

# СВІТЛОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-1134-9761>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-23-2023-1.77-84>

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СЕРІАЛАХ СКАНДИНАВСЬКОГО РЕГІОНУ

**Кохан**

**Тимофій Григорович**

кандидат мистецтвознавства,  
Інститут культурології  
Національної академії мистецтв  
України, м. Київ  
[kokhan-t@ukr.net](mailto:kokhan-t@ukr.net)

**Тymofii Kokhan**

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

*Анотація.* Матеріал статті, з одного боку, систематизує творчі надбання телебачення скандинавських країн щодо виробництва серіалів детективно-кримінального жанру, а з іншого — визначає вплив на їхнє створення культурно-мистецьких традицій, що протягом XIX–XX століть формувалися на теренах цього регіону.

Наголос, зроблений на детективно-кримінальному жанрі, видається цілком закономірним, адже саме він не тільки переважає в телевізійній продукції Скандинавії, а й активно використовує потенціал «трилеру», що надає серіалам особливого забарвлення.

Увагу зосереджено й на феномені «римейку», з яким активно експериментують митці, розширюючи художньо-емоційну виразність екранного зображення.

Осмилення детективно-кримінального жанру серіальної продукції скандинавського регіону здійснено на засадах хронологічного підходу, що є необхідним у процесі застосування культурологічного аналізу. Вибір емпіричного матеріалу визначений естетико-художньою позицією автора статті.

*Ключові слова.* Скандинавський регіон, серіал, інтерпретація, жанр, культурно-мистецькі традиції, трилер, римейк, містика, мелодрама.

*Постановка проблеми та актуальність дослідження.* Матеріал статті актуалізує потужне місце, яке європейське телебачення відіграє в процесі сучасного культуротворення. Прагнення окреслити особливості естетико-художніх пошуків на теренах серіалів скандинавського регіону потребує, по-перше, враховувати певну умовність вживання поняття «скандинавський», оскільки кожний серіал має, так би мовити, провідну країну, що стоїть біля витоків виробничого процесу. По-друге, аналізуючи серіал, на нашу думку, доцільно фіксувати країну, телебачення якої виступило ініціатором конкретного проекту, адже одній країні — Данії, Норвегії, Швеції — доволі проблематично й у творчому, і у фінансовому плані самостійно зняти багатосезонний серіал. Саме тому й виникає об'єднання

кількох країн, що, так би мовити, виправдовує вживане нами поняття «скандинавський регіон».

Принагідно доцільно підкреслити, що досить часто до створення багатосезонних «скандинавських» серіалів запрошують Німеччину, Францію, Бельгію та Ісландію. Подібні проєкти можна назвати «європейськими», проте — і в цьому випадку — першою фіксується та скандинавська країна, яка стояла біля його (проєкту) витоків.

*Аналіз досліджень та публікацій.* Дослідницький простір статті ґрунтується на тих традиціях реконструкції історико-теоретичних проблем, що формувалися в процесі розвитку телебачення, і протягом кінця ХХ — перших десятиліть ХХІ століття накопичувалися українською гуманістикою. Мовиться про напрацювання І. Побєдоносцевої, О. Русиної, Т. Сидорчук. Окрім цього, увагу привертають наукова розвідка В. Суковатої, котра визначає формально-логічну структуру «філософія повсякденності», аналізуючи в її просторі детективи Агати Крісті, і публікація М. Собуцького, присвячена розгляду творчих модифікацій історичного жанру в практиці європейського телебачення. Залучаючи до аналізу поняття «референція», М. Собуцький підкреслює, що феномен «референція» має «безпосередній стосунок до конструювання серіальних світів, що стали свого роду альтернативною реальністю сучасності» (Собуцький, 2017, с. 32).

*Мета статті.* Спираючись на хронологічно реконструйовані серіальні проєкти телебачення скандинавського регіону, окреслити специфічні риси його розвитку на теренах трилеру та детективно-кримінального жанру.

