

Санкт-Петербургский государственный университет

**Абсурд как смыслопорождающая модель в
современных медиа**

Выпускная квалификационная работа по направлению - 51.04.01 Культурология

Основная образовательная программа - Культура медиа

Исполнитель:

Кнышева Александра Алижановна

Научный руководитель:

К.ф.н., доцент

Ноговицын Никита Олегович

Рецензент:

Битюцкая Валерия Вячеславовна

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность

На протяжении переломной для европейской гуманитарной мысли эпохи, от кризиса рационализма XIX века до постмодернистской деконструкции смыслов второй половины XX века, абсурд является одним из основных объектов исследования и инструментов смыслопорождения: вопрос логического противоречия беспокоит математиков и философов – европейская наука с начала XX века претерпевает принципиальные изменения; экзистенциальный кризис личности тех поколений выражается писателями и драматургами в жанре абсурдизма; в изобразительном искусстве ищутся новые формы через противоречия привычной логике и здравому смыслу – расцветают дадаизм и сюрреализм. Философия постмодерна во второй половине XX века объявляет об отмене метанарративов и бинарных оппозиций. В тот момент, когда истина была признана относительной категорией, концепция абсурда как противоречия условиям истинности лишилась своих оснований. Роль абсурда как смыслопорождающей модели тоже оказалась под вопросом: в мозаичном парадигмальном обществе абсурд лишился своего статуса разоблачителя здравого смысла – тот и без участия абсурда уже признан не единственно верным. Разрыв между континентальной и аналитической традициями в философии усугубил несостоятельность обоих дискурсов в отношении поиска новых подходов к определению места абсурда в изменившейся системе смыслов. Интерес к метафизической природе абсурда угас вместе с экзистенциализмом, в то время как в аналитической традиции абсурд оказался заключён в строгие рамки формальной логики и языкового регистра. В актуальном философском дискурсе вопрос об абсурде и его онтологическом статусе в современной среде, как правило, затрагивается лишь косвенно. Между тем, абсурд имеет ряд убедительных оснований оставаться валидной категорией смыслопорождения в условиях современного

мира. Абсурд изменил свои стратегии и характеристики, но никогда не покидал сцену смыслового производства.

Актуальность изучения вопроса абсурда в контексте медиафилософии определяется глобальными социокультурными сдвигами и изменениями стратегий субъектной самоидентификации в современном мире, связывающиеся, главным образом, с тотальным вторжением медиа в повседневность человека. Потеря самотождественности и кризис идентичности, наиболее острый темы современного гуманитарного дискурса, напрямую связаны с проблемой абсурда – концепт означающего, лишённого самой возможности означивания, повсеместно проявляется в отношениях физической реальности и виртуального мира. Абсурд как феномен, обнажающий неадекватность виртуальной сферы реальности физических объектов, как правило, определялся в контексте отношений языка и вещей (Б.Рассел: «мы не можем сказать, что всё, что утверждается высказыванием, наделённым смыслом, будет обладать неким видом возможности»¹). В XXI веке, с проникновением цифровых медиа во все сферы деятельности человека, абсурд аналогичным образом актуализируется в отношениях физической реальности и её репрезентации в пространстве медиа. Таким образом, возникает необходимость исследования в контексте медиафилософского дискурса абсурда как неотъемлемого атрибута современного общества.

С другой стороны, понимание абсурда как инструмента «трансцендентализации» смысла, т.е. актуализации последнего в значениях, выходящих за рамки установленного дискурса, является важным для философского осмыслиения генезиса смыслов в условиях современности. Элемент абсурда здесь может рассматриваться как связующее звено взаимодействия различных парадигм. Теоретизация этого концепта в

¹ Russell B. An Inquiry into Meaning and Truth. London, 1992. C.179

контексте философии смыслов сегодня нуждается в более детальном осмыслинии применительно к современным реалиям.

История изучения вопроса

В истории осмыслиния роли абсурда в генезисе смысла в европейской традиции можно выделить три основные линии. Важно отметить, что эти линии невозможно чётко разграничить хронологически, а характеристики каждой из трёх проявлялись в разной степени в различные периоды истории философии.

Первая восходит к *argumentum ad absurdum*, предлагающему выведение истины через отсечение ложных аргументов путём редуктирования их к невозможному, т.е. к абсурдному. Это понимание абсурда, базирующееся на формальной логике Аристотеля, станет классическим для западной философской традиции. С другой стороны, Тертуллиан возводил абсурд к статусу маркера божественного, непознаваемого – эта линия, задавшая форму средневековой схоластике, будет переоткрыта лишь в XIX веке С. Кьеркегором, и далее – философами экзистенциализма XX века. Эссе А. Камю 1942 года «Миф и Сизифе» станет одной из ключевых работ в данном философском течении и прочно свяжет термин «философия абсурда» с экзистенциализмом. Отдельного внимания заслуживает третий вариант рассмотрения роли абсурда в смыслопорождении. Если в формальной логике абсурд рассматривается как предел смысла, в философии экзистенциализма – как предел человеческого познания, то в третьем толковании абсурдное высказывание предстаёт некой вехой, открывающей возможность преодоления пределов. В этом понимании предел не является чем-то абсолютным. Оставаясь незамеченным в западной философской традиции вплоть до середины XX века, это понимание абсурда вполне привычно для восточной философии, в частности для дзен-буддизма, где важную роль в познании играли коаны (притчи, намеренно заключающие в себе

противоречия и алогизмы) - абсурд в них призван содействовать трансцендентальному постижению мира. Такое понимание роли абсурда в европейской традиции стало приемлемым лишь с приходом философии постмодерна. Одной из наиболее выдающихся работ в теории смысла и абсурда второй половины XX века стала «Логика смысла» Ж. Делёза. Противопоставленный классическому и экзистенциальному пониманиям, абсурд определяется им не через нехватку смысла, а напротив, через его избыточность. По нашему мнению, это определение наиболее актуально применительно к условиям современности.

Вопрос генезиса смыслов в контексте особенностей пост-индустриальной эпохи (симультанность времён, проблема симулякра и гиперреальности, логика сетей) активно разрабатывался медиа-теоретиками (М. Маклюэн, Н. Больц, Н. Луман), социологами (М. Кастельс, Ю. Хабермас), а также внутри философского дискурса (Ж. Делёз, Ж. Бодрийяр, М. Фуко). Проблематика смысла и бессмыслицы в контексте логики языка рассматривается представителями аналитической философии (Л. Витгенштейн, Б. Рассел, Г. Фреге). Анализ абсурда в литературном художественном тексте осуществляют Ж. Делёз и Ф. Гваттари, Ж. Деррида, У. Эко, а также отечественные исследователи О. Д. Буренина, М. Н. Виролайнен.

Несмотря на широкое освещение аспектов генезиса смыслов в современности, вопрос взаимодействия медиасреды и смыслопорождения, а также влияния этого взаимодействия на определение и роль абсурда, остаётся недостаточно исследованным.

Библиография

В основании данного исследования, помимо работ указанных выше авторов, лежат исследования Р. Барта, В. Беньямина, Ж. Бодрийяра, П. Вирильо, Г. Дебора, С. Жижека, М. Фуко. Среди отечественных исследователей использовались работы Е. Г. Соколова, Е. Э. Суровой.

Медиа как среда генезиса и распространения смыслов рассматривается через призму исследований таких авторов, как Г.Д. Ласуэлл, М. Маклюэн, К. Метц, В.В. Савчук, Э. Фромм.

В качестве материала для аналитики и примеров для рассмотрения использованы художественные фильмы таких режиссёров, как Р. Андерссон, Д. Коэн и И. Коэн, Д. Линч, К. Тарантино. Социокультурные явления и тенденции в современной медиакультуре рассматриваются в пространствах интернет-площадок для коммуникации, таких как Facebook, Instagram, Reddit, Twitter, VK.

Цели и Задачи

Целью данной работы является определение места и роли абсурда в современной культуре в контексте медиасреды. Для достижения указанной цели были поставлены следующие задачи:

1. Определить предпосылки для формирования современного понимания абсурда;
2. Изучить место абсурда в смысловой модели современности;
3. Рассмотреть современные медиа как среду смыслопорождения;
4. Определить социокультурные особенности современной медиасреды, сказывающиеся на генезисе смысла через абсурд;
5. Проследить, каким образом абсурд выступает в качестве реакции на социокультурные особенности современной медиасреды;
6. Проанализировать абсурд как эстетическую категорию в смыслопорождении современности.

Методология исследования

Представленные автором выводы опираются на методологию философии культуры. Одним из методологических принципов работы является

междисциплинарность: для изучения социокультурных условий существования абсурда в современном обществе привлекаются результаты исследований в социологии, теории коммуникаций, психологии и маркетинга; для рассмотрения абсурда как смыслопорождающей модели привлекаются семиотические методы, данные филологических и социолингвистических исследований.

Научная новизна исследования

При очевидной востребованности исследований медиа в современных реалиях и одновременном интересе гуманитарных наук к философии смыслов, современная позиция абсурда не была достаточно изучена в контексте медиафилософского дискурса. Новизна данной работы состоит в том, что абсурд в ней рассматривается как независимая смысловая категория, в понимании значительно отличном как от классических моделей логики, так и от интерпретаций философии экзистенциализма, а в качестве эмпирической базы и иллюстративного подкрепления описанных концептов используются наиболее актуальные феномены и тенденции медиакультуры.

Положения, выносимые на защиту

1. В западной философской мысли можно условно выделить три стратегии истолкования абсурда: формально-логическую, экзистенциальную и «трансцендентализирующую». Последняя, рассматриваемая не через нехватку смысла, но через его избыток, является более репрезентативной по отношению к современной медиакультуре, чем две другие, ассоциирующие абсурд с туниками направлениями мысли.
2. Подрыв авторитета рационализма и последовавший за ним расцвет экзистенциальной философии подготовили почву для формирования современной интерпретации абсурда. Кризис европейских наук, критика

логоцентризма и признание подмены понятия разума его узким аспектом, рационализмом, стали причинами более пристального внимания философов к вопросам отношений смысла и абсурда, рационального и иррационального. Экзистенциальная философия, через признание абсурда как неизбежного предиката бытия, открыла возможность философам последующих поколений рассматривать абсурд не как «ничто» за границами смысла, а как потенциальную возможность преодоления границ одного смысла для открытия другого.

3. Двумя ключевыми предпосылками для становления современной модели смыслопорождения стали признание относительности позиции истины и установка на то, что смыслы более не открываются и не обнаруживаются, а создаются. Исходя из этих предпосылок, абсурд меняет свою позицию по отношению к смыслам: с одной стороны, он указывает не на их нехватку, а на их избыток; с другой – его роль от негативного разоблачителя несостоятельности здравого смысла как единственно верного сменяется позитивной ролью ключа к расширению границ смыслов.
4. Современные медиа рассматриваются не столько как посредники, средства коммуникации, сколько как среда, создающая и определяющая условия формирования смыслов. В условиях повсеместной апроприации медиа и использовании их в целях манипуляции общественным сознанием, зерно абсурда, посеянное на просторах медиасреды может выступать как инструмент противостояния пропаганде и рекламе. Концепт медиа-вируса является примером подобного использования абсурда в медиа.
5. Симультанность, одна из основных социокультурных характеристик современности, с одной стороны, открывает новую логику восприятия мира, с другой – вводит человека рациональной эпохи в состояние паники или ступора. Апелляция к аффектам вместо рациональности маркетологами и политтехнологами обнажает беззащитность

рациональности перед механизмами индустрии культуры, а попытка разложения рекламного сообщения или политического лозунга в логическую последовательность приведёт к выводу о том, что с точки зрения рациональности большинство из них абсурдны или бессмысленны.

6. Другой характеристикой современной эпохи является возврат общества к мифу, где новой верой является в вера в технику. Ввиду сильного разрыва между достижениями технологий и пониманием механики их работы обычайством, работа техники воспринимается по той же логике, что и чудо. Этим феноменом можно объяснить тот факт, что, наряду с техническим и научным прогрессом, в обществе по-прежнему существуют верования и практики, противоречащие логике научного знания.
7. На фоне апоприации цифровыми технологиями всех сфер деятельности человека, размываются границы между физической реальностью и реальностью медиа. Цифровая реальность начинает вмешиваться в физическую и искажать её. В этих условиях принципиальной становится возможность проведения границ реальностей. Абсурдом в пространстве цифровой виртуальности выступает то, что противоречит не логике физической реальности, но законам реальности цифровой. Сбой программы, ошибка системы, выбывает из полного погружения в мир медиа, разделяет искусственно созданную виртуальность от физической реальности. В компьютерной среде ошибка выражается через глитч, в кинематографе – через киноляпы.
8. Как эстетическая категория абсурд выступает в роли приёма, сбивающего с толку читателя или зрителя, вводящего в замешательство рациональное сознание. Если в произведениях модерна и постмодерна абсурд довольно прозрачно считывается, то сегодня он не так прямолинеен и очевиден. С одной стороны, сказывается тенденция перехода от иронии к пост-иронии, с другой – в условиях современности абсурд приобретает

свойство хамелеона – одно и то же высказывание в рамках одной парадигмы может видеться логичным, в рамках другой – абсурдным.

9. Множественные смыслы в современных произведениях всё чаще выстраиваются не параллельно друг другу, от поверхностного прочтения к более глубокому, а сталкиваются на поверхности, пересекаются и искажают друг на друга. Едва уловимое зерно абсурда становится способом связать в сюжете несколько смыслов: благодаря элементам абсурда в каждом из смыслов, ни один из них не может претендовать на приоритет единственно истинного. Таким образом, разрушается вся вертикаль иронии.

