

УДК 791.4301:082.1

Люшина І. О.

"ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ" ЧИ "ОПІУМ ДЛЯ НАРОДУ"? (Незаангажований погляд на феномен "серіальності")

У статті досліджено феномен телесеріалів з точки зору квазіміфологічних нарацій та діалектики інновація-повторення; запропоновано аналіз та класифікацію серіалів за структурою розгортання сюжету, розглянуто деякі причини успіху даного жанру серед телеаудиторії.

...Цікаво, хто, коли і з якого доброго дива назвав телевізор "блакитним екраном"? Щоправда, звучить, є й певна претензія на поетичність. Але навіть у старих телевізорах екран все ж таки не блакитний, — ані у вимкненому стані, ані, тим паче, під час роботи. Отож, іще один красивий міф... врешті-решт, чи не в цьому й полягає одне з головних завдань телебачення: творити міфи; розважуючи, занурювати глядача в іншу реальність, де добро в черговий раз перемагає розум (здогадайтесьно, хто кого?), де герой з квадратними м'язами й щелепами зав'язує у бантик танкову башту, де по обличчях одразу можна зрозуміти, хто святий, а хто злодій, де почуття щирі й красиві, а інтимні сцени ще красивіші й щиріші, де... зрештою, цей синонімічний ряд можна продовжувати на кілька аркушів, але всі вже здогадалися — ми у світі телебачення. Злі язики скажуть, що, мовляв, нині головна роль телебачення не так розважальна чи інформаційна (і аж ніяк не дидактична), як комерційно-рекламна, тож більшість ефірного часу присвячено роз'ясненням, без чого саме людина не може обійтися. Та що нам злі язики! Адже під час реклами можна вийти на кухню, і, зробивши собі чергову порцію найдків та напоїв, завмерти перед цим невідомо якого кольору екраном у напруженому чеканні чергової порції транквілізатора (афродізіака, "екстазі", "опіуму" — на вибір).

Отже, мова піде про кіно, а конкретніше, про серіали та про їхню роль у житті рядового громадянина. А якщо сформулювати точніше: у чому загадка популярності серіалів? Адже, відверто кажучи, всі (ну, майже всі) розуміють, що в переважній більшості це третьосортна продукція, і все одно

Series — a group of two or more works that are centred around, and dominated by, the same individual, or that have the same cast or principal characters or a continuous theme or plot.

Mass Media Dictionary

дивляться! Цей парадокс (що, як будь-який парадокс, бентежить і не дає спокою) і спонукав мене до написання цієї статті.

Про телебачення та загалом про засоби масової комунікації написано безліч різноманітних досліджень — від статей до монографій. Тут варто згадати МакЛюена, Варта, Лотмана, Почепцова, Бодріяра та багатьох інших, хто дав розгорнутий аналіз цього явища — з точки зору філософії, соціології, психології тощо. Про кіно написано ще більше, а з настанням ери телевізійного кіно ця тема стала надзвичайно популярною в наукових виданнях та й не тільки. Але чомусь серіалам (т. зв. "мильним операм"), навіть після того, як вони перекочували на той самий блакитний екран, приділялося набагато менше уваги. Звичайно, це несерійозний, розважальний жанр, сказати б, така собі "попса" від кіномистецтва, манна каша для втомленого щоденними клопотами глядача, і присвячувати цій темі розгорнуте дослідження недоречно, тим паче, коли поряд так і напрошуються на інтерпретацію набагато інтелектуальніші вироби mass media. Але ігнорувати феномен серіальності стає дедалі складніше — так важко ігнорувати нав'язливий сервіс чи популярну мелодію, що пробирається у вуха поза вашою волею з усіх радіохвиль та аудіокіосків. Адже вищезгадане явище набуває тотальності, тож час розібратися у причинах такої популярності. Я думаю, що це непогана тема навіть для монографії, особливо враховуючи, що для сучасної науки не існує нецікавих чи "негідних" тем; наразі ж перед читачем лише спроба дати стислий аналіз, використовуючи попередній теоретичний та власний практичний досвід.

*Спроба впорядкування, або
Що спільного у капітана Ларіна з
лейтенантом Коломбо?*

У наш швидкий час теорія захекано тупоче навздогін практиці, тобто аналіз багатьох явищ культурного життя відбувається, так би мовити, *post factum*, причому набагато. Тож бодай у структурі статті спробую подолати цей розрив: передусім пропоную звернутися до класифікації та опису серіалів у жанровому та структурному сенсі.

Щодо жанрової специфіки, то серіали майже повністю наслідують кіно: тут і драма, і детектив, і комедія, і містика, пригоди та юнацькі й дитячі серіали. Можна додати хіба що так званій "розмовний" жанр, коли з точки зору *подіївості* в серіалі майже нічого не відбувається, а основне смислове навантаження покладено на безкінечні розмови між героями. Жанри, звичайно, можуть поєднуватися, причому цілком довільно (можливий навіть варіант комедійного фільму жахів — нині глядача мало чим здивуєш, а дивувати треба). Нижче запропоновано групи, на які можна (звичайно, з певною долею умовності) розділити серіали за структурою нарації¹.

1. *Retake*². Це такий собі варіант повторення, або продовження; в цьому випадку автор експлуатує героїв попереднього вдалого твору, продовжуючи їхнє життя й пригоди після закінчення першої серії фільму (чи книжки). Іноді автор, навпаки, звертається до опису подій, що передували цьому, як, скажімо, в "Зоряних війнах". Найвідомішим прикладом *retake*'у є "Двадцять років по тому" Дюма; із сучасних прикладів жанру "далі буде" — "Імперія наносить удар у відповідь" і загалом "Зоряні війни", "Історії про Шерлока Холмса" та інші. *Retake* та кількість його серій залежить від комерційного успіху й попиту (і бажання автора, звичайно).

Однак *retake* не можна зводити лише до копіювання чи повтору, і він не завжди переростає у повноцінний серіал. Скажімо, ілюстративним прикладом *retake*'у є також величезна кількість історій з Артурівського циклу, які знову й знову оповідають про пригоди Ланселота чи Персивалія. "Несамовитий Роланд" Оріосто є нічим іншим, як *reake*'ом "Закоханого Роланда" Бойярда, який у свою чергу є *retake*'ом тем бретонського циклу. Бойярдо й Оріосто додали трохи іронії до матеріалу, що був досить "серйозним" і серйозно сприймався попередніми читачами. Але навіть третій "Супермен" є іронічним відносно до першого (містичного і вельми серйозного).

1.2. *Remake* ("переробка"); *remake* полягає в переосмисленні, переробці й переповіданні знову й знову певної вдалої історії. Звичайно, вносяться зміни відповідно до часу, смаків публіки та світовідчуття автора: наприклад, історія доктора Фауста, чи інший класичний твір у сучасній обробці. Історія мистецтв і літератури має багато прикладів псевдопереробок, автори яких були здатні сказати кожного разу щось нове, точніше, *інше*. Так, майже весь Шекспір є переробкою попередніх історій. Що ж, вдалі рімейки уникають простого копіювання чи повторення, а тим більше банального плагіату.

Власне, *remake* є не типом серіалів у чистому вигляді, а радше прийомом, яким користуються здавна, і він цікавить нас з точки зору "естетики повторення".

2. *Серіали "петля" та "спіраль"*; вони працюють над певною фіксованою ситуацією та обмеженою кількістю центральних персонажів, навколо яких обертаються й змінюються другорядні. Саме вони й мають створювати ілюзію, що нова історія відмінна від попередньої, хоча насправді нарративна схема не змінюється. Ці риси стосуються всіх телевізійних жанрів, не лише детективів, а й "мильних опер", комедій тощо.

