

## МУЗИЧНИЙ СЕРІАЛ: НА ПЕРЕТИНИ КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ

*Роль телебачення як основного засобу комунікації людини з навколишнім світом важко переоцінити. Однією з найбільш усталених функцій «малого екрана» є його розважальне призначення, репрезентантом якого для пересічного глядача є серіал. У статті аналізується явище музичного серіалу, досліджуються його характерні особливості як музично-екранної форми, простежуються причинно-наслідкові зв'язки розвитку та функціонування музичного серіалу за кордоном та в Україні.*

**Ключові слова:** серіал, телефільм, музичний серіал, музично-екранні форми, ліпсинг, меш-ап.

*It is difficult to overestimate the role of television as the primary way of human communication with the outside world. One of the most established function of the «small screen» is its entertainment appointment, representative of which for the average viewer are TV-series. The article analyzes the phenomenon of a musical series, investigates its characteristic functions as a musical-screen forms, traces the causality of enlargement and functioning of a musical series abroad and in Ukraine.*

**Keywords:** TV-series, web-series, television film, musical series, musical-screen forms, lip sync, mash-up.

*Роль телевидения как основного средства коммуникации человека с окружающим миром трудно переоценить. Одной из наиболее устоявшихся функций «малого экрана» является его развлекательное назначение, представителем которого для рядового зрителя является сериал. В статье анализируется явление музыкального сериала, исследуются его характерные особенности как музыкально-экранной формы, прослеживаются причинно-следственные связи развития и функционирования музыкального сериала за рубежом и в Украине.*

**Ключевые слова:** сериал, телефильм, музыкальный сериал, музыкально-экранные формы, липсинг, меш-ап.

Найбільш звичним екранним продуктом кінотелепростору в його розважальному сегменті для середньостатистичного вітчизняного глядача є серіал. Однак якщо широка конкуренція студій-виробників, змагання стрімінгових платформ та, глобально, довгий час існування на просторах медіа змушують іноземних виробників схилитися в бік розвитку та урізноманітнення жанровості серіалу, українські продуценти ставляться до виробництва контенту досить однобоко. Спробуємо розглянути явище музичного серіалу, дослідити його автентичність як музично-екранної форми та зрозуміти причини недостатньої поширеності на теренах нашої країни.

Для українського глядача «циклічний спосіб телевізійного мистецтва» [12] є відносно новим: якщо в США зародження серіалу ознаменувалось 1937-им роком, то на наших теренах популяризація цього формату (такого, яким він є сьогодні)

почалася лише в 1990-х. 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, в 1952 році почав своє тривале життя на каналі CBS. Якщо ж не обмежуватись медіарамками, то своєрідними попередниками серіалу навіть до появи телебачення можна вважати популярні публікації частин одного роману в низці випусків журналів, газет (наприклад, «Чорна маска», «Науково-пригодницькі книги», «Роман-газета»), або навіть комікси («Бойові комікси»/ «Action Comics»).

У СРСР «нішу» серіалу зайняли багатосерійні телефільми — різниця між явищами насамперед полягає в кількості серій (телефільм налічує від двох до восьми серій), а також у тривалості: хронометраж одного епізоду серіалу може становити 20 і навіть менше хвилин. Крім того, різниця

криється і в можливості продовження: «у випадку з багатосерійним художнім фільмом продовження буде новим твором, а продовження серіалу — це новий сезон» [5, 9]. Однак відмінність простежується не лише у формальних характеристиках, а й у засадничих принципах побудови візуального та сюжетного ряду: так, наприклад, телефільм «17 миттєвостей весни» (1973), хоч і налічує стандартну для серіалів кількість епізодів, однак побудований переважно за законами кінематографу, а не серіалу. Крім того, телефільм передбачає створення драматургічно завершеного продукту, тоді як телесеріал може містити відкритий фінал, що натякає на створення чергового сезону. Враховуючи ці ознаки, можна знайти релятивність між вітчизняним явищем телефільму та світовим терміном «міні-серіал».