Апробация результатов исследования

Некоторые результаты диссертационного исследования были описаны в статье «Смысл и абсурд в фильмах Дэвида Линча “Затерянное Шоссе” и “Малхолланд Драйв”» (Научный журнал PRAXEMA Проблемы визуальной семиотики, выпуск №3 (9) ISSN 2408-9176 (Online), ISSN 2312-7899 (Print)).

ГЛАВА 1. ФИЛОСОФСКОЕ ОПРЕДЕЛЕНИЕ АБСУРДА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

Понятие абсурда в философии и культурологии не имеет строгого определения и варьируется в зависимости от эпохи и дискурса, в котором обсуждается. В данной главе будет подробно раскрыта последняя из трёх перечисленных во введении интерпретаций абсурда, к которой, как мы уже отметили, наиболее тяготеет современная философская мысль (по крайней мере, в её континентальной традиции) – назовём её условно, «трансцендентализирующей» - наделяющей абсурд возможностью преодоления и расширения границ, будь то границы познания, сознания, смысла или дискурса. Для того, чтобы максимально прояснить позицию этой интерпретации, необходимо будет затронуть её эволюцию в исторической перспективе, в отношении двух других интерпретаций (формально-логической и экзистенциальной), рассмотреть исторические, социальные и философские предпосылки для её возвышения в современной философии.

1. Формально-логическая интерпретация абсурда

Новая философская энциклопедия определяет абсурд как «границу, изнанку, оборотную сторону смысла, его превращённую форму»². Явившись в качестве категории логики ещё в античности, абсурд был взят на вооружение для аргументации от противного: первый же постулат Аристотеля, закон о непротиворечии, доказывается через абсурд. Здесь принципиальной для обоснования самого появления абсурда является дихотомия истины и лжи, которая ляжет в основу европейской мысли последующих эпох (лишь во второй половине XX столетия Делёз укажет на то, что отношения между смыслом и абсурдом гораздо сложнее – см. Параграф 3 данной главы). В XVIII веке Кант назовёт закон о непротиворечии «общим, хотя только негативным, критерием всякой

² Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. Абсурд. Электронный ресурс. URL: <http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASHe586d0704b972adec8eae5> (дата обращения: 1.05.2017)

истины»³. Таким образом, для того, чтобы понять, что есть истина, необходимо задать ей форму, определить её границы, а очерчиваются они не чем иным, как абсурдом.

Слова Витгенштейна «чтобы иметь возможность изображать логическую форму, мы должны были бы обладать способностью вместе с предложением выходить за пределы логики, то есть за пределы ума»⁴ при ближайшем рассмотрении с перспективы современности обнажают две проблемы формально-логического понимания абсурда: во-первых, согласно этому истолкованию, за прочерченной абсурдом границей ничего нет - где заканчивается она, заканчивается смысл (здесь напрашивается другая известная цитата Витгенштейна: «границы языка означают границы моего мира»⁵); во-вторых, данная интерпретация предполагает редуцирование разума к рациональности, к логике.

Почва для гегемонии рационализма в науке была подготовлена задолго до зарождения аналитической философии: Возрождение с его антропоцентризмом делает, вероятно, главный шаг к освобождению индивида от давления на него общества и государства, тем самым задав ритм Новому Времени, когда казалось, что человеческий разум может абсолютно всё; что ещё немногого, и все тайны мира будут познаны, природа подчинится человеку. Рационализм подкупает своим оптимизмом и строгой красотой рассуждений - медитации Декарта, затем Гольбах с его детерминизмом; в естественнонаучной сфере пазл складывается не менее изящно - ещё во времена Ренессанса Галилей возрождает идею пифагорейцев о том, что природа говорит языком математики, в Новое же Время, вслед за Ньютоном, одно за другим совершаются научные открытия, которые, кажется, вот-вот докажут: всё в природе подчинено единому, разумному и логичному, закону.

³ Кант И. Критика чистого разума. М., 2008. С.319

⁴ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 2014. С.40

⁵ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 2014. С.174

Но к концу XVIII века рационализм обнаруживает в себе изъяны. Первое сопротивление выражается в движении романтизма: «философский романтизм поднял знамя того, что иногда называют не совсем точно интуицией и фантазией, в пику холодному разуму, абстрактному интеллекту»⁶ - пишет о романтизме Бенедетто Кроче.

К концу XIX века наступает окончательный перелом. Ницше, Фрейд и Маркс не только задают курс всей гуманитарной мысли XX столетия, обозначив предпосылки для создания целых направлений науки, но и низвергают верховенство рациональности – вдруг обнаруживается, что разумом управляет не кристально ясная логика, а тёмные глубины бессознательного, воля к власти, социально-экономические системы, не подчинённые воле «чистого разума». В точных науках в начале XX века также пертурбация: вносит смуту теория относительности Эйнштейна, публикуется теорема о неполноте Гёделя, выводится принцип неопределенности Гейзенберга. Попирается вера в главенство порядка, логоса в природе, а ведь ещё со времён древних греков мир воспринимался как упорядоченный космос, где гармония и чёткий расчёт обуславливали все природные процессы как на атомарном уровне, так и в масштабе звёзд и планет.

В 1935 году Эдмунд Гуссерль выступает в Вене со своим знаковым докладом «Кризис европейского человечества и философия». Но механизм, запущенный Просвещением, продолжает проторять себе путь вперёд, к прогрессу, к триумфу человеческого разума. Одновременно с критикой европоцентризма Гуссерлем, Гитлер строит свою империю на идеях высшей расы. Этот трагический разрыв теории и практики выливается в то, что на фоне глобальных реформ в теории познания, пресловутой рациональностью объясняются войны, геноцид, вторжение в экосистему планеты - под эгидой

⁶ Дж. Реале и Д. Антисери. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней. СПб., 2003. С.38

торжества человеческого разума осуществляются одна за другой катастрофы XX века. В работе «Разговор на просёлочной дороге» Хайдеггер пишет: «Пожалуй, человек своим хотением мыслить хочет слишком много, и поэтому может слишком мало»⁷, у человека слишком плохо получается думать, и слишком хорошо - действовать. В то время, как отказавшие тормоза машины рационализма мчат к краху империй и супердержав XX века, в науке и искусстве хватаются за абсурд, как за последний оплот, обнажающий несовершенство рациональности, здравого смысла как единственно верного. Эйнштейн повторяет, что любую идею можно считать безнадёжной, если в первый момент та не кажется абсурдной. Всё творчество эпохи также пронизано абсурдизмом: Кэрролл и Джойс в литературе, дадаисты и Эшер в изобразительных искусствах, Беккет и Ионеско в театре, Кьеркегор и Камю в философии.

2. Абсурд и философия экзистенциализма

Разрыв между человеком и миром ляжет в основу экзистенциальной философии, выведя абсурд из регистра логики на новый, онтологизированный, уровень. Абсурд для экзистенциалистов уже не просто логическая категория, но индикатор несостоятельности принципов рациональности к постижению природы бытия. Альбер Камю характеризует ключевую проблему экзистенциальной философии как «столкновение между иррациональностью и исступлённым желанием ясности, зов которого отдаётся в самых глубинах человеческой души»⁸. Экзистенциализм делает важный шаг в трансформации понимания абсурда в европейской философской мысли, готовя его к будущей спасительной роли маяка, который должен будет вывести из замкнутого круга исчерпавших себя смыслов: философами уже признаётся факт бессилия рационализма перед непознаваемым миром, абсурд оказывается точкой опоры, предпосылкой для

⁷ Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге. М., 1991. С.134

⁸ Камю А. Миф о Сизифе. Электронный ресурс. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/sizif/> (дата обращения: 1.05.2017)

нового витка в развитии философии. От абсурда уже не бегут, в него вглядываются как в трансцендентный источник знания, истины. И всё же экзистенциалисты не решаются окончательно разомкнуть тиски рационализма, плотно зажавшими границы мышления европейского человека. Дуальности истинности и лжи, логичности и абсурда, смысла и бессмыслицы ещё не преодолены. С. Булгаков следующим образом отзывается о логике экзистенциалистов: «Философия абсурда ищет преодолеть «спекулятивную» мысль, упразднить разум, перейдя в новое ее измерение, явить некую «заумную», «экзистенциальную» философию. На самом же деле она представляет собой чистейший рационализм, только с отрицательным коэффициентом, с минусом»⁹.

Более того, экзистенциализм, критикуя оторванность человека от мира, связанную с удвоением реальности посредством языка, всё ещё пытается найти объяснение в пространстве этой дублирующей реальности. Идея связи языка с восприятием мира и мышлением о нём витает в воздухе с начала XX века: работы Соссюра активно исследуются русскими формалистами, а в период массовой эмиграции из России они переоткрываются и на Западе. Клод Леви-Стросс, ключевая фигура структуралистской антропологии, выводит работы Соссюра и Якобсона из узкой сферы лингвистики в общегуманитарный дискурс. Примерно в то же время в Америке формируется гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа. Но только в 1967 году провозглашается «лингвистический поворот» - за языком, вместо средства описания реальности, признаётся роль самостоятельной реальности, осознаётся принципиальная разница размышлений о языке и мышления «языком». Здесь разрыв связки «человек-мир» приобретает кардинально иную оптику, наиболее ёмко её выражает Мишель Фуко в работе «Слова и вещи»: «оказывается разорванным онтологический переход между “говорить” и “думать”, обеспечиваемый глаголом “быть”, и язык тут же

⁹ Булгаков С. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова. // С.Н.Булгаков. Собрание Соч. в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 1. С.530

обретает самостоятельное бытие, а в этом бытии содержатся управляющие им законы»¹⁰. Иными словами, Фуко постулирует разрыв связки языка и мышления, создававшейся бытием.

В работе «Логика смысла», Делёз, современник Фуко и ученик Сартра, вводит понятия глубины и поверхности, где первое соответствует состояниям физических тел, а второе - так называемым «бестелесным эффектам» - не физическим качествам, но логическим и диалектическим атрибутам. Смысл он помещает между ними, как нечто скрепляющее и удерживающее эти позиции вместе. Таким образом, мы можем проследить эволюцию смысловой триады в философском дискурсе от сугубо семантической в треугольнике Соссюра («референт-понятие-знак») к фукианской («бытие-мышление-высказывание»), и далее – к делёзианской («глубина-поверхность-смысл»), объединившей в себе элементы формально-логической и экзистенциальной интерпретаций смысла и абсурда.

3. Место абсурда в философии Ж. Делёза

В данной работе абсурд рассматривается в его современной интерпретации, базирующейся, в первую очередь, на смысловой модели, предложенной Делёзом в работе «Логика смысла», поэтому уместным будет рассмотреть её подробнее и определить место и роль абсурда в ней. Смысл по Делёзу – это эффект, не принадлежащий ни категории вещей (глубине), ни категории языка (поверхности). Генезис смысла – чистое становление, разворачивающееся между языком и вещами. На поверхности языка одновременно существуют все смыслы сразу, подобно тому, как в вавилонской лотерее, описанной в одноимённом рассказе Х.Л. Борхеса жители города стоят перед всеми возможными вариантами развития событий. Сингularityность, пробегающая по поверхности смысла, актуализирует один из смыслов, запуская свою серию. В качестве визуальной метафоры этого момента всех возможных исходов Делёз приводит момент броска шарика в

¹⁰ Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С.186

рулетке, когда, до выпадения в лунку, потенциальной возможностью актуализации обладают все возможные варианты. Здесь Делёз кардинально разводит своё понимание нонсенса и абсурда с тем, которое сложилось в философии экзистенциалистов – для них нонсенс есть то, что противопоставляется смыслу, а абсурд, в свою очередь, определяется нехваткой смысла, неким его отсутствием. В делёзовском же понимании абсурд, напротив, указывает на избыток смыслов, наличие их за пределом видимого отсутствия сигнификации. В качестве иллюстрации своего тезиса Делёз приводит в пример определение нулевой фонемы Якобсоном: нулевая фонема, не имея фонетически определенной значимости, противоположна при этом отсутствию фонемы, т.е. отсутствие фонемы в слове несёт в себе некое сообщение, определяющее смысл этого слова (его наклонение, падеж или другие формы).

Таким образом, регистр глубины кишит смыслами; то, какой из этих смыслов выпадет на поверхность языка, определит тот или иной смысл предложения. Именно поэтому Делёза так интересуют языковые парадоксы и юмористические высказывания – они выносят на поверхность не один, а несколько смыслов одновременно, предлагая несколько расходящихся серий интерпретаций того или иного высказывания. В этом плане Делёз противопоставляет юмору иронию, которая не даёт этого пространства для манёвра между смыслами. Ирония закрывает дверь новым смыслам своим нигилизмом и скептицизмом. «Ирония – соразмерность бытия и индивида, или я и представления, юмор – соразмерность смысла и нонсенса»¹¹ - пишет он.

Один из парадоксов, рассматриваемых Делёзом в «Логике смысла», парадокс чистого становления, представляет собой возможность утверждения двух противоположных смыслов сразу. В качестве иллюстрации чистого становления Делёз приводит Алису Льюиса Кэролла, растущую и

¹¹ Делёз Ж. Логика смысла. М., 2011. С-186

уменьшающуюся одновременно. Парадокс чистого становления отрицает настоящее время – Делёз противопоставляет векторную темпоральность Хроноса, отмеряющую историю годами и часами, бесконечно делящую путь черепахи и Ахиллеса на отрезки, Эону, для которого есть отношения прошлого и будущего, но нет настоящего – есть рана и шрам, между ними – чистое становление, которое невозможно ухватить в рамки Хроноса, как невозможно схватить момент, когда несколько зёрен Евбулида превращаются в кучу. С тем же сталкивается и Алиса: «Варенье завтра и варенье вчера, но не сегодня». С подобным парадоксом сталкивается и субъект современности: заключенный в бесконечные потоки машины капитализма, он разрывается между случившимся, случающимся и потенциально возможным, оказываясь не в силах схватить и удержать момент настоящего.

