін терористичних актів, здійснених Карлосом, вочевидь, помітно відчутний.

З'явившись на європейських теренах у середині 70-х років ХХ століття, Карлос приєднався до організації НФЗП (Національний фронт звільнення Палестини), представники якої вели боротьбу з Ізраїлем, використовуючи й різні види терористичних нападів — вбивства поліцейських, політичних діячів, вибухи в приміщеннях посольств у різних європейських столицях, шантаж, знищення літаків або провокування авіакатастроф, захоплення заручників

на конференції ОПЕК. Усі подібні акції, зазвичай, організовував Карлос, по-перше, координуючи діяльність НФЗП, німецьких лівих радикалів та представників ЧАЯ (Червона армія Японії), а по-друге, беручи в них безпосередню активну участь. Паралельно з означеною активною терористичною діяльністю Карлос — це досить виразно відображене в серіалі — постачав зброю осередкам, які функціонували на іспанських та сирійських теренах.

Створюючи серіал «Карлос», його автори обрали принцип документальності й, використовуючи хронологічний підхід, фіксують на екрані місце та час проведення теракту, слідкують за всіма пересуваннями Карлоса країнами Європи, Близького Сходу та Північної Африки. Безпосередньо теракти — вибухи, вбивства, реконструкція подій нападу на учасників конференції ОПЕК — максимально деталізовані й відтворені як за спогадами учасників, так і за матеріалами книги І.-Р.Санчеса «Револьюційний іслам» (2003).

Режисер Олів'є Ассансом та актор Едгар Рамірес — виконавець ролі Карлоса — не ідеалізують його образ, а прагнуть, занурившись у середовище сучасних борців за незалежність, знайти пояснення жорстокості тих засобів, якими вони користуються, адже загибель десятків ні в чому не винних людей, які випадково потрапляють у зону терористичної акції, не може виправдати ані ідеологія, ані мораль.

У мотиваційному аспекті автори телепроекту «Карлос» дещо втрачають, оминувши дитячі та юнацькі роки І.-Р.Санчеса, котрий свідомо формувався батьками на підґрунті необхідності активної життєвої позиції щодо пригніченої, ображеної суспільством людини. Поза розкриттям цих витоків І.-Р.Санчес виглядає на екрані як терорист-індивідуаліст, для якого мета виправдовує засоби. Невипадково автори серіалу вводять у його контекст проблему існування «бійців — бойовиків» та «політичних активістів», котрі відмовляються стріляти в людей. На противагу дискусіям такого ґатунку, які в серіалі представлені дещо ескізно, Карлос переконаний, що всі вони «солдати», а для «солдата» наказ командира — закон.

Едгар Рамірес, поступово нашаровуючи зміни, які відбувалися в характері Карлоса впродовж понад 20-ти років боротьби та існування на засадах «нелегала», переконливо акцентує його підсилено-емоційну реакцію на зраду товариша з боротьби, переслідуван-

ня спецслужб на території Угорщини — країни, що на певний час дала йому притулок, істеричність дружини тощо. Завдяки таким епізодам актор чітко фіксує морально-психологічний стан героя, сили й витримка якого знаходяться «на межі».

Терористи різного ґатунку продовжували діяти й після арешту Карлоса, позначивши низкою кривавих «акцій» і XXI століття. Саме це, вочевидь, надає особливої значущості проекту, здійсненому франко-німецькими митцями на теренах біографічного жанру.

### 3.2.4. Австрія — Німеччина

Якщо «творча співдружність» Німеччини і Франції реалізувалася в досить непересічному телепроекті «Карлос» (2010), через 10 років — професійні контакти Австрія — Німеччина завершилися створенням серіалу «Фрейд» (2020).

Доцільно зауважити, що постать засновника психоаналізу неодноразово привертала увагу як американських, так і європейських кінематографістів. Цікавість до людини, котра, по суті, примусила — ми вживаємо саме це слово, оскільки «входження» психоаналізу в європейський культурний простір зазнавало значного опору — своїх сучасників адаптуватися до ідеї позасвідомого психічного, ролі сновидінь у «свідомому» житті людини, визнати існування «дитячої сексуальності», сприйняти спонукальну силу «потягу до смерті» та «прийняти» цілу низку «комплексів», які впливають на поведінку кожного з нас, є цілком закономірною. Беззаперечно, З.Фрейд увійшов у життя XX століття всупереч бажанню його (століття) спільноти й став героєм фільмів поза власної «не-любові» до цього виду мистецтва.

У нашій монографії «Кінематограф у контексті культурного простору XX століття» (2017) в підрозділі «Специфіка «психоаналітичного» кінематографу» були представлені дві тенденції, а саме:

а) використання конкретних ідей психоаналізу — позасвідоме, сновидіння, інцест, травма, численні комплекси — як підґрунтя сюжету задля підсилення мотивації вчинків героїв;

б) опрацювання конкретних епізодів з біографії самого

З.Фрейда. Кінематографісти середини ХХ століття були переконані, що кінематограф є тим видом мистецтва, який мусить проінтерпретувати й донести до широкого загалу як теорію психоаналізу, так і факти фрейдівської біографії.

До створення фільму «Фрейд. Таємна пристрасть» (1962) були залучені відомі американські кінематографісти, «на чолі» яких варто поставити Мантгомері Кліфта (1920–1966) — видатного актора, котрий блискуче зіграв Фрейда, створивши першу інтерпретаційну модель життя цієї непересічної людини.

Серед подальших кінематографічно-телевізійних спроб перенести на екран життєво-науковий шлях засновника психоаналізу, на нашу думку, варто, вочевидь, виокремити серіал «Принцеса Марія» (2004) та два художніх фільми — «Вбивство по Фрейду» (2006) та «Небезпечний метод» (2011).

На нашу думку, серіал «Принцеса Марія» вимагає хоча б стислого коментування, оскільки його сюжет реконструює реальні події з життя як З.Фрейда, так і Марії Бонапарт (1882–1962) — грецько-данської принцеси, котра була, з одного боку, пацієнткою З.Фрейда, а з іншого — відомим психоаналітиком, фундатором «Паризького психоаналітичного товариства» (35, 187).

Б.Жако, режисер телепроекту «Принцеса Марія», послідовно й з документальною точністю відтворює життя З.Фрейда та його родини в умовах приходу до влади фашистів. Саме принцеса Марія, роль якої вельми коректно, враховуючи суперечливі епізоди її приватного життя, зіграла К.Деньов, рятує засновника психоаналізу, запрошуючи його разом з родиною до Франції і влаштовуючи їхній переїзд до Англії. Віддаючи належне телесеріалу, знятому на високому професійному рівні, усе ж найбільш помітним — в означеному нами аспекті — є стрічка Д.Кроненберга «Небезпечний метод» — екранізація п'єси англійського драматурга К.Хемптона «Зцілення бесідою».

Події фільму, що охоплюють період між 1904–1913 роками, відбувалися в середовищі прихильників психоаналізу, і мова не стільки про це, скільки про напрямок їхньої інтерпретації, яку вони отримали завдяки К.Хемпτονу, Д.Кроненбергу та виконавцям ролей, котрі відтворили на екрані вкрай драматичні ситуації з життя Сабіни Шпільрейн (1885–1942) та Отто Гросса (1877–1920),

ролі котрих виконали зірки європейського кіно Кіра Найтлі та Венсан Кассель.

Відтак, плануючи реалізацію телепроекту «Фрейд», його автори мали можливість врахувати «за» та «проти» попереднього творчого досвіду опрацювання як біографії З.Фрейда, так і неоднозначних процесів, що відбувалися в середовищі прихильників психоаналізу.

Сюжет телепроекту «Фрейд» «вибудовується» на відтворенні перших років роботи Сігізмунда (Зігмунда) Шолома Фрейда (1856–1939) у віденській психіатричній лікарні. Коментарі до початку професійної кар'єри містяться в «Автобіографії» Фрейда, котрий писав, що власне медична діяльність, за винятком психіатрії, його не приваблювала. До занять із медичних предметів він ставився досить недбало й лише в 1881 році, тобто зі значним запізненням, здобув звання доктора загальної медицини.

Працюючи у відомій тогочасній клініці, молодий Фрейд робить спроби систематизувати свої спостереження, аби окреслити хоча б якісь закономірності в процесі трансформування «здоров'я — хвороба — психічний злам». Варто зауважити, що розпочавши роботу у Відні, він переслідував дві мети: 1) долучити своїх колег до гіпнозу як засобу лікування істерії; 2) отримати дозвіл на відкриття приватної практики. Власне, серіал і розпочинається зі спроб молодого психіатра переконати лікарів клініки в потужному, хоча й прихованому, потенціалі гіпнозу.

З.Фрейд, як зазначає Л.Левчук, надміру виконав усе, що планував: «спочатку отримав доцентуру з нервових хвороб, а потім подався для подальшої освіти в Париж» (54, 12). У перших епізодах серіалу Фрейд захоплено розповідає про успіхи, досягнуті Жаном Мартеном Шарко (1825–1893) — відомим французьким невропатологом у лікуванні істерії.

Місцем роботи Ж.-М.Шарко була, як відомо, клініка Сальпетрієр, де підтримували експерименти на теренах психіатрії, використовуючи як фізіологічні засоби («душ Шарко»), так і гіпноз, застосування якого дозволяло виявити можливі «травми» в житті пацієнта, «занурюючи» його в спогади дитячих чи юнацьких років. Отримавши під час перебування в клініці Сальпетрієр перші навички проведення сеансів гіпнозу, Фрейд намагався втілити цей

метод у Відні, проте опір колег був одностайним. Це, з одного боку, зміцнює його характер, а з іншого, — демонструє зашкоруєність віденських лікарів-психіатрів. Відтак, подолання труднощів стає фактично суттю поведінки З.Фрейда.

Варто віддати належне й режисеру Мапвіну Крену, і Роберту Фінстеру, виконавцеві ролі Фрейда, котрі доволі переконливо формують образ засновника психоаналізу, одержимого новаторськими науковими ідеями. Подекуди, незалежно від власної волі, він виявляється втягнутим у ситуації, яких хотів би уникнути: вбивство дівчини, окривавлене тіло якої поліція вносить до нього в квартиру, деякі військові місцевого гарнізону, які приховують сексуально-еротичні збочення, що породжують кримінальні вчинки, захоплення місцевої «еліти» містицизмом.

Р.Фінстер має неабияку подібність з відомими фотографіями З.Фрейда 80–90-х років XIX століття і переконливо відтворює певну розгубленість молодого вченого перед доволі непривабливою віденською реальністю. Водночас, ця розгубленість стимулює бажання Фрейда і з'ясувати мотиви поведінки конкретних хворих, і спробувати їм допомогти. Подібний орієнтр перших серій телепроекту дає можливість з'ясувати причини істерії однієї з учасниць ритуально-містичної оргії.

Варто визнати, що спроба реконструкції в серіалі перших років роботи З.Фрейда в умовах доволі низької професійної підготовки віденських психіатрів, ніби відображає зміст нотаток самого Фрейда, і відповідні мемуарні джерела, а відтак — автори телепроекту змогли відтворити складний шлях фундатора психоаналізу, що насамкінець закріпило за ним ім'я одного з найяскравіших модернізаторів XX століття.

### 3.2.5. Іспанія

Варто зауважити, що серед європейських країн Іспанія є показовим прикладом активного розвитку телебачення, професійний рівень якого дозволяє як у технічному, так і у творчому аспектах реалізувати складні видовищні телепроекти. Підтвердженням

цього, зокрема, є серіали «Ель Сід» (2020) та «Магеллан. Володар морів» (2022), реалізація яких була зумовлена низкою об'єктивних труднощів.

На нашу думку, автори телевізійного проєкту «Ель Сід» поставили перед собою досить складне завдання, оскільки, маючи мінімум історичних документів, спираючись на загальні обриси біографії Ель Сіда, трансформувати ці, так би мовити, приблизні відомості в документальний матеріал біографічного жанру. Зробити це було доволі важко, оскільки відомо лише про другу половину життя Ель Сіда, військового-політичного діяча, котрий у складні, по суті, зламні часи іспанської історії був серед тих, хто рятував країну. Водночас, чітко невідома навіть дата народження Родріго Діаса де Вівара, якого іспанці називають Ель Сід. Перепад між роками народження, які відображені в різних документах — 16 років, хоча переважна більшість обстоює версію щодо 1041 року, яка дає змогу більш реалістично відтворити його життя, яке завершилося 1099 року. Якщо ж прийняти позицію інших істориків, котрі вважають роком народження 1057, те, що здійснив у своєму житті Ель Сід видається нереальним для сорокарічного чоловіка — національного героя Іспанії, легендаризованого народного улюбленця (27).

Принагідно зауважимо, що життя іспанця наснажувало й професійних митців, передусім французів П'єра Корнеля — автора трагедії «Сід» (1636) та Жюльє Массне, котрий на честь військових перемог національного героя написав оперу «Сід» (1885). Окрім цього, класик англійської літератури Роберт Сауті присвятив іспанцю «Хроніку про Сіда» (1808).

Ступінь захоплення Ель Сідом загалом іспанського народу виражає титул «Кампеадор — Переможець», яким його охрестили іспанці, передусім ті, що жили на теренах Кастилії. Саме при дворі кастильського короля Санчо II розпочав свою військово-політичну кар'єру майбутній легендарний герой.

Автори телепроєкту «Ель Сід», хоча і дещо побіжно, але реконструюють етапи життя представника шляхетного роду — від'їзд хлопця з дому, його юнацькі роки, упродовж яких він стає вправним воїном, випадкова зустріч Ель Сіда з Хіменою — близькою родичкою короля, з якою майбутній народний герой був знайомий ще в дитинстві.

Двосезонний серіал «Ель Сід», який складається з десяти серій, досить переконливо реконструює життя іспанських королівств — Кастильї та Леона — у середині XI століття: професіоналізм не лише режисера, оператора, акторів, а й художників, модельєрів, гримерів позитивно «працює» на відтворення загальної атмосфери тогочасного життя.

Несподівана смерть короля Фердинанда призводить до чіткого розподілу двох королівств: Кастилія за заповітом стає вотчиною Санчо II, а королем Леона стає його брат Альфонсо VI. Ель Сід, котрого друзі називають Руй, як зброєносець короля Санчо мусить залишитися в Кастильї. Оточення Руйя вважає його героєм, оскільки саме він допомає Санчо II виграти битву при Граусі, однак жодних привілеїв від короля за це не отримує. Король Альфонсо VI робить усе можливе, аби Руй погодився служити Леону, проте молодий герой сповідує гасло «Вірність». До певного часу Ель Сіду вдається існувати в просторі інтриг, заздрості, ненависті та вкрай непевного стану обох королів, котрі ледь-ледь утримують владу, яка «роз'їдається» і зсередини, і зовні. Наразі зазначимо, що хоча й у досить «буденному форматі», проте автори серіалу виходять у площину важливої проблеми моральної свідомості — *«морального ідеалу людської особистості — і взагалі віднесення, референції власної поведінки до тих або інших унаочнених, персоніфікованих форм реалізації людьми певних моральних цінностей* (61, 167).

Для серіалу, сюжет якого «будується» на психологічних засадах середини XI століття, дещо несподівано сприймається постать Арати — сестри обох братів, котрі мають королівську владу. Це сильна особистість, яка за, так би мовити, часом народження мала б отримати престол, проте в означений період жінки не мали права на його наслідування. Однак кожний епізод, у якому присутня чи діє королівська сестра, її владність, сила волі й сміливість рішень, демонструє справжню володарку, котра, вочевидь, могла б кинути виклик часу.

Версія серіалу, яка доступна українським глядачам, завершується, так би мовити, на півдорозі — король Санчо II захоплює землі брата й полонить його, збираючись стратити; Арата допомагає Альфонсо VI утекти, а сама повертається до Саррати, яку їй заповів батько. Санчо II дає клятву вбити сестру і, очоливши військо, на-

магається зруйнувати місто, на захист якого стає не лише Арата, а й усі мешканці, котрі не зраджують її. Ель Сід воює на боці короля, якому служить, проте поступовий розвиток драматичних подій відкриває для нього нікчемність Санчо II, котрий здатний вбити власну сестру заради збереження свого королівського титулу.

З історичних хронік відомо, що Санчо II вб'ють: під підозрою опиниться Альфонсо VI, котрий клянеться Ель Сиду, що не брав участі в змові й злочину братовбивства не здійснював. Ель Сід очолює війська та допомагає королю об'єднати іспанські землі.

Варто віддати належне авторам серіалу, котрі, осмислюючи події доволі давньої історії, досить коректно використали доступний документальний історичний матеріал, органічно поєднавши його з легендарно-пригодницьким, показовим чином реалізувавши пізнавальну й виховну функції мистецтва.

Другий серіал «Магеллан. Володар морів», уже, виходячи з його назви, зрозуміло, присвячений Фернану Магеллану (1480–1521) — славетному португальському мореплавцю та військовому діячеві. Як відомо, Магеллан носив титул «адепандато» — прихильника морського мандрівництва, і спроби сучасної інтерпретації цього титулу «актуалізують» численні «білі плями».

Як результат, біографи Ф.Магеллана досить невпевнено називають сферу діяльності його батька, натомість визнають, що він належав до шляхетного роду. Взагалі, у процесі реконструкції дитячих років Магеллана історики переважно перебувають у просторі ймовірного, вважаючи, що своїх батьків він, можливо, втратив у десятирічному віці. Більш чітко в біографії майбутнього мореплавця фіксується період, коли йому виповнилося 12 і він був взятий до королівського палацу в Лісабоні як паж короля Жуана II та королеви Елеонори. У подальші роки Магеллан займається військово-морською справою, а в 25 років уперше виходить у море.

Відомо, що Ф.Магеллан брав участь і в битві при Діу (1509), і в першій португальській експедиції до Малакки, а також був направлений королем Португалії до Мароко (1513), де в битві при Аземмурі зазнав серйозного поранення, що залишило його кульгавим (60).

Серіал «Магеллан. Володар морів» так само, як і «Ель Сід», доволі потужно реалізує свою пізнавально-виховну функцію,

спонукаючи «до виходу» в історичний контекст. Це, безперечно, стимулює провести своєрідну паралель між Магелланом і його співвітчизником та сучасником Васко да Гама (1460–1524) — мореплавцем, мандрівником, котрий першим проклав шлях з Європи до Індії (1498). Художнє осмислення здобутків двох великих мандрівників, хоча й строкато, було здійснено Стефаном Цвейгом, котрий, фактично, лишив на маргінесах тему великих географічних відкриттів, серед яких почесне місце, вочевидь, належить двом португальцям — Васко да Гама та Фернану Магеллану.

Серіал «Магеллан. Володар морів» розпочинається з, сказати б, презентації Магеллана — головного героя серіалу, котрий перетнув тридцятирічну межу життя і мріє потрапити до Індії, оскільки вважає, що йому відомий найкоротший шлях до цієї «батьківщини прянощів», які надзвичайно високо цінуються на європейських теренах. Хоча Магеллан і переконаний у своїй здатності за короткий час збагатити короля Португалії, сам король лишається індиферентним, відмовляючись навіть зустрітися з майбутнім мандрівником. Перші епізоди серіалу, емоційно зіграні Родріго Санторо, показовим чином віддзеркалюють розпач Магеллана, котрий двадцять років віддано служить королю, а в середині життя стикається з байдужістю, що позбавляє його рівноваги.

Складний емоційно-психологічний стан Магеллана примушує його покинути Португалію і запропонувати накреслені ним мапи нового шляху до Індії іспанському королю, котрий погоджується фінансувати подорож, що за умови успіху зробить Іспанію, а не Португалію володаркою і нової протоки, і дасть змогу контролювати короткий шлях до індійських багатств.

Як бачимо, означений серіал, відповідно до законів жанру, позаяк відтворює «пошуки смислу життя, постаючи з реальної суперечності людського існування», що «не мають такого позасуб'єктного мірила, незалежного від життєвого досвіду й рішень конкретної особистості», адже «неповторний смисл існування кожної людини народжується в її власному діалозі зі світом, з буттям» (61, 147).

### **3.3. Жанр екранізації: «за» і «проти» потенціалу ремейку**

*Постійне входження до європейського культурного простору різноманітної телевізійної продукції, яка належить до жанру «екранізація», актуалізує вирішення низки дослідницьких завдань, серед яких виокремимо такі:*

*по-перше, аргументація і доцільність вибору конкретного літературного першоджерела задля його «перенесення» саме в модель «серіалу» та доведення шляхом загальнотеоретичної аргументації важливості екранізації, передусім, творів класичної літератури;*

*по-друге, усвідомлення і авторами екранізації, і реципієнтами, що трансформація літературного першоджерела в новий художній простір — це стосується як фільму, так і серіалу — не тільки є зміною описовості зображальності, а й намаганням авторів, котрі реалізують кіно- та телепроекти, «працювати» в просторі інших видів мистецтва, де функціонують зображально-виражальні засоби, не властиві літературній творчості, а художні образи «будуються» на принципово інших засадах. Принагідно зауважимо, що така трансформація стимулює не тільки тих, хто створює серіал, а й тих, хто його сприймає. Адже практика серіалів переконливо доводить, що одна з умов успіху кожного з них спирається на ступінь збігу «створення — сприймання»;*

*по-третє, реалізація «серіалу» на засадах класичних романів чи оповідань актуалізує, з одного боку, достатньо суперечливу — у художньому та виробничо-технічному аспектах — проблему «перенесення» на екран творів літератури, а з іншого, — вимагає чіткого використання естетико-мистецтвознавчого поняття «ремейк». Мовиться про формування теоретичного ланцюга: «літературне першоджерело — екранізація — ремейк». Принагідно зауважимо, що означений ланцюг варто враховувати незалежно від того, у якій країні чи за яким літературним першоджерелом здійснено й екранізацію, і ремейк.*

### 3.3.1. Франція

Розгляд проблеми екранізації та ремейку ми свідомо розпочинаємо з реконструкції досвіду французького телебачення, що зумовлено його сталим інтересом до методики «переведення» зразків класичної літератури у формат «фільм — серіал». Наприклад, творчість видатного французького письменника Віктора Гюго (1802–1895) ще за часів «німого кіно» зацікавила кінематографістів, увагу яких привернув роман «Знедолені» (1862), перша екранізація якого була здійснена 1913 року. Після цього він «проходив» усі інтерпретаційні форми частіше, ніж будь-який інший твір французьких класиків, що показово відображають роки його кіноосмислення — 1917, 1925, 1934, 1958, 1978, 1982, 1995, 1998, 2000, 2018.

У монографії «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021) ми, хоча й ескізно, висвітлювали питання екранізації «Знедолених», натомість у підрозділі цієї монографії здійснена реконструкція деяких зразків кіно й телеінтерпретацій цього роману, однак не врахований досвід мюзиклів та анімаційних фільмів. Проте видається доцільним акцентувати й на інших форматах «перенесення» сюжетних ліній роману на кіно- та телеекрани.

Як відомо, після створення французької екранізації «Знедолених» (1958) — її режисером був Жан-Поль Ле Шануа (1909–1985) — постать доволі яскрава на теренах тодішнього французького кінематографу, що підтверджує його вельми потужний доробок — були створені подібні 34 сценарії та 24 стрічки. Роль Вальжана в цій екранізації зіграв Жан Габен, і саме співтворчість «Ле Шануа — Жан Габен» значно стимулювала формування на теренах європейського кінознавства думки — її правомірність визнається до сьогодні — про важливість артикуляції на, так би мовити, тандемі «Вальжан — Жавер». Такий підхід, на думку фахівців, дозволяє не тільки акцентувати протилежні соціальні типи: Жан Вальжан — колишній каторжанин, котрий поступово усвідомлює значення поняття «провина», намагаючись повернутися в спільноту «гідних» людей, та інспектор Жавер, котрий з тупим фанатизмом переслідує Жана, сповідуючи принцип: « одного разу

здійснене зло — це назавжди», а й відображає низку складних морально-психологічних станів, які переживає людина завдяки «екранному дуету», що спирається на принцип антиномії в образах «Вальжан — Жавер».

Прагнення кінознавців розглядати екранізації «Знедолених» з особливим наголосом на означеному «тандемі», на нашу думку, значно стимулювалося Бернаром Бліе (1916–1989) — партнером Габена, котрий досконало зіграв роль Жавера. Через двадцять років — 1978 — «Знедолених» екранізують англійські кінематографісти, які прагнули повторити успіх французьких колег, пропонуючи свою версію цього тандему, який утворили Річард Джордан — Ентоні Перкінс. Однак саме через акторів, котрі не змогли розкрити моральнісну глибину характерів, створених В.Гюго, ця екранізація вважається невдалою.

Ще через двадцять років — 1998 — з'являється американський варіант інтерпретації «Знедолених», де означений тандем сформували Ліам Нісон — Джеффри Раш. Цей досвід повністю відповідає вимогам «екранізації» і дуже вдало відтворює атмосферу Франції середини XIX століття, даючи змогу спостерігати за «творчим двоєм» відомих акторів. Ця екранізація мала певний розголос і довела можливість працювати з літературним першоджерелом на теренах іншої культури.

Водночас, французьке телебачення виступило з ініціативою трансформувати роман «Знедолені» в площину телесеріалу, режисером якого став відомий актор, режисер і сценарист Робер Оссейн (1927–2020), а роль Жана Вальжана виконав видатний французький актор, італієць за походженням Ліно Вентура (1919–1987).

Проте цей мінісеріал, знятий 1982 року, спричинив негативну реакцію у зв'язку з втручанням Р.Оссейна в роман В.Гюго: режисер вільно поставився до конкретних сюжетних ліній, переписав фінал роману та, окрім цього, уже не експериментував з «тандемом» «Вальжан — Жавер». Однак означена телеверсія «Знедолених» до сьогодні привертає увагу завдяки тій інтерпретації образу Вальжана, яку запропонував Л.Вентура, котрий, вочевидь, створив гідний «авторський» варіант цього вкрай складного образу.

На нашу думку, саме від мінісеріалу, знятого Р.Оссейном, «екранізація» роману В.Гюго почала трансформуватися в «ремейк — від англ.*remake* — переробка: випуск нових версій уже наявних творів мистецтва з видозміненнями та додаваннями до них власних характеристик. Ремейк не цитує першоджерело й не пародіює його, а наповнює твір новим, актуальним змістом, який заявив про себе після створення першоджерела» (89).

До означеного варто додати, що, починаючи від другої половини ХХ століття, з «ремейком» експериментують у переважній більшості видів мистецтва, найактивніше використовуючи «переробку» вже наявного в кінематографі та в масовій музичній культурі. Не поодинокими є і приклади використання потенціалу «ремейку» в літературі.

Повертаючись до аналізу досвіду екранізації «Знедолених», варто зауважити, що 2000 року на екрани виходить черговий мінісеріал, автори якого знову актуалізують наголос на прийомі «тандему», запросивши на ролі Вальжана та Жавера двох видатних кіноакторів: Жерара Депардье та Джона Малковича. Запропонована модель серіалу, формально, існує у форматі «екранізація», однак має водночас і виразні ознаки «ремейку». Першоджерелом для нього, вочевидь, є екранізація 1958 року, яка поза сумнівом, стала стимулом для інтерпретації Ж.Депардье образу Вальжана, здійсненого Ж.Габеном.

Спираючись на засади хронологічного підходу, доцільно звернути увагу на досвід екранізацій роману Гюстава Флобера (1821–1880) «Мадам Боварі» (1856), який, хоча й не настільки, як «Знедолені», усе ж уважається твором, що спонукає до телевізійної адаптації. Варто зауважити, що в процесі розвитку кінематографу інтерес режисерів до твору Г.Флобера був доволі послідовним. Це дещо зумовлювалося й тим, що навколо цього роману від моменту його появи весь час точилися дискусії, а відтак — «Мадам Боварі» постійно знаходився в епіцентрі скандалу, що, своєю чергою, впливало й на його популярність.

Реконструючи кінематографічну історію цього твору, виокремимо наразі 1933 рік — екранізація Жана Ренуара (Франція); 1937 рік — екранізація Герхарда Пампрехта (Німеччина); 1947 рік — екранізація Карлоса Шліпера (Аргентина); 1949 рік — екраніза-

ція Вінсента Міннеллі (США). Неабиякий досвід кіноекранізацій роману «Мадам Боварі», здійснений у різних країнах відомими режисерами, природно стимулював спроби створити телесеріал. Специфіка телебачення відкривала можливості, щоб цей славетний роман було б «представлено» найбільш повно, з акцентуацією не тільки на провідній сюжетній лінії, пов'язаній з долею Еми Боварі, а й на дотичних до неї, що розкривали б глибокий «авторський» психологізм твору Флобера.

Перший досвід серіалу за мотивами роману з'явився 1975. Пізніше робиться нова спроба перенесення на телеекран «Мадам Боварі» (1991), де головну роль зіграла зірка французького кінематографу Ізабель Юппер. Однак професійна робота цієї актриси «не рятує» серіал, адже флоберівська описовість, яка в літературному варіанті сприймається як надзвичайне утвердження «чистоти стилю», на телеекрані створює атмосферу такої уповільненості, яку важко витримати впродовж усіх серій.

Ще одна спроба переведення роману «Мадам Боварі» в простір серіалу була здійснена 2014 року. Проте й ця телеверсія, повністю наслідуючи вимоги «ремейку», повторила недоліки попередніх спроб. Отже, усі зроблені серіали, зняті за твором Г.Флобера, є радше «серіальною продукцією», ніж професійно реалізованими телевізійними проектами.

Не лишилася поза увагою діячів французького телебачення і творчість видатного французького письменника Гі де Мопассана (1850–1893). Мовиться, насамперед, про роман «Любий друг» (1885), який від свого першого виходу друком викликав підвищений інтерес європейського читача. Предметом самостійного аналізу, вочевидь, може бути досвід його екранізацій, до того ж мовиться не лише про французькі версії, а й про спроби, які здійснювалися в інших країнах. Щодо досвіду серіалів: кількісно вони поступаються фільмам, проте якісно — відповідають рівню «серіальної продукції». Мовиться про те, що життя авантюриста Жоржа Дюруа в післявоєнному Парижі 70-х років XIX століття, яке майстерно описав Г.де Мопассан, є доволі складним для екранного втілення, понад те втілення у форматі серіального проекту.

Проте варто зауважити, що інтерес до трансформації роману «Любий друг» на телеекран не зникає. Це, зокрема, підтверджує

«мінісеріал», над яким упродовж 2020–2021 року працював Пол Верховен — відомий голландський режисер, автор таких фільмів, як «Робокоп», «Згадати все», «Головний інстинкт».

Не можна оминати увагою і успішний, на нашу думку, досвід перенесення на телеекран низки новел Г. де Мопассана, що спричинив реалізацію впродовж 2007–2011 років багатосерійного телевізійного проєкту «Новели Гі де Мопассана». Варто визнати, що з професійного боку кожна з них — «Історія дівчини з ферми», «Намисто», «Спадщина», «Приятель Джозеф», «Батько Анабель» тощо — знята на доволі високому професійному рівні. Водночас, окрім режисерської та акторських робіт, увагу привертає і робота художників, гримерів та костюмерів, які в кожній серії досить вдало реконструювали життєво-побутову атмосферу тогочасної Франції. Єдине, що можна закинути цьому серіальному проєкту, — це послідовна ілюстративність, за якої автори не відступають ані від сюжету, ані від тексту літературного джерела, хоча процес трансформації «література — телебачення» передбачає таку доцільність.

Серед письменників, твори котрих від перших десятиліть ХХ століття були активно представлені на кіноекранах, необхідно виокремити постать Еміля Золя (1840–1902). Його романи «Жерміналь», «Людина-звір», «Накип», «Тереза Ракен», «Нана», «Жервеза» почали екранізуватися від середини 30-х років минулого століття. Серед них статус «кінокласики» отримав фільм Жана Ренуара (1894–1979) «Людина-звір» (1938), головну роль у якому виконав Жан Габен.

Сьогодні досвід створення серіалів на підґрунті літературної спадщини Е. Золя досить незначний. Як відомо, упродовж останніх десятиліть знятий лише серіал за романом «Дамське щастя» (2012), який, вочевидь, є показовим прикладом «серіальної продукції». З одного боку, це добротна ілюстрація роману, а з іншого, — у ній не можна побачити жодного режисерського чи акторського творчого прориву: усе зроблене на середньому рівні, який, так би мовити, лише принижує літературну першооснову. Однією з причин, що зумовлює таку оцінку, є такий факт: 16 серій «Дамського щастя» знімали 5 режисерів, що не могло не позначитися на естетико-художній цілісності твору. Подібний експеримент, якими б

обставинами він не був не мотивований, завжди приречений, так би мовити, на розірваність стилю.

Окрім цього, на нашу думку, середній рівень серіалу можна було б передбачити від початку його створення, передусім тому, що англійське телебачення, яке здійснювало цей проєкт, перенесло дію роману з Парижа до Лондона 90-х років XIX століття. Таке «перенесення» твору з французького ґрунту на англійський було вкрай ризикованим, оскільки герої мають різний менталітет, існує різна специфіка комерційної діяльності тощо. Ця ситуація, так би мовити, практично підтвердила слушність концепції «головного характеру» відомого французького мистецтвознавця І.Тена, що ґрунтувалася на тріаді: раса, середовище, момент. І якщо останній чинник було чітко реконструйовано, руйнація перших двох, вочевидь, негативно позначилася на долі цього серіалу.

Варто зауважити, що у формат телесеріалів активно «залучають» і сучасні літературні твори, передусім, детективного жанру. Розглядаючи його природу й специфіку, ми в подальших розділах монографії прокоментуємо «за» та «проти» цієї тенденції.

### 3.3.2. Великобританія

Англійська телевізійна індустрія належить до тих культуротворчих структур, яка чи не найактивніше серед інших європейських країн не тільки розвиває жанр «екранізації», але й робить це на високому як професійному, так і технічному рівні. Серед літературних першоджерел, що впродовж кількох десятиліть привертати й продовжують привертати увагу телебачення, перші позиції посідають твори англійських письменниць XIX століття, зокрема роман «Гордість та упередження» Джейн Остін (1775–1817), на підґрунті якого були зняті художні фільми (1940, 1952, 1968, 1980) та серіали (1995, 2003, 2006).

На прикладі «Гордості та упередження» ми бачимо, що телесеріали, на нашу думку, мають значні переваги перед фільмами. Цей висновок базується, передусім, на серіалі 1995 року, який став, так би мовити, базовою моделлю для двох наступних «ремейків»

(2003, 2006). Варто визнати, що інтерпретатори роману досить дбайливо поставилися до тексту, намагаючись зберегти сюжетні лінії, не вносячи в серіал ані власні доповнення, ані переосмислення морально-психологічних засад у поведінці героїв.

Беззастережним успіхом цього проекту стала акторська робота Дженифер Ілі та Коліна Фьорта — виконавців головних ролей, які глибоко занурилися в психологію персонажів, скрупульозно «ви-ліплених» Дж.Остін, і їхнє тлумачення образів героїв твору й до сьогодні лишається неперевершеним. Оцінюючи серіал 1995 року, доцільно застосувати поняття «коректність», завдяки якому роман штучно не осучаснюється, а обережно, хоча й за допомогою нових зображально-виражальних засобів, «подається» глядачеві відпо-відно до світоставлення Джейн Остін.

Під прицілом англійського телебачення впродовж значного періоду знаходиться і літературна спадщина Шарлотти Бронте (1816–1855), зокрема її роман «Джейн Ейр» (1847), який між 1934 та 1996 роками екранізувався 5 разів. Найбільш вдалою вважається екранізація, здійснена 1996 року відомим італійським режисером Франко Дзеффірееллі (1923–2019).

Уважне ставлення до літературного першоджерела та «висвітлення» його основних сюжетних ліній дали змогу окреслити сповнені драматизму дитячі роки головної героїні й сконцентрувати увагу на подіях її зростання, що і сформували особистісні риси характеру Джейн Ейр. Успіх екранізації значно завдячує блискучо-му акторському складу серіалу й, передусім, Шарлотті Генсбур — виконавиці головної ролі.

Є всі підстави зробити припущення, що екранізація 2006 року почасти є «ремейком» фільму Ф.Дзеффірееллі, хоча в деяких епізодах лишається, так би мовити, поза зоною тої вишуканої, пластичної, творчо-пошукової «атмосфери», якої в тих епізодах досягає відомий режисер.

Реконструючи розвиток жанру «екранізація» на теренах англійського телебачення, варто узагальнити досвід опрацювання спадщини Чарльза Діккенса (1812–1870) саме у форматі «серіалу». Наразі виокремимо кілька телепроектів доволі високого професійно-художнього рівня, зняті на засадах таких романів, як «Великі надії» (1998, 2012), «Холодний дім» (2005), «Домбі та син»

(1983), «Крихітка Дорріт» (2008), «Історія Девіда Копперфільда» (2018).

На особливу увагу заслуговує вельми сміливий експеримент Харі Бредбіра, котрий зняв серіал «Диккенсіана» (2015–2016), що об'єднав кілька романів видатного письменника. 6 сценаристів та 4 режисери, першим з яких був Гаррі Бредбір, здійснили двадцятисерійну «подорож» творами Діккенса, запропонувавши глядачам «попуррі» з різних романів. Якщо для музичної творчості прийом «попуррі — від франц. *pot — pour* — змішування фрагментів з різних, але добре відомих творів — може вважатися звичайним, для телевізійного продукту — це своєрідна новація (86). До експерименту Г.Бредбіра та його колег як літературознавці, так і культурологи поставилися неоднозначно, проте, на нашу думку, телебаченню потрібні такі експерименти, передусім враховуючи технічний потенціал цього засобу культуротворення.

Беззастережним успіхом англійського телебачення, вочевидь, варто вважати серіали, зняті за мотивами роману лауреата Нобелівської премії з літератури (1932) Джона Голсуорсі (1867–1933) — прозаїка та драматурга, спадщина котрого налічує 20 романів, 27 п'єс, 173 оповідання, 3 поетичних збірники, низку есе та 700 листів літературознавчої спрямованості. Однак найбільш популярним був і лишається до сьогодні роман «Сага про Форсайтів», над яким письменник працював упродовж 1906–1921 років, послідовно реалізуючи досить чітке завдання — дослідити актуальні суспільні проблеми, не пропонуючи, водночас, рецептів їх вирішення.

Роман «Сага про Форсайтів» охоплює півсторічну історію однієї родини, починаючи з вікторіанської доби до 20-х років минулого століття, і розповідає про «верхній шар англійського середнього класу», більшість представників якого сповідують «замкнений стиль життя», «жадібність», «ощадливість», «снобізм», «нехтування моральними принципами». Після 1921 року, коли роман здобув широке визнання на європейських теренах, Дж.Голсуорсі продовжив розробляти тему «Форсайтів», використовуючи потенціал інших літературних жанрів.

Уперше у форматі телевізійного проекту «Сага про Форсайтів» була реалізована 1967 року, а вдруге — упродовж 2002–2003. Доцільно наголосити, що і перший, і другий серіали були не тільки

здійснені на високому професійному рівні (це зазвичай притаманно англійській телевізійній продукції), а й продемонстрували дію принципу спадкоємності на теренах англійської акторської школи.

Варто констатувати, що означені дві версії «Саги про Форсайтів», зняті з інтервалом у 35 років, варто розглядати як приклад «ремейку» в, по суті, його завершеній формі: серіал 2002–2003 років досить чітко повторює попередній, але, «наслідуючи» вимоги «ремейку», вносить як у сюжетну, так і в художню інтерпретацію славетного твору помітні корективи, «перероблюючи» першу телеверсію «Саги про Форсайтів». На нашу думку, порівняльний аналіз першого серіалу й «ремейку» доцільно здійснити в, так би мовити, двох вимірах: зовнішньому та внутрішньому.

Із зовнішніх ознак підкреслимо дещо вільне використання фактору «часу», що фіксується за допомогою титрів, окремі сюжетні лінії в першому варіанті реконструюються на екрані детально — скандальний роман Джона Форсайта з гувернанткою доньки, драматична смерть його дружини під час полювання тощо, тоді як у другому — ці події представлені строкато, позаяк вони сприймаються доволі логічно.

Щодо внутрішнього виміру «ремейк» більше, так би мовити, заземлений, оскільки його автори тяжіють до побутивізму, не фіксуючи особливої уваги на матеріальному добробуті представників вищих щаблів англійського середнього класу. Якщо на початку серіалу 1967 року його автори, представляючи кілька поколінь Форсайтів на родинному зібранні, цілком свідомо фокусують увагу на коштовностях, модному вишуканому одязі, картинах, сріблі, цінній порцеляні, то в другому варіанті радше підкреслюється звичаєвість побутування англійців в останній чверті XIX століття. Водночас, є один постійний мотив і в першому, і в другому варіантах — тема грошей, проте в другому — вона ніби набуває всеохоплюючого значення і не наголошує на деформативному стилі стосунків «багаті батьки — їхні діти» чи «багаті батьки — бідні близькі родичі».

Між двома версіями є розходження і в трактуванні образу головного героя «Саги про Форсайтів» — Сомса Форсайта, котрий як в романі, так і в обох варіантах серіалу несе потужне морально-психологічне навантаження, по суті, об'єднуючи й спрямовуюче

функціонування «форсайтівського клану». Варто визнати, що у виборі виконавців цієї ролі ані перший, ані другий режисер не помилилися.

У версії 1967 року роль Сомса виконав відомий англійський актор театру і кіно Ерік Портер (1928–1995), котрий, працюючи над роллю, стояв на порозі свого сорокаріччя: він грав досвідченого чоловіка, що добре знає життя, має стабільний суспільний стан і зважає кожний свій крок. Саме така сукупність якостей його характеру визначає ставлення Сомса до Ірен, молодой дівчини, котра через драматичні сімейні обставини змушена стати його дружиною. Оскільки стосунки «Сомс — Ірен» є важливою складовою цієї «саги», талановита акторська робота Е.Портера виявилася одним з чинників успіху серіалу.

Роль Сомса Форсайта в серіалі 2002–2003 років виконав Демієн Льюїс (р.нар. 1971) — зірка англійського кінематографу та телебачення. Тридцятилітній вік актора надав образу Сомса дещо іншого забарвлення, порівняно з тим, що робив Е.Портер. І хоча обидва актори спираються на образ Сомса, створений Дж.Голсуорсі, цей багатий літературний матеріал вони інтерпретують по-різному. Це цілком закономірно, враховуючи і віковий стан акторів, і їхню зовнішність, і здатність до емоційного втілення літературного матеріалу. Відтак, знову можемо спостерігати, так би мовити, практичну реалізацію потенціалу «відкритої інтерпретації» — відомої концепції У.Еко. Сомс у виконанні Льюїса ще не став остаточно черствим і байдужим. На залишках людяності він вибудовує стосунки з Ірен, намагаючись у будь-який спосіб врятувати свій шлюб. Низку епізодів, пов'язаних з будівництвом нового будинку та усвідомленням романтичних почуттів, що виникли між Ірен та Басіні — архітектором, що реалізує мрію Сомса, Д.Льюїс відіграв на такому високому емоційному рівні, який вчергове підтвердив властивий йому професіоналізм.

Упродовж двох десятиліть ХХІ століття англійське телебачення здійснило ще три яскраві екранізації літературних першоджерел — «Ярмарок марнослава», «Північ та Південь» та «Лікар Торн».

Вільям Мейкпіс Теккерей (1811–1863) — один з провідних англійських письменників-сатириків, ще навчаючись у Кембріджі,

став популярним серед студентської спільноти завдяки гумористичному журналу «Snob», у якому він був як дописувачем статей, так і художником-карикатуристом. Перший номер журналу був виданий 1829 року і функціонував, доки майбутній письменник не покинув Кембрідж.

Те, що згодом У.-М.Теккерей називав другим рівнем освіти, він отримав у Парижі, де, з одного боку, занурився в історію французької культури, а з іншого, — почав брати уроки живопису в Річарда Паркса Бонінгтона (1802–1828) — відомого пейзажиста, улюбленим жанром якого була акварель. Володар низки престижних премій Р.- П. Бонінгтон помер на 26 році життя від важкої форми сухот. У.-М.Теккерей цінував уроки, які давав йому митець, хоча його самого цікавив жанр карикатури, що пізніше дістав потужної реалізації в його літературній творчості — ілюстраціях власних творів.

Над «Ярмарком марносластва» письменник працював упродовж 1847–1848 років, написавши гостросатиричний роман, який просякнутий не лише критикою тогочасного суспільства, а й яскравими образами, достовірністю деталей щодо відтворення стилю життя представників різних соціальних верств. Як відомо, кінематографісти неодноразово екранізували роман Теккерей, починаючи від 1975 року, а в 1998 — з'явився перший телесеріал.

В умовах ХХІ століття екранізаційні експерименти з твором видатного сатирика продовжилися: мовиться про фільм режисера Міри Наїр, знятий за мотивами роману, та про телепроект «Ярмарок марносластва», який, по-перше, структурований у форматі 7-ми частин (автори проекту не вживають термін «серія»), а по-друге, окремі з них коментує сам У.-М.Теккерей. Автори телепроекту змогли досягти подібності з зовнішністю письменника, «присутність» якого на екрані спонукала певні внутрішні зрушення, які за допомогою його ремарок мотивують та надають достовірності тим, подекуди, карколомним подіям, що, відштовхуючись від сюжету роману, формують сюжет серіалу.

Автори телепроекту «Ярмарок марносластва», вочевидь, використовують досвід екранізацій класичних творів, накопичений англійським телебаченням, реалізуючи так два перші рівні тріади творчого процесу: «традиція» — «спадкоємність». У морально-етич-

ному аспекті, це повага до власної культури, кращі зразки якої варто доносити до глядача, так би мовити, у будь-який спосіб, а в професійному — сумлінна робота всіх учасників серіалу. Особливу повагу викликають актори, що залучені на ролі другого плану та епізоди. Саме вони завдяки яскравій інтерпретації персонажів середини XIX століття, створених талантом Теккерея, визначають як побутову достовірність їхньої (персонажів) поведінки, так і психологічну атмосферу кожного епізоду.

Той факт, що англійська театральна школа поважає традиції і до сьогодні утримує їх на високому рівні, продемонструвала й виконавиця головної ролі Олівія Кук (р.нар.1991), котра блискуче провела досить складну роль Реббеки впродовж усіх 7-ми частин. О.Кук впевнено заявляє про себе в англійському кінематографі — головна роль у фільмі Стівена Спілберга «Першому гравцю приготуватися» (2018), знятому в жанрі «фентезі», та низка ролей у фільмах «жахів». Такий досвід актриси не тільки «не деформував» манеру її гри під час втілення образу Реббеки, а й продемонстрував значний потенціал виражальних засобів акторської професії, яким Олівія Кук володіє.

Не можна оминати увагою і сталий інтерес телебачення до творчості Елізабет Гаскелл (1810–1865) — яскравої письменниці, котра входить до когорти визнаних жінок-романісток вікторіанської Англії. Романи Е.Гаскелл переносилися на екран неодноразово, проте принципово нові зображально-виражальні риси в їхньому втіленні в просторі телепроекту були реалізовані в серіалах «Дружини й доньки» (1999) та «Північ та південь» (2004), що засобами телебачення трансформували в новий культурний простір однойменні твори Е.Гаскелл, які вийшли друком відповідно 1866 та 1854 років. Звертаючись до двох означених серіалів, ми будемо рухатися за хронологією їхнього створення.

Екранізація роману «Дружини й доньки» стимулювала значний глядацький інтерес на англійських теренах наприкінці минулого століття саме завдяки суголосності літературного першоджерела й телепроекту: повільне розгортання сюжету на екрані ніби повторювало читання роману, де вчинки, переживання і надії героїв копіювали стиль провінційного життя, яке не дуже активно змінювалося від кінця 60-х років XIX століття.

Невеличке містечко, у якому всі знайомі й мають чітке уявлення, хто чим живе та що відбувається навколо, складні стосунки в родині немолодого місцевого лікаря, котрий сам виховує доньку після смерті дружини — усі ці події і визначають основні сюжетні лінії цього телепроекту.

Серіал досить чітко «рухається» за романом, відтворюючи його умовні блоки: «лікар і його донька», «дружина лікаря і її донька Сінтія», «Моллі та Сінтія», «Моллі та родина сквайра», «любовні тандеми та трикутники», «наукова кар'єра молодшого сина сквайра», «африканський простір як додатковий подразник для читача та глядача», «смерть старшого сина сквайра та доля його онука».

Варто визнати, що всі ці напрямки сюжету на екрані аргументовані так само логічно-переконаливо, як і в літературному першоджерелі, а певна уповільненість дії, яка взагалі властива англійським екранізаціям, компенсується акторами, котрі працюють дуже чітко. Автори серіалу продемонстрували неабияку коректність у, так би мовити, відтворенні морального підґрунтя, яке відображає позицію самої Е.Гаскелл, що її втіленням стає Моллі — головна героїня і роману, і серіалу. Можливо не завжди усвідомлено, але саме її моральність, подекуди, спрямовує поведінку героїв у потрібному напрямку, не дозволяючи драматичним подіям перетворитися на трагічні. Це стосується і ненависті сквайра до французів, яка могла б зламати життя дружині його померлого сина, і доля Сінтії, яку шантажує негідник Престон, і наклепи на саму Моллі. На межі XX–XXI ст. переживання героїв серіалу, так би мовити, не втрачають своєї актуальності, адже будуються на загальнолюдських цінностях, а відтак означений телепроект актуалізує багатоаспектний діалог через століття.

Серіал «Північ та південь» (2004) помітно відрізняється від екранізацій англійської класики, що зумовлено специфікою творчості Е.Гаскелл, яку цікавило не тільки життя англійської провінції 40–60-х років XIX століття, а й жалюгідність північних промислових регіонів країни.

Маленьке містечко Мілтон, яке функціонує завдяки ткацькій фабриці, вражає своєю бідністю, брудними вулицями й будинками та важкою дитячою працею. Рік від року легені малолітніх праців-

ників забруднюються бавовняним пилом, який спричиняє розвиток хвороб, що доволі часто завершуються фатально.

Відтак, фабрика є одним з «неживих», проте вкрай важливих героїв серіалу: вона дає роботу — запоруку життя; вона ж несе з собою смерть. Символом «фабрика» просякнуті всі серії, і він, по суті, супроводжує події, на яких «тримається» і роман, і серіал. Наразі зазначимо, що використання прийому, сказати б, «неживого героя» доволі активно простежувався в літературних творах ХІХ століття — «Собор Паризької Богоматері» В.Гюго, романи «Земля» Е.Золя та О.Кобилянської тощо. Поява школи «нового роману» в умовах першої половини ХХ століття, так би мовити, легалізувала його у форматі «шозізму», що, своєю чергою, був успадкований і розвинений в другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. у кінематографічній практиці й телепроектах високого художнього рівня.

Варто визнати, що Е.Гаскелл побудувала сюжет роману так, що виникає бажання здійснювати порівняльний аналіз півдня з північчю, аби насамкінець північ зацікавилася півднем. Колишній священник, у котрого виникли принципові розходження з очільниками його церкви, змушений перевести свою родину на північ, у фабричне містечко Мілтон, і стати вчителем.

Його спроби та спроби його близьких адаптуватися на півночі так чи інакше відтворюються впродовж усіх серій, оскільки два полюси Англії настільки відрізняються один від одного, що новим мешканцям Мілтона північ видається пеклом порівняно з райським півднем. Першою «випробування північчю» не витримує дружина священника, котра хворіє впродовж усього часу перебування в нових умовах. Після її смерті раптово йде з життя і священник. Їхня донька Маргерет лишається сама, маючи до того вкрай суперечливі стосунки з Тортоном — хазяїном фабрики й фактичним господарем Мілтона. Варто наголосити на коректності, з якою в серіалі відтворений складний процес входження Маргарет у середовище робітників: автори телепроекту змогли «утримати» певні епізоди від сентиментально-мелодраматичної емоційності, що на неї, зазвичай, хибують серіали.

Відгуки та рецензії на цей телепроект мають досить високу оцінку, що надмір завдячує тандему «Маргарет (Данієла Демон — Еш) — Торнтон (Річард Армитадж)», який вважають досить

вдалим, насамперед завдяки акторським роботам. Це, насамперед, стосується зірки англійського театру, кіно та телебачення, котрий останнім часом знімається і на американських теренах Річарда Армитаджа (р.нар. 1971), який став особливо популярним після участі в трьох частинах «Хоббіта» (2012, 2013, 2014).

Серед низки телепроектів, реалізованих між 2010–2020 роками, серіал «Доктор Торн» (2016) варто віднести до тих творів, що вчоргове продемонстрували відданість англійській манері «перенесення» літературного першоджерела на телевізійний екран. Наразі ним є однойменний роман класика вікторіанської літератури Ентоні Троллопа (1815–1882), которого атрибуують сьогодні як представника поліжанрової моделі творчості, оскільки він писав не тільки романи, а й новелістику, есеїстку та біографічні твори.

Окрім поліжанровості, творчість Е.Троллопа вирізнялася ще однією специфічною манерою: певний роман, що добре сприймався критикою та публікою, поступово породжував продовження та модифікації. Яскравими прикладами наразі є «Барчестерські вежі» (1857) і шість романів, присвячених пригодам Плантагенету Палліс'єру, що вийшли друком упродовж 1864–1879 років.

У першій половині свого творчого життя Е.Троллоп дістав європейської слави як самобутній стиліст та яскравий «формотворець». Однак упродовж 60–70-х років XIX століття слава письменника почала занепадати, оскільки на англійських теренах з'явилися і нові письменники, і нова аудиторія, що її приваблювала література іншого ґатунку. Розуміючи це, Е.Троллоп знайшов досить дивний вихід з критичної ситуації і протягом 1847–1882 років написав 35 романів, намагаючись, так би мовити, їхньою кількістю утримати інтерес читача. Серед перших 10 і є «Доктор Торн» (1858). Як відомо, кількість не завжди трансформується в якість, проте професіоналізм письменника й володіння поліжанровістю дали змогу йому написати по-справжньому блискучі твори, до яких, зокрема, належить і роман «Доктор Торн».

Телевізійний проект, що скрупульозно відтворює сюжетну канву першоджерела, так само вирізняє поліжанровість, що її наразі формують драма, мелодрама, кримінальні події. Доцільно наголосити, що останні, фактично, розпочинають серіал: один джентль-

мен звинувачує іншого в розбещенні сестри, котра чекає на дитину. Під час сварки брат зганьбленої дівчини б'є її кривдника, який невдало падає і помирає.

Події серіалу розгортаються доволі динамічно, до них додається історія кохання, про деталі якої глядач дізнається наприкінці серіалу, а впродовж значної частини сюжету він має змогу спостерігати за життям у край популярного місцевого доктора Торна та його племінниці, розуміючи, що він є братом вбитого чоловіка.

Варто визнати, що в другій половині серіалу відверто домінантним стає жанр «мелодрами», засади якого ми детально визначимо в наступному підрозділі, а наразі зауважимо, що в серіалі «Доктор Торн» вони втілені з усією можливою коректністю. Щодо загальної оцінки серіалу — її, вочевидь, варто визнати позитивною, хоча не можна не помітити, що автори телепроєкту ненав'язливо дублюють напрацювання типових засад, якими позначена манера екранізацій англійської літературної класики, а саме: «описовість» у викладі подій сюжету, поліжанровість з артикуляцією на одному з них, кропіткий відбір акторів, котрі переважно задовольняють задум автора першоджерела, увага до деталей і достовірності загальної життєво-побутової атмосфери.

В історії англійського телебачення межі XX–XXI століття особливу увагу привертає період між 1989 та 2013 роками. Саме тоді було знято 13 сезонів серіалу «Пуаро» — історію діяльності видатного бельгійського детектива на англійських теренах. Означені 13 сезонів були, як відомо, екранізацією літературних творів Агати Крісті.

Ініціатором телевізійної інтерпретації спадщини видатної авторки детективних творів різних літературних жанрів, зокрема романів та оповідань, стала Розалінда Маргарет Кларисса Хікс (1919–2004) — донька Агати Крісті. Телепроєкт здійснював канал ITV, поступово запрошуючи до співпраці нових сценаристів та режисерів: два з лишком десятиліття роботи над романами й оповіданнями письменниці вимагали корегування творчого складу учасників телепроєкту. Значний успіх серіалу багато в чому завдячує англійському актору Девіду Суше, котрий, виконавши роль Пуаро, без перебільшення, здобув світову славу.

Увагу загалу глядацької аудиторії привернув і серіал «Алекс

Райдер» (2020) — телепроект, здійснений за однойменним романом відомого англійського письменника Ентоні Горовіца, котрий намагається працювати на перехресті таких жанрів, як пригодницький, детективний та фентезі. Маючи певний досвід на теренах поліжанровості, Е.Горовіц успішно використав його в романі «Алекс Райдер».

Варто визнати, що процес трансформації роману на телеекран виявився доволі успішним, оскільки Алекс (Отто Фаррант) — школяр старших класів — спочатку потрапляє в «пригоду», потім виявляється завербованим секретним відділом розвідки «Мі-6» і насамкінець перемагає загін «клонів», який створив своєрідний «аватар» Гітлера — керівник лабораторії, що працює на території «Поінт-Бланк» — школи-інтернату для «важких дітей» батьків-мільонерів.

Пригодницько-детективно-фентезійна історія «побудована» на, так би мовити, гуманістичному підґрунті — помсті за вбивство Йена Райдера — єдиного й улюбленого родича Алекса, котрий був його опікуном після загибелі батьків. Бажання дізнатися, хто й чому вбив Йена, є мотиваційним чинником участі героя серіалу в шпигунській операції.

На нашу думку, доцільно наголосити, що досвід англійського телебачення в інтерпретації класичної літератури потребує самостійного аналізу. У межах завдань цієї монографії ми визначили лише основні тенденції і, зокрема, ті, які дали змогу поглибити уявлення про природу «ремейку». Вони ж дозволили артикулювати значення професіоналізму в процесі трансформації образності літературного твору в зображально-виражальні засоби телебачення, яке має ще один компонент підсилення екранної виразності того чи іншого образу завдяки можливості повноцінно використувати технічний потенціал.

### 3.3.3. США

Вельми потужний досвід щодо практики екранізації літературних першоджерел мають різні канали телебачення США. Успіхи американських телепроектів на теренах цього жанру на-

снажуються тривалим інтересом кінематографу до використання естетико-художнього потенціалу «літературне першоджерело — фільм». Водночас, означений рух увів у простір кіномистецтва США феномен «ремейк» і використовував його щодо одного першоджерела кілька разів. Не претендуючи на всебічний аналіз зразків успішних екранізацій літературних першоджерел, зосередимо увагу на двох прикладах, що варто кваліфікувати як видатні кінематографічні досягнення. Мовиться про перенесення на кіно-екран романів Френсіса Скота Фіцджеральда (1896–1940) «Великий Гетсбі» та Кеннета Елтона Кен Кізі (1935–2001) «Політ над гніздом зозулі».

Хоча роман «Великий Гетсбі» (1925) був написаний видатним американським письменником Ф.-С.Фіцджеральдом на початку його літературної кар'єри, цей твір виявився найбільш вдалим витвором письменника і посів особливе місце в контексті класичних творів американської літератури першої половини ХХ століття. «Великий Гетсбі» екранізувався 5 разів. Останньою була версія 2013 року, знята режисером Базом Лурманом з Леонардо Ді Капріо в головній ролі. У цій кіноверсії і режисер, і виконавець головної ролі, так би мовити, презентують 20-30-ті роки минулого століття в контексті відомого визначення «доба джазу», що стає своєрідним камертоном фільму.

На нашу думку, з п'яти означених екранізацій особливий інтерес пов'язаний з третьою, де роль Джея Гетсбі виконав відомий американський актор Роберт Редфорд (р.нар.1936). Автори фільму доволі чітко зрозуміли внутрішню сутність роману, що відбивав певний період американської історії: у суперечливі 20-30-ті роки ХХ століття пересічний лейтенант Гетц навряд чи матиме право одружитися з аристократкою Дейзі. Саме тому Гетц перетворюється на Гетсбі — нікому невідому в колі аристократів шалено багату людину, котра влаштовує неймовірні вечірки, резонанс про які породжує інтерес аристократів до нового «символу» успіху й процвітання (122).

Ф.-С.Фіцджеральд, як відомо, був не тільки прихильником психоаналітичної теорії З.Фрейда часів її становлення, а й належав до перших письменників, хто виявляв естетико-художній потенціал сексуально-еротичного комплексу в процесі створення

«психологічного» роману. Майже через 10 років після «Великого Гетсбі» в американському літературному просторі з'явиться роман «Ніч ніжна» (1934), на сторінках якого Ф.-С.Фіцджеральд розгляне феномен «кінцесту» як чинник, що руйнує психіку героїні.

Другим прикладом доволі успішної кіноінтерпретації літературного першоджерела є, на нашу думку, роман «Політ над гніздом зозулі». Персоналізуючи автора роману Кеннета Кізі та оцінюючи сюжетні колізії написаного ним, варто враховувати, що більшість критиків називає і письменника, і його творчість «культовими». Мовиться про активну позицію К.Кізі в молодіжній контркультурі 60–70-х років XX століття і факти його біографії, які дають змогу «зарахувати» письменника до ідеологів рухів «хіппі» та «бітників», хоча в одному з інтерв'ю — 1999 рік — він іронічно прокоментував цю думку дещо скептичним зауваженням: для «бітників» я був занадто молодий, а для «хіппі» занадто старий.

Важливою сторінкою в біографії К.Кізі є його участь у експериментах з ЛСД — новим типом наркотиків, які офіційні медичні заклади США намагалися розповсюджувати на протигагу нелегальним центрам наркоторгівлі. Певний час вважалося, що ЛСД стимулює творчі можливості людини. Як дотичний до офіційних експериментів, К.Кізі працював санітаром у психіатричних лікарнях — і спостереження за пацієнтами клінік такого спрямування визначили спочатку жорстку достовірність роману «Політ над гніздом зозулі» (1962), а потім і його екранізації (1975), що була здійснена видатним чехословацько-американським режисером Мілошем Форманом (1932–2018).

Екранізація роману К.Кізі виявилася настільки успішною, що до сьогодні входить до переліку фільмів з найбільшою кількістю найпрестижніших нагород: 5 головних премій «Оскар» (за кращу картину, кращий сценарій, режисуру та гру двох акторів).

Принагідно зазначимо, що М.Форман у своїй кінематографічній кар'єрі здійснив ще одну непересічну екранізацію — переніс на екран під назвою «Вольпан» (1989) «епістолярно-психологічний роман» «Небезпечні зв'язки», що належить перу Шадерло де Лакло (1741–1803) — класика французької літератури (123).

Приділяючи увагу доволі успішним кіноекранізаціям літературних творів на американських теренах, ми аж ніяк не розгля-

даємо екранізації, створені у форматі «серіалу» як копіювання чи наслідування кіноверсій. Радше мовиться про певну атмосферу створених кіноверсій, підґрунтям яких є повага до першоджерела й, так би мовити, обережне ставлення до тексту, його стильових особливостей, до відбору тих сюжетних ліній, які обов'язково мають бути перенесені з літературного першоджерела до «серіалу», оскільки їхня відсутність деформує твір.

У контексті означеного розглянемо серіал «Картковий будиночок» (2013), знятий режисером Бо Уїллімоном за романом сучасного англійського письменника Майкла Доббса, котрого подекуди називають англо-американським літератором. Подвійність його атрибутації пояснюється специфікою життя письменника, а саме: народившись 1948 року в Англії, М. Доббс отримав доволі ґрунтовну освіту й пов'язав своє професійне життя з журналістикою. 1975 року як журналіст він був акредитований у США завдяки «Уотергейтській справі». Згодом М. Доббс зробив досить успішну політичну кар'єру в складі консервативної партії (24).

Незалежно від сумнівів щодо журналістсько-політичних уподобань, М. Доббс постійно займався літературною творчістю, достатньо високо піднявшись у рейтингу англійських письменників. «Картковий будиночок» (1989) — його перший роман, сюжетно пов'язаний з другим — «Зайти з короля» (1992), на підґрунті яких створено масштабний серіал на сервісі NETFLIX: 6 сезонів, кожний з яких містить 13 серій.

Обізнаність з американською адміністративною структурою та функціонуванням політичного середовища дає змогу письменнику настільки достовірно відтворити життя владної верхівки, що викликає неабиякий інтерес до персоналізованої історії політичного істеблішменту 70–90-х років минулого століття.

Спираючись на засади хронологічного підходу, виокремимо й серіал «Маленькі жінки» (2017) — екранізацію однойменного роману Луїзи-Мей Олкотт (1832–1888) — класика американської літератури.

Її батько, Еймос Брентон Олкотт, був письменником і входив до «Трансценденталістського клубу» американських інтелектуалів, створеного Р. У. Емерсоном (1803–1882) — філософом, есеїстом, котрий у середині XIX століття намагався об'єднати наукову

та літературно-мистецьку спільноту під егідою трансценденталізму, що своїм корінням сягав наріжних світоглядних ідей І. Канта. У соціально-політичному аспекті члени «емерсонівської спільноти» сповідували лівий радикалізм (73).

Дитячі та юнацькі роки Л.- М. Олкотт пройшли у «FRUITLANDS» — утопічному поселенні трансценденталістів, недалеко від міста Конкорд у штаті Массачусетс, де періодично жив Емерсон та інші прибічники його ідей. Оточення, у якому зростала Луїза, помітно вплинуло на формування її соціально-політичних та морально-психологічних життєвих орієнтирів: у роки громадянської війни вона працювала медичною сестрою, а її листи рідним та друзям, що вона писала в шпиталі Джорджтауна, згодом вийшли друком як важливий історичний документ. Феміністичні переконання Олкотт надихали ціле покоління жінок і чітко простежуються в автобіографічному романі «Маленькі жінки» (1868), який 4 рази екранізувався (1933–1994) та двічі — 1981, 1987 — був представлений у форматі серіалу (жанр «аніме»).

Телепроект «Маленькі жінки» (2017), на нашу думку, це вкрай важливо зауважити, зберіг усі ознаки автобіографізму однойменного роману, дозволяючи сформулювати уявлення щодо умов становлення письменниці. Яскравим прикладом цього є розмова Мег (праобразом котрої і є Луїза) з батьком, котрий певний час жив у Вашингтоні, погано уявляючи ті складні обставини, у яких перебувала його дружина та четверо доньок.

Розповідаючи батькові про свій перший рукопис, за який видавництво за умови внесення певних коректив заплатить 300 доларів, Мег (Луїза) у відповідь вислуховує промову про авторські права, які мають бути недоторканими. Усвідомлення батьком «прози життя» зводить його образ у серіалі до карикатури, що ще більше підсилює його спроба розповісти про 20 років, протягом яких він пише й редагує філософську книгу.

На тлі цього особливої сили набуває образ матері Мег (Луїзи), котра в складних умовах виховує чотирьох доньок, проте щоденним власним прикладом підтверджує моральнісність своєї поведінки: «Жити для інших і є смыслом життя». Відтак, виникає зіткнення двох протилежних станів — побутовості існування і теоретичного філософування з приводу його можливих моделей. Автори теле-

проекту зробили все можливе, аби достовірно відтворити життя американської провінції другої половини XIX століття, що над міру визначає резонансність «екранного життя» творів Л.М.Олкотт.

Яскравий роман відомого англійського письменника Дж. Феллоуза стимулював появу на каналі НВО серіалу «Позолочений вік» (2022) режисера Майкла Енглера. Розгорнуту характеристику творчості письменника буде представлено в процесі розгляду жанру «мелодрама», в утвердженні якої письменник відіграв і продовжує відігравати одну з провідних ролей.

Серіал «Позолочений вік», що його події відбуваються в останні два десятиліття XIX століття, в підкресленій уповільненій формі реконструює позицію «вищого світу» Манхеттену — їх називають «традиціоналістами» — в умовах, з одного боку, звільнення рабів, а з іншого, — появи «нових людей»: промисловців, котрі модернізують країну. «Традиціоналісти» вкрай негативно ставляться до «нових людей», шляхом інтриг та образ гальмуючи їхнє «входження» у вишукану спільноту «обраних».

Наслідуючи манеру письма Дж. Феллоуза, автори серіалу спробували зберегти «описовість» як художньо-творчий прийом, що в деяких серіях спричинило гальмування розвитку сюжету та зниження динаміки подій, що розгортаються на екрані.

Водночас, серіал продемонстрував і беззастережне досягнення — оригінальні зображально-виражальні засоби, які використовують актори в конкретних епізодах. На противагу роману помітний підсилений мотиваційний аспект тих рішень, що їх приймають як «традиціоналісти», так і «нові люди». Зауважимо, що в серіалах, які передбачають потужне морально-психологічне підґрунтя, професіоналізм акторського складу та його відповідність задуму письменника є запорукою успіху усього проекту.

Фокусуючи увагу на «акторському аспекті» серіалу «Позолочений вік», необхідно констатувати, що він побудований за мозаїчним принципом. Хоча головною героїнею є Маргарет — молода «традиціоналістка», котра обмежує своє життя нормами й правилами, які не можна переступати, упродовж серіалу постійно виникають все нові й нові персонажі, що створюють загальну атмосферу життя тодішнього американського суспільства. Професіоналізм акторів, які виконують епізодичні ролі, так би мовити, черговий раз доводить

потужність американської акторської школи й слушність позиції Т.Інса, який надавав особливого значення акторам другого плану, вважаючи, що саме вони формують загальну атмосферу фільму — наразі телепроекту «Позолочений вік».

Підсумовуючи матеріал цього підрозділу, варто визнати, що екранізація, передусім класичної літератури, посідає помітне місце в європейсько-американській телепродукції, враховуючи за можливості й кінематографічний досвід, і досвід «ремейку». Водночас, переважна більшість телепроектів цього жанру не оминає увагою ані просвітницьку, ані виховну функцію екранізацій.

### **3.4. Специфічні ознаки «телемелодрами»: наслідування естетичних чинників художнього фільму**

*Концентруючи увагу на жанрі «мелодрама», який упродовж двох десятиліть ХХІ століття потужно представлений у європейській «серіальній продукції», необхідно акцентувати на кількох історико-культурних етапах, що варто вважати витокami мелодраматичного жанру. Мовиться про визнаного англійського письменника Семюеля Річардсона (1689–1761) — засновника жанру «почуттєвого роману».*

*Особливе місце в літературній спадщині С.Річардсона посідає його твір «Кларісса або історія молодії леді» (1748), що, фактично, започаткував і «мелодраму», і «сентименталізм» — напрям, у якому специфічні елементи художнього мислення набувають підвищеної емоційно-психологічної концентрації.*

*«Сентименталізм — від франц. *sentiment* — почуття — апеляція до героїв, які невинно страждають, їхні сподівання на обов'язковість перемоги добра і справедливості» (92). У процесі визначення загальних обрисів жанру «мелодрама» необхідно звернутися до історії становлення кінематографу як виду мистецтва, оскільки від 1895 року в логіці його розвитку «мелодрама» є одним з провідних жанрів. Задля пояснення такої ситуації, наголосимо:*

*по-перше, варто враховувати, що цей жанр набув популярності — ми це вже зауважили — від середини ХVІІІ століття. Своє естетико-художнє втілення й поступове утвердження він розпочав з таких видів мистецтва, як література та театр. Пізніше, його потенціал розкрився і в кінематографі, а відтак — мелодрама посіла особливе місце серед інших жанрів, які поступово утверджувалися на теренах нового — сьомого — виду мистецтва;*

*по-друге, аналізуючи досвід європейських країн щодо специфіки створення «серіальної продукції» в просторі «мелодраматичного» жанру, необхідно враховувати визначення «мелодрама» — від франц. *melodrama* — відтворення особливо піднесеного емоційного стану почуттів людини, яка переживає неординарну психологічну ситуацію;*

*по-третє, важливо наголосити, що потенціал «мелодрами»*

живиться контрастними моральнісними станами, серед яких любов — ненависть, добро — зло, щастя — страждання. Зазвичай підґрунтям «мелодрами» виступають сімейно-побутові теми, у яких легко співіснує сьогодення й минуле, оскільки витокі драматичних колізій, як правило, закладаються неоднозначними вчинками представників кількох поколінь.

Ці три положення дають змогу більш чітко усвідомити, чому стосовно «мелодрами» ми використовуємо визначення «серіальна продукція», яке в більшості випадків не пов'язане з високохудожнім рівнем реалізації того чи іншого проекту. Мовиться про присутність у творах «мелодраматичного» жанру таких засобів виразності, які мають стереотипне, шаблонне, почуттєво-піднесене забарвлення. Проте їх не можна вважати антихудожніми, оскільки вони «виробляють» певні механізми, що «працюють» на реципієнта, який очікує від «мелодрами» відповіді саме на «стереотипно-шаблонні» життєві ситуації, що супроводжуються «почуттєво-піднесеною» реакцією.

Наразі показовою є позиція тих мистецтвознавців, котрі стверджують, що «мелодраматичний» модус експонує героя в найуразливішому стані, коли він слабкий і розгублений перед викликами життя. Лише тоді може виникнути емпатія — співпереживання персонажу.

Водночас, певні шаблони та кліше, на яких ґрунтується телевізійна «серіальна продукція», зазвичай, мають конкретно-історичне, регіональне та національне забарвлення, що підсилює інтерес до цього жанру всупереч усім стереотипам, які він відображає. Подальший аналіз телевізійних проєктів на підґрунті естетико-художньої цілісності жанру «мелодрама» відтворить специфіку висвітлення мелодраматичних колізій на телеекранах різних країн.

### 3.4.1. Італія

На початку XXI століття італійське телебачення успішно реалізувало проєкт Чинції Торріні «Еліза» (2003–2007), що складався

з двох сезонів і налічував понад п'ятдесят серій. Третій сезон, який вийшов під назвою «Донька Елізи. Повернення в Рівомброзу», датується 2007–2009 роками.

Автори цього проекту позиціонують «Елізу» як поліжанровий серіал, висуваючи на перше місце жанр «мелодрами». Водночас, вони визнають, що вона повністю не відображає спрямованості серіалу, що об'єднує елементи історичної драми та напрацьованих кінематографом традицій детективно-пригодницького фільму.

Цей зразок «серіальної продукції», сюжетні колізії якого починають розгортатися протягом 1769 року, сконцентрований навколо родини графа Фабріціо Рісторі — володаря маєтку «Рівомбразе». Задіяний на військовій службі Фабріціо вже довгий час відсутній, а маєтком опікуються його хвора мати та заміжня сестра, чоловік котрої — розпусник та шахрай — символізує в серіалі найгірші риси й життєві прояви п'ємонтської аристократії.

Уже з першої серії в епіцентрі життя маєтку опиняється Еліза Скальці — красуня-простолюдинка, котру стара графиня робить своєю компаньйонкою і яка, фактично, виконує роль «пластичного мосту» між аристократичним прошарком маєтку та його обслугою. Намагаючись допомогти тяжко хворій графині, Еліза залучає кращого в окрузі лікаря-дворянина, завдяки зусиллям якого стара графиня одужує і доживає до повернення Фабріціо — коханого сина, котрий є взірцем доброчесності та гідності. Шалене кохання, що з першого погляду виникає між Елізою та Фабріціо, буде однією з наріжних сюжетних ліній упродовж 52-х серій «Елізи» — типового зразка мелодраматичного жанру.

Унаслідок драматичного збігу обставин до рук Фабріціо Рісторі потрапляють списки заколотників, котрі планують вбивство короля. Саме цей факт, по суті, від самого початку серіалу «вписує» в його контекст цілком реальні історичні події: існування групи заколотників, що їх очолював герцог Раньєрі. Як сама історія заколоту, так і доля заколотників, котрі називають себе «Брати світла», впливають на певну цілісність композиційного рішення «Елізи», що виявляється досить хиткою і не дає змоги цьому телевізійному проекту піднятися вище рівня «серіальної продукції».

Ще одним помітним явищем на теренах телевізійного опанування жанру «мелодрама» є багатосеріальний проект «Гордість»,

який знімався впродовж 2004–2006 років і складається з 78 серій. Увесь серіал, що його події відбуваються на початку XX століття, ґрунтується на так званій вічній темі — коханні двох молодих людей, котрі з об'єктивної причини не можуть побратися. Її підґрунтям є соціальна нерівність героїв: Анна — донька маркіза Оброфарі, П'єтро Пероні — селянин, що зумовлює складні морально-психологічні колізії телепроекту.

Через 16 років П'єтро повертається до рідного села, ставши в Америці не тільки багатієм, а й людиною, яка за своїми манерами та впевненістю нічим не відрізняється від місцевої аристократії. Зустріч з Анною засвідчує, що їхні почуття аж ніяк не згасли. У подальшому сюжетні події серіалу формуються відповідно до класичних вимог мелодраматичного жанру: складні стосунки між Анною і П'єтро, збанкротіння родини Оброфарів тощо.

До очевидних позитивів серіалу «Гордість» варто віднести прагнення його авторів розширити родинно-побутові кордони екранного матеріалу засобом уведення в його контекст реальних історичних подій: трагедії першої світової війни. Жорсткі, кровопролитні епізоди 1914 року, що нашаровуються в серіалі, значно впливають на поведінку героїв, які позаяк є дотичними до італійської історії 20-х років минулого століття.

Принагідно зауважимо, що й у «серіальній продукції», яка інтерпретує тематику «мелодраматичного» жанру, зберігаються кращі напрацювання, традиційні для італійського кінематографу. Мовиться про високий професійний рівень як акторської гри, так і роботи операторів, художників по костюмах, монтажерів та відповідальних за реквізит. У процесі реалізації телевізійного проекту робота усіх членів знімальної групи, зазвичай, відповідає вимогам, закладеним у сценарний матеріал конкретної «серіальної продукції».

Масштабність проекту, його чітка соціальна спрямованість, логіка вчинків переважної більшості персонажів, які представляють різні прошарки італійського суспільства, психологічна достовірність поведінки основних дійових осіб, вочевидь, робить серіал «Гордість» помітним явищем серед італійських телевізійних проєктів останніх двох десятиліть.

### 3.4.2. Великобританія

До жанру «мелодрама», реалізованого на широкому історичному тлі, належить і англійський серіал «Аббатство Даунтон» (2010), який набув загальноєвропейського розголосу та здобув низку високих професійних нагород.

У контексті розгляду цього серіалу окремого коментування заслуговує творчість Джуліана Феллоуза (р.нар.1949) — відомого англійського письменника, романи котрого балансують між мелодрамою — драмою, маючи, водночас, потужну історичну складову. Подібний підхід письменник переніс і в серіали.

Як правило, Дж.Феллоуз під час створення серіалів є не лише сценаристом, а й режисером. Упродовж цього підрозділу ми апелюватимемо до серіалів, створених за його активної участі як на англійських теренах, так і на творчо-виробничому «підґрунті» телебачення США. Окрім серіалу «Аббатство Даунтон», подальша презентація творчості письменника глядацькій аудиторії пов'язана з завершенням першого десятиліття XXI століття, а відтак — два наступні телепроекти — «Белґравія» (2020) та «Позолочений вік» (2022) — атрибутують найновіший, за часом, потенціал європейсько-американського телебачення.

Повертаючись до окреслення творчо-виробничої специфіки серіалу «Аббатство Даунтон», наголосимо, що Дж.Феллоуз не тільки на високому професійному рівні реалізував його режисерський аспект, вдало провівши через змістовно-формотворчі труднощі «поліжанровість», а й продемонстрував безпомилкове «режисерське чуття» щодо акторського складу серіалу, який успішно «забезпечує усі 58 серій».

Наразі, на нашу думку, «перше місце» варто віддати Меггі Сміт (р.нар.1934) — одній з провідних англійських актрис повного періоду, котра однаково успішно грала в театрі, знімалася в кіно та брала активну участь у створенні телесеріалів. Меггі Сміт — дворазова володарка премії «Оскар», семиразова лауреатка BAFTA. Актрису чотири рази нагороджували премією «ЕММІ», а глядацьке визнання їй принесли такі фільми, як «Смерть на Нилі», «Битва титанів» (1981), «Чай з Муссоліні» (1999), «Джейн Остін» (2007) та багато інших. У серіалі «Аббатство Даунтон» вона

грає матір головного героя — вдовуючу графиню Грентем. Принагідно зазначимо, що серед численних нагород Сміт є досить дивна — за краще виконання гротескних ролей. В «Аббатстві Даунтон» актриса вдало поєднала іронію з гротеском — вищою формою вияву комічного, що є одним з трьох основоположних у структурі естетичних категорій (97).

Означений серіал існує, так би мовити, на двох рівнях — вищим керує граф Грентем (господар), а нижчим — дворецький Карсон (слуга). Ці ролі відповідно виконують Х'ю Бонневіль, доволі відомий кіно- і телеактор, та Джим Картер, театральний актор, котрий певний час спеціалізувався на амплуа коміка в шекспірівському репертуарі.

Дія серіалу — він охоплює період 1912–1926 років і складається з 8-ми сезонів — розгортається у вигаданому «аббатстві Даунтон». Життя мешканців Даунтона, маєтку, що належить графу Роберту Грентему, його дружині та донькам, перетинається з цілою низкою подій, що розгортаються і в Англії, і за її межами, докорінно змінюючи усталені форми існування. Проте далеко не всі члени родини готові до цих змін, приймаючи їх неоднозначно.

Мелодраматичні мотиви серіалу, переважно, ґрунтуються на стосунках між обслугою аббатства та його господарями, оскільки початок ХХ століття приносить на англійські терени нові форми співжиття «господар — слуга». Наразі зазначимо, що складна морально-психологічна трансформація цієї антиномії була блискуче презентована у відомому фільмі Дж.Лоузі «Слуга».

Щодо історичного жанру, який так само «працює» в цьому серіалі, його специфіка реалізується, насамперед, у контексті політичних і воєнних подій, до яких позаяк долучені члени родини Кроулі. Серед тих, що й безпосередньо, і опосередковано впливають на всіх мешканців — господарів та обслугу Даунтона, виокремимо такі: загибель «Титаніка», Першу світову війну, пандемію іспанського грипу, війну за незалежність Ірландії та формування ірландського уряду «Вільна держава»,

Доволі насиченим у «політичному» контексті виявився 6-й сезон серіалу, де події в замкненому просторі Даунтона відображають процес поглиблення протиріч «робітничий клас — аристократія», коли в період між двома світовими війнами соціально-політичні

колізії, які певний час на англійських теренах були приховані, оголилися і вкрай загострилися. Отже, «Аббатство Даунтон» — це своєрідний символ англійського королівства початку XX століття, де в мініатюрі відтворені всі ті «за» та «проти», які на початку минулого століття набула така форма державного правління, як парламентська монархія.

На нашу думку, досвід створення серіалу «Аббатства Даунтон» черговий раз довів продуктивність поєднання жанрів «мелодрама» та «історичний» фільм, що зумовило зменшення сентиментальних мотивів, які є обов'язковим чинником мелодрами, і, сказати б, підсилює драматичні, які містить і історична, й історико-військова тематика. Таке «поєднання» врівноважує емоційно-почуттєвий простір серіалу й наближує його до життєвої правди, яка, зазвичай, має деформований вигляд у суто мелодраматичних творах.

Ще одним прикладом успішного поєднання означених жанрів є англійський багатосезонний серіал «Корона», який було знято впродовж 2016–2020 років. Автором цього телевізійного проєкту, присвяченого життєво-політичному шляху Єлизавети II, виступив Пітер Морган, котрий зробив підґрунтям серіалу дві свої п'єси: «Королева» (2006) та «Аудієнція» (2013), а отже, цей факт дає формальні підстави інтерпретувати серіал «Корона» і як приклад реалізації жанру «екранізація».

Від початку роботи над серіалом автори планували створити його на перехресті драми та «байоніки» — вільної, «авторської» інтерпретації біографії конкретної особи. У проєкції часу стало очевидним, що двох означених позицій замало, оскільки впродовж 4 сезонів — 40 серій — помітно присутня, а, подекуди, свідомо акцентована і мелодраматична складова.

Принагідно зазначимо, що практично в усіх серіалах: «Королева», «Вікторія», «Біла королева», «Іспанська принцеса», «Вовча зала», зміст яких реконструює різні етапи існування англійської монархії, — завжди мають місце елементи, що відповідають вимогам жанру «мелодрами». Саме тому цілком закономірно, що поліжанровість є одним з основоположних чинників серіалу «Корона». Цей наголос наразі є принциповим, адже «перехрестя» різних жанрів ставить неабиякі вимоги перед авторами цього проєкту, які або мусять працювати в такому форматі, або може статися де-

формація естетико-художніх засад твору. Щодо П.Моргана та його команди — їхній професіоналізм, вочевидь, не викладає жодного сумніву.

Серіал «Корона» охоплює значний історичний період — від 1947 року до наших днів, реконструюючи важливі події в житті монархічної родини: заручини, весілля, народження дітей, подорожі, виконання світських обов'язків, сварки, інтриги тощо, що водночас вплетено в події політичного ґатунку. Відтак, автори телепроекту намагалися, дотримуючись засад документалістики, відтворити роль Великої Британії в русі міжнародних подій.

Варто зауважити, що П.Морган упродовж 2 сезонів доволі вдало використовує прийом зміни акторів, які виконували ролі Єлизавети та її чоловіка. Як бачимо, у перших двох сезонах у серіалі працюють Клер Фі та Метью Сміт, а в 3 та 4 — Олівія Колман та Тобайс Мензіс. Це дозволило акцентувати увагу на поведінці головних героїв, слідкувати за їхніми вчинками, прийняттям тих чи інших, іноді доленосних рішень.

Розглянувши шляхи реалізації жанру «мелодрама» в практиці створення італійських та англійських серіалів, варто зробити принаймні три висновки:

а) жанр «мелодрами», який потужно презентований у кінематографі від часів його появи, зберігає свої позиції і в умовах реалізації телевізійних проектів;

б) утриманню достатньо високого художнього рівня такої «серіальної продукції» сприяє «поліжанровість», яка дещо «пригальмовує» панування сентименталізму;

в) актори, котрі задіяні й у італійських, і в англійських серіалах мелодраматичного жанру, не лише зберегли, а й творчо розвинули традиції, закладені акторською кінематографічною школою.

### 3.4.3. Великобританія — США

У логіці хронологічного підходу наступним телепроектом, який можна вважати беззастережним успіхом англо-американського телебачення — за домінування англійських митців — варто

особливо виокремити серіал «Белгравія» (2020), створений на підґрунті однойменного роману Дж.Феллоуза. Хоча довідкові джерела кваліфікують означений проєкт як «драматичний», погодитися з таким визначенням вкрай важко. Прийняти його можна лише за умови, що, відповідно до вимог логіки, поняття «драматичне» атрибується як єдність суголосних термінів, а саме: протиріччя, конфлікт, їхні причини (історія), варіанти реакції на неї (історію), можливість «роз'єднання» драми в русі «мелодрама — трагедія».

Вочевидь, автори телепроєктів не мусять бути в ролі теоретиків, що досліджують естетико-мистецтвознавче поле. Однак жодний серіал, який ґрунтується на серйозних темах, апелює до певних першоджерел, спонукає митців до глибокого опанування матеріалу. Не випадково впродовж усього тексту нашої монографії ми прагнемо артикулювати на різниці між «серіалом» і «серіальною продукцією». Не можна не враховувати той факт, що кінематограф поступово віддає «глядацький простір» телебаченню, для якого «серіали» чи не найпотужніший засіб творчо-виробничо-фінансового ґатунку. Як бачимо, на нашу думку, деталізований аналіз «феномену серіалу» — це реальне завдання для сучасних українських гуманітаріїв, котрі повинні засновуватися на засадах міжнаукового підходу.

Тематично-сюжетне «розгортання» подій серіалу «Белгравія» розпочинається напередодні битви при Ватерлоо — 18 червня 1815 року. Про її початок англійська аристократія і військове керівництво дізнається на балу, у якому беруть участь практично всі учасники серіалу: родини Бепласисів, їхній син Едмунд, котрий буде учасником битви, його кохана Софія, з котрою він таємно одружується, та родина Тренчардів — батько та мати Софії. Бал переривається звісткою, що наполеонівські війська, які знаходяться за 15 кілометрів від Брюсселю, готові атакувати столицю Бельгії.

Дещо побіжно реконструювавши деякі епізоди битви при Ватерлоо, автори серіалу фокусують увагу на загибелі Едмунда й драматичному стані Софії. Потім робиться стрибок майже на чверть століття, і виявляється, що Бебласиси та Тренчарди живуть у аристократичному лондонському районі «Белгравія»: обидві родини мають високий соціальний статус, досить багаті, проте втратили своїх дітей: єдиний син Бебласисів загинув під Ватерлоо, а Софія,

донька Тренчардів, померла під час пологів. Оскільки батьки не знають про їхнє таємне одруження, вони віддають їхню дитину в родину священника.

Події, які ми стисло реконструювали, дозволяють оцінити серіал як історико-драматичний, проте його подальший розвиток трансформує сюжет у простір, так би мовити, класичної мелодрами. Інтриги, що супроводжують розгортання подій у другій половині серіалу, доволі показово розкривають сутність мотивів і стимулів поведінки різних поколінь представників «вищого світу».

До ознак саме «мелодраматичного» жанру варто віднести й принцип «happy end» — «щасливий кінець», який перенесений з американського кінематографу 20–30-х років минулого століття в практику створення серіалів. Варто визнати, що Дж.Феллоуз як досвідчений письменник «розробляє» сюжет на послідовно реалістичних засадах, жодного разу не впадаючи ані в менторство, ані в сентименталізм, що «потопає в сльозах». У серіалі принцип «поліжанровості» презентовано доволі коректно, передусім, як у пластичному русі зображально-виражальних засобів за трансформації «історичного — драматичного — мелодраматичного» жанрів, так і в поведінці акторів, котрі мусять донести до глядача зміст деяких трагічних епізодів.

Наразі завважимо, що рейтинг серіалу «Белгарія» достатньо високий, що, вочевидь, спричинено його високим професіоналізмом і органічністю входження в сучасний культуротворчий контекст.

### **3.4.4. Італія — Іспанія**

Прикладом послідовного втілення засад мелодраматичного жанру, поза сумнівом, є італо-іспанський дванадцятисерійний проєкт «Дама під вуаллю» (2015), який здобув неабиякого резонансу в європейського глядача, незважаючи на очевидні як сценарні прорахунки, так і наївність прийому включення в сюжет постаті «дами», котру не можуть впізнати її найближчі рідні й друзі. Адже жодна «вуаль» навряд чи може повністю приховати навіть обличчя

героїні, не кажучи вже про інші «психофізіологічні» чинники — фігура, манера розмови, пластика тощо. Усі ці та інші абсурдні деталі фіксують у своїх реакціях і глядачі, проте доля героїні серіалу насамкінець настільки захоплює, що дає змогу примиритися з таким художнім прийомом, обраним режисером Карлайном Еліа: дама під вуаллю — це таємнича незнайомка, а не Клара — донька графа Гранді. За таких обставин принцип «умовності» творів мистецтва діє безпосередньо й спонукає приймати саме такі «правила гри».

Варто визнати, що мотив «дами під вуаллю» був досить поширений у історії мистецтва й, зокрема, дістав втілення в полотні «Дама під вуаллю» (1768), яке належить пензлю видатного шведського портретиста Александра Росліна (1718–1793). Майже через століття експеримент А. Росліна відтворити жіноче обличчя крізь тонку, прозору тканину повторить французький художник Юрій Леман (1834–1901), картину якого «Дама під вуаллю» (1887) мистецтвознавці вважають однією з кращих у спадщині митця. Серед показових прикладів використання такої деталі, як «вуаль», варто згадати й оповідання «Дама під вуаллю» класика англійської детективної літератури Агати Крісті з серії «Ранніх справ Пуаро» (19).

До наведених прикладів додамо й достатньо широке використання прийому «вуалі» в європейському кінематографі. Одним з показових прикладів є низка епізодів з «дамою під вуаллю» в останньому фільмі видатного італійського режисера Лукіно Вісконті (1906–1976) «Невинний» (1976).

Акцентувавши в цьому підрозділі використання авторами серіалу «Дама під вуаллю» принципів мелодраматичного жанру, ми зауважували на такому, а саме:

Фактично від перших серій герої чітко поділені на «позитивних» (Клара, Маттео, фермери, котрі колись прийняли покинутих немовлят і виховали як рідних дітей) і «негативних» персонажів (Аделаїда та її син Корнеліо — племінник графа Гранді, котрий є його єдиним спадкоємцем чоловічої статі). Між цими двома полюсами «балансує» граф Гранді та Гундо Стайнері — молодий, розбещений гульвіса з досить сумнівним минулим. Згодом і граф, котрий примусив Клару стати дружиною Гундо, і власне він сам спробують діяти на боці «позитивних» персонажів.

Жанр «мелодрами» завжди «вибудовується» на засадах або

певної таємниці, яку приховує чи то вся родина, чи конкретний персонаж, або використовується потенціал «інтриги — від лат. *intrico* — заплутати — прихована непристойна дія, спрямована на досягнення корисної мети: у художньому творі «інтрига» використовується задля ускладнення сюжетних ліній» (35). У телевізійному проєкті «Дама під вуаллю» специфіка «інтриги» зумовлена тим, що Аделаїда та Корнеліо інтригують як спільно, так і кожний окремо. Аделаїда приховує від графа, що його дружина народила близнюків: сина, котрого одразу ж підкидають на подвір'я монастиря, та доньку. Мати немовлят помирає, а граф, вражений смертю дружини, не хоче бачити маленьку Клару. Як результат, героїня серіалу опиняється на фермі, куди монахині віддають і Маттео — знайденого підкидька. Відтак, близнюки опиняються разом, не здогадуючись, що вони брат і сестра. Кохання, яке виникає між ними, підсилює не лише сентиментальний чинник, що є обов'язковим елементом у просторі мелодрами, а й співпереживання «глядач — герої» щодо можливого інцесту.

У творах мелодраматичного жанру, незалежно від того фільм це чи серіал, потужну роль відіграють деталі найрізноманітнішого ґатунку: другорядний персонаж, який володіє таємницею, що прихована від героїв і, так би мовити, конкретизується в певних предметах, які так чи інакше пов'язані з таємницею. Як відомо, одним з вже хрестоматійних прикладів є прийом використання хустини задля динамізації сюжету трагедії «Отелло», де мелодраматичний аспект прослідковується як повноцінний компонент трагічного жанру. Прикладів, де саме «деталь» є корелятором сюжету мелодрами, можна навести чимало. Означений прийом має місце й у «Дамі під вуаллю»: випадково опинившись у монастирі, Клара бачить ковдру, у яку — про це їй розповідає монахиня — був загорнутий підкидьок, котрого двадцять років тому знайшли монахині. Ковдра не лише збереглася, але й добре відома Кларі, адже саме таку дружина фермера, котра виховала дівчинку, плекає як дорогу реліквію: ковдра остаточно прояснює ситуацію і допомагає викрити інтриганів-злочинців.

Ми цілком свідомо детально реконструюємо засади мелодрами на прикладі конкретного телесеріалу, оскільки одним з найрізніших недоліків цього жанру є опертя на «шаблон — від франц.

schantillon — зразок, приклад, який наслідують» (130). Упродовж усього періоду існування спочатку кінематографу, а пізніше — телебачення наголос на сентименталізмі — від франц. *sentiment* — почуття — обов'язково наявний у мелодраматичних творах. Джерелом саме «сентиментальних почуттів» найчастіше були скривджені дівчата, загублені або викрадені злодіями діти, зрада коханого чи коханої, безпритульні старі.

Водночас, паралельно з навичками стимулювати «сентиментальні почуття» автори мелодрам насаджували віру в «happy end», можливість якого передбачається глядачем, незважаючи навіть на неймовірні ситуації, що в них потрапляють герої. У серіалі «Дама під вуаллю» подібних «неймовірних ситуацій» дуже багато: Аделаїда намагається отруїти Клара, представити її божевільною, чоловіка Клари мають розстріляти, звинувачуючи у вбивстві, і Клара з друзями рятує його за хвилину до команди офіцера розстрільної роти. Отже, зло покаране, добро перемагає, інтригани викриті, глядач задоволений, а компенсаційна функція мистецтва працює стовідсотково.

Варто констатувати, що аналізуючи мелодраму, вочевидь, необхідно враховувати роль глядача — важливого учасника цього «культуротворчого діалогу». Саме тому дослідники особливо наголошують на тих почуттях, які охоплюють його в процесі перегляду мелодраматичного телевізійного проекту — наразі «Дами під вуаллю»: щире задоволення від «щасливого фіналу»; прийняття неоднозначності низки сюжетних ліній та наївності деяких морально-психологічних ситуацій, що, безперечно, є для глядача неважливими. Він навіть виправдовує непрофесіоналізм виконавиці ролі Клари, котра перемогла на конкурсі краси, що й «забезпечило» їй участь у серіалі.

На нашу думку, до «мелодраматичного» жанру доцільно віднести іспанський серіал «Інстинкт» (2019), знятий режисерами Карлосом Седесом та Рохоером Гуальо й реалізований на перетині «мелодрама — детектив», де складова «мелодрами» має потужний потенціал.

Специфіка цього зразка «серіальної продукції» в тому, що сюжет розвивається, так би мовити, у трьох вимірах. Перший — зовнішній — відбиває життєво-професійний стан молодого менедже-

ра, котрий керує успішною корпорацією. Глядач знайомиться з Марко Мауро, головним героєм серіалу, тоді, коли він намагається «вивести» на ринок машину майбутнього, що буде здатна досягати небаченої швидкості. Марко молодий, амбітний, багатий, оточений колегами й друзями, які формують міцну команду.

Однак досить швидко стає очевидною ілюзорність «зовнішнього» виміру, оскільки Дієго, найближчий друг і помічник Марка, котрий разом з дружиною Барбарою працює в корпорації, закохується в красиву авантюристку. Інтриги нової співробітниці починають впевнено «розхитувати» здавалося б досить міцне професійне товариство: Барбару звільняють з роботи, Дієго подає на розлучення, а нова співробітниця все більше й більше обплутує Марка.

Події, що розгортаються, тримають героя в постійній напрузі, стрес від якої він «знімає» в напівлегальному елітному нічному клубі, який керується гаслом «ніхто нікого не знає». За великі кошти клуб задовольняє різноманітні сексуально-еротичні бажання чоловіків та жінок, котрі прагнуть отримати максимальну чуттєву насолоду. Епізоди, зняті в приміщенні клубу, наскрізно пронизують усі серії, демонструючи «зворотний бік» життя успішного менеджера. Особистісне життя Марка презентує другий вимір серіалу, який, так би мовити, мусить «підготувати» глядача до третього виміру, заради якого власне й реалізувався цей мелодраматичний телевізійний проект.

Мовиться про приховану, проте досить важку «травму» Марка і його молодшого брата, яких понад десять років тому покинула мати. Брат є розумово відсталим хлопцем і перебуває в спеціалізованій лікарні. Несподівано з'являється мати хлопців, вимагає опіки на молодшим сином, не знаючи про стан його здоров'я. Марко намагається відкупитися від неї, оскільки щиро любить брата, а відтак — опиняється на роздоріжжі: з одного боку, він не віддає брата матері, а з іншого, ніяк не може згадати причину «травми», що деформувала його життя.

Важливе емоційно-психологічне навантаження в серіалі несуть психоаналітики, з якими періодично консультується Марко. У період ускладнення його психічного стану він починає лікуватися в прибійника «асоціативного психоаналізу», котрий пропонує йому швидко знайти адекватні пояснення словам, що будуть озвучені в

процесі сеансу: «працювати — створювати», «гроші — влада», «любов — біль», «мати — спогади», «хлопчик — дитинство», «жорстокість — секс».

Це лише кілька прикладів з методики «асоціативного психоаналізу», проте лікарю, який «працює» з героєм «Інстинкту», ланцюг слів «спогади — біль — дитинство — секс» дозволяє пов'язати «травму» Марка з його минулим і матір'ю, до котрої він відчуває не тільки ненависть, а й глибоку зневагу.

Найбільшого емоційного навантаження мелодраматична сутність «Інстинкту» досягає в епізодах «мати — розумово відсталий син», якого вона вперше бачить у реальному стані його квапливих рухів, деформованих пальців рук, необхідності по кілька разів повторювати одне й те саме слово, аби «схопити» сутність розмови, що позбавляє її бажання опікуватися дитиною. Сентиментальність цієї «лінії» наскізно проходить через весь серіал і підтверджує факт послідовного наслідування сучасним телебаченням зображально-виражальних засобів виразності творів мелодраматичного жанру, напрацьованих кінематографом.

На нашу думку, шляхи втілення мелодрами в простір телевізійних проєктів актуалізували значення «мімезису — наслідування» щодо «пристосування» традиційного жанру до вимог «серіальної продукції», а отже, втілення жанру «мелодрами» на телевізійних екранах показовим чином демонструє, що такі провокаційні прийоми, як зрада, травмовані діти, хвороба, відчай, безнадія тощо відтворюють процес «спадкоємності» в русі від кінематографу до телеекрану.

### 3.4.5. Туреччина

Країною, де жанр мелодрами в телевізійному просторі представлено найбільш послідовно, вочевидь, є Туреччина. Від початку ХХІ століття турецькі митці реалізували низку проєктів, серед яких, дотримуючись хронологічної послідовності, виокремимо такі: «Гірке життя» (2005), «Заборонене кохання» (2008), «Без вини винувата» (2010), «Милосердя» (2013), «Два обличчя Стамбу-

ла» (2013), «Справа честі» (2014), «Любов не розуміє слів» (2016), «Чорно-біле кохання» (2017), «Серцебиття» (2017), «Рання пташка» (2018), «Донька посла» (2019), «Легковажний» (2019), «Постукай у мої двері» (2020), «Незавершене кохання» (2020), «Вирок» (2021), «Дівчина за склом» (2021), «Міський лікар» (2022), «Батько» (2022), «Проти долі» (2022).

Турецькі телевізійні серіали, кількість яких без перебільшення є вражаючою, активно додають до мелодраматичних проєктів інші жанри, що робить їх поліжанровими витворами. Означена ситуація, вочевидь, загострює кадрове питання, оскільки постійне тиражування поліжанрової продукції потребує акторів-професіоналів, які спроможні працювати й у історичному жанрі, і мелодраматичному, і в проєктах детективно-кримінальної спрямованості.

В означеному контексті неабиякий інтерес викликає наукова розвідка Ф.Альмуваїла, доктора філософії, що працює на теренах педагогічних наук, «Сучасні тенденції театральної освіти в Албанії та Туреччині» (2022). На її сторінках, засновуючись на напрацюваннях театрознавців Х.Альхаджрі, Н.Бунахай, А.Капац, Б.Рахімі, А.Хінда, зазначене таке: «Серед усіх мусульманських країн Туреччина є єдиною країною, у якій візуальні види мистецтва набули найбільшого розвитку, отримавши з часом сценічні форми та певні закони (зокрема мовиться про народний театр меддах, ляльковий театр, театр тіней, народну гру Ортаюну). Дослідники пов'язують цей факт з географічною близькістю Туреччини до Європи та активним розвитком економічних зв'язків з Заходом» (3, 17).

За даними, якими оперує Ф. Альмуваїл, сьогодні в Туреччині функціонують 22 театральні школи, які працюють у різних містах країни. Школи мають систему кафедр, що представляють різні сфери театального мистецтва, а саме: акторську й режисерську професії, драматургію, історію та критику театру на підґрунті літературного факультету, сценічне декорування та костюм — на базі образотворчого факультету (3, 18).

Маючи розгалужену систему підготовки кадрів, які, вочевидь, забезпечують діяльність театральних колективів, турецьке культуротворення не оминає увагою і підготовку кадрів для кіно та телебачення. Після того, як упродовж 1964–1968 років у Стамбулі відбувся набір та випуск першого приватного мистецького на-

вчального закладу, на комерційній основі почали здійснювати чотирирічну підготовку «Бакалаврів кіно та телебачення» (3).

Сьогодні випускники принаймні двох таких закладів компенсують «кадрове насичення» як кінематографічного, так і телевізійного простору. Однак актори театру превалюють на телевізійних екранах, демонструючи професіоналізм, так би мовити, театрального ґатунку. Саме тому певна театральність турецьких телевізійних проєктів очевидна як з боку режисури, так і манери акторської гри.

Варто констатувати, що проєкти «мелодраматичного» жанру, реалізовані турецькими сценаристами та режисерами, досить специфічно поєднують «минуле — сучасне», «історичне — легендаризоване», «реальне — містичне», «побутове — піднесене». Наприклад, реконструкція традиційного турецького весілля, коли наречений має заплатити викуп за майбутню дружину, забрати її біля будинку батьків, посадити на білого коня і відвести у власний будинок, співіснує з сучасними машинами, по-європейськи одягненими дівчатами й хлопцями та всім тим антуражем, на якому доцільно повісити ярлик «XXI століття» («Донька посла»).

Інший приклад з проєкту, присвяченого роботі сучасної приватної лікарні, де надвпевнено виконує свої обов'язки група молодих хірургів, котрі задіюють у процесі операцій найновішу техніку. Однак після автомобільної аварії, у якій гине наречений досить «продвинутої» лікарки, наслідки її нервового зриву виявляються в неї через образ «привида», що постійно артикулює її провину. «Привид» переслідує її і в робочому кабінеті, і в дзеркалі, позбавляючи можливості працювати. Сама ж лікарка вважає такий стан речей цілком реальним, по суті, підкоряючись «силі іншого світу» («Міський лікар»).

У сюжетних лініях багатьох телевізійних проєктів прослідковується і чинник «минулого», що постійно нагадує про себе в життєво-побутових речах, які деформують сучасні події. Побутовізм, сліпе наслідування традиціям, особливо в стосунках батьків та дітей гальмує прийняття рішень з боку молодих адвоката та прокурора, які за рівнем освіти, професійної діяльності, зовнішнім виглядом символізують середньоевропейський тип молодих успішних професіоналів («Вирок»).

Приклади можна продовжувати, оскільки «поєднання проти-

лежностей» — це не лише визнаний, а й постульований на турецькому телебаченні шлях до «розкручування» твору «мелодраматичного» жанру. Саме тому дослідники вважають, що, розглядаючи жанр «як певний спосіб інтерпретації та розуміння дійсності», «жанрове бачення художньої реальності» можна звести «до набору конкретних стереотипів у сюжетах, образах, мотивах, конфліктах...» (29).

Слушною є і спроба науковців у практиці адаптації до телевізійного екрану творів «мелодраматичного» жанру «оголювати» архетипи як «структуруючий принцип мелодраматичної оповіді» та наголошувати на метафорі, ліриці, почуттєвій емоційності як засобах донесення авторської позиції (29).

Уже згадуваний нами багатосерійний проєкт «Вирок» демонструє кілька прийомів та чинників, які вирізняють його серед інших зразків мелодраматичного жанру, створених саме турецькими митцями. Як бачимо, кожна серія цього 49-серійного проєкту (можливо, його зйомки й продовжуються, однак ми оперуємо тим обсягом, який був оприлюднений 2022 р.) розпочинається епіграфом, який має морально-психологічний підтекст. Їх авторами — окрім відомих діячів турецької культури — є Сенека, Конфуцій, Шекспір, Лафонтен, Гоббс, Ніцше, Ібсен, Джойс, Кальвіно, Фріш, Коельо, що підтверджує загальнолюдське начало, коли мовиться про такі смисложиттєві чинники, як добро — зло, життя — смерть, насильство — прощення, істину чи її фальсифікацію.

Упродовж кожної серії «Вироку» відкриваються «секрети» турецького судочинства, а отже, спостерігаючи за подіями, що відбуваються на екрані під час демонстрації цього, загалом успішно реалізованого проєкту, європейський глядач стикається з фактами, які й дещо уповільнюють динаміку кримінальної дії, і важко адаптуються до психічного стану «не-турецького» глядача.

Судячи з серіалу, службовці турецької прокуратури, судів, в'язниць — так би мовити, підкреслено вічливі люди, без прикметника «поважний» не звертаються до жодного службовця прокуратури й, крім того, обов'язково додають хороші побажання, проте так само емоційно зичать і негараздів.

Позитивні побажання перекривають, але повністю не усувають негативні й мають місце, фактично, упродовж усього проєкту.

Імовірно, воно так і є у реальності й ця традиція, вочевидь, відома в Туреччині. Водночас, постає цілком логічне запитання: чи кожному з них варто трансформувати в більш широкий європейський простір, тим більше, коли вона, по-перше, подекуди тільки дратує, а по-друге, заважає сприйманню серіалу, збиваючи ритм подій?

Наша особлива увага до телепроекту «Вирок» зумовлена кількома причинами:

По-перше, він відбиває риси типовості та узагальненості, які, з одного боку, переконливо відтворюють національну ідентичність, а з іншого, хоча й більш строкато, наявні, зазвичай, у серіалах мелодраматичного жанру.

По-друге, акторський склад «Вироку» представляє кілька поколінь цієї професії, показово демонструючи як достатньо сильні традиції, так і спадкоємність турецької акторської школи, представники якої адаптувалися до вимог телебачення.

По-третє, упродовж 49 серій «Вироку» достатньо легко відтворюється морально-психологічне підґрунтя конфлікту, загальнотеретичні засади якого ми розкрили в попередніх розділах монографії.

Відштовхуючись від серіалу «Вирок», спробуємо показати морально-психологічні засади конфлікту саме щодо природи мелодрами, де основний поступово розшаровується на низку дрібних, проте вкрай важливих для «вибудови» морального світу як головних персонажів, так і другорядних.

Наразі завважимо, що в просторі сучасного психологічного знання конфлікт інтерпретується як структура, у змісті якої доцільно «виділити такі основні поняття: учасники конфлікту, умови перебігу конфлікту, образи конфліктної ситуації, можливі дії учасників конфлікту, наслідки конфліктних дій...» (39, 495).

Анатомуючи природу конфлікту з наголосом на потенціалі сучасної соціальної психології, на перше місце висуваються «особистісні, міжособистісні та міжгрупові конфлікти, найтиповішими сторонами конфлікту є окремі аспекти (риса) особистості, самі особистості та соціальні групи». Водночас, психологи підкреслюють, що «за такої класифікації учасників можливі конфлікти типу: риса особистості — риса особистості, особистість — особистість, особистість — група, група — група» (39, 496).

Екстраполюючи психологічні обриси конфлікту на телепроект «Вирок», можна беззастережно стверджувати, що вони (психологічні обриси) чітко простежуються в логіці його сюжетних ліній, де загальнотеоретичною моделлю «конфлікту» є боротьба добра зі злом. Цей конфлікт, зазвичай, атрибутується як морально-етичний чи релігійний. Однак варто враховувати, що для мусульманської країни обидва аспекти досить щільно взаємодіють і життєві ситуації, які виникають у серіалі «Вирок», неодноразово це підтверджують. Важливо зауважити, що носіями «добра» виступають дві родини, які щиро намагаються сповідувати сімейні традиції, а саме: кілька поколінь родини живе на різних поверхах одного будинку, усі найважливіші сімейні справи вирішує старше покоління, постійно астрополюється культ батьків, де чоловік — батько — грає засадничу роль.

Водночас, родини, що асоціюються з «добром», зовсім не бездоганні, оскільки в одній з них дідусь — місцевий мафіозі, який тільки-но звільнився, а батько, котрий обіймає високу посаду в поліції, колись засадив у в'язницю невинну людину, аби знайти гроші задля лікування помираючої дружини. Ця «чорна пляма» роз'їдає совість поліцейського особливо тоді, коли, з одного боку, з в'язниці повертається невинно засуджений капітан рибальського траулера, а з іншого, з'ясовується, що донька капітана, відомий адвокат, і син поліцейського, прокурор, не лише постійно перетинаються в поліційно-судових коридорах, а й закохуються.

Відтак, у простір мелодраматичного жанру входять такі три складні, суперечливі морально-психологічні виміри, як «прощення», «спокута» та «кохання». «Прощення», що в родини намагається вимолити дідусь, «спокута», на яку сподівається поліцейський, та «кохання», яке тільки зароджується, стикаються зі злом, що має різні «обличчя». Це, зокрема, відомий адвокат похилого віку, котрий практикує без диплома і є вкрай цинічною людиною, що не гребує ніякими засобами чи методами заради досягнення своєї мети. Це і його син-вбивця, ціла низка помічників, які заради кар'єри та грошей здатні зробити, що завгодно. Хто переможе: добро, що його постійно випробовують карколомні події, під тиск яких потрапляють обидві родини, чи зло, що впродовж 49 серій ніби й відступає, проте знову піднімається і заявляє про себе.

У контексті означеного варто звернути увагу на наукову розвідку М.Коробка «Проблема морального обрису сучасного телевізійного героя» (2020), на сторінках якої особлива увага приділена «злу», як морально-етичній константі. Зокрема, дослідник підкреслює таке: «Раніше на телебаченні ми спостерігали боротьбу добра та зла, між ними були чіткі межі. Але зараз ця межа не є настільки чіткою» (40, 50).

Автор означеної наукової розвідки закликає як до дискусії, так і до констатації очевидного факту: носії «зла» набули «трішечки іншого морального напрямку в мистецтві та масовій культурі», а «хороші», «добрі хлопці» чомусь виявилися, за визначенням М.Коробка, «нудними» (40, 50). Щодо турецького телепроекту «Вирок», то не стільки має значення віднайдення причин, що призвели до цього, скільки констатація факту досить аргументованого доведення авторами проекту ніщивної сили «зла».

Якщо зробити своєрідний експеримент і на сюжет серіалу «Вирок», так би мовити, накласти матрицю визначення конфлікту, що пропонують психологи, можна простежити чи не повний збіг: чітко окреслений соціальний простір, де перетинаються: а) жінка-адвокат (добро) + адвокат-диявол (зло) = риса особистості — риса особистості; б) жінка-адвокат (добро) + прокурор (добро) = особистість — особистість; в) адвокат-диявол (зло) + група прокурорів (добро) = особистість — група; г) група прокурорів (добро) + адвокат-диявол та група його помічників = група — група.

Як ми вже зауважували, турецьке телебачення, зазвичай, надає перевагу поліжанровості, де мелодрама «підсилюється» іншим жанром. У «Вирокці» мелодрама співіснує з детективно-поліцейським розслідуванням. Подібне поєднання виявилось в цьому телепроекті не лише паритетним, а й посприяло створенню емоційно-напруженої атмосфери практично в усіх серіях. Відтак, досвід турецького телебачення дає підстави стверджувати, що:

а) жанр «мелодрами», який був представлений у кінематографі від часів його появи, зберігає свої позиції і в умовах реалізації телевізійних проєктів;

б) утримувати достатньо високий художній рівень такої «серіальної продукції» допомагає «поліжанровість», яка, так би мовити, «пригальмовує» панування сентименталізму.

Упродовж 2022 року турецьке телебачення реалізувало ще два проекти — «Батько» та «Любов проти долі», які дозволили дещо розсунути кордони традиційної інтерпретації мелодраматичного жанру. Як бачимо, багатосерійний проект «Батько» не тільки опрацював тему «традиційне минуле — сьогодення», а й показав можливість діалогу не стільки на рівні «батько — сини», скільки на рівні «дідусь — онуки». На нашу думку, автори досить коректно осмислили ситуацію, коли, оминувши одне покоління, яке деформовано жорсткістю батька, його вольовими рішеннями й моральною категоричністю, чоловік у статусі дідуса починає йти на поступки й підтримувати тих, з ким він чіткіше асоціює майбутнє, ніж з синами, що підкорялися його волі.

Серіали «Батько» та «Любов проти долі» показові й з огляду демонстрації тих змін, які відбуваються на побутовому рівні в сучасній турецькій родині. Наше зауваження стосується, передусім, статусу жінки, яка не бажає коритися ані волі батька, ані чоловіка, відкрито виступаючи чи принаймні намагаючись виступати проти домашнього насильства.

Усе означене нами дає підстави доволі високо оцінити творчопошукові зусилля турецького телебачення на теренах мелодраматичного жанру, що передусім стосується прагнення працювати з фактами життя турецького суспільства близькими до реальності.

## РОЗДІЛ 4

### **КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПОЛІЖАНРОВОСТІ В ПРОСТОРІ ПОЛІЦЕЙСЬКО-ДЕТЕКТИВНО- КРИМІНАЛЬНОЇ ТЕМАТИКИ**

#### **4.1. «Синтез» як активізатор культуротворення: досвід «серіалу — серіальної продукції» поліцейських телепроектів**

*На нашу думку, задля аналізу основних тенденцій розвитку італійського «поліцейського» серіалу необхідно ще раз апелювати до позиції О.Рутковського, котрий, розглядаючи закономірності розвитку «сьомого мистецтва», до «суто кінематографічних жанрів відносить детектив та споріднені з ним «кримінально-гангстерські фільми» (6, 84–85).*

*Загалом підтримуючи цю думку, все ж зауважимо, що детективний жанр, передусім, має літературні витоки, потужну традицію та здобутки, проте, вочевидь, яскраво презентований і в кінематографі. Своєю чергою, це зумовлює необхідність додати до «кримінально-гангстерських» фільмів та серіалів «поліцейські», а отже, — розширити зміст «жанру», який розпочав свою історію з «детективу».*

*Оперувати визначенням «поліцейський» — фільм чи серіал — принципово важливо, оскільки воно змінює чи корегує змістовно-тематичні наголоси твору. Варто враховувати, що «кримінально-гангстерська» кінопродукція, вочевидь, висуває на перші ролі гангстерів — людей, які знаходяться поза законом. У творах такого жанру подекуди всупереч бажанню їх авторів відбувається героїзація «гангстерської спільноти», що асоціюється з «родиною», члени якої, існуючи у замкненому середовищі, сповідують певні моральні принципи.*

*На відміну від «кримінально-гангстерських», «поліцейська» «серіальна продукція», як правило, «ґрунтується» на постаті поліцейського — позитивного героя, в оточенні якого хоча й можуть бути зрадники-корупціонери, однак сам він, безкомпромісно відстоюючи закон та виборюючи справедливість, є своєрідним лицарем «без страху і докору».*

#### 4.1.1. Італія

В означеному контексті варто акцентувати на доволі складній соціально-політичній ситуації, що склалася в другій половині ХХ століття на італійських теренах. Країну розхитували політичні вбивства, ідеологічні вимоги «червоних бригад», зухвалі дії мафіозних структур та криміналізація деяких регіонів. У таких умовах проблема «позитивного» героя, вочевидь, виходила за мистецькі межі, набуваючи суспільно-громадянського значення.

Наразі зазначимо, що від середини 70-х років минулого століття саме в просторі кінопродукції, яку варто віднести до «поліцейського» та «кримінального» жанрів, «гангстерський» фільм чи серіал ставав предметом дослідження, передусім, американського кінознавства. «Відпрацьована» ним модель орієнтувала митців на, так би мовити, свідоме створення образів «позитивних» героїв, які, зазвичай, представляли людей конкретних професій: комісарів поліції, рядових поліцейських, суддів та прокурорів. На нашу думку, доцільно підкреслити, що тогочасний італійський кінематограф не лише отримав «соціальне замовлення» на «поліцейську серіальну продукцію», сфокусовану на «відпрацювання» постаті позитивного героя, а й блискуче виконав його.

Як ми вже зазначили, кількість «поліцейських» фільмів, відзнятих європейськими режисерами настільки значна, що власне вони й стимулювали розвиток серіалів. Якщо обмежити розгляд продукції такого ґатунку 80-ми роками ХХ — першими десятиліттями ХХІ століття, то саме кількість створеного дозволяє одразу ж залучити «географічний» чинник задля їхньої систематизації, оскільки специфічні ознаки мають не лише італійські — нашу позицію щодо них буде сформульовано в цьому підрозділі, — але й англійські, французькі та скандинавські, де шведські, норвезькі та данські кінематографісти працюють і окремо, і спільно. Водночас, ще раз артикулюємо, що спільне виробництво серіалів є характерною ознакою більшості, так званих, «проектів», реалізованих в останні десятиліття на європейських теренах.

Доцільно наголосити, що кожний з таких «проектів» спирається на кінематографічний досвід однієї з країн — у цьому підрозділі монографії, зрозуміло, виокремлено Італію як провідну в низці

популярної телевізійної продукції, до якої «долучаються», наприклад, Франція, Бельгія, Іспанія чи Німеччина. Комбінація країн може бути й іншою, оскільки «синтез кінематографій» визначається, передусім, фінансовими питаннями, проте певну роль можуть відігравати як необхідність у специфічних місцях зйомок, так і потреба в акторах конкретної расово-національної приналежності.

Окрім «географічного», доцільно звернути увагу на «оповідальну» манеру реалізації сюжетів, передусім, «серіальної продукції», про що вже мовилося в попередніх розділах монографії через розгляд інших жанрів. Означена манера побудови твору достатньо широко обговорювалася, а подекуди й аналізувалася в європейській гуманістиці на межі першої та другої половини ХХ століття. Як бачимо, у наукових розвідках відомого французького постструктураліста Ролана Барта (1915–1980) окреслені як історико-культурні витоки літературно-оповідального стилю, так і використано «оповідальність» як підґрунтя «письма» — ідеї, яка певний час цікавила Барта, котрий обґрунтовував логіку руху «структуралізм — постструктуралізм».

Доцільно наголосити, що в кінематографі «оповідальна» манера викладу сюжету з'явилася під впливом літератури й найяскравіше виявила себе в процесі екранізацій літературних творів. Спираючись на означену тезу, можна констатувати реальність «екранізаційного» підґрунтя частини «поліцейських» серіалів, сценаристи і режисери яких відштовхувалися від популярних романів, що в літературних першоджерелах мали неабиякий успіх у читачів.

У контексті проблеми «референції» означеного аспекту торкнувся М.Собуцький, наголосивши на такому: «Світ кримінальних романів чи фільмичної продукції так само серіальний, герой переходить з книги в книгу, з сезону в сезон. Гарі Хуле в романах Ю. Несбью, Варг Веум — у Гуннара Столесена, Курт Волландер у Геннінга Манкела...» (99, 35). Хоча М.Собуцький проілюстрував «екранізаційність» на прикладах скандинавської продукції, не менш потужним є перелік романів, що дали поштовх «поліцейським» серіалам і на англійських, і французьких, і власне італійських теренах. Зокрема, в італійському «поліцейському» серіалі «Комісар Монтальбано» використано кілька романів Андреа Коміселлі, і таких прикладів можна навести чимало.

Наголошуючи на активному використанні «серіальною продукцією» потенціалу «оповідальності», варто констатувати, що вона є складним структурним елементом літературознавства, оскільки її своєрідним сегментом є «тематична» спрямованість того чи іншого твору. Принагідно зазначимо, що хоча в сучасному естетико-мистецтвознавчому просторі проблема «тематичної» сутності мистецтва опинилася на маргінесах дослідницького проблемного поля, її, так би мовити, участь у розкритті змістовно-сюжетної спрямованості «поліцейських» серіалів варто обов'язково враховувати.

Прискіпливий аналіз європейських «поліцейських» серіалів увиразнює ще один чинник, який досить активно експлуатується, починаючи від середини 70–80-х років минулого століття, а саме: прагнення режисерів залучити до участі в серіалах акторів, котрі достатньо відомі не тільки на національних, а й європейських теренах. Відтак, «зірковість», яка завжди багато важила в художньому кінематографі, починає «сповідуватися» і в серіалах.

Заглиблюючи окреслені чинники в історію опрацювання «кримінального» жанру в італійському кінематографі середини 70–80-х років XX століття, дослідник неминуче стикається з такою кількістю фільмів, які самі по собі вимагають системного аналізу. Адже серед цієї «кількості» необхідно виокремити ті чинники, що виконали функцію підґрунтя для появи «поліцейських» серіалів. Вони, вочевидь, були різними, проте поступово підготували появу «поліцейського» багатосерійного фільму «Спрут» (1984–2001), у створенні якого, окрім італійців, брали участь представники Англії, Франції та Німеччини.

«Спрут» став не лише помітним явищем в історії європейського телебачення, але й оцінювався, принаймні його перші з десяти сезонів, як вияв високого професіоналізму та демонстрації творчого потенціалу італійської акторської школи. Підкреслюючи доцільність «кількісно-якісного» підходу до кінотелепродукції «поліцейського» та «кримінального» жанрів, виокремимо низку стрічок, які, на наш погляд, дають уявлення про твори такого ґатунку в цілому.

Реалізуючи поставлене завдання, зазначимо:

– по-перше, у нашій монографії ми намагаємося спиратися на засади хронологічного підходу, що його скрупульозне дотримання дозволяє простежити, як діє феномен «спадкоємності», як вже зня-

та продукція впливає на творчу позицію авторів наступних серіалів. Саме хронологічний підхід виявляє те, наскільки «прирошуються» як новизна художніх прийомів, так і збагачення чинників художнього мислення;

– по-друге, серед серіалів, які розглядаються в контексті цього підрозділу, є і «суто» італійські, і такі, що зняті на паритетних — французьких та іспанських — засадах. На нашу думку, цілком доречно констатувати не тільки національний, а й європейський фактор такої продукції, створення якої, так чи інакше, вийшло за межі однієї країни.

У середині 70-х років на італійських екранах з'являються стрічки «Останній постріл» режисера Серджо Мортано та «Поліцейська історія», знята Жаком Дере. Обидва фільми вийшли впродовж 1975 року і мали неабиякий розголос. Пізніше з'являються «Поліцейський» (1995), «Викрадений» (2002), «Останній рубіж» (2006), «Гідні люди» (2008), режисерами яких відповідно були Джуліо Базе, Ріккардо Мілані, Франко Берніні та Едуардо Уїнстер.

У нашій статті «Кінопростір Джузеппе Торнаторе: динаміка художніх пошуків» (2015) ми зауважували на участі молодого Торнаторе як сценариста та другого режисера в створенні фільму «Сто днів у Палермо» (1984). Його зняв Джузеппе Феррара (1932–2016) — уже широко відомий у 80-ті роки, котрий з документальною точністю реконструював боротьбу судової системи країни з мафіозними структурами, а відтак — «кримінальний» жанр став основною сферою його творчих інтересів. Висока оцінка стрічки «Сто днів у Палермо» багато в чому визначалася безпомилковим вибором Ліно Вентури на роль головного героя генерала Карло дель Кьозо.

Ім'я Дж.Феррара є і в титрах фільму «Справа Моро» (1986), головним героєм якого став видатний політичний діяч Італії Альдо Моро (1916–1978), котрий двічі очолював Раду міністрів країни, а також у різні періоди своєї політичної кар'єри був міністром іноземних справ та міністром внутрішніх справ. Окрім цього, А.Моро активно працював у лавах християнсько-демократичної партії, послідовно відстоюючи ідеологічно-світоглядні засади католицизму.

У березні 1978 року А.Моро був викрадений активістами «Червоних бригад», які погоджувалися відпустити його за умови виконання їхніх вимог. Тодішній італійський уряд висунуті вимоги не

прийняв, хоча й розгорнув активні поліцейські заходи, шукаючи політика. У травні тіло Моро було залишене на одній з вулиць Рима в припаркованій машині.

Фільм «Справа Моро» відкрив значні можливості для Дж.Феррара й дав можливість не лише поєднати, а творчо синтезувати «політичний», «поліцейський» та «кримінальний» жанри в одному творі. Водночас, режисер «працював» з документальним матеріалом, а не шукав засоби задля доведення «художньо-вигаданих» ситуацій до документального рівня.

Через два роки після виходу на європейські екрани «Сто днів у Палермо» новою кіносенсацією стає стрічка «Каморрист» (1986), знята Дж.Торнаторе, котрий чітко окреслює «географічний» чинник, оскільки дія фільму відбувається на Сицилії, малій батьківщині режисера, і присвячена, як і більшість тодішніх італійських «поліцейських» фільмів, процесу «демафінізації» острова (43, 86–87).

Хронологія фільмів, що ми виокремили, свідчить, що вони створювалися або паралельно з серіалом «Спрут», або мали змогу опертися на його досвід. Цей факт цілком закономірно мав стимулювати підвищений інтерес сучасних культурологів та кінознавців саме до цього серіалу, який мав широкий європейський розголос і викликав як підтримку громадськості, так і гострі нарікання, зокрема, сицилійської спільноти — дія усіх 10-ти сезонів «Спруту» відбувається на Сицилії — щодо деформації реальної картини життя сицилійців.

На нашу думку, доцільно підкреслити, що процес становлення найбільш показових тенденцій опанування «поліцейським» чи «кримінальним» жанрами представниками італійського кінематографу 80-х років і досвід реалізації такої «серіал — серіальної продукції» — мовиться про «Спрут» — дає привід для теоретичних узагальнень.

Ми цілком свідомо вживаємо конструкцію «серіал — серіальна продукція», оскільки переконані, що «Спрут» може розглядатися як приклад поступової трансформації достатньо потужного за своїми естетико-художніми характеристиками твору в «масову культуру». Останні сезони серіалу помітно поступаються його першій половині, перетворюючись на «серіальну продукцію». Імовірно, авторам «Спруту» не вистачило «естетичного смаку», а то й «професійного

чуття» вчасно припинити зйомки, відмовившись від обов'язковості «дотягнути» серіал до 10-ти сезонів.

Вочевидь, успіх «Спруту» обумовлюється багатьма чинниками, проте найголовнішим був, так би мовити, «чинник» Даміано Даміані (1922–2012) — відомого італійського режисера, актора, сценариста та письменника, котрий до 1984 року — року виходу на телеекрани першого сезону «Спрута» — створив такі художні фільми, як «Слідство завершене, забудьте» (1971), «Людина на колінах» (1978), «Слідство з ризиком для життя» (1980). Усі названі стрічки не тільки мали значний глядацький успіх в Італії, але й активно «подорожували» європейськими екранами.

Д. Доміані успішно поєднував «поліцейський» та «кримінальний» жанри, потенціал яких реалізувався завдяки виявленню проблем і засудженню, передусім, італійської судової системи. Як письменник, Д. Доміані, з одного боку, так би мовити, контролював літературні засади своїх картин, а з іншого, професійно володіючи специфікою написання сценаріїв, використовував зображально-виражальні засоби кінематографу задля підсилення психологічного стану героїв.

Оскільки у фільмах режисера рушієм сюжету виступав головний герой, для Доміані принципово важливим був актор, здатний «виконати» функцію інтерпретатора режисерського задуму. Варто зазначити, що у двох його стрічках знімався Франко Неро, який дуже яскраво працював над складними, психологічно неоднозначними образами.

Не помилився Д. Доміані й тоді, коли виконання ролі комісара Коррадо Каттаньї в серіалі «Спрут» доручив Мікеле Плачідо, котрий успішно дебютував у фільмі Альберто Негріно «Хлопець» (1972). До початку зйомок «Спрута» М. Плачідо був вже достатньо відомим на італійських теренах, проте міжнародне визнання до нього приходить саме завдяки творчій співпраці з Д. Доміані. Після ролі комісара Каттаньї актор починає активно зніматися в європейських та американських фільмах, експериментуючи з різноплановими ролями.

Наразі, варто наголосити на тих «суто» професійних труднощах, з якими стикається кожний актор, виконуючи головну роль у багатосерійному, тим паче — у багатосезонному проєкті, практично

постійно перебуваючи на екрані. Вони, вочевидь, мають досконало володіти технікою гри, відпрацьованими авторськими прийомами виразності, багатогранністю міміки та здатністю до елементів імпровізації в закладеному в сценарії русі подій.

Особливі вимоги, як відомо, висуваються до зовнішності актора, що, з одного боку, має бути приємною, а з іншого, так би мовити, «нейтральною», тобто такою, що позитивно сприйматиметься переважною більшістю телеглядачів. Досвід, який упродовж десятиліть набула «серіальна продукція», показав, що далеко не всі навіть професійно підготовлені актори витримують «серіальний марафон», який є складним випробуванням і у фізичному, і в моральному аспектах. Ще раз зауважимо, що успіх серіалу «Спрут» багато в чому обумовлений професіоналізмом не лише М.Плачідо, а й особистісними акторськими якостями Флорінди Болкан, Патрісії Мілларде, Ремо Джіронне, Бруно Кремера, Франсуа Пер'є, котрі від серії до серії потужно працювали, створюючи необхідне тло задля відтворення перепітій розслідування, яке веде комісар Каттаньї. Варто наголосити, що серіал, знятий Д.Доміані, повністю реалізував чинник «зірковості», який багато в чому забезпечив успіх цього (у свій час) легендарного проєкту.

Інші «чинники», що є фундаментом, на якому, на нашу думку, «будуються» серіали «поліцейського» жанру, також достатньо чітко простежуються в «Спруті», а саме:

1. «Географічність» — події стрічки відбуваються на Сицилії, що дозволяє другим планом продемонструвати незвичну красу острова, його середньовічний колорит, якого не зруйнувала багатовікова історія.

2. «Оповідальність», що є рушійною силою подій, які «розгортаються» в серіалі, першопопштовхом якої стає вбивство очільника кримінальної поліції Аугусто Маррінео, на місце якого призначається комісар Каттанья. Новий комісар приїздить до провінційного сицилійського містечка, назва якого не фіксується в серіалі, разом з дружиною та 12-річною донькою. Те, що автори не називають місто, де відбуваються криваві події, можна вважати своєрідним прийомом узагальнення, адже подібне має місце в різних регіонах Сицилії.

Уже в першій серії стає зрозумілим, що розслідувати Каттанья доведеться не одне вбивство, а й самогубство впливової маркизи

Елеонори Печчі-Шалойї та низку вбивств тих, хто або заважає мафії, або не хоче позбавлятися вигідного бізнесу, торгуючи інформацією. У динамічне розгортання подій цього телепроекту поступово «підключається» низка тем, які повинні відтворити «сицилійську реальність»: наркотики, що ними зловживає Тітті — донька загиблої маркізи, доля наркоторгівця, з яким намагається боротися поліція, банкіри, котрі відмивають «брудні» гроші, корупція в середовищі поліцейських, драматичні події, пов'язані з викраденням доньки комісара. Варто визнати, що всі означені «теми», принаймні в перших сезонах «серіалу», органічно «вписані» в «оповідальну» манеру розкриття сюжету й до певного часу тримають глядача в напрузі, подекуди професійно підсилюючи драматичність подій, що відбуваються на екрані.

Водночас, позитивно оцінюючи цей «поліцейський» серіал, доцільно вчергове констатувати, що на однаково високому рівні витримати всі 10 сезонів його авторам не вдалося. Серед недоліків заключних серій варто, на нашу думку, виокремити уповільненість дії, копіювання окремих сюжетних ліній та очевидне менторство, яким позначена поведінка комісара Каттаньї.

Досвід створення десятисезонного серіалу «Спрут» виявився як самоцінним для італійського кінематографу, так і негативним для «серіальної продукції» загалом, оскільки свідомо чи інтуїтивно, але й інші митці почали не стільки наслідувати його, скільки копіювати. Наш висновок показово підтверджує інший італійський «поліцейський» серіал «Комісар Монтальбано» (1999–2021), котрий уже витримав 12 сезонів і його зйомки продовжуються. 2018 року, коли атрибутувалася вже готова частина цього проекту, виявилось, що після 1999 року знято 32 серії, кожна з яких іде 1,5 години.

Варто заважити, що автори «Комісара Монтельбано» так само послідовно реалізували чинники, на підґрунті яких, зазвичай, «будується» жанр італійського «поліцейського» серіалу: «географічність», «оповідальність — тематичність», «екранізаційність» та «зірковість». Дія серіалу, який прийшов на зміну «Спруту», відбувається на Сицилії, територіально-архітектурні ознаки якої «відкривають» кожную нову серію, а провінційні сицилійські містечка показані в усій їхній історичній неповторності, за якої навіть руїни сходів, обшарпаність будинків несуть на собі «велич пережитого».

Варто наголосити на прийомі, що його доволі активно використовують автори серіалу, роблячи, так би мовити, важливим учасником подій, які розгортаються на екрані, море, що знову доводить потужність «шозизму», про який уже мовилося в попередньому розділі. Саме на березі моря зняті зворушливі епізоди спілкування головного героя з туніським хлопчиком — сиротою, долею котрого опікується комісар Монтельбано.

Щодо серіалу «Комісар Монтельбано» особливої уваги вартує виразність зображального рішення усього циклу серій, яке «забезпечив» оператор Франко Лекко. На високу оцінку взагалі заслуговує професіоналізм усіх учасників творчого процесу: виконавці другорядних ролей, відпрацьованість реквізиту й костюмів роблять цю «серіальну продукцію» належним зразком сучасної моделі європейського телебачення.

Позитивне враження, яке справляє «Комісар Монтельбано», спирається і на, так би мовити, формальне рішення його авторів: кожна серія відтворює нову справу, що її мусить розслідувати комісар з бригадою поліцейських. Це спонукало, з одного боку, увесь творчий колектив «відпрацьовувати» кожену серію як самостійний фільм, що триває півтори години, а з іншого, — завдяки наскрізній темі «життя й роботи комісара та рядових поліцейських» надати цілісності цій «серіальній продукції».

В означеному серіалі, який певний час знімався паралельно зі «Спрутом», витриманий і чинник «оповідальності». Оскільки перша серія першого сезону розпочинається з вбивства туніського терориста, котрий намагався морем дістатися берегів Сицилії, саме комісару Монтельбану й доведеться розслідувати цей випадок. Відтак, до переліку «тем», які супроводжують «оповідальну» манеру подання сюжету, додається тероризм. Традиційно, по суті, наслідуючи практику, закладену серіалом «Спрут», Монтельбано має невпорядковане особисте життя і змушений від серії до серії переживати «за» і «проти» такої життєвої ситуації. Варто констатувати, що лірико-романтична «тема» практично завжди має місце в серіалах «поліцейського» жанру.

У «Комісарі Монтельбано» працює і чинник «екранізаційності» — серіал зроблений, як вже зазначалося, на підґрунті низки творів Андреа Коміреллі, і чинник «зірковість», оскільки роль ко-

місара виконує один з провідних італійських акторів театру та кіно Лука Дзінгаретті, відомий за фільмами «Абіссінія» (1993), «Викрадений» (1998), «Дні самотності» (2005), «Шалена кров» (2008), «Канікули маленького Ніколи» (2014). Актор постійно знімається та випробовує себе як режисер, демонструючи самотнє художнє мислення (22).

Упродовж 2017 року на італійському телебаченні з'являється «Комісар Мальтезе» — новий серіал, який є показовим прикладом «тиражування» вже напрацьованого італійськими кінематографістами на теренах «поліцейського» жанру. Констатуючи факт «тиражування», варто, водночас, визнати, що група сценаристів цього проєкту та, передусім, режисер Джанлука Марія Тавареллі намагалися уникнути як схожості змістовно-сюжетних ліній, так і виражально-зображальних засобів, що були використані в «Спруті» та «Комісарі Монтельбано». Проте це їм вдалося лише частково: загальні ж кліше наразі повністю відбивають сутнісні ознаки «тиражування».

На початку багатосерійної стрічки чітко фіксується 1976 рік — рік, коли комісар римської поліції отримує дозвіл на поїздку до Трапані — провінційного сицилійського містечка, де відбуватиметься весілля комісара Джані Піральді — друга його дитинства. Мальтезе двадцять років не був у Трапані, що зумовлено надто поважними обставинами: батько комісара, котрий очолював поліцію Трапані, покінчив життя самогубством через звинувачення у звабленні неповнолітньої дівчини. Тема «життя — смерті» батька буде періодично, як важкі спогади сина, котрий не вірить у причину його самогубства, виникати в різних серіях, надаючи їм драматичного забарвлення.

Окрім означеної сюжетної лінії, усе, що стосується інших подій цього, загалом професійно знятого серіалу, нагадує вже неодноразово бачене. Наприклад, у передвесільні дні мотоцикліст розстрілює комісара Піральді та його наречену. Мальтезе за дозволом римської поліції починає розслідування трагічної події, що відбулася в Трапані, стикаючись з потужними мафіозними структурами, які викрадають людей, мають лабораторію для виробництва наркотиків тощо. Мафія може вирішити будь-яке питання, спираючись на корумпованих прокурорів, суддів, лікарів психіатричної

лікарні, дрібних злочинців, які за мізерну платню здатні виконати будь-яке завдання.

Варто наголосити, що «Комісар Мальтезе», як і інші італійські «поліцейські» серіали, спирається на вже означені на сторінках монографії чинники, а саме: «географічність», «оповідальність», «екранізаційність» та «зірковість». Як бачимо, роль комісара Мальтезе виконує Кім Россі Стюарт — відомий актор і режисер, котрий знімався в останньому фільмі М.Антоніоні «За хмарами» (1995), а також брав участь у таких стрічках, як «Без шкіри» (1994), «Кримінальний роман» (2005), «Свобода це теж добре» (2006), «Кращі роки» (2020). Доцільно визнати, що серіал «Комісар Мальтезе», з'явившись на телеекранах, став символом як традицій, накопичених у практиці створення багатосерійних телепроектів, так і репрезентантом сучасного стану «поліцейського» жанру.

Упродовж 2023 року на європейських телеекранах була представлена завершена версія нового італійського проекту «Комісар Річарді», рейтинг якого 7,08. На нашу думку, цей телепроект є показовим прикладом подібного перехрестя жанрів. Водночас, він може бути розглянутим як привід для актуалізації як проблеми «синтезу», так і «поліжанровості». Теоретичне осмислення естетико-художнього потенціалу «синтезу» — і різних видів мистецтва, і структурних елементів конкретного твору, і зображально-виражальних засобів донесення авторської думки — сягає другої половини XIX століття.

Щодо кінематографу феномен «поліжанровості» в цьому виді мистецтва, зважаючи на час його виникнення, позначений експериментальністю. Досягати художньої суголосності «синтез — поліжанровість» варто вкрай обережно, оскільки як неправильно обрана модель «синтезу», так і перехрестя «жанрів» може деформувати образну сутність твору. Вочевидь, саме в контексті означеного й варто розглядати телепроект «Комісар Річарді», події якого розгортаються за часів Беніто Муссоліні (1883–1945) і представляють життя Неаполя 1932 року.

Луїджі Річарді — його роль виконує Ліно Гуанчапі — молодий амбіційний комісар, котрий, хоча й наділений доволі потужною інтуїцією, не оминає і засади дедуктивного методу. Однак він має і досить несподіваний дар — жертви злочинів спілкуються з ним, по суті, корегуючи розслідування. Примари з'являються несподівано

для комісара саме в той момент, коли він знаходиться на роздоріжжі та готовий скористатися хибним шляхом.

Загальне стильове рішення телепроекту, робота виконавців епізодичних ролей, відтворення життя неапольських вулиць, загальна атмосфера злиднів — усе це тяжіє до традицій неореалізму й не викликає заперечень. Однак у той момент, коли з'являються «примари» в дещо умовному вирішенні їхньої зовнішності, довіра до рівня інтелектуального розвитку комісара Річарді відходить на другий план, натомість починає домінувати іронічне начало.

Отже, цей телепроект засвідчив таке:

- по-перше, несумісність поєднання детективно-кримінального жанру з містикою;
- по-друге, недоречність використання містики у творі, де історична площина подій чітко окреслена — 1932 рік — період правління Муссоліні;
- по-третє, перехрестя детективу, криміналу, побутовізму з містикою потребує особливих засад художнього мислення, які допомогли б режисеру й акторам «синтезувати» ці жанри.

#### 4.1.2. Франція

Варто зазначити, що практика створення на французьких теренах як «поліцейських» фільмів, так і «серіальної продукції» такого типу своїми загальними рисами небагато чим відрізняються. Висунення в логіці нашого аналізу на перші позиції напрацювань італійських кінематографістів значно зумовлене успішним досвідом створення «поліцейського» серіалу «Спрут», аналогів якого в середині 80-х років минулого століття практично не було.

На перетині XX–XXI століть французькі кінематографісти запропонували низку вдалих «поліцейських» серіалів, які були створені на перехресті детективно-кримінальних жанрів. На нашу думку, успіх цієї, переважно, «серіальної продукції» засновується на традиціях французьких «поліцейських» фільмів, які, окрім реальних художніх надбань, заохочували глядачів блискучими акторськими іменами.

Як відомо, у фільмах цього жанру знімалися, як ми вже зазначили, Жан Габен, котрий тричі інтерпретував образ популярного комісара Мегре — героя детективних романів Ж.Сіменона, Жан-Поль Бельмондо (1933–2021), який неодноразово відтворював на екрані яскраві образи представників французької поліції, котрі свіdomo іронічно ставилися до мрій свого керівництва щодо знищення злочинності, постійно ризикуючи водночас власним життям.

В означеному контексті показовими є фільми «Страх над містом» (1975), «Професіонал» (1981) та «Одинак» (1987), зняті відомим режисером, сценаристом та актором Жаком Дере (1929–2003), що дозволив Бельмондо підвести своєрідний підсумок щодо фільмів «поліцейського» жанру.

Варто зазначити, що популярності на європейських теренах французьким «поліцейським» і фільмам, і серіалам багато в чому посприяв видатний актор Ален Делон, котрий знявся у двох «поліцейських» фільмах — «Слово поліцейського» (1985) та «Не будіть сплячого поліцейського» (1988), які мали значний розголос на європейських теренах. Сюжет обох стрічок засновувався на потужному кримінально-політичному підтексті й «будувався» на реконструкції вкрай ризикованих дій нелегальної поліцейської групи, яка, керуючись принципом «без суду та слідства», знищувала злочинців.

Французькі «поліцейські» фільми 80-х років, як правило, з одного боку, розширювали «презентацію» соціальної площини, що провокувала злочинність (хабарництво, корумпованість чиновників), а з іншого, — орієнтувалися на аналіз морально-психологічного стану як рядових поліцейських, так і комісарів поліції, котрі виконують «брудну», але вкрай важливу для суспільства роботу. Означена мотивація створення «поліцейських» фільмів підтримувалася громадськістю і забезпечувала успіх творам такого жанру.

У стрічці «Слово поліцейського» — історія колишнього поліцейського Данієля Пратта, який десять років як відійшов від справ і постійно живе в Африці. Трагічним поворотом у житті Пратта — його блискуче зіграв п'ятидесятирічний Делон, котрий у середині 80-х років знаходився на піку своєї кар'єри — стає загибель доньки, що виводить героя за межі «суто» або «лише» професійної ситуації, надаючи стражданням Пратта загальнолюдських ознак.

Своїм успіхом фільм «Слово поліцейського» зобов'язаний

не лише професійній майстерності чи широкій популярності А.Делона, а й Жаку Перрену, котрий після картини «317-й взвод» (1965) став одним з провідних акторів Франції, «спеціалізуючись» на складних, психологічних образах. Цією особливістю творчої манери Ж.Перрена успішно скористався режисер стрічки Хосе Пінейро, запросивши його на роль Стефана Райнера — очільника нелегальної групи поліцейських, що намагаються знищувати криміналітет. ТанDEM «Делон — Перрен» створює в «Слові поліцейського» особливу емоційну напругу, піднімаючи його окремі епізоди над, так би мовити, типовим рівнем «поліцейських» фільмів.

Варто констатувати, що А.Делон виконав роль сверідного медіатора між художніми фільмами та «серіальною продукцією» поліцейського жанру, коли погодився взяти участь у багатосерійному телевізійному проєкті «Фабіо Монтале» (2001), що його знімав Ж.Пінейро. І акторові, і режисеру така співпраця давала змогу найкращим чином використати набутий досвід із «поліцейських» фільмів і трансформувати, так би мовити, кінематографічну виразність кадру в зображальні можливості телеекрану.

Спадкоємність простежується і на рівні загальних обрисів того типу комісара поліції, який і в художніх стрічках, і на телеекрані створював А.Делон. І професійна поведінка поліцейського, і моральнісна мотивація, яка виправдовує ризики власним життям, формує той образ, що кваліфікується в кінознавстві як «позитивний герой». «Він упертий і завжди робить так, як вважає за потрібне», — говорить про комісара Монтеле один з його колег.

Логіка розвитку подій серіалу «Фабіо Монтале» підтверджує, що така характеристика є цілком слушною і закономірною, оскільки комісар намагається, з одного боку, заарештувати марсельських наркоторговців, подолати корупцію у власному комісаріаті, а з іншого, — налагоджує стосунки з італійською та марокканською общинами Марселя.

У цьому серіалі А.Делон грає француза італійського походження, котрий добре пам'ятає важкі часи свого дитинства, саме тому в сюжетні колізії всіх серій періодично вмонтовуються епізоди з дитинства Фабіо та двох його друзів, яких Фабіо-поліцейський змушений ховати.

Серед показових ознак, які найбільш виразно виявилися саме

в процесі роботи над цим серіалом, даються взнаки не тільки намагання його авторів працювати на перетині жанрів, а й враховувати пріоритети телеглядачів у ставленні до них: 1) бойовик — 47 місце; 2) детектив — 38 місце; 3) кримінальний — 42 місце; 4) трилер — 30 місце. На нашу думку, така градація, загалом, не тільки відповідала спрямованості «Фабіо Монтеле», а й стимулювала авторів іншої «серіальної продукції» активно «працювати» на перетині жанрів, хоча послідовна «поліжанровість» не стала пріоритетом французьких «поліцейських» серіалів.

Окреслені нами ознаки простежуються і в «серіальній продукції», яка з'явилася на телеекранах Франції вже після «Фабіо Монтале», зокрема — «Комісар Мулен» (2005) та «Багрянні ріки» (2018). Задля розуміння умов, у яких подекуди доводиться працювати авторам телевізійних серіалів, буде доцільним звернутися до «історії питання» створення «Комісара Мулена». У 1976 році телепроект «Комісар Мулен» планувався як «телешоу», проіснувавши в такому форматі до 1982. У жанрі «серіальної продукції» його поновили 1989, завершивши 2008 року. Над цим «поліцейським» «продуктом» працювали три режисери — І.Ренье, Ж.Бех, К.Буассоль, знявши 70 «епізодів» (термін французького телебачення тотожний до поняття «серія»), кожний з яких триває 90 хвилин.

Якщо систематизувати виокремлені нами французькі «поліцейські» серіали «Фабіо Монтале», «Комісар Мулен», «Багрянні ріки», досить легко об'єднати їх за тими самими культурологічними чинниками, які були визначені нами стосовно італійської «серіальної продукції»:

1. «Географічність», оскільки й у всіх «серіалах», і в зразках «серіальної продукції», чітко окреслене місце подій — Марсель. Водночас, на екрані представлені не тільки вулиці старої частини міста, а й романтичні гірські краєвиди марсельських околиць, де в старенькому будиночку своїх батьків живе головний герой. Оскільки серіал «Багрянні ріки» знімали телевізійники Франції, Бельгії та Німеччини, у різних серіях обов'язково наявні відповідні «позначки» на кшталт: територія на кордоні Франція — Німеччина, Нормандія, назви низки невеликих провінційних міст.

Культурологічний чинник «географічності» досить оригінально використало франко-бельгійське телебачення, створюючи сері-

ал «Вбивство в...» (2013–2015). У кожній новій серії пропонувалося замість крапок поставити назву міста, де відбулося вбивство, що дозволяло не тільки стежити за професійною роботою жінки — комісара поліції (цю роль зіграла Флоренс Персель), а й здійснити своєрідну «подорож» двома країнами.

Принагідно зауважимо, що в серіалах, знятих приблизно після 2015 року, події відбуваються в невеличких провінційних містечках. Створюється враження, що автори серіалів свідомо уникають Парижа чи Марселя, ніби підкреслюючи буденність злочину, який породжується людськими вадами, а не «особливостями» території. Така тенденція властива саме французькій телевізійній продукції, оскільки від часів видатного філософа Шарля де Монтеск'є (1689–1755), котрий обґрунтував значення географічного чинника у формуванні морально-психологічного стану людини, «географічність» несла в собі особливий підтекст саме для французів.

2. «Оповідальність», у контекст якої, ми постійно на цьому наголошуємо, варто включати проблему тематичної спрямованості «поліцейських» серіалів. У попередніх розділах монографії наголошувалося на теоретичній значущості тематичної сутності мистецтва, загалом, що спонукає до конкретизації і фіксації «тематики» й «серіальної продукції», і «теми» кожної серії, у логіці подій якої концептуалізується тематична спрямованість усього телесеріалу.

На нашу думку, серед французьких телевізійних проєктів останніх двох десятиліть «оповідальність» найбільш показово реалізована в «Бальтазарі» (2018–2021) — багатосезонному серіалі, особливе «навантаження» в якому лягає на Томера Сіслея — виконавця головної ролі. Бальтазар, талановитий вчений, після жорстокого вбивства коханої іде працювати до поліції, поєднуючи функції судмедексперта з роботою паталогоанатома. Пошуки вбивці, які проходять крізь всі серії, межують з, так би мовити, поточними вбивствами, які розслідують працівники відділку, залучаючи до роботи Бальтазара: його нестандартне мислення та навички вченого, насамкінець, і приводять до викриття вбивць.

У цьому серіалі неоднозначне враження лишає такий прийом: періодично співрозмовниками героя стають жертви, які мають цілком натуралістичний вигляд і в конкретних випадках скеровують увагу Бальтазара в потрібному напрямку. Практика поєднання

двох світів — живих і мертвих — останнім часом використовується в «серіальній продукції» доволі активно, що вже не є навіть постмодерністським «цитуванням», а перетворюється на відверте тиражування. Хоча ми й не є прибічниками прийому «діалогу живих і мертвих», чинник «оповідальності» використано авторами «Бальтазара» цілком природно й відображає специфіку сучасних культуртворчих процесів.

3. «Екранізаційність». Означений чинник, вочевидь, варто по-стійно артикулювати, аналізуючи «серіальну продукцію» задля акцентуалізації на широкому використанні літературних першоджерел, які екранізуються за вимогами цієї моделі телепроектів. Яскравим прикладом, що підсилює нашу тезу, є «серіальна продукція» «Паризькі таємниці» (2018), яка досить вільно переносить на телеекран події однойменного роману Ежена Сю (1804–1857) — засновника кримінального жанру у французькій популярній літературі. Принагідно зауважимо, що роман «Паризькі таємниці» був екранізований 1962 року і своїм успіхом значно завдячував Жану Маре (1913–1998) — виконавицю головної ролі.

4. «Зірковість». Цей чинник телебачення «запозичило» в кінематографу, де статус «зірки», який за контрактом контролює та популяризує кінокомпанія або продюсер, почав формуватися від перших десятиліть розвитку цього виду мистецтва. Загальновідомо, що в роки становлення телебачення, принаймні на американсько-європейських теренах, «зірки» першого рівня не давали згоди на зйомки в телесеріалах. Приблизно від кінця 70-х років минулого століття ситуація почала поступово змінюватися: «серіал — серіальна продукція» посіли настільки великий простір у процесі культуротворення, що, з одного боку, статус «зірок» почав «розмиватися», а з іншого, популярність та впливовість телебачення спонукала їх до співпраці з цим новим напрямом художньої діяльності.

Французький досвід створення «серіалу — серіальної продукції» надміру використовує «зірковість». Це стосується не лише А.Делона чи Ж.-П.Бельмондо, а й інших учасників «поліцейських» телесеріалів. Як відомо, роль комісара Мулена зіграв Ів Реньє (1942–2021) — відомий французький режисер, сценарист, актор, котрий знявся у понад двох десятках фільмів, виконуючи різнопланові ролі. Окрім цього, Реньє багато зусиль віддавав дублюжу:

його голосом «розмовляє» чимало американських «зірок», зокрема Роберт Ретфорд («Великий Гетсбі»).

У телесеріалі «Багрянні ріки» знявся Олів'є Маршаль — режисер, актор, сценарист, котрий став загальновідомим після участі в телепроекті «Наліт» (2009–2016). Після «Багрянних рік» О.Маршаль знову опановує головну роль у проєкті «Обіцянка» (2021), реалізувавши функцію зв'язку між двома означеними серіалами: і в «Багрянних ріках», і в «Обіцянці» він грає поліцейських, котрі ведуть розслідування кримінальних справ, зазвичай, пов'язаних з жорстокими вбивствами, насильством, викраденням дітей та їхнім ігвалтуванням.

Відтак, виконуючи ролі поліцейських у двох, безперечно, вдалих серіалах, О.Маршаль, навіть не намагаючись якимось чином трансформувати зовнішні обриси своїх героїв, створює два типи поліцейських: у «Багрянних ріках» — це розсудливий, раціонально налаштований професіонал, котрий аналізує, скрупульозно враховує факти й лише потім приймає рішення. Слідчий з «Обіцянки» — емоційно уразливий, подекуди галасливий, але непохитний у відстоюванні власної версії щодо злочинця, який викрав і вбив кількох школярів. Ці два серіали продемонстрували, що О.Маршаль, представляючи старше покоління, зміг зберегти та розвинути кращі традиції французької акторської школи.

«Багрянні ріки» вважаються значним успіхом французького телебачення, передусім, завдяки професійному літературному підґрунтю, яким став однойменний роман Жана-Крістофа Гранжє, що був екранізований 2000 року режисером Мат'єо Кассовіцем. Фільм атрибутувався як трилер, гостросюжетна драма та фільм жахів, а головні ролі виконували Жан Рено, Венсан Кассель та Надя Фарес — кінозірки першої величини.

Отже, автори серіалу, трансформуючи роман у телевізійний проєкт, мали можливість використати ті естетико-художні засади екранізації, що дозволили їм відтворити на екрані необхідну атмосферу. Цьому сприяли нові актори, що виконали головні ролі, і досить вдало відтворений «присмак» містики, коли надміру «експлуатуються» легенди, ритуали, звичаї, на тлі яких відбуваються жорстокі вбивства. В окремих серіях саме загадково-таємниче забарвлення сюжету визначає успіх конкретної серії: якщо фільм

було зорієнтовано на «жах», серіал досить вдало «використовує» «містику», що, на відміну від «жаху», штучно не підсилює емоційну реакцію глядачів на екранні подразники.

Серіал «Обіцянка», який дотримується всіх вимог «поліцейського» жанру, органічно поєднуючи детектив з криміналом, не тільки розповідає чергову історію викрадення й убивства маленьких дівчат у провінційному французькому містечку, де краще/гірше всі знають одне одного, а привносить низку нових мотивів у традиційну тему. Як результат, донька героя, зіграного О. Маршалем, котрий покінчив життя самогубством, помилково вважаючи, що саме вона причетна до вбивства маленької Шарлотти, обравши після смерті батька професію поліцейського, розкриває вбивство, яке відбулося двадцять років тому.

Варто підкреслити, що в серіалах, знятих упродовж двох десятиліть ХХІ століття на французькому телебаченні, послідовно актуалізується моральнісний аспект, який трансформується і через проблему професійної спадковості, і через наголос, іноді відверто гіпертрофований, на ролі родинних зв'язків, які не лише мусять, а й мають реальні можливості зберегти загальнолюдські цінності.

Означені мотиви стимулюють професійну наполегливість і молоді жінки-поліцейської в серіалі «Червоні тіні» (2018). Поштовхом до драматичного конфлікту стають таємниці багаті та впливової родини Гриньє, які й з'ясовують поліцейські. Водночас, чимало сюжетних ліній і цього серіалу є вторинними. Наразі, до позитивів телепроекту варто віднести, з одного боку, високий рівень професіоналізму режисера та оператора, а з іншого, акторський колектив, сформований з представників різних поколінь, що вчергове підтверджує факт збереження на французьких теренах традиційної манери акторського виконання. Водночас, сюжетна структура серіалу багато в чому є вторинною: жінка-поліцейська, наявність «крота» в поліцейському відділку, важкість поєднання професійного та особистого життя.

Подібні комбінації сюжетних ліній переходять з серіалу до серіалу, створюючи їхню очевидну однотипність, що спонукає в процесі аналізу цього феномену оперувати й поняттям «серіальна продукція».

2016 року був завершений 18-серійний проєкт «Марсель», ав-

тори якого, вочевидь, тяжіли до поліжанровості, оскільки в сюжеті подекуди досить органічно переплетені проблеми соціальних протиріч у житті цього не просто великого, а й специфічного міста. У серіалі доволі послідовно розкривається і корупційна складова в роботі місцевих чиновників, щільно пов'язаних з кримінальними структурами, і занадто помітна «діяльність» емігрантів, котрі «постачають» кримінально-гангстерським структурам «робочу масу». Перехрестям інтересів представників різних соціальних верств міста є земля марсельського порту, де мер і його прихильники планують побудувати казино, а не модернізований порт, як мріють їхні опоненти.

На перший погляд, авторів проекту цікавлять саме міська влада й криміналітет, проте це лише перше враження, оскільки в серіалі потужно задіяний мелодраматичний жанр, засадничими сюжетними лініями якого є кохання доньки мера, журналістки-початковиці, з молодим арабом — грабіжником ювелірних крамниць. Ще більше мелодраматичності в несподіваній хворобі дружини мера — відомої віолончелістки, котра має страшну перспективу отримати параліч рук.

Наразі, вершиною цих мелодраматичних ситуацій є розкриття батьківства мера: його байстрюком виявляється молодий заступник, котрий, на відміну від мера, знає, хто його батько, і рік від року «наповнює» себе ненавистю до нього. Якби не акторська майстерність Жерара Депардье — саме він виконує роль мера Марселя — «мелодраматична скеля», вибудована сценаристами, не тільки обвалилася б, а й перетворила серіал на фарс. Проте цього не відбувається, оскільки людська ненависть і велика професійна відповідальність — як це не парадоксально — створюють певну художню рівновагу, що примушує продовжувати дивитися серіал, аби дізнатися його фінал.

Упродовж серіалу вбивств та підготовок терактів доволі багато. Найпотужніший з них «планується» на футбольному матчі, і уникнути його вдається, по суті, випадково. Саме тому нова адміністрація міста, у якій значну роль починають відігравати праворадикальні сили, змінює пріоритети: боротьба за модернізацію порту трансформується в боротьбу за стадіон, а радше за землю, на якій він побудований. Оскільки переважна більшість городян називають стадіон «серцем Марселя», боротьба набуває кривавих обертів. Другій по-

ловині серіалу, вочевидь, притаманний мелодраматичний присмак, проте його соціально-моральнісне та особистісне «наповнення» є досить коректним, що врівноважує різнопланові жанрові аспекти.

#### 4.1.3. Іспанія

Практика створення європейських «поліцейських» серіалів, вочевидь, стимулює урахування досвіду іспанського телебачення, яке працює достатньо продуктивно. Водночас, варто наголосити, що телебаченню цієї країни доводиться конкурувати з кінематографом, який так само активно залучений до опанування саме цього жанру. Як відомо, у перше десятиліття XXI століття видатний іспанський режисер Педро Альмодовар упродовж короткого часу зняв два фільми, атрибутуючи їх як детективи: «Погане виховання» (2004) та «Повернення» (2006). Значний розголос мав і детектив «Зустріч друзів» (2006) режисера Антоніо Апаріціо.

Незважаючи на те, що впродовж 2000–2022 років іспанське телебачення реалізувало кілька так званих знакових проєктів, які мали європейський успіх, кінематографісти продовжують розробляти жанр детективу, досить коректно в більшості випадків поєднуючи його з криміналом, а подекуди з художньо-зображальними вимогами гангстерського жанру та мелодрами.

Помітна частина серіалів детективного спрямування використовує в процесі розкриття сюжету релігійно-містичні елементи. Якщо порівняти означені орієнтири в іспанському кінематографічно-телевізійному просторі з тим, що виявляється на англо-французьких художніх теренах, очевидно є суголосність провідних тенденцій розвитку «серіалів — серіальної продукції» в цих трьох європейських країнах. Окрім означеного, іспанське телебачення не оминає фактор співпраці в процесі реалізації конкретних телевізійних проєктів: мовиться не лише про спільні роботи з Італією, Англією, Францією, а й про такі країни, як Мексика та Колумбія, де практика створення «теленовел» — термін, що, як ми завважували у вступі, адекватний до «телесеріалу», має тривалі й сталі традиції, які значно випереджають досвід деяких європейських країн.

Серед значної кількості проєктів, знятих упродовж останнього десятиліття, виокремимо такі: «Червоний мис» (2011), «Гранд-отель» (2011), «Чорна лагуна» (2013), «Обличчя янгола» (2014), «Посольство» (2016), «Якби ти...» (2017), «Паперовий будинок» (2017), «Аромат маргаритки» (2018), «Еліта» (2018), «Лабіринти минулого» (2019), «Причал» (2019), «Білі лінії» (2020), «Рай» (2021), «Терро» (2021), «Паро» (2021), «Тоді і зараз» (2022).

Принагідно підкреслимо, що практика опрацювання іспанським телебаченням «поліцейських» серіалів включає і проєкти, присвячені конкретно детективам, водночас свідомо персоналізуються специфіка діяльності представників цієї професії, а не робота поліції як структурного елементу захисту інтересів громадян. Прикладами успішного втілення такої творчої орієнтації є, на нашу думку, дванадцятисерійний «Червоний мис» (2011), чотирьохсезонний телевізійний проєкт «Я живий» (2020) та серіал «Темні вітри» (2022).

Усі вони реалізовані впродовж останніх десяти років і мають спільні риси, а саме: основне морально-психологічне навантаження в процесі розслідування числених жорстоких вбивств лягає на плечі слідчих — досвідчених професіоналів, котрі добре знають свою справу. Однак, як виявляється, власними силами подолати зло вони не здатні та їм доводиться спиратися чи то на «чорну магію», сили якої «розчинені» в повітрі резервації племені «навах» («Темні вітри»), чи то на «видіння» школярки, котра здатна передбачити вбивство («Червоний мис»), чи то на переселення вбитого маньяком слідчого в тіло іншої людини, котра, власне, і буде його шукати. Водночас автори серіалу відтворюють комп'ютерізований «коридор-перехід», де відповідні служби «керують» процесом трансформації померлих у новий часово-просторовий вимір. Один зі службовців супроводжує слідчого в його новому тілі, аби він не помилявся й адаптувався до ситуації, у якій треба продовжувати виконувати свої професійні обов'язки.

Перш, ніж детально проаналізувати досвід реалізації такого масштабного телевізійного проєкту, як «Паперовий будинок» (2017–2020) — 5 сезонів, 48 серій, який став неабияким успіхом іспанського телебачення останнього десятиліття, спробуємо на прикладі інших телесеріалів систематизувати найбільш типові обриси осмислення детективно-кримінально-гангстерського телевізійного

утворення, що відбиває як традиції, так і сучасні надбання іспанської моделі культуротворення.

На нашу думку, процес систематизації «типових обрисів» на першу позицію, як ми постійно артикулюємо, висуває «поліжанровість», адже цієї ознаки не уникає, фактично, жодний з телепроектів, що дає підстави констатувати відсутність «чистих» детективів на іспанському телебаченні. Однією з наріжних причин, що, так би мовити, виправдовує подібне явище, є значна кількість екранного матеріалу, на якому «вибудовується» серіал. Водночас, необхідно враховувати ще одну обставину, а саме: «чистий» детектив не здатний «забезпечити» необхідну кількість екранного часу. Саме цей факт примушує авторів проєктів, передусім сценаристів та режисерів, шукати засоби «доповнення» чи «сюжетного збагачення» детективу засобом суміжних жанрів.

У такому доволі складному процесі важливо зберегти «детектив» як основний жанр, не «розмиваючи» його специфіку, що, водночас, активно співпрацює з кримінальним, гангстерським, пригодницьким та драматичним жанрами. Окрім цих найбільш популярних «доповнень», подекуди автори телепроектів достатньо продуктивно використовують потенціал «мелодрами», оскільки поєднання «драма — мелодрама», значно підсилює емоційність деяких епізодів. Наразі показовим є серіал «Причал», що ґрунтується на мелодраматичній історії незаконнародженої шестирічної дівчинки. Дитина настільки розкуто й щиро поводить себе на екрані, що підсилює драматизм морально-психологічної атмосфери низки епізодів і, так би мовити, відсилає до кращих традицій «дитячих» акторських робіт у кінематографі від славнозвісного «Малюка» Ч. Чапліна, класики неореалізму — «Викрадачі велосипедів» В. Де Сіка та «Найвродливішої» Л. Вісконті, «Одного разу в Америці» С. Леоне, «Леон» Л. Бессона тощо.

«Поліжанровість», яку активно освоюють як кінематограф, так і телебачення Іспанії, безперечно, є надбанням сучасного естетико-художнього процесу, що дає змогу помітно розширити зображально-виражальні засоби, підсилюючи, як ми вже наголосили, емоційну виразність конкретних епізодів. На нашу думку, позитивно оцінюючи потенціал «поліжанровості», ключовим словом варто зробити «зображальність» — ознаку, яка підкреслює самотність художнього мислення митця.

Намагаючись систематизувати «типові обриси» іспанських серіалів, варто відзначити високий рівень професіоналізму головних учасників творчого процесу. Це стосується сценаристів, адже в переважну більшість детективних телевізійних проєктів закладені конфлікти, що мають як соціально-суспільну, так і моральнісну значущість: шлюб і аморальність «подвійного життя» чоловіка чи жінки, право помститися за смерть близької людини, можливості «правосуддя» в контексті морального вибору «помста — справедливість», аморальність і жорсткість поведінки, збоченість як мотив вчинків.

У контексті означеного постає низка принципово важливих запитань, відповідь на які й визначає концептуальність авторської позиції: чи діють суспільні важелі щодо покарання? Чи здатна «погана людина» відстоювати мораль і діяти доброчесно? Переважна більшість телевізійних проєктів доволі відверто обговорює корупційність поліції, яку хоча і фіксують відповідні органи, роблячи вигляд активної боротьби з нею, проте викоринити не можуть. Перелік «конфліктів», що цікавлять авторів іспанських серіалів, можна продовжити, раз від разу стикаючись зі свідомо загостреними модифікаціями морально-етичної проблематики. Наразі зазначимо, що так чи інакше, але і в означеному телепроєкті, і інших зразках поліцейських серіалів доволі чітко постає питання моральної свідомості, адже «це не лише осмислення певних проблем та обставин життя з позиції моральних цінностей, що їх визнає певна людина, це й власна самооцінка останньої, і її спроба розібратися у справедливості й обґрунтованості самих моральних засад, якимим вона керується» (61, 182).

Варто констатувати, що проблеми, які мають морально-етичну спрямованість, автори телевізійних проєктів у конкретних випадках «підпорядковують» вимогам документалістики, що не уникає натуралізму. Наприклад, одним з найбільш поширених прийомів є фіксація року чи місяця, коли відбулася драматична подія, що запустила «механізм розслідування», на екрані титрується день, час і хвилини її «руху», родичам навіть показують муміфіковані тіла їхніх близьких, використовується мапа, на якій позначається місце злочину, оператори працюють у реальних умовах як великих міст, так і провінційних містечок чи поселень.

Окрім означеного, особливу увагу привертає факт надання жінкам можливості показати себе в ролях провідних слідчих, котрим доручають розкриття вкрай складних злочинів. Найпослідовніше ця тенденція відбита в таких проектах, як «Паперовий будинок», «Аромат маргаритки». Водночас, варто констатувати, що виконавиці ролей слідчих — Іціар Ітуньо, Нереа Баррос — неймовірно реалізували ті творчі завдання, які впродовж багатьох серій поставали перед ними.

Доцільно зауважити, що героїні цих серіалів працюють у чоловічих колективах, маючи, це вже є певним шаблоном телевізійних проектів, неординарні жіночі долі. Як бачимо, героїня Іціар Ітуньо, переживши жорстке насильство з боку власного чоловіка — популярного в професійному середовищі поліцейського, знаходиться в стані розірвання шлюбу й збереження прав на опіку доньки.

Нереа Баррос виконує роль молодшої талановитої слідчої, котра шукає вбивць своєї сестри. Складність і суперечливість її вчинків у важких приступах шизофренії, коли кожний напад деформує реальність. Пригорща ліків, яку періодично змушена ковтати героїня серіалу «Аромат маргариток», стає важливою «супровідною деталлю», що виразно доповнює образ, створений Нереа Баррос.

Тема знервованої, психічно нестабільної молодшої жінки наявна й у серіалі «Білі лінії», підґрунтям якого є історія зникнення популярного діджея. Ситуацію поглиблюють страждання родини, передусім молодшої сестри, оскільки труп не було знайдено. Через двадцять років героїню серіалу викликають на упізнання, але тіло, заховане в гарячий пісок, перетворюється на мумію. Героїня вважає, що це її брат, і стрес, який вона переживає, ускладнює психічний стан жінки.

Можна навести й інші приклади, які підкреслюють прагнення іспанського телебачення сфокусувати увагу на станах «нестабільності», «неврівноваженості», «роздвоєності особистості», а також на активному «включенні» у телеповідь постаті психіатра чи психоаналітика, котрі, спираючись на власний професійний досвід, намагаються поставити жінок на рейки врівноваженості й контролювання своїх емоцій.

Водночас, зацікавлення психоаналітиків у іспанських телевізійних проектах доволі часто викликають і чоловіки. Це показово

демонструє серіал «Потяг» (2019), сюжетні лінії якого фокусуються навколо головного героя, котрий уособлює приклад сучасної іспанської бізнесової еліти: молода, красива, освічена людина. Однак, цілком успішне життя чоловіка непомітно «руйнують потяги» — спотворені сексуально-еротичні бажання, що примушують його вести подвійне життя.

Рекламуючи вихід на екрани цього телевізійного проекту, продюсери зверталися навіть до відповідних довідкових психолого-психіатричних джерел зразка «Терміни потягів та відносин — AU-REA», де перераховуються офіційно визнані «типи потягів, яким чоловіки, схильні до збочень, надають хворобливого значення: агресивні, романтичні, сексуальні, еротичні, естетичні, альтерні, платонічні, сенсуальні...»

На відміну від серіалів інших країн автори іспанських телепроектів доволі активно «працюють» з так званими відкритими емоціями, а саме: сльози, крик, істеричні напади тощо. Варто визнати, що передача «відкритих емоцій» іспанськими актрисами досить виразно реалізується на екрані, це є специфічною ознакою манери акторської гри, яка в серіалах інших європейських країн позначена стриманістю і півтонами.

Враховуючи систематизовані нами найбільш показові тенденції іспанських телевізійних проектів, розглянемо серіал «Паперовий будинок», що за кількістю отриманих нагород та позитивних відгуків критиків може вважатися значною перемогою національного телебачення. Своєрідною сюжетною домінантою п'яти сезонів телевізійного проекту стають два резонансні пограбування: «Іспанського королівського монетного двору» та «Банку Іспанії».

Упродовж усіх серій звучить закадровий жіночий голос, який належить Токіо — одній з грабіжниць, котра коментує події, намагаючись пояснити мотиви. Мова про те, що, починаючи планування «акції» в приміщенні «Іспанського королівського монетного двору», учасники злочину, переважна більшість котрих не знайомі між собою, у процесі спілкування домовляються використовувати назви міст. Відтак — монетний двір грабують Токіо, Найробі, Ріо, Денвер, Москва, Осло, Хельсинки та Берлін, а під час підготовки другого пограбування з'являються Стокгольм, Ліссабон, Палермо та кілька інших міст. Обидва злочини готує й планує Професор,

котрий, на думку злочинців, знає все і все здатний передбачити. І хоча реальні події розвивають цей міф, авторитет Професора серед учасників банди лишається непохитним.

План пограбування дійсно неординарний: упродовж кількох днів злочинці друкуватимуть гроші, які пізніше винесуть назовні, скориставшись міською каналізацією. У день захвату монетного двору в його приміщення входить група школярів на чолі з вчителькою, котра повинна провести планову екскурсію. Серед школярів донька англійського посла, що створює для грабіжників особливі труднощі, оскільки, з одного боку, за будь-яких ускладнень вони можуть, так би мовити, торгуватися з владою, а з іншого, — влада намагається все приховати й не дозволити «міжнародному присмаку» з'явитися у факті пограбування.

Грабіжники захоплюють 67 заручників — школярів та працівників монетного двору, серед яких робітник, котрий має друкувати нові гроші. У перші години й навіть дні грабіжники ходять по приміщенню в масках, які в спотвореній формі копіюють обличчя Сальвадора Далі, котрого частина учасників злочину взагалі не знає, щиро дивуючись, чому Професор обрав для них таке брутальне обличчя. Принагідно підкреслимо, що Професор на відстані керує своєю командою, заздалегідь встановивши найсучасніші засоби зв'язку між ангаром, у якому він перебуває, і приміщеннями монетного двору.

Акцентуація на «найсучасніших засобах зв'язку» є принциповою, оскільки очільник пограбування має змогу підключатися до намету, де розташований штаб мадридської поліції, стежачи за розмовами не тільки поліцейських, а й представників військової розвідки, котрі підключені до розслідування злочину. Здавалося б Професор усе передбачив, проте додається те, що, зазвичай, передбачити неможливо — людський фактор.

Варто зазначити, що «людський фактор» драматично впливає на, здавалося б, детально відпрацьований план і щодо друкування грошей, і щодо подальших дій грабіжників, котрі не уникають зіткнення ані з поліцією, ані з заручниками. Професор забороняє особистісні стосунки між членами команди, однак грабіжники нехтують усіма заборонами: Токіо закохується в Ріо, а сам Професор шукає можливості познайомитися зі слідчою Ракель, яка керує роз-

слідкуванням і постійно перебуває з ним на телефонному зв'язку.

Знайомство головних героїв серіалу має, так би мовити, нерівноцінний характер, оскільки Професор знає, хто така Ракель, тоді як вона бачить у ньому випадкового чоловіка, який симпатизує їй. Серіал поступово набирає динамізму й драматичної напруги: помирають Москва та Осло, ускладнюються стосунки серед заручників.

Незважаючи на всі зусилля поліції, грабіжники перемагають і з великими сумами грошей опиняються в екзотичних куточках планети, не здогадуючись, що Професор готує чергове пограбування. Украй важливим у цій детективно-гангстерській історії є те, що переважна більшість звичайних громадян Мадрида підтримують злочинців, які не грабують монетний двір, а друкують нові гроші, адже сам цей факт сприймається як жест справедливості. Коли ж перед початком другого пограбування з дирижабля починають летіти купюри, в очах пересічних іспанців Професор і його команда сприймаються як нащадки Робін Гуда.

Серіал «Паперовий будинок» вирізняє високий професійний рівень акторської майстерності, що стосується і виконавців головних, і другорядних ролей. Водночас тріо акторів — Іціар Ітуньо, Урсула Корберо та Альвар Морте — виконують більш, ніж важливе психологічне навантаження, «демонструючи» труднощі, які випали на долю Ракель, Токіо та Професора. Саме ці три актори, так би мовити, насичують означений серіал важливими морально-психологічними та емоційними наголосами, актуалізуючи, хоча й у доволі складному вимірі, питання «свободи вибору», коли «вибір продиктований не сліпим і самодостатнім хотінням, що стихійно виникає ... , а мотивом, який стосується ... внутрішнього життя людини» (61, 220).

Значний розголос на теренах іспанського телебачення мав і серіал «Паро» (2021), в основу якого було, сказати б, покладено реальний «юридичний факт» — до 2013 року в Іспанії діяла доктрина «Паро», згідно з якою засуджених за тяжкі злочини — вбивство, зґвалтування, педофілія, тероризм — не дозволялося звільняти раніше призначеного судом терміну, який варіювався від 30 до 40 років, а Верховний суд Іспанії рішенням від 2006 року не дозволяв щодо цих засуджених ніяких послаблень.

З 1987 року в іспанських тюрмах в ув'язненні перебували двоє

терористів — члени бакської організації ЕТА, що діяла на території країни від 1958 до 2018 року: Анрі Паро — націоналіст та сепаратист, котрий спричинив вибух казарми в Сарагосі й був засуджений на 4797 років, і терористка Інес дель Ріо Прадо, котра отримала 3828 років. Саме вона звернулася до суду з прав людини в Страсбурзі, що сприяло відміні доктрини «Паро».

Після рішення страсбурзького суду на волю випускають десятки засуджених, яких за стінами в'язниць зустрічає натовп рідних і близьких жертв, які не погоджуються з рішенням суду і звільненням цих страшних злочинців.

Більш стрімко, ніж це передбачає поліція, з'являється «народний месник», котрий, сховавшись під маскою мавпи, починає вбивати звільнених. Центральною постаттю в цьому хаосі подій стає Ізабель Моро — професійна поліцейська, котра, з одного боку, разом з напарником мусить розслідувати вбивства звільнених злочинців, а з іншого, сама є жертвою зґвалтування.

Колись її — шістнадцятирічну дівчинку — зґвалтував місцевий аристократ, запросивши на «закриту вечірку» й підсипавши в склянку ліки, які, за його словами, мали допомогти їй усе забути. Пізніше дівчина робить спробу покінчити життя самогубством. Мати рятує Ізабель, і під її тиском дівчина починає співпрацювати з поліцією, називаючи ім'я ґвалтівника, котрий зламав життя не тільки їй, а й багатьом іншим. Аристократ, провівши десятиліття за ґратами, вийшов на волю згідно з рішенням страсбурзького суду. Дізнавшись про звільнення ґвалтівника, поліцейська переживає стан шоку, адже страшне минуле назавжди збереглося в глибинних прошарках її психіки.

Корумповані працівники поліції передають популярній телеведучій список прізвищ дівчат, котрі колись були зґвалтовані, серед яких і прізвище Ізабель Моро. Страшна таємниця перетворюється на телевізійну сенсацію. Поліцейський відділок, де працює Ізабель, знаходиться на межі скандалу, а його колектив розколюється на прибічників вбивства звільнених злочинців та тих, хто беззастережно підтримує закон.

Як відомо, доктрина «Паро» — гостра суспільна проблема, яка виявилася «болісною площиною» сучасного громадського життя Іспанії, і те, що телебачення цієї країни відреагувало на неї створен-

ням відповідного телепроекту, показово продемонструвало незмінну актуальність соціальної функції мистецтва.

Упродовж 2021 року іспанське телебачення презентувало другий сезон телевізійного проекту «Іерро», який, з одного боку, багато в чому демонструє типові для телебачення цієї країни ознаки, а з іншого, — вирішує низку творчих завдань, що помітно вирізняють його серед числених прикладів «серіальної продукції».

Серед найбільш показових чинників, які в іспанських серіалах задіяні в детективно-кримінальному жанрі, у цьому проекті є традиційний поліцейський відділок на острові Іерро — чоловічий колектив, де кожен посідає місце відповідно до свого звання. До типових ознак варто зарахувати й жінку — суддю Канделу, котру присилають з Мадрида, надаючи їй досить широкі повноваження разом з контролем над діями поліції.

Актриса Кандела Пенья, виконавиця ролі судді, продовжує закладену в серіалах «Паперовий будинок» та «Аромат маргаритки» тенденцію віддавати жінкам посади слідчих чи суддів та грає сильно, послідовно у своїх рішеннях особистість, котра, окрім складної роботи, несе найдраматичніший тягар — смертельно хворого дванадцятирічного сина.

Серед своєрідних новацій у серіалі «Іерро» варто виокремити такі:

1. Острів «Іерро» повністю відділений від материка, з яким можна встановити зв'язок лише за допомогою парома, що далеко не кожного дня курсує біля берегів острова.

2. Автори телевізійного проекту свідомо формують ізольований простір, де й винні, і невинні, і пересічні спостерігачі з місцевих мешканців повинні, так би мовити, самі відстоювати себе. На такому тлі виявлення «винних» набуває особливого морально-психологічного значення, специфічно гармонізуючи «життєвий світ» людини.

3. Автори телепроекту вдаються до своєрідної інтерпретації феномену «гармонії», упродовж різних серій актуалізуючи красу острова Іерро: його скелясті береги, кольорове різнобарв'я рослин, голубий простір моря і ніби «вимагають» відповідної «калокагативності: від грец. *calos* — краса та *agathos* — добро». У давньогрецькій філософії це органічне поєднання зовнішніх (фізичних) та внутрішніх (духовних) якостей людини» (36).

Варто визнати неабиякий професіоналізм серіалу «Іерро», що дозволяє його авторам, так би мовити, тлумачити сюжет на символічному рівні: ізолюваність острова неначебто пропонує його мешканцям скласти іспит на зрілість, що актуалізує питання: чи здатна ізолювана від материка спільнота сформувати «калокагативний простір» для існування?

#### 4.1.4. США

«Поліцейський» серіал на американських теренах рухався паралельно з іншими жанрами, які від 1946 року — року виходу на екрани США першого зразка такого спрямування — упродовж другої половини XX століття постійно є в переліку телевізійної продукції. Наразі видається закономірним розпочати аналіз американської моделі інтерпретації «поліцейського» жанру й окреслити його художню розмаїтість на основі 13-сезонного серіалу «Коломбо», що мав значний успіх від 1968 до 2003 року.

Лейтенант Франк Коломбо, роль якого виконав Пітер Майкл Фальк (1927–2011), став своєрідним символом американського поліцейського-детектива, для якого нема неможливого. Очевидним новаторством цього телепроекту вдавсь, так би мовити, «відкритий» і, фактично, бездоганний злочин, адже від перших епізодів кожної серії глядачеві відомо, хто вбивця, однак цього не знає детектив Коломбо. Наслідком такого сценарного прийому — свідомо чи інтуїтивно — стає «включення» глядача в розслідування і прагнення допомогти Коломбо, адже він знає те, чого не знає поліцейський. Як результат, починає розгортатися своєрідний опосередкований діалог, що, вочевидь, і забезпечив цьому телепроекту тривалий успіх. Як відомо, переважна більшість фільмів та серіалів детективно-кримінального спрямування, які формують «поліцейський» жанр, примушують глядача відповідати на запитання «Хто вбивця?», натомість у цьому серіалі він стежить за логікою міркувань детектива, котрий, постійно вживаючи фразу «ще дещо.», пропонує новий, безсумнівно, вдалий логічний висновок. Відтак, глядач, котрий знає, хто здійснив злочин, наразі цікавиться, у який спосіб

буде розкрите вбивство, і, «рухаючись» за думкою Коломбо, долучається до роботи його непересічного інтелекту.

Беззастережний успіх цього телепроєкту надміру завдячує П.-М.Фальку — відомому американському актору, фільмографія котрого складається з 109 фільмів та серіалів. Окрім цього, він був і режисером, і продюсером, і сценаристом, отримавши упродовж своєї кінематографічної кар'єри низку престижних професійних премій. Образ свого героя актор «вибудовує» на парадоксі: потужні інтелектуальні здібності та гострота логічного мислення є ознаками немолодої і не дуже гарної людини в старому, зім'ятому плащі та брудних чоботях. Переважна більшість колег Фалька підкреслюють його своєрідне почуття гумору й широту інтересів як життєво-побутових, так і професійно-творчих. Саме такі особистісні якості актор заклав в образ Коломбо, надавши йому яскравої людської неповторності. Варто артикулювати, що у своїй автобіографічній книзі «Just One More. Thing Stories from My Live» (2006) П.Фальк виокремив саме образ Коломбо серед цілої низки інших, створених ним. Окрім багатьох чинників, що зумовили таку самооцінку П.Фальком створеного ним образу, імовірно, варто артикулювати такий важливий чинник моральної свідомості, як честь, що так чи інакше, але стала невід'ємною складовою легендарного Коломбо: «Власне *честь* як форма самосвідомості санкціонує певний моральний статус людського індивіда, певний стандарт його оцінки згідно з належністю до тієї чи іншої конкретної групи людей — соціальної, професійної, статево-вікової... тощо» (61, 183).

Паралельно з серіалом «Коломбо» американське телебачення доволі активно реалізувало інші проєкти, атрибутуючи їх як такі, що належать до «поліцейського» жанру. Показовим у означеному контексті є проєкт «Поліція Маямі» (1984–1990), який формувався з 5-ти сезонів і розповідав про роботу двох поліцейських під прикриттям.

Від початку цей серіал мав гриф «драматичний», проте «поліцейський вимір» зрештою став домінантним. Виконавці головних ролей — Дон Джонсон і Ф.Майкл Томас — успішно впоралися з демонстрацією професіоналізму своїх героїв, робота яких насаджувалася непохитним бажанням подолати наркоторгівлю. Досвід «Поліції Маямі» спонукав продовжити творчі пошуки на теренах

«поліцейського» жанру не тільки в художніх фільмах — поліцейська тема в різних аспектах традиційно надмірно присутня в американському кінематографі та у форматі телесеріалу.

Як відомо, 1990 року каналом NBC було розпочато новий проєкт «Закон і порядок», який завершився 2010 року (456 серій). Режисер Дік Вульф, котрий розпочинав зйомки серіалу, досить вдало поєднав роботу детектива Макса Греві та його напарника Майкла Логана — вони власне розкривають злочини — з роботою прокуратури. Досвід такого суголосного виконання професійних завдань допомагає і поліцейським, і працівникам прокуратури довести розслідування до суду й покарати злочинців.

Вочевидь, наприкінці минулого століття окреслилася необхідність продемонструвати масовому глядачеві цілісність американської поліцейсько-судової системи, яка стоїть, так би мовити, на сторожі інтересів пересічних громадян. Це підтверджує і той факт, що успіх серіалу породив франшизу «Закон і порядок»: спін-оффи, телефільм, відеогру, міжнародну адаптацію на французькому телебаченні (32).

Останній рік минулого століття, 1999, для американського телебачення позначився запуском великого за обсягом проєкту «Клан Сопрано», який актуалізував гангстерський жанр, що «співіснує» паралельно з детективно-кримінальним. На нашу думку, особливу роль у забезпеченні успіху цього проєкту справді відіграв Джеймс Гандольфіні (1961–2013) — виконавець ролі Тоні Сопрано, очільника мафії в північних районах Нью-Джерсі.

«Клан Сопрано» показав, що серіал може бути предметом громадського обговорення, учасники якого, посилячись на його сюжетні лінії, з'ясовували сутність мафії і, по-перше, оцінювали вірогідність спроб Тоні балансувати між різними кримінальними «авторитетами», а по-друге, реальність збереження традиційних засад, на яких «будувалася» мафіозна «родина» головного героя. Хоча цей телепроєкт належить до «жорстких» серіалів, критики все ж вважали деякі його епізоди занадто сентиментальними. Ті суперечливі відгуки, які він мав, спробували подолати автори «Підпільної імперії» (2010–2014) — серіалу, що розширив шляхи опанування кримінально-гангстерського жанру.

Варто наголосити, що сценаристом і «Клану Сопрано», і «Під-

пільної імперії» став Теренс Уінтер, робота котрого була оцінена кількома престижними преміями. «Підпільна імперія» складалася з 5 сезонів та 56 серій, упродовж яких було відтворено, так би мовити, процес розгортання ігрового бізнесу в 20-х роках минулого століття, коли в умовах «сухого закону» підпільні ігрові казино «компенсували» відсутність віскі. Наразі, Єнох «Накі» Томпсон — очільник кримінальної структури — робить усе можливе, аби обійти «сухий закон», об'єднавши такі два потужні фінансові потоки, як гра та алкоголь. Перший сезон серіалу мав значний успіх, що, на нашу думку, значно забезпечив високий професіоналізм Мартіна Скорсезе, який став його режисером.

Завдяки сценаристу, котрий забезпечив літературне підґрунтя обох серіалів, в американській професійній спільноті популярності набуло своєрідне гасло: «Рухаємося від «Клану Сопрано» до «Підпільної імперії». Незважаючи на деяку епатажність подібної підтримки роботи авторів цього проєкту, професійну спільноту можна зрозуміти, адже на різних каналах американського телебачення знімається така кількість «серіальної продукції», вочевидь, середнього чи навіть низького рівня, яка представляє кримінально-гангстерський жанр, що поява якісних серіалів, створених на високому професійному рівні, де повноцінно «відпрацьовані» всі складові, що формують художній простір творів такого ґатунку, варта особливої підтримки.

У тематично-сюжетну спрямованість двох означених телепроектів логічно «вписується» і серіал «Блакитна кров» (2010), автори якого на каналі CBS не лише успішно реалізували складну масштабну роботу — 13 сезонів, а й представили династію поліцейських, члени якої впродовж трьох поколінь відстоюють закон країни. Сценаристам Робіну Гріну та Мітчелу Барджесу вдалося ненав'язливо поєднати, так би мовити, родинний світ з професійним, що значно підсилило достовірність матеріалу, який насичував 273 серії.

Дотримуючись хронологічного підходу під час реконструкції процесу «входження» в телевізійний простір проєктів «поліцейського» жанру, варто наголосити, що через рік після запуску у виробництво «Клану Сопрано», американське телебачення розпочало роботу над проєктом «C.S.I. Місто злочину» (2015), який належить до, по суті, легендаризованих зразків «поліцейського» жанру.

Означений серіал, режисером якого став Ентоні Е. Зайпер, витримав 16 сезонів, детально реконструювавши як завдання, так і шляхи їхньої реалізації, що постають перед співробітниками криміналістичної лабораторії Лас-Вегаса. Автори цього проєкту в кожній серії прагнули розповісти про 1–3 злочини, які були скоєні або в самому Лас-Вегасі, або на околицях міста, а згодом у роботу лабораторії почали включати аналіз доказів і з інших міст, що належать штату Невада.

Цей серіал не тільки мав значний успіх і до сьогодні демонструється в різних країнах, але й викликав критичні відгуки з боку поліцейської спільноти, яка вважала, що автори серіалу переоцінили роль кримінального сегменту в розслідуванні злочинів. Полеміка, що виникла між професіоналами з приводу фахової зорієнтованості серіалу, тільки сприяла його популярності. Паралельно з основним серіалом з'явилися і спін-оффи: «C.S.I. Місто злочину Маямі» (2002–2012), «C.S.I. Місто злочину Нью-Йорк» (2004–2013) та «C.S.I. Місто злочину кіберпростір» (2014).

Помітне місце в телеоповіді про роботу й життя поліцейських, де на першому місці стоїть «робота», трохи «приправлена» епізодами «особистісного характеру» працівників поліцейського відділку, посідає дев'ятисезонний серіал «Поліція Чикаго», перший з якого вийшов на телеекрани в 2014 році. Над серіалом працювали три режисери — Марк Тінкер, Ерик ла Салль, Нік Гомез, котрі намагалися зберегти єдине стильове рішення, хоча подекуди це не зовсім вдалося: від середини сезонів серіал втрачає динамічність, а постійне «підключення» нових персонажів «руйнує» глядацьку увагу. Окрім, безперечно, професійної «команди» акторів, серіал вирізняє документальність, яку сповідують його автори: поліцейський департамент Чикаго на екрані «працює» настільки переконливо, що створюється враження «реальної присутності».

Наразі варто наголосити, що серед численних зразків «серіальної продукції» американського телебачення доволі складно виокремити зразки «поліцейських» серіалів, які, по-перше, більш-менш чітко й послідовно використовують засади кримінально-гангстерського жанру, а по-друге, не дублюють уже створене, штучно комбінуючи деякі епізоди чи сюжетні лінії з творів минулих десятиліть.

До серіалів, які, на нашу думку, варті уваги, оскільки позна-

чені як новизною піднятих проблем, так і достатньо високим режисерсько-акторським професійним рівнем, доцільно зарахувати американсько-британську поліцейську кримінальну драму «Одного разу вночі» (2016). Оскільки на телеекрани вийшов тільки I сезон, що складається з 8 серій, він належить до формату «міні-серіалів». Імовірно, саме невелика кількість серій позитивно позначилася на високій якості цього проєкту: напруженість дії, чітке представлення головних та другорядних персонажів, виправдана натуралістичність епізодів у в'язниці.

Хоча «Одного разу вночі» знято за мотивами британського серіалу «Кримінальне правосуддя» (2009), дія «мінісеріалу» перенесена на Манхеттен, а головним героєм є американський студент пакистанського походження. Ця деталь є вкрай важливою, адже впродовж телеповіді поліцейські неодноразово намагаються з'ясувати, наскільки герой став «справжнім» американцем. Насір Хан, котрого батьки й друзі називають «Нас», народився і прожив 20 років у США, ніколи не був у Пакистані, належить до «трудової родини», про що за кожного слушного випадку педантично говорить адвокат Насіра. Проте на допитах Нас мусить знову й знову запевняти оточення у власній благонадійності та непричетності до політичних угруповань. Проте головним у серіалі є звинувачення Насіра в жорстокому вбивстві молодой дівчини.

На нашу думку, варто віддати належне одному з провідних діячів сучасного американського кінематографу Джону Туртурро — актору театру та кіно, режисеру та продюсеру, котрий за останні роки зіграв понад 100 ролей у фільмах та телепроєктах. Дж.Туртурро працював з такими непересічними режисерами як Мартін Скорсезе, брати Коен, Спайк Лі. Від 2013 року він брав участь у художніх фільмах «Під маскою жиголо», «Моя мати», «Телефонна лінія», які дістали неабиякого резонансу. Наразі варто артикулювати, що Туртурро доволі легко змінює екран на сцену, має значний театральний репертуар і вважається одним з найкращих американських інтерпретаторів драматургії Бертольда Брехта. Варто також заважати, що в Туртурро найбільше шанувальників серед прихильників артхаусного кіно (116).

У серіалі «Одного разу вночі» долю Насіра вирішує суд присяжних, де думки його 12 членів діляться навпіл: 6 / 6, а отже —

отриманий результат розглядається на користь звинуваченого. Прокурорка, яка знає, що слідчий знайшов реального вбивцю, погоджується з таким рішенням. У заключних епізодах серіалу ми бачимо людину, котра віддалено нагадує Насіра: колись щирий відкритий студент, тепер чужий у власній родині й відчужений від пакистанської общини.

На нашу думку, з драматичною ситуацією, яка зламала життя Насіра, перегукується доля Еріка Фішера — героя серіалу «Допит» (2020), у якому фігурують практично всі «компоненти», задіяні в проєкті «Одного разу вночі»: молодий хлопець, жахливе вбивство, наркотики, поліція, в'язниця і тюремний побут, корумпованість і «кругова порука» поліцейських.

Вбивство матері, яке начебто скоїв Ерік, котрий має привід до поліції, «бавиться» наркотиками й вважає своїм другом досить неприємного хлопця, замішаного в «брудні справи», одразу ж «навішують» на нього, певним чином підтасовуючи факти. Підтасовкою займається досвідчений, самовпевнений і цинічний детектив Девід Рассел, котрий, оглядаючи окривавлені ножі, брудну кімнату, де син знайшов помираючу жінку, «призначає» її сина на роль вбивці.

Серіал «Допит», хоча й має недоліки щодо логіки відтворення подій, коли «минуле — сучасне — майбутнє» в житті головного героя відтворене не зовсім чітко через дещо вільну манеру монтажу, усе ж спонукає увагу до розкриття «підтексту» американських судових процесів. Мовиться про практику «угод» між «адвокатурою — прокуратурою» щодо вироку, який отримує підсудний. Відтак, неповнолітній Ерік Фішер стає жертвою саме такої «угоди» на одному з етапів судового процесу.

З молодим героєм серіалу глядач зустрічається через двадцять років і дізнається, що суд присудив йому до позиттєвого ув'язнення. Однак Ерік продовжує боротися за звільнення і через такий значний час добивається внутрішнього розслідування «роботи» слідчого, який зламав йому життя.

Окрім того, варто завважити, що серіал «Допит» має досить складну структуру, намагаючись експериментувати з «формою» — важливим елементом художнього твору, що, на нашу думку, доцільно розглядати і як приклад «відкритої інтерпретації», яку ви-

датний італійський мислитель Умберто Еко (1932–2016) вважав можливим форматом у «контактах» між читачем і твором.

Як відомо, засади «відкритої інтерпретації», на думку У.Еко, «працюють» у всіх видах сучасного мистецтва, тож у серіалі «Допит» «читача» замінює «глядач», а «текст» — «екран». Як результат, очевидним є прагнення авторів телепроектів триматися «на вістрі» теоретичних досягнень європейської гуманістики, проте чітке втілення «відкритої імпровізації» реалізувати доволі важко.

До особливого сегменту американських «поліцейських» серіалів належать ті, підґрунтям яких є «поліжанровість» у її, так би мовити, цілісному вигляді, коли мовиться не про поєднання близьких за засобами естетико-художньої виразності (детектив, кримінал), а про свідоме синтезування контрастних жанрів, втілення яких на екрані передбачає послідовне використання сукупності зображально-виражальних засобів.

В означеному контексті ключовими словами, вочевидь, є:

- по-перше, «синтезування» — розширення меж традиційного використання «синтезу», коли взаємодіють не різні види мистецтва, а різні жанри конкретного виду;

- по-друге, слова «свідомо» та «послідовно»: це означає опертя на елементи конкретного жанру, наприклад, «чорна комедія» чи «фентезі», що не є випадковою імпровізацією в процесі зйомок, оскільки ці жанри «закладалися» в телевізійний проєкт від початку їхнього створення.

До таких прикладів, на нашу думку, варто віднести досить вдалі серіали «Сини анархії», «На всі тяжкі», перші сезони яких з'явилися на телеекранах 2008 року, та серіал «Фарго» (2014). Серед цих трьох зразків американської телевізійної продукції перше місце посідає «Сини анархії», який здобув і визнання глядачів, і високі професійні нагороди.

Історію міжнародного байкерського клубу, що був створений неподалік Каліфорнії в маленькому містечку Чармінг, автори серіалу розповіли засновуючись, по-перше, на суперечливих стосунках між різними поколіннями байкерів, а по-друге, детально «розробляючи» життєві ситуації та мотиви морально-психологічних рішень конкретних учасників клубу.

Варто констатувати, що опертя на «персоналізацію» — ми вже

зазначали, що це один з наріжних принципів культурологічного аналізу, — значно поглибило сюжетні лінії цього семисезонного серіалу. Саме деталізація всіх складових сюжету дозволила не лише образ Джекса Теллера — головного героя серіалу в блискучому виконанні Чарлі Ханнема, а й низку інших створити шляхом органічного поєднання «індивідуальне — типово».

Ще однією показовою ознакою цього серіалу є, так би мовити, оголення суперечливих морально-психологічних проблем, які виразно представлені в житті «провінційної» Америки, проте мають обриси загальнолюдських. Автори серіалу достатньо чітко окреслили дилему між правом на вбивство та помсту. І вбивство, і помста — це акти індивідуального рішення, яке висуває важливу моральнісну проблему — право на самосуд.

Професіоналізм авторів серіалу дозволив їм досить переконливо відтворити ті рівні моральнісних коливань, які долає Джекс Теллер, коли дізнається про вбивство Тари — матері його сина (перший рівень); розслідування і пошуки вбивць (другий рівень); страту матері як акт помсти (третій рівень); суд байкерів, які вбачають Джекса (четвертий рівень); не приймає життя і завершує життя самогубством (п'ятий рівень).

Широкий розголос і серед глядачів, і серед критики мав і п'ятисезонний серіал «На всі тяжкі» (2013), який складається з 62 серій. Біля витоків його сюжетної конструкції — драматична життєва ситуація Волтера Вайта — шкільного вчителя, хворого на невиліковну форму раку легенів. Буденність існування, яка складається з уроків та усвідомлення, що «шкільна звичаєвість» та «хвороба» — це той вкрай обмежений простір, який йому залишився, учитель пускається «на всі тяжкі».

Обставини складаються так, що помічником Вайта, котрий вирішує в останні роки життя зайнятися виробництвом наркотиків, стає Джессі Пінкман — його колишній учень, який бере на себе функцію їхнього розповсюдження. Хоча серіал анонсовано як драма і кримінал, варто зазначити досить вправне оперування його авторів практично всіма модифікаціями такої естетичної категорії, як «комічне», а саме: іронія, сарказм, гротеск, що надають жанрам драми й криміналу особливого забарвлення. Практично в усіх сезонах є епізоди, у яких події серіалу балансують на межі буфонад-

но-фарсового жанру. Фіксуючи деяку уповільненість дії в деяких серіях та помітні сюжетні повтори, експеримент з «поліжанровістю» серіалу «На всі тяжкі» є, безумовно, вдалим.

На нашу думку, до важливого, хоча й суперечливого досвіду використання «поліжанровості», доцільно віднести серіал «Фарго» (2014), ідея і шляхи реалізації якого належать Ною Хоулі, а його прем'єрний показ відбувся на каналі FX. Чотири сезони (41 серія) цього телевізійного проєкту позначені спробою його авторів реалізувати творчу взаємодію двох жанрів, а саме: «кримінальну драму + чорну комедію», зауважуючи перед початком кожної серії, що серіал заснований на реальних подіях, які мали місце в штаті Міннесота 2006 року.

Уже на рівні першої серії цього телепроєкту закладаються епізоди, які визначають увесь подальший рух його сюжетних колізій. У приймальні провінційної лікарні міста Беміджі в очікуванні прийому лікаря поруч опиняються два чоловіки: Лорн Малво, котрому потрібна консультація після незначної дорожньої аварії, та Лестер Найгаард — службовець страхової фірми, який має більш серйозні травми. Перший відвідувач, пройнявшись співчуттям до слабкого, невеличкого на зріст страхового агента, готовий допомогти йому помститися, що спричиняє низку вбивств.

Поліція, втративши одного з своїх колег, веде розслідування, однак вбивства постійно випереджають дії поліцейських, частина з яких «діє» у форматі комедійного жанру з відвертою акцентуацією на фарсовому началі. Особливого «присмаку», який супроводжує події, що розгортаються в серіалі «Фарго», надає той факт, що й у вбивство, і в їхнє розслідування «втягнуті» кілька провінційних містечок штату Міннесота. Чи не вперше на американських телеекранах показані й мешканці, і стиль життя «провінційної Америки», відтвореної, так би мовити, сукупною картиною кількох містечок. Їхнє життя, вчинки, особливості мислення, рівень освіти та культури актуалізують оперування поняттям «абсурд», оскільки те, що відбувається на екрані, важко співвіднести з реаліями сьогодення.

Беззастережно показовим є досвід роботи американського телебачення і над створенням 4-сезонного серіалу «Справжній детектив»: 2014–2019, кабельний канал HBO, 32 серії, що дістав по-

зитивної оцінки майже 90% глядачів. Загалом підтримуючи таку високу оцінку, ми зосередимо увагу на I та III сезонах серіалу, які дають підстави відзначити доволі нетрадиційне тлумачення поняття «поліжанровість».

Варто зауважити, що Нік Піццолотто, автор ідеї й сценарист серіалу, кожний 8-серійний сезон присвятив і новим «справжнім» детективам, і новій кримінальній справі, що дає підстави вважати «Справжнього детектива» прикладом «серіалу-антології». Саме «справжні» детективи, які виконують свою вкрай важку й небезпечну роботу в I та III сезонах, дають змогу говорити про поліжанровість цього проекту та про потужний, послідовно опрацьований та талановито втілений акторами екзистенційний мотив.

У I сезоні мовиться про детектива Растіна (Расті) Коула, роль якого виконав Меттью МакКонахі (р.нар.1969) — відомий американський актор, котрий активно працює і в кінематографі, і на телебаченні. В ієрархії американських акторів М.МакКонахі належить до зірок першого рівня, має «Оскара» за кращу чоловічу роль у фільмі «Далласький клуб покупців» (2013) та низку престижних премій, що підтверджують як високий професіоналізм актора, так і широту його амплуа.

Доцільно зауважити, що професійну кар'єру актор розпочинав як комік, а згодом — перейшов у «лірико-романтичний» формат. На межі XX–XXI століття він сконцентрував увагу на драматичних ролях, що показово підтверджує відтворення на телеекрані суперечливої долі Расті Коула — детектива, який певний час знаходився «під прикриттям», співпрацюючи з секретними службами США.

Зіткнувшись з ритуальним вбивством молодої жінки — злочини такого плану традиційно здійснюють секти «сатаністів» — поліція використовує професійні можливості Коула задля виявлення вбивці. Формально Расті Коул працює під керівництвом іншого детектива — Мартіна Харта, роль котрого виконує Вуді Харрельсон (р. нар. 1961) — доволі відомий американський актор, котрий, активно використовуючи притаманну йому зовнішню «брутальність», створює справді складні в морально-психологічному плані образи. Саме він, як напарник Коула, змушений вислуховувати його філософські розміркування щодо суспільства, сенсу життя, майбутньої долі Всесвіту, куди Homo Sapiens випадково «закинутий». Расті

Коул переконаний, що людина — найгірша з тварин, і, керуючись цією тезою, врешті решт знаходить і знищує вбивцю-сатаніста, який протягом багатьох років викрадав, ґвалтував, катував і, керуючись вимогами певного ритуалу, вбивав дівчат.

Варто визнати, що акторський тандем «МакКанахі — Харрельсон» виявився, безперечно, вдалим. Екзистенційні розмисли Расті спочатку лише дратують Марті, котрий переконаний, що його напарник не сповна розуму, але поступово він починає відчувати, що драматичні події життя «справжнього» детектива — смерть доньки, розпад шлюбу, робота під прикриттям — виробили в цього професіонала «захисні механізми», що допомагають йому подолати внутрішню «п'ітьму», яка періодично поглинає психіку. Відтак, Марті стає не тільки помічником Расті, а й тою «фізичною силою», психологічним бар'єром, поза якими «п'ітьма» здатна поглинути не просто його напарника, а й друга.

На нашу думку, надзвичайною емоційною силою просякнутий останній епізод I сезону, коли важко поранений Расті тікає з лікарні за допомогою Марті. Усе, що сталося з ним, — минуле, головне — він живий і сподівається на майбутнє.

Як вже зазначалося, доволі вдалим є і III сезон, трагічні події якого «несе» на собі «справжній» детектив Уейн Хейс, роль якого надзвичайно виконав Махершала Алі (р.нар.1974). М.Алі — афроамериканець та мусульманин, котрий доволі швидко зробив блискучу кар'єру. Сьогодні він зірка першої величини, лауреат двох премій «Оскар» за фільми «Місячне світло» (2017) та «Зелена книга» (2019). Украв складну роль Уейна Хейса актор виконав у манері, яку умовно можна визначити як «професійно прораховану тактовність», що дозволяє йому реалізувати на екрані такий важливий першоелемент моральної діяльності, як вчинок — *«практичний акт цілеспрямованого утвердження певних моральних цінностей у ситуації, де ці цінності беруться під сумнів або заперечуються»* (61, 231).

III сезон серіалу побудований на історії молодого детектива, «глибинного розвідника» в роки війни у В'єтнамі, котрий тільки розпочинає кар'єру. У провінційному американському містечку, де всі знають один одного, зникають двоє дітей. Герой М.Алі через деякий час знаходить вбитого хлопця, однак жодних слідів його сестри немає.

Через двадцять років ФБР та поліція отримують свідчення, що зникла колись дівчинка жива і, ймовірно, причетна до пограбування магазину. Глядач бачить на екрані помітно постарілого «справжнього» детектива, котрий живе вдвох з дорослим сином: дружина Хейса — колишня вчителька, яка стала доволі відомою письменницею, померла, а доросла донька живе далеко від батька та брата.

М.Алі блискуче передає як зовнішні зміни, що відбуваються з героєм, так і його внутрішні трансформації. Мовиться не стільки про професійну майстерність гримерів, хоча й вона очевидна, скільки про, так би мовити, психо-фізичну переконливість актора, який створює образ людини похилого віку, котра поступово втрачає пам'ять. Отже, не буде перебільшенням, що телевізійний проєкт «Справжній детектив», вочевидь, є одним з безперечних надбань сучасного американського телебачення.

Упродовж майже 10-ти років було реалізовано й масштабний телепроєкт «Босх», який налічує 7 сезонів. У цьому телепроєкті — свідомо чи інтуїтивно — сконцентровані всі ті тенденції, які напрацьовувалися американським телебаченням десятиліттями. Мовиться, передусім, про зразки серіалів поліцейського жанру, адже працівник Департаменту поліції Лос-Анджелеса на прізвище Гаррі Босх уособлює не тільки кращі риси американського поліцейського, а й характерні, так би мовити, проблемні ситуації з особистого життя її конкретних представників. Як відомо, Босх — син повії, яку жорстко вбили, виховувався в дитячому будинку, де пережив події, що назавжди травмували його психіку. У деяких серіях їхнім тлом, що розгортаються в житті дорослого Босха, є спогади про «особливу кімнату» дитячого будинку, яка була місцем покарання вихованців. Паралельно з виконанням професійних обов'язків, Босх — втілення найкращих рис поліцейського — вперто шукає вбивць своєї матері. Водночас, у його спогадах періодично виникає красива молода жінка, котра — для Босха — є уособленням матері.

Підґрунтям означеного серіалу є романи Майкла Коннеллі — відомого американського письменника, котрий спеціалізується на детективно-кримінальному жанрі, а його твори перекладено 24 мовами. Тільки за останні 20 років вийшли друком такі романи,

як «Місто кісток» (2002), «Лінкольн для адвоката» (2005), «П'ятий свідок» (2011).

Доволі якісна літературна основа дала змогу авторам телепроекту вдало використати прийом описовості в створенні низки переконливих художніх образів. Серіалу, вочевидь, притаманна документальність, що виявляється в послідовному відтворенні впродовж усіх його сезонів «буденності» й роботи, і «позаробочого» життя поліцейських. Автори телепроекту свідомо уникають героїзації цієї професії, хоча більшість поліцейських Лос-Анджелеса могли б, враховуючи карні справи, які вони розслідують, претендувати на високі звання і нагороди.

Специфіка інтерпретації американським телебаченням поліцейсько-детективно-кримінального жанру дає підстави говорити не тільки про його неабияку резонансність, а й про динамічність розвитку. Означене дозволяє «прирошувати» нові сюжетні колізії, поглиблювати художні образи, подекуди результативно враховуючи досвід кінематографу.

## **4.2. Інтерпретація культурно-мистецьких традицій у серіалах скандинавського регіону**

Матеріал цього підрозділу артикулює важливу роль європейського телебачення в процесі сучасного культуротворення, а прагнення окреслити особливості естетико-художніх пошуків на теренах серіалів скандинавського регіону потребує враховувати такі моменти:

- по-перше, введення в теоретичний ужиток поняття «скандинавський регіон» зумовлене аналізом феномену «регіон — регіоніка» в сучасній українській гуманістиці. Завдяки напрацюванням Л.Дабло, Т.Добіної, В.Личковаха, В.Тузова, В.Федя, С.Холодинської визначена перспективність використання регіонального підходу задля більш детального опрацювання конкретних наукових шкіл, які об'єднують навколо себе творчо-пошукові дослідження науковців різного ґатунку. За регіональним принципом доцільно, на нашу думку, розглядати й розвиток європейського телебачення, враховуючи як кількість країн, що формують «європейський культурний простір», так і яскраво виражену культурну самобутність деяких «регіонів», зокрема, Ірландії, Шотландії, Ісландії;

- по-друге, використовуючи формально-логічну структуру «скандинавський регіон», варто розуміти й певну умовність вживання поняття «скандинавський», оскільки кожний серіал має, так би мовити, провідну країну, що стоїть біля витоків виробничого процесу;

- по-третє, аналізуючи конкретний серіал, необхідно артикулювати увагу на країні, телебачення якої стало його ініціатором, адже самостійно реалізувати складний телепроект Данії, Норвегії і Швеції, імовірно, досить проблематично. Мовиться як про творчий, так і про фінансовий аспект зйомок багатосезонного серіалу. Саме тому й поєднуються зусилля кількох країн, що, так би мовити, виправдовує вживане нами поняття «скандинавський регіон».

Принагідно доцільно зауважити, що досить часто до створення багатосезонних «скандинавських» серіалів долучаються Німеччина, Франція, Бельгія, Ісландія. Подібні проекти можна назвати «європейськими», проте і в цьому випадку першою фіксується та скандинавська країна, яка стояла біля його витоків.

### 4.2.1. Норвегія

Дослідницький простір як цього підрозділу загалом, так і телепроекти «скандинавського регіону», що складають його зміст, ґрунтується на реконструкції історико-теоретичних проблем, які формувалися в процесі розвитку телебачення, наповнюючись упродовж кінця XX — перших десятиліть XXI століття українською гуманістикою. Мовиться, передусім, про напрацювання І. Победоносцевої, О. Русиної, Т. Сидорчук, а також наукову розвідку В. Сукової щодо формально-логічної структури «філософія повсякденності» та публікацію М. Собуцького, присвячену творчим модифікаціям історичного жанру в практиці європейського телебачення, про які вже частково мовилося в нашій монографії. Залучаючи до аналізу поняття «референція», М. Собуцький зауважує, що воно має «безпосередній стосунок до конструювання серіальних світів, що стали свого роду альтернативною реальністю сучасності» (99, 32).

Відтак, засновуючись на хронологічно реконструйованих серіальних проєктах телебачення скандинавського регіону, спробуємо окреслити специфічні риси його розвитку на теренах триллера та детективно-кримінального жанру.

Як відомо, телебачення скандинавського регіону — це складна, багатоаспектна структура, що, активно розвиваючись, безпосередньо впливає на практику культуротворення в загальному розумінні цього процесу. Підставою нашої тези є використання літературних джерел у процесі створення телесеріалів і значна участь театральних акторів у реалізації телевізійних проєктів. На підґрунті означеного формується діалог літератури, телебачення і театру, що потужно впливає на творчий процес.

Зв'язок літератури, театру й «кінематографу — телебачення» завжди був важливим чинником скандинавського мистецтва, яке впродовж останніх двох століть має не тільки «творчі здобутки», а й яскраво виражену самотність. Не претендуючи на вичерпаність, так би мовити, переліку, реконструємо наразі ті імена, завдяки яким традиції скандинавського культуротворення посіли особливе місце в європейському культурному просторі: П.-А.Хейберг, Х.-К. Андерсен, Г.Брандес, М.-А.Нексе, Х.Понтопшідан — лауреат Нобелівської премії з літератури (1917), Ларс фон Трієр (Данія); Г.-Ю.Ібсен,

Ед.Гріг, Ед.Мунк, Г.Вігеланд, Сіґрит Унсет — лауреат Нобелівської премії з літератури (1928), Ю.Ньосбе (Норвегія); Я.Мьорк, Б.Ліндер, Сельма Лагерлеф — лауреат Нобелівської премії з літератури (1908), А.Стрінберг, І.Бергман, С.Ларссон, Х.Менкелль (Швеція).

У нашій статті «Творчість Е.Мунка як транскультурне явище» (2003) ми аналізували вплив творчості цього видатного живописця на європейське культуротворення межі XIX–XX століття. На тлі життєво-творчого шляху Едварда Мунка (1863–1944) мовилося не лише про митців скандинавського регіону, а й про принципово нові світоглядні та філософсько-психологічні орієнтири, відомі сьогодні як «екзистенційний вибір людини», що їх у роботі «Страх і трепет» (1843) та «Стадії життєвого шляху» (1845) заклав видатний данський мислитель Серен Кьєркегор (1813–1855).

Художньо-інтелектуальна еліта скандинавського регіону, на нашу думку, упродовж кількох століть створювала й створила самобутній культурний простір, який до сьогодні «підживлює» деякі види мистецтва, особливо літературу, музику та живопис. Таке твердження не є перебільшенням, адже потужні творчі процеси розгорталися і в площині дитячої літератури, що дуже оригінально інтерпретувала взаємозв'язок «дитина — природа», і на рівні «авторського» осмислення складної морально-психологічної проблематики, яка, наприклад, у романах А. Стрінберга, С. Ларссона чи в фільмах І. Бергмана та Л. фон Трієра «вибудовувалася» на засадах загальнолюдських цінностей. Доля конкретної людини, котра є серцевиною твору, «розробляється» в літературі, живописі, кінематографії з великою увагою до деталей та з прагненням досягнути глибини людської трагедії і, що не менш важливо, — її (трагедії) передчуття. Своєрідним емоційним камертоном таких складних моральнісно-психологічних станів, вочевидь, став великий твір Е. Мунка «Крик».

Накопичені художні традиції, безсумнівно, відображаються і в практиці інтерпретації тематики, що передбачається детективно-кримінальним жанром, специфіка розвитку якого на теренах скандинавського телебачення і є предметом цього підрозділу. На нашу думку, увага саме до цього жанру є цілком закономірною, оскільки він відверто домінує в телепроектах Скандинавії впродовж останніх двох десятиліть.

Мовиться про те, що детективно-кримінальний жанр — це,

зазвичай, і презентація роботи поліції в країнах скандинавського регіону, і обов'язкова реконструкція моделей роботи конкретних відділків, колективи яких доволі часто мають складні внутрішні конфлікти, що призводять до неузгодженості дій і занадто помітної наявності «людського» чинника. «Оголення» таких аспектів у роботі поліції демонструє активне включення цієї державної структури в суспільне життя, що формує як почуття довіри до поліції, так і повагу до небезпечної професії поліцейського.

Доцільно наголосити, що, окрім означеного, автори скандинавських детективно-кримінальних серіалів відверто тяжіють до поліжанровості, використовуючи потенціал не лише детективу чи криміналу, а й драми. Частіше, ніж це робить телебачення інших країн, вони засновуються і на потенціалі «трилера», який (ми це зазначали в попередніх розділах монографії) не залишається поза увагою і сучасних письменників, і кінематографістів. Особливо показово естетико-художні чинники «трилера» виявляються, як відомо, у фільмах «жахів».

Низку художніх ознак «триллера» на сторінках монографії «Thriller» (2006) запропонував відомий американський письменник, автор числених літературних «трилерів» Джеймс Паттерсон, котрий, передусім, фокусує увагу на почуттєвому аспекті, адже й літературний, і екранний трилер не стільки інтенсифікує, скільки відверто загострює емоційний стан людини.

На нашу думку, як Паттерсон, так і інші дослідники — Росс Макдональд, Мартин Рубін, Дейв Кер, котрі розглядають різні аспекти «трилера», досить активно оперують чинником «час». Вони вважають, що «трилер», сказати б, активізує «рух часу» вперед, спрямовуючи події твору до катастрофи, тоді як «детектив» — це «рух назад» до розгадування того, що вже відбулося.

Ми вважаємо, що артикулювати на «трилері», як структурному елементі «поліжанровості» доцільно в процесі розгляду переважної більшості скандинавських телесеріалів, хоча використання потенціалу цього жанру й має дещо строкатий характер. Однак у проєктах останнього десятиліття цей наголос стає не «додатком» до детективно-кримінальних жанрів, а, так би мовити, закладається ще на етапі формування тематичної спрямованості майбутнього серіалу, який тільки планується знімати.

Серед скандинавських детективно-кримінальних серіалів, автори яких, експериментуючи з «поліжанровістю», роблять помітний наголос і на «трилері», виокремимо два проєкти, здійснені впродовж 2019 року, а саме: «Вістінг», виробником якого є Норвегія, та «ДНК» — дансько-французький серіал. Їх — на цьому треба зауважити — об'єднує доволі високий професійний рівень і сценаристів, і режисерів, і акторів, а також чітке усвідомлення всіма учасниками творчого процесу суспільного значення порушених проблем.

Водночас, тематична спрямованість цих серіалів помітно відрізняється. Підґрунтям сюжетних ліній «Вістінга» є пошуки американського серійного вбивці, котрого ФБР шукає впродовж двадцяти років. У загальних обрисах тема морально-психологічних причин, які спонукають до серійних вбивств, неодноразово піднімалася і в літературі, і в кінематографі. Щодо телевізійних серіалів ця проблематика досить активно «анатомувалася» як європейським, так і американським телебаченням.

На нашу думку, тематичну спрямованість серіалу «Вістінг» можна назвати традиційною, хоча відгомін нових «расово-соціальних» настроїв сучасного американського суспільства відображено достатньо відверто. Як відомо, серед двох спецагентів ФБР, що терміново прилітають до Норвегії аби взяти участь у розслідуванні, один — жінка, а другий — афроамериканець. Водночас, жінка є, так би мовити, професійною лідеркою, реалізуючи таким чином засади гендерної політики, і керує не тільки своїм підлеглим афроамериканцем, а й намагається спрямовувати діяльність усього відділку норвезької поліції.

Низка епізодів «Вістінга» чітко ілюструє ті теоретичні вимоги, які фахівці висувають до «трилера». Це стосується, передусім, фактору «часу», що в «трилері», як вже зазначалося, «рухається вперед до катастрофи». Своєрідна «підготовка» до неї нашаровується авторами серіалу поступово: знайдене в снігу напіврозкладене тіло легко вдягненого чоловіка, залишки людини, яка перетворилася на мумію, викрадення молодой популярної журналістки, криниця, у якій знаходять з десяток тіл замордованих дівчат тощо.

Усе означене активізує і «рух до катастрофи», і власне «катастрофу», що нею стає реальність неспроможності навіть сукупними

зусиллями норвезько-американських поліцейських та спецагентів спіймати серійного вбивцю. Серіал «Вістінг» досить детально представляє одну з особливостей поведінки «серійного вбивці» — пошуки людини, яка на неї схожа, детальне вивчення її біографії, звичок, смаків, манери поведінки, стилю життя. Потім вбивство й продовження життя вже під прізвиськом жертви.

Серіал «Вістінг», вочевидь, є творчим досягненням норвезького телебачення на теренах опрацювання і втілення засад «трилера». Цьому сприяє і ненав'язливе включення в процес відтворення «логіки розслідування», яким з норвезького боку керує досвідчений поліцейський Вільям Вістінг, і наголос на наукових досягненнях сучасної кримінології та психології.

#### 4.2.2. Данія — Франція

Як ми вже зазначали, елементи «трилера» успішно «вплетені» і в детективно-кримінальний серіал «ДНК», що атрибутується як дансько-французький проект, хоча в його сюжетних лініях задіяні й польські поліцейські, оскільки до розслідування викрадення і продажу немовлят підключена поліція Данії, Франції та Польщі.

Важливо завважити, що за певних прорахунків сценарного матеріалу — занадто строкато «прописана» роль монастирських служниць у продажі дітей, деякі сюжетні лінії недостатньо вмотивовані, нечітко окреслені «позитивні» та «негативні» учасники розслідування — загальне, вочевидь, емоційно сильне враження від серіалу наснажується «простором для роздумів», який стимулює вибір глядачем власної морально-етичної позиції.

Мовиться про дилему: що краще для немовлят — рідні, але бідні батьки чи чужі, але багаті, які дадуть дитині «всі життєві блага»? Через підняту в серіалі проблему, яка, на нашу думку, має достатньо вагоме, хоча й украй суперечливе підґрунтя, виникає провокаційна моральна установка щодо «бідних» батьків, соціальний стан яких начебто виправдовує викрадення їхніх дітей задля передачі в багаті родини.

Усі означені нюанси чи недоречності, які фіксуються упродовж

перегляду, не затьмарюють головного — дансько-французький серіал оголює драматичний аспект, що є на сучасних європейських теренах, а саме: бізнес на викраденні й продажі дітей — «немовлят». Зауважимо, що особливо сильним емоційним подразником є той факт, що одне з викрадених одинадцятимісячних немовлят — донька поліцейського, між зникненням якої і початком розслідування цієї кримінальної справи пролягає відстань у п'ять років. Проте поліцейський не втрачає надії знайти доньку за допомогою ДНК, і його зусилля виявляються немарними — насамкінець він досягає своєї мети.

Однак автори серіалу не пропонують глядачеві «щасливого кінця», а ставлять його перед ще одним складним вибором, який має відверто моральнісне забарвлення. Донька поліцейського живе з матір'ю-одиначкою, котра переконана, що це її рідна дитина. Молода жінка бореться за неї впродовж значного екранного часу, вважаючи що служниці монастиря, де народилася її дитина, віддали немовля на продаж.

Героїня серіалу шукає «немовля» і насамкінець знаходить зниклу доньку поліцейського. Вона впевнена, що це її дитина, викрадає її і за п'ять років стає для дівчинки єдиною улюбленою матір'ю. Поліцейський, котрий спостерігає за повною гармонією у їхніх стосунках, за щастям жінки, яка переконана, що вона відвоювала в злочинців саме свою дитину, подарувавши їй вільний життєвий простір, починає розуміти, що, заявивши свої права на дівчину, він може зруйнувати її життя. Яке рішення в такій ситуації виявилось б правильним: заявити права «біологічного» батька чи залишити з новою матір'ю щасливу дитину?

Вочевидь, відповідь на означене запитання має сформулювати для себе сам глядач, адже загального рецепта на таку провокаційну життєву ситуацію бути не може. Так само фахівцям естетико-мистецтвознавчого спрямування, спираючись на досвід телесеріалу «ДНК», доведеться визначитися і з доцільністю поєднання «трилера» з «мелодрамою», адже таке «перехрестя» виявляє занадто специфічний зображально-виражальний потенціал, який може деформувати естетико-художні засади детективно-кримінального жанру.

Підвищена увага телебачення скандинавського регіону до жанру «триллер», подекуди, органічно співіснує з «містикою — терміном, уведеним в ужиток за часів давньогрецької філософії.

Він мав, так би мовити, легалізувати віру певної частини грецької спільноти в існування надприродних сил, з якими начебто можуть контактувати звичайні люди. Пізніше «містика» розглядалася, як можлива складова релігійного світоставлення» (68).

Поступово «містика» трансформувалася в самостійний жанр, який має місце в різних видах мистецтва. У телевізійній продукції, окрім тих творів, де використання «містики» стає самоцінним, є чимало зразків, де цей жанр відіграє, так би мовити, допоміжну роль, надаючи особливе забарвлення зокрема «трилера».

Показовими прикладами скандинавських «серіальних проєктів», у яких «містика» виконала своєрідну допоміжну функцію, на нашу думку, є норвезькі «Третє око» (2015), «Кіллер-стріт» (2018), «Якби не вони» (2019) та данський «Обличчям до обличчя» (2019). Ці проєкти здійснені за принципом «поліжанровості», де провідну роль відіграють «драма» та «кримінал», а допоміжну — жанр «містики».

#### 4.2.3. Швеція

Варто зауважити, що телебачення скандинавського регіону загальновідоме своїми детективно-кримінальними серіалами як на європейських, так і американських теренах. Зазвичай у них «трилер» чи «мелодрама» посідають другорядне місце і напроति-вагу їм свідомо наголошується на естетико-художніх виражальних засобах двох жанрів: «детектив» та «кримінальний фільм».

На нашу думку, до беззастережних успіхів шведського телебачення наразі варто віднести серіал «Волландер», який налічує 32 серії і знімався впродовж 2005–2013 років. Його детективно-кримінальні події розслідує Курт Волландер — досвідчений поліцейський, котрий не стільки покладається на свою команду, скільки використовує власний досвід, відчуття та інтуїцію.

Постать «слідчого-одинака» не типова для скандинавських серіалів, створених у контексті означених нами жанрів, оскільки автори низки інших телевізійних проєктів, ми це вже зазначали, акцентують ідею спільної роботи усього поліцейського відділку, де кожний виконує якусь важливу частину розслідування. Відтво-

рення такої моделі функціонування скандинавської поліції є найбільш характерною для телесеріалів.

Певна зміна наголосів між сформованою традицією демонстрації роботи поліцейських відділків та введенням у творчий процес постаті «слідчого-одинака» стимулюється сценарним матеріалом, підґрунтям якого є романи відомого шведського письменника й театрального режисера Хеннінга Манкелля (1948–2015), котрий корегував створення серіалу, дозволяючи певні зміни протягом «руху» його 4-х сезонів.

Доцільно наголосити, що Х.Манкелль відіграв вкрай важливу роль в утвердженні детективно-кримінальної літератури й телевізійних проєктів на шведських теренах. Члени родини, у якій народився письменник, були дотичні до мистецтва: його дід — відомий шведський композитор, а сам Манкелль уже в 17 років працював помічником театрального режисера, реалізувавши в такий спосіб свою юнацьку мрію. Згодом, реалізувалася і інша — відвідати Африку, і від 1972 року Манкелль більше двадцяти місяців прожив у Замбії.

Починаючи з середини 70-х років, життя режисера, фактично, балансувало між двома континентами — Європою та Африкою. В одному з своїх інтерв'ю він використав таку метафору: однією ногою я стою в снігу, а іншою — у піску. 1973 року виходить перший роман Х.Манкелля «Підривник гір», який засвідчив початок доволі успішної літературної кар'єри тодішнього театрального режисера. Принагідно зазначимо, що театр завжди посідав важливе місце в житті Манкелля, котрий намагався розвинути театральне мистецтво на африканських теренах. Зокрема, він створив театральну трупу в Мапуту, а згодом став засновником професійного театру «AVENITO» (1986) в Мозамбіку.

Вихід друком роману «Безликі вбивці» (1991), де слідчий Курт Волландер педантично «рухається» за злочинцем, розкриваючи найскладніші порушення закону, зробив Манкелля і популярним письменником, і, так би мовити, «фахівцем» детективної літератури. Роман «Безликі вбивці» дістав неабиякого резонансу, вочевидь, завдяки створеному письменником типу «слідчого-одинака» — Курта Волландера.

Варто зазначити, що й у романі, і в серіалі досить виразно представлений соціальний аспект, наголос на якому взагалі влас-

тивий творчості Манкелля, котрий упродовж усього життя займав активну соціально-політичну позицію, протестуючи проти війни у В'єтнамі, проти апартеїду та колоніальної політики Португалії в Африці. На початку 70-х років письменник переїхав до Норвегії, аби долучитися до «Робітничої партії» маоїстського спрямування, яка на той час активно діяла на норвезьких теренах.

Саме як відгомін соціально зорієнтованої позиції самого Манкелля, можна сприйняти дещо ризикований прийом, який використовує злочинець у серіалі «Волландер», коли попереджає про наступне жорстоке вбивство, виправдовуючи його фактом порушення соціальних гарантій шведських громадян.

#### 4.2.4. Данія

Доволі своєрідно проблеми моралі, права, психології та педагогіки були поєднані в серіалі «Дівчинка, яка кричала «Вовки!»» (2020). Цей проєкт був повністю реалізований телебаченням Данії і позиціонувався як «поліжанровий». Аж ніяк не заперечуючи такого визначення, ми однак вважаємо за потрібне звернути увагу на порядок подання жанрів, а саме: драма, кримінал, детектив, де останній є, так би мовити, похідним від драми.

Особливе творче навантаження в серіалі несе виконавець головної ролі Бьярне Хендриксон (р.нар.1959) — данський актор, котрий здобув європейську популярність завдяки таким фільмам і серіалам як «Давай зникнемо» (1997), «Китаїст» (2005), «Каламутна вода» (2008). Б.Хендріксон з щирістю та особливою проникливістю відтворює роль соціального працівника, котрий опікується дітьми, які зазнають домашнього насильства. Постійне «перехрестя» проблемних площин, що стають предметом дослідження сучасної гуманістики, створює особливий гуманістичний простір у цьому телевізійному проєкті.

До безсумнівних творчих досягнень варто віднести й шведсько-данський серіал «Міст», який має 4 сезони та 38 серій. Важливо наголосити, що трагічні події серіалу «Міст» розпочинаються на Ересуннському мості, що з'єднує Швецію та Данію. Як відомо,

за сюжетом у центрі мосту знаходять небіжчицю, тіло котрої розділене на дві частини, що примушує розслідувати це вбивство поліцейськими двох країн: шведську поліцію представляє Сара Нурен, данську — Мартін Руде (67).

Ситуація зі знайденим на мосту тілом значно ускладнюється в той момент, коли шведський патологоанатом з'ясовує, що частини мертвого тіла належать різним жінкам. Поступово поліція виходить на одну жертву — данську повію, яка зникла з рок тому, і, не знайшовши її, данська поліція припинила слідство.

Так само, як і в більшості «поліцейських» телепроектів, у серіалі «Міст» безпосередньо чи опосередковано порушується одна з ключових проблем моральної свідомості — відповідальність, що її, зазвичай, уособлюють головні герої. Наразі — це Сара Нурен і Мартін Руде, які втілюють основні чинники моральної відповідальності, серед яких «повнота обізнаності з реальними обставинами такого поведінкового акту, можливість їхнього адекватного усвідомлення, внутрішній стан суб'єкта, його здатність до відповідної дії, імовірність бажаних і небажаних результатів останньої, актуальність альтернативних варіантів поведінки тощо» (61, 153). До того ж героям цього серіалу, так би мовити, притаманна власна відповідальність, коли «людина з сумлінням ... схильна поширювати її далеко за межі своєї реальної свободи в конкретній ситуації дії» (61, 153).

І ще один моральний вимір, що досить вдало реалізований у цьому «поліцейському проекті, пов'язаний із проблемою спілкування, оскільки саме воно актуалізує «проблеми обов'язку й відповідальності, совісті й сорому, ворожості й любові» (61, 259).

Телевізійний проект «Міст» був оцінений настільки високо, що стимулював створення принаймні трьох «ремейків — від англ. *re-make* — переробка. Цей досить популярний, починаючи з другої половини XX століття, художній прийом, який дозволяє випуск нових версій уже наявних творів мистецтва з додаванням конкретних, видозмінених характеристик: незначна переробка сюжетних ліній, редагування тексту, запрошення нових акторів тощо» (89).

У попередніх розділах монографії було наголошено, що феномен «ремейку» достатньо активно реалізувався завдяки неодноразовій інтерпретації європейської літературної класики. Тривалий час цей термін використовувався щодо кінематографічних творів,

проте впродовж накопичення досвіду «перенесення» літературного чи кінематографічного варіанту твору в телесеріал, так би мовити, кордони «ремейку» значно розширилися і існують сьогодні у формі і фільму, і серіалу.

Аналізуючи практику «ремейку» щодо серіалу «Міст», варто зазначити, що всі наступні варіанти створені як переробка й переосмислення попереднього телепроекту, який виявляє принципово новий аспект використання його естетико-художніх засад. Перший «ремейк» реалізувало американське телебачення, випустивши на екрани свій варіант «Мосту» (2013), що з'єднує Техас з Мексикою. У тому ж самому 2013 році з'являється другий — франко-англійський серіал «Тунель», а відтак — черговий «ремейк» «Мосту» знімається під новою назвою. Наразі така зміна є цілком виправданою, оскільки дія серіалу відбувається в тунелі, що з'єднує англо-французькі береги між Фолкстоуном та Кале. Варто зазначити, що ці «ремейки», хоча й більш-менш вдало «переробляють» першоджерела, усе ж поступаються шведсько-данському варіанту й у естетико-художньому, а головне — у морально-психологічному плані.

Наразі наголосимо, що в цьому підрозділі представлено лише частину тих телевізійних проєктів, які впродовж двох десятиліть XXI століття мали розголос і серед критики, і серед глядачів. Однак телевізійний екран постійно оновлюється — «Каштановий чоловічок» (Данія, 2021), «Полювання на вбивцю» (Швеція, 2022), «Дівчина з Осло» (Норвегія, 2021), а це означає, що детективно-кримінальний серіал продовжує свої експерименти й розвиток.

Сконцентрувавши увагу на телебаченні скандинавського регіону, що яскраво презентував детективно-кримінальний жанр, у цьому підрозділі монографії визначена специфіка його втілення, а саме:

- по-перше, як «поліжанрового» феномену, котрий спрямований на опрацювання морально-психологічної тематики;
- по-друге, як експериментального поєднання детективу, криміналу з трилером та мелодрамою;
- по-третє, як можливість окреслення «за» та «проти» практики «ремейку». Матеріал, що став підґрунтям цього підрозділу розглянуто на значних емпіричних засадах, що відображають найбільш показові тенденції інтерпретації детективно-кримінального жанру телебаченням скандинавських країн.

### **4.3. «Поліжанровість» як художній прийом у «поліцейському» серіалі**

*Проблема «поліжанровості», що заявлена в цьому підрозділі, є ключовою за розгляду німецького «поліцейського» серіалу. Його аналіз дає підстави констатувати неоднорідність телевізійного формату, що вкрай різноманітний, адже простір німецького телебачення доволі щільно насичений і детективними, і кримінальними зразками як «серіалів», так і «серіальної продукції», які тиражуються за відпрацьованими тематичними шаблонами*

Окрім співіснування «серіал — серіальна продукція», німецьке телебачення використовує означений жанр задля осмислення низки політико-ідеологічних проблем як історичного, так і сучасного тематично-сюжетного блоку. Відштовхуючись від цього факту, варто, так би мовити, розвести ці тенденції, приділивши кожній з них окрему увагу.

#### **4.3.1. Німеччина**

Реконструюючи досвід розвитку «поліцейського» жанру на теренах німецького телебачення, варто констатувати, що він має досить потужні традиції, які закладалися впродовж другої половини ХХ століття. Як відомо, 1970 року на екрани Німеччини виходить серіал «Місце злочину», який не лише посів особливе місце в культурному просторі Німеччини. а й, протримавшись на телеекранах фактично до 2022, набув особливого транскультурного значення: 1146 серій знімалися в доволі специфічний спосіб — кожна була присвячена розслідуванню однієї справи й мала свого режисера та сценариста.

Назва серіалу була сформульована так, аби охопити всі регіони країни, адже злочини відбуваються і в Мюнхені, і в Дормштаді, і в Мюнстері, і в Дуйсбурзі... «Подорожуючи» різними німецькими землями, автори телепроекту артикулювали необхідність присутності поліції «скрізь і всюди», наголошуючи на її значних професійних можливостях захистити пересічного громадянина.

За п'ятдесят із гаком років існування цього серіалу на телеекранах Німеччини чітко окреслилися його, так би мовити, «позитиви», що, насамперед, пов'язані з виконавцями ролей «головного слідчого» Шиманського (1981–1991) — Георга Гьотца (1938–2016) та Акселя Праля, що зіграв Тіля — слідчого, під керівництвом якого розслідуються злочини в серіях, знятих останніми роками. Варто констатувати, що телесеріал «Місце злочину» не тільки для Німеччини, а й для інших європейських країн є, сказати б, знаковим щодо його тривалості.

Якщо ж торкнутися сюжетно-концептуальної спрямованості німецьких «поліцейських» серіалів, які «будувалися» на засадах поліжанровості, подекуди об'єднуючи детектив, кримінал, драму чи мелодраму, то не лише «Місце злочину», а й інші телепроекти акцентували увагу на позитивних якостях поліції як державного інституту та поліцейських, котрі повинні були викликати довіру й симпатію. В означеному контексті наголосимо й на серіалі «Телефон поліції 110», який розпочали знімати 1971 року: з деякими перервами він протримався на телеекранах до 2009. Його реалізація засвідчила, що митцям, які працюють над реалізацією таких тривалих у часовому плані проектів важко «утримати» увесь матеріал на високому професійному рівні, а отже, «Телефон поліції 110» подекуди строкатий, що виводить деякі його частини з формату «серіал» у простір «серіальної продукції», перетворюючи на типовий приклад «масової культури».

Значний розголос, починаючи від 1974 року, мав серіал «Інспектор Деррік», що демонструвався в багатьох країнах світу. Його автори «привели» на екран не брутального інспектора, а інтелігентного Штефана Дерріка, котрий заперечує «грубу» поліцейську роботу, акцентуючи увагу на особливій ролі в процесі розслідування, з одного боку, логічних посилянь, які врешті решт приведуть до правильного висновку, а з іншого, — на прискіпливому ставленні до психологічної поведінки тих, хто підозрюється в скоєнні злочину. Водночас, Деррік постійно фіксує деталі, з яких складається достовірна уява про мотиви злочину та «процес» його здійснення.

Реконструючи в умовах третього десятиліття ХХІ століття причини успіху серіалу «Інспектор Деррік», варто згадати Хорста Таппера (1923–2008) — відомого німецького актора, котрий зняв-

ся в 70 фільмах і, водночас, активно співпрацює з телебаченням. Виконуючи роль Дерріка, він ненав'язливо акцентує чи то на «буденності», чи то «повсякденності» свого героя, який не влаштовує скандалів своїм підлеглим, а впевнено, хоча подекуди й повільно, робить свою поліцейську справу, що обов'язково матиме успіх.

Щодо запуску у виробництво нових серіалів паралельно з виокремленими нами зразками успішної телевізійної продукції була реалізована низка професійних поліжанрових проєктів, серед яких виокремимо «Інспектора Кресса» (1977) та «Спеціальну комісію» (1978).

Від початку ХХІ століття «поліцейські» серіали не тільки продовжили з'являтися на німецьких екранах, але помітно зросли не тільки кількісно, але й щодо їх «внутрішнього насичення». На нашу думку, однією з причин цього є той факт, що останні два десятиліття частину серіалів німецьке телебачення знімає самостійно, проте доволі багато «серіальної продукції» робиться на паритетних началах з іншими країнами. Зважаючи на це, видається доцільним проводити чітку межу між продукцією власне Німеччини і творами, які є прикладом творчої співпраці.

Проілюструємо означену тенденцію на прикладі низки серіалів, зокрема «Кримінальний кросворд. Вістар», «Кримінальний Амстердам», «54 години», «Ваша честь», «4 квартали», «Берлінські лягаві», що «одноосібно» зняті німецьким телебаченням. У «співтворчому режимі» німецькі телеканали брали участь у створенні серіалів «Агент Гамільтон», «Перевал», «Свен Гьєрсон Агати Крісті», проте реконструкцію та аналіз «серіальної історії» німецького телебачення ми розпочнемо з тих творів, які здійснені саме німецькими митцями.

Як бачимо, і тематично, і жанрово телесеріали «4 квартали» (2017) та «Берлінські лягаві» (2018) доволі близькі й дотичні до вкрай складної та суперечливої проблеми — кримінального осередку в середині, передусім, турецької общини, що дістала права мешкати на німецькій території. Окрім цього, ці поліжанрові проєкти створені на перехресті детективу, криміналу, трилеру й драми. Вочевидь, вони мають і елементи мелодрами, оскільки в логіку розвитку подій потрапляють дружини й діти героїв, їхні коханки чи коханці та специфічна атмосфера сімейних стосунків ту-

рецьких емігрантів, яка докорінно відрізняється від стилю життя німців. Побіжно в сюжет включена «побутово-сімейна» тематика, що, з одного боку, артикулює проблему традицій, трансформує її в теоретичний контекст, а з іншого, — виявляє все нові й нові суперечності феномену «діалог культур».

Назва серіалу «4 квартали» чітко відображає територіальні можливості турецької мафії Берліна, що господарює в 4-х кварталах і де практично все відбувається під її контролем. Родиною, якій усе належить, керує Тоні — турецький емігрант, котрий одружений, має доньку й чекає отримання документів, які легалізують його перебування в Німеччині. Автори серіалу свідомо «вибудовують» позитивний образ турецького емігранта — людини освіченої, інтелігентної, котра тяжко працює, накопичує гроші й, легалізуювавшись, має право придбати будинок, квартири якого буде здавати й назавжди розірве зв'язки з кримінальним бізнесом. Однак мрії та реальність далеко не завжди збігаються: Тоні виявляється повністю залежним від свого оточення, корумпованої поліції, «великої турецької родини», а відтак — йому доведеться дійти згоди з її окремими членами, зокрема, з агресивним, туповатим братом, у якого зовсім інші життєві плани. Серед турецьких емігрантів десятки таких, як брат Тоні, поведінка котрого наснажується жорсткою реальністю, у просторі якої досить швидко формуються так звані орієнтири виживання.

Хоча вже був названий факт тематичної і жанрової подібності серіалів «4 квартали» та «Берлінські лягаві», другий з них — це передусім кримінальний детектив, у якому поштовх до розгортання сюжету дає вбивство перед важливим футбольним матчем «Німеччина — Туреччина» одного з провідних гравців німецької команди — турка за походженням. Поліція змушена приховати це вбивство, тож за офіційною версією турецький гравець захворів, німці програють, а турки святкують перемогу, особливий присмак якої полягає в усвідомленні, що переможеними виявилися господарі країни.

Слідчі схилиються до думки, що відомого футболіста вбито турецькою мафією, і ця версія тримається майже до кінця серіалу, дозволивши розкрити кілька злочинів, які не мали безпосереднього стосунку до вбивства футболіста. Врешті решт виявляється, що

турка, зірку німецького футболу, випадково вбив німець — військовий пенсіонер, котрий не знав його, жив самотньо й замкнено, мав право на власний життєвий простір, а відтак — трагедію спонукав, по суті, анекдотичний випадок.

Паралельно з детективним аспектом серіалу його автори розвивають тему зіткнення мафій — турецької та балканської, жорстокий і непередбачуваний очільник якої планує «взяти під свій контроль» не лише турецькі квартали, а і їхній бізнес.

Неабияке місце в змістовному наповненні сюжетних ліній серіалу посідає тема неонацизму, що подається авторами як реальна політико-побутова сила й входить у переважну більшість подій, на які «хворіють» квартали емігрантів. Вважаючи, що на берлінських теренах проживають двісті тисяч турків, своє політичне кредо очільник неонацистів формулює досить відверто й чітко: «Усіх турків повернути до Стамбулу!» Оскільки мати й брат слідчого-німця є активними учасниками неонацистського руху, не лише робота, а й саме існування цього талановитого слідчого виявляється вкрай драматичним.

Серіал «Берлінські лягаві» спричинив інтерес значно через занурення його авторів у середовище турецької спільноти, опертям якої є «культ родини», члени якої мусять підтримувати одне одного, підкорюватися старійшинам і не виходити за межі багатотисячних звичаїв.

Створюючи серіал «Берлінські лягаві», автори аж ніяк не спрощують зображально-виражальні засоби, що мусять допомогти розкрити зворотний бік життя на вулицях сучасного Берліна. Деякі епізоди з естетико-художньої позиції нагадують певні фрагменти з класичних фільмів італійського «неореалізму»: брудні вулиці, пошарпані будинки, а найголовніше — втомлені люди, зацьковані боротьбою за виживання. Значне емоційне навантаження мають епізоди поховання турецького футболіста та подальші зіткнення неонацистів з представниками різних емігрантських угруповань. Із загальною атмосферою серіалу неначебто «зливаються» постаті двох слідчих, ролі яких гранично правдиво виконують Фелікс Крамер та Фахрі Огюн Ярдим.

Варто констатувати, що 2018 рік став доволі успішним для німецького телебачення, оскільки серед низки серіалів, що варто

віднести до «серіальної продукції», були зняті й такі, які не варто лишати поза увагою. Мовиться про принципово важливу для всього німецького суспільства реконструкцію трагедії, що сталася 1988 року. Саме цим подіям присвячений телепроект «54 години», знятий з урахуванням днів і годин, упродовж яких «відбувся» і сам злочин, і розгорталися його наслідки.

Серіал «54 години» розпочинається з повідомлення про пограбування банку, два працівники якого були взяті в заручники. Це молоді жінка й чоловік, котрі не займали жодних посад і були звичайними службовцями в цій установі. Грабіжників двоє, одного з яких поліція впізнає майже одразу, оскільки він «злочинець зі стажем», котрий 11 років провів за ґратами.

Провівши низку нарад, поліцейські вирішують виконати вимоги крадіїв, аби врятувати життя заручників: злочинці отримують гроші, машину та, забравши з собою працівників банку, намагаються зникнути. Поліція таємно переслідує втікачів, і спочатку створюється враження, що вона діє цілком адекватно. «Подорож» злочинців землями та містами Німеччини фіксується не лише на великій мапі, що займає чи не цілу стіну в поліцейському управлінні, а й в титрах, дозволяючи в реальному часі слідкувати за тим, що відбувалося впродовж 54 годин 1988 року. Ситуація, яку поліцейське керівництво на початку оцінює доволі оптимістично, різко змінюється, оскільки, з одного боку, інформація про злочин стає відомою представникам ЗМІ, які ведуть власне розслідування і досить швидко виявляють машину злочинців, а з іншого, — між керівниками поліції тих міст, крізь які рухалися грабіжники, намагаючись дістатися державного кордону й покинути Німеччину, починають виникати суперечки щодо їхніх подальших дій.

Поступово серіал починає набирати оберти: злочинці захоплюють автобус, постійно погрожуючи пасажирам зброєю, представники ЗМІ супроводжують їх, фіксуючи поведінку злочинців, хвилювання серед пасажирів відповідає психологічному типу кожного з них. Поліцейські, які рухаються паралельно до всієї цієї кавалькади, отримують суперечливі накази від свого керівництва, а відтак — їхні дії мають доволі абсурдний вигляд, що, з одного боку, призводить до смерті кількох пасажирів, а з іншого, — гостро критичної оцінки непрофесійного рівня поліції кількох німецьких земель.

На нашу думку, варто віддати належне Кіпіану Ридхову — режисеру серіалу, котрий досить професійно провів зйомки другої половини серіалу, акцентуючи, фактично, на кожному обличчі, що потрапляє в кадр і несе важливе емоційно-психологічне навантаження. Авторський прийом, коли завдяки рапіді фіксується увага на обличчях пасажирів, котрі в кінці цієї трагічної історії будуть вбиті, емпатія трансформується в стан катарсису.

Варто констатувати, що значна частина німецьких серіалів знімається з урахуванням усіх, сказати б, сучасних вимог і щодо їхнього технічного забезпечення, і професійно-творчого. Часто-густо до участі в телепроектах залучаються відомі актори німецького кінематографу, котрі, так би мовити, «ведуть» за собою творчу молодь, черговий раз доводячи продуктивність такого важливого чинника творчого процесу, як спадкоємність.

Саме в означеному контексті із значним інтересом сприймається серіал «Кримінальний Амстердам», який так само, як і «54 години», вийшов на телеекран 2018 року. Цей телепроект розкриває деякі аспекти діяльності німецьких нелегалів на території Нідерландів. Загалом дружня співпраця поліції двох країн зазнає випробувань після «втручання» німецьких агентів — чоловіка і жінки — у діяльність амстердамських структур, які активно займаються наркоторгівлею. Хоча місцями серіал дещо вповільнений і багатослівний, його автори успішно реконструюють ті економіко-політичні «підводні течії», завдяки яким наркобізнес зовсім непогано почуває себе на теренах столиці Нідерландів.

Телевізійні проекти, які німецьке телебачення реалізує самостійно, зазвичай, професійні й, повною мірою, наслідують канони детективно-кримінального жанру. Імовірно, саме тому розглянуті нами «4 квартали» та «Берлінські лягаві» були підтримані 82–85% користувачів Google, що є досить високим показником для сучасної європейської телевізійної продукції, присвяченої конкретній темі та реалізований на засадах «поліжанровості».

Як ми вже зазначали, німецьке телебачення доволі активно співпрацює з іншими європейськими країнами в створенні телевізійних серіалів різних жанрів, серед яких виокремимо «Перевал» (2018), знятий Німеччиною на паритетних началах з Австрією та «Топ дог» (2023) — спільне виробництво з Швецією. Є і приклади

успішних серіалів «поліцейського» жанру, реалізованих Німеччиною разом з Швейцарією та Фінляндією.

#### 4.3.2. Німеччина — Австрія

Продуктивною виявилася співпраця німецького телебачення з австрійськими колегами в реалізації доволі складного з виробничо-творчої позиції проекту «Перевал», який отримав 9,02 бали підтримки глядачів. Імовірно, поштовхом для втілення серіалу саме цими двома країнами стало його тематично-сюжетне підґрунтя: на засніженому альпійському перевалі знаходять тіло чоловіка, котрий тримає в руках довге пасмо — як з'ясується пізніше — кінського волосся, що знаходилося на «прикордонному камінні», яке розмежовує «Німеччину — Австрію». Поліцейські комісари двох країн — Гедеон Вінстер (Австрія) та Еллі Штокер (Німеччина) — розпочинають розслідування.

Від перших епізодів і режисер, і актори чітко артикулюють на принциповій відмінності цих двох комісарів: цинічному, байдужому австрійцю ані мертве тіло, ані причини його появи на перевалі не цікаві, натомість німкеня, одразу ж занурюється в розслідування. Однак поступово два комісари стають партнерами, а перед спробою вбивства Гедеона й друзями, які, проходячи крізь складні професійні та морально-психологічні колізії, врешті решт знаходять вбивцю.

Автори телепроекту поставили перед собою досить складне завдання, працюючи на перетині кількох жанрів — драма, кримінал, трилер, елементи містики та мелодрами. До того ж у серіалі акцентується увага й на релігійному фанатизмі, що насичує деякі епізоди почуттям страху, джерело якого визначити важко. Окрім означеного, релігійна тема — від серії до серії — підживлюється фольклорно-міфологічними сюжетами, дещо фанатичне ставлення до яких властиве переважній більшості місцевих жителів. Саме це й використовує злочинець, виправдовуючи садистські вбивства необхідністю «очищення», яке від людей вимагає «бог лісу».

Свої філософські тези він доносить до громади за допомогою

інтернету та журналіста місцевої газети, а відтак, як це не парадоксально, вбивства стають засобом «розпочати діалог» між глибокою давниною, більш близьким минулим та сучасністю. Принагідно підкреслимо, що елементи фольклору, міфів та легенд, так би мовити, супроводжують серіали скандинавського регіону доволі часто.

Серіал «Перевал» є позитивним прикладом реалізації принципу нашарування, завдяки якому органічно поєднуються близькі, але все ж самостійні теми. Як бачимо, розслідування, пов'язане зі знайденим тілом, актуалізує пошуки злочинців, причетних до смерті 26 емігрантів з Балкан; зіткнення поліції з жорстоко побитою дівчиною, котра не може нічого пояснити, — ще один «тематичний прошарок», що допомагає знайти тіло ще одного мертвого чоловіка — супутника дівчини.

Нові «тематичні прошарки» помітно розширюють сюжетну структуру серіалу: емігрантка, що втекла від жахів балканської війни, і працює на господиню-австрійку, котра поводить з нею, як зі сміттям, а пізніше сама стане черговою жертвою вбивці; складні стосунки Гідеона Вінстера з матір'ю, колишньою наркоманкою, та його долученість до кримінального середовища; поселення «Семєро братів», діяльність якого привертає увагу поліції, драматичні події, спровоковані помилками обох поліцейських комісарів; бюрократизм поліцейсько-судової системи обох країн тощо.

Подібних «прошарків» у художньому просторі «Перевалу» можна виокремити ще кілька, однак справа не в кількості, а в здатності авторів телепроєкту представити їх цілісно, створивши своєрідне «тематичне ядро», що наразі було реалізоване доволі успішно. Окрім означеного, варто назвати й ту послідовність, з якою упродовж першого сезону телепроєкту режисери Сіріл Босс та Філіпп Штеннерт намагаються «занурити» глядача не тільки в красу засніжених пейзажів перевалу, а й використати їх як «німого свідка» чи «моральну противагу» Злу, що коїться на тлі вічної природи.

Другий сезон, хоча загалом і зберігає позитивні напрацювання першого, дещо уповільнює розвиток подій, надмірно педалюючи їхній зв'язок. Це зумовлене психологічним станом комісарки Еллі Штокер, котра продовжує працювати в поліцейському відділку: драматичні події, що супроводжували попереднє розслідування, постійно виникають у пам'яті жінки, примушуючи її втрачати пси-

хічну рівновагу, заважаючи продуктивно вести нову кримінальну справу.

Поліцейські відділки й Німеччини, і Австрії продовжують працювати, оскільки в лісі, по дорозі до перевалу, знайдено тіло дівчини, убитої вкрай жорстоко. Молода слідча, яка працює на німецькій території, стає на чолі розслідування. Вона амбітна, має певний досвід роботи в поліції, однак ще не веде справи самостійно. Саме вона починає спілкуватися з Гедеоном, котрий виходячи з коми, хоча й дуже повільно, але повертається до активного життя. Зайшовши в глухий кут з розслідуванням вбивства, поліція звертається за допомогою до місцевих мешканців. Зокрема, слідча виходить на психолога, з яким певний час спілкується людина, котра в телефонних розмовах відтворює деталі вбивства дівчини. Водночас, лікар вважає, що в психіці людини, яка дзвонить, відбувається своєрідний перехрест: «спогади — фантазії»

Варто зазначити, що автори телепроекту «Перевал» доволі активно використовують потенціал психології у «вибудові» тематично-сюжетного підґрунтя серіалу, а отже, представники цієї професії задіяні й у першому, і другому сезоні. А також увага глядачів концентрується не лише на можливій підміні «спогадів» «фантазією», але й на «вбивстві» як «фантазії» реалізованій. Відомо, що у хворій, емоційно-збудженій психіці людини «фантазія» втілюється у «вбивство», яке згодом позасвідоме трансформує в «спогад». Це, так би мовити, типова психоаналітична ситуація, яка в серіалі «Перевал» використовується неодноразово. Показовою є і пропозиція психолога (мовиться про I сезон) розглядати психіку вбивці як вияв антиномії «кат — жертва». Подібне «цитування» фрейдівських ідей досить популярне в серіалах «поліцейського» жанру. Щодо «Перевалу» — наразі вони чітко «працюють», наслідуючи засади психоаналізу.

Варто зауважити ще одну особливість серіалу «Перевал», яка заявлена в першому сезоні й чітко зафіксована в другому, коли вбивцею-садистом виявляється молодший брат очільника успішної фірми, що три покоління належить поважній австрійській родині. Водночас сам злочинець за професією піаніст, а відтак — пов'язаний з великим мистецтвом музики, що відкриває людині вихід у сфери високої духовності. Хоча й опосередковано, цей при-

йом викликає асоціації з відомим фільмом С.Кубріка — екранізацією відомого роману Е.Берджеса «Механічний апельсин», лейтмотивом якого стає стимуляція садистських інстинктів головного героя великою музикою Бетхована.

#### 4.3.3. Німеччина — Швеція

Наступний приклад успішної співпраці німецького телебачення з шведськими колегами пов'язаний з серіалом «Топ дог», глядацька підтримка якого дорівнює 10000 балів. У назву цього телепроєкту закладене сленгове визначення амбіційного працівника, який намагається посісти керівну посаду й докладає до цього чималих зусиль. У німецько-шведському телепроєкті «топ догом» називають молоду юристку Емілі, котра й професійно, і інтелектуально має право на більш високий статус. З мінімальними сумнівами Емілі приймає цілком конфіденційну пропозицію свого керівника знайти молодого голову фірми, котрий зник у день призначення, вона погоджується виконати роль приватного детектива, не уявляючи, що на неї чекає.

Перші ж кроки зумовлюють знайомство Емілі з Тедді — чоловіком, котрий тільки-но вийшов з в'язниці, відсидівши десять років за вбивство. Як результат, цей німецько-шведський телепроєкт повністю використовує елементи «мелодраматичного» жанру як специфічного художнього прийому, що підсилює емоційність драматичних подій, які супроводжують детективно-кримінальну спрямованість серіалу. Приблизно в середині першого сезону на рівні тематично-сюжетної лінії відбувається «вибух» — звістка, що чоловік, через вбивство якого Тедді провів за ґратами 10 років, живий, а відтак Емілі й Тедді отримують нові виклики. Мовиться про те, що, окрім пошуків зниклого керівника фірми, Емілі знаходить під «надмірною увагою» деяких своїх колег, котрі плетуть інтриги проти молодого амбітного юриста. Ситуація Тедді ще складніша, адже він належить до турецької общини, що доволі впевнено почуває себе на шведських теренах за допомогою кримінальної спільноти, з якою має тісні зв'язки.

На початку телепроекту його автори концентрують увагу на двох подіях: зникнення Філіппа — молодого очільника фірми — та умови нового контракту, підписання якого є вкрай важливим. Вони, так би мовити, звужують колектив до кількох персонажів, найбільш зацікавлених у розв'язанні ситуації, що склалася. Серед них, як з'ясовує Емілі, не зовсім зрозумілу позицію посідають батько й сестра зниклого. Батько, котрий пережив важкий серцевий напад, здавалося б щиро опікується пошуками сина, а сестра за-недовго до зникнення брата приїжджає з Лондону, де збанкрутували дві її фірми. Про цей крах поки що ніхто не знає, проте довго приховувати його, зрозуміло, неможливо, тож виникає цілком слушне запитання: чи не вона замовник чи то вбивства, чи то викрадення Філіппа? Усі означені запитання набувають особливого забарвлення, коли Емілі й Тедді, знайшовши напівживого Філіппа, з'ясовують, що злочинець — родич Тедді.

Варто зауважити, що автори серіалу доволі логічно включають у поточні події «минуле»: епізоди з тюремного життя Тедді, його короткий роман з дівчиною — тюремним наглядачем, її повідомлення про вагітність і щире бажання ув'язненого побачити майбутню дитину. Поведінка дівчини дещо інша: бажання народити дитину від в'язня-вбивці породжує цілком справедливі сумніви, і в телефонній розмові вона повідомляє Тедді і про аборт, і про те, що ніколи його не любила. Принаймні перше повідомлення не відповідає дійсності, і п'ятирічна донька виявиться потужним стимулом для Тедді, котрий після звільнення прагне повернутися до нормального, повноцінного життя.

Однак мрії Тедді на кожному кроці руйнують його родичі, які заробляють саме на кримінальному бізнесі, і роблять усе, аби долучити колишнього в'язня до справ. Водночас, він, «розкручуючи» історію фіктивного вбивства й ув'язнення, виявляє все нові свідчення підступності того, кого вважає «братом». Епізодом помсти негіднику й завершується перший сезон телепроекту.

Ми більш-менш розгорнуто реконструювали основні події цього серіалу, тому що тяжіння до моральних провокацій і в цьому проекті, і в інших «поліцейських серіалах» стає одним з наріжних прийомів, а відтак — «коли цього зовсім не чекають, ... ближній, ... партнер здатний раптом «вибухнути» власною суб'єктивністю, за-

свідчуючи ... свої ... ненависть чи презирство. Оскільки в ... спілкуванні людина постає саме як суб'єкт, тут завжди присутній елемент ризику, завжди актуальною лишається проблема вибору, морального самовизначення партнерів один щодо одного. Залежно від цього вибору й самовизначення спілкування може виявитися для людини ... справжнім пеклом: за відомим афоризмом ... класика французької інтелектуальної літератури XX ст. Ж.П.Сартра, «пекло — це інші»» (61, 259).

Формально, серіал «Топ дог» реконструює ті ситуації, які достатньо часто зустрічаються в сучасних європейських телепроектах: морально-психологічне тло, на якому розгортається функціонування колективів великих фірм, общини емігрантів, представники яких лише кримінально-гангстерськими засобами можуть відвоювати собі належне місце «на новій батьківщині». Щодо формального аспекту серіалу, на нашу думку, він дістав високої оцінки глядачів завдяки достовірності, що виявляється і на сюжетно-тематичному рівні, і віднайденні відповідного зображального рішення.

## **4.4. Специфіка телепроектів на теренах політико-ідеологічної тематики**

### **4.4.1. Німеччина**

*Як уже зазначалося в попередньому підрозділі, розглядати німецькі «поліцейські» серіали тільки в контексті національного культуротворення є не зовсім правомірним. Це зумовлено різноплановістю завдань і цілей «поліцейського» жанру, який структурно вкрай складний. Не можна не враховувати, що значна частина телепроектів в умовах 60–80-х років минулого століття реалізувалася митцями НДР, засновуючись на політико-ідеологічних настановах, якими керувалася ця частина країни. Щодо цього достатньо чітко окреслюється творчо-пошукова ситуація, що склалася після об'єднання Німеччини впродовж 1989–1990 років. Доцільно зауважити, що тематика, пов'язана з детективно-кримінальною ситуацією в колишній НДР, періодично опрацьовується німецьким телебаченням. Водночас, телепроекти намагаються реконструювати досить суперечливу історію Німеччини ХХ століття.*

Структурування матеріалу, пов'язаного з аналізом специфічних ознак інтерпретації «поліцейського» жанру на німецькому телебаченні, передбачає необхідність урахування саме політико-ідеологічних чинників. Об'єднання двох частин країни, яке відбулося в останнє десятиліття минулого століття, не могло пройти повз увагу німецького телебачення, представники якого цілком слушно актуалізували інтерес нації до власної історії, передусім ХХ століття, події якої і призвели до розподілу Німеччини. Саме в контексті відтворення вкрай важливого для німецького народу періоду національної історії кінця 20-х — початку 30-х років минулого століття особливу увагу привертає серіал «Вавилон — Берлін» (2017).

Це масштабний, чотирьохсезонний проект, який, з одного боку, створений як поліжанровий, а з іншого, — «занурений» у соціальні, політико-ідеологічні та морально-психологічні проблеми різних верств німецького суспільства, які виявилися непідготовленими для осмислення та переживання тих історичних колізій, що відбувалися на німецьких теренах. Спробуємо пояснити причини

значного успіху цього серіалу, відштовхуючись від тих трьох аспектів, які ми постійно артикулюємо:

1. Акцентуючи «поліжанровість» як художній прийом, на засадах якого послідовно «вибудовуються» сюжетні колізії всіх 4-х сезонів, варто звернути увагу на позицію авторів телепроекту, котрі визначили жанри так: драма — детектив — кримінал — трилер — мелодрама. Варто визнати, що всі вони повноцінно задіяні в телепроекті та доволі успішно взаємодіють. Водночас, «драма», «детектив» та «мелодрама» виступають, так би мовити, загальним підґрунтям усього телепроекту, тоді як «кримінал» та «трилер» мають у кожному сезоні свою, так би мовити, специфіку і, фактично, виводяться на перші ролі.

2. Оперуючи впродовж 4-х сезонів значною кількістю і головних, і другорядних, і епізодичних персонажів, ані сценаристи, ані режисер, так би мовити, не втрачають їх у процесі розширення сюжетних ліній. Автори телепроекту доволі професійно вводять персонажа в дію і так само аргументовано припиняють його присутність у конкретній серії. В означеному контексті варто вчергове згадати «персоналізацію» — один з провідних принципів культурологічного підходу, потенціал якого успішно використаний у процесі створення не тільки образів головних героїв — Гереона Рата та Шарлотти Ріхтер, а й Вальтера, Кордакова, Сорокіної, Грети, «народного доктора», глухонімих батьків молодого поліцейського, матері Шарлотти та багатьох інших.

3. Третій аспект, який ми артикулюємо, підтверджується потужною як соціальною, так і політико-ідеологічною насиченістю епізодів деяких серій: демонстрація робітників у день святкування 1-го травня, їхні криваві зіткнення з поліцією, що приводять до вбивств, поява перших загонів націонал-соціалістів та тренування озброєних прихильників нацизму в маєтку сталевих магнатів, безробіття, розгул злочинності та багато іншого, що супроводжує буремні десятиліття німецької історії.

Події, які розгортаються в телепроекті «Вавилон — Берлін», дійсно буремні, адже мовиться про Німеччину між двома світовими війнами, доволі детально реконструюють період існування Веймарської республіки (1918–1933). Як відомо, законодавчо республіка була «затверджена» у Веймарі, отримавши нову конституцію 11 серпня 1919 року.

Згідно з історичними джерелами, вона «пройшла» три періоди:  
 а) кризовий (1918–1923), коли її громадянам довелося пережити наслідки I Світової війни;

б) «золоті двадцяті» (1924–1929) — період стабільності, економічних успіхів та міжнародного визнання;

в) агонію та крах (1929–1933) — економічно-фінансову кризу та прихід фашистів до влади.

Варто констатувати, що тематично-сюжетна структура серіалу «Вавилон — Берлін» доволі чітко реконструює періоди становлення й розвитку «Веймарської республіки». Відштовхуючись саме від детективного жанру, що його автори телепроекту розглядають як структурний елемент «поліжанровості», увага зосереджується на постаті молодого детектива Гереона Рата, котрий приїжджає до Берліна з Кьольна задля пошуків кіноплівки, яка компрометує відомого політичного діяча. Обставини складаються таким чином, що Рат виявляється втягнутим у роботу берлінських колег, і впродовж усіх сезонів телепроекту саме його очима ми спостерігаємо як за політичним, так і за побутово-щоденним життям Веймарської республіки.

На нашу думку, серед беззастережних успіхів авторів телепроекту варто виокремити такі:

– по-перше, не лише відтворення загальних обрисів Берліна 20-х років, а й демонстрацію соціального розшарування його мешканців, відображення наслідків повоєнного безробіття, що віддзеркалюється в драматичних долях берлінців, частина з яких веде жалюгідне існування;

– по-друге, професійно здійснена фіксація уваги глядачів на тих аспектах функціонування великого міста, що демонструє своєрідну «модель айсберга», яка має як надводну, так і підводну частини. Це, зокрема, пов'язано з тематично-сюжетною лінією розвитку німецького кінематографу, що наскрізно проходить крізь різні сезони серіалу. Знімальний майданчик стає місцем злочину, мотиви якого й з'ясовують детективи впродовж конкретних серій телепроекту. Використання «кінематографічних епізодів» дозволило, з одного боку, долучити глядачів до історії німецького кінематографу, а з іншого, так би мовити, зануритися в експресіонізм, що панував у німецькому літературно-мистецькому просторі 30-х років минулого століття;

– по-третє, присутність «руського сліду», з одного боку, як показ стимулюючої ролі революції 1917 року, що «скерувала» діяльність берлінських комуністів, а з іншого, — можливість авторам телепроекту використати в серіалі елементи пригодницького жанру, відтворюючи трагікомічні ситуації в процесі пошуків «російського золота», неначебто вивезеного до Німеччини в роки революції. На нашу думку, ця сюжетна лінія, подекуди, нагадує те, що зазвичай, називають «кінематографічною журавлиною». Наразі, імовірно, варто говорити про «журавлину телевізійну», проте саме вона дозволяє активізувати діяльність деяких дійових осіб, зокрема троцькиста Кордакова, та окреслити морально-психологічну сутність низки провідних чи другорядних персонажів.

Особливе навантаження в проєкті «Вавилон-Берлін», насамперед у його першому сезоні, несе образ кабаре, де розгортаються важливі події серіалу, що викликає асоціації з класичним фільмом німецького кіномистецтва «Голубий янгол» Дж. Штернберга та класичним фільмом американського кінематографу «Кабаре» Б. Фосса.

Окреслюючи специфіку німецьких телепроектів на теренах політико-ідеологічної тематики, варто акцентувати увагу на серіалі «Клео» (2022), який відображає події, пов'язані з долею німців східної частини країни. Тематично-сюжетне розгортання подій у телепроекті побудоване за принципом «зворотного часу»: події дитинства Клео — арешт її матері за зв'язки з ФРН, зустріч з генералом «Штазі», котрий є її дідусем і якого семирічна дівчинка ледве знає, жорстка система ідеологічного виховання, яка тиснула на дітей, про що глядач дізнається лише в шостій серії зі спогадів важко пораненої Клео.

Натомість перші п'ять серій презентують життя дорослої Клео, котра є позаштатним співробітником «Штазі», належить до 18 відділку, виконуючи завдання зі знешкодження ворогів НДР. Власне, знайомство з героїнею телепроекту відбувається в той момент, коли за лаштунками нічного клубу на території ФРН вона вбиває одного з відвідувачів закладу. Про те, що вбивця саме ця дівчина, здогадується один з відвідувачів, котрий працює поліцейським у відділку боротьби з економічною злочинністю. Колеги вважають його випадковою людиною в поліції, іронічно ставлячись як до

його інформації, так і до зробленого ним фоторобота, який, хоча й приблизно, але все ж відображає риси обличчя Клео.

Несподівано дівчину заарештовують саме співробітники НДР — колеги Клео, і вона отримує присуд до позиттєвого ув'язнення за зраду Батьківщини. Побіжно відтворене трьорічне тюремне життя героїні, після чого її несподівано випускають, адже НДР зникла з карти Європи — і усіх ув'язнених звільняють. Після означених подій Клео не поспішає повернутися до звичайного життя, а робить усе можливе, аби дізнатися, хто стоїть за її арештом, та покарати винних: професійні навички вбивці нікуди не поділися.

Варто віддати належне, що автори телепроекту принаймні зробили спробу відтворити морально-психологічну ситуацію, яка склалася після падіння берлінської стіни по обидва її боки.

Щодо Клео: вона педантично знищує тих, хто причетний до її арешту, проте найбільш вражаючою є її помста колишньому керівнику відділку, котрий переховується на Острові Майорка та завдяки налагодженим корупційним схемам отримує чималі відсотки, розпродаючи підприємства НДР західнонімецьким бізнесменам. Клео — під виглядом багатой емігрантки — входить у довіру до новоспеченого багатія, що в Німеччині імітував власну смерть, і спалює його разом з маєтком.

Повернувшись до Берліна, героїня стикається з низкою проблем, серед яких очевидне політико-ідеологічне розшарування в середовищі колишніх колег, яких дратує радикалізм професійної вбивці, алогічні дії поліцейського, що всупереч керівництву шукає Клео, яка на всіх етапах переграє невдачу-поліцейського, врешті-решт перетворюючи його на свого помічника.

Телепроект «Клео» атрибутується його авторами як «драматичний», проте, на нашу думку, він має певні ознаки «іронічної драми», оскільки тематично-сюжетні лінії серіалу та манера гри актриси Ієлли Хаазе, виконавиці ролі Клео, привносить присмак іронії у важливі епізоди різних серій. Подекуди створюється враження, що всі, хто причетні до цього проекту, граються в гру під назвою «легко про складне», своєрідним чином балансуючи на перетині постмодерністської іронії та метамодерністської постіронії.

## РОЗДІЛ 5

### **НОВІ РЕАЛІЇ ЖАНРУ В ДИНАМІЦІ РУХУ «ФАНТАСТИКА» – «ФЕНТЕЗІ»**

*Аналіз серіалу як потужного засобу сучасного культуротворення, що є концептуальним підґрунтям монографії, потребує звернення до жанру «фантастики», що впродовж останніх десятиліть зазнав специфічної трансформації, актуалізуючи оперування поняттям «фентезі». Як ми покажемо в подальшому, феномен «фантастики» спирається на доволі потужне історико-культурне підґрунтя, дозволяючи говорити про певні традиції інтерпретації «фантастичного».*

Щодо «фентезі»: «серіальний бум» цієї модифікованої форми «фантастики» спонукає зосередитися на специфіці художнього мислення межі ХХ–ХХІ століть. Співставлення «фантастики — фентезі» з процесом розвитку нових мистецьких видовищних форм дозволяє побачити майбутні обриси в їхньому подальшому русі, враховуючи поступову трансформацію естетико-художнього процесу в напрямку від постмодернізму до пост+постмодернізму та метамодернізму.

### **5.1. Історико-культурні традиції осмислення «фантастичного»: Античність — Середньовіччя — Відродження**

На нашу думку, розгляд та оцінка сучасного стану телепроектів, створених у жанрах фантастики та фентезі, потребують хоча б стислої реконструкції специфіки історико-культурного осмислення «фантастичного». Оскільки на теренах української гуманістики практично відсутні фундаментальні дослідження цього явища, спробуємо систематизувати матеріал, відштовхуючись від довідкової літератури та нечисленних і, зазвичай, строкатих публікацій, присвячених означеним жанрам.

Наразі актуальним видається опертя на поняття «традиція» задля реконструкції, так би мовити, логіки руху феномену «фантастика». Мовиться про те, що уявлення про можливість відтворити «те, що начебто знаходиться поза реальністю», уможлиблює використання «фантастичного припущення» та елемента «незвичного» (120), мають доволі тривалу історію, адже явища «фантастич-

ного припущення» і «незвичного» сформувалися ще за часів Античності.

Водночас, давньогрецьке поняття «фантастика» — це не просто «припущення» щодо можливості існування елементів «незвичного», а й констатація факту, що це «незвичне» здатне порушувати кордони реального. На нашу думку, у контексті подібних розмислів особливе змістовне навантаження несе термін «припущення», який дає простір уяві, домислу, здогадкам, мрії. Усі ці чинники сукупно й поодинокі дозволяли грекам досягнути широту навколишнього світу й, так би мовити, поблажливо сприймати ідеї множинності богів, космізму та реінкарнації.

Специфікою фантастики доби Античності є досить чіткий зв'язок фольклору та міфології, взаємодія яких сформувала феномен «фантастичних істот», що поєднували людину з тваринним світом (кентавр, сфінкс, жінка-кішка, символ «мут» — шуліка тощо). Принагідно підкреслимо, що такі «фантастичні істоти» наявні не тільки в грецькій, а й у єгипетській міфології.

Важливим у цьому контексті є «фантастична подорож», що посідає особливе місце в історії розвитку світової літератури, утвердивши «Одісею» Гомера як початок, так би мовити, західноєвропейської фантастики. Подальші пошуки на теренах цього жанру пов'язані з введенням у теоретичний ужиток поняття «мімезис» — наслідування і використання його як засадничого принципу, що визначає розвиток мистецтва. Активне прийняття феномену «мімезис» інтелектуальною спільнотою Античності мало привести — і згодом привело — до зіткнення мімезису з міфом. Поступово стало очевидним, що подібний «конфлікт» і формує «ефект фантастичного», пріоритет в опануванні якого давні греки надавали Аристофану.

Деякі нові тенденції щодо осмислення «фантастичного» виявляються в добу еллінізму, адже саме тоді «фантастичну подорож» намагаються поєднати з утопією, потенціал якої буде актуалізовано значно пізніше. Друга новація пов'язана зі спробами письменників включити елементи «фантастичного — фантастики» у так звану світську літературу. Яскравим прикладом реалізації цієї тенденції є «Сатирикон» Петронія — роман, створений на теренах давньоримської літератури й датований 1 ст. н. е., тобто добою Нерона. Принагідно зазначимо, що «Сатирикон» вважається «пер-

шим романом», оскільки більш ранніх творів, написаних у жанрі роман, до нашого часу не дійшло.

За традицією «меніппей» — вид серйозно-сміхового жанру, який від 1 ст. н.е. окреслюється поняттям «меніппеева сатира» — Петроній включив у свій твір віршовані зв'язки тексту, у яких наслідує стильову манеру латинських поетів-класиків, зокрема Вергілія, Овідія, Горація, Гая Луція. Загальновідомо: до нашого часу дійшли лише деякі «книги» — 15, 16, 20, які формували структуру «Сатирикону» й були оприлюднені наприкінці XV ст.

Роман Петронія розповідає про трьох легковажних хлопців, котрі, здобувши освіту, подорожують світом, переживаючи цікаві пригоди. Одна з них, зіткнення з вовком-перевертнем, є показовим прикладом «тогочасного фантастичного».

Оскільки варіант «Сатирикону», яким оперують сучасні науковці, містить і тексти інших, невідомих, авторів, можна припустити, що звернення до «фантастичного» було доволі актуальним у греко-римській культурі.

Натомість раннє Середньовіччя практично відмовляється від «фантастичного». Деякі зміни відбуваються впродовж XII століття, коли, хоча й повільно, формується інтерес як до «чарівних казок», так і доволі зацікавлене ставлення до кельтських міфів. Перехресття цих двох потоків згодом вплинуло на «лицарський роман» — найпопулярніший жанр тогочасної літератури.

Переважає більшість «лицарських романів» відтворювала пригоди лицаря, котрий мандрує в загадкову країну, примушуючи письменника синтезувати такі, здавалося б, несумісні речі як «фантастичне» та «реальне», «загадкове» та «побутове», «незвичне» та «відоме». Подібне синтезування зберігається у фантастиці до наших часів, що ми покажемо в процесі розгляду сучасних серіалів, зроблених на перетині «фантастика — фентезі».

До наших часів дійшов роман «Персеваль, або розповідь про Грааль» (1182), фрагменти якого доволі активно використовуються кінематографістами. Окрім означеного, Крет'єн де Труа (1135–1190?), французький поет доби Середньовіччя, написав ще 7 «поем» — наразі завважимо, що термін «поема» тотожний до сучасного терміна «роман», тоді як за життя К. де Труа користувалися лише першим означником. Створене французьким автором ква-

ліфікується сучасними літературознавцями як «лицарські романи куртуазного стилю». Упродовж наступних часів поняття «куртуазний стиль» не тільки використовувалося в літературі, а й долучалося до інших видів художньої діяльності.

Водночас, на межі XII–XIII ст. виникає своєрідне перехрестя між «фантастичним» та «парадоксальним». У деяких випадках науковці вживають поняття «парадоксологія», що сьогодні викликає, так би мовити, академічний інтерес, оскільки широко не використовується, однак сегмент «парадоксального» у «фантастичному», вочевидь, цілком правомірний.

Окреслені нами тенденції, які розгорталися в добу Середньовіччя, доволі послідовно виявилися на межі XIII–XIV століть, що в історіографії атрибутується як ранній Ренесанс. Ці тенденції пов'язані з творчістю видатного італійського поета, письменника, політичного діяча Данте Аліґ'єрі (1265–1321) — автора «Божественної комедії». Над реалізацією свого твору, що, як відомо, складається з трьох частин — «Пекло», «Чистилище», «Рай», поет працював упродовж 1306–1321 років, що сьогодні вважається одним з найвидатніших досягнень світової літератури.

У «подорожі» у «світ незнаного» Данте на початку супроводжує Вергілій, котрого автор «Божественної комедії» вважав найталановитішим представником греко-римської культури, а пізніше — Беатріче — дівчина, котру поет кохав упродовж свого життя. Появу Беатріче автор «Божественної комедії» оцінює як «подарунок Бога». Якщо загальна колізія і сюжетні лінії дантівського творіння, так би мовити, укладаються в простір «фантастичного», то його багатоглибина не оминає як «парадоксальності», так і інших чинників, що формують естетико-художню площину цієї поеми.

Упродовж усіх етапів становлення та розвитку доби Ренесансу «фантастичне» все впевненіше входило в простір європейської культури, демонструючи різні моделі втілення. У цьому контексті варто виокремити досвід Матео-Марії Боярдо (1441–1494) — автора поеми «Закоханий Роланд», створення якої припадає на 1483–1494 роки. Працюючи над нею, автор намагався використовувати й уже напрацьовані художні прийоми, і доволі вільно оперувати новими естетико-художніми засобами задля передачі переживань героя.

Наразі зазначимо, що «фантастичними» є, власне, переживан-

ня героя, сила пристрасті яких долає всі реальні кордони, формуючи ефект «надчуттєвого». У сферу «фантастичного» — подорожі, карколомні пригоди, парадоксальність ситуацій, у яких доводиться діяти герою, таємничі носії зла тощо — вводиться почуттєвий світ реальної людини — Роланда. Саме завдяки цьому, тобто поєднанню реального й фантастичного, усе, зображене М.-М.Боярдо, не перетворюється на казкову фантазмагорію. У проєкції часу стає очевидним, що образ Роланда закріплюється в художній культурі Ренесансу, отримуючи значення творчої моделі для конкретного історико-культурного етапу. Смерть Боярдо обірвала його роботу, і поема «Закоханий Роланд» залишилася незавершеною.

Важливо наголосити, що пошуки М.-М.Боярдо на теренах італійської інтерпретаційної моделі «фантастичного» жанру продовжив його співвітчизник Лудовіко Аріосто (1474–1533), написавши поему «Несамовитий Роланд», над якою працював 25 років (1507–1532). Видатний італійський поет завершив роботу над «Закоханим Роландом» у добу високого Відродження, що був атрибутований як цикл творів одного жанру, побудований на підґрунті каролінгського епосу.

Сюжет «Несамовитого Роланда» продовжує певні лінії попередньої поеми, проте його чітко вирізняє можливість поєднання реальних історичних подій та персоналій — хрестовий похід Карла Великого — з героями легенди про лицарів короля Артура. Також у контекст поеми включені велетні-чудовиська, з якими змушені битися воїни короля Карла. На нашу думку, саме А.Аріосто доволі продуктивно використав перехрестя «історичне — фантастичне» задля підсилення зображально-виражального впливу свого твору.

Варто констатувати, що деякі сучасні літературознавці розглядають у контексті «фантастичного» славетний роман Мігеля Севантеса (1547–1616) «Дон Кіхот», перша та друга частина якого вийшли друком, відповідно, у 1604 та 1615 роках. Оскільки таке припущення видається доволі дискусійним, ми свідомо не фокусуємо увагу на цій позиції. Проте літературознавча полеміка не є предметом нашої монографії, а історико-культурні традиції, які реконструйовано в цьому підрозділі, виконують, так би мовити, інформативну функцію, що її реалізація дозволить усвідомити складності й суперечності входження жанру «фантастика — фентезі» в сучасний культуротворчий процес.

## **5.2. «Фантастичне — фантастика»: творчо-пошукові тенденції в просторі Нового часу**

*Оскільки історико-культурний етап, який сучасна гуманістика атрибутує як «Новий час», охоплює досить значний період, трансформація «фантастичне — фантастика» буде розглянута шляхом заснування на хронологічному підході. На нашу думку, «фрухаючись» від одного півстоліття до другого, реконструюючи авторські художні прийоми, що уможливили перехід «фантастичного» у «фантастику», можна окреслити подальші надбання на теренах цієї жанрової структури. Здійснена науковцями типологізація «фантастики» дозволила найдостовірніше відтворити те підґрунтя, на якому сформувався жанр «наукової фантастики», що став важливим сегментом у сучасних телепроектах.*

### **5.2.1. Виявлення нових зображально-виражальних засобів: досвід XVIII — першої половини XIX століття**

Варто констатувати, що впродовж XVII століття інтерес до «фантастичного» помітно згасає і використовується, переважно, як допоміжний художній прийом. Така тенденція достатньо виразно простежується в циклі романів «Пригоди Гуллівера» (1726), що належать перу видатного англо-ірландського письменника, публіциста, філософа, громадського діяча Джонатана Свіфта (1667–1745).

Занурюючись у пригоди Гуллівера та аналізуючи його перебування в країнах ліліпутів, велетнів чи країні коней, стає очевидним, що всі дійсно фантастичні події, які переживають герої творів Дж.Свіфта, так би мовити, супроводжує політична сатира, а «фантастичне», з одного боку, завуальовує її, а з іншого, дещо «розчиняє» гостроту критики суспільних негараздів, яку дозволяв собі Дж.Свіфт.

Наразі варто враховувати, що в умовах Англії першої половини XVIII століття така спрямованість творчості письменника була доволі ризикованою. Добре розуміючи це, і означені, й інші

свої твори він був змушений видавати під псевдонімами, кожного разу вигадуючи новий. Водночас, треба зауважити, що мовилося не тільки про використання «фантастичного» в контексті «політичної сатири», яке було, фактично, творчим відкриттям Свіфта, а й про свідоме зіткнення двох діаметрально протилежних сил, а саме: «фантастичне — реальне», де ключовим, на нашу думку, є термін «зіткнення».

У проєкції часу очевидним стає таке: творчий досвід Дж. Свіфта, котрий був і талановитим письменником, і філософом, показав, що прийом «зіткнення», який наявний і в його інших творах, актуалізує проблему «зображально-виражальних засобів». Найпоказовішим прикладом наразі може вважатися Велетень — істота, що не існує в реальності, а створений письменником образ являє «фантастичне», однак він, вочевидь, дотичний до політичної сатири з послідовним наголосом на іронічно-саркастичному вимірі. Задля вирішення такого неоднозначного завдання Дж. Свіфту й потрібні були нові зображально-виражальні засоби, які, поза сумнівом, стали його авторським надбанням.

Реконструючи історико-культурні етапи становлення і трансформацій «фантастичного», варто звернути особливу увагу на процеси, що розгорталися у XVIII столітті, коли просвітники, захопившись раціоналізмом, настільки абсолютизували його значення, що, з одного боку, деформували гуманістику, а з іншого, — створили специфічну ситуацію, яку почали кваліфікувати як «засилля раціоналізму».

Естетико-мистецтвознавчою відповіддю на неї стало формування жанру «готичний роман», на теренах якого помітні творчі надбання ототожнюються з іменами таких письменників, як Х. Волпол, А. Радкліф, М. Льюїс. Специфіка їхньої інтерпретації феномена «готики» окреслилася завдяки іронічному ставленню до подій, що відбуваються впродовж розгортання сюжету того чи іншого твору. Наразі «фантастичне», хоча й не посіло провідне місце в сюжетних колізіях творів цих письменників, проте як допоміжний чинник підсилювало почуттєво-емоційний вплив на читача. Фундатори «готичного роману», започаткувавши цей специфічний літературний жанр — в умовах другої половини XX століття в кінематографі й телепроектах він активно взаємодіє з жанром «жа-

хів» — намагалися виробити паритет між фантастичним, містичним та сентиментальним.

Найбільш успішно в означеному напрямі працювала Енн Радкліф (1764–1823) — англійська письменниця, твори котрої «Роман у лісі» (1791), «Удольфські таємниці» (1794), «Печера смерті в непроглядному лісі» (1816) мали значний резонанс як на англійських, так і на європейських теренах.

Дещо інший шлях у другій половині XVIII століття обрали німецькі романтики й, намагаючись повернутися до витоків «фантастичного», оприлюднили збірники народних легенд, «чарівних казок», повір'їв. Унаслідок цієї копіткої роботи з'явилися «Народні казки Петера Лебрехта» (1797) в обробці Людвіга Йогана Тіка (1773–1853) — поета, драматурга, перекладача, одного з ключових представників літератури «золотого віку» німецького романтизму.

Широкий розголос мали «Німецькі легенди» (1816–1818), видані відомими мовознавцями, дослідниками німецького фольклору та народної культури братами Якобом (1785–1863) та Вільгельмом (1786–1859) Грімм. Окрім цього, вони є авторами «Казок братів Грімм», які й сьогодні актуалізують неабиякий інтерес.

Увагу привертає і творча діяльність відомого данського письменника Ганса-Крістіана Андерсена (1805–1875), котрий упродовж життя написав 3342 творів, що перекладені 125 мовами світу. Найбільш уважно письменник ставився до дітей, для яких постійно писав казки, пропонуючи власну інтерпретацію «фантастичного». Наслідком діяльності Г.-К.Андерсена стало введення в ужиток поняття «дитяче фантастичне».

На межі XVIII–XIX століть закладаються підвалини «філософського фантастичного». Цю тенденцію визначив Йоганн Вольфганг Гете (1749–1832) — видатний німецький поет, філософ, політичний діяч. Як відомо, роман «Фауст», перша частина якого створювалася впродовж 1790–1806 років, а друга була оприлюднена вже після смерті Гете, наснажувався доволі популярною на німецьких теренах легендою про «чорнокнижника» — «народного мудреця» Фауста, котрий володів «таємним знанням». У «Фаусті» Гете, так би мовити, були задіяні лише обриси народного світобачення, що трансформувалися в складні філософські проблеми, серед яких домінує смисложиттєвий аспект.

Варто констатувати, що завдяки генію Гете «філософське фантастичне» закріпиться як чинник художнього мислення і в другій половині XIX століття, і в наступні десятиліття, зокрема, у сегменті «фантастика — фентезі».

### **5.2.2. Становлення «наукової фантастики»: досвід другої половини XIX — початку XX століття**

Наступним етапом у трансформації «фантастичного» стала «наукова фантастика», становлення і розвиток якої визначили Е.-А.По (США) та Жюль Габріель Верн (Франція).

Американський письменник, есеїст та літературний критик Едгар Аллан По (1809–1849), творчість котрого на європейських теренах мала значно більший резонанс, ніж на батьківщині, стимулювала неабиякий інтерес Ш.Бодлера та С. Малларме. Класики французької літератури звернули особливу увагу як на тематичну новизну творів Е.-А.По, так і на властиву йому здатність не тільки вільно почувати себе в просторі ірраціоналізму, містицизму та несподіваних «аномальних» ситуацій, а й доносити їх, викликаючи активну емоційну відповідь. Вірші та оповідання письменника давали змогу відтворити, а відтак — пережити цілу низку, так би мовити, нетипових емоційних станів, а саме: тривогу, відчай, страх, жах. Емоційно творчість Е.-А.По була суголосна до специфічної системи подразників «фантастичного», яка в історико-культурному поступі виконала роль естетико-художнього підґрунтя всіх наступних модифікацій «фантастики».

Якщо творчість американського письменника стоїть біля витоків «наукової фантастики», Жюль Габріель Верн (1828–1905), класик європейської пригодницької літератури, не тільки визначає період становлення жанру, який ми аналізуємо, а вважається його засновником. Значна спадщина письменника — «Діти капітана Гранта» (1867), «Двадцять тисяч лье під водою» (1869), «Навколо світу за 80 днів» (1872), «Таємничий острів» (1874), «З Землі на Місяць» (1895) — спирається на різні літературні жанри, подекуди плідно використовуючи «принцип перехрестя». Як бачимо, Ж.Верн

доволі органічно поєднав подорож з пригодами, наукові відкриття з емоційним станом розгубленості своїх героїв, котрі змогли побачити й «центр Землі», і зануритися в таємниці морських глибин.

Вплив науково-фантастичних творів Ж.Верна на розвиток «наукової фантастики» в літературі та кінематографі ХХ століття важко переоцінити. Свої захоплення і повагу до Ж.Верна висловлювали Р.Бредбері, А.Екзюпері, П.Клодель, Ж.Кокто, Ф.Моріак, Б.Сандрар тощо.

Реконструючи становлення жанру «наукова фантастика» та визначаючи специфіку його входження в європейський культурний простір, необхідно віддати належне Герберту Джорджу Веллсу (1866–1946) — видатному англійському письменнику-фантасту, публіцисту, котрий, водночас, був доктором біології. Своє творче життя він розпочав 1895 року, лишивши після 50 років діяльності 40 романів, 30 томів соціально-політичних робіт, у яких спрогнозовано чимало важливих подій. Зокрема, 1914 року Веллс передбачив Другу світову війну, описавши її результати, серед яких — використання атомної бомби, що на, так би мовити, «понятійному рівні» було застосовано чи не вперше. Окрім означеного, класик англійської літератури написав кілька сотен оповідань, 10 філософських трактатів, 2 варіанти всесвітньої історії та впродовж життя проводив помітну громадську роботу як один із активних членів «Фабіанського товариства».

Серед 40-ка романів письменника виокремимо такі: «Машина часу» (1895), «Острів доктора Моро» (1896), «Невидимець» (1897), «Війна світів» (1898), «Перші люди на місяці» (1901) і принагідно зауважимо, що саме Г.-Дж.Веллс першим з письменників-фантастів почав оперувати поняттям «паралельні світи».

Відтак, і «читацький», і «глядацький» резонанс «наукової фантастики» — фільми цього жанру почали знімати ще на початковому етапі розвитку кінематографу (творчість Ж.Мельєса) — обумовив постійне входження таких творів в європейський культурний простір.

### **5.3. Американсько-європейська модель телепроектів у жанрі «фантастика»**

*Упродовж реконструкції як історії становлення «фантастичне — фантастика», так і поступової типологізації феномену «фантастика» («філософська», «наукова», «міська», «молодіжна») ми прагнули охарактеризувати специфіку історико-культурного тлумачення «фантастичного», моделі якого поступово напрацьовувалися, а згодом повільно змінювалися. Цей процес спричинив певні трансформації на теренах «фантастичного» й упритул підвів до художньої інтерпретації здобутків науково-технічного прогресу — освоєння космічного простору, експерименти з клонуванням тощо, які виникли в епіцентрі жанру «фантастики». Традиції, закладені Е.-А.По, Ж.-Г.Верном, Г.Веллсом, отримали гідне продовження не тільки в кінематографі, а й у телепроектах.*

#### **5.3.1. США**

Маючи потужні традиції в розвитку жанру «фантастики», телебачення США продовжує їх розвивати, удосконалювати та збагачувати тематично. Водночас, наріжна тенденція американських «фантастичних» телепроектів зберігається, незважаючи на плин часу. Мовиться саме про часовий чинник, оскільки, як зауважує український культуролог Г.Курбанов, «фантастика — це можливий прообраз майбутнього». У контексті означеного вкрай важливо артикулювати, що «розуміння майбутнього не лише як категорії часу, а й як частини соціокультурної реальності (соціокультурних змін) до кінця не сформовано: відсутня рефлексія щодо майбутнього як частини соціокультурних змін у науковому середовищі. Високі темпи науково-технічного прогресу, розвитку інноваційної сфери призводять до появи нарису концепції майбутнього в науковому світогляді» (48, 172).

Процитований нами фрагмент з наукової розвідки Г.Курбанова «Сучасне дослідження фантастики як можливого прообразу май-

бутнього» (2023) суголосний до витоків американської телевізійної фантастики, яка активно працює саме з феноменом майбутнього, реалізуючи телепроекти, пов'язані з освоєнням космічного простору й презентацією інших цивілізаційних моделей.

Космічна тематика, як відомо, почала опрацьовуватися американським телебаченням від середини 60-х років минулого століття, проте знадобився певний час задля того, аби творчі колективи, які працювали над серіалами такої спрямованості, психологічно й технічно адаптувалися до «створення» космічного простору чи моделювання міжпланетних кораблів. Однак найскладнішим виявився процес відтворення на екрані як зовнішніх рис, так і внутрішнього світу представників численних рас, що начебто розкидані в просторах Усесвіту.

Показово реалізувати окреслене телебаченню США вдалося наприкінці ХХ століття в телепроекті «На краю Всесвіту» (1999). Для зйомок серіалу автори обрали Австралію, яку представляла компанія «The Jim Henson Company». Від запуску телепроекту було знято 4 сезони, а по їхньому завершенню дознято ще трьохгодинний мінісеріал «На краю Всесвіту. Битва за світ».

Сюжет серіалу ґрунтується на, так би мовити, традиційному матеріалі — астронавт Джон Крайтон, котрий, водночас, є відомим вченим, випробовує новий космічний корабель, перевіряючи низку теоретичних припущень щодо досконалості апарата. Несподівано для Крайтона, його експерименти активізують гравітаційну хвилю, яка штовхає корабель у космічну прірву. Джон Крайтон опиняється на кораблі Мойя — космічній тюрмі, в'язнями якої є представники різних космічних рас. Мрія про звільнення і повернення на Землю стає метою Крайтона, котрий докладає чималих зусиль, аби порозумітися з в'язнями, об'єднати їх у єдину команду й знайти шляхи звільнення. Герой телепроекту досягає своєї мети, але на Землю не повертається, хоча й має таку можливість, залишаючись з «космічними побратимами».

У тому самому 1999 році американське телебачення знімає черговий «космічний» серіал «Хрестовий похід», герої якого — сучасники 2267 року — переживають досить драматичні події. На Землю нападає войовнича раса «дракхів», яка заражає землян невідомим вірусом, що в перспективі може знищити все населення

Землі, тож вчені починають шукати в космічному просторі засоби для порятунку.

Неабиякий інтерес до космічної проблематики стимулював подальші сюжетні пошуки на цих теренах, що призвели до реалізації таких телепроектів, як «Зоряний шлях. Ентерпрайз» (2001), «Світлячок» (2002). Упродовж останнього десятиліття американське телебачення реалізувало проєкт «Загублені в космосі» (2018), який показово довів таке: космічна проблематика, що реалізується в жанрі «фантастика», зберігає певний творчий потенціал. Водночас, серіал «Загублені в космосі» досить виразно продемонстрував, так би мовити, факт існування певних шаблонів, які «супроводжують» процес естетико-художнього освоєння космічної теми в жанрі «фантастика».

Український культуролог С.Яблоков у науковій розвідці «Штампи в американському детективному серіалі» (2017) доволі аргументовано розкриває процес формування «базових ілюзій» завдяки, так би мовити, обов'язковим означникам, які використовуються в серіалах детективного жанру: американський прапор, що майорить на екрані, добropорядна американська родина, яку від злодіїв рятує поліція, тандем детективів — «поганий — добрий» тощо. Проте подібні штампи поступово нашарувалися і «ввійшли» в простір космічної тематики в межах жанру «фантастика».

Ми артикулюємо на цьому моменті тому, що серіал «Загублені в космосі» з надзвичайною педантичністю демонструє напрацьовані штампи, а саме: космічний корабель, що внаслідок аварії опиняється на невідомій планеті; суперечки серед астронавтів, якими є родина Робінсонів; нестача пального, аби підняти космічний корабель. Подібні або близькі до них конфлікти можна віднайти майже в усіх «космічних» телепроектах.

Оскільки жанр «фантастики» розробляє космічну тему не такий уже тривалий час порівняно з темами в жанрі «детективного» серіалу, імовірно, кількість чинників, які чи то представляють, чи то захищають «базові ілюзії» в космічній тематиці жанру «фантастика» будуть збільшуватися. Практика «шаблонізації» конкретних жанрів, як це не прикро, перетворює їх на «серіальну продукцію», що утримує помітну частину телепроектів у просторі «масової культури», витвори якої разраховані на реалізацію функції розваги для

невибагливого глядача. Хоча жанр «фантастика» й стояв біля витоків «серіалів — серіальної продукції», космічні пригоди не єдиний тематичний блок, який цікавить американське телебачення, що ми й покажемо в наступних підрозділах.

### 5.3.2. Великобританія

Порівняно з практикою інтерпретації «фантастики» на телебаченні США, англійські серіали цього жанру мають свою специфіку. На нашу думку, це зумовлено, з одного боку, тісними зв'язками телепроектів з кінематографом, а з іншого, врахуванням напрацювань на теренах саме наукової фантастики, традиції якої закладалися Г.Веллсом. Окрім означеного, помітна частина серіалів «фантастичного» жанру, створених англійцями, використовує потужний історико-культурний сегмент, сміливо «розчиняючи» історію міфами, легендами, які доволі сміливо трансформуються в містико-магічне світоставлення.

Наприклад, контекст серіалу «Британія» (2017) досить яскраво відображає одну з показових тенденцій інтерпретації фантастичної тематики на англійському телебаченні. Водночас, цей телепроект продовжує пошуки англійських кінематографістів, що створили низку фільмів з історії захоплення британських земель римлянами. Серед картин такого ґатунку виокремимо «Останній легіон» (2007) та «Орел Дев'ятого легіону» (2011).

Обидві стрічки — екранізація популярних пригодницьких романів — відображають події вторгнення римлян на британську територію і його наслідки. Наразі, нас не стільки цікавлять самі ці фільми, що існують у форматі історико-пригодницького жанру, як спроба поєднати історичне тло з міфологічним. Саме такий шлях обрали й автори проекту «Британія», де історія кельтських племен перехрещується з періодом римського завоювання Британії, коли вкрай жорстокими засобами знищувалися традиції і звичаї кельтів.

Режисер Джек Баттеруорт, котрий реалізував проект «Британія», наразі поєднує два жанри — історичний і фантастику. Вод-

ночас «фантастичний контекст» наявний у серіалі на, так би мовити, цілком реальних засадах: режисер активно використовує тезу про роль магії не тільки в житті давніх британських племен, а й в реалізації ними різних форм діяльності, зокрема, створення початкових художніх форм.

Зацікавлене ставлення Дж. Баттеруорта до магії і представлення в різних частинах серіалу її ритуалів для режисера цілком закономірне, адже в традиціях англійської гуманістики, починаючи від 1871 року, коли друком вийшло ґрунтовне дослідження Едварда Барнетта Тайлора (1832–1917) «Первісна культура», феномен «магії» на теренах Великобританії подається як специфічна серцевина первісного мистецтва. Через півстоліття інший відомий англійський філософ, мистецтвознавець і історик науки Робін Джордж Коллінгвуд (1889–1943) на сторінках монографії «Принципи мистецтва» (1938) взагалі почав оперувати поняттям «магічне мистецтво».

Упродовж 3 сезонів, що налічують 27 серій, автори телепроекту мали змогу неодноразово продемонструвати «магічні обряди», здійснення яких дозволило сучасним акторам підтвердити високий рівень професіоналізму англійської школи, адже переконливе «існування» у сфері «магічної реальності» вимагає специфічних засобів виразності, які відрізняються від, наприклад, виконання ролей казкових персонажів. На нашу думку, актори серіалу «Британія» досить чітко розмежували «чарівника» й «шамана», що пов'язано з особливою специфікою світобачення.

Щодо цього увагу привертає і той аспект серіалу, який підпадає під кваліфікацію «міфологічний», адже автори цього проекту досить чітко розмежовують «магічний» та «міфологічний» виміри. У різних серіях трьохсезонного серіалу звернення до міфології відбувається неодноразово, але, до того ж, доволі переконливо артикулюється на міфологічному началі як наслідку певного досвіду й особистісного, і колективного. Усі спроби атрибутувати серіал «Британія» як дотичний до «фантастики» видаються нам досить дискусійними, що зумовлено доволі специфічним розумінням сутнісних ознак цього жанру. Хоча сьогодні важко безапеляційно стверджувати, наскільки відповідає реальним історичним подіям факт з'єднання південних племен з римлянами чи постать коро-

леви Керре, проте той факт, що автори серіалу штучно не осучаснюють матеріал і не «підганяють» його під вимоги жанру «фантастика», викликає повагу до їхнього професіоналізму та здатності спиратися на засади авторського художнього мислення.

Не тільки серіал «Британія», а й низка інших англійських телепроектів, заявлених як «фантастика», — «Мерлін» (2008), «Вовча кров» (2012), «Мініатюрист» (2017), «Темне начало» (2019), «Пісочна людина» (2022) — існують не тільки у форматі «поліжанровість», а й «розмивають» межі традиційних жанрів. Щодо аналізу жанру «фантастики» показовою суголосністю фантастики та міфу (48, 173), що означає неможливість проведення чіткого розподілу між «міфологічним» та «фантастичним» жанрами. Наявність у конкретних телепроектах і «поліжанровості», і прийому «розмивання» жанрів на сучасному етапі освоєння феномену «серіал» варто констатувати й прийняти як даність, що здатна чи то утверджуватися, чи то змінюватися в процесі подальшого накопичення творчого досвіду під час реалізації різних жанрових моделей телепроектів.

### 5.3.3. Німеччина

Широкий резонанс отримав телепроект «Пітьма» (2020), який став першою спробою співпраці Netflix з німецьким телебаченням, що виявилася доволі успішною, адже серед низки європейських серіалів, реалізованих у жанрі «фантастика» впродовж останнього десятиліття, «Пітьма» демонструє, так би мовити, комплексний професіоналізм.

На нашу думку, автори телепроекту безпомилково обрали й доволі чітко провели крізь усі сезони «фантастичний блок», коректно реалізуючи науково-технічні можливості, що забезпечили розвиток «фантастичних» подій сюжету. Означену «коректність» ми вбачаємо у факті паритету науково-технічного аспекту з життєвими долями героїв: наукові розмисли та демонстрація технічних здобутків не заважають бачити конкретних людей, змушених пройти випробування часом, який «примушує» їх усвідомлювати себе в

різних вікових вимірах. Телепроект позначений професіоналізмом і режисерів, і акторів. Варто віддати належне й операторам, котрі переконливо відтворюють і реальний, і фантастичний світ.

Особливий присмак телепроекту надає той факт, що вигадане німецьке місто Вінден розташоване поруч з атомною станцією, підземні печери якої і уможливають «подорож у часі», що ним, фактично, просякнутий сюжет серіалу. Поштовхом для розгортання подій виступає зникнення двох дітей, пошуки яких активізують розмови про атомну станцію та її секрети. Водночас, з'ясовується, що в печерах під станцією місцеві дилери ховають наркотики. Ця лінія сюжету додає пошукам дітей детективного забарвлення, адже до наркотиків, що стане відомим згодом, дотичні місцеві школярі.

Процес пошуку зниклих дітей поступово виокремлює чотири родини Вінденів, члени яких мають суперечливе й утаємничене минуле, пов'язане з подорожами в часі, що здійснюють представники кількох поколінь.

Автори телепроекту пропонують стежити за «фактором часу», який демонструє різні комбінації. Серед них важливе значення набувають такі роки: 1986 — 1953 — 2052. Розгортання сюжету, що реконструює парадокс «минуле — майбутнє», використовує чинник «сучасного» в сюжетній лінії зникнення дітей. Факт «часу» не лише чітко фіксується поліцією, а й спирається на науково-технічний і філософський підтекст. Мовиться про теорію «зворотного» та «незворотного» часу, яку аргументував видатний французький філософ Анрі Бергсон (1859–1941).

Як відомо, розмисли А.Бергсона щодо невідомого людині потенціалу «часу» в художньому кінематографі блискуче використовував іспанський кінорежисер Карлос Саура (1932–2023). У певних аспектах автори телепроекту мали змогу заснуватися на непересічному кінематографічному матеріалі стрічок відомого режисера. Принаймні вони пропонують глядачам «Схему подорожі в часі».

Упродовж розгортання сюжетних колізій серіалу особливої ваги набуває 1921 рік, коли родини Віндена вирішують воз'єднатися зі своїми близькими, зниклими в «часових вимірах». Ці намагання стикаються з діями таємного товариства «Sic Mundus», члени якого прагнуть знищити як місто Вінден, атомну станцію, так і всіх мешканців. Окрім цього, подорожуючи в часі, члени чотирьох родин

потрапляють у паралельний світ. Апокаліпсис, який влаштовує «Sic Mundus», деформує «часові стосунки» між «першим світом» — сучасним містом Вінденом, де зникли діти, та «паралельним світом».

Деформовані «часові стосунки», так би мовити, активізують значення такої комбінації років, а саме: 1888, 1954, 1987, 2020, 2053. Після апокаліпсису означені роки актуалізуються лише в просторі «паралельного світу». Щодо «першого світу»: він «опановує» інший час, а саме: 2005, 2019, 2052.

Деяко несподіваним прийомом, який використали автори телепроекту «Пітьма», є включення в телеоповідь шедеврів світового мистецтва, що виникають у всесвітньому просторі, коли той чи інший мандрівник у часі трансформується в різні його (часу) виміри. Мовиться про Генріха Кунрата (1560–1605) — німецького середньовічного інтелектуала, лікаря, філософа-містика, алхіміка та каббаліста. «Мандрівники в часі» із особливим пієтетом ставляться до його «Смарагдової скрижалі», проте не менше захоплення викликає масштабне полотно фламандського живописця Пітера Пауля Рубенса (1577–1640) «Падіння проклятих» та картина німецького майстра Лукаса Кранаха (1472–1559) «Адам та Єва».

Варто також віддати належне візуальним ефектам та своєрідному музичному оформленню серіалу. Водночас, варто зауважити на його певній науково-технічній складності, що, подекуди, нагадує науково-теоретичне дослідження, «прочитання» якого вимагає хоча б якоїсь технічної підготовки. Наголошується на вкрай складній адаптації до трансформаційного процесу «дитина — доросла людина — стара людина». Однак, серіали, які опановують жанр «наукової фантастики» цілком природно й закономірно перебувають у просторі експерименту, що, власне, зумовлено їхньою специфікою.

#### **5.3.4. Великобританія — США**

До, безумовно, вдалих серіалів у жанрі «фантастика» варто віднести серіал «Чужоземка» (2014) (спільне англо-американське

виробництво) — масштабний 8-сезонний проєкт. 16 серій 7-го сезону завершені впродовж 2023 року, а 10 серій останнього зніматимуться протягом 2024 році. В основі телепроєкту — науково-фантастичні твори американської письменниці Діани Геблдон, котра позитивно оцінила сценарій і ті наголоси щодо «фантастичних подій» її романів, які були використані в серіалі.

Серіал «Чужоземка» створений на підґрунті 8 романів: «Чужоземка» (1991), «Вертуха в бурштині» (1992), «Мандрівниця» (1993), «Барабани осені» (1996), «Вогняний хрест» (2000), «Дихання снігу й попелу» (2005), «Відлуння минулого» (2009), «Написано кров'ю власного серця» (2013). На нашу думку, цілісність літературної основи, яка стала опертям для авторів телепроєкту, забезпечили й зображально-виражальну цілісність серіалу «Чужоземка». Принагідно наголосимо, що говорити про «цілісність» телепроєктів доволі складно, оскільки лише незначна кількість серіалів може претендувати на таку високу оцінку їхнього художнього рівня.

Науково-фантастичне підґрунтя цього проєкту «будується» на кількох, так би мовити, традиційних складових наукової фантастики: наявність місця, де здійснюється «трансформація» людини в певне просторове середовище, фактор часу (у випадку з «Чужоземкою») — це доба Середньовіччя і насамкінець такий чинник, як проблема повернення Клер Рендалл, головної героїні серіалу, в потрібний їй просторовий і часовий вимір.

Наразі авторів телепроєкту цікавить не майбутнє, а навпаки минуле. Дія серіалу відбувається в 1945 році в період Другої світової війни, коли життя перетворюється на жах, який охопив планету Земля. Наголос на тому, що минуле, яке мусить бути «замінником» сучасного, «керує» героями, вирізняє традиційне для наукової фантастики спрямування в майбутнє — прообраз усього прекрасного.

Сюжетні колізії серіалу починають розгортатися від поїздки Клер, жінки, котра працювала на війні медичною сестрою, і її чоловіка Френка до Шотландії, де необхідно владнати сімейні справи. Знайомлячись з Шотландією, героїня опиняється в старому склепі з нагромадженим камінням. Торкнувшись одного з них, вона несподівано опиняється в Шотландії 1743 року, де йде громадянська війна.

Варто віддати належне й авторам, і режисерам телепроєкту, і Катрині Балф, виконавиці ролі чужоземки, котрі психологічно

достовірно відтворили як стан шоку героїні, котра поступово усвідомлює, що з нею сталося, так і її ставлення до життя в умовах середньовічної Шотландії. Героїня, яка «трансформувалася» з майбутнього, змушена адаптуватися до життєвого простору минулого, усі уявлення про яке базуються для неї, освіченої жінки середини 50-х років XX століття, на шкільному курсі історії. Як це не парадоксально, але специфічним засобом адаптації до ситуації, у яку потрапила Клер, стає війна. Жінка, котра брала участь у війні 1941–1945 років, розуміє, що й у 1743 війна — це, по-перше, антиномія «друг — ворог», а по-друге, — це поранення, біль, відчай, кров і в багатьох випадках смерть.

Певну спорідненість двох світів та двох різних часових вимірів Клер відчуває під час зустрічі з Джеймі — поранилим шотландським солдатом, схожим на її чоловіка. Упродовж розгортання сюжетних ліній серіалу між Клер і Джеймі виникне глибоке кохання, і саме цей середньовічний шотланець стане батьком її дитини.

На нашу думку, перші сезони серіалу «Чужоземка» доволі успішно відтворюють засади жанру «фантастика», завдяки яким увага концентрується не стільки на трансформації людини в часі, скільки на долі Клер і подіях, до яких вона долучена. Емоційно-емпатійний стан глядача постійно підживлюється так званими «знаковими епізодами», що періодично використовуються авторами телепроекту впродовж його окремих серій. Мовиться, наприклад, про спалення відьми — молодій дівчини, яка належить до далекого майбутнього й за волею випадку опинилася в 1743 році. Перед смертю «відьма» встигає передати Клер стислу інформацію про себе, а отже, для героїні телепроекту стає зрозумілим, що в середньовічній Шотландії вона не єдина «мандрівниця в часі».

Прикладом ще одного «знакового епізоду» може бути дещо розтягнута демонстрація катувань Джеймі, котрий опиняється в полоні. Страждання, через які проходить головний герой, надломлюють його, й у фінальних сезонах ми бачимо дещо іншу людину, стан котрої викликає щире співчуття, що підсилює емпатійну почуттєвість певних фрагментів серіалу.

Заклучні серії телепроекту, так би мовити, програють його першій половині, що, на нашу думку, зумовлено переобтяжливістю «мандрівок у часі», тож наріжний феномен «фантастичного» жанру

втрачає новизну, перетворившись на якусь чи то звичаєвість, чи то буденність. Окрім цього, події, що відбуваються на телеекрані, поспіхом змінюються, не даючи можливості досягнути їхнє дійсне значення. Тож, розпочавшись як високохудожній серіал, «Чужоземка» повільно, але неухильно трансформувалася в черговий зразок «серіальної продукції».

### 5.3.5. Канада

Упродовж останнього десятиліття достатньо яскраво продемонструвало себе канадське телебачення, знявши 5-сезонний телепроект «Темне дитя» (2017), що не тільки отримав високий рейтинг серед глядачів, а й викликав доволі активний розголос серед канадсько-європейської критики. На нашу думку, очевидний успіх означеного телепроекту ґрунтується на двох чинниках:

– Науково-фантастичною площиною, яка «наснажувала» авторів серіалу, була гіпотеза щодо можливості успішного клонування людей на прикладі 4-х жіночих клонів, котрих можна розрізнити хіба що за манерою одягатися. Важливо зауважити, що вже на початку першої серії 1-го сезону один із клонів вчиняє самогубство, кинувшись під потяг у метро, а другого — вбиває невідомий. Випадковим свідком самогубства стає Сара Меннінг — дівчина, котра на документах самогубця бачить власну фотографію.

– Другим важливим моментом серіалу, який, на нашу думку, сприяв його успіху, є Тетяна Маслані — виконавиця головної ролі. Складність ситуації зумовлена тим, що Тетяна Маслані грає і Сару, і всіх клонів. Водночас, її героїня, скориставшись документами самогубці, дізнається її адресу й потрапляє в досить комфортне житло жінки, яка працювала в поліції. Відтак, Сара Меннінг змушена «взяти на себе» й роль Бет Чайдлс — клона-детектива, проти якого розпочате службове розслідування, оскільки Бет випадково вбиває невинну людину в процесі поліцейської операції. «Сара — Бет» нашвидкуруч вивчає поліцейську справу, освоює жаргон поліцейських і відновлює за допомогою документів ситуацію вбивства випадкової жінки.

Окрім засад, на яких ми наголосили, акцент робиться на психоаналітичному чиннику, що, як вже зауважувалося, є важливою складовою серіалів різножанрової спрямованості. Як бачимо, героїня відвідує консультативні сеанси психоаналітика, оскільки, з одного боку, плутається в деталях поліцейського розслідування, а з другого — не може пояснити лікареві свій психолого-емоційний стан. Водночас, «Сара — Бет» і на крок не просувається в справі, пов'язаній з фактом її схожості з іншими жінками, і не може з'ясувати причини повного збігу зовнішності, місця й дати народження з детективом-самогубцею.

Доволі динамічне розгортання сюжетних колізій телепроекту висуватиме перед Сарою нові та нові проблеми, адже жінок-клонів виявиться чимало — домогосподарка, українка-емігрантка, жінка-вчений, котра очолює лабораторію клонування. На нашу думку, доцільно визнати, що прийняття хоча б на рівні фантастики ідеї клонування спонукає зі значним інтересом спостерігати за перипетіями серіалу.

Знову наголосимо, що від перших епізодів увага прикута до екрану, оскільки, імовірно, більшість глядачів особисто для себе осмислює проблему клонування, яка від появи Доллі, клонованої вівці, залишається відкритою, а запитання «Чи клонуватимуть ще когось?» стимулює інтерес у форматі, так би мовити, «за» і «проти».

## **5.4. Естетико-художні особливості жанру «фентезі»**

Розглядаючи телепроекти, атрибутовані як «фентезі», варто враховувати, що подібна модифікація жанру «фантастики» відбулася в умовах становлення і розвитку як постмодернізму, так і його наступних трансформацій — «пост+постмодернізм» та «мета-модернізм». Цей факт обумовив суголосність теоретико-практичних орієнтирів постмодерністської естетики та художнього простору «фентезі». Мовиться про вільне використання феноменів «час і простір», успішне існування героїв у двох світах — реальному та вигаданому, різнобарв'я тілесного втілення персонажів. Варто зауважити, що впродовж останніх десятиліть жанр «фентезі» розвивається доволі динамічно, не оминаючи також естетико-художні новації, на яких засновується «фантастика». Також цілком закономірно, що взаємодія цих двох жанрів активно стимулює створення телепроектів.

### **5.4.1. США**

Загальновідомо, наскільки послідовно американське телебачення реалізує серіали у форматі «фентезі». Водночас, важливо зауважити, що автори «фентезійних» проєктів намагаються працювати на перехресті «фентезі — фантастика — екранізація». У професійному аспекті подібне «перехрестя» дає, зазвичай, позитивні результати. Окрім цього, саме завдяки потужній «фентезійній» телепродукції в ужиток уведено поняття «міська», «молодіжна» та «коміксова» «фентезі», що дозволяє, хоча б дещо умовно, але все ж таки систематизувати серіали означеного жанру.

Аж ніяк не претендуючи на вичерпаність, тим не менш спробуємо, спираючись на хронологічний підхід, розглянути закономірності створення таких телепроектів. Серед вже класичних жанрів — трилер, жах, пригода, детектив, кримінал — сьогодні жанр «фентезі» посідає особливе місце. Водночас у багатьох серіалах саме з «фентезі» починається перелік означених жанрів.

Серед багатьох американських «фентезійних» серіалів, що вийшли на екран від початку ХХІ століття, виокремимо такі:

«Надприродне» (2005), «Та, що говорить з привидами» (2005), «Місячний лицар» (2022), однак, без перебільшення, світовою сенсацією став телепроект «Гра престолів» (2011), який, вочевидь, спонукав фахівців уважніше ставитися до жанру «фентезі», потенціал якого ще далеко не вичерпаний.

У науковій розвідці відомого українського кінознавця О. Мусієнко «Фентезі як неоміф у кінематографі» (2019) зазначається, що Джорж Мартін, автор славнозвісної серії романів «Пісня криги і полум'я», тривалий час не погоджувався на трансформацію своїх творів у формат серіалу. Коли ж, нарешті, цю згоду було отримано, виявилось, що його манера написання романів як сукупності окремих розділів, присвячених долі конкретного героя, доволі успішно кооптується в серії телепроекту. Саме тому, як зазначає О. Мусієнко, «і романи Мартіна, і відзнятий за ними серіал НВО «Гра престолів» стали не лише прикладом феноменального успіху в найширшій аудиторії, а й непересічною мистецькою подією» (71, 94).

Деталізуючи свою позицію, дослідниця визнає таке: «Нечасто буває, коли твір, здавалося б, розрахований, як і більшість фентезі, на просту розвагу, вражає своєю жорстокою правдивістю як у відтворенні людських характерів, так і картинами Всесвіту, покликаними до життя фантазією Мартіна» (71, 94).

Наразі особливо акцентуємо на позиції О. Мусієнко щодо «жорстокої правдивості Всесвіту», яка змушена балансувати між активними діями драконів, а подекуди, занадто реалістичними породженнями простору криги. У структурі поняття «неоміф», яке винесене в назву статті, ключовим є «нео», що, вочевидь, потребує співвіднесення з засадами «міфу».

Варто визнати, що до поля вимог «неоміфу» особливо вдало «вписується» перша половина цього телепроекту, до того ж неабиякий інтерес викликає «боротьба за трон» — один з основних конфліктів серіалу, що дійсно дає всі підстави асоціювати «Гру престолів» з історією країн середньовічної Європи.

Означений телепроект, поза сумнівами, вражає своєю масштабністю, вдалим перенесенням «знакових» романів на телеекран, професійною режисурою, майстерністю операторів та художників. Особливий інтерес викликають і акторські роботи, серед яких особливо виокремимо образи, створені Шоном Біном, Мішель Ферлі,

Уною Чаплін, Чарльзом Денсом та Джеромом Флінном.

У наступний період, після 2011 року, американським телебаченням була створена низка доволі яскравих «фентезі», а саме: «Стародавні» (2013), «Дуже дивні справи» (2016), «Грім» (2021), «Арпейн» (2021). До успішних телепроектів варто також віднести й кілька серіалів, знятих упродовж 2022 року: «Уенсдей», «Місячний лицар», «Володар кілець. Кільця влади».

На нашу думку, особливої уваги вартий останній з виокремлених нами телепроектів. Саме він виразно відображає ті тенденції, які «супроводжують» втілення на екрані жанру «фентезі». Процес реалізації «Володаря кілець. Кільця влади» переконливо проілюстрував практично всі попередньо означені тенденції, які почали виявляти властивий їм потенціал під час екранізації роману «Гобіт, або туди і звідти» (1937) Джона Роналда Руела Толкіна (1892–1973) — письменника, поета, перекладача, лінгвіста, професора філології, котрий викладав і очолював кафедри в провідних університетах Англії. Творча спадщина Джона Толкіна охоплює 37 книг, 121 переклад та низку статей.

З біографії письменника відомо, що його предки хоча й емігрували з Німеччини, проте з часом досить добре адаптувалися на англійських теренах. Зі студентських років Дж. Толкін захоплювався міфами й легендами Саксонії та скандинавськими сагами. Окрім цього, чимало зусиль уже дипломований філолог доклав до атрибузації та інтерпретації давньоанглійської поеми «Беовульф», робота над якою підсилила його інтерес до тих естетико-художніх чинників, які в умовах постмодернізму сукупно й дозволили окреслити жанр «фентезі», біля витоків якого стояв Толкін. Усе означене виявилось очевидним у проекції часу, оскільки 1937 року, року написання та оприлюднення роману «Гобіт, або туди і звідти», узагалі не йшло мови ані про телебачення, ані про жанр «фентезі», а письменникам і літературознавцям були відомі лише терміни «фантастика» та «наукова фантастика».

Появу «фентезійного» серіалу «Володар кілець. Кільця влади» (2022) забезпечила угода компанії «Amazon» щодо придбання в спадкоємців Дж. Толкіна права на адаптацію роману «Володар кілець» у форматі 5-сезонного серіалу (листопад 2017). За угодою, серіал мав спиратися на додатки до означеного роману, що вклю-

чають розповідь про події Другої епохи. Телепроект, за умовами угоди, не є продовженням кінотрилогії «Володар кілець» та «Гобіт».

Ми свідомо фіксуємо ці деталі саме тому, що зміст терміну «фентезі» — похідного від англійського слова *fantasy* (фантастика) — передбачає події, які мусять відбуватися у «вигаданих світах»: Толкін «вигадав» два світи — Арда та Середзем'я.

Розглядаючи модель «фентезі», що можна оцінити як найбільш популярну на американському телебаченні, доцільно звернути увагу на спробу митців цієї країни поєднати жанри «фантастика — фентезі», оскільки їх справедливо вважають доволі спорідненими, а поєднання «концепцій» обох жанрів лише підсилює їхню емоційно-психологічну виразність.

Наразі показовим є телепроект «Восьме почуття» (2018), режисерами якого виступили Лана й Ліллі Вачовські. Саме їхня участь у його реалізації, передусім, привертає увагу, адже Вачовські є режисерами таких стрічок, як «Хмарний атлас», «V означає вендетта» та «Матриця». Хоча всі три фільми привернули до себе увагу, однак шалений успіх як «Матриці» (1999), так і двох стрічок — «Матриця: перезавантаження» та «Матриця: революція», знятих упродовж 2003 року, увів режисерів у простір видатних майстрів саме поліжанрових фільмів «фантастика — фентезі». Як свідчить серіал «Восьме почуття», кінематографічний досвід Вачовські, вочевидь, став їм у пригоді.

Серцевиною сюжетної колізії є феномен «ідентичність», який, за версією Вачовські, подекуди, збігається в абсолютно різних людей, котрих не можна розглядати за принципом «брати по крові». Жінки та чоловіки — герої серіалу — не тільки мешкають у різних містах — Сеул, Найробі, Сан-Франціско, Мехіко, Берлін, Чікого, Мумбай, Лондон, а й мають різний колір шкіри, говорять різними мовами, сповідують різні релігії, належать до різних суспільних прошарків та володіють різним об'ємом знань. Однак їхня «ідентичність» спонукає попри їхню волю до діалогу, обміну інформацією, напівреальної здатності «бачити» один одного. У тих, хто володіє «восьмим почуттям», є спільні знання щодо стану кожного з них та місця перебування.

Означена ситуація, за якої проблема «спілкування», вочевидь, вирішена на фізіологічному рівні, артикулює необхідність мати

хоча б якесь уявлення про, так би мовити, зміст «восьмого почуття». Це принципово важливий для телепроекту аспект, адже «почуття», яким володіють люди зі спільною ідентичністю, помітно відрізняються від традиційної людської почуттєвості. Окремі герої телепроекту вживають «ді-ен-ті», оскільки впевнені, що за допомогою найновітнішого наркотика «занурюються в реальний світ», тоді як інші легко провокують такі психічні стани, як марення, видіння, галюцинації, що, як це не дивно, допомагає героям вирішувати проблеми, що постають перед ними.

Варто визнати, що з теоретичного погляду Вачовські спиралися на міжнауковий підхід, використовуючи найновітніші надбання психології, медицини, фізіології. Таке наукове підґрунтя дозволило наблизити серіал «Восьме почуття» до тих поодиноких прикладів телевізійних проектів, автори яких ризикують робити те, що варто кваліфікувати як «унаочнення психіки на екрані». І наразі відомі режисери, вочевидь, досить вдало реалізували це вкрай складне завдання.

Водночас, беззастережно прийнятною є позиція авторів телепроекту «Восьме почуття», згідно з якою представники «людського виду» — термін, яким оперують у серіалі — можуть порозумітися між собою, виступаючи як «людська спільнота», незалежно від місця перебування на планеті Земля, і таких специфічних чинників, як мова, релігія, професія, володіння етикетом чи матеріальний стан, що характеризують кожного індивіда.

#### 5.4.2. Великобританія

Навіть порівняно з американським телебаченням англійське створює чималу кількість телепроектів, автори яких експериментують саме на теренах жанру «фентезі». Уже після 2008 року, коли на телеекранах з'явився перший сезон «Мерліна», були зняті серіали «Вовча кров» (2012), «Атлантида» (2013), «Джо Натан і містер Стрендж Норелл» (2015), «Мініатюрист» (2017), «Темне начало» (2019), «Пісчана людина» (2022), «Змій в Ессексі» (2022), які неоднозначні ані за сюжетним підґрунтям, ані за рівнем професійної

досконалості. Однак і серед цих численних зразків англійських телепроектів, втілених у форматі «фентезі», є такі, що варті уваги.

Серед реалізованих в останні роки телесеріалів виокремимо проект «Мініатюрист», що вийшов на екран 2017 року й помітно вирізняється серед інших. Це телеоповідь про долю дівчини Нелли, котра, маючи збанкрутілих батьків, змушена стати дружиною багатого нідерландського купця. Події серіалу відбуваються 1686 року в Амстердамі. Означені рік та місце подій переносять глядачів у конкретний часово-просторовий вимір, а відтак — цей факт поставив особливі завдання перед художниками, декораторами, костюмерами та гримерами, котрі мусили з максимальною адекватністю відтворити Амстердам кінця XVII століття. Рівень реалізації цього аспекту серіалу вартий найвищої оцінки, так само як і акторські роботи Анни Тейлор-Джой та Алекса Хасселла — виконавців головних ролей.

Саме той факт, що «поліжанровість» цього серіалу «побудована» на перехресті жанрів фентезі, історичного та драматичного, викликає особливий інтерес глядача. Сюжетний сегмент «фентезі» забезпечують події в будинку, де мешкає молода дружина купця, котрий подарував їй вишукано зроблений «Ляльковий будиночок», що повністю відтворює справжній дім, у якому живе він, його незаміжня сестра Нелла, служниця Корнелія та Отто — молодий афроамериканець, котрого багато років тому викупив у работоргівця господар дому, зробивши з нього щось середнє між слугою і помічником.

«Ляльковий будиночок» несподівано привертає увагу невідомого, і Нелла починає отримувати пакуночки різного розміру, поступове накопичення яких, з одного боку, дублює події з життя мешканців дому, а з іншого, — у символічній формі передбачає майбутнє. Оскільки всі предмети в пакуночках, які отримує Нелла, невеликі за розміром, вона називає їхнього відправника «мініатюристом» і намагається збагнути значення того, що відбувається. Однак єдине, що розуміє героїня, це прогностичне значення «Лялькового будиночка», який зовсім не іграшковий.

Сегмент «драматичного» жанру в цьому телепроекті формує сексуально-еротична тема, оскільки чоловік Нелли належить до тих, кого в XVII столітті називали содомітами. Його родина всіля-

ко приховує це, адже такий «гріх» карається в Амстердамі смертю. Однак події розгортаються такий чином, що приховати «скелет у шафі» не вдається: суд над головним героєм серіалу — один з найяскравіших епізодів в означеному телепроекті. Його монолог — звернення до громадян міста, у якому перелічується все, що він зробив — захищав громадян у роки війни, вигідно торгував у різних країнах світу, збагачуючи місто, врятував та виховав дитину, що стала гідним громадянином Амстердама...

Автори серіалу «Мініатюрист» на матеріалі кінця XVII століття винесли на екран обговорення кількох украй суперечливих проблем, а саме: чи можуть свідомі моральні вчинки перекрити, так би мовити, «фізіологічний вимір»? На це питання мусить відповісти й Нелла, котра присутня на суді і, незважаючи на те що її шлюб лише на папері, прагне підтримати чоловіка як у його ділових справах, так і сімейних.

Отже, телепроект «Мініатюрист» засвідчує, що «поліжанровість» дає можливості і «фентезі» не замикатися в колі мрій, передбачень, загадок, таємниць, фантастичних прогнозів, а інтерпретувати та виносити на обговорення суперечливі смисложиттєві проблеми, завдяки яким конкретні історико-культурні етапи набувають для сучасного глядача більшої олюдненості.

### 5.4.3. Італія — Великобританія

Розглянути співпрацю Італії і Англії на теренах жанру «фентезі», нас спонукав серіал «Доля: сага про «Клуб Вінкс»» (2021), який має чітку тематичну спрямованість — телепроект для підліткової аудиторії. Упродовж усього тексту монографії ми намагалися, з одного боку, проанатомувати серіал як потужний витвір сучасного культуротворення, а з іншого, не «загубити» глядача, підкреслюючи його освітньо-культурну різнорівневість та «смакову розпорошеність». Жанр «фентезі» дає підстави виокремити поняття «підлітковий» і показати як запити самих підлітків щодо «серіалу — серіальної продукції», так і прагнення діячів телебачення враховувати запити підліткової аудиторії.

Наразі, вочевидь, не можна обходити той досвід, який набуло англійське телебачення, трансформуючи на екран події творів відомої англійської письменниці К.Роулінг — автора циклу романів, присвячених пригодам Гаррі Поттера. Як відомо, на підґрунті її 10 творів створено фільми, які мали дійсно шалений успіх, передусім, у молодіжній аудиторії. На початку 2023 року було оприлюднено інформацію, що романи, присвячені цьому герою, починаючи від першого — «Гаррі Поттер і філософський камінь» (2001) — планується перетворити на формат серіалів.

Враховуючи означене, варто враховувати й ситуацію, що супроводжувала появу «фентезі» «Доля: сага про «Клуб Вінкс»». Мовиться про італійський мультиплікаційний серіал «Клуб Вінкс» (2004), створений режисером Іджініо Страффі. Саме його події стимулювали появу підліткового серіалу, специфіку якого необхідно враховувати. Мовиться про групу дівчат, котрі володіють надзвичайними магічними здібностями, які дозволяють їм вважатися «феями». Однак, «феї» — це, передусім, дівчата, що заздрять іншим, бувають розлюченими й жорстокими. Отже, перед ними постає завдання: навчитися керувати власними почуттями, волею зусиллям стримуючи їх.

Як результат, є всі підстави стверджувати, що жанр «фентезі» доволі потужно реалізував себе в сучасного телевізійному просторі й, вочевидь, має неабиякі перспективи для свого подальшого розвитку та удосконалення.

## ПІСЛЯМОВА

Завершуючи монографію «Феномен серіалу: тенденції американсько- європейського культуротворення», доцільно артикулювати таке:

1.«Серія — серіал — серіальна продукція» — це специфічні зразки телевізійної творчості, які все активніше «захоплюють» і американський, і європейський культурний простір, намагаючись встановити діалог з різними категоріями глядачів. Вживаючи термін «категорія», ми маємо на увазі не тільки вікові характеристики, а й соціальний, освітній, культурний статус реципієнта.

Сьогодні очевидно, що телепроекти, які спонукають інтерес є різними за своєю тематично-жанровою спрямованістю, а динамічний розвиток телебачення ставить низку серйозних завдань перед науковцями, котрі мусять не тільки оцінити стан телебачення, а й спрогнозувати тенденції його подальшого розвитку.

2. Теоретичним підмурівком монографії було обґрунтування перехрестя «культурологія — кінознавство», що також спонукало вихід у морально-етичну площину, та «кінематограф — телебачення». Саме це дозволило «оголити» ті наріжні проблеми, поза якими виявити специфіку телепроектів практично неможливо. Наразі особливо артикулюємо на тематичній спрямованості серіалів та зміні «навантаження» таких структурних елементів художнього твору, як жанр, образ, канон, стиль. Особливої ваги набуває і дихотомія «жанр — поліжанровість», оскільки усі телепроекти створюються за жанровим принципом та постійно тяжіють до розширення його кордонів.

На сторінках монографії, з одного боку, представлено 7 жанрів — історичний, біографічний, екранізація, мелодрама, детективний, фантастика, фентезі, а з іншого, показано специфіку їхнього втілення митцями різних країн. Такий підхід створює панорамність аналізу й дає можливість більш цілісно охопити ті

творчо-пошукові процеси, у просторі яких сьогодні існує американсько-європейське телебачення.

Оскільки на теренах сучасної гуманістики естетико-мистецтвознавчі аспекти проблеми жанру остаточно не уніфіковані, деякі дослідники, насамперед ті, хто займається рекламою телепроектів, нараховують від 20 до 25, які начебто фігурують у «серіальній продукції». Подібний кількісний підхід, імовірно, не відповідає вимогам «строгої науки», а феномен «поліжанровість», у процесі реалізації якої до основного жанру серіалу додається 2–3 дотичних, з одного боку, ускладнює структуру телепроекту, а іншого — збагачує його можливості. У просторі сучасного гуманітарного знання на українських теренах проблема «жанру» продовжує активно осмислюватися, відкриваючи нові перспективи для дослідження і «серіалів», і «серіальної продукції».

Оскільки монографія «Феномен серіалу: тенденції американсько-європейського культуротворення» є однією з перших спроб на теренах вітчизняної гуманістики систематизувати та проаналізувати їхнє місце в сучасному культуротворенні, автор сподівається, що представлена концепція спонукатиме подальші наукові розвідки, поступово розширяючи дослідницький простір. Наступні напрацювання в цьому напрямі передбачають, на нашу думку, збереження таких засад культурологічного аналізу, як хронологічний підхід, принципи персоналізації та регіоніки, що дозволять осмислити подальше накопичення досвіду в створенні телепроектів на американсько-європейських теренах.

## ЛІТЕРАТУРА

- Абрамович, О. О. (2017). Діалог з глядачем у контексті режисерської майстерності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І.К.Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКиТ імені І.К.Карпенка-Карого. Випуск 20. С. 182–185.
- Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики: монографія*. Переклад з німецької П. Тарашук. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». 518 с.
- Альмувайл, Фадель. (2022). Сучасні тенденції театральної освіти в Албанії та Туреччині. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 30. С.16–20.
- Бабушка, Л. Д. (2022). Перформативність та інсценування повсякденності: культурологічний підхід. *Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія*. Колектив авторів. Відповідальний редактор М. М. Бровко. Ніжин: Видавець Лисенко М.М. С. 245–264.
- Бабушка, Л. Д. (2020). *Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі: монографія*. Київ: Видавець ПП Лисенко М.М. 272 с.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (2006). *Український енциклопедичний кінословник*. Вінниця: ІМФЕ і НАН України. 499 с.
- Белініна, Т. О. (2006). Теорія і практика заперечення в негативній діалектиці Т. Адорно. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 18. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С.98–102.
- Бланшетт, Кейт (Кетрін-Еліс). (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org> >Б...
- Бондарчук, В. О. (2022). Біографізм – методологічні виміри. *Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія*. Колектив авторів. Відповідальний редактор М. М. Бровко. Ніжин: Видавець Лисенко М.М. С.103–118.
- Бровко, М. М. (2007). Культурологія в системі гуманітарного знання. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 18. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С. 96–103.
- Бровко, М. М. (2022). Методологічні проблеми культурології як науки. *Культура в контексті практичних форм буття людини: моно-*

- графія. Колектив авторів. Відповідальний редактор М. М. Бровко. Ніжин: Видавець Лисенко М. М. С. 5–21.
- Брук, П. (2005). Жодних секретів. *Думки про акторську майстерність і театр: монографія*. Переклад з англійської. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. 136 с.
- Брюховецька, О. В. (2011). Концепція «шва» в психоаналізі й теорії кіно. *Магістеріум: культурологія*. Київ: НаУКМА. Випуск 42. С. 9–15.
- Буднікова, О. О. (2021). Взаємозв'язок оператора та художника-постановника в ігровому кіно (на прикладі фільмів П.Грінуея «Тасманиці «Нічної варті» та Р.Руїса «Клімт»). *Восьмі Платонівські читання*. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції Київ. С. 180–182.
- Веймарська республіка. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>В...>
- Вержибицький, Б. В., & Прядко, О. М. (2017). Живописний базис в екранних технологіях. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 20. С. 123–128.
- Голіченко, Ю. М. (2021). Правда в кіно: реалістичність образу сучасного українського історичного кіногероя. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 29. С. 51–58.
- Головащенко, С. С. (2002). Канон. *Філософський енциклопедичний словник: довідкове видання*. Київ: «Абрис». С. 267.
- Дама під вуаллю. (No date). Відновлено з <https://uasrials.pro>1425-d...>
- Джаматті, Пол. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>П...>
- Джексон, Гленда. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>Г...>
- Дзингаретті, Лука. (No date). Відновлено з <https://www.startfilm.ru>person> & <https://www.Ivi.ru>person>luka-dzingarelli>
- Дениско, П. В. (2004). Критика референції Роланом Бартом. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. Випуск XII. Київ: Видавництво «Міленіум». С. 103–111.
- Доббс, Майкл. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>...>
- Доктрина Паро. (No date). Відновлено з [https://uk.wikipedia.org>Parot\\_dctrine](https://uk.wikipedia.org>Parot_dctrine)
- Драпогуз, В. П. (2022). Історична пам'ять: на перехресті культур і традицій. *Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія*. Колектив авторів. Відповідальний редактор М. М. Бровко. Ніжин: Видавець Лисенко М. М. С. 126–142.
- Ель Сід, Кампадор (Родріго Діас де Вівар). (No date). Відновлено з [https://uk.wikipedia.org>wiki>Сід\\_Кампадор](https://uk.wikipedia.org>wiki>Сід_Кампадор)

- Емерсон, Ральф-Волдо. (No date). Відновлено з <https://dic.academic.ru>dic.nsf>ruwiki>
- Жанр. (No date). *Академічний тлумачний словник української мови*. Відновлено з <https://slovnuk.ua.swrd=ж...>
- Журавльова, Т. В. (2021). Мелодраматичний модус в українському поетичному кінематографі. *Науковий вісник Київського Національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 29. С.44–50.
- «Закон Гарроу». (No date). Відновлено з [https://www.vokrug.tv>серіали\\_мелодрами](https://www.vokrug.tv>серіали_мелодрами).
- «Закон і порядок». (No date). Відновлено з [https://uk.wikipedia.org>wiki>Закон\\_і\\_порядок](https://uk.wikipedia.org>wiki>Закон_і_порядок).
- Захарченко, А. І. (2017). Внутрішньо-особистісний конфлікт персонажа в контексті основного конфлікту п'єси. *Науковий вісник Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 20. С. 71–78.
- Івашина, О. О. (2018). Стиль як основа у викладанні культурології. *Культурологія: Могілянська школа: колективна монографія*. За редакцією М. О. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ: Видавництво Олега Філюка. С. 235–260.
- Інтрига. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>I...>
- Калокагагія. (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Наукові редактори: Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: «Абрис». 743 с.
- Канудо Річчото. (No date). Відновлено з <https://esu.com.ua>article–6> (Енциклопедія сучасної України)
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). *Колізія. Український енциклопедичний кінословник. Том 1*. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Конфлікт (художній). (No date). Відновлено з <http://sum.In.ua>конфлікт> (Академічний тлумачний словник української мови).
- Коробко, М. І. (2020). Проблема морального обрису сучасного телевізійного героя. *Українські культурологічні студії: збірник наукових праць*. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка. ВПЦ «Київський університет». С. 50–54.
- Кохан, Т. Г. (2023). Інтерпретація культурно-мистецьких традицій у серіалах скандинавського регіону. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. Київ: Інститут культурології НАМ України. № 23. С. 77–84.
- Кохан, Т. Г. (2017). *Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України. 304 с.

- Кохан, Т. Г. (2015). Кінопростір Джузеппе Торнаторе: динаміка художніх пошуків. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Київ: Інститут культурології НАМ України. С. 85–90.
- Кохан, Т. Г. (2021). *Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України. 320 с.
- Кохан, Т. Г. (2022). Традиції та сучасний стан «поліцейського» серіалу: італійський досвід. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. Київ: Інститут культурології НАМ України. № 21. С.42–50.
- Кравченко, О. В. (2021). Ідентифікація української культурології в контексті ідеї постмодерну. *Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: колективна монографія*. За загальною редакцією Ю. С. Сабадаш. Київ: Ліра-К. С.7–35.
- Культура і стиль життя: «Місце злочину» – найпопулярніший телесеріал Німеччини. (No date). Відновлено з [https://learngerman.dw.com/mesto\\_prestuplenija\\_samy...](https://learngerman.dw.com/mesto_prestuplenija_samy...)
- Курбатов, Г. О. (2023, 24.04). Сучасне дослідження фантастики як можливого прообразу майбутнього. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції*. Київ: КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 202 с.
- Курінна, Г. В. (2014). Свобода творчості сценариста в контексті жанрової диференціації екранного твору. *Традиція і культура. Обрії свободи: матеріали міжнародної наукової конференції*. Київ, 12–13 грудня 2014 р. Частина 2. С. 8–9.
- Кучерюк, Д. Ю. (2010). Естетика як метатеорія мистецтва. *Естетика: підручник*. Колектив авторів за загальною редакцією Л. Т. Левчук. 3-тє видання, доповнене і перероблене. Київ: Центр навчальної літератури. С.121–164.
- Лангер, Сьюзен. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>Л...>
- Лаутон, Чарльз. (No date). Відновлено з <http://100 v.com. ua>Louton-Charlzc-person>
- Левчук, Л. Т. (2010). Некласична естетика: досвід другої половини ХХ століття. *Естетика: підручник*. Колектив авторів за загальною редакцією Л. Т. Левчук. 3-тє видання, доповнене і перероблене. Київ: Центр навчальної літератури. С. 401–435.
- Левчук, Л. Т. (2002). *Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: навчальний посібник*. Київ: Либідь. 255 с.
- Левчук, Л. Т. (1978). *У творчій лабораторії митця: монографія*. Київ: Мистецтво. 134 с.
- Левчук, Л. Т. (2011). *Українська естетика: традиції та сучасний стан: монографія*. Київ: Маклаут. 339 с.

- Липовецькі, Жіль. (No date). Відновлено з <https://filous.Inu.edu.ua/uploads/2015/03/ДО...PDF>
- Литвиненко, А. І. (2022). Аналіз та інтерпретація візуальних текстів культури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 30. С. 71–76.
- Луніна, Г. Г. (2008). Структуроутворюючі властивості фактури в камерній симфонії № 9 «quid pro quo» Євгена Станковича. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 22. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С. 338–346.
- Магеллан, Фернан. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>>М...
- Малахов, В. А. (1996). Етика: курс лекцій. Київ: Либідь. 304 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
- Манкелль, Хеннінг. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org>>М...
- Меднікова, Г. С. (2015). «Серіальний бум» у контексті ціннісних змін сучасної молоді. *Культурологічний альманах*. Київ. № 1. С.6–13.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Мелодрама. *Український енциклопедичний кінословник*. Том 1. Київ: КНУКіМ. 500 с.
- Мізіна, Л. Б. (2006). «Жанр», «різновид», «вид мистецтва»: проблема категоріальної координації. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 18. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С. 18–24.
- Міславський, В. Н. (2007). *Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізми*. Харків: Прапор. 328 с.
- Міст: серіал. (No date). Відновлено з [https://uk.wikipedia.org/wiki/Міст\\_телесеріал...](https://uk.wikipedia.org/wiki/Міст_телесеріал...)
- Містика. (No date). Відновлено з <https://uk.kartaslov.>значення слова>містика...>
- Миропольська, Є. В. (2020). Драматургічні пошуки на теренах «філософії абсурду»: досвід сучасного осмислення. *Українські культурологічні студії: збірник наукових праць*. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, ВПЦ «Київський університет». С.64–68.
- Миропольська, Є. В. (2006). «Філософія абсурду» і театральна естетика ХХ ст. *Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.08 – естетика*. Київ. 20 с.
- Мусієнко, О. С. (2019). Фентезі як неоміф у кінематографі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Випуск 25. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. С. 90–100.

- Овчаренко, С. В. (1998). *Інформаційність жанру: монографія*. Одеса: Астропринт. 188 с.
- Олкотт, Луїза-Марія. (No date). Відновлено з <https://yakaboo.ua>>Автори
- Оніщенко, О. І. (2021). Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені Карпенка-Карого. Випуск 29. С.60–66.
- Оніщенко, О. І. (2023). Видова специфіка мистецтва доби метамодернізму: особливості трансформаційних процесів. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. Київ: Інститут культурології НАМ України. № 23. С. 45–54.
- Оніщенко, О. І. (2017). *Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття: монографія*. Київ: Ліра – К. 268 с.
- Оніщенко, О. І. «Постіронія» як структурний елемент комічного: мета-модерністська модель. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 32. С.146–153.
- Оніщенко, О. І. (2022). «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 30. С.64–70.
- Паві, Патріс. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавн. центр ЛНУ імені Івана Франка. 639 с.
- Озадовська, Л. В., & Поліщук, Н. П. (Наукові редактори). (2002). *Парадигма. Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис. 743 с.
- Печеранський, І. П. (2022). Телеіндустрія США 20–50-х років XX століття: становлення та динаміка розвитку. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 31. С. 73–79.
- Победоносцева, І. Є. (2005). Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму. *Дисертація кандидата мистецтвознавства, спеціальність 17.00.04*. Київ. 196 с.
- Погребняк, Г. П. (2021). Режисерські моделі авторського кіно в сучасному фестивальному просторі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 29. С. 36–43.

- Покулита, І. К. (2001). Соціальні виміри жанру в мистецтві. *Наукові записки. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. С. 88–94.
- Покулита, І. К. (2010). Соціально-креативна взаємообумовленість жанру, виду, стилю і образу в мистецтві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 25. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С. 282–287.
- Попурі. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/Попуррі>
- Трофімов, Ю. Л. (Редактор). (2000). *Психологія: підручник*. Київ: Либідь. 558 с.
- Референція. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/Референція>
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Рімейк. *Український енциклопедичний кінословник*. Том 1. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Рубан, Л. О. (1998). Діалектика свободи і моральної відповідальності в процесі творчого самовиявлення митця. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. Частина 1. Київ: НАКККІМ. С. 69–78.
- Русина, О. Л. (2006). Функції телебачення. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Випуск 17. Київ: Видавничий центр КНЛУ. С. 157–163.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Сентименталізм. *Український енциклопедичний кінословник*. Том 1. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Серія. *Український енциклопедичний кінословник*. Том 1. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Серіал. *Український енциклопедичний словник*. Том 1. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Серіал «Комісар Мулен». (No date). Відновлено з [https://online.kinoshinet>drugoe>2531-online\\_kinos...](https://online.kinoshinet>drugoe>2531-online_kinos...)
- Сидорчук, Т. А. (2020). Музичний серіал: на перетині кіно і телебачення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ, імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 28. С. 98–104.
- Сміт Меггі. (No date). Відновлено з [https://uk.wikipedia.org/wiki/Сміт\\_Меггі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Сміт_Меггі)
- Собуцький, М. А. (2005). Кіно як спосіб філософування. *Кіно-Театр*. №3. С. 8–10.
- Собуцький, М. А. (2017). Серіальна продукція: питання референції. *Магістеріум (Культурологія)*. Київ: НУ «Києво-Могилянська академія». С. 32–35.
- Станіславська, К. І. (2022). Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба

- класифікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 30. С. 47–54.
- Станіславська, К. І. (2012). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія*. Київ: НАКККіМ. 320 с. + іл.
- Степась, О. С. (2001). Роль діалогу культур у формуванні «культурної пам'яті» в контексті стилю модерн (кін. ХІХ – поч. ХХ ст.). *Наукові записки. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. С. 7–14.
- Суковатая, В. А. (2020). Детективы Агаты Кристи как философия повседневности: постмодернистский анализ. *Вісник Маріупольського державного університету: збірник наукових праць*. Випуск 19. Маріуполь. С.13–21.
- Суковатая, В. І. (2010). Квір – ідентичність у популярній культурі Заходу і України: порівняльний аналіз. *Культура України*. Випуск 31. С.63–73.
- Сюжет. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/Сюжет>
- Тандем. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/Тандем>
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Тема. *Український енциклопедичний кінословник*. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Терміни потягів та відносин – AUREA. (No date). Відновлено з <https://www.aromanticism.org/terminy-vlecheniya-i-otn...>
- Тернова, М. В. (2023). Структурні елементи художнього твору: творчопошукові новації Р. Дж. Коллінгвуда. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. Київ: Інститут культурології НАМ України. №23. С. 68–76.
- Толкін, Дж. Р.-Р. (No date). Володар кілець. Відновлено з <https://www.film.ru.vlastelin-kolec-kolca-vlasti>. Володар кілець. Кільця влади.
- Тормахова, А. М. (2016). Мистецтво в теоріях пост – постмодернізму. *Studia Culturae*. Випуск 1 (27). С. 18–26.
- Тормахова, А. М. (2020). Медіа – технології та science art у контексті сучасних культурно-мистецьких практик. *Українські культурологічні студії: збірник наукових праць*. Київ: КНУ імені Тараса Шевченка, ВПЦ «Київський університет». С. 98–101.
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Триллер. *Український енциклопедичний кінословник*. Том 1. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Троллоп, Ентоні. (No date). Відновлено з [https://folio.com.ua/authors/Ентоні\\_Троллоп](https://folio.com.ua/authors/Ентоні_Троллоп)
- Туриніна, О. Л. (2007). *Психологія творчості: навчальний посібник*. Київ: МАУП. 160 с.

- Туртурро, Джон. (No date). Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/Т...>
- Туреччина. Бакалаври кіно та телебачення. (No date). Відновлено з <http://www.postyplenie.com>turkey>bakalavr.kino...>
- Уортон, Едіт. (No date). Відновлено з <https://www.livelib.ru>Уci> автори>Едіт Уортон
- Уортон, Едіт. (No date). Книгарня «Е». Відновлено з <https://book-ye.com.ua>ed...>
- Безклубенко, С. Д., & Рутковський, О. Г. (Укладачі). (2006). Фантастика. *Український енциклопедичний кінословник*. Том 1. Київ: КУМКИМ. 500 с.
- Федь, В. А. (2022). Культуротворче буття людини як наукова проблема. *Культура в контексті практичних форм буття людини: монографія*. Колектив авторів. Відповідальний редактор М. М. Бровко. Ніжин: Видавець Лисенко М.М. С. 22–32.
- Фіцджеральд, Френсіс-Скот. (No date). Відновлено з <https://www.livelib.ru>6180-frensis-skott-fitzgerald>
- Форман, Мілош. (No date). Відновлено з <https://www.film.ru>person>milosh-forman>
- Форсайт, Фредерік. (No date). Відновлено з [https://uk.wikipedia.org/wiki/Форсайт\\_Фредерік](https://uk.wikipedia.org/wiki/Форсайт_Фредерік)
- Франклін, Бенджамін. (No date). Відновлено з <https://www.syl.ru>article>bendjamin-franklin-odin-i...>
- Хлистун, О. С. (2018). Акторська уява як складова творчого процесу перевтілення. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. Київ: Інститут культурології НАМ України. № 14 (2). С. 52–59.
- Холодинська, С. М. (2021). Від авангардизму до «реалізму без берегів»: модифікації філософського «забезпечення» французького культуротворення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. Випуск 29. С.109–115.
- Холодинська, С. М. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія*. Київ: Ліра – К. 292 с.
- Чумаченко, Б. М. (2003). *Вступ до культурології Античності. Стародавня Греція: навчальний посібник*. Київ: Академія. 100 с.
- Шаблон. (No date). Відновлено з <https://dic.academic.ru>dic.nsf>ruwiki>
- Шапар, В. Б. (2007). *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Харків: Прапор. 640 с.
- Штейнбук, Ф. (2011). Тілесно-міметичний метод аналізу текстових стратегій модерністського дискурсу (На прикладі творчості Г.Косинки). *Слово і час*. Випуск 3. С.79–87.
- Щербань, О. О. (2007). Проблема генезису художніх форм в естетичній

- концепції Сьюзен Лангер. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах*. Київ: Видавничий центр КНЛУ. Випуск 19. С. 38–47.
- Янок, С. В. (2001). Парадигми філософування та філософія культури. *Наукові записки. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. С. 3–7.
- Allen, R.-C. (1985). *Speaking of Soap Operas: mobography*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 245 p.
- Baker, P. (2011). *Key Terms in Discourse Analysis: monography*. New York: Continuum International Publishing Group. 242 p.
- Bell, P. (2003). *Content Analysis of Visual Images: monography*. London, Sage. 185 p.
- Brook, Peter. (1968). *The Empty Space*. New-York: Ateneum. Times Book Review. Retrieved from [https://www.academia.edu/5794778/Brook\\_Peter\\_The\\_Empty\\_Space](https://www.academia.edu/5794778/Brook_Peter_The_Empty_Space)
- Campbell, J. (2004). *The Hero with Thousand Faces: monography*. Princeton University Press. 469 p.
- Fahmy, S., Bock, M. A., & Wanta, W. (2014). *Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective*. London: Halgrave Macmillan. 190 p.
- Falk, P. (2006). Just One More. Thing Stories from My Live. New-York: Carroll @ Graf Publiishers. 280 p.
- Halbwachs, Maurice. (1925). *Les Cadres Sociaux de la Memoire*. Paris.
- Linch, J. (No date). *Here's the recipe Netflix uses to make binge-worthy TV*. Quartz. Retrieved from <https://qzcom/367117/heres-the-recipe-netflix-uses-to-make-binge-worthy-tv/>
- Van den Akker, Robin, Vermeulen, Timotteus, & Gibbons, Alison (Eds). (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect And Depth After Postmodernism*. Rowman & Littlefield Publishing Group. 437 p.
- Patterson, James. (2006). *Thriller: monography*. Ontario: Canada-MIRA Books.
- Rose, G. (2004). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials: monography*. London: Sage. 287 p.
- Konigsberg, Ira (Ed.). (1987). *The Complete Film Dictionary*. New-York: New American Library. 420 p.
- Stanczak, G. C. (2007). *Visual Research Methods: Image, Society and Representation*. London: Thousand Oaks, Calif; New Delhi: SAGE Publications. 376 p.
- Vogler, C. (2007). *The Writers Journey: Mythic Structure for Writers – 3<sup>rd</sup> Edition: monography*. Michael Wiese Productions. 407 p.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**ТИМОФІЙ КОХАН**

**ФЕНОМЕН СЕРІАЛУ:  
ТЕНДЕНЦІЇ АМЕРИКАНСЬКО-ЄВРОПЕЙСЬКОГО  
КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ**

Монографія

Редакційна група:

*Червонюк О.А.*

(літературне редагування)

*Фадейкова Л. В.*

(технічний супровід і художнє оформлення)

Підписано до друку 25.02.2025.

Формат 60х90/16. Папір офсетний.

Гарнітура Century Schoolbook. Друк офсетний.

Обл.-вид. арк. 21. Ум. друк. арк. 20.

Інститут культурології

Національної академії мистецтв України  
бульвар Т. Шевченка, 50-52, к. 710, Київ, 01032

Свідоцтво про внесення до Держреєстру

ДК № 3329 від 09.12.08.