Цікаво, що радянські кінокритики вже на початку 1990-х відзначали занепад вітчизняного телефільму: «варто замислитись про те, чому більшість телефільмів сприймаються зараз як архаїчні конструкції <...>. (До речі <...>, зарубіжні фільми такого стилю досі популярні, про що свідчить хоча б “Рабиня Ізаура”» [11, 22]. Причини зниження рейтингів радянського телефільму І. Сепман вбачає у специфіці телевізійного контенту, позаяк телепрограма складалася переважно з соціально-публіцистичних і музично-розважальних передач («Музичний ринг», телешоу, трансляції музичних відеокліпів), і телефільм, на думку критика, «губиться» в її просторах, оскільки передач оповідного та просвітницького характеру в ефірі немає: «щоб органічно існувати на телеекрані 80-х років, телефільм має або чітко орієнтуватися на естрадно-музичні жанри <...>, або вийти на якісно новий рівень соціальної актуалізації» [11, 23]. Як бачимо, ідея популяризації телефільму з домінантною музичною складовою витала в повітрі вже тоді.

Незважаючи на те, що знайомство радянського глядача з серіалом відбулося ще на початку 1970-х («Сага про Форсайтів», 1967) [18], масовий потік подібного зарубіжного контенту відбувся за часів «перебудови» та зі здобуттям незалежності. Відкриття культурного простору для іноземного продукту охарактеризувалась демократизацією і форми, і змісту, тому відразу позначилося засиленням «довгограючих мильних опер»: одними з найперших імпортованих проєктів стали латиноамериканські серіали на кшталт «Рабині Ізаури» (1977) (серії якого, відповідно до усталених звичок ще радянського глядача, перемонтували в притаманний телефільму хронометраж — години) чи «Дикої троянди» (1994).

Ліквідація державної монополії в галузі мистецтва та переорієнтація медіаринку на комерційність зробили економічною основою телебачення прибуток від реклами. Перенасичення глядача іноземним контентом призвело телекомпанії до акцентування на виробництві власних серіалів: на відміну від кіно чи телефільму, серіал міг «забити сітку мовлення» на доволі тривалий термін, крім того, стабільно високі рейтинги забезпечували активність рекламодавців. Шкода, що дане твердження актуальне переважно для російського виробника: водночас з побутуванням на наших теренах таких українських «хітів», як «Роксолана» (1997), «Острів любові» (1996) чи «Злочин з багатьма невідомими» (1993), високі рейтинги в години прайм-тайму тримали серіали російського виробництва, які розповідали про місцевих міліціонерів чи злочинні угруповання. Слід додати, що перелічені українські серіали мають всі ознаки телефільму.

Поділ сюжетної історії на частини, котрі виходять у звичний час, наближували обмежену кількість основних персонажів до рівня своєрідних «телезнайомих», які в простій формі діалогів доносили до реципієнта нехитру основну ідею твору, герої якого переважно переймались або влаштуванням особистого життя, або розкриттям злочинів. Поляризація добра та зла, абсолютне торжество протагоніста і спокута антагоніста, завжди молоді та привабливі персонажі — ці характерні риси мелодрами спостерігаємо досі. Ірина Победоносцева підсумовує: «загалом ідеться про таку схематизацію серіальної (та й телевізійної) драматургії, яка дозволяє глядачеві у найкоротший проміжок часу зрозуміти, що до чого, “зчитати” повідомлення і продовжити чи не продовжити перегляд» [9, 138]. Поєднання цих факторів, котрі різко контрастували з утопічними ідеалами СРСР та його безликістю (відоме «людина — лише гвинтик») щодо простої людини, піднесли серіальну продукцію на високий щабель популярності. З часом екранний простір урізноманітнівся контентом інших країн, однак виробництво власне українських серіалів усе ще залишалося на рівні створення поодиноких теленовел.

Звільнення від гнітючих пут ідеології, що диктувала митцю потрібний вектор розвитку, мало б ознаменувати епоху буйного розквіту кіно-телеконтенту, період творчого піднесення та експериментів. Однак після смуги «малокартиння», пік якого припадав на 1996-й, якісний прорив, на жаль, так і не стався: створення унікальної моделі розвитку кінотелепростору підмінилось мімікру-

ванням під знайомі реалії. Ірина Зубавіна аналізує причину такого становища: «...позбавлення цензурних утисків збіглося з втратою творчої потенції, своєрідною інфантилізацією» [7, 92], та пояснює його за допомогою Еріха Фрома: «право виражати свої думки актуальне лише в тому разі, якщо ми справді маємо змогу мати власні думки. Свобода від зовнішньої влади стає надбанням лише в тому випадку, якщо внутрішні психологічні умови дозволяють нам ствердити свою індивідуальність» [13, 201]. Далі І. Зубавіна продовжує: «...у ситуації дозволеної свободи <...> “внутрішній редактор” митців продовжив активно діяти. <...> Позначився “радянський рефлекс” до само-редагування і контролю за відсутності навичок вільного мислення. <...> В умовах санкціонованої волі парадоксально виявилась нестача органічного сприйняття світу, що замінювалась штучними конструктом <...> — звернення до знайомих моделей та аналогій, що збереглися у сфері пам’яті» [7, 92]. Крім того, зміна історичних епох характеризувалася зміною парадигм сприйняття інформації, тому проблеми суспільства, які передбачувано впливали на якість телебачення, є виправданими: «сімдесят років радянської влади були царством Слова, символ радянського ТБ — крупний план диктора в кадрі. Ми не бачили подій у країні, ми чули про них. Парадокс вітчизняного ТБ-мовлення був у тому, що воно підміняло реальність не візуальними симулякрами, а слуховими» [11, 29].