В пространстве предложения смысл как самостоятельная категория взаимодействует с каждой из трёх других (дессигнация, манифестация, сигнификация), но не может быть приписан ни к одной из них. Так, для выполнения дессигнации необходимыми являются как манифестация (означивание предмета невозможно без субъекта, проводящего это означивание), так и сигнификация (манифестация субъектом невозможна без сферы языка, в которой понятия соединяются со словами). Но так же и сигнификация невозможна без дессигнации, так как любое заключение отсылает к предпосылкам и может быть освобождено от них лишь в случае добавления других предпосылок. Такая циклическая взаимозависимость элементов предложения принципиальна в генезисе абсурда. Абсурд по Делёзу лишён самой возможности истинности, так как лишён не только дессигнации, но и сигнификации, т.е. самой возможности помыслить дессигнацию. Здесь важно различие отношений истина/ложь в случае дессигнации и отношений между условиями истинности, обеспечиваемыми сигнификацией, и абсурдом. Наиболее наглядно утверждает возвышение порядка смысла над порядком истины А. Мейнинг в работе «О теории предметов», разводя бытие (*sein*), условно-потенциально бытие (*sosein*) и

небытие (*nichtsein*). В его системе абсурд вполне может быть онтологизирован в пространстве *nichtsein*. Таким образом, абсурдное предложение в структуре смыслов Делёза, будучи лишённым возможности истинности, отнюдь не лишено смысла, а напротив, указывает на избыточность природы смысла, на наличие его за границей той или иной доступной нашему восприятию реальности.

4. Предпосылки для современной интерпретации абсурда в философии

В «Логике смысла» Делёз приводит рассказ Диогена Лаэртского о том, что стоики сравнивали философию с яйцом, скорлупа которого символизирует логику, желток – физику, а белок – этику. Здесь нам интересно не столько соответствие этих позиций смысловой схеме Делёза (логика – поверхность, физика – глубина, этика – смысл), сколько дальнейшее его рассуждение: отмечая, что Диоген явно рационализирует, Делёз предполагает, что метафору стоиков следует рассматривать как коан – намеренно абсурдную притчу, используемую для постижения трансцендентных истин путём преодоления границ логики рационального мышления. Так, он фантазирует, что, вероятно, мудрец-стоик на вопрос своего ученика о том, что есть этика, достаёт из складок своего плаща яйцо и бьёт посохом ученика (без этого удара, как отмечает Делёз, поиск решения занял бы у ученика долгие годы). Ученик, в свою очередь, разбивает яйцо так, что на скорлупе и на желтке видны остатки белка. Именно этого решения так не хватало экзистенциалистам, и именно его с разных позиций предложили Фуко и Делёз. Ударом же посоха для преодоления загадки-коана экзистенциализма стала абсурдность, выбившая из зоны комфорта европейскую философскую мысль XX века.

Идея осознания парадоксальности собственного мировосприятия, как толчка к развитию, не нова: М. Петров в книге «Пираты Эгейского моря и личность» отстаивает гипотезу о том, что метаморфозы личностной идентификации древних греков начинаются именно с подобным переломом: с одной стороны, экономический кризис вынуждает греков сменить род

деятельности, что, несомненно, сказывается на восприятии собственной идентичности, с другой – пиратствующие греки встречаются с представителями других цивилизаций, которые, несмотря на отличное от греков восприятие мира, вполне успешно существуют. Осознание этой парадоксальности позволяет древним грекам преодолеть свою мифопрактическую установку и выйти за её пределы - столкнувшись с абсурдом, расширить границы смысла.

Более того, подобно тому, как абсурд стал катализатором для развития новых направлений философии XX века, он же, по мнению ряда исследователей (Анри Валлон, Борис Поршнев, Фёдор Гиренок), когда-то вывел древнего человека из общего ряда приматов, послужив толчком к развитию речи. В работе «Абсурд и речь: антропология воображаемого» Ф. Гиренок пишет: «Абсурд ломает инстинкт обезьяны, разрушает её рефлексы. Освободившееся пространство уже готово для новых форм коммуникации»¹². Именно разрыв между реальностью, окружающей человека, и тем, как он её мыслит, воображает, этот разрыв тождественности мысли и денотата, становится в данной теории отправной точкой для действий человеком осознанно, а не инстинктивно, становясь предикатом осознанного бытия субъекта, вышедшего древнего человека из животного регистра реального в регистр воображаемого *res cogitans*. Здесь уместным будет вспомнить треугольник Ж. Лакана. Личность в его схеме формируется тремя регистрами: воображаемое, формируемое на стадии зеркала – представление субъекта о себе и о мире; символическое – для Лакана это регистр языка; реальное – то, что поддаётся символизации (при сопоставлении триады Лакана с предлагаемой Делёзом структурой смысла, регистр реального будет соотноситься с глубиной, символического – с поверхностью, а смысл будет обитать в регистре воображаемого). Таким образом, в теории, описываемой Гиренком, абсурд не просто выходит за рамки языка, но и предшествует его появлению. Сам Лакан, утверждавший, что «Я» есть производное от

¹² Гиренок Ф. Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М, 2012. С.17

символического, т.е. языка, неоднократно призывал выйти за рамки языка, слова. Свой первый семинар он открывает словами: «прервать молчание Мэтр может чем угодно - сарказмом или пинком ноги»¹³, обращаясь, как и Делёз, к опыту дзен-буддизма, где абсурдные коаны несли ту же функцию, что и пинок или удар посохом – выбрасывали сознание ученика за пределы замкнутого круга смыслов.

В целом, интерес к дзену – один из наиболее ярко выраженных феноменов второй половины XX века. Если в академической среде к нему обращались лишь по касательной (уже упомянутые Лакан и Делёз, Фуко, Деррида, Кристева, и другие), то в массовой культуре дзен становится мейнстримом: в 1970-е годы на Западе набирают популярность буддистские практики, влияния их проявляются в поп-культуре и моде. Умберто Эко, посвятивший этому всплеску главу в своей работе «Открытое произведение», связывает повышенный интерес к дзен-буддизму среди масс с тем, что философия этой религии в тривиальной своей интерпретации предлагает простой ключ к решению проблемы тревожности человека XX века: она примиряет все внутренние конфликты в мировосприятии субъекта (кризис самоидентификации, экзистенциальный кризис, шизофреническое сознание консюмеризма), предлагая принять мир во всей его противоречивости, обретая тем самым покой и гармонию. «Платой за интеллект, как нам теперь известно, является хроническое чувство тревожности, имеющее достаточно странную тенденцию к возрастанию именно на том самом уровне, где человеческая жизнь подлежит интеллектуальной организации»¹⁴ – пишет Алан Уотс, британский философ и популяризатор восточной философии для западной аудитории. Фактически, решение, предложенное популяризаторами дзен-буддизма, является более оптимистично окрашенным путём принятия абсурдности бытия, предложенным в «Мифе о Сизифе» Альбером Камю. Таким образом, религия дзен, вдохновившая философов эпохи постmodерна

¹³ Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-1954). М., 2009. С.7

¹⁴ Уотс А. Инстинкт. Интеллект. Тревожность. // Что такое дзэн? - Львов: 1994. С.112

на поиски новых направлений смыслов, нашла отклик и в массовой культуре, заменив собой сложный для восприятия абсурдизм: «у Ионеско и Беккета насмешка пронизана тоской и, следовательно, не имеет ничего общего с просветленностью дзеновского мудреца. Однако именно в этом и заключается новизна восточной вести, причина ее несомненного успеха»¹⁵ - отмечает У. Эко. Другие популярные практики того времени (субкультура хиппи, движение нью-эйдж, и т.п.) также ставили целью преодоление барьеров разума и воссоединения гармонии человека с космосом. Вообще, нарастающее чувство тревожности и одиночества личности, которое многие связывают с использованием цифровых технологий (этот момент будет рассмотрен подробнее в главе II данной работы), начинает ощущаться уже во второй половине XX века, за несколько десятилетий до массовой доступности персональных компьютеров и смартфонов. В то время как медиа, действительно, неразрывно связаны с тенденцией ускорения времени в современности, они, по сути своей являются лишь инструментом в руках гораздо более фундаментальной машины, внедрившейся во все сферы нашего бытия: книга 1972 года «Капитализм и шизофрения», написанная Делёзом в соавторстве с Гваттари, подходит к проблеме тревожности через описание капиталистической машины желаний, логика которой, действительно, напоминает шизофреническую: одна машина подключается к другой, один знак отсылает к другому. Систематизировать и понять эту схему человеку эпохи новоевропейского рационализма представляется затруднительной и порой непосильной задачей. Невротическое сознание, противопоставляемое Делёзом и Гваттари шизофреническому, реагирует болезненно: замыкается в бесконечном повторении процессов, безмерном потреблении, направленном на удовлетворение желаний, которые в действительности никогда не будут удовлетворены.

Каждая машина содержит свой код, определяющий мировосприятие и модели поведения людей, к ней подключённых, т.е. сознание, по сути, пред-

¹⁵ Эко Э. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: 2004. С.384

форматировано машиной. Абсурдность высказывания в определённой системе обнаруживает то, что высказывание принадлежит иной системе, подключено к другой машине (здесь, возможно, сказалось влияние семиотики Ч.С. Пирса: в пирсианской модели смыслы определяются семиотическими полями, в которых они представлены). Таким образом, абсурд в этой шизофренической системе прочерчивает грани множественных потоков и машин – по сути, становится инструментом регистрации на поверхности событий, происходящих в глубине.

Если в ранее рассмотренной проблеме разрыва между поверхностью и глубиной жертвой исчезновения регистра смысла становилось деонтологизированное слово, то, при исчезновении прослойки смысла через смешение поверхности и глубины, в жертву приносится телесность субъекта. В «Логике смысла» Делёз пишет, что в восприятии шизофреника стирается грань между вещами и словами, между глубиной и поверхностью: слова могут ранить и калечить плоть. Так, фразеологизм «ранить сердце» станет весьма затруднительным для интерпретации шизофреником. В мире, где теряется смысл, нет места и абсурду как его границе: в регистре глубины смешиваются слова и предметы, реальное и потенциальное, прошлое и будущее, а тело превращается в «организм без частей», тело без органов. Подобное восприятие мира не поддаётся рационализации. Но «Капитализм и шизофрения» открывает в этом видении не тупик, а выход – именно шизофреническое сознание способно адекватно рассматривать шизофреническую логику капитализма, предлагая иную оптику взгляда на мир: так в философский дискурс вводится понятие ризомы в противовес строго рациональной и иерархичной корневой схеме, вместо точек рассматриваются потоки, а на смену последовательностей приходят серии. При всём при этом, делёзианская модель не лишена логики и разумности, подтверждая собой наличие смысла за гранью чистого рационализма.

Нейропсихолог А.Р. Лурия в своей работе «Маленькая книжка о большой памяти (ум mnemonicista)» описывает свой опыт работы с пациентом,

обладавшим феноменальной памятью. Как отмечает Лурия, эйдотехники его пациента далеки от логических способов переработки информации. В книге особое внимание уделяется влиянию синэстезии. Приводится, например, «видение» чисел: «1 – это острое число, независимо от его графического изображения, это что-то законченное, твердое... 5 – полная законченность в виде конуса, башни, фундаментальное, 6 – это первая за "5", беловатая. 8 – невинное, голубовато-молочное, похожее на известью»¹⁶. То, что в сознании мнемониста имеет свой образ, свой смысл, с точки зрения рационального сознания – нонсенс: если между восьмёркой и известью отсутствует логическая связка, утверждение «восемь похоже на известью» бессмысленно. При этом, такие сохранившиеся в языке идиоматические обороты, как «кислая мина» или «круглый дурак», подтверждают, что синэстезия всё-таки по природе присуща человеческому восприятию. Но на протяжении многих поколений синэстезическое видение «вымывалось» из человеческого сознания холодным и абстрагирующим взглядом логики рационализма, присущей письменной культуре (фонетическое письмо сменяет пиктографическое, а звуки и их сочетания всё менее ономатопоэтичны). Записи сеансов Лурии за несколько лет демонстрируют живописность языка и мировосприятия его пациента. При всей разнице жанров и персонажей, язык описания окружающего мира мнемониста, записанный Лурией, можно сравнить с поэзией А. Арто, к которой прибегает Делёз для демонстрации мироощущения шизофренического сознания. «Арто – единственный, кто достиг абсолютной глубины в литературе, кто открыл живое тело и чудовищный язык этого тела – выстрадал, как он говорит. Он исследовал инфра-смысл, всё ещё неизвестный сегодня»¹⁷ – пишет Делёз о практике смыслопорождения Арто. В эссе «Учение о подобии» В. Беньямин различает две способности чтения. К первой он относит так называемую миметическую способность – восприятие информации из внешнего мира через видение

¹⁶ Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. М., 1968. С-18.

¹⁷ Делёз Ж. Логика смысла. М., 2011. С.127

подобий, в некотором роде, апофению. К подобному типу восприятия Беньямин относит «чтение» древними жрецами будущего по звёздам или магические предсказания по положениями внутренностей принесённого в жертву животного. Второй тип, чтение по нечувственным подобиям, представляет собой привычное нашему пониманию чтение письма. Язык он называет каноном нечувственного восприятия, которое сегодня практически полностью замещает собой миметическое. Так, Беньямин вопрошаet, каким образом чтение печатного текста, достигшего максимальной абстракции, представляется гораздо более доступным для интерпретации современным человеком, чем шарады.