*Виклад основного матеріалу.* Як відомо, телебачення скандинавського регіону — це складна, багатоаспектна структура, що, з одного боку, активно розвивається, а з іншого — безпосередньо впливає на практику культуротворення в широкому розумінні цього процесу. Підставою для нашої тези є використання літературних джерел, які мали значний розголос і високу оцінку критики, задля створення телесеріалів і доволі широка 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 протягом

останніх двох століть «напрацьовувало» не лише «творчі здобутки», а й яскраво виражену самобутність. Аж ніяк не претендуючи на вичерпаність, так би мовити, переліку, реконструюємо наразі ті імена, завдяки яким традиції скандинавського культуротворення забезпечили Данії, Норвегії та Швеції особливе місце в європейському культурному просторі: П.- А. Хейберг, Г.-К. Андерсен, Г. Бандес, М.- А. Нексе, Г. Понттопідан — лауреат Нобелівської премії з літератури (1917), Ларс фон Трієр (Данія); Г.-Ю. Ібсен, Ед. Гріг, Ед. Мунк, Г. Вігеланд, Сігрід Унсет — лауреат Нобелівської премії з літератури (1928), Ю. Несбьо (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 спробували показати, який вплив творчість цього видатного живописця мала на європейське культуротворення на межі ХІХ–ХХ століть. На тлі життєво-творчого шляху Едварда Мунка (1863–1944) йшлося 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 К'єркегор (1813–1855).

Художньо-інтелектуальна еліта скандинавського регіону, на нашу думку, протягом кількох століть створювала та створила потужний культурний простір, який до сьогодні «підживлює» певні види мистецтва, особливо, літературу, музику та живопис. Подібне твердження не є перебільшенням, оскільки означене «підживлення» стосувалося як дитячої літератури, що дуже оригінально інтерпретувала взаємозв'язок «дитина — природа», так і «авторського» осмислення складної морально-психологічної проблематики, яка, наприклад, у романах А. Стрінберга, С. Ларссона чи у фільмах І. Бергмана та Л. фон Трієра «вибудовувалася» на засадах загальнолюдських цінностей. Доля людини, котра, зазвичай, є серцевиною твору, «розробляється» в літературі, у живописі та кінематографі з великою увагою до деталей і з прагненням осягнути глибини людської трагедії і, що не менш важливо, її передчуття, своєрідним емоційним камертоном яких став «Крик» Е. Мунка.

Накопичені художні традиції, вочевидь, від-

биваються і в практиці інтерпретації тематики, що передбачається детективно-кримінальним жанром, специфіка розвитку якого на теренах скандинавського телебачення і є предметом цієї статті. На нашу думку, увага саме до цього жанру є цілком закономірною, оскільки він відверто домінує в проєктах скандинавського телебачення протягом останніх двох десятиліть.

Мовиться про те, що детективно-кримінальний жанр — це, зазвичай, і презентація роботи поліції в країнах скандинавського регіону з обов'язковою реконструкцією моделей роботи конкретних відділів, які 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 долучення цієї державної структури до суспільного 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, скандинави спираються і на потенціал «трилера» (від англ. *thrill* — хвилювання, тремтіння), що досить популярний як у літературі, так і в кінематографі. Реалізація вимог «трилера» призводить до того, що творчі зусилля митців спрямовуються на те, аби викликати в реципієнта почуття тривожного очікування чи певні, хоча й чітко не визначені передчуття. Виступаючи самостійним жанром, трилер водночас немає чітких засобів розмежування, коли йдеться про детектив чи фільми «жахів» (*Триллер*).

Низку художніх ознак «трилера» на сторінках монографії «*Thriller*» (2006) запропонував відомий американський письменник, автор численних 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 дотичні до виявлення різних аспектів «трилера», досить активно оперують фактором «час». Вони вважають, що «трилер», сказати б, ак-

тивізує «рух часу» вперед, спрямовуючи події твору до катастрофи. Натомість «детектив» — це «рух назад», до розгадування того, що вже відбулося.

Ми вважаємо, що наголошувати 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», помітний наголос роблять і на «трилері», виокремимо два проєкти, здійснені протягом 2019 року, а саме: «Вістінг», виробником якого є Норвегія, та «ДНК» — дансько-французький серіал. Їх — це необхідно підкреслити — 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 намагається спіймати протягом 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 змальовано достатньо відверто. Так, серед двох спецагентів ФБР, що терміново прилітають до Норвегії, аби взяти участь у розслідуванні, один — жінка, а другий — афроамериканець. Водночас, жінка — виступає, так би мовити, професійним лідером, реалізуючи таким чином засади гендерної політики, і керує не тільки своїм підлеглим афроамериканцем, а й намагається спрямовувати діяльність усього відділу норвезької поліції.

Низка епізодів «Вістінга» чітко ілюструє ті теоретичні вимоги, які фахівці висувають до «трилера». Це стосується, передусім, фактору «часу», що в «трилері», як уже зазначалося, «рухається вперед до катастрофи». Своєрідна «підготовка» до неї на шаровується авторами серіалу поступово: знайдений у снігу напіврозкладений труп легко вдягнутого чоловіка, останки людини, яка перетворилася на мумію, що сидить перед телевізором, викрадення молодої популярної журналістки, криниця, у якій знаходять з десяток тіл замордованих дівчат...

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 нього схожа, детальне вивчення її біографії, звичок, смаків, манери поведінки, стилю життя. Потім її вбивство й продовження власного 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 долучення до процесу відтворення «логіки розслідування», яким з норвезького боку керує досвідчений поліцейський Вільям Вістінг, наукових досягнень криміналогії та психології.

Як ми вже зазначали, елементи «трилера» успішно «вплетені» і в детективно-кримінальний серіал «ДНК», що атрибутується як дансько-французький проєкт, хоча в його сюжетних лініях задіяні й польські поліцейські, оскільки до розслідування практики викрадення і продажу немовлят долучена поліція Данії, Франції та Польщі.

Важливо підкреслити, що за всіх окремих прорахунків сценарного матеріалу — занадто строкато «прописана» роль монастирських служниць у продажу дітей, деякі сюжетні лінії не достатньо вмотивовані, нечітко окреслені «позитивні» чи «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 поставлену 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 протягом перегляду, не затьмарюють головного — дансько-французький серіал оголює драматичний аспект, що існує на сучасних європейських теренах, а саме: бізнес на викраденні й продажу дітей — «грудничків», як їх називають у серіалі. Підкреслимо, 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 глядачам «щасливого кінця», а ставлять їх 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 протягом значного екранного часу, вважаючи що служниці монастиря, де народилася її дитина, віддали немовля на продаж.

Героїня серіалу шукає його та врешті-решт 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, що є між ними, 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 рецепту 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 «мело-

драмою», 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 «трилер» подекуди органічно співіснує з «містиком» — 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 світоглядання» (*Мистика*).

Поступово «містика» трансформувалася в самостійний жанр, який має місце в різних видах мистецтва. У телевізійній продукції, окрім тих творів, де використання «містики» стає самоціллю, є чимало зразків, де цей жанр відіграє, так би мовити, допоміжну роль, надаючи особливе забарвлення, зокрема, «трилеру». Показовими прикладами скандинавських «серіальних проєктів», у яких «містика» виконувала 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 — виконує жанр «містики».

Варто підкреслити, що телебачення скандинавського регіону достатньо широко відоме своїми детективно-кримінальними серіалами як на європейських, так і американських теренах. Зазвичай, у них «трилер» чи «мелодрама» посідають другорядне місце, і, на противагу їм, свідомо наголошується на естетико-художніх виражальних засобах двох жанрів — «детектив» та «кримінал».

На нашу думку, до беззастережних успіхів шведського телебачення варто віднести серіал «Волландер», який налічує 32 серії і знімався протягом 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 відділу, де кожен виконує якусь важливу частину розслідування. Така модель функціонування скандинавської поліції є найбільш характерною для телесеріалів.

Певна зміна наголосів між сформованою традицією показу роботи поліцейських відділів 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 зіграв вкрай важливу роль в утвердженні детективно-кримінальної як літератури, так і телевізійних проєктів на шведських теренах. Члени родини, у якій народився Хеннінг, були дотичні до мистецтва: його дід — відомий шведський композитор, а сам Манкелль уже з 17 років працював помічником театральним режисером, реалізувавши в такий спосіб свою юнацьку мрію. Згодом здійснилася й інша мрія — відвідати Африку і від 1972 року Манкелль більше двадцяти місяців прожив у Замбії.

Починаючи з середини 70-х років, життя режисера фактично проходило між двома континентами — Європою та Африкою, тож в одному зі своїх інтерв'ю він використав таку метафору: однією ногою я стою в снігу, а іншою — у піску. 1973 року виходить перший роман Х. Манкелля «Підричник гір», який засвідчив початок доволі успішної літературної кар'єри тодішнього театральним режисером. Принагідно зазначимо, що театр завжди посідав важливе місце в житті Манкелля, котрий намагався розвинути театральну культуру на африканських теренах: він створив театральну трупу в Мапуто, а згодом заснував професійний театр «AVENITO» (1986) у Мозамбіку.

Вихід друком роману «Безликі вбивці» (1991), де слідчий Курт Волландер педантично «рухається» за злочинцем, розкриваючи найскладніші злочини, зробив Манкелля як популярним письменником, так і «фахівцем» детективної літератури. Читачі не тільки підтримали роман «Безликі вбивці», а й прийняли створений письменником тип «слідчого-одинака» — Волландера.

Варто зазначити, що й у романі, і в серіалі досить виразно представлений соціальний аспект, наголос на якому взагалі властивий творчості Ман-

келля, котрий протягом усього життя займав активну соціально-політичну позицію: протестував проти війни у В'єтнамі, проти апартеїду та колоніальної політики Португалії в Африці. На початку 70-х років 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»: він попереджає про наступне жорстоке вбивство, виправдовуючи його фактом порушення соціальних гарантій шведських громадян.

Доволі своєрідно проблеми моралі, права, психології та педагогіки були об'єднані в серіалі «Дівчинка, яка кричала "Вовки!"» (2020). Цей проєкт повністю реалізований телебаченням Данії і представлений як «поліжанровий». Аж ніяк не заперечуючи такого визначення, ми все ж уважаємо за потрібне звернути увагу на порядок подання жанрів, а саме: драма, кримінал, детектив, де останній жанр — детектив — є, так би мовити, похідним від драми.

Особливе творче навантаження в серіалі несе виконавець головної ролі Бьярн Хенріксен (р. нар. 1959) — данський актор, котрий здобув європейську популярність завдяки таким фільмам і серіалам, як «Давай зникнемо» (1997), «Китаїст» (2005), «Мутна вода» (2008). Б. Хенріксен з щирістю і особливою проникливістю відтворює роль соціального працівника, котрий опікується дітьми, що зазнають домашнього насильства. Постійне «перехрестя» проблемних площин провідних гуманітарних наук, поза знанням яких не можна допомогти дітям, створює особливий гуманістичний простір у цьому данському 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 Ересунському 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. Помітну роль у розгортанні подій серіалу відіграє журналіст Даніель Фербе.

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 рік тому, і, не знайшовши її, данська поліція припинила слідство.

Перш, ніж визначити «за» і «проти» цього телевізійного проєкту, варто констатувати таке: він був оцінений настільки високо, що стимулював створення принаймні трьох «римейків» (від англ. remake — переробка). Це досить популярний, починаючи з другої половини ХХ 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 та ін. (*Римейк*).

Феномен «римейку» відомий достатньо широко завдяки прикладам неодноразової інтерпретації як у кінематографі, так і в серіалах європейської літературної класики, зокрема творів В. Гюго, Е. Золя, Г. Флобера (Франція) та Дж. Остін, Ш. Бронте, Т. Гарді, Ч. Діккенса (Англія). В означених випадках, першоджерелом, «римейк» якого створювали митці, був літературний твір, а по-друге, поступово накопичувався досвід «перенесення» літературного чи кінематографічного варіанту твору в телесеріал, адже сьогодні європейська літературна класика існує і у форматі фільму, і як серіал.

Враховуючи нормативи статті, прокоментуємо лише один приклад, пов'язаний з «римейками» роману В. Гюго «Знедолені». Як відомо, цей славетний роман екранізували французькі, американські та англійські кінематографісти, а хронологія «перенесення» літературного першоджерела на екран виявляє таку динаміку: 1913, 1935, 1947, 1958, 1982, 1985, 1998, 2000, 2007, 2012. До сьогодні кращим «римейком» вважається варіант, знятий режисером Ле Шануа в 1958 році, де роль Жана Вальжана виконав видатний французький актор Жан Габен (1904–1976).

Беззастережно позитивною специфічною ознакою «римейку» є та можливість, яку він надає режисерам і акторам наступних поколінь, долучитися до інтерпретації класичних художніх образів і, з одного боку, продемонструвати рівень власного професіоналізму, а з іншого — запропонувати «авторську» версію розуміння того чи іншого образу.

Тож після 1958 року роль Жана Вальжана виконали Л. Вентура, Л. Нісон, Ж.-П. Бельмондо, Ж. Депардє, Х. Джекман.

Повертаючись до практики «римейку» стосовно серіалу «Міст», варто зазначити, що всі його варіанти створені як переробка й переосмислення цього телевізійного проєкту, що виявляє принципово новий аспект використання його (римейку — Т. К.) естетико-художніх засад. Перший «римейк» створило американське телебачення, випустивши на екрани свій варіант «Мосту» (2013), що з'єднає Техас з Мексикою. У тому самому 2013 році з'являється другий — франко-англійський — серіал «Тунель», а відтак черговий «римейк» «Мосту» знімається під новою назвою. Наразі така зміна є цілком виправданою, оскільки дія серіалу відбувається в тунелі, що з'єднає англо-французькі береги, тобто між Фолкстоуном та Кале. Варто зазначити, що ці «римейки», хоча й більш-менш вдало «переробляють» першоджерела, вони все ж поступаються шведсько-данському варіанту й у естетико-художньому, а головне — морально-психологічному плані.

Наразі наголосимо, що в цій статті представ-

лено лише частину тих телевізійних проєктів, які протягом двох десятиліть XXI століття мали розголос і серед критики, і серед глядачів. Однак, телевізійний екран постійно оновлюється, демонструючи глядачеві й нові злочини, і нових поліцейських: «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.

*Висновки.* Зосередившись на телебаченні скандинавського регіону, де яскраво представлено детективно-кримінальний жанр, автор статті визначив специфіку його втілення, по-перше, як «поліжанрового» феномену, котрий спрямований на опрацювання морально-психологічної тематики, по-друге, як експериментального поєднання детективу, криміналу з трилером та мелодрамою, а по-третє, як можливість окреслення «за» і «проти» практики «римейку». Теоретичний матеріал статті розглянуто на значному емпіричному підґрунті, що відображає найбільш показові тенденції інтерпретації детективно-кримінального жанру телебаченням скандинавських країн.

#### Література:

- Мистика. (No date). Відновлено з <https://kartaslov.ru/значение-слова/мистика>  
 Римейк. (No date). Відновлено з <https://ru.wikipedia.org/wiki/ремейк>  
 Собуцький, М. А. (2017). Серіальна продукція: питання референції. Магістеріум: культурологія. Випуск 68. Київ: НУ «Києво-Могилянська академія». С. 32–35.  
 Триллер. (No date). Відновлено з <https://kartaslov.ru/значение-слова/триллер>

#### References:

- Mistika [Mystic]. (No date). Retrieved from <https://kartaslov.ru/значение-слова/мистика> (In Russian)  
 Rimeyk [Remake]. (No date). Retrieved from <https://ru.wikipedia.org/wiki/ремейк> (In Russian)  
 Sobutskyi, M. A. (2017). Serialna produktsiia: pytannia referentsii [Serial production: questions of reference]. Mahisterium (Kulturolohiia). Kyiv: NU «Kyievo-Mohylianska akademiia». P. 32–35. (In Ukrainian)  
 Triller [Thriller]. (No date). Retrieved from <https://kartaslov.ru/значение-слова/триллер> (In Russian)

***Tymofii Kokhan***

**Interpretation of cultural and artistic traditions in TV series of the Scandinavian region**

*Abstract.* The material of the article, on the one hand, systematizes the creative assets of the television of the Scandinavian countries regarding the production of series of the detective and crime genre, and on the other hand, determines the influence on their creation of cultural and artistic traditions that were formed in the territory of this region during the 19th and 20th centuries.

The emphasis placed on the detective-crime genre seems quite natural, because it not only dominates the television productions of Scandinavia, but also actively uses the potential of the "thriller", which gives the series a special color.

Attention is also focused on the "remake" phenomenon, with which artists are actively experimenting, expanding the artistic and emotional expressiveness of the screen image.

The understanding of the detective-criminal genre of series productions of the Scandinavian region is carried out on the basis of a chronological approach, which is necessary in the process of applying cultural analysis. The choice of empirical material is determined by the aesthetic and artistic position of the author of the article.

*Keywords.* Scandinavian region, series, interpretation, genre, cultural and artistic traditions, thriller, remake, mysticism, melodrama.