Проблема виробництва власне українських серіалів не поставала гостро до подій 2014 року. Російський контент, виготовлення якого значно пошавилося з кінця 1990-х, захопив вагому частину українського телефіру: для порівняння, частка вітчизняних серіалів станом на 2014 рік становила 7%, тоді як російських — 68% [10]. Однак ухвалення Закону про внесення зміни до статті 15 Закону України про кінематографію, який накладає заборону на «...трансляції фільмів, вироблених фізичними та юридичними особами держави-агресора <...>, поширюється на фільми, вироблені та/або вперше оприлюднені (демонстровані) після 1 січня 2014 року» [2], та ухвалення Закону України про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації [1], що зобов’язував медіаресурси забезпечити не менше 75% україномовного контенту, стимулювали розвиток виробництва власне українського продукту.

Звісно, навіть обмеження на законодавчому рівні не можуть стримати кмітливих кіновиробників, які продовжують знімати телесеріали «на дві

країни» (з пріоритетом, вочевидь, на російський ринок). Пояснює причини такого напівлегального кінобізнесу продюсер Андрій Дончик: «ринок Росії значно більший за український. За рахунок реклами там серіали самоокупаються. Тому українські (серіали. — Т. С.) знімають так, щоб їх можна було продати в Росію. Вирізати епізоди, які прямо вказують на місце зйомки» [4]. Виробники контенту нарікають, що вітчизняний ринок не спроможний повернути витрачені на створення продукту кошти, і своєрідним виходом з ситуації є копродукційне виробництво. Однак саме копродукція є певною «шпариною» покупки та трансляції російських серіалів. Відповідно до Закону 1046-VIII, який забороняє трансляцію контенту, створеного країною-агресором, проекти, створені в копродукції, мають право з’являтися в ефірі. Відповідно, для того щоб показати заборонений контент, достатньо просто внести в титри серіалу компанію-виробника, зареєстрованого в Україні. Подібні дії можна було часто спостерігати на ТРК Україна та в продакшенах ABC Film (генеральний директор, Віталій Сіренко, також очолює і компанію Фільм Стрім), Нова Студія. Це серіали «Чорна кров» (2017), «Замок на піску» (2019), «Гірке щастя» (2017), «Забута жінка» (2019).

Однак тенденція на покращення становища простежується. За словами генерального директора «1+1 медіа» (інтерв’ю, датоване 2016 роком), «ми (медіахолдинг 1+1. — Т. С.) серйозно зменшили імпорт програмного продукту <...>. Якщо ставити в пріоритет власне виробництво, у нас з’являється не куплена, а своя власна бібліотека програм та серіалів, а це стратегічно набагато більш вигідний вклад, ніж покупка тимчасових прав зарубіжної продукції» [6].

Таким чином, як бачимо, телесеріальне виробництво в Україні лише почало розвиватися, крім того, в глядача, який звик до стандартно відзнятих мелодрам, уже встигла сформуватися своя звичка сприйняття, а музичні серіали, що їх так важко можна було зустріти на вітчизняних просторах (навіть з урахуванням імпортованого продукту), слугували радше винятками, які підтверджують правило. Серіали, котрі за своїм змістом можуть бути музичними, насправді представляють лише певні «декорації», в яких розвивається традиційна ще з 1990-х мелодрама. Наприклад, телесеріал «Новенька» (2019), створений холдингом StarlightMedia та кінокомпанією Film. Ua, позиціонує себе як твір, що розповідає про захоплених музикою підлітків: «родзинкою проекту стала музика — її в серіалі буде багато, саме вона

об'єднує “звичайного” підлітка Віру і головного “мажора” школи, в якого вона закохалася. Саундтреком до серіалу стануть пісні неймовірно популярного і модного співака Melovin» [3]. Однак при перегляді виявляється, що впродовж 20-ти серій герої виконують лише дві пісні («Вітрила» та «На хайпі»), а репетиції музичного гурту «Банда», в якому головний герой проводить левову частку вільного часу, слугують швидше місцем для продакт-плейсменту та екзотичним тлом для розгортання подій (звучання дієгетичної музики тут вкладається в 10 секунд екранного часу).