О том, что рационализм авторитарно поглощает мышление, отсекая огромную долю интеллекта, приходящуюся на познание, не сопряжённое с логическим мышлением, заодно прочерчивая границу, отделяющую «нормальное» сознание от больного, первым всерьёз заговорил М. Фуко в своей работе «История безумия в классическую эпоху». Один из основных тезисов, защищаемых Фуко в данной работе: европейское сообщество стало изолировать сумасшедших относительно недавно — в XVII веке, в период становления рационального дискурса. Только тогда люди стали заключать сумасшедших в специальные приюты, пока ещё призванные только изолировать безумцев (лечить их активно начнут после введения психоанализа). Именно в тот период по отношению к душевнобольным зарождается страх, который впоследствии приведёт к тому, что Фуко называет «великим заточением». Вступая в гипотетическую полемику с Декартом, которого принято считать основателем рационализма, Фуко критикует его за отсечение безумцев, исключение логики сумасшедшего из научного дискурса. Интересно, что в работе, на которую ссылается Фуко («Размышления о первой философии»), Декарт рассуждает о безумии, подводя к мысли о сновидениях. В конце XIX века именно они, как нам известно, станут ключом к обнаружению бессознательного, а оно, в свою очередь, покажет: доля безумства есть в каждом из нас, и именно вынесение

на поверхность этих глубинных иррациональных тайн способно ответить на многие вопросы о природе человеческой души. Сегодня сложно не признавать, что произведения Арто или картины Ван Гога раскрывают новые смыслы, возможно, именно потому что дают голос безумию, позволяют ему вырваться из под власти рационализма.

С Фуко спорит Ж. Деррида, обвиняя его в том же, за что судит Декарта сам Фуко: «диагностируя» картезианство, проводя историческую черту, Фуко, по мнению Деррида, сам рационализирует и проводит жёсткие разграничения там, где они неявны и весьма условны. С другой стороны, человеку свойственно искать и создавать структуры, любая философия так или иначе имеет структурирующий характер и неизбежно что-то оставляет за бортом. В этом споре, да и в целом, в тенденции включения иррационального в философский дискурс важно не ставить знак равенства между иррациональным и абсурдом. Как иррациональное мы можем определить всё то, что необъяснимо при помощи формально-логических инструментов, не поддаётся рациональной интерпретации. Абсурд же выступает как некий маркер, прочерчивающий грани смыслов, одновременно «склеивая» их между собой. Находясь внутри той или иной смысловой структуры, созданная по рациональной или иррациональной модели, абсурд будет противоречить лишь этой структуре, одновременно являясь некоей «кротовой норой» в другие измерения смысла, в другие структуры. Таким образом, абсурд сегодня предстаёт не абсолютной, но дискурсивной категорией, как впрочем, и категории истины или здравого смысла.

Абсолют истины умирает вместе с богом, от философии Ницше тянется нить формулы «нет ничего истинного, всё дозволено», ставшей одним из основных сюжетов в философии XX века. Для иллюстрации тезиса о разрушении позиции истины как единственной верной категории в науке достаточно привести эпистемологический анархизм П. Фейрабенда: в работе 1974 года «Против метода» он провозглашает подход, отрицающий какие бы то ни было универсальные критерии истинности знания. Фейрабенд

утверждает, что такие критерии навязываются государством или обществом и препятствуют свободному развитию науки. Учёный, по Фейрабенду, должен действовать контр-индуктивно, смотреть на предмет своего исследования с точек зрения различных парадигм, не отбрасывая опрометчиво теории, признанные устаревшими или абсурдными. В качестве примера подобного подхода Фейрабенд предлагает совмещение исследований теорий креационизма и дарвинизма. Сегодня, после всех научных революций, законы Ньютона по-прежнему актуальны в науке и инженерии, а птолемеевская геоцентрическая модель вселенной активно используется для вычисления географических координат на Земле. Таким образом, знаменитый тезис Фейрабенда «дозволено всё» (с англ. «anything goes»), утверждает новую, релятивистскую, позицию истины.

Здесь важно отметить введённое Фуко понятие транс-дискурсивности: на примере Ницше, Фрейда и Маркса он доходчиво иллюстрирует, как теории, игнорирующие границы своего дискурса, открывают новые (ницшеанство, психоанализ, марксизм). Вообще, дискурсы по Фуко – это социальные способы дробления мира на удобоваримые части. Таким образом, дискурс является искусственным конструктом, а следовательно таковой является и истинность. Абсурдное высказывание здесь противостоит не объективной истине, а ангажированной практике. Дискурс по Фуко никогда не является нейтральным, и в этом его позиция совпадает с Фейрабенном: на характер дискурса существенно влияют ряд обстоятельств, главным образом, вмешательство интересов власти, которая, как известно, вездесуща, «не потому, что она всё охватывает, но потому, что она отовсюду исходит»¹⁸.

Схожей позиции касательно истины придерживается и Делёз: в ряде работ и выступлений он призывает отказаться от поисков некоей «универсальной истины», утверждая, что задача философии состоит не в

¹⁸ Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М., 1996. С.193.

поиске и открытии смыслов, а в создании их. Мир, по мнению Делёза, гораздо сложнее дуальности истины и лжи, укоренившихся в философии со времён античности. В книге «Что такое философия» он пишет: «мысль никогда не соотносилась с истиной простым, а тем более неизменным способом. Поэтому, желая определить философию, напрасно обращаться к подобному соотношению»¹⁹.

Итак, мы имеем две ключевые предпосылки в определении смыслопорождения в современной философии: во-первых, идея истины в последней инстанции, какого-то единого смысла как единственно верного, неактуальна и недееспособна в условиях современности; во-вторых, смыслы более не открываются, не обнаруживаются во внешнем мире, а создаются. При этом, ни один из создаваемых смыслов не может претендовать на объективность или всеобщность, потому как он, так или иначе, подвержен ангажированности. Исходя из этих предпосылок, мы подходим к изменившейся в новых условиях позиции абсурда. Филолог М. Виролайнен в статье 2004-го года «Гибель абсурда»²⁰ заявляет о несостоятельности этой категории в условиях постмодерна, пошатнувшего границы между истиной и ложью, лишившего тем самым абсурд самой сути существования, так как противоречить стало нечему – отныне всё возможно и всё приемлемо. Вышеописанные кризис рационализма и переход от метанarrативов к парадигмальному видению мира позволяют переформулировать тезис Виролайнен: в современных условиях гибнет не абсурд, а его истолкование через рационалистическую модель, где за границей здравого смысла – пустота. Сегодня абсурд не только продолжает упорствовать во всякой отдельно взятой парадигме, но и принимает для неё новую, позитивную роль: если со времён античности абсурд представлялся индикатором ошибки в рассуждениях, тупиком для мысли, то сегодня в нём видится положительная роль ключа к расширению границ смыслов.

¹⁹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? Спб.: 1998. С.27

²⁰ Виролайнен М. Гибель абсурда // Абсурд и вокруг: сб. ст. М., 2004. С. 415–427

ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЕ МЕДИА КАК СРЕДА СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ

В главе приводятся определения медиа и медиафилософского подхода, на которые опирается данное исследование, а также рассматриваются некоторые особенности современной медиасреды, предопределяющие смыслопорождение через абсурд.

1. Современные медиа - среда вместо посредника

Невозможно дать универсальное определение медиа, как невозможно и определить их предметом изучения какой-то одной дисциплиной. Медиа изучают как исследователи технической, так и гуманитарной направленностей, а на стыке этих дисциплин во второй половине XX века формируется новое направление знаний - цифровые гуманитарные науки (с англ. *digital humanities*). В качестве некоего архэ, отправной точки в определении медиа, целесообразным будет отталкиваться от его этимологии: с латинского языка слово *medius* означает «середина», в английском и в ряде других языков германской ветви понятие *media* закрепилось в значениях «посредник», «средство коммуникации».

Для данного исследования в определении медиа важной является позиция медиафилософского дискурса, рассматривающего медиа как среду, формирующую нашу действительность. Определяя предмет медиафилософии В. Савчук исходит из тезиса М. Маклюэна «медиа – это сообщение», являющегося ключевым для современных исследований медиа. Фактически, Маклюэн обращает внимание на то, что на характер сообщения существенно влияет то, на каком носителе оно представлено. Мы будем воспринимать и интерпретировать одно и то же сообщение по-разному, в зависимости от того, будет ли оно представлено нам в виде текста, аудиозаписи или пантомимы. Более того, то, как представлена информация в текстовом виде (вид носителя, типографика, вёрстка, дизайн и качество самого носителя) так же определит характер восприятия данного текста. Говорить о моменте появления медиа в культуре не имеет смысла, так как медиа в данном понимании существовали

на протяжении всей истории человека разумного. Медиа как посредником может быть как сам человек, так и камень, лист бумаги, дорожное полотно – в тот момент, когда потенциальный реципиент пытается «прочесть» сообщение, его носитель становится медиумом между реципиентом и сообщением. Таким образом, медиа может быть что угодно, выступая посредником в нашем восприятии мира, и тем самым, влияя на наше видение. В восприятии реальности мы постоянно сталкиваемся с некоей предзаданностью, предустановкой того, что мы видим. Так, лингвистический поворот в философии показал, что «язык говорит нами», т.е. наш язык предопределяет наше видение и описание нами мира. После иконического поворота стало очевидно, что пред-заданный образ так же первичен по отношению к действительности. Развивая эту мысль, Савчук приходит к выводу о том, что невозможно воспринимать окружающую действительность такой, как она есть, объективно представленной, не опосредованную ничем, в том числе и нашим собственным «пред-видением». Таким образом, Савчук приходит к выводу о том, что всё есть медиа. С другой стороны, Савчук отмечает парадоксальность сущности медиа: являясь всем, они одновременно являются ничем, пустотой – подобно атмосфере, они не видны и не ощущаемы, их влияния сложно осознать сразу. Именно благодаря этому свойству медиа долгое время оставались «слепым пятном» для философии.

Точной отсчёта для науки о медиа принято определять тот период в развитии общества, когда медиа начинают конституировать реальность, вмешиваться и изменять её. В своём документальном фильме «Киногид извращенца» С. Жижек отмечает, что в классических философских и культурологических дискурсах исторически принято говорить о различении реальности и иллюзии, действительности и фантазии. Медиа же смешивают реальность и иллюзию, более того, они способны с помощью иллюзии воздействовать на реальность, трансформировать её. Американский политолог Г. Д. Ласуэлл в середине XX века формулирует тезис о том, что в современном мире некоторые новостные сюжеты не могут быть

верифицированы иначе, кроме как через идеологические установки, т.е. выдаваемая информация определённого типа не может быть редуцирована до онтологически чистого факта, который может быть верифицирован на предмет соответствия реальности. С этого момента информация становится автономной по отношению к реальности, а средства массовой информации находятся за пределами компетенции верифицируемости фактов. Разграничение правда/ложь теперь выносится за скобки при анализе медиаобращений, а медиа формируют реальность, исходя из собственных интересов и задач. Если для политолога Ласуэлла за медиа-сообщениями стоят большие политики, то в философском подходе Ж. Бодрийяра открывается более широкий взгляд на проблему: как Делёз и Гваттари, он приходит к выводу о том, что, человек и его сообщения вторичны по отношению к системе. В своей работе 1987 «Злой демон образов» года Бодрийяр рассуждает о медиа-образах, создаваемых киноиндустрией и средствами массовой информации, отмечая, что «образ интересен не тем, как он справляется с ролью отражателя, зеркала, презентации или аналога реальности, а тем, что он начинает загрязнять реальность и моделировать её: он к ней так приспособливается, что искажает её и скрадывает. На это он имеет свои цели и всё заканчивается тем, что он опережает реальность настолько, что у неё не хватает времени для собственного воспроизведения»²¹.

В. Савчук, говоря о влияниях медиа на личность, упоминает гегелевскую диалектику раба и господина, подчёркивая, что, чем более мы используем медиа в нашей повседневной жизни для решения самых разных задач, в тем большую зависимость от них мы попадаем. С вторжением современных медиа в повседневность меняются стиль жизни, привычки, мировосприятие. Ещё в 1941 Э. Фромм в работе «Бегство от свободы» обратил внимание на то, что человек, будучи неспособным совладать со свалившейся на него свободой, бежит от неё, часто сам того не осознавая, и именно в медиа (в контексте эпохи Фромма, речь, в первую очередь, о

²¹ Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино, 1992, №10. С. 65.

средствах массовой информации) находят отдушину, того самого гегелевского «господина». Киносемиотик К.Метц отмечает, что просмотр художественных фильмов – это уход от реальности в психоаналитическом смысле. Зритель добровольно закрывает глаза на очевидные доводы здравого смысла о том, что происходящее на экране – лишь иллюзия, не имеющая отношения к реальности. Таким образом, при просмотре кинокартины мы добровольно соглашаемся на обман медиа. Если Фромма интересует лишь содержательная составляющая СМИ, пропаганда и манипуляции массовым сознанием через создание контента, то К. Метц в своей методологии оказывается ближе к медиафилософскому подходу, в котором важно учитывать не только содержание сообщения, но и влияния самого носителя, рассматривая форму наряду с содержанием.

Говоря о современных медиа, мы подразумеваем те средства коммуникации, которые сегодня влияют нашу жизнь, моделируют и определяют её. На сегодняшний день смартфон претендует на роль универсального медианосителя, объединяя в себе телефон, средство доступа к интернету, личный органайзер, библиотеку и фильмотеку. Цифровая революция, начавшаяся примерно с 1980-х годов, предопределившая тенденции глобализации и постиндустриализации общества, определила также и личную идентификацию и образ жизни индивида. В 2001 году американский исследователь сферы образования Марк Пренски вводит понятия *digital immigrant* (в вольном переводе с английского – «иммигрант в цифровом обществе») и *digital native* (в вольном переводе с английского – «коренной житель цифрового общества») для различения тех, кто попал в современную медиасреду в осознанном возрасте и пытается к ней приспособиться и тех, для кого эта среда является естественной, а мир видится лишь в контексте цифровых технологий.