2.1. Багато серіалів зроблено у відповідності до структури ретроспекції, зворотного прокручування кадрів: є фільми (як "Супермен"), в яких головний герой представлений не в хронологічній послідовності пригод і життя, а в певних вихоплених із цієї лінійності фрагментах (перевічених на потенційність до породження нових пригод, тобто продовження оповіді). Складається враження, ніби ці моменти були приховані від оповідача, але їхнє відкриття нічого не змінює в психологічному портреті героя, який вже закріплений раз і назавжди. Цей підтип серіалів може бути названий "петля".

Зазвичай серіали такого типу задумуються з комерційних міркувань, адже, по-перше, дуже важливо знайти щось, що буде тримати серіал "на плаву"; по-друге, уникнути такої цілком природної проблеми, як "старіння" героїв. Отже, замість того, щоб занурювати героїв у нові пригоди (що поставить їх на початок невідворотного шляху до смерті), автори постійно реанімують їхнє (героїв) минуле. Таке розв'язання проблеми зробило серіали цього типу мішенню для безлічі пародій. Герої мають невеличке майбутнє та неосяжне минуле, і, в будь-якому разі, нічого з їхнього минулого не здатне змінити міфологічне теперішнє, в якому вони були представлені глядачам від самого початку.

2.2. Іншим підтипом серіалів є "спіральні". В історіях про Чарлі Брауна чи Ніро Вульфа, власне

¹ За відправну точку в поданій класифікації править принцип наслідування й типи повторення загалом. Див. [3].

² Автор перепрошує за вживання англійських термінів. Це спричинено не американофілією, а неможливістю підібрати гідний відповідник в українській термінології.

кажучи, нічого *нового* не трапляється; кожен герой старанно повторює свій власний перформанс. Із кожною наступною серією характери головних героїв не змінюються, мало поглиблюються і не вельми збагачуються. Нас цікавлять їхні нові пригоди, і ми з самого початку знаємо все, що нам необхідно знати про їхні характери, психологію, звички, етику, здібності. Напевно, до цього підтипу можна віднести й відомий російський серіал "Менти".

Хотілося б додати, що ця форма телевізійних серіалів умотивована не так нарративною структурою, як власне природою акторів: вже сама присутність Джона Вейна або Джері Льюїса (як у картині великого режисера, так і у скромнішого) робить кінопродукцію завжди однаково успішною. Автор намагається винайти нову історію, але публіка із задоволенням впізнає одну й ту саму, вічну оповідь.

До цієї категорії можна віднести й фільми про лейтенанта Коломбо. Варто нагадати, що в цьому серіалі автор на початку серії показує глядачеві, хто є злочинцем і як він організував злочин. Отже, глядачам пропонується не наївна гра у відгадування "хто вбивця?", а отримання інтелектуальної та естетичної насолоди від процесу розкриття злочину лейтенантом, від його детективної технології та ходу думок, а також звертається увага на те, яким шляхом автор приводить Коломбо до успіху (який є незмінним, але сам шлях не повторюється — кожна серія "Коломбо" має іншого автора).

3. *Сага*; вона відрізняється від згаданих типів серіалів тим, що тут акцентується увага на історії певної родини, і автор зацікавлений саме в "історичності" — перебігові подій, розвиткові. В сазі актори старіють; власне, вона є оповіддю про розвиток у часі індивідумів та родин. Сага може мати практично безкінечну сюжетну лінію — життя героя показується від його народження, ми спостерігаємо за його (її) дитинством, юністю, зрілістю, і те ж саме відбувається з його (її) дітьми, внуками, правнуками і так теоретично до нескінченності. Представлені також не лише прямі нащадки, а й другорядні родичі, колеги тощо. Найпоказовішим прикладом саги є, звичайно, "Даллас".

Сага — це, сказати б, прихований серіал. Він дещо відрізняється від інших серіалів тим, що герої змінюються — вони старішають, мудрішають з віком, змінюються їхні світоглядні засади. Але насправді сага повторює — незважаючи на її історичність, яка демонструє потік часу, — одну й ту саму історію. Як і в стародавніх сагах, вчинки пращурів такі ж самі, як і їхніх нащадків; у "Далласі" дідусі й онуки стикаються з більш чи менш однаковими випробуваннями: боротьба за добробут і владу, життя, смерть, злети й падіння, любов, ненависть, ілюзії та розчарування. Що ж, врешті-решт, ці питання завжди будуть актуальними, адже саме з цього і складається кожне людське життя, і така

структура та нарративна стратегія, за умови майстерності автора, приречена на успіх. "Людська комедія" Бальзака — дуже гарний приклад тричасинної саги. Бальзак цікавіший, ніж "Даллас" тому, що його тексти дають нам уявлення про життя тогочасного суспільства, тим часом як "Даллас" повторює нам одне й те ж саме про життя американського суспільства. Але обидва мають однакову нарративну схему.

4. *Замаскований серіал і багатосерійний фільм*. Деякі серіали дуже близько стоять до звичайних фільмів, не вписуючись у жодний вищезгаданий тип. Це твори, у яких оповідається певна історія, але нарація розгортається повільно, велика увага приділяється деталям (або ж просто сама історія досить довга). Так часто трапляється з екранізацією великих за обсягом творів ("Сімнадцять миттєвостей весни"), але ці роботи не прийнято відносити до розряду серіалів. Проте є й інші приклади ("Рабиня Ізаура", "День народження Буржуя"), які однозначно можна класифікувати як серіал, оскільки за своєю сутністю вони набагато ближче до них, ніж до багатосерійних фільмів (хоча й несуть у собі багато ознак останніх).

101 причина захопленості серіалами, або Що нового в районі Мелроуз?

Усе вищесказане репрезентує спробу розглянути різні форми "повторюваності" в термінологічному полі "модерної" діалектики між наслідуванням та інновацією. Факт, однак, полягає в тому, що коли ми нині говоримо про естетику серіальності, то посилаємося на щось радикальніше, тобто на поняття естетичної цінності, яка повністю уникає "модерної" ідеї мистецтва й літератури, що проголосила цінність новизни та високої інформативності.

Дозволю собі невеличкий відступ: кожен приклад повторювання, розглянутий у цій статті, не зводиться лише до мас-медійної продукції, а, навпаки, проявляється протягом усієї історії мистецтв; плагіаризм, цитування, пародія, іронічний retake є типовими жанрами артистично-літературної традиції. Більшість мистецтв були і є "компілятивними", "наслідувальними". Концепція абсолютної оригінальності є досить сучасною, народженою Романтизмом; класичне мистецтво було значною мірою серійним, і "сучасний" авангард (на початку ХХ століття) поставив під сумнів романтичну ідею "творення з нічого" зі своєю технікою колажу, вусами на "Моні Лізі", мистецтвом "ready-made" і так далі.

Крім того, один і той самий тип "повторення" може продукувати як високохудожні твори, так і банальність; він може занурити глядачів у конфлікт із власною особистістю та з інтертекстуальною традицією в цілому; таким чином, він може забез-

печити досить глибокі переживання; він може досягти порозуміння і з "наївним" глядачем, ексклюзивно, або ексклюзивно з "критичним", або з обома на різних рівнях сприйняття (останнє і є ознакою *якісного* масового продукту).

Але повертаємось до нашої теми: в чому таємниця популярності серіалів? Одна з найпростіших причин — вони забезпечують нам приємне проведення часу, заповнюють його, *розважаючи*. Загалом, у цьому й полягає величезна притягальна сила телебачення — воно пропонує нам приємно проводити час, не вимагаючи з нашого боку ніяких зусиль. Серіали не несуть практично ніякого смислового навантаження, вони не обтяжують наш мозок інформацією. Для порівняння: розвага завжди перебуває у часовому вимірі, інформація значною мірою — поза часом. Звичайно, в оволодінні інформацією наявний естетичний елемент, але вона скоріше "річ у собі", самоцінна, а не інструмент для отримання задоволення від навчання. Інформація тісно пов'язана зі світом, у якому ми живемо; розвага "вириває" нас із цього світу, змінює настрої, стан свідомості. Для досягнення цієї мети вона навіть не повинна пропонувати сильні почуття чи емоції, наснажувати чи запалювати. Досить лише "вихопити" наші думки й занести їх досить далеко від щоденних клопотів і турбот, що нас хвилюють; як писав Борис Гройс, фільм проявляє себе передусім як чуттєве переживання, а не як висловлювання.

Отже, серіали збирають досить велику аудиторію тому, що цей вид розваги вимагає мінімуму зусиль. Але незалежно від того, наскільки сюжет банальний чи тривіальний, важливою є емоційна заангажованість. Фільм повинен захопити нас, занурити в інший світ; якщо ж він не спроможний на це, він занурює нас у сон.

Таким чином, перший елемент — емоційний. Другим привабливим елементом я б назвала естетичний. Ідеться саме про вузьке значення терміна, тобто про форму, в якій подано серіал: усі герої невимовно гарні (виняток складають лише старезні дідуся й бабусі, які, однак, теж виглядають дуже охайно), вони живуть гарним життям, їх оточують прекрасні пейзажі, все на екрані тішить око. І не так уже й важливо, що все це далеко від реальності, принаймні, нашої. Люди вмикають телевізор заради того, щоб помилуватися обличчями улюблених акторів і подивитися на життя, не схоже на власне.

Серіали тішать споживачів також і тому, що винагороджують нашу здатність передбачення: ми щасливі, коли відкриваємо в собі здатність бачити наперед, що станеться, і ми задоволені, коли знову бачимо те, що очікували. Ми пов'язуємо це не з очевидністю наративної структури, а з нашою спроможністю видавати прогнози, які справджуються.

Напевне, ми маємо застосувати й іншу гіпотезу. Ми можемо сказати, що серіали на перший рівень виводять міф — міф у його чистоті й простоті, що й забезпечує їхню плідність. Це певна нарація, постійно повторювана. Чи не спрацьовує тут дуже архаїчне за своєю природою бажання постійно чути одну й ту саму оповідь (як тут не згадати Мірча Еліаде з його "вічним поверненням!"). "Я, власне, спеціаліст не з реальності, а з міфотворення", — каже про себе (можливо, трохи претензійно, але загалом слушно) режисер "Дня народження Буржуя" Юрій Рогоза [4]. Його підтримує соціолог Віктор Танчер: "Нам потрібні міфи, які б виправдовували цю дійсність і давали якусь надію на її покращання" [5]. Це може бути оповідь про діяння богів, а може і про Бетмена — чом би й ні? Кожна епоха має своїх міфотворців і свої уявлення про сакральне. Тож, напевне, нам доведеться змиритися з такою метафоричною репрезентацією сучасних квазіміфів та з "оргіастичною" насолодою споживачів. Те ж саме можна сказати про емоційне залучення, задоволення від повторення однієї незмінної правди: сльози й сміх — і, нарешті, катарсис.

Звичайно, серіал, як і будь-який фільм, є передовсім світом, створеним сценаристом і режисером, і цей світ є певною мірою казковим, певною мірою міфологічним. Та за всієї казковості сюжету в ньому віддзеркалюються реалії, в яких ми існуємо. Коли глядач дивиться серіал, він (на його думку) насолоджується розгортанням оповіді (яка насправді постійно одна й та ж сама), але насправді він отримує насолоду від повторення наративної схеми, яка залишається постійною. Серіал у такому разі задовольняє інфантильну потребу в постійному вислуховуванні однієї і тієї ж самої улюбленої історії. Отже, постійне оповідання певних міфологічних сюжетів — одна з причин привабливості серіалів, і питання "Що нового в районі Мелроуз?" набуває, таким чином, суто риторичного забарвлення. Але це лише одна причина, і хоча вона названа першою, це не робить її головною. Насправді, мало хто з нас дивиться серіали лише заради переконання в тому, що все повторюється, і хоч би як було приємно чути чи бачити майстерно зроблену казкову реальність, або відчувати "я знав, що так станеться", індустрія розваг повинна балансувати між повторенням і новацією, щоб продукувати "задоволення" — те, що купує глядач.

*Божевільне чаювання, або
Як убити час*

Хотілося б окремо зупинитися на серіалах так званого "мовного жанру", про який згадувалось вище. Нещодавно я прочитала статтю [6], в якій автор — Ігор Манцов — висловлює своє шире захоплення цим жанром, згадуючи мовні ігри, Вітген-

штейна, структуралізм, пам'ять мови та інші цікаві мовні теорії. Як приклади наводяться серіали "Альф", "Літаючий цирк Монті Пайсона" та російський "33 кв. м. Дачна ділянка". На переконання згаданого автора, герої гарного серіалу — це машини з виробництва мови, а мовні ігри — справжній зміст цікавого серіалу, де кожен персонаж у відповідності з власним віком, соціальним походженням, професією, статевою належністю видає свою порцію мовної інформації. "Різниця мовних потенціалів, пов'язана із цими обставинами, непорозуміння й образи рухають нехитру драматургію. Саме в цьому сенсі телесеріали причетні до мистецтва й культури. Вони одночасно є зберігачами мови й полігоном для її досліджень" [7]. Персонажі такого серіалу, як вимагають того "правила гри", залишаються в безпеці, а мова підлягає "деформації". Інакше кажучи, "в серіалі такого типу ознак тілесності набуває людська мова" [8].

Отже, за логікою автора, талановиті сценаристи організовують обмін репліками таким чином, щоб глядач, не виходячи за межі побутової ситуації, відчував катарсис. Таким чином, емоційний, естетичний та ще будь-який наголос у серіалах цього жанру переноситься з інтриги, пригоди, таємниці, особистості героя чи ще чогось на діалоги, і головним героєм таких серіалів, можна сказати, є Мова.

Погоджуючись з автором щодо форми, не може цілком погодитися по суті, оскільки не поділяю його широкого захоплення цим жанром. І хоча визнаю, що ідея мовних ігор є плідною і трапляються справді вдалі спроби її втілення на екрані, все ж ця методика не є гарантом якості кінцевої продукції. Мовні ігри — це чудовий засіб утримання уваги глядача, але для досягнення цього вони повинні бути справді *цікавими й оригінальними*, до того ж поєднуватися з іронією. Власне, так воно найчастіше й трапляється — в наш час все більше й більше кінопродукції виявляється здатною на іронію та самоіронію. Один із досить поширених засобів телеіронії — інтертекстуальність (на цьому досить вдало зіграли творці "Альфи" і великий внесок зробили перекладачі). У цьому випадку межа між "високим" і "низьким", точніше, "високоінтелектуальним" та "масовим" мистецтвом стає дуже прозорою, і деякі приклади останнього заслуговують на увагу. На мій погляд, яскравою ілюстрацією цього напрямку є епізод "Божевільного чаювання" в книзі Льюїса Керролла — безкінечна розмова одночасно на кількох рівнях: з підтекстом і натяками — для інтелектуального глядача, і на рівні абсурдно-претензійної "застільної бесіди" — для "наївного" глядача; але і перше, і друге — ніщо інше, як спроба вбити час.

З появою феномена телевізійних серіалів ми стикаємося з новою концепцією "безкінечності

тексту"; проблема не в розпізнаванні серійного тексту як такого, що безкінечно працює над варіаціями однієї і тієї ж схеми (і в цьому сенсі він може бути оцінений з точки зору модерної естетики). Основну увагу приваблюють не так варіації, як принцип "варіативності"; той факт, що варіювати можна до безкінечності. Безкінечна варіативність має всі характеристики повторюваності й досить мало від інновації. Але саме "безкінечність" процесу надає нового сенсу прийому варіації. Що має давати насолоду — радить постмодерна естетика, — так це факт, що серіал може продукувати варіації до безкінечності. Тут святкується щось на зразок перемоги життя над мистецтвом, з парадоксальним результатом електронної ери, що замість того, щоб підкреслювати шок, перерваність, новизну, крах надій, міг би спричинити повернення до циклічності, періодичності, постійності.

З точки зору модерної діалектики між повторюваністю та інновацією, ми можемо легко розпізнати як, скажімо, в серіалі "Коломбо" на базі однієї і тієї ж схеми найвідоміші імена американського кіно розробляють варіації. Таким чином, у цьому випадку важко говорити про "чисте" повторення: якщо стиль нарації залишається незмінним, схема розслідування і психологія протагоніста варіюються. І це не мало, особливо з точки зору модерної естетики. В подібних формах повторення "ми не так зацікавлені в тому, що повторюється, як у способі, яким компоненти тексту сегментуються, і як потім сегменти кодуються з метою заснування системи інваріацій; будь-який компонент, який не належить до цієї системи, може бути ідентифікований як незалежна змінна. В найтиповіших і, очевидно "дегенеративних" випадках серіальності незалежні змінні малопомітні, вони мікроскопічні, як у гомеопатичних розчинах..." [9].

Організована диференціація, полісемантизм, регульована нерегулярність — це мало б бути фундаментальними аспектами цієї нової естетики; в епоху масової комунікації, в умовах слухання, коли все вже сказано й написано, можна отримувати задоволення лише від певних варіацій повторення...

Зрозуміло, що впливає з цих рефлексій. Фокус теоретичного питання зміщено. Перед цим методологі маси намагалися зберегти гідність повторення через розпізнавання в ньому можливої діалектики між схематичністю й інновацією. Нині наголос ставиться на неподільний вузол схема-варіація, де варіація вже не більш цінна, ніж схема.

Звичайно, комерційні та гастрономічні "заспокійливі" передбачають виробництво передусім тих історій, які говорять завжди те ж саме і завжди колоподібно замкнені самі на себе. Але вони застосовують до таких продуктів не лише формалістський критерій; вони також радять: ми маємо зро-

зуміти нову аудиторію, яка живе у гармонії з продукцією, зробленою за цим критерієм. Тільки беручи це до уваги, можемо говорити про нову естетику серіальності. Тільки через це узгодження серіал можна зрозуміти не як щось "навколомистецьке", а як повноправну форму мистецтва, що задовольняє нову естетичну чутливість.

...Цікаво, якщо через багато років, коли серіали вийдуть з обігу, а хтось із дослідників, порпаючись у стародавніх кіносховищах, віднайде "шматок" якогось серіалу (нехай це буде одна з серій того ж "Супермена") — як майбутні знавці й публіка загалом інтерпретуватимуть цей вид кіномистецтва, якщо повна версія серіалу буде їм невідома?

1. *Bogart, Leo*. Commercial Culture. The Media System and the Public Interest.— New York, 1995.
2. *Braston, Gill and Stafford, Roy*. The Media Student's Book.— London and New York.— 1996.
3. *Eco, Umberto*. The Limits of Interpretation.— Bloomington, 1994 — С 85—93.
4. Кіно-коло— 2000, літо (6).— С. 35.
5. Там само.
6. Искусство кино.— 2000.— № 4.— С. 66—74.
7. Там само.— С. 7.
8. Там само.
9. *Eco, Umberto*. The Limits of Interpretation.— Bloomington, 1994.— С 97.
10. *Ellmore, R. Terry*. Mass Media Dictionary.— Illinois, USA.— 1992.

Ilyushina I. O.

"ETERNAL RETURN" OR "OPIUM FOR THE PEOPLE"? (Unengaged look at the series' phenomenon)

The article deals with the questions of classification and evaluation of the series. Different types of the series are described and analysed. Some reasons of appealing of this phenomenon are given. The author maintains the idea that it was one of the phenomena, which have broken the modern aesthetics of innovation and creativity in the art and have signed the return to the aesthetic pleasure of repetition and iteration.