Схожа ситуація з серіалом «Балерина» (2017), сюжет якого дуже збігається з американським «Плоть та кістки» (2015). Обидва твори розповідають про молоду балерину, яка прагне досягти успіху в новому колективі, намагаючись подолати перепони, що трапляються на шляху. Ідентичність сюжету проявляється в тотожному зображенні не лише долі самої героїні та її колег, а навіть у таких деталях, як наголошення трансформації характеру дівчини шляхом зміни зачіски — обрізання волосся. Форматування серіалу відповідно до наших реалій носить невід'ємний наліт мелодраматичності та мінімізації контраверсійних моментів, наявних в американському оригіналі. Крім того, вітчизняна адаптація містить значно менше драматургічно мотивованої дієгетичної музики, зводячи її до репетицій та фінального концерту. Однак, попри це, «Балерину» можна назвати мелодрамою з рисами музичного серіалу.

Незважаючи на недостатню кількість прикладів музичного серіалу в українському медіапросторі, це явище широко популярне на закордонних медіаресурсах, ба більше, приклади жанру вже завоювали свого глядача серед української аудиторії. Рівень популярності музичного серіалу та своєрідну данину цьому жанру можна відзначити, зокрема, за традицією американських виробників включати спеціальну «музичну серію» в твір, де музика є лише супроводом: це проекти «Клініка» (2006) (6 сезон, 6 серія), «Анатомія Грей» (2011) (7 сезон, 18 серія), Рівердейл (2017) (2 сезон, 18 серія), або навіть «Межа» (2010) (2 сезон, 20 серія) чи «Зоряний шлях: Вояжер» (2000) (6 сезон, 13 серія). Якщо поглянути на час появи музичного епізоду в серіалах, можна помітити, що він з'являється після (або з) другого сезону, а причина такого дещо радикального включення, на нашу думку, — тривіальна: підняття рейтингів. Аудиторія, що вже встигла звикнути та збайдужіти щодо одноманітного розвитку сюжету, відреагує на таку «епізодну трансформацію», крім того, такий «хід»

надає шанси привабити нових шанувальників. Однак домінування музики не завжди є лише маркетинговою стратегією: так, в американських серіалах часто знімаються зірки Бродвею, які володіють хистом артиста мюзиклу, тому природно скористатися талантом і водночас «розбавити» звичний виклад сюжету (Лін-Мануель Міранда в «Угамуй свій запал» (2019), (9 сезон, серія 10), Крістофер Джексон в «Булл» (2017) (2 сезон, 16 серія)).

Як ми виявили вище, український телепроцес відзначається зверненням до знайомих та випробуваних форматів, що мінімізує ризики виробництва, а отже, ми припускаємо, що явище музичного серіалу буде адаптовано вітчизняними виробниками, тому ми спробуємо проаналізувати характерні ознаки, які притаманні цій музично-екранній формі. Так, якщо редукувати предмет нашого дослідження та відкинути основні відмінності телесеріалу від кіно- та телефільму, то спершу може виявитись, що існування музики в кадрі серіалу — аналогічне до її побутування в повнометражному фільмі. Навіть розділення на види тут синхронізується з кінематографом: маємо анімаційні, документальні та ігрові серіали. Однак, якщо розділення відповідно до характеру втілення дієгетичної музики в картині відбувається очевидно (сьогодні можна не лише розмежувати поняття «фільм-концерт» та «фільм-опера», а й детальніше класифікувати кіномюзикл та фільм-мюзикл), до серіалів з домінантною музичною складовою застосовується загальний термін «музичний серіал».

Як у фільмі з домінантною музичною складовою, музичні номери в серіалі можуть виражатись у кількох іпостасях: мюзикл, коли вербальний текст перетікає безпосередньо в музичний номер, у такий спосіб продовжуючи думку героя; концерт, коли в кадрі наявна імпровізована сцена та відчувається межа між вербальною й музичною подачею інформації — іноді виконання пісні є смисловим (але не дослівним) дублюванням монологу героя. Однак поєднання кількох локацій музичного номеру (що найчастіше і відбувається в серіалах) в один концепт виникає завдяки методу кліповості. Виконання пісні чи танцю в кадрі здійснюється в формі сюрреалістичного використання просторових метафор, які відкривають нереальний світ мрії, більш стилізований і прикрашений. З іншого боку, просторові метафори виступають у симбіозі разом із часовими, це помітно на прикладі серіалу «Божевільна колишня» (2015–2019), коли героїня виконує номер «Feeling Kinda Naughty» одразу в кількох місцях, і саме музика та кліповий монтаж поєднують їх.

Р. Копилова пропонує: «метафора потрібна тому і тоді, хто і коли потребує не “окремого” спеціалізованого знання, а генералізуючої ідеї, що узагальнює образ, широкої картини <...>. Метафора скорочує шлях пізнання, тому що втілений у ній образ є своєрідним ключем та кодом» [8, 9].

Дихотомічний засіб наративу, що виражається в чергуванні вокальних та словесних «сповідей» — непересічний спосіб перенести історію на екран, і, на відміну від звичних серіалів, де такий епізод є родзинкою всього сезону, музичний серіал потребує особливо педантичної роботи над музичним матеріалом кожної серії. Крім того, сама серіальність, тобто чергування епізодів, накладає на предмет нашого дослідження очевидний відбиток: на відміну від повнометражного фільму, який має свою зав'язку, розвиток та кінець історії, серіал може містити відкритий фінал (рішення про створення чергового сезону приймається переважно після показу всіх серій). Американська дослідниця Джейн Фейер пише про протиставлення мюзиклу та музичного серіалу: «в голлівудських мюзиклах всі шари історії створюються так, щоб вони могли врешті поєднатись через союз романтичної пари» [14, 68]. Тобто повнометражний фільм передбачає наявність кінцевої точки, апогеєм якої стане виконання музичного номеру. Джек Харрісон доповнює твердження дослідниці: «відхід від реалізму в просторових та часових розривах музичних номерів підводить до кульмінації воз'єднання гетеросексуального союзу <...>, що, у свою чергу, потребує нарративного фіналу, який не має давати шансів для продовження чи сиквелу. Устої телесеріалу не допускають такої остаточності» [16, 259]. Така незавершеність насичує дієгетичну музику серіалу психологізмом, додає характерних нестереотипних рішень та спонукає до експериментів; можливість звернутися до більшої кількості персонажів, втілити найтонші переживання героя за допомогою більшого хронометражу, сприяє створенню справді непересічного твору.

Пояснимо нашу думку на конкретному прикладі. 1986-го та 2003-го за одним синопсисом було створено два мюзикли «Співаючий детектив». Перший — британський серіал виробництва ВВС, другий — американський повнометражний фільм. Історія в обох творах ідентична: ідеться про хворого письменника, який переживає творчу та особисту кризу, намагаючись вилікувати свою хворобу в лікарні. Головний герой не відрізняється м'яким норовом, тому дуже часто «зривається» не лише на персонал, а й на своїх близьких. Перше, на що варто звернути увагу — історія головного героя: в фільмі,

через обмежений хронометраж, вона окреслена схематично (внутрішні конфлікти та соціальні аспекти обмежені до мінімуму), тоді як серіал з кожним епізодом перетворює відверто неприємного персонажа в чоловіка з дуже складною життєвою історією (стосунки з матір'ю, відчуття провини через її смерть, проблеми з самореалізацією). Серіал наповнений алюзіями та ремінісценціями на твори Раймонда Чендлера: героя серіалу звали Філіп Марлоу (як приватного нишпорку з популярних детективів), тому всі серії просякнуті цитатами та омажами на творчість «батька нуару». В фільмі ж таке ім'я дісталось лише альтер-его персонажа — героєві написаного ним роману, а гіпертекстування використовується досить обмежено. Крім того, в серіалі, на відміну від фільму, блискуче «прописані» другорядні персонажі, наприклад, пацієнти, що розділяють палату з героєм, персонал клініки, однокласники та викладачі — через глибокий опис характерів епізодичних героїв розкривається природа героїв головних.

Протагоніст через свою хворобу перебуває у вічних мареннях, а набуті в дитинстві комплекси виливаються в боротьбу з підсвідомістю (на думку лікаря, саме психологічний стан призвів до захворювання). Ці фактори виливаються в заперечення Марлоу часу та простору і наповнюють хронотоп трьома шарами реальності (в кінофільмі лінія дитинства показана доволі умовно, тому ми вважаємо, що в картині їх лише два). Симбіоз просторових і часових метафор органічно втілюється в музичних номерах — в обох творах використано типові для 1940–1950-х популярні пісні, що слугують «мастилом» для поєднання всіх сюжетних рівнів. Однак родзинка виконаної музики і в фільмі, і в серіалі полягає у використанні оригінальних пісень, а не в попередньо записаних акторами «кавер-версіях». Таким чином, герой співає голосом і Герні Холла («The Teddy Bears' Picnic»), і Гаррі Бейтта («The Umbrella Man»). Метод ліпсингу (синхронізація аудіо- та відеоряду методом точного влучання в артикуляцію слів пісні), котрий використано в творі, є абсолютно новаторським. Ба більше, цей проєкт вніс значний вклад у розвиток телебачення, ставши натхненником наступного «співбрата за формою» — «Поліцейський рок» («Cop Rock») (1990), цим самим започаткувавши поширення популярності музичного серіалу.

Взаємовплив музичного кінематографа й телебачення втілюється і в більш конкретних формах, наприклад, у способі використання дієгетичної музики. З часів золотої пори мюзиклів існувало негласне правило: виконання «екранізованих» на знімальному майданчику пісень має невідділь-

но асоціюватися з персонажем — навіть якщо цю функцію виконує професійний співак, якого в фільмі немає (такий собі «вокальний дублер»). Однак вихід серіальної трилогії Деніса Портера (разом із «Співаючим детективом» (1986) на екрани вийшли «Гроші з неба»/«Pennies from Heaven» (1978) та «Помада на комірі»/ «Lipstick on Your Collar» (1993), в яких вокальна музика реалізувалась методом ліпсінгу) відкрив нові можливості для музично-екранних форм. Так, ліпсінг використано в кульмінації фільму Пола Томаса Андерсона «Магнолія» (1999), коли герої виконують «Wise Up» Еймі Ман.

Однак як домінуючий спосіб побутування в кадрі дієгетичної музики ліпсінг застосовано у стрічці «Любов та цигарки» (2005). Зав'язка фільму досить тривіальна: це конфлікт зраженої дружини та її чоловіка, якого мучить криза середнього віку. Проте Джон Тортурро, режисер картини, переосмислює банальність сюжету за допомогою тонкої іронії, яка втілюється у використанні популярних пісень. Сам факт наголошення абсурдності ситуації через включення вокального номеру для кінематографа не новий, однак Тортурро підходить з іншого боку. Режисер буквально деконструє і мелодраму, і музичний фільм, і саме використання дієгетичної музики за допомогою включення в канву фільму хітів («Delilah» Тома Джонса, «Piece of my Heart» Дасті Спрінгфілд, «Trouble» Елвіса Преслі) в оригінальному варіанті. Ба більше, одну пісню під час її монолітного звучання в картині можуть виконувати різні персонажі. Парадоксальність підсилюється тим, що до оригінального звучання додаються справжні голоси акторів, які підспівують (саме підспівують, а не виконують) композиції — так, у момент виконання «Prisoner of Love» Сінді Лопер, можна почути по черзі голоси Сьюзен Серендон та Джеймса Гандольфіні, які перебувають у зовсім різних місцях (звичні для музично-екранних форм просторові алюзії).

Таким чином, музичний кінематограф наситив серіали кінематографічними засобами виразності, а музичне телебачення додало кіновиробництву можливості розкритися з непередбачуваного боку. Сьогодні метод артикуляції під відомою композицією є одним з найпопулярніших музичних жанрів на відеохостингу YouTube: музичні відео з найбільшою кількістю переглядів — це так звані ліпсінг-битви, де гравці виконують композицію під фонограму та намагаються виглядати при цьому максимально природно (учасниками битв стали Том Круз, Емма Стоун, Майк Тайсон). Три-

логія Деніса Портера та популярність ліпсінгу в інтернет-просторах надихнула Netflix на створення проєкту «Саундтрек» (2019): «де кожен співає свої почуття, і всі ці почуття виходять у формі досконалого ліпсінгу поп-пісень» [17].

Однак творці «Саундтреку» не обмежились використанням одного цікавого прийому та запропонували вокальне вирішення кожного епізоду серіалу «в стилі» меш-ап: «наприкінці багатьох епізодів лінії персонажів зіштовхуються за допомогою меш-апу двох пісень (виконуваних ліпсінгом), що одночасно поєднує дві пісні» [17]. Цікаво, що меш-ап звучить не в кожній серії саме з економічних причин, адже створення «кавер-версій» виявляється значно дешевшим: крім того, що потрібно викупити право на використання композиції в серіалі, значну частину бюджету доводиться витратити на дозвіл створення нового твору, базисом якого є знайома пісня. До того ж багато поп-зірок намагалися контролювати процес створення меш-апу, що досить ускладнювало виробництво. І лише коли композиції було відібрано, команда проєкту взялася за написання сценарію [15]. Як і ліпсінг, меш-ап є одним з сучасних трендів серед блогерів, і використання його як музичної основи кульмінації епізоду означає наростаючу демократизацію серіалу як музично-екранної форми. Крім того, звернення до таких полярних джерел, як класична трилогія Деніса Портера, з одного боку, та «тренди YouTube» — з іншого, означає надактуальне сьогодні використання нового підходу до якості музично-екранного продукту, який, однак, міститься в релятивній близькості з обома першоджерелами.

Отже, ми спробували довести право на секуляризацію музичного серіалу від загального потоку музично-екранних форм. Якщо спершу може здатись, що музичний серіал — продукт абсолютно похідний від музичного фільму, при детальному розгляді виявляється, що така форма є індивідуальною — зі своїми особливими засобами виразності та з унікальною імплементацією вираження музично-екранних елементів. Цей формат має мало аналогів на українському телебаченні, проте складний процес становлення серіалу на наших теренах нарешті кристалізується. Тому маємо надію, що врешті-решт з'явиться вітчизняний матеріал для аналізу. Музичний серіал стає натхненником не лише введення в кінематографічне полотно нетипових та експериментальних творчих жестів, а й сам залишається відкритий до творчих пошуків, тим самим розвиваючи на наповнюючи палітру музично-екранних форм.