Итак, со второй половины XX века медиа из посредника преобразуются в среду. Медиасреду можно сравнить с предложенным Ю. Лотманом концептом семиосферы – пространство коммуникации, обеспечивающее

возможность семиозиса, т.е. интерпретации знаков. Лотман предлагает рассматривать семиосферу как единый организм, а не совокупность обособленных друг от друга языков и отдельно взятых текстов. В подобной структуре первичной оказывается среда, пространство для обитания знаков и сообщений. Опираясь в своей идее на теорию В. Вернадского о первичности биосфера по отношению к отдельно взятым организму, Лотман пишет: «Подобно тому как, склеивая отдельные бифштексы, мы не получим теленка, но, разрезав теленка, можем получить бифштексы, — суммируя частные семиотические акты, мы не получим семиотического универсума. Напротив, только существование такого универсума — семиосферы — делает определенный знаковый акт реальностью»²².

Медиа сегодня — не отдельно существующая от реальности плоскость, но растворённая в повседневной жизни современного человека среда. Как уже было отмечено, медиафилософский подход предполагает, что медиа максимально эффективны и воздействуют на полную мощь именно в те моменты, когда они минимально заметны. При разговоре по телефону факт наличия технического медиума между собеседниками обнаруживается лишь тогда, когда обнаруживаются помехи в связи. Медиа наиболее могущественны в тот момент, когда аннигилируются, растворяются. Таким образом, медиа есть всё и ничто. Подобно делёзовскому телу без органов, медиасреду можно лишь условно разделить на составные части, «органы», в целом же она представляет собой перетекающие друг в друга потоки, воздействующие друг на друга и не подразумевающие чётких разграничений. С этим пониманием совершенно иную оптику приобретают, например, многочисленные призывы в обществе отказаться от гаджетов с целью освобождения своего информационного поля: сегодня, отказавшись от использования смартфона или компьютера, современный человек всё равно остаётся погружённым в среду медиа: на улице и в метро на него воздействуют визуальные и аудиальные рекламные сообщения, в общении с

²²Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры [в 3 т.], Таллин, 1992. Т. 1, с. 3

людьми он получает новости, пришедшие из информационных пространств интернета и телевидения, а своим внешним видом, поведением и словами он сам, пусть и не желая того, участвует в формировании медиасреды.

В то время, как многие «цифровые иммигранты» в страхе пытаются огородиться от вторжения медиа в повседневность, «местные жители» понимают, что цифровые технологии – это не внешний монстр, пытающийся поглотить личность современности, а естественный фактор новой социальной среды, который может быть использован как против, так и во благо отдельно взятой личности. Американский исследователь медиа Дуглас Рашкофф в 1994 году вводит концепт медиа-вируса, противопоставляемого авторитарным техникам пропаганды. Рашкофф отмечает, что одновременно с развитием пропагандистских технологий масс-медиа в культуре зародилось контр-движение, призванное противостоять манипуляциям СМИ. Контр-движение зародилось в среде поколения «Х» - молодых людей, выросших в медиапространстве и хорошо знакомых с технологиями манипуляции общественным сознанием, маркетинга, психологии и нейролингвистического программирования. Целью контр-движения является осуществление диверсий и провокаций в медиасреде - акций, способных подорвать авторитет создаваемой средствами массовой информации реальности, упрощённой ими модели мира, предлагаемой массовому зрителю или читателю как объективно реальной. Таким образом, целью медиа-вируса является нахождение точки абсурда, неувязки в модели мира, создаваемой медиа, для обнаружения её несостоятельности и неполноты. «Простейший способ отличить медиа-вирус от старого доброго трюка пиарщиков – это определить, упрощает ли он вопрос, сводит его к эмоциям, или, напротив, делает его устрашающее сложным. Вирус всегда заставляет систему, на которую нападает, выглядеть запутанной и непостижимой, какой она и является на самом деле. Приём

чрезмерного упрощения и отвлечения внимания безнадёжно устаревает после атаки медиа-вируса»²³ - пишет Рашкофф.

Абсурд как способ подрыва логики пропаганды использовался задолго до теоретизации концепта медиа-вируса и повсеместной апроприации сети интернет. Классическим стал пример отечественной медиа-мистификации 1991 года, вошедший в историю как «Ленин – гриб»: музыкант Сергей Курёхин совместно с журналистом Сергеем Шолоховым в эфире ленинградского телевидения представили ряд последовательных и логичных рассуждений, приведших к абсурдному выводу о том, что В.В. Ленин являлся грибом. Последовавшая волна реакции зрителей по всей стране выявила весьма интересную ситуацию в обществе: при всём смятении и подрыве устоявшегося мировоззрения в стране в начале 1990-х годов, народ всё же слепо поверил в абсурдную теорию Курёхина и Шолохова. Вряд ли эту массовую доверчивость можно объяснить авторитетом телевидения - в свете распада Советского Союза и его идеологии в обществе того времени вполне распространенной была идея о том, что Коммунистической Партией на протяжении многих лет утаивались и фальсифицировались исторические факты, а СМИ перевирали большинство новостей. В гораздо большей степени зрителей в заблуждение ввёл искусственный софизм ведущих, сыгравших на слепой вере человека эпохи рационализма «научной достоверности» и «неопровергимым фактам». Фактически, Курёхин и Шолохов, пользуясь такими базовыми инструментами манипуляции общественным мнением, как подмена понятий и фактов, обобщения и софизм, продемонстрировали возможность доказать сколь угодно абсурдную теорию, апеллируя при этом к рациональности и научности.

Концепт медиавируса был взят на вооружение многими активистами и сегодня повсеместно используется. Так, известная группа медиа-активистов

²³ Рашкофф Д. Медиавирус: Пособие по организации информационных эпидемий. М., 2011. С.92

«The Yes Men» занимается провокациями в отношении мировых корпораций и политических структур, формирующих повестку дня в современном медиапространстве в угоду собственным интересам. С помощью тех же медиа-технологий (подставные веб-сайты, адреса электронной почты и профили в социальных сетях) активисты выдают себя за влиятельных людей и представителей глобальных организаций, участвуя в конференциях, симпозиумах и раздавая интервью ведущим новостным каналам. Так, в своём отчётом фильме 2009 года «Согласные на всё исправляют мир» («The Yes Men fix the world») приводится эпизод, в котором активист даёт интервью телеканалу BBC от лица корпорации Union Carbide, американской химической компании, по вине которой произошла одна из самых страшных техногенных катастроф в мире – авария 1984 года на заводе компании в индийском городе Бхопал. В интервью активист заявил, что компания выделит 12 миллиардов долларов на ликвидацию последствий аварии. Несмотря на то, что, спустя буквально несколько часов после этого интервью, на BBC вышло опровержение, акции компании заметно упали в цене, а вызванный резонанс вновь обратил внимание к проблеме, на протяжении десятилетий игнорировавшейся корпорацией и европейской общественностью. Заявление активиста «The Yes Men», при анализе с рациональной точки зрения обнаруживает в себе абсурд: сообщение лишено возможности сигнификации в логике капиталистической машины корпорации Union Carbide – обещанные активистом действия противоречат самой возможности актуализации их в реальности, но в медиапространстве эффекты сообщений опережают возможности их рационального анализа.

2. Симультанность как фактор смыслополагания

В работе «Понимание медиа» Маклюэн выделяет три этапа развития общества: (1) дописьменная культура, которой присущи устные формы коммуникации и мифическое восприятие времени и пространства, (2) письменная культура, достигшая своего апогея в эпоху индустриальных революций, (3) современная культура, характеризующаяся эрой

электричества с присущими ей временной симультанностью и пространственной имплозией. Аналогичную классификацию этапов развития общества можно увидеть и у ряда других авторов второй половины XX века, в том числе у Д. Белла, предложившего градацию развития общества от доиндустриального к индустриальному и далее, к постиндустриальному, в качестве альтернативы марксистской схеме развития по форме собственности (феодализм, капитализм, социализм). Похожая схема возникает и у Э. Тоффлера в его работе «Третья волна», где тот выделяет три волны, каждая из которых связана с преобладающим на том или ином этапе развития способом производства: аграрная, индустриальная и информационная.

Отечественный филолог Ю. Рождественский в цикле работ «Фундаментальная теория языка для постиндустриального информационного общества», классифицируя этапы, исходит из языка, а в его схеме письменная и индустриальная культуры оказываются разделёнными на два самостоятельных этапа (в теории Маклюэна, при том, что в «Понимании медиа» он выделяет лишь три этапа развития, явно прослеживается разделение им второго этапа на письменную и печатную культуры, что наиболее отчётливо формулируется в работе «Галактика Гуттенберга»). Итак, Рождественский выделяет четыре этапа развития языка, где первый этап характеризуется устными языковыми жанрами (фольклор, театр, ораторское искусство, диалоги); второй этап определяется письменностью (в этот период пишутся основные канонические тексты, а письмо приравнивается к сакральному ритуалу); третий этап начинается с изобретения печатного станка, литература разделяется по жанрам (художественные, научные, журналистские и религиозные тексты), в этот же период формируются национальные языки; наконец, четвёртый этап характеризуется смешением языковых жанров всех трёх периодов, информация преодолевает национальные и языковые барьеры, а электронные средства коммуникации позволяют мгновенно передавать как визуальные, так и аудиальные сообщения. Этот подход наиболее точно отражает современную

действительность в медиапространстве, характеризующуюся переплетением категорий сенсорики, жанров и традиций, а также иллюстрирует симультанность, смешение всех времён, во всей её полноте.

Электричество полностью меняет восприятие времени и пространства человеком. Отныне между причиной и эффектом нет уловимых человеческим восприятием интервалов, наступает эра симультанности. Отказывается от классической временной последовательности и Делёз: смысл события он рассматривает не через его координаты во времени и пространстве, но через его значимость, а от последовательностей отказывается в пользу серий. Так, например, книга «Логика смысла» структурирована не по главам, а по сериям, а большинство произведений Делёза, так же, как и М. Маклюэна, могут читаться не последовательно от начала к концу, а в произвольном порядке. Описывая парадокс чистого становления с его способностью ускользания от настоящего, Делёз указывает на неизбежную взаимообратимость, бесконечное тождество, невыполнимость различения первого и последнего, большего и меньшего, активного и пассивного, причины и эффекта. Вопрос Алисы Л. Кэролла, к которой обращается Делёз для иллюстрации своих парадоксов, «едят ли кошки мошек или мошки кошек?» может быть переформулирован в контексте медиа-дискурса как «описывают ли медиа современную реальность или формируют её?». Мир медиа – это мир глаголов, а не предметов, мир чистого становления, отрицающий «здесь и сейчас», но утверждающий все времена сразу и одновременно. Социолог М. Кастельс в 1996 году вводит понятие вневременного времени: он отмечает, что «смешение времён в СМИ, происходящее внутри одного и того же канала связи и по выбору зрителя/ участника взаимодействия, создает временной коллаж, в котором не только смешиваются жанры, но и их временная развертка превращается в плоский синхронный горизонт без начала, без конца и без какой-либо последовательности»²⁴.

²⁴Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура. М., 2000. С.429

На излёте индустриальной эпохи человек, мышление которого отформатировано вековыми традициями рационализма, оказывается неподготовленным к такому погружению в симультанность, итогом чему оказывается возросший уровень тревожности и паники в обществе. Если механизация подразумевала фрагментацию процесса, расположение его этапов в последовательный ряд, то электричество положило конец последовательности, сделав процессы мгновенно-одновременными. Человек индустриального типа смотрит на изменившийся мир через устаревшую призму часового механизма, пытаясь разложить события в последовательный ряд. Маклюэн отмечает, что в обществе понятие разума подменилось его узким аспектом, рациональностью, и именно поэтому западному обывателю в электрическую эпоху кажется, будто «мир сошёл с ума». Это наблюдение Маклюэна в точности совпадает с описываемым Делёзом и Гваттари столкновением невротика с шизофренической логикой капитализма. Подобную взаимосвязь между скачками в научно-техническом прогрессе и психологическим регрессом в обществе отмечает и Ю. Лотман, потому как в его теории окружающий человека мир вещей несёт не только практическую, но и семиотическую функцию, а резкие перемены в этом мире влекут за собой и смену норм семиотического восприятия этого мира, сопровождающуюся культурным психозом: «парадокс состоит в том, что движение вперёд может стимулировать регенерацию весьма архаических культурных моделей и моделей сознания, порождать научные блага и эпидемии массового страха»²⁵.

Эта неприспособленность обывателя к ускоряющемуся времени играет на руку маркетологам и политтехнологам: зачастую, рекламная кампания апеллирует не к рациональности, требующей время на верификацию данных и критическое осмысление, а к аффектам – мгновенным, инстинктивным реакциям. Пусть корреляция между пивом и высокими спортивными

²⁵ Лотман Ю.М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Лотман Ю.М. Семиосфера: культура и взрыв; внутри мыслящих миров; Статьи. Исследования. Заметки. Спб., 2000. С.638

достижениями будет сколь угодно абсурдной, это ничуть не умалит её эффективности. Д. Рашкофф в книге «Медиа-вирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание» в качестве примера нелепого упрощения рекламных сообщений приводит слоган социальной рекламы «Скажи “нет” наркотикам!», который, по мнению пиарщиков, должен решить проблему наркомании, минуя ряд неудобных вопросов, вроде социальных и экономических проблем гетто, тонкостей подростковой психологии, легальности применения некоторых видов наркотических веществ, и так далее. Примером из российской социальной рекламы может служить обязательное изображение на всех сигаретных пачках возможных последствий курения. Во-первых, при рассмотрении этих изображений становится очевидным факт «сгущения красок»: так, фотография, призванная продемонстрировать болезни сосудов, вызванные курением, изображает полусгнившую человеческую ступню. Во-вторых, подобная реклама опускает статистические данные о болезнях, причинами которых диагностируется курение. В данном случае очевидно, что реклама стремится апеллировать не к рациональности, а лишь к аффектам аудитории.

