

«СЕРІЯ – СЕРІАЛ – СЕРІАЛЬНА ПРОДУКЦІЯ» ЯК СТРУКТУРНІ СКЛАДОВІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

Кохан

Тимофій Григорович

кандидат мистецтвознавства,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України,
м. Київ
kokhan-t@ukr.net

Tymofii Kokhan

Ph.D. (Art studies),
Institute for Cultural Research
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Kyiv
kokhan-t@ukr.net

Анотація. Аргументовано, що від десятиліття до десятиліття українська гуманістика активно розширює дослідницький простір, відкриваючи нові, теоретично вагомі «проблемні площини», осмислення яких може мати перспективи завдяки залученню потенціалу культурологічного аналізу, зокрема таких його чинників, як «міждисциплінарність», «персоналізація» та «діалогізм». До них належить комплекс питань, пов'язаних зі специфікою «серіалу».

Зазначено, що завдяки залученню поняття «парадигма» до аналізу ситуації у сфері художньої діяльності виокремлюються факти часткової чи повної зміни, передусім, шаблонів мислення в русі від фільму до серіалу та від кінематографу до телебачення.

Артикульовано, що інтерес до телебачення загалом і «телевізійного серіалу» зокрема активізувався протягом 70–90-х рр. Це зумовлювалося низкою причин, серед яких стрімке входження у простір гуманітарного знання культурології. Як єдність історії та теорії культури, вона спонукала до перегляду науково-дослідницької зорієнтованості традиційних гуманітарних наук.

Зазначено, що можливість зафіксувати трансформацію «фільм — серіал» спонукає до застосування мистецтвознавчого виміру культурології — науки, що представляє поєднання трьох складових: теорія, історія та художня критика. Водночас, історія мистецтва розглядається як процесуальний феномен, оскільки вона накопичувалася поступово: види мистецтва формувалися не одночасно, а протягом століть, закріплюючись у динамічному русі художнього освоєння дійсності.

Ключові слова. Серія — серіал — серіальна продукція, культуротворення, проблемна площина, професіоналізм.

Постановка проблеми. Матеріал статті базується на твердженні, що одним з потужних факторів європейського культуротворення протягом ХХ — перших двох десятиліть ХХІ століття є кінематограф, який активно взаємодіє з телебаченням, що яскраво заявило про себе від середини 50-х років. На теренах сучасних гуманітарних наук, як відомо, достатньо ґрунтовно проаналізований історико-культурний рух «кінематограф — телебачення».

Специфічні ознаки як «телебачення», так і того «продукту», який воно створювало, вимагали не лише використання нових технічних можливостей, а й вироблення чіткого уявлення про його естетику, розуміння самотності колективної творчості в цьому виді художньої діяльності.

На нашу думку, на тлі означеного питання про специфіку «серії — серіалу — серіальної продукції» та їхньої ролі в телевізійному контенті набувають помітного значення, певним чином корегуючи логіку сучасного культуротворення.

Аналіз досліджень та публікацій. Широкий обсяг проблем, пов'язаних із з'ясуванням природи телебачення, його ролі в культурному житті суспільства, обговорення різних моделей естетики телебачення, яке традиційно проводилося в контексті порівняльного аналізу «кінематограф — телебачення», припадає на 50–80-ті рр. минулого століття. Наприкінці ХХ століття питання, дотичні до власне теорії телебачення, дещо відійшли на другорядні позиції, хоча в сучасних умовах різноаспектне осмислення феномену «телебачення» все частіше стає об'єктом теоретичного аналізу, виявляючи нові тенденції його розвитку.

У цій статті увага сфокусована на публікаціях українських науковців (І. Победоносцева, О. Русина, Т. Сидорчук, М. Собуцький, В. Суковата), на працювання котрих можуть бути залучені до аналізу нагальних проблем телевізійного серіалу.

Мета статті. Інтерпретація руху телевізійного продукту «серія — серіал — серіальна продукція» має на меті розкрити естетико-художній потенціал «телевізійного серіалу» як творчо-пошукової форми відтворення дійсності.

Виклад основного матеріалу. На нашу думку, аргументація авторської концепції має спиратися на визначення «телебачення», яким оперує сучасне мистецтвознство:

«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» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 449).

Окрім загального визначення, доцільно підкреслити, що телебачення відрізняється від кіно як специфікою технічного забезпечення, так і «худож-

ньо-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» (Безклубенко, & Рутковський, 2006, с. 449–450).

Варто зауважити, що визначення телебачення як «найпопулярнішого засобу масової комунікації та інформації», окреслення його технічної та естетико-художньої самобутності 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, як ми вже зазначали, протягом 50–80-х років минулого 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». Очевидно, необхідно виокремити й ідейно-виховну функцію, яка на теренах телевізійного простору використовується таким чином, що допомагає в необхідному напрямі формувати громадську думку.

За десятиліття свого існування телебачення не лише сформувало, а й постійно збагачує те, що доцільно визначити як «функціональний простір», 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 здатний звертатися до мільйонів глядачів, котрі не пов'язані один з одним.

На нашу думку, беззастережне значення має розважально-емоційна складова телебачення, якій деякі психологи надають рекреативної ваги. Ця

складова — у певних випадках — здатна сприяти зменшенню соціальної напруги, переадресовуючи увагу глядачів на інший прошарок естетико-художніх подразників, що спонукає до певних міркувань. Так, розважально-емоційна складова може, так би мовити, залучати потенціал «пізнавальної функції», формуючи «пізнавально-емоційну» площину, що обов'язково матиме «свою» глядацьку аудиторію, популяризуючи 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 передач, їхня швидка заміна чи оновлення є однією з ознак телебачення, що виявляє його самодостатність та самоцінність.

На межі XX–XXI століть розважально-емоційна складова телебачення продемонструвала, сказати б, здатність до змін, відверто «експлуатуючи» потенціал «ескапізму», який Л. Бабушка характеризує як «втечу до свята». Проблема «ескапізму», хоча й має певну «теоретичну історію», проте, по суті, залишалася на маргінесах. Ситуація змінилася в останнє десятиліття минулого століття, значною мірою завдяки естетиці «постмодернізму», де «ескапістські» мотиви почали звучати досить виразно не лише в літературі, кінематографі, драматургії, а також у спрямованості як розважально-емоційного аспекту телевізійних програм, так і «серіалів», у яких свідомо чи інтуїтивно використовуються «ескапістські» мотиви.

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

Хоча нормативи статті не дозволяють розгорнути означену проблему, ми все ж наголосимо, що подекуди надмірне захоплення ескапізмом, який є важливою складовою розважально-емоційної функції телебачення, призводить до певної «деформації» телевізійного простору, що має прагнути до збереження «функціональної рівноваги».

У зв'язку з порушеними нами питаннями, неабиякої ваги набуває і той факт, що приблизно від середини 90-х років науковці все активніше оперують поняттями «діалог», який здатний стати «механізмом організації соціокультурного “простору — часу”», «індивідуальність» та елементи «регіоніки», коли різні телевізійні програми «відкривають» глядачеві життя практично всіх країн світу, часто-густо свідомо звужуючи «регіон» до «столиць», «краєвидів сільської місцевості», проблем «промислового міста», «заповідників» та ін.

Ми звертаємо особливу увагу на ці моменти тому, що на початку XXI століття поняття «діалогізм», «індивідуальність» — та суголосний їй термін «персоналізація» — і «регіоніка» стають засадними чинниками як культурології, так і культурологічного аналізу.

Постановка подібних запитань потрібна не заради самої постановки, а задля з'ясування такого: як співвідносяться «телевізійні серіали» з поняттям «аудиторія»? Чи «аудиторія» в цілому «працює» на, подекуди, шалену популярність такого типу продукції, чи йдеться 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 ті «позитивні» чи «проблематичні» ознаки телебачення, спираючись на які формується «телевізійний простір», необхідно фіксувати й ті його недоліки, що руйнують цей медійний засіб або гальмують його якісний розвиток. На думку І. Победоносцевої, 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» (Победоносцева, 2005, с. 138).

«Схематизація» — у найширшому розумін-

ні — в умовах початку XXI століття виявилася чи не тенденцією в практиці розвитку «серіальної продукції». Мовиться про численні факти «перенесення» успішних телесеріалів у простір нових національно-культурних традицій: скандинавський серіал «Міст» має, як відомо, кілька варіантів. Схожі експерименти відбулися з американським «Нишпоркою», німецьким «Комісаром Рексом», англійським «Співаючим детективом», французьким «Наскоком» та ін. Варто констатувати, що «серіальна продукція», перенесена на новий ґрунт, зазвичай, програє оригіналу, проте така практика не лише «набирає обертів», а й не засуджується ані професіоналами, ані глядачами, котрі на мережевих форумах, використовуючи засади порівняльного аналізу, «шліфують» власні естетико-мистецтвознавчі уподобання.

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 під новим ракурсом розглянути й, так би мовити, традиційні теоретичні ідеї чи концепції, що протягом тривалого часу «подорожують» публікаціями різного типу. Серед них варто — вчергове — акцентувати проблему функцій телебачення, які постійно і збагачуються, передусім завдяки комп'ютерним технологіям, і, принциповим чином, змінюються порівняно з можливостями телебачення минулого століття.

На нашу думку, різні модифікації феномену «серіал» доцільно розглядати в контексті сучасної культурології, що висуває на перші позиції комплекс питань, пов'язаних з термінологією та понятійно-категоріальним «забезпеченням» дослідницького процесу. Варто підкреслити, що складність аналізу «серіалу» обумовлена тією ситуацією, коли й термінологічне, і понятійно-категоріальне «забезпечення» самої культурології перебуває в процесі становлення. Означене й 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», який — у позитивному контексті — вживається частиною культурологів. Щодо нашої позиції, то, з одного боку, ми не заперечуємо такої інтерпретації, коли «серіальною продукцією» вважають усе, що виробляється телебаченням, адже, наприклад, політичні шоу, які виходять у ефір з позначкою «по буднях», теж є «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» несе в собі іронічно-негативне значення.

Аргументуючи 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, неначебто вбудовує її в модель знайомої їй сільської повсякденності...» (Суковатая, 2020, с. 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 в екранізації романів своєї видатної співвітчизниці, а першою виконавицею ролі місіс Марпл стала Джоан Хіксон (1906–1998). Серіал за її участю було знято ще за життя А. Крісті, і він досьгодні не сходить з телеекранів. Згодом англійські митці створили ще дві телевізійні версії романів Крісті, що, на нашу думку, відверто програвали попередній. Однак, на цьому «серіальне життя» місіс Марпл не припинилося. Французьке телебачен-

ня зняло «Загадкові вбивства Агати Крісті» (2009) і, змінивши жанр детективу на комедію, перенесло дію в наш час, дозволивши собі переосмислити деякі сюжетні лінії. Таким чином, екранізація історії місіс Марпл з Джоан Хіксон є показовим зразком високоякісного серіалу, а «Загадкові вбивства Агати Крісті» є не менш показовим прикладом «серіальної продукції».

До цієї ж категорії варто віднести й чергову екранізацію популярного роману «Блідий кінь» (1961), що був написаний А. Крісті на перетині «детективу» та «містики» й екранізувався в 1996 та 2010 роках. Нову версію, зняту режисером Леонорою Лонсдайл у 2020 році, також варто вважати «серіальною продукцією». Складається враження, що серіал знято нашвидкоруч, без проробки характерів та чіткого відтворення тих морально-психологічних чинників, які здатні спонукати людину другої половини ХХ століття зробити трьом жінкам-ворожкам «замовлення на вбивство».

Послідовно орієнтуючись на заявлений нами підхід, проаналізуємо — у 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 з термінологічним та понятійно-категоріальним «забезпеченням» цього теоретичного блоку. Так, М. Собуцький у статті «Серіальна продукція: питання референції» (2017) оперує поняттями «фільмічний» та «літературний» серіал і використовує їх у дослідницькому просторі «референції — від латин. *referre* — повідомляти: характеристика (відгук), що дається якійсь персоні чи підприємству» (Референція).

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» (Собуцький, 2017, с. 32).

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 в зв'язку з модифікаціями феномену «реальність», до цього матеріалу доцільно буде повернутися в процесі нашого аналізу жанру «фентезі», тож наразі ми лише констатуємо означений напрям досліджень, висуваючи на перші позиції поняття «фільмічний» та «літературний» серіали.

На нашу думку, термін «фільмічний», певною мірою, 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 атрибувати «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.

На нашу думку, не можна залишити поза увагою і статтю 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 цей жанр від 1937 року, започаткувавши «циклічний спосіб телевізійного мистецтва». Т. Сидорчук вважає, що

«найперші серіали в загальному потоці медіамистецтва зародились у форматі радіоп'єс: наприклад, серіал «Дороговказне світло» (англ. «Guiding Light»), що стартував 1937-го на NBC Radio, у 1952 році почав своє тривале життя на каналі CBS» (Сидорчук, 2020, с. 98).

До того ж у цій статті реконструйовано процес подальшого розповсюдження американського досвіду на практику формування саме «музичних серіалів», а це, на нашу думку, є вкрай важливою деталлю.

Наразі наголосимо, що окреслений комплекс питань, пов'язаних з термінологією, вочевидь, є «проблемною теоретичною площиною» під час аналізу серіалу. Мовиться про виокремлення поняття «серія» — від лат. *series* — ряд: сукупність предметів, які мають одну чи кілька спільних

ознак. Серія, зазвичай, має конкретну послідовність (Серия).

Як відомо, у середині ХХ століття знімалося чимало художніх фільмів, які, не маючи жодного стосунку до «серіалів», формувалися з двох чи навіть трьох–чотирьох «серій». Переважно подібна структура художнього фільму була представлена в екранізаціях літературних творів та детективному жанрі. У такому випадку «серія» розглядалася як засіб збереження усього об'єму 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 ХХ століття, принцип «серій» під час виробництва художніх фільмів — подекуди — замінювався іншим прийомом. Так, заявивши в першій стрічці головного героя, якого грав конкретний актор, пізніше знімалося ще дві–три картини, у яких він був пов'язаний з новими подіями, спілкувався в інших персонажах. Проте така цілісність на тлі різних сюжетів не була суголосною «серіалам». Означений прийом, наприклад, вельми вдало використали 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 видатного актора дозволив представити три фільми як цілісний твір, де «цілісність» досягається відшліфуванням особистісних рис комісара Мегре, які є визначальним сегментом у його слідчій діяльності.

Можна навести аналогічний приклад і з практики радянського кінематографу, коли митці вдало реалізували цей прийом у фільмах «Чорний принц», «Повернення Святого Луки» та «Версія полковника Зоріна». «Цілісність» цим трьом картинам надавала постать Всеволода Санаєва (1912–1996), що його професіоналізм дозволив у кожному з фільмів відтворити й розвинути психологічні та вікові чинники образу «полковника Зоріна», які були заявлені в першій стрічці. Водночас, ці картини можна було дивитися поодиночі, оскільки сюжетно вони не пов'язані й, до речі, цим відрізняються від серіалу.

Паралельно з означеними явищами й у європейській, і в американській культурний простір поступово входили «телевізійні серіали» — багатосерійні стрічки з кількома сюжетними лініями, узасмодія яких мала створити цілісний художній твір.

Подекуди у визначенні «серіалу» підкреслюється, що це фільм, який складається з багатьох частин — серій (Сериал). 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 наголошується на кількісній різниці, а саме: фільму протистоїть «серіал», що налічує «багато частин». Хоча таке означення й можна вважати одним з чинників, що відрізняє «фільм» від «серіалу», це лише кількісний показник. Аналіз специфіки «серіалу» важливий для виявлення «якісних» розбіжностей, що базуються і на множинності сюжетних ліній, розробка яких вимагає екранного часу, нових акторів, постійного контролю за «ритмом» зміни екранного зображення, і на врахуванні психологічної єдності між початком кожної нової сюжетної лінії, поступовим відпрацюванням вчинків героїв та логічним завершенням.

Як відомо, «багатосерійності» притаманна легкість «втрати» заявлених персонажів, інтерес до яких автори проекту «втрачають» у процесі зйомок. Причини, наразі, можуть бути й «суб'єктивними» — не влаштовує робота акторів, і «об'єктивними» — матеріал чергової сюжетної лінії перевищує метраж, певний епізод вимагає складних декорацій та ін. Такі недоречності в «серіальній продукції», зазвичай, уважають «телеляпами», що свідчить про низький рівень професіоналізму її авторів.

Популярність «серіалів» і постійне збільшення їхнього виробництва актуалізує необхідність теоретичного осмислення тих процесів, які відбуваються в цьому сегменті кіновиробництва. Відтак, варто ще раз наголосити, що означений «сегмент», не дивлячись на певні публікації, по суті, залишається на маргінесах сучасної української гуманістики.

Культурологічні й кінознавчі розвідки на теренах широкого обсягу проблем, пов'язаних зі специфікою «телесеріалів», дозволяють 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; по-друге, якість серіалів залежить від професіоналів, які можуть

реалізувати себе практично у всіх кіновиробничих форматах. Якщо в період «мільних опер» ті, хто працював у «теленовелах» чи знімав перші «серіали», вважалися «професіоналами другого ешелону», то, починаючи з 70-х років ХХ століття, ситуація принципово змінюється, оскільки популярність серіалів, їхній суспільний резонанс стимулює вже «перший ешелон» митців реалізувати себе в цій галузі.

Активний розвиток «серіалу — серіальної продукції» зумовив украй цікавий процес, який не має аналогів в інших типах художньої творчості, а саме: накопичення нової термінології, що деякі науковці намагаються всебічно опрацювати, трансформували її в понятійно-категоріальну площину. Відтак, на межі ХХ–ХХІ ст. у теоретичний ужиток увійшло приблизно два десятки нових термінів, серед яких виокремимо такі:

– «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.

– «Пов» (пов, point of view) — позиція персонажа, який веде розповідь. Уважається, 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 конкретний персонаж.

– «Ненадійний оповідач» (unreliable narrator), який пропонує таку інформацію, що відрізняється від реальності, оскільки персонаж знаходиться або під наркотиками, або має ознаки психічної хвороби.

Висновки. Підсумовуючи матеріал статті, варто констатувати:

1. Показано, що введення в теоретичний контекст феномену «проблемна площина» виявляє ті суперечливі питання, які вимагають нагального осмислення.

2. Наголошено на необхідності подальшої теоретичної роботи над фіксацією рівня понятійно-категоріального «забезпечення» сутності спрямованості серіалу й чіткості його жанрової орієнтації.

3. Аргументовано доцільність більш послідовного та якісного відтворення зв'язку між досвідом створення «серіалу — серіальної продукції» протягом другої половини ХХ та початком ХХІ століття, оскільки це дозволить систематизувати ознаки творчої новизни конкретних телевізійних серіалів.

Література:

- 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. (2006). Український енциклопедичний кінословник. *Том 1. Основні терміни та поняття*. Київ: КНУКІМ. 500 с.
- Победоносцева, І. С. (2005). *Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму*. Дисертація кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.04. Київ. 196 с.
- Референція.* (No date). Відновлено з <https://kartaslov.ru>>значення-слова> референція
- Серіал.* (No date). Відновлено з <https://www.endicru.com/kuznecov/serial-45669>
- Серія.* (No date). Відновлено з <https://ru.wiktionary.org/wiki/серия>
- Сидорчук, Т. А. (2020). Музичний серіал на перетині кіно і телебачення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення: збір. наук. праць*. Київ: КНУТКіТ. С. 98–114. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202610>
- Собуцький, М. А. (2017). Серіальна продукція: питання референції. *Магістеріум (Культурологія)*. Київ: НУ «Києво-Могилянська академія». С. 32–35.
- Суковатая, В. А. (2020). Детективы Агаты Кристи как философия повседневности: постмодернистский анализ. *Вісник Маріупольського державного університету: збір. наук. праць*. Вип. 19. Маріуполь: МДУ. С. 13–21. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2020-10-19-13-21>

References:

- Babushka, L. D. (2020). *Festvatsiia yak komunikatyvnyi apropriator hlobalizatsiinykh interesiv u kulturotvorchomu prostori* [Festival as a communicative appropriator of globalization interests in the cultural space]: monohrafiia. Kyiv: Vydavets PP Lysenko M. M. 272 p. (In Ukrainian)
- Bezklubenko, S. D., & Rutkovskiy, O. (2006). *Ukrainskyi entsyklopedychnyi kinoslovnnyk* [Ukrainian encyclopedic film dictionary]. *Tom 1. Osnovni terminy ta poniattia*. Kyiv: KNUKIM. 500 p. (In Ukrainian)
- Pobiedonostseva, I. S. (2005). *Televiziinyi dyskurs u kulturnomu prostori postmodernizmu* [Television discourse in the cultural space of postmodernism]. Ph.D. dissertation (Arts). Kyiv. 196 p. (In Ukrainian)
- Referentsiia* [Reference]. (No date). Retrieved from <https://kartaslov.ru>значение–слова>референция> (In Russian)
- Seryal* [TV series]. (No date). Retrieved from <https://www.endicru>kuznecov>serial–45669> (In Russian)
- Seryia* [Series]. (No date). Retrieved from <https://ru.wictionary.org>wiki>серия> (In Russian)
- Sobutskiy, M. A. (2017). Serialna produktsiia: pytannia referentsii [Serial production: questions of reference]. *Mahisterium (Kulturolohiia)*. Kyiv: NU «Kyievo-Mohylianska akademiiia». P. 32–35. (In Ukrainian)
- Sukovataia, V. A. (2020). Detektyvy Ahaty Krysty kak fylosofiia povsednevny: postmodernystskiy analiz [Agatha Christie's detectives as a philosophy of everyday life: a postmodern analysis]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu: zbir. nauk. prats.* Issue 19. Mariupol: MDU. P. 13–21. DOI: <https://doi.org/10.34079/2226-2830-2020-10-19-13-21> (In Russian)
- Sydorchuk, T. A. (2020). Muzychnyi serial na peretyni kino i telebachennia [Music series at the intersection of cinema and television]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia: zbir. nauk. prats.* Kyiv: KNUTKiT. P. 98–114. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.26.2020.202610> (In Ukrainian)

Tymofii Kokhan

"Episode — series — series products" as structural components of modern culture

Abstract. It is argued that from decade to decade Ukrainian humanities are actively expanding the research space, discovering new, theoretically important "problem areas", the understanding of which may have prospects by using the potential of cultural analysis, including factors such as "interdisciplinarity", "personalization" and "dialogue". These include a range of issues related to the specifics of the "series".

It is noted that due to the involvement of the concept of "paradigm" in the analysis of the situation in the field of art, the facts of partial or complete change, especially patterns of thinking in motion from film to TV series and from cinema to television.

It is stated that the interest in television in general and the "television series" in particular intensified during the '70s and '90s. This was due to a number of reasons, including the rapid entry into the space of humanitarian knowledge of cultural studies. As a unity of history and theory of culture, it prompted a revision of the research orientation of the traditional humanities.

It is noted that the ability to record the transformation of "film — series" encourages the use of art history dimension of culturology — a science that represents a combination of three components: theory, history and art criticism. At the same time, the history of art is seen as a procedural phenomenon, as it accumulated gradually: art forms were formed not simultaneously but over the centuries, entrenched in the dynamic movement of artistic development of reality.

Keywords. Episode — series — series products, cultural creation, problem area, professionalism.