

Горобець Кирило Юрійович,
аспірант кафедри продюсерства аудіовізуального мистецтва та виробництва. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, Україна

Kyrylo Horobets,
Postgraduate student of the Audiovisual Art Production and productions Department.
I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television. Kyiv, Ukraine

СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ УКРАЇНСЬКОГО ВИРОБНИЦТВА ТЕЛЕВІЗІЙНИХ СЕРІАЛІВ

Анотація. Стаття присвячена вивченню відмінних рис сучасного українського серіалу та тих контекстів, що позначилися на формуванні особливостей його розвитку. Аналізуються умови, в яких відбувається розвиток цього виду візуального мистецтва, зіставляються чинники кваліфікації серіалу з позиції його жанрової природи, умов виробництва запитів аудиторії. Акцент робиться на відображенні сучасних трендів у розумінні соціальної ролі серіалу, з одного боку, та тих особливостей і вимог, що їх накладає на цей процес війна: узагальнено відображається потреба у формуванні нової проблематики, нових героїв та сюжетів, які є затребуваними у глядацької аудиторії сьогодні. **Мета статті** – показати ключові особливості та визначальні критерії сучасного виробництва телесеріалів на основі їх жанрових особливостей та ширших контекстів і складників. Акцентовано на важливості й значимості сучасних трендів у виробництві серіалів, зокрема інтелектуалізації продукту, використання динамічних жанрових форм, значимості етапів виготовлення серіалу, насамперед – промоції, з урахуванням очікувань і запитів аудиторії споживачів цього продукту. Сучасні особливості виготовлення серіалу, передовсім соціальне напруження, спричинене війною, диктують стрімку зміну парадигми глядацьких очікувань. Це зумовлює зміщення акцентів у суто теоретичному розумінні системи виробництва серіалу, коли жанрова модель поступається моделі соціального очікування з відображенням гостроти тематики та проблематики, втіленням ситуативних чи системних чинників, що відображають соціально-політичну ситуацію. Як **висновок** – наголошено на важливості формування рис національної ідентичності, відображення соціальних контекстів воєнного стану як елементів, що можуть визначати особливу увагу до українських серіалів не лише на національному, а й на європейському телеринку.

Ключові слова: телевізійний серіал, жанрові особливості серіалів, національний контекст виробництва серіалів.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Українська індустрія виробництва серіалів сьогодні характеризується системотворчими змінами, які зумовлені кількома чинниками, не в останню чергу – повномасштабним вторгненням росії. Оновлення тематики та проблематики, формування нових смислових контекстів, вихід на європейський і світовий ринок – це ті пріоритетні завдання, які стоять перед виробниками.

Водночас, національний ринок, в умовах дедалі більшого проникнення серіалів світового виробництва й орієнтації аудиторії на якісно інший продукт, – ставить особливі вимоги перед індустрією виробництва серіалів.

Важливою засадою осмислення ключових трендів розвитку цього феномену має стати під-

хід, який би узагальнював названі тренди на основі врахування особливостей конкуренції смислів та ідей у системі виробництва, зокрема з урахуванням технологічних можливостей і процесів, а при цьому – відповідав інтересам та запитам аудиторії, насамперед, очікуванню масового глядача, інтерес якого формує економічну успішність продукту, а відтак – значною мірою визначає напрями розвитку виробничих процесів.

Соціальні контексти (війна, зростання патріотичних настроїв, згуртованість і єднання у русі до перемоги, глибина співчуття і співпереживання в ситуаціях війни, водночас масові явища, спричинені війною, – біженці та внутрішньо переміщені особи, героїзм, переосмислення категорії соціальної чинності тощо), особливості сучасного воєнного періоду в розвитку українського серіального виробництва, також мають стати визначальними критеріями оцінки ефективності національного серіалу, позначаються на його особливостях не лише в тематиці чи проблематиці, а й у формах подачі аудиторії та вивчені запитів і очікувань цієї аудиторії.

Мета статті – показати ключові особливості та визначальні критерії сучасного виробництва телесеріалів на основі їх жанрових особливостей та ширших контекстів і складників: відображенні естетичного й художнього в масовій культурі, формуванні національної ідентичності, загалом, врахуванні потреб і очікувань аудиторії, як рушія змін, що спрямовані на оновлення українського серіалу як феномену.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика осмислення сучасних особливостей українського серіалу не є надто популярною в наукових дослідженнях, причина цього – у поєднанні власне формальних теоретичних підходів, визначальних ідей, світоглядних настанов та суто виробничих і промоційних технологій, які визначають шлях від задуму до втілення на екрані. Ця ситуація спричинила більшу увагу в науковому дискурсі до умов і особливостей функціонування системи культури, традиційних тлумачень художніх смислів і проблем національної ідентичності та їх відображення в медійному виробництві, з іншого ж боку – навпаки, маємо суто технологічні розвідки та узагальнення, які фокусуються на особливостях жанру та специфіки окремого продукту (зокрема наукове осмислення технологій теле- та кіновиробництва, в тому числі й у частині творчих рішень чи особливостей створення цього продукту на якості етапів циклу екранного виробництва).

Якщо ж предметно говорити про осмислення сучасних контекстів виготовлення і промоції серіалів в умовах національного чи ширшого – європейського – ринку, ця тема не стала поки що предметом уваги науковців. Для нашого дослідження важливі праці Тетяни Андрущенко, Діани Дзюби, Костянтина Грубича, Тетяни Журавльової, Катерини Станіславської та інших дослідників, які згадані в цій статті.

Виклад основного матеріалу. Сучасне українське кіновиробництво розвивається у складних і суперечливих умовах війни, коли, з одного боку, формуються нові тематичні та ідейні контексти, з іншого ж – виникає ціла низка обмежень, що пов'язані насамперед з чинниками воєнного плану та пов'язаним з цим проблемним полем: від технологічних вимірів до інвестицій та можливостей представлення продукції на світовому, а передує європейському ринку.

Водночас слід відзначити, що, незважаючи на особливості воєнного стану, спостерігається певний напрям розвитку кіно- і телемистецтва, який відображає соціальні процеси і реалізує важливі соціальні тренди. В цьому ситуативному контексті увага до телевізійних серіалів цілком закономірна і виправдана, оскільки цей вид програм більшою мірою відображає особливості розвитку національної індустрії відеоконтенту, адже популярність телесеріалів і попит на них створює стійку пропозицію на ринку, що тягне за собою й оптимізацію технологічних моделей виготовлення продукту, і підвищення конкурентності – ото ж якості цього продукту, і розширення тематики та типології серіалів, відповідно до запитів і уподобань як аудиторії, так і гравців ринку.

Відзначимо, що сучасні телевізійні серіали, як елемент кіновиробництва, вповні відображені в структурі запитів та очікувань аудиторії, виступають продуктом масового мистецького споживання й відповідають соціальним трендам, принаймні не можуть ігнорувати контекст соціальної проблематики, з урахуванням потреб і запитів різних верств аудиторії. Наша оцінка цього феномена у контексті художньої культури знаходить опертя в трактуванні Т. І. Андрущенко взаємозв'язку між митцем і глядачем саме через твір та його мистецьке середовище:

Саме мистецтво із своєю здатністю поєднати всі сутнісні сили людини змусило суспільство створити складну багатопланову суспільну систему, яку називають – художня культура. Вона об'єднує

в собі різнопланові компоненти – всі види мистецтва та широке розмаїття сучасних арт-практик, які не завжди виправдовують статус мистецтва, мистецьку критику та рекламу, мистецькі установи, підготовку творчих кадрів і споживачів мистецьких творів – тобто забезпечує весь суспільно-функціональний рух мистецтва: митець – художній твір – реципієнт (Андрущенко, 2022, с. 6).

У межах цієї моделі можемо визначати особливості телевізійних серіалів і в площині ідейно-художнього задуму (як відповідь на потреби споживача телевізійного продукту), і в площині технологічній, пов'язаній із розвитком технологічних елементів аудіовізуального виробництва (глядач сьогодні не пробачає недбалої роботи на знімальному майданчику, але так само важливими є промоційні складники, що визначають і формують інтерес аудиторії до продукту та позиціонують його в системі соціальних процесів і факторів).

Поряд із традиційним поділом мистецтва на елітарне та масове, маємо сьогодні констатувати оновлення моделі такого розподілу, пов'язане з насамперед технологічними вимірами продукту. Т. І. Андрущенко зазначає:

Сьогодні ми говоримо про елітарне і масове мистецтво, їх реалізацію в системі художньої культури відповідно до вимог художнього ринку та потреб збереження базових цінностей людства. Елітарна культура є ініціативним і продуктивним початком будь-якої культури, виконує переважно творчу функцію в ній; тоді як масова культура шаблонізує, профанує досягнення елітарної культури, адаптуючи їх до сприйняття і споживання соціокультурною більшістю <...> А якщо мова йде про прогрес у мистецтві, то маємо насамперед технічні відкриття і новаторство суспільного виробництва» (Андрущенко, 2022, с.12).

У розвиток цієї думки висловимо два застереження, що логічно випливають із сучасного контексту телевиробництва: по-перше, технологічні складники виготовлення телевізійних серіалів не поступаються, а почасти висувають і більш жорсткі вимоги процесу підготовки продукту, зокрема в частині творчих рішень, порівняно з контекстом елітарного мистецтва. Технологічність тут реалізується у творчих підходах до відображення режисерського задуму, створенні планованого і дискретного за часовими вимірами продукту та системної координації зусиль авторського колективу в цьому розумінні; по-друге, смаки та очікування масової аудиторії також змінюються із роз-

витком технологій і насичення інформаційного простору різним за типом і формою контентом, вони формалізуються в більш виразний запит на естетичність, складність задуму та його реалізації у технологічно сучасному вимірі, з урахуванням розвитку не лише суто предметної області соціального побуту, а й тих складних взаємин соціальної парадигми, що визначають сучасний світ.

Іншими словами, технологічний і соціальний прогрес соціуму ставить вищі вимоги до будь-якого, в тому числі й масового мистецтва, де поряд з привабливістю візуального порядку важать психологічність, смислова гра, інтрига, відображення не тільки реалій вчорашнього чи сьогоднішнього дня, а й проєкцій майбутнього, з урахуванням розвитку технологій і процесів, які сьогодні є об'єктом цілеспрямованості інтелектуальної еліти, а вже завтра стають набутком широких мас споживачів телевізійного продукту. Наші спостереження за сучасним телевізійним серіалом дають підстави констатувати інтелектуалізацію жанру, збільшення попиту на складні смислові та ідейні форми, при цьому не втрачається контекст розважання, щоправда і сама модель розважання і продукт, що її реалізує, стають чимдалі більш інтелектуальними та складними. Можливо, варто озвучити гіпотезу про те, що такі зрушення в системі телесеріалів та інтерес до них відбуваються внаслідок появи значної кількості продукції візуального характеру від блогерів та інших непрофесійних авторів, який перебиває нішу суто традиційного масового виробництва, і телевізійний серіал, з виразною ідейною проблематикою, високою технологічністю виготовлення, потужною промоційною роботою, стає на якісно інший щабель у системі очікувань і споживання аудиторії. Втім, ця гіпотеза потребує окремого глибшого вивчення – принаймні, з урахуванням, насамперед, сучасних системних досліджень аудиторії.

Традиційно розуміємо серіал як багатосерійний фільм, здебільшого телевізійний, об'єднаний сюжетом, який об'єднує всі серії. Серіали займають значну частину денного часу національних каналів, це один з найбільш зручних для телемовників продуктів, який дає змогу утримувати стабільний рейтинг певних тимчасових слотів.

Практика телемовлення підтвердила доцільність запуску серіалів в ефір по можливості послідовно, при цьому враховується така закономірність: інтерес до телефільмів і серіалів може зростати внаслідок підвищення популярності виконавців головних

чи другорядних ролей. Відтак відкриваються можливості використання широкої тематичної палітри серіалів, з урахуванням типології основної (цільової) аудиторії, яка при цьому може і розширюватися за рахунок інтересу до акторів, компанії-виробника, та й власне жанрових характеристик серіалу, його позиціонування на телеринку.

Серіальна продукція має свою класифікацію. Одним з основних принципів є поняття горизонтального (вертикального) позиціонування в мережі мовлення. Вертикальним прийнято вважати серіал, в якому кожна серія є окремою закінченою історією. При цьому серії об'єднані спільними персонажами і наскрізним сюжетом. Головних героїв пов'язують свої відносини, які розвиваються впродовж усього серіалу. Зазвичай вертикальний серіал виходить в ефір раз на тиждень у певний день. Горизонтальний серіал передбачає, що серії виходять одна за одною кілька разів на тиждень, при цьому зазвичай серія закінчується інтригуюче. Такий розподіл прийшов від програмування мережі мовлення, де горизонтальне – це дні тижня, вертикальне – години. Як бачимо, класифікація серіальної продукції за цими параметрами визначається насамперед підходом каналу до побудови мережі мовлення та реалізації передусім маркетингових підходів у структуруванні мовлення каналу. Водночас, смислові та типологічні характеристики серіалу також мають значення і можуть виражатися у формуванні додаткового інтересу аудиторії чи створювати певну інтригу для успішної популяризації телепродукту у конкурентному середовищі.

Сьогодні маємо чимало класифікацій серіалів, їх типів і форм. Як правило, вони широко відображені в працях європейських і північноамериканських аналітиків, що зумовлюється особливостями функціонування телеринку та дослідження його для виробничих потреб саме в західному науковому дискурсі. Прийнятним і достатнім з огляду на розуміння природи типології жанрів й при цьому найбільш використовуваним джерелом класифікації в нинішніх умовах виступає Вікіпедія (Серіал. EP), ресурсна база якої не описує класифікаційні характеристики, але дає прийнятне уявлення про типи і форми телесеріалів, які використовуються у телепросторі. Ресурс надає такі визначення типів серіалів: 1. Серії (англ. Seial), телесеріал, послідовна програма – різновид теле- і радіопередач, які складаються з окремих, послідовних епізодів; 2. Мильна опера (англ. Soap Opera) – один із форматів телесеріалів, який відрізняється

послідовним висвітленням сюжетної лінії в епізодах серіалів на телебаченні та радіо («Династія», «Відчайдушні домогосподарки», «Поганенька», «Анатомія пристрасті»); 3. Ситуаційна комедія, або ситком (англ. Situation comedy, sitcom) – різновид комедійних радіо- і телепрограм з постійними основними персонажами і місцем дії («Мері Кей і Джонні», «Я люблю Люсі», «Леся+Рома»); 4. Процедурна драма, або просто процедурал (англ. Procedural drama) – різновид телесеріалів, сюжет в яких будується навколо кожного епізоду. Головна особливість – можливість дивитися з будь-якої серії («Елементарно», «Менталіст», «Касл», «Кістки», «Доктор Хаус»); 5. Теленовела (англ. Telenovela) – різновид телесеріалу зі значною мелодраматичною складовою; 6. Міні-серіал (англ. Miniseries) – термін, який застосовується переважно на американському телебаченні й належить до проєктів, що представляють собою одну закінчену історію з від самого початку запланованою кількістю епізодів і тривалістю не більш одного сезону («Багач, бідняк», «Коріння»); 7. Телефільм (телевізійний фільм) – ігровий фільм, знятий спеціально для показу на телебаченні.

Класифікувати телесеріали можна за кількома ознаками: за форматом і за жанром. Класифікація за форматом – це класифікація за кількістю серій. На підставі обсягу можна виділити наступні види телевізійних серіалів: теленовели, сценарії для них пишуться в процесі зйомок, кількість серій заздалегідь не визначена, хронометраж найчастіше 26 хвилин, кількість серій від 180 до 200. Класичний серіал (приблизно 45-хвилинний) знімається за готовим заздалегідь сценарієм сезонами, кількість серій визначено. Міні-серіали – хронометраж від 43 до 52 хвилин, кількість серій кратна чотирьом. Раніше поняття формат використовували тільки як технічну характеристику, і в цьому разі існує певна термінологічна плутанина, (термін «формат» часто використовують для позначення екранних пропорцій). Велика кількість стандартів, прийнятих у різних країнах, ускладнює чітку систематизацію. Поняття формат стало популярним і часто вживаним визначенням, що пов'язано з реакцією на розмиття таких основних понять, організованих ЗМІ, як жанр і стиль. У деяких випадках формат прирівнюють до жанру. Спочатку це визначення мало лише кількісні характеристики, що було пов'язано з принципами програмування мережі мовлення. За останні двадцять років «крок» для вписування в певні часові рамки телеефіру періодично змінювався – 11

і 22 хвилини, 13-26 хвилин, 26-52 хвилини. Відзначимо, що сьогодні поняття формату, в тому числі й медіаформату трактується ширше, включає в себе авторський задум чи його тип, контекстуальну форму продукування та сприймання продукту. Відсилання до такого розуміння медіаформату знаходимо у праці американського професора Д. Елтейда в книжці «Логіка медіа» (Елтейд, 1979). У цьому сенсі важливим є розуміння пріоритетності сценарію, коли екранна логіка розгортання подій визначається і подається відповідно до обраного формату, тобто він, формат, стає визначальним чинником авторського задуму, з одного боку – обмежує, а з іншого – формалізує цей задум. В іншому значенні в телевізійній практиці поняття «формат» з'явилося з появою на телебаченні ліцензійної зарубіжної продукції. Вибір ліцензійного пакету проводиться за пропозицією ліцензійного агентства з урахуванням власних досліджень потреб ринку.

Слід також відзначити думку Костянтина Грубича, висловлену ще у 2016 році: «Тенденцією останніх десятиліть на світовому й українському телевізійному ринку є поява синтетичних (змішаних) соціально-комунікаційних технологій структурування контенту. Саме ця категорія телевізійних форматів збільшується кількісно і стає все досконалішою якісно» (Грубич, 2016, с. 22).

Класифікація за жанром може базуватися на класифікації, що представлена IMDb (International moviedatabase), одним з найвпливовіших сайтів, присвячених кіно. Ця система була сформована радше як професійна база даних про світовий кінопроцес. Участь глядачів тут головним чином обмежено публікацією відгуків на кінотвори та участю в рейтингуванні фільмів і діячів кіно, тоді як решта даних формується професіоналами; вся інформація піддається ретельній багаторівневій перевірці. Ця система досить поширена та популярна як класифікаційна модель виробництва серіалів.

Жанри фільмів у IMDb класифіковані таким чином: бойовик, пригодницький фільм, анімаційний фільм, мультфільм, біографічний фільм, комедія, кримінальний фільм, документальний фільм, драма, сімейний фільм, фентезі, казка, нуар, історичний фільм, фільм жахів, музичний фільм, мюзикл, детектив, мелодрама, науково-фантастичний фільм, спортивний фільм, трилер, воєнний фільм, вестерн.

Визначення жанру телевізійного серіалу більш властиве аналітичному рівневі осмислення феномена, для глядача, на нашу думку, воно не настільки важливе, особливо з огляду на сумі-

щення жанрових ознак, коли ключовим параметром інтересу аудиторії стає, так би мовити, генеральна лінія розвитку сюжету, яка й відображає його жанр (наприклад, детектив чи мелодрама). Водночас, інтеграція в цю лінію додаткових жанрових диференційних ознак у вигляді елементів чи структурних компонентів, як правило, впливає на популярність чи просто підвищує інтерес вже на етапі промоції, ще до перегляду фільму. Тому поєднання жанрових ознак, типологія їх інтеграції в межах одного телепродукту є доволі цікавим об'єктом дослідження, який може стати системо-творчим чинником на всіх етапах творення продукту – від задуму і сценарію, до етапу реалізації фільму. Важливим чинником впливу на розвиток сучасного серіалу лишається також увага аудиторії до окремих напрямів і жанрів екранного мистецтва. Тут варто згадати думку Лесі Кульчинської про залежність індустрії від уваги аудиторії (з огляду на інтерес цієї аудиторії до певної тематики та проблематики, вираженої в жанрових ознаках): «<...> Відповідно до того, який пізнавальний інтерес є актуальним для певної групи глядачів на заданому проміжку часу. Способи виокремлення таких типових (спільних для низки фільмів) ознак можуть, очевидно, суттєво варіюватися» (Кульчинська, 2016, с. 132). Вважаємо, що цьому контексту сьогодні приділено недостатньо уваги в науковому дискурсі, оскільки детальний аналіз феномену потребує залучення широких соціологічних досліджень, які в умовах війни провести не завжди можливо, однак і полишати цей аспект, як і залежність жанро- і смислотворення від загальних культурних і соціальних трендів – також не варто, принаймні, ця закономірність має бути означена, а далі – й глибше проаналізована на основі реальних продуктів кіно- та телеіндустрії.

Слушною і сьогодні залишається думка Діани Дзюби про те, що «Сучасне телебачення доречно порівняти з казаном, що кипить, де “варивом” слугують медіатексти – різножанровий телеконтент, у якому процеси диференціації відбуваються паралельно з процесами синтезу. У результаті дифузії в ефірі з'являються нові жанрові конструкції, які одразу класифікувати нелегко...» (Дзюба, 2012, с. 167-168). Ці особливості властиві не лише медіаконтенту, проявляються вони у формі жанрової еkleктики і в телевізійних серіалах, причому моделювання такого діапазону міжжанрових продуктів (чи продуктів на межі жанрів або ж із різнотипними жанровими ознаками) – є ілюстрацією

динамічного розвитку системи сучасного телевізійного серіалу, тим виробничим трендом, який потребує окремої і особливої уваги дослідників для визначення вимог смислового, технологічного, промоційного рівня, яким має відповідати як сам продукт, так і компетентності команди, що цей продукт створює і виводить на ринок.

У підсумок до осмислення формальних чинників і особливостей сучасного серіалу слід додати думку Катерини Станіславської, про диференціацію мистецького і художнього в культурологічному дискусії, коли «мистецька форма – це предмет, явище, дійство, що засвідчує творчий результат певного виду мистецтва, а художня форма – це предмет, явище, дійство, що допомагає створити в свідомості глядача (слухача) художній образ» (Станіславська, 2023, с. 120). Формування у межах виробництва серіалів художніх образів, які виникають в уяві глядача, з цієї точки зору, не є абсолютною класифікаційною ознакою цього продукту як виду мистецтва, з іншого ж боку, жанрова екетика, поєднання типологічних жанрових ознак у межах одного продукту створює той контекст, за яким серіал дедалі більшою мірою входить у мистецьку модель світобачення та стає частиною культурної спадщини. Останнє спостереження, визнаємо, є досить дискусійним, оскільки мета створення серіалу не лише культурологічно-естетична, а й виробничо-продукційна. Маємо на увазі, що виробництво здійснюється задля комерційного та/або іміджевого/геополітичного/соціального et cetera результату, який, своєю чергою, досягається завдяки естетичним характеристикам: «Films can vary in genre, style, length and format, and they are typically produced for entertainment, education, cultural expression, or commercial purposes». (Film. EP). При цьому зважаємо, що ефективність серіалу вимірюється власне тими об'єктивними критеріями охоплення аудиторії та економічної успішності, які лежать поза межею мистецького виміру. Водночас, маємо констатувати, що саме мистецький контекст, глибина авторського задуму і яскравість реалізації цього задуму – значимі та важливі показники для успішності серіалу.

Сучасні телевізійні серіали, їх виробництво та реалізація у соціальному просторі корелюють чи мають корелювати із соціальними трендами та соціокультурним дискурсом загалом, адже визначальними чинниками формування інтересу аудиторії є цей контекст. Тому не можемо оминути і питання національної ідентичності та концептуалізації сучасних соціальних процесів в укра-

їнському суспільстві як категорії, що визначає помітність саме українських серіалів і на національному, і на транснаціональному ринку.

Ці закономірності не виникли водночас, виробництво українських серіалів пройшло досить специфічний шлях формування самобутності, означені процеси продовжуються й сьогодні. На початку другого десятиліття XXI століття в межах мистецтвознавчого середовища була досить поширена теза про залежність українських серіалів від російських форматів та ідей, широко відома констатація про цей період: «українські серіали – це ті ж самі російські серіали, в яких просто познімали портрети путіна і двоголових орлів, герої там поводяться так, немов ми й досі якась російська провінція, уже потрібні фільми про нинішніх героїв та членів їхніх родин (є не одна історія кохання та війни, яка дасть фору творам Ремарка» (Гопко, Соболєв, Данченко, 2016, с. 2). Сьогодні ситуація змінюється на краще і досить помітно, проте проблема залишається все ж не вирішеною остаточно. Як слушно зауважує Т. Журавльова (Журавльова, 2023, с. 98), згадуючи про це О. Ямборко:

...Попри те, що українська екранна індустрія після 2014 року почала стрімко розвиватись, можемо констатувати, що в останні роки (перед повномасштабним російським вторгненням 2022 року) наші медіаструктури виявили специфічну кон'юнктуру та почали відображати «політику, ментальність, пріоритети певної вузької частини вітчизняного суспільства – бізнесменів-олігархів, які маніпулюють цим ресурсом з конкретними наслідками для держави (визначальний вплив на президентські вибори 2019 року). Звідси снується низка стереотипних моделей, які нав'язуються українському суспільству з метою його утримання в просторі пострадянсько-проросійського світу» (Ямборко). Проблемою для українських митців залишається пошук тональності вітчизняного екранного простору – у тематиці, особливостях кіногероїв, відтворенні актуальних для українського суспільства смислів та їхнього вербального відтворення зокрема.

Ця досить розлога цитата увиразнює й особливості нинішнього періоду розвитку українського серіального виробництва, і ті тренди, які будуть актуальними впродовж досить тривалого часу в наступні роки. Цей пошук «тональності вітчизняного екранного простору» стає тим чинником, який не лише є важливим критерієм і напрямком розвитку для українського екранного мистецтва, а й визначає інтерес до українського

серіалу в глобальному світі, зокрема в аудиторії тих країн, які постійно і послідовно підтримують Україну в умовах російської агресії і небайдужі до мистецтва, спродукованого в умовах і в тематиці війни, що може і не зачіпати напряду образи цієї війни та її наслідків, але відобразити цей «контекст війни» у виразних деталях повсякденності. Насамперед, тут маємо на увазі, що коло проблем, які спричинила війна і які відображаються на екрані, – не просто стають цікавими, але й до певної міри значимими для європейського глядача: тут і співпереживання та підтримка українських громадян, що постраждали під час війни, історії людей у колі надзвичайних трагічних подій та образи «нових» героїв сучасної війни, людські долі, на яких позначилися обставини цієї війни – все це та багато інших контекстів, втілених на екрані, безперечно, привертають увагу не лише наших співвітчизників, а й закордонних глядачів. Прямим свідченням цього є премія «Оскар» за фільм Мстислава Чернова «20 днів у Маріуполі».

Як **висновок** відзначимо, що сучасні телевізійні серіали національного виробника закономірно виростають із світових тенденцій формування соціального інтересу до тих процесів, які позначені глобальними трансформаціями суспільства, і, власне, в цьому проявляється ключова особливість як художнього формування смислів з урахуванням очікувань і запитів аудиторії, так і технологічних особливостей виготовлення продукту, що передбачає інтегрованість у сучасний технологічний процес, актуалізацію нових можливостей промоції і презентації, врахування чинників, якими визначаються потреби аудиторії. Наші спостереження дають підстави стверджувати необхідність глибшого дослідження телевізійних серіалів, які мають складну жанрову природу, оскільки жанрова еkleктика є чинником, що значною мірою впливає на успішність телесеріалу, особливо, якщо вона правильно відображена в промоційних заходах. Третім важливим спостереженням вважаємо відображення в серіалах національної «тональності», особливо в умовах війни, коли ця тональність стає не лише джерелом ідентичності, а й конкурентною перевагою на транснаціональному ринку, адже відображає інтерес аудиторії до української тематики та проблематики, причому в широкому контексті, де війна виступає не тільки об'єктом, а й тлом.

Означені у статті проблеми потребують глибшого дослідження в конкретиці телевізійних продуктів, з урахуванням їх успішності на ринку, технологіч-

ності у виготовленні та особливостей задуму і його втілення на екрані. Безумовно, сьогоднішній етап розвитку екранного мистецтва, у тому числі й виробництво серіалів, стане значимим і в історичному розумінні розвитку української мистецької культури. Тому важливо не лише визначати конкретні особливості продукції, яка виходить на екрани, а й фіксувати ті тренди, що зумовлюють її специфічний характер, визначають динаміку розвитку та формують пріоритетність концепцій і смислів.

Джерела та література

- Altheide, D., Snow P. (1979). *Media Logic*. L.: Routledge. *Film*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Film>.
- Андрущенко, Т. І. (2022). *Інтегративний характер культурології: художня культура та мистецький ринок. Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва* : колективна монографія / за заг. ред. проф. Т. І. Андрущенко. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова. 252 с.
- Гопко, Г., Соболев, Є., Данченко, О. (2016). Яким має бути українське масове кіно?. *Кіно-Театр*. № 6 (128). С. 2.
- Грубич, К. (2016). Зміна форматів як тенденція сучасної технології структурування контенту кулінарних телешоу. *Наукові записки інституту журналістики*. Вип. 63. С. 19-24.
- Дзюба, Д. (2012). Жанровий аспект сучасного телевізійного контенту. Постановка проблеми. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. № 12. С. 167-169.
- Журавльова, Т. (2023). Українське екранне мистецтво початку ХХІ століття в процесі національної ідентифікації. *Науковий вісник Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого*. №32. С. 93-101.
- Кульчинська, Л. (2016). *Смислоутворення в кінематографі: жанрові механізми*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 144 с.
- Серіал*. URL: <http://surl.li/rvupj>
- Станіславська, К. (2023). Мистецьке, художнє, візуальне, видовишне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. *Науковий вісник Київського національного університету імені І. К. Карпенка-Карого*. №32. С. 118-124.

References

- Altheide, D., Snow P. (1979). *Media Logic*. L.: Routledge. *Film*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Film>.
- Andrushchenko, T. I. (2022). *Intehratyvnyi kharakter kulturolohii: khudozhnia kultura ta mystetskyi rynok. Kulturolohichni vymiry aktualnykh problem*

- mystetstva* [The integrative nature of cultural studies: artistic culture and the art market. Cultural dimensions of current art problems]: kolektyvna monohrafiia / za zah. red. prof. T.I. Andrushchenko. Kyiv : Vyd-vo NPU im. M.P. Drahomanova. 252 s. [in Ukrainian]
- Hopko, H., Soboliev, Ye., Danchenko, O. (2016). Yakym maie buty ukrainske masove kino? [What should Ukrainian mass cinema be?]. *Kino-Teatr*. № 6 (128). S. 2. [in Ukrainian]
- Hrubbych, K. (2016). Zmina formativ yak tendentsiia suchasnoi tekhnolohii strukturuvannia kontentu kulinarnykh teleshou [Format change as a trend of modern technology for structuring the content of cooking TV shows]. *Naukovi zapysky instytutu zhurnalistyky*. Vyp. 63. S. 19-24. [in Ukrainian]
- Dziuba, D. (2012). Zhanrovyi aspekt suchasnoho televiziinoho kontentu. Postanovka problem [The genre aspect of modern television content. Formulation of the problem]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*. № 12. S. 167-169. [in Ukrainian]
- Zhuravlova, T. (2023). Ukrainske ekranne mystetstvo pochatku KhKhI stolittia v protsesi natsionalnoi identyfikatsii [Ukrainian screen art of the beginning of the 21st century in the process of national identification]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni I.K. Karpenka-Karoho*. №32. S. 93-101. [in Ukrainian]
- Kulchynska, L. (2016). Smysloutvorennia v kinematohrafi: zhanrovi mekhanizmy [Meaning-making in cinematography: genre mechanisms]. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M.T. Rylskoho, 144 s. [in Ukrainian]
- Serial*. URL: <http://surl.li/ruvpj> [in Ukrainian]
- Stanislavska, K. (2023). Mystetske, khudozhnie, vizualne, vydovyshchne: do pytannia bazovoi terminolohii v estetychnii tsaryni suchasnoi kultury [Artistic, artistic, visual, spectacular: to the question of basic terminology in the aesthetic realm of modern culture]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni I. K. Karpenka-Karoho*. №32. S. 118-124. [in Ukrainian]

Kyrylo Horobets

Current context of Ukrainian television series production

Abstract. The article is dedicated to studying the peculiarities of contemporary Ukrainian television series and the contexts that have influenced their development. It analyzes the conditions under which this visual art form evolves, compares the factors of series qualification from the perspective of its genre nature and audience demand. The focus is on reflecting modern trends in understanding the social role of television series, as well as the specific requirements imposed on this process by the war: the need to address new issues, characters, and plots demanded by today's audience.

The article emphasizes the importance of modern trends in television series production, particularly the intellectualization of the product, the use of dynamic genre forms, and the significance of production stages, primarily promotion, taking into account the expectations and demands of the audience. The contemporary features of series production, particularly social tension caused by the war, dictate a rapid shift in the paradigm of audience expectations. This leads to a shift in emphasis in the purely theoretical understanding of the series production system when the genre model yields to the model of social expectation, reflecting acute themes and issues, embodying situational or systemic factors reflecting the socio-political situation.

At the same time, the series remains a mass media product, and its success in the market is determined by those elements and features that reflect mass culture, dictating the conciseness of the plot on one hand and the expressive emotional palette on the other. The article also points out that the development of production technologies, market saturation with products made using complex technologies, containing interesting technical solutions, encourages modern series producers to pay significant attention to technological components of production. The quality and complexity of visual and sound embodiment become no less important factors of series success than the script's quality and actors' performance.

Special attention is paid to the importance of forming national identity traits, reflecting the social contexts of the state of war as elements that can define particular attention to Ukrainian series not only in the national but also in the European television market. The article emphasizes that European viewers' interest in national themes and issues is growing, which sets requirements for both semantic-conceptual ideas and their technical embodiment on the screen.

Keywords: television series, genre peculiarities of series, national context of series production.