Маклюэн отмечает некую концентричность истории – из механистической эры электричество в определённой степени возвращает человечество в состояние дописьменной эпохи, определяя её мироощущение как органический миф – «мгновенное целостное видение сложного процесса, который обычно растягивается на большой промежуток времени. Миф представляет собой сжатие, или имплозивное свертывание всякого процесса, и сегодня мгновенная скорость электричества сообщает мифическое измерение даже самому простому промышленному и социальному действию. Мы живем мифически, но продолжаем мыслить фрагментарно и однобоко»²⁶. Именно поэтому, по мнению Маклюэна, представителю «отсталой» доиндустриальной культуры зачастую оказывается гораздо проще приспособиться к новым условиям, чем современному европейскому

²⁶ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М., 2003. С.323

человеку.

3. Миф в контексте медиасреды

Маклюэн, описывая возврат общества современной эпохи к мифическому видению, совпадает с Ю. Рождественским, отмечающим в современном обществе возрождение позиций устной, доиндустриальной культуры. Вообще, идея цикличности культуры в истории, в частности, возврата современной культуры к этапу, предшествовавшему промышленной революции, активно разрабатывается уже в начале XX столетия. Одним из известнейших теоретиков циклического развития культуры является О. Шпенглер с его знаковой работой 1914 года «Закат Европы». Спустя десять лет, в 1924 году, Н.А. Бердяев концептуализирует идею нового средневековья, которая и ранее появлялась в ряде работ мыслителей эпохи Романтизма, в своей одноимённой книге. Отмечая цикличность и периодичность как естественные свойства любой жизни, Бердяев обозначает XX век как конец Нового времени, сменяющегося новым средневековьем: «Духовные начала новой истории изжиты, духовные силы ее истощены. Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи»²⁷. По Бердяеву, новое средневековье представляет собой реакцию на бездуховность и нигилизм, пронизавшие культуру XX века, возврат к традиционализму, религиозности и возвышению нравственных идеалов. Таким образом, с позиции религиозной философии термин «новое средневековье» несёт оптимистичный посыл. В контексте более приближенного к медиафилософии дискурса этот термин используется в несколько в ином ключе: откат к средневековью здесь тоже связан с возвратом к вере, но объектом её становится новый миф, сменивший бога – всемогущество технологического прогресса. Ещё в первой половине XX века Х. Ортега-и-Гассет назвал технику новой верой человечества: «заурядный человек, видя вокруг себя технически и социально совершенный мир, верит,

²⁷ Бердяев Н. Новое средневековье. Электронный ресурс. URL: http://royallib.com/read/berdyaev_nikolay/novoe_srednevekove.html#0 (дата обращения: 1.05.2017)

что его произвела таким сама природа; ему никогда не приходит в голову, что все это создано личными усилиями гениальных людей»²⁸. И, если в философском дискурсе эта вера была подорвана трагическими событиями середины XX века, то на уровне повседневности установка до сих пор действенна.

Современный философ У. Эко заимствует термин «новое средневековье» у Роберто Вакка, который в эссе «Ближайшее средневековое будущее» 1973 года описывает антиутопический сценарий, согласно которому человек станет жертвой технологического прогресса, когда, существенно усложнившаяся за последние годы, техногенная цивилизация по случайному стечению обстоятельств вдруг даст сбой и одномоментно оставит современного человека, так от неё зависящего, совершенно беззащитным. Концепция Вакка оказала значительное влияние на постапокалиптический жанр в искусстве, в частности, в кинематографе (от «Безумного Макса» и «Терминатора» до многочисленных вариаций на тему зомби-апокалипсиса). В работе «Средние века уже начались» У. Эко, отталкиваясь от предсказаний Вакка, демонстрирует ряд доказательств того, что описанный им апокалиптический сценарий уже начал осуществляться. Гораздо интереснее с точки зрения возврата к мифу другая книга Эко – сборник «Полный назад!», в котором формулируется позиция философа по поводу влияния технологий на повседневность человека. Как и Маклюэн, Эко связывает тенденцию возврата к мифической установке с акселерацией времени: «эта технологичность жизни нисколько не эквивалентна научности. Она тождественна, если угодно, магичности»²⁹. Магия, по определению Эко, как раз и представляет собой действие, утаивающее своё «волшебство» в симультанности – чудо невозможно разложить на цепочку последовательных причин и следствий. Сегодня разрыв достижений науки и техники с пониманием их принципов среднестатистическим обывателем достиг того уровня, когда работа техники,

²⁸ Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М., 2003. С.78

²⁹ Эко У. Полный назад! М., 2012. С.200

действительно, воспринимается мифически. Такие примеры из повседневной жизни, как уговоры компьютера пользователем работать быстрее или чудотворный рецепт «выключить и включить», наглядно иллюстрируют эту гипотезу. Парадоксальным образом, в современном мире одновременно с развитием нейрохирургии и генной инженерии процветают гомеопатия и движения против вакцинации и ГМО. И в этом Эко видит очевидную угрозу для науки: приравнивание учёного к жрецам истины заманчиво лишь на первый взгляд, потому как, в случае ошибки (а их в науке не избежать), его немедленно клеймят как шарлатана. В то время как истинные шарлатаны, как правило, выдают неверифицируемые и нефальсифицируемые теории, оказываясь, таким образом, в позиции более выигрышной, нежели учёные.

4. Границы медиа

Параллельно с признанием медиа как среды, вплетённой в ткань физической реальности, обсуждается и проблема размытия границ между виртуальным и реальным в современном мире. Цифровые технологии позволяют конструировать образы, соперничающие в реалистичности с окружающими предметами физической реальности. Поль Вирильо в работе «Машина зрения» выделяет три исторических этапа логики образа: эра формальной логики – эра живописи и архитектуры, доминировавших в культуре примерно до XVIII века; эра диалектической логики, ознаменовавшаяся изобретением фотографии и кинематографа; эра парадоксальной логики – эпоха цифровой образности, парадоксальность которой заключается в предшествовании образа вещи самой вещи. Третья эра, согласно Вирильо, приводит к синдрому дереализации у воспринимающего субъекта. Ж. Бодрийяр назовёт эту эру эпохой гиперреальности, где реальность подменяется знаками реальности. Ф. Берарди называет пост-индустриальную эпоху эрой семиокапитализма, в которой знаки правят обществом, становятся новой формой капитала. Семиокапитал, по Берарди, основывается не на материальном производстве, а на производстве психических стимуляций. Социальное пространство

перенасыщено знаками, цель которых – непрерывно стимулировать возбуждение, подобно ударам электрическим током, что приводит как индивидуальный, так и колективный рассудок к состоянию коллапса³⁰. Об избытке в сериях означающих по отношению к означаемым говорит и Делёз. В «Логике смысла» он в очередной раз обращается к примерам из сказки Л. Кэрролла: «стоило Алисе подойти к какой-нибудь полке и посмотреть на неё повнимательнее, как она тут же пустела, хотя соседние полки прямо ломились от всякого товара»³¹ – этот пример может служить весьма наглядной метафорой невозможности удовлетворения машины желаний. Проблема пролиферации знаков напрямую связывается с консюмеризмом как отличительной чертой нынешней стадии развития капиталистического общества.

В 1947 году Т. Адорно и М. Хоркхаймер формулируют концепцию индустрии культуры как логического следствия описанного Марксом отчуждения человека от результатов производства. Эпоха Просвещения пришла к парадоксальному итогу: с одной стороны, человек возвысился над природой, подчинил её себе, с другой – незаметно для себя оказался в подчинении социальной машины. Индустрия культуры порождает мнимые потребности, насаждает мнения и идеалы, становясь новым диктатом современного общества: любая героика, любая контр-культура, любые девиации от культурной индустрии всё равно будут подчинены и поглощены ей. В 1996 году выходит роман Ч. Паланика «Бойцовский клуб», а в 1999 – ставшая культовой, кинематографическая адаптация этой книги режиссёром Д. Финчером. С этого момента, вероятно, можно начинать отсчёт апpropriации культурной индустрией идеи сопротивления культуре потребления. В моду постепенно входят идеи осознанного потребления и заботы об окружающем мире. «Когда из функции предметов делают

³⁰ Berardi. F. Precarious Rhapsody Semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation. London. 2009. C.43-46

³¹ Делёз Ж. Логика смысла. М., 2011. С.61

имманентный им самим смысл их существования, совершенно забывается о том, насколько само это функциональное значение управляемо некоей социальной моралью, которая ныне требует, чтобы предмет — так же, как и индивид, — не был праздным. Он обязан “работать”, “функционировать”, тем самым как бы искупая демократически свою вину, состоящую в том, что ранее он обладал аристократическим статусом чистого знака престижа»³² — пишет Бодрийяр в «Критике политической экономии знака». В этой ситуации семиотическая функция вещи спасает *status quo* общества потребления: означивание своего отношения к какой бы то ни было общественной проблеме через владение тем или иным предметом становится новым алиби для потребления. Этот парадокс рождается из двойственной природы вещей с их функциональной точки зрения: с одной стороны, потребитель, будь то покупатель смартфона или пальто, подходит к приобретению с практической точки зрения, анализируя соотношение цены и качества, практичности и надёжности покупаемой вещи; с другой — смартфон, пальто и даже пачка сигарет являются не только и столько предметами практического применения, сколько знаками. Человек в реализации своих потребностей через потребление нуждается также и в конструировании себя в качестве смысла в системе знаков, к которой он принадлежит. Если раньше это означивание ограничивалось сообщением о социальном статусе, интересах и стиле своего владельца, то сегодня вещь сообщает и о мнении касательно политических и других остросоциальных проблем. Так, марка одежды United Colors of Benetton в качестве означаемого давно и методично использует идею единения людей вне зависимости от расы, пола и других различий, привлекая аудиторию преимущественно либерально-демократических и левых взглядов. Другой бренд одежды, H&M, создаёт по всему миру образ заботящейся об экологии марки, отвоёвывая тем самым лояльность защитников окружающей среды. Таким образом, потребление в современном мире парадоксальным образом форсируется идеями противостояния

³² Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М., 2007. С.16

ценностям общества потребления, человек сам себя загоняет в ловушку консюмеризма, преследуя цель сообщить миру: «я против консюмеризма!».

В этой ситуации гиперреальности человеком овладевает тоска по временам, когда граница виртуальной реальности ещё была ощутима. Как показывает исторический опыт, искусство имеет свойство предвосхищать и опережать настроения в обществе: один за другим формируются новые жанры современного искусства, работающие с цифровыми медиа и размышающие о них. Глитч-арт, термин, введённый художником Э. Скоттом в 2001 году для описания своих работ, объединяет под собой произведения цифрового искусства, эстетизирующие глитч - ошибку, помеху среди средств коммуникации. Сегодня апоприация виртуальной реальности более не представляется фантастическим сюжетом, а повсеместное внедрение цифровых технологий в повседневность – банальность, не имеющая отношения ни к утопическим, ни к апокалиптическим, но так или иначе романтическим, сценариям, разыгравшимся фантастами всего несколько лет назад. На глазах одного поколения аналоговый телефон заменился смартфоном, которому полностью подконтрольна повседневность современного человека. В условиях чрезмерного ускорения человека захватывает ностальгия по наивной вере в будущий прогресс, тоска по временам, когда техника представлялась средством, а не средой. Бодрийяр писал, что в эру гиперреальности «медиума в буквальном смысле больше не существует: теперь он неосязаем, рассеян и дифрагирован в реальном, и уже нельзя даже сказать, искажает ли он что-либо»³³. Художники глитч-арта своими работами ставят вопрос о том, что было утрачено вместе с технической ошибкой, прочерчивавшей границы реального и виртуального. Точно так же, как Романтизм XVIII века возник как реакция на форсированное Просвещение, глитч-арт противопоставляет себя цифровой гонке современности. Точно так же, как философы экзистенциализма взглядывались в абсурдность бытия в поисках ответа о природе этого бытия,

³³ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М., 2015. С.47

современный человек вглядывается в медиа, пытаясь прорисовать границы там, где их больше не видно, найти те разрывы, которые, подобно абсурду, позволяют переходить из одной реальности в другую. Признавая парадигмальность современного мира и отказываясь от редукции системы смыслов к бинарности истина/ложь, абсурдным в медиареальности мы называем не то, что лишено возможности сигнификации лишь с физической реальностью, а то, что не находит этой возможности в границах своего универсума, не подчиняясь его законам логики. Таким образом, абсурдом в пространстве цифровой виртуальности будет не то, что противоречит логике физической реальности, но законам реальности цифровой, некая «реальность 404». Так, в компьютерной игре совершенно не видится абсурдным моментальное вылечивание героя игрока неким «зельем», зато внезапный перескок с десятого уровня на четвёртый вне оснований, регламентированных игрой, будет воспринят как полнейший абсурд. Именно сбой программы, ошибка, выбивает из полного погружения в мир медиа, отделяет искусственно созданную виртуальность от реальности.

Если глитч представляется инструментом демонстрации конечности среды цифровой реальности, то в сфере кинематографа эту роль на себя берёт киноляп. С одной стороны - повсеместное увлечение аудитории поиском ляпов в фильмах, с другой – намеренная игра режиссёра со зрителем, доверившимся фильму, погрузившимся в его вселенную. Так, А. Хичкок вводит в кинематограф приём ложного воспоминания (с англ. False flashback) в фильме «Боязнь сцены», намеренно вводя в заблуждение зрителя, ожидающего, что память не может лгать. К. Тарантино доводит до абсурда способность медиа искажать правду, предлагая свой, весьма эксцентричный, взгляд на события Второй Мировой войны в фильме «Бесславные ублюдки». Рой Андерссон же в своих фильмах через утрирование границы между экраном и зрителем, подчёркиваемой положением камеры и актёров, парадоксальным образом добивается обратного результата – осознавая нереальность происходящего на экране, зритель начинает подозревать

симуляции и в той реальности, которая выходит за границы экрана.