## Джерела та література

1. Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації: Закон України від 23.05.20017 р. №2054-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19#Text> (дата звернення: 7.02.2020).
2. Про внесення зміни до статті 15 Закону України «Про кінематографію»: Закон України від 29.04.2016 р. №1046-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/1046-VIII> (дата звернення: 7.02.2020).
3. «Новенька» на Новому: скільне кохання, детектив і багато музики. URL: <https://film.ua/uk/news/2130> (дата звернення: 6.02.2020).
4. Агапова Д. Украинские сериалы ориентируются на российские стандарты. URL: [https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/\\_ukrainskie-serialy-orientiruyutsya-na-rossijskie-standarty/763516](https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_ukrainskie-serialy-orientiruyutsya-na-rossijskie-standarty/763516) (дата звернення: 6.02.2020).
5. Беленький Ю. М., Шергова О. Б. Мелодрама, драма и ситком: зарубежная практика и первые российские опыты: науч. издание. Москва: Академия медиainдустрии, 2013. 156 с.
6. Гладских Е. Переход количества в качество – как индустрия производства украинских сериалов и телешоу выходит из кризиса. URL: <https://delo.ua/lifestyle/perehod-kolichestva-v-kachestvo-kak-industrija-proizvodstva-ukra-329411/> (дата звернення: 6.02.2020).
7. Зубавина І. Б. Кінематографія незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ: ФЕНІКС, 2007. 293 с.
8. Копылова Р. Зрелище века: «про» и «contra». *Очерки телевизионного кино*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1990. С. 9-18.
9. Победоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04 / Київ. Нац. ун-т театру, кіно і телеб. ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2005. 196 с.
10. Стадник С. В Україні почали безперервно знімати сериали. Що тепер показують по телевізору. URL: [https://ru.espresso.tv/article/2017/12/12/chto\\_teper\\_pokazyvayut\\_po\\_televizu\\_seryaly](https://ru.espresso.tv/article/2017/12/12/chto_teper_pokazyvayut_po_televizu_seryaly) (дата звернення: 6.02.2020).
11. Сэпман И. Злободневность классики. *Очерки телевизионного кино*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1990. С. 21-35.
12. Телевизионное искусство. *Словари, энциклопедии и справочники*. URL: <https://slovar.cc/enc/bse/2047631.html/> (дата звернення: 6.02.2020).
13. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. Москва: АСТ МОСКВА, 2006. 571 с.
14. Feuer J. The Hollywood Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 154 p.
15. Fitzpatrick A. Smash Showrunner Joshua Safran Debuts His New Musical-Esque Netflix Series Soundtrack. *Playbill*, 2019. Retrieved from: <http://www.playbill.com/article/smash-showrunner-joshua-safran-debuts-his-new-musical-esque-netflix-series-soundtrack> (last accessed: 8.02.2020)
16. Harrison J. The Television Musical: Glee's New Directions. *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012, pp. 257-270.
17. McHenry J. Why Netflix's Soundtrack Is a Fully Lip-Synced Musical TV Show. *Vulture*, 2019. Retrieved from: <https://www.vulture.com/2019/12/netflix-soundtrack-lip-sync-musical.html> (last accessed: 8.02.2020)
18. The Forsyte Saga Retrieved from: <http://web.archive.org/web/20080416172630/http://www.televisionheaven.co.uk/forsyte.htm> (last accessed: 5.02.2020)
- Ukraine activity from May 23, 2017, № №2054-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19#Text> (last accessed: 7.02.2020) [in Ukrainian].
2. On amendment of Article 15 of the Law of Ukraine «On Cinematography». The Law of Ukraine activity from April 29, 2016, №1046-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/1046-VIII> (last accessed: 7.02.2020) [in Ukrainian].
3. «The new girl» on Novy Channal: school love, detective and a lot of music. URL: <https://film.ua/uk/news/2130> (last accessed: 6.02.2020) [in Ukrainian].
4. Agapova, D. Ukrainian TV-series are guided by Russian standards. URL: [https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/\\_ukrainskie-serialy-orientiruyutsya-na-rossijskie-standarty/763516](https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_ukrainskie-serialy-orientiruyutsya-na-rossijskie-standarty/763516) (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
5. Belenky Yu. M., Shergova O. B. (2013). Melodrama, drama and sitcom: foreign practice and the first Russian experiments: scientific edition. Moscow: Academy of Media Industry. 156 [in Russian].
6. Gladskikh E. Transition of quantity into quality - how the industry of Ukrainian TV-series and television shows production issues from the crisis. <https://delo.ua/lifestyle/perehod-kolichestva-v-kachestvo-kak-industrija-proizvodstva-ukra-329411/> (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
7. Zubavina, I. B. (2007). Cinematography of Independent Ukraine: Trends, Films, Figures. Kyiv: FENIKS. 293 [in Ukrainian].
8. Kopylova, R. (1990). Show of the Century: “pro” and “contra”. *Essays on television cinema*. Leningrad: LGITMik, pp. 9-18 [in Russian].
9. Pobedonostseva, I. E. (2005). The Television Discourse in the Cultural Space of Postmodernism: Dis. ... Cand. Art Studies: 17.00.04 / Kyiv. Nat. I. K. Karpenko-Kary theater, cinema and television University. Kyiv. 196 [in Russian].
10. Stadnik, S. There's beginning of immensely shooting of TV-series in Ukraine. What now is shown on TV. Retrieved from: [https://ru.espresso.tv/article/2017/12/12/chto\\_teper\\_pokazyvayut\\_po\\_televizu\\_seryaly](https://ru.espresso.tv/article/2017/12/12/chto_teper_pokazyvayut_po_televizu_seryaly) (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
11. Sepman, I. (1990). The urgency of the classics. *Essays on television cinema*. Leningrad: LGITMik, pp. 21-35 [in Russian].
12. Television art. Dictionaries, encyclopedias and manuals. Retrieved from: <https://slovar.cc/enc/bse/2047631.html/> (last accessed: 6.02.2020) [in Russian].
13. Fromm, E. (2006). Escape from the freedom. Man for himself. Moscow: ACT MOSCOW. 557 [in Russian].
14. Feuer, J. (1993). The Hollywood Musical. Bloomington: Indiana University Press. 154 [in English].
15. Fitzpatrick, A. (2019). Smash Showrunner Joshua Safran Debuts His New Musical-Esque Netflix Series Soundtrack. *Playbill*. Retrieved from: <http://www.playbill.com/article/smash-showrunner-joshua-safran-debuts-his-new-musical-esque-netflix-series-soundtrack> (last accessed: 8.02.2020) [in English].
16. Harrison, J. (2012). The Television Musical: Glee's New Directions. *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 257-270 [in English].
17. McHenry, J. (2019). Why Netflix's Soundtrack Is a Fully Lip-Synced Musical TV Show. *Vulture*. Retrieved from: <https://www.vulture.com/2019/12/netflix-soundtrack-lip-sync-musical.html> (last accessed: 8.02.2020) [in English].
18. The Forsyte Saga Retrieved from: <http://web.archive.org/web/20080416172630/http://www.televisionheaven.co.uk/forsyte.htm> (last accessed: 5.02.2020) [in English].

## References

1. On amendment of some laws of Ukraine regarding the language of audiovisual (electronic) media. The Law of