

11. *Рорти Р.* Обретая нашу страну: политика левых в Америке XX века. – М. : Дом интеллектуальной книжки, 1998. – 128с.
12. *Волзер М.* Безпека і добробут. – К. : Альтерпрес, 2005. – 61 с.
13. *Хабермас Ю.* Проблема легитимации позднего капитализма. – М.: Наука, 2011. – 576 с.
14. *Габермас Ю.* Структурні перетворення у сфері відкритості. – Львів . : Літопис, 2000. – 318с.
15. *Бусова Н.* Модернизация, рациональность и право. – Харьков.: Прометей – Прес, 2004. – 351 с.
16. *Бенхабиб С.* Притязания культуры. – М. : Логос, 2003. – 210с.
17. *Fabricius F.* Human Rights and European Politics. – Oxford, Berg press, 1995. – 178p.

УДК 1 (091)

Гончаренко К.С.

Національний педагогічний університет імені М.Драгоманова

ПРИНЦИП СЕРІЙНОСТІ: ПАРАДОКС НЕВИЗНАЧЕНОГО РЕГРЕСУ

Джон В. Данн в роботі «Серійний універсам» зображує пасаж, який може виступити преамбулою даного дослідження. Художник втікає з психіатричної лікарні для того, аби намалювати картину «всього життя»: відтворити та зафіксувати в зображенні всю світобудову. Він ставить свого мольберта у відкритому полі і береться до роботи. Коли автор завершив зображувати все, що бачив навколо себе, його пройняло відчуття незадоволення: чогось на картині бракувало. Через деякий час митець зрозумів чого саме не вистачало – не вистачало його самого, того, хто власне і пише картину. Він відсуває мольберт подалі і кличе сільського хлопчину, щоб той позував. Таким чином, він зображує себе вписаного в картину світобудови. Але й даний варіант картини його не задовольняє. Не вистачало його самого, вписаного в картину світобудови, та на якій зображений він сам, що пише картину світобудови. Довелося знову відсувати мольберт. Відповідно, кількість можливих серій нескінченна, і може бути обмежена лише автором (або, як у випадку з Дж. В. Данном, Абсолютним Спостерігачем, що рухається в Абсолютному Часі).

Отже, серія, серійність – це ті концепти, які, з одного боку, апелюють до мислення та методології, а з іншого - унаочнюють конкретні події чи ситуації (наприклад, серія книг, серійність кінотексту тощо). Серійність – це насамперед характер підходу до структурування подій, явищ, реальності, часу. Але навіть в тих випадках, коли фігурує серія, серійність, вони не завжди є доречними, або навпаки, очевидно не прослідковуються, оскільки, для того, аби їх задіяти, варто розуміти структуру самої внутрішньої логіки формування цих явищ.

Ключові слова: серія, «серійне мислення», серійність, подвоєння, розрізнення, «текст в тексті», «картина в картині», серійність часу, «місце без пасажера».

Гончаренко Е.С. Принцип серійности: парадокс неопределенного регресса. Джон Уильям Данн в работе «Серийный универсам» изображает следующий пассаж.

Один художник убегает из психиатрической клиники для того, чтобы нарисовать картину «всей жизни»: воспроизвести и зафиксировать в изображении все мироздание. Он ставит свой мольберт в открытом поле и принимается за работу. Когда уже было изображено все, что он видел вокруг себя, его проняло чувство неудовлетворенности: чего-то на этой картине не доставало. Позже он понял чего именно не достает: не доставало его самого, того, кто, собственно, и пишет картину. Он отодвинул мольберт подальше, позвал сельского мальчика, чтобы тот позировал. Таким образом, он нарисовал себя вписанного в картину мироздания. Но и данный вариант картины его не удовлетворил. Не хватало его самого, вписанного в картину мироздания, на которой изображен он сам, пишущий картину мироздания. Пришлось снова отодвигать мольберт. Соответственно, количество возможных серий бесконечна, и может быть ограничена только автором (или, как в случае с Дж. В. Данном, Абсолютным наблюдателем, движущимся в Абсолютном Времени).

Итак, серия, серийность – это те концепты, которые, с одной стороны, апеллируют к мышлению и методологии, а с другой – наглядно демонстрируют конкретные события или ситуации (например, серия книг, серийность кинотекста т.д.). Серийность – это прежде всего характер подхода к структурированию событий, явлений, реальности, времени. Но даже в тех случаях, когда фигурирует серия, серийность, они не всегда уместны, или наоборот сложно уловимы, поскольку, для того, чтобы их задействовать, следует понимать структуру самой внутренней логики формирования этих явлений (серия, серийность).

Ключевые слова: серия, «серийное мышление», серийность, удвоение, различия, «текст в тексте», серийность времени, «место без пассажира».

Honcharenko K. Principle of series: paradox of uncertainty regress. The whole paradox of the principle of seriality is that the series is something that always carries an infinite (semantic) doubling. Which, on the one hand, is determined by the internal logic of meaning, and on the other, is motivated by the heterogeneity of external manifestations. Seriality is a reflection of the true state of things or events and their dual nature. Seriality is defined as the presence of two series (the deployment of singularity through the intrinsic embeddedness of duality) and the «empty cell» with the meaning between them, which makes it possible to have a «new subject» as a practical consequence of structuring. The «empty cell» of the serial corresponds to what Gilles Deleuze after Jacques Lacan called «a place without a passenger». The series should always have an «empty cell» or «a place without a passenger», since they provide each successive episode, each successive series with a common logic.

Keywords: series, «serial thinking», seriality, doubling, differences, «text in text», seriality of time, «seat without a passenger».

Практично завжди переосмислення смислового поля філософії супроводжувалося зміною її понятійного апарату. Очевидні парадигмальні зрушення, що відбуваються в сучасній філософії, супроводжуються окресленням нових філософських концептів. Багато з яких ще не стійкі, часто запозичені з інших областей знання. Однак, доволі значна частина котрих вже в даний час виявляє свої описові можливості, кристалізуючи

простір нових філософських ідей і проблем. Одним з таких понять, що актуалізується сучасною філософією, є поняття серії та серійності. В даному дослідженні ми спробуємо розглянути філософські підходи до визначення цього поняття, підстави до формування даного принципу, а також, відповідно, спробуємо з'ясувати внутрішню логіку, за якою він діє та окреслити сфери можливого його застосування.

Отже. Серійність книг, серійність фільмів, серійність злочинів, серійність поведінки людини тощо. Що дає підстави поєднувати їх серією?

Вже будучи класиком постмодерної філософії – Жиль Дельоз, в роботі «За якими критеріями впізнають структуралізм?» [2], наголошує на тому, що будь-яка структура (яка власне і цікава для структуралізму) являє собою систему знаків, що є мовною симптоматикою, яка щось виголошує про дану структуру. Відповідно до цього, кожна річ, кожне явище чи подія несуть в собі «тихий дискурс», смисловий заряд, який можна зрозуміти лише осягнувши мову знаків. Виводячи критерії для впізнавання структуралізму, Ж. Дельоз, з-поміж інших, акцентує увагу на серійності. Так, серійність визначається як наявність двох серій (розгортання однини через внутрішню вмонтованість подвійності) та «пуста клітина» зі смислу між ними, що уможливорює наявність «нового суб'єкта» як практичного наслідку структурування.

В роботі «Логіка смислу» [3] мислитель, звертає увагу на те, що існує так звана «серійна форма». Нею може виступати будь-яке явище, внутрішній смисл якого може бути реалізований в кількох напрямках та означений окремими назвами (чи спільними). При цьому, «серійна форма» поєднується спільною ідеєю для будь-якої серії та можливістю реалізації двох серій одночасно. Серія є значимою лише тоді, коли вона має взаємозв'язок з іншою серією, при чому, можливості вираження чи реалізації наступної можуть бути відмінними від попередньої. Серійна форма наділена внутрішньою логікою розрізнення, варіації якої будуть проявлятися не лише завдяки інакшості подій чи стану речей, але й визначенню об'єктів та вираженню подій. Для прикладу можна згадати «Чотири бачення майбутнього життя» І. Босха 1480-го року. Серія з чотирьох робіт об'єднана спільним смислом, що виголошує покарання і винагороду після смерті. Ці роботи мають різні назви: «Падіння проклятих», «Пекло», «Земний рай» і «Вознесіння на небо», що відповідно засвідчує на зображенні інакшість подій та логіку стану речей - від початку сходження душ до світла через звуження світлового тунелю та потрапляння в п'їтму, яка демонструє кінець даної серії. На останній картині «Вознесіння на небо», з одного боку, можна помітити завершення логіки вираження смислу, але водночас і підґрунтя для того, аби її продовжити. Тому тут можна сказати, що серію завершує сам автор. Або ж розглянемо інший приклад - британський науково-фантастичний *limited series* – «Чорне дзеркало» [9], який кінокритики, в переважній більшості, називають нічим не поєднаними окремими епізодами. Однак, слід визнати, що ці епізоди містять серійну форму, оскільки з самого початку наділені спільним смислом, що виражається через тему і меседж. У кожній серії ми бачимо нову версію майбутнього, нових персонажів і нову технологію, яка і втілює сюжет в реальну площину. Відповідно, вони найбільш яскраво засвідчують серійність в її інакшості подій.

Парадоксальність серійності полягає в тому, що, здавалося б, серія - це певний цикл, який очевидно вказує на продовження певного сюжету, явища, але ж ні. Зовнішній

прояв серійної форми це аж ніяк не очевидність та логічність розгортання сюжету. Навпаки, серійність можлива через ледь помітний внутрішній смисл, спільний для кожної серії та якомога відмінне вираження подій. Інакше, ми отримуємо зливу, змазану одну картину, явище, подію, штучно поділені на окремі епізоди та в окремих випадках розбавлену зайвими елементами для створення зовнішньої відмінності. Особливо яскраво це можна побачити на прикладі серіалів «низької якості». В яких з першого епізоду зрозумілий смисл та посліл, а в перегляді наступних, все, на що може розраховувати глядач, це лише набір типових для заданого смислу подій чи стану речей, які фактично нічого не означають. Адже, «серія» – це сукупність індивідуально відмінних об'єктів, які розташовані або вважаються розташованими в певній послідовності, що визначається будь-яким верифікованим законом. Компонентами серії постають індивідуально відмінні об'єкти, які називаються її «членами». Їх природа, як і вони самі, що розглядаються незалежно від їх положення в серії, є малоістотною» [1, с. 135].

В той час, коли серійність, в якій кожна серія являє собою одночасність як мінімум двох серій, має, насамперед, зваблювати смислом, а не набором банальних фраз, подій, пустих зображень. Кожен епізод, наприклад, серіалу, це епізод із запасом, який містить підривну силу, що здатна вибухнути новим епізодом і не лише в якості картинки на екрані, але й феєрверком смислових відтінків в думці глядача. Повертаючись до «Чорного зеркала», слід зазначити, що даний фільм не виглядає набором з шести випадково підібраних епізодів вже хоча б тому, що має єдиний візуальний стиль технопараної, яка задана сценаристом Чарлі Брукером. Окремі епізоди об'єднують різні історії в незібране, але одне висловлювання. І суть його складно втратити, так як Брукер не соромиться ні викручувати гіперболу до межі, ні бити меседжем по голові глядачеві, видаючи інформацію потужним (інколи, шокуючим) зображенням. Стосовно цього Ж. Дельоз з посиланнями на розмірковування Ж. Лакана говорить, що серійність, а зокрема принцип серійності, виражається саме тоді, коли відмінне превалює над схожістю. «...істотне проявляється тоді, коли менші чи більші відмінності переважають над подібностями і виходять на передній план, стають першочерговими, тобто коли дві абсолютно різні історії розвиваються одночасно, чи коли персонажі наділені нестійкою, слабо вираженою тотожністю» [3, с. 57]. Щодо останнього, то знову ж таки, в ситуації з «Чорним дзеркалом» Чарлі Брукера звинувачували в тому, що він фактично в кожному епізоді змінює персонажів та місце подій. Звісно, для глядача, який звик до низькоякісного серійного кіно є більш важливим звикання до улюблених героїв, аніж до смислового посилю кіно. З огляду на серійну форму, такий підхід найбільш відповідає принципу самої серійності.

Фактично, якщо підсумувати вищезазначене в кінематографі, те, що так часто називають серіалами, без зайвого сумління совісті можна відносити до категорії «мила».

Також, існує таке явище, яке називають «серійні продукти», багато з яких не належать до даної категорії, але відносяться до неї за рахунок штучної серіації. Прикладом такого «серійного продукту» є кіно-серіал Б. Хлебнікова «Штурм» [10]. Даний серіал більш доречніше було б назвати повним метром, але розтягнутим в часі. Хоча його нелінійність, непередбачуваність сюжетних ліній, невловимість сюжетних ходів та самого сюжету, і дають підстави аби говорити про серію, все ж, якщо відкинути

умовний розтин тіла фільму, то це радше буде серійність навпаки: від двоїстості до однини. Всі художні метафори розпочинаються з невизначеної двоїстості будь-яких явищ чи подій та так чи інакше сходяться до одного глухого кута, суть якого полягає в емоції абсолютного відчаю, абсолютної чорноти та атмосфери безперспективності. Тому, даний «серіальний продукт», є тим випадком в кіно, коли умовна позначка розподілу на серії стирається, даючи можливість зборки одного, якісного повного метра.

Яскравим прикладом «серійного продукту» є приклеєний клейкою стрічкою до стіни «банан», як об'єкт мистецтва Мауріціо Каттелана, який він презентував в Art Basel та продав за \$120 тис. Справа не в тому на скільки цей банан можна вважати предметом мистецтва, і навіть не в тому, що цей банан з'їв хтось з відвідувачів, і беззаперечно мова не буде йти про те, що це ще один доказ того, що гроші на сьогоднішній день є абсолютно порожніми знаками. Справа ось в чому. Після даної виставки з'явилася ціла низка подібних об'єктів, які хтось в жартівливій формі, хтось як дань сучасному мистецтву, але так чи інакше почали створювати та поширювати в публічному просторі. Наприклад, солоний огірок приклеєний клейкою стрічкою до стіни чи моток ниток на стіні швейної майстерні з відсилкою авторитетного першоджерела.

Таким чином, як би банально та повсякденно-гастрономічно це не звучало, але серійний продукт, це так же як і «сирковий продукт» чи ковбаса «з часточками м'ясного продукту»: ніхто не знає чи є там сир, чи є там м'ясо? Та чи є дійсно серійність в тому, що називають «серійним продуктом».

Далі. «Серія – це щось на кшталт китайських коробочок, влаштованих таким чином, що менший член (коробочка) укладено в іншому, йому подібному, але більшому за розмірами» [1, с. 164]. Якщо ми говоримо про серійну форму, її застосування можливе через серійний принцип, який виступає певним методом, коли автор намагається донести смисл, який має сталий надлишок та який можливо виразити лише завдяки комунікації однієї серії з іншою, або постійній зміні планів «незручних об'єктів». Щодо комунікації однієї серії з іншою, то це фактично виражається через подвоєння серії в одному епізоді. Що мається на увазі. Наведемо приклад. Найбільш очевидними прикладами подвоєння серії є так звані «текст в тексті» чи «картина в картині». Щодо останнього, то це досить яскраво зображено у згаданого нами Дж. В. Данна. Авторська короткометражка Крістофера Нолана «Doodlebug» [7], це не лише трьоххвилинна сюрреалістична кафкіанська замальовка, але й неабияке візуальне відображення «тексту в тексті». Сама замальовка короткого метру досить незвичайна: і за сюжетною конструкцією, в якій епізоди навмисно змонтовані не в хронологічній послідовності, і за оригінальним фінальним «твісту», який, зрозуміло, не можна розкривати або завершувати навмисне.

Ідея полягає в тому, що людина намагається впоратися з таким собі шкідником, що зводить його з розуму і бігає по кухонній підлозі. Комаха ховається під ганчіркою на підлозі, а герой намагається прибити його тапком. Але, раптово, нам показують, що це вже герой є отією мурахою, яку намагається більше його «Я» знищити, а в цей час вже маячить нова тінь, що нависає над тим я, яке намагається прибити того, хто женеться за мурахою. Таким чином, що ми бачимо? Спостерігаємо співвідносне зміщення вихідної варіації, в якому одна серія відкриває іншу, а та, завдяки своєму внутрішню подвоєнню, вказує на наступну. Незавершеність вищеописаного пасажу акцентує увагу на надлишок,

який міститься в одній серії в порівнянні з іншою (попередньою). Надлишок, надмірність, залишок – це все те, що створює можливість для наступної серії (епізоду) та викристалізовує «місце без пасажира», рухоме порожнє місце: деяку вивільнену ділянку смислу, яка здатна до переміщення та власного вираження через інші якості чи ознаки.

«Місце без пасажира», як метафора, часто застосовується філософами структуралістами та постструктуралістами. Воно виступає надлишком, якому постійно чогось бракує. Тому в серійності це буде тим зарядом, через який можливе вивільнення смислу, отримання «місця», інстанції в наступній серії.

Повертаючись до згаданої ноланівської короткометражки, слід зафіксувати ще одну особливість. В ній задіяно серійний метод, який виражається через можливість погляду з різних позицій на кожен окремий епізод в даному фільмі, а відповідно і можливість зміни акцентів та визначення (наприклад, першорядного та другорядного). «Коли ми розширюємо серійний метод, розглядаючи дві серії подій, дві серії висловлювань чи дві серії речень, то їх однорідність може бути лише вдаваною та видаватися такою на перший погляд: одна з серій завжди відіграє роль означуваного, а інша – означаючого, навіть тоді, коли ці ролі є взаємозамінюваними, або коли ми змінюємо точку зору» [3, с. 56]. Слідуючи даній логіці розмислів, можна визнати те, що в серійній формі, яка виступає носієм одночасно, як мінімум, двох серій, одна з них завжди буде означаючим, інша ж означуваним. При цьому, означуване буде певною подією, атрибутом та виразником стану речей (наприклад, сюжетна лінія фільму), а означаюче тим станом речей, який відповідає їх дійсним властивостям (смысл, який закладено, наприклад, в фільм).

Серійна форма має тенденцію до внутрішньої мультисерійності. Власне дана конотація яскраво ілюструється у філософській системі Ж. Бодрійяра, який в роботах «Система речей» [5] та «Символічний обмін та смерть» [4] звертається до питання серійного виробництва. Ж. Бодрійяр звертає увагу, насамперед, на неоднорідність об'єктів, які стають «моделями» для симулякрів. Такими моделями, з одного боку, виступає підробка (наприклад, підробка дорогоцінних металів, хутра, архітектурних ансамблів), а з іншого, виробництво (зокрема, серійних, ідентичних один одному товарів).

Звертаючи увагу на серійність речей, мислитель викремлює двоїстість останніх. «Серійна річ застрягла на півдорозі між реальністю та ідеалом: реальність в ній вже відчужена від самої себе, вона захоплена чужим щодо неї змістом (орієнтацією на випереджаючу її модель), але ніколи не зможе досягти ідеальності цієї моделі. У «нематеріального» симулякра, за визначенням, немає матеріального тіла, і для нього позаду залишається вже його ідеальна сутність, від якої він відірвався і яку безнадійно прагне наздогнати. Лінійна темпоральність матеріальних симулякрів згортається в петлю на рівні цих безтілесних подоб, захоплених безплідним «колообігом репрезентацій» [4, с. 149]. Фактично, серійність, з даної точки зору, зводиться до темпоральності. А саме до «негативної темпоральності» (висловлюючись мовою Ж. Бодрійяра), що весь час живиться лише відходами, покидьками моделей та належить інстанції пустого сектору повсякденності.

Двоїтий характер існування серійних речей виявляється ще й в тому, що будучи відірваними від свого початку, від зразкової моделі, вони приречені на безнадійні намагання отримати таких же профітів, які мають гостроактуальні модні зразки. А відповідно, серійна річ окутана віддетермінованим посмертним псевдобуттям. Така серійність дається завдяки проявам речі та їх ностальгії за вийнятими з них означуваного. Що загубилося десь в оригіналі, моделі, але завдяки означенню, що виражається в якості відголосків-подоб, все ж засвідчує свою співпричетність речі.

Таким чином, повертаючись до вихідної точки нашого розмірковування, а саме - до розгляду серійності в призмі парадоксу нескінченного регресу, варто зазначити наступне. Вся парадоксальність полягає в тому, що серія - це те, що завжди несе в собі нескінченне (сміслові) подвоєння, яке, з одного боку, обумовлено внутрішньою логікою смислу, а з іншого, вмотивоване різномірністю зовнішніх проявів. Коли ми говоримо про серію, це не має жодного відношення до штучного поєднання чи спеціального створення будь-чого на основі спільних рис; це насамперед, відображення дійсного стану речей чи подій та їх двоїстого характеру. Серійність - це потрапляння Аліси в крамницю Вівці, де вона виявляє взаємодоповнюваність та водночас відмінність «пустої полиці» та «якоїсь яскравої речі», що весь час змінює розташування на полицку вище. «І ось що дивно. Варто було Алісі підійти до будь-якої з полицок і поглянути на неї по уважніше, як вона в той же час порожніла, хоча сусідня полицка майже ломилася від товару. «Які «текучі» тут речі!», завважувала Аліса і тут таки бігла за «якоюсь яскравою річчю»: чи то лялькою, чи шкатулкою, але до рук вона не давалась. Варто лише було Алісі потягнутися за нею, як вона одразу опинялася на іншій полицці. «Виберуся за нею аж до найвищої полицки. Не вилетить же вона крізь стелю!» Але й з цієї витівки нічого не вийшло: «якась яскрава річ» спокійно вилітала крізь стелю. Можна було подумати, що вона протягом всього свого існування лише цим і займається» [8].

Література:

1. *Данн Д.У.* Эксперимент со временем. – М.: «Аграф», 2000. – 224 с.
2. *Делез Ж.* По каким критериям узнают структурализм? Критерий пятый. Серийность / Ж. Делез // Марсель Пруст и знаки. – Санкт-Петербург, СПбГУ издательство "АЛЕТЕЙЯ", 1999. – С. 152-156.
3. *Deleuze G.* Logique du sens. – Paris, Ed. de Minuit, coll. «Critique»1969. – 392p.
4. *Baudrillard J.* L'Échange Symbolique et la Mort. – P.: Gallimard, 1976. – 347 p.
5. *Baudrillard J.* Le système des objets. – P.: Gallimard, 1991. – 93 p.
6. *Lacan J.* Le Moi dans la theorie de Freud et dans la technique de la psychoanalyse. – Paris: Editions du seuil, 1978. – 508 p.
7. *Nolan, Christopher.* «Doodlebug», 1997 // Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt0411302/>
8. *Bobin, James.* «Alice Through the Looking Glass», 2016 // Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt2567026/>
9. *Brooker, Charlie.* «Black Mirror», 2011 // Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt2085059/>
10. *Khlebnikov B.* «Shtorm», 2019 // Електронний ресурс. – Режим доступу: <https://www.imdb.com/title/tt10515972/>