Итак, медиа сегодня предстают не столько в роли посредника или средства коммуникации, сколько в виде среды для генезиса, пролиферации и интерпретации смыслов. Симультанность, неотъемлемый атрибут современного мира, оказывает влияние на позиции здравого смысла в отношении аффектов и иррациональности. Акселерация времени не даёт шансаrationально оценивать сообщения, что позволяет многим из них манипулировать общественным сознанием. Простой логический инструмент *reductio ad absurdum* позволяет обнажить алогичность подобных сообщений. Симультанное время возвращает общество к мифу, в котором роль божества берёт на себя техника. Разрыв между технологическим прогрессом и уровнем понимания его деталей обывателем заставляет воспринимать цифровые средства коммуникации мифически. Абсурдная природа веры позволяет псевдо-научным и эзотерическим течениям существовать в современном мире наравне с достижениями науки и техники. Преодоление мифа, разграничение реального и виртуального, становится возможным благодаря обнаружению элемента абсурда в той или иной мифологической установке. Абсурд, представая в пространстве цифровых технологий в виде глитча, выбивает пользователя из состояния завороженности цифровой реальностью.

ГЛАВА 3. АБСУРД КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЕ

Понятие абсурдизма в искусстве, как правило, объединяет под собой произведения, нарушающие логику, сбивающие с толку читателя или зрителя, создающие ощущение дискомфорта и замешательства для рационального сознания. Несмотря на то, что элементы абсурда присутствуют в произведениях различных эпох (так, в литературе с абсурдом неразрывно связаны творчество Н.В. Гоголя, Ф. Кафки, поэзия ОБЭРИУтов), концептуализирует его, как и философию абсурда, лишь в середине XX века А. Камю. В «Мифе о Сизифе», давая подробную характеристику абсурдному произведению, он пишет, что оно «порождается отказом ума объяснять конкретное. Произведение знаменует триумф плоти. Ясная мысль вызывает произведение искусства, но тем самым себя же и отрицает. Мысль не поддается искушению прибавлять к описанию некий глубинный смысл. Она знает о его незаконности»³⁴. Так, Камю определяет абсурдизм как некую «контрабанду» недостижаемого смысла.

1. Общие характеристики абсурда как эстетической категории в условиях современности

Философы уже с середины XX века обращаются к поэтам и художникам в поиске амбивалентного языка, дающего простор для множества интерпретаций, для высказывания того, что в рамках строгих логических систем не может быть высказано. Витгенштейн от безапелляционного вывода «Логико-философского трактата» («О чём невозможно говорить, о том следует молчать»³⁵) отходит к языковым играм, отталкивающимся от плюрализма смыслов. Хайдеггер обращается к «словополаганию» Гёльдерлина, Делёз – к глубине Арто и парадоксам Кэрролла, Эко – к поэтике Джойса. Бодрийяр и Фуко ищут смыслы, не

³⁴Камю А. Миф о Сизифе. Электронный ресурс. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/sizif/> (дата обращения: 1.05.2017)

³⁵ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 2014. С.218

поддающиеся вербализации, в визуальном – Бодрийяр в фотографии, Фуко в живописи. Этот постоянно ускользающий смысл, способный быть схваченным лишь в акте творчества, Хайдеггер в своей статье «Время картины мира» определит как «неподрасчётное» - неподдающееся представлению, но очевидно присутствующее в сущем потаённое бытие: «Человек начнет узнавать неподрасчётное, т. е. хранить его в истине, только в творческом спрашивании и создании, питающемся силой настоящего осмыслиения. Оно перенесёт будущего человека в то Между, где он будет принадлежать бытию и всё же оставаться чужаком среди сущего»³⁶. Обращение к абсурду позволяет художникам легко оперировать этой трансцендентной для теоретика категорией: «В ожидании Годо» Беккета в двух действиях высказывает проблематику философии экзистенциализма; в картинах Эшера визуализируется «невозможная» геометрия Пуанкаре; в произведениях Кэрролла актуализируются языковые парадоксы. Сегодня абсурд по-прежнему служит инструментом в руках художников для описания «неописуемого», концептуализации и выражении того, что не вмещается в рамки той или иной парадигмы.

Постмодерн привнёс в современное видение мира хаос и бессистемность. Вместе со сменой позиций истинности, меняется и позиция абсурда. Как эстетический приём, абсурд уже не так прямолинеен и очевиден, как в эпоху модерна, более того, он приобретает свойство хамелеона – одно и то же высказывание для одной аудитории может видеться логичным, для другой – абсурдным, что охотно берут на вооружение художники, режиссёры и литераторы современности. Абсурд начинает использоваться в сугубо делёзовской модели – не через нехватку смысла, а через его избыток: абсурдом в творчестве связываются несовместимые смыслы, соединяются противоположные точки зрения, перекрещиваются несводимые сюжеты. Идея неоднозначности смыслов, раскрывающих

³⁶ Хайдеггер М. Время картины мира. Электронный ресурс. URL: http://www.bibikhin.ru/vremya_kartiny_mira (дата обращения: 1.05.2017)

возможности для множественных интерпретаций, сегодня связывается с концепцией «Открытого произведения» У. Эко. Для него открытое произведение отвергает возможность однозначности прочтения, вовлекая читателя в игру, позволяющую снова и снова открывать и находить новые смыслы. Здесь он отталкивается от идеи Пирса о бесконечности процесса семиозиса. В «Открытом произведении» Эко в своём анализе отталкивается, в основном, от произведений авангарда – направлении, обнаруживающем через акты творчества модели порядка в окружающем хаосе. Кризисная эпоха, сопутствовавшая зарождению авангарда, по Эко, потребовала от художников более гибких структур произведений, таким, как литературные произведения Джойса. Читатель теперь - полноценный соучастник творческого процесса. Его, а не только автора, культурный код (кругозор, владение языками, знание истории и искусства) определяет характер, смысл и глубину произведения. Сам Эко в своих художественных романах тоже предлагает своему читателю несколько линий интерпретаций. Эко, находясь под влиянием модернистской литературы, создаёт в своих произведениях некую вертикальную и упорядоченную структуру, в которой своё место занимает и ироническая позиция по отношению к читателю. Игра современных авторов с читателем заходит дальше – смыслы выстраиваются не параллельно друг другу, от поверхностного прочтения к более глубокому, а сталкиваются на поверхности.

Ирония, как отметил Делёз, соотносит личность и представление, глубину и поверхность. Юмор, в свою очередь, разворачивается на поверхности, соотнося смысл и нонсенс. Делёз иллюстрирует его коанами дзен-буддистов и парадоксами стоиков. При такой постановке высказывания, место дурака вполне ожидаемо может занять и мудрец, что зачастую можно наблюдать в современных моделях смыслопорождения. В то время, как споры о том, что придёт (или уже пришло) на смену постмодерну, пока ещё неоднозначны и пространны, утверждение о том, что ирония как эстетическая категория, присущая постмодернизму, уступила место пост-

иронии, не оставляет сомнений. Пост-ирония, с одной стороны, называется «новой искренностью», пришедшей на смену достигшим апогея цинизму и скептицизму постмодерна. С другой стороны, пост-ирония никоим образом не делает высказывание однозначным – если раньше для определения ироничного высказывания требовалось лишь иметь доступ к культурному коду автора высказывания, то сегодняшнее высказывание разоблачить на предмет ироничности попросту невозможно. Не потому, что автор старательно прячет сарказм в глубинах высказывания, а потому что он сам уже не признаёт оппозиции иронии и искренности. При том, что пост-иронию принято связывать с эпохой заката постмодерна (конец XX – начало XXI вв.), наиболее показательным примером из литературы может служить творчество писателя чуть более ранней эпохи – С. Д. Довлатова. В его произведениях искренний трагизм разворачивается на том же уровне, что и юмористический посыл (примечательно, что всплеск популярности Довлатова по разным причинам пришёлся на первые декады 2000-х, т.е. расцвет эры пост-иронии). Пост-ироничное высказывание разворачивается, как и делёзовский юмор, на поверхности – «где не имеют силы ни сигнификация, ни дессигнация, ни манифестация, а всякая высота и глубина упразднены»³⁷.

Со смещением интереса в творчестве от иронии к пост-иронии меняется и выражение абсурда в нём. Если раньше абсурдизм как эстетический приём просматривался в произведениях довольно прозрачно (вне зависимости от того, модернистское оно постмодернистское), то сегодня авторы прилагают немало усилий для камуфляжа абсурдных высказываний в своих работах. Так, режиссёр Д. Линч, известный своими сюрреалистичными и алогичными картинами, в фильме «Малхолланд Драйв» выстраивает чёткую, хоть и сложную, структуру сюжета, благодаря чему зритель, приложивший усилия к его пониманию, поначалу не замечает редких и трудноуловимых логических противоречий. С одной стороны, фильмы Линча

³⁷ Делёз Ж. Логика смысла. М., 2011. С.186

известны своей алогичностью, с другой - невозможно закрывать глаза на чётко вырисовывающийся нарратив и явные каузальные отношения событий в фильме. Более того, «Малхолланд Драйв» явно отсылает к другой работе Линча, «Затерянному шоссе», выводя поле интерпретаций за пределы одной картины. Интертекстуальная структура сюжетов заставляет зрителя всё дальше углубляться в дебри интерпретаций. Усложняют задачу «10 подсказок Дэвида Линча», приложенные к DVD-изданию «Малхолланд Драйв»: перечисленные десять деталей в фильме обещают быть ключом к разгадке его замысла. На деле, этими деталями оказываются самые очевидные и простые нюансы – те, что зритель может уловить и самостоятельно. Довольный тем, что обнаружил все десять подсказок и разгадал задумку, зритель может или забыть о фильме, или продолжить семиозис, и тогда его настигнет понимание, что проблема интерпретации совсем не в этих очевидных деталях, а в сюжетных противоречиях – они сами по себе являются теми подсказками, которые раскрывают задумку: благодаря элементам абсурда в каждой из трактовок, смысл любой из них не может претендовать на приоритет по отношению к другому, разрушается вся вертикаль иронии, все смыслы разворачиваются на поверхности, постоянно пересекаются и искажают друг на друга. Так Линч шагает в другую плоскость открытого произведения, предложенного Эко. А едва уловимое зерно абсурда становится способом связать в сюжете несколько смыслов, не позволив ему при этом распасться на разнородное множество бессвязных историй.

2. «Фарго» как образец абсурдизма современности

Эволюция абсурдизма как жанра в современной медиакультуре, в частности, в кинематографе, наиболее явственно просматривается на примере франшизы «Фарго». Особенно этот образец интересен тем, как видоизменились структура и наполнение произведения в условиях перехода от постмодернистской иронии к пост-иронии современности. Первым и, на протяжении пятнадцати лет, единственным, продуктом франшизы был

полнометражный фильм Итана и Джоэла Коэнов 1996 года. Картина стала визитной карточкой стиля братьев Коэнов, собрав значительное количество наград, в числе которых и Оскар за лучший оригинальный сценарий. Фильм представляет собой образец постмодернистской игры: открываясь титрами о том, что сюжет основан на реальных событиях, фильм моментально погружает в атмосферу бессмысленной и нелепой жестокости, и, если Тарантино, которого часто сравнивают с Коэнами, жестокость подчёркивает обилием кровавых сцен, то в «Фарго» она оттеняется сонным и безмятежным колоритом одноэтажной Америки. На фоне бескрайних заснеженных пейзажей Миннесоты бессмысленные и случайные убийства сопровождаются бессмысленными и случайными действиями полиции. Природа столь же безразлична и холодна к героям фильма, как и они к ней – каждый из них слишком увлечён своей жизнью, чтобы обращать на окружающий мир внимание, а толстые пуховики и большие автомобили позволяют жить без оглядки на погоду. При этом, нельзя сказать, что сюжет недостаточно захватывающ или лишён интриги: здесь присутствуют все элементы детективной драмы, удерживающие в напряжении на протяжении всего фильма – это уже не «В ожидании Годо», где зритель вместе с героями втянут в бесконечное натянутое ожидание. В «Фарго» внимание приковано к «здесь и сейчас», зритель настолько увлечён абсурдом, творящимся на экране, что, как и герои, просто забывает о существовании какого бы то ни было «Годо» - у жителей Миннесоты слишком много насущных проблем, чтобы ждать чего-то или кого-то в этой жизни. Упорство персонажей «Фарго» в своих действиях, настойчивое продолжение выполнения своей роли вне зависимости от творящегося вокруг хаоса, способного заставить усомниться в целесообразности своих действий, сравнимо с упорством Йозефа К. в кафкианском «Процессе» и со смирением Сизифа в философии Камю. Печальные и необъяснимо-неизбежные события фильма, наряду с общей атмосферой подавленности и необратимости, привели многих критиков к выводу о том, что фильм представляет собой классический нуар. С другой

стороны, фильм, несомненно, классифицируется и как комедия. Один зритель может досмотреть «Фарго» до конца, ни на миг не усомнившись в искренности вводных титров; другой посмеётся над мистификацией Коэнов по поводу «реальных событий»; третий согласится с дисклеймером пролога, разглядев в сюжете реальную историю - гротескный собирательный образ быта, жизни и смерти мещанского обывателя благополучной провинции.

Отдельного внимания заслуживает специфика речи героев фильма: характерный акцент и шаблонный лексикон героев стали нарицательными в массовой культуре. Единообразная манера речи и ограниченный тезаурус персонажей стирают принципиальные различия между ними, каждый говорит не от себя и не про себя, а лишь транслирует доминантный дискурс своего общества. В терминологии Хайдегерра, создатели фильма добились наглядного эффекта «язычащего языка» (с нем. die sprache spricht). Как известно, речь, по Хайдеггеру, является собой одну из основных форм нашей сцепки с окружающим миром. И здесь важным является различие существенной речи – той, в которой любое высказывание требует усилий, в которой можно найти и распознать шум бытия, подчинить мысль; и обыденной – речи повседневности, не требующей усилия и воли. Пустая болтовня (нем. das gerede) формируется бездумным потреблением и распространением массами (нем. das man) того, что уже было сказано, лишена индивидуального языка личности, её собственных мыслей, зато представляет собой живописный срез общества. Претензионные и пафосные монологи героев фильма переполнены штампами и избитыми фразами. В то время как общий нарратив монологов напрочь лишен глубокого смысла или морали, сам язык представляет собой импровизированное «облако тегов» – слов, фраз и идей, формирующих общество. Братья Коэны выносят на поверхность коллективное бессознательное общества, потому что, как указал Лакан, «бессознательное – это язык»³⁸.

³⁸Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. Лакан. Электронный ресурс. URL: <http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH131b8ed3772dfc457f4613> (дата обращения: 1.05.2017)

В 2011 году выходит первый сезон сериала «Фарго» по франшизе оригинальной киноленты. Коэны выступают продюсерами фильма. Это событие отражает основные сдвиги в кино-культуре, произошедшие за прошедшие после релиза фильма пятнадцать лет. В первую очередь, акцент сдвинулся на формат сериалов – те более не воспринимаются как низкосортный жанр, в их создании принимают участие именитые режиссёры и сценаристы, по влиянию на культуру они догоняют и порой опережают «большую форму» кинематографа. Предпосылками к этому явились, во-первых, технический прогресс - доступ к интернету и возможность домашнего просмотра фильмов в высоком качестве изображения и звука; во-вторых – изменения в культуре. В статье «Логика сериала» российский культуролог Ева Рапопорт сопоставляет отношения полнометражного фильма (в частности, блокбастера) и сериала с проводимым М. Бахтиным отношением романа к эпосу – так же, как роман, будучи приспособленным к индивидуальной форме восприятия, сериал рассчитан на домашний просмотр, а не на коллективное переживание в кинотеатре. Так же, как и роман, долго не признававшийся возвышенной формой, сериал способен передать дух ещё не сформировавшейся, не проявившейся современности. Более того, формат сериала позволяет глубже погрузить зрителя во вселенную разыгрываемой истории, раскрыть её детали и антураж. В своей статье Рапопорт отмечает, что в современном сериале «почти не используются чёрная и белая краски, наоборот, нас приглашают полюбоваться игрой оттенков и полутона, лучше подчеркнуть которые позволяет в том числе длительность горизонтального повествования»³⁹. Таким образом, формат сериала позволил создателям «Фарго» развернуть своё видение абсурда в совершенно новой в сравнении с оригинальным фильмом плоскости.

При том, что фильм по своему содержанию, несомненно, выполнен по всем канонам абсурдизма, о самом абсурде, о его месте в жизни и

³⁹ Рапопорт Е. Логика сериала. Логос №3 [93] 2013. С.21-36.

философии, в нём не говорится. Сериал же представляет собой развёрнутый путеводитель по этому концепту. Как уже было отмечено в предыдущих главах, абсурд требует, в первую очередь, структуры, часто выступая в роли первичного элемента её формирования. Структура всего сериала, который, на момент публикации данного исследования, насчитывает три неполных сезона, была задана с самого начала и связующим звеном в ней стало понятие абсурда. Три сезона, каждый из которых насчитывает по десять эпизодов, рассказывают три не связанные между собой (на первый взгляд) истории. Каждый сезон представлен новым актёрским составом, демонстрирует события разных эпох и связан с другими характерной стилистикой сериала, местом действий и непременным дисклеймером о реальности описываемых событий. Названия эпизодов представляют собой структурированные группы: серии первого сезона, в большей степени цитирующего и всячески обыгрывающего оригинальный фильм, носят названия известнейших логических парадоксов («Буриданов осёл», «Кто бреет брадобрея?»); второй сезон, более других фокусирующийся на теме философии абсурда, названиями серий отсылает к знаковым работам экзистенциалистов («Страх и трепет», «Миф о Сизифе»); названия эпизодов третьего сезона, стартовавшего в апреле 2017 года, расширяются к теории вероятности и карточным парадоксам («Закон свободных мест», «Принцип ограниченного выбора»).

Следующим шагом в демонстрации абсурда через форму сериала предстаёт характерная концовка каждого сезона: буквально в последней серии сезона в повествование внезапно врывается неуместный, абсурдный элемент. Если для модернистской эпохи абсурдным являлось нечто противоречащее единственно верной истинности, то в контексте современности речь не только о противоречии логике реального мира, сколько о противоречии той реальности, которая заявлена фильмом. Так, мы не можем называть абсурдным воскрешение трупа в фильме о зомби-апокалипсисе, но воспримем как полный абсурд внезапное превращение в

зомби героя исторической драмы. Этот негласный жанровый канон создатели сериала используют для очередной демонстрации силы абсурда. Возможно, самую противоречивую реакцию аудитории «Фарго» вызвали именно эти внезапные и неуместные вкрапления фантастики в детективный нуар, буквально в последний момент путающие все карты и сбивающие с толку зрителя. Эти элементы можно рассматривать и как метафоры философии Камю: «Традиция так называемого “униженного мышления” никогда не прерывалась. Критика рационализма проводилась столько раз, что к ней, кажется, уже нечего добавить. Однако наша эпоха свидетельствует о возрождении парадоксальных систем, вся изобретательность которых направлена на то, чтобы расставить разуму ловушки. Тем самым как бы признаётся первенство разума. Но это не столько доказательство эффективности разума, сколько свидетельство жизненности его надежд. В историческом плане постоянство этих двух установок показывает, что человек разрывается двумя стремлениями: с одной стороны, он стремится к единству, а с другой – ясно видит те стены, за которые не способен выйти»⁴⁰.

По своему содержанию сериал также является собой репрезентацию философских интерпретаций абсурда на языке кинематографа. Если полнометражный фильм лишь стилистически отсылал к ним, то в сериале, в шутку или на полном серьёзе, тема выносится на поверхность. В первом сезоне персонажи то и дело обсуждают логические парадоксы, суть которых, незаметно им самим, актуализируется в событиях их жизней. Второй сезон ставит целью доходчиво истолковать философию экзистенциализма: на протяжении сезона юная девушка Норин читает Камю, попутно знакомя с его идеями в своей интерпретации главных героев и зрителей. Норин, являясь второстепенным персонажем, в этом прочтении оказывается главным действующим лицом – в подростковом возрасте вера в мифическую целостность мира оказывается пошатнувшейся, пытливый ум подростка

⁴⁰ Камю А. Миф о Сизифе. Электронный ресурс. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/sizif/> (дата обращения: 1.05.2017)

сталкивается с экзистенциальными вопросами. События сериала демонстрируют борьбу двух противоборствующих сил за душу девушки – с одной стороны, депрессивный автор, не предлагающий ответов, а лишь ставящий под вопрос смысл бытия, с другой – благополучное и благодушное общество американской глубинки, в котором на любой вопрос есть готовый ответ. В целом, тема парадоксальной сущности веры обыгрывается в историях большинства персонажей «Фарго». Подобно тому, как в работе «Страх и трепет» С. Кьеркегор описывает столкновение человека этического и эстетического типа с абсурдностью веры в бога, человек рационалистического толка сталкивается с завидной верой американского обывателя в то, что всё в этом мире имеет смысл и предназначение. Главный герой второго сезона, полицейский, ветеран Вьетнамской войны и гордость нации, в разговоре о философии Камю с большим пафосом долго рассуждает о том, что у каждого в этом мире есть своё предназначение, подытоживая свою речь тем, что, представ после смерти перед богом, человеку невозможно будет отделаться шуткой «какого-то француза» о бессмысленности бытия. В этом диалоге авторами сериала живописно иллюстрируется беспечность и гармоничность жизни внутри мифо-практической установки среднестатистического американца («хорошо устроиться в складках реальности – значит избежать встречи с абсурдом»⁴¹ - пишет Ф. Гиренок, рассуждая о том, что абсурд неразрывно связан с дискомфортом и вопрошанием). Вообще, создание мифа, новой веры современности, через стереотипные установки особенно интересует создателей сериала. Помимо уже рассмотренного использования языка в качестве ключа к бессознательному, ими поднимаются вопросы слепой веры стереотипам, не требующих рационального обоснования. Так, в обществе никто не задаётся вопросом корреляции между проявленным на войне героизмом и мудростью, счастье изображается в виде семейного вечера за просмотром телевизора, и так далее. Опять же, стоит оговориться, что изображается эта картина мира

⁴¹ Гиренок Ф. Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М, 2012. С.9

американского обывателя отнюдь не в иронической манере и даже не нейтрально, а с явным намерением заставить зрителя всерьёз любоваться этой идиллией.

С другой стороны, любая девиация от этого мифа грозит печальным концом для любого героя сериала. Если в первом сезоне «злодеи» лишь умирают, ликвидируя тем самым зерно абсурда в идеальном мире Миннесоты, то во втором сезоне создатели придумывают для них другую расправу. В то время, как «положительные» персонажи считают своим сизифовым камнем «выполнение предназначения», для любых усомнившихся в системе, т.е. для анти-героев, этим камнем становятся трагически нелепые и безуспешные попытки вырваться из этой системы. Пегги, главная героиня второго сезона, типичная представительница среднего класса американской глубинки, поддавшаяся соблазну «стать лучшей версией себя» на тренингах, явно отсылающих к скандально известной компании Lifespring, только в последней серии раскрывается как загнанная в рамки стереотипов и общественных установок личность, так и оставшаяся неуслышанной, в итоге лишившаяся рассудка. Главный же антагонист сезона после окончания бандитского передела, ставшего причиной десятков смертей, получает от своего босса повышение, совсем не соответствующее его ожиданиям, зато не противоречащее гармонии мира современного обывателя: работу в бухгалтерском отделе корпорации. Таким образом, любые отклонения от нормы оказываются нейтрализованы к моменту необходимой счастливой концовки сериала, а ровное течение жизни в Миннесоте восстанавливается. Последняя серия второго сезона, сюжетно закольцовывающая его с первым сезоном сериала, называется «Палиндром». Мир, где абсурд истреблён как явление, замыкается в кольцо. Как и в теории Делёза о различии и повторении, лишь проблематическое, несовпадающее и несогласующееся со своим рядом может вести к прогрессу, остальное же приводит к бесконечному повторению одних и тех же действий, к движению по кругу.

Таким образом, создатели сериала делают два хода, выводящих его по форме и по содержанию на новый уровень по сравнению с фильмом: во-первых, структуре сюжета уделяется гораздо большее внимание, место абсурда в каждом случае тщательно продумывается, отводя жанр абсурдизма от близкого ему сюрреализма – все элементы абсурда в сериале не случайны, а рационально определены для того, чтобы играть ту или иную роль в композиции произведения; во-вторых, в контексте пост-ироничной современности, сериал не представляет собой явную насмешку над американским обществом, часто даже восхищаясь и умиляясь им, романтизируя его наивность и простоту. Разъяснение философии экзистенциализма преподносится создателями в разных формах: в прямых обсуждениях теоритических проблем абсурда героями; в жизненных ситуациях, в которые попадают персонажи сериала; в мировоззрении и жизненных позициях, которые они отстаивают. Все эти формы явлены на поверхности, и вне зависимости от кругозора и культурного кода зрителя, заставляют его сталкиваться с противоречиями в собственной интерпретации экзистенциализма. Подобно стоикам или дзен-буддистам, которых вспоминает Делёз для иллюстрации искусства юмора, разворачивающегося на поверхности, создатели сериала смешивают карты, вводя в замешательство любого, кто смотрит сериал, будь то наивный обыватель, принимающий близко к сердцу происходящее на экране, или бывалый скептик, смотрящий на мир через призму постмодернистской иронии.

3. Абсурд в сериале «Фарго» в контексте условий современной медиасреды

Во второй главе были рассмотрены некоторые особенности медиасреды, сказавшиеся на современных моделях смыслопорождения. Влияния симультанности, возвращения к мифу и растворения границ реальности медиа можно проследить на примере сериала «Фарго» - классического продукта современной медиакультуры.

Вневременной формат повествования в сериале подчёркивает неактуальность последовательности нарратива в современном произведении. События первого сезона происходят в 2006 году, второго – в 1979, а третьего – в 2010. Для сценария сериала первостепенную роль играет логика сериации, структурированная иначе, чем классическая временная последовательность нарратива. Причинно-следственные связи взаимообратимы, нить повествования никак не зависит от отношений прошлого и будущего. Тем не менее, стоит отличать этот сценаристский ход внетемпорального повествования от намеренной игры с временной последовательностью. Так, в фильме 2002 года режиссёра Гаспара Ноэ «Необратимость» события представлены в обратном хронологическом порядке, но создатели фильма используют этот приём для обыгрывания именно последовательной цепочки событий, имеющих между собой причинно-следственные отношения классической временной схемы. В «Фарго» же разворачивается описанный Кастельсом плоский временной горизонт, лишённый начала, конца и какой-либо последовательности. Подчеркивается вневременной характер картины постоянной зимой, которая не только не сменяется другими сезонами, но и не разбивается хронологически изображениями в сериале празднований дня Благодарения и Рождества, главных американских праздников, как правило, появляющихся в большинстве сериалов.

Мифология «Фарго» строится вокруг «американской мечты» и её влияний на общественные установки. Образ типичного неудачника в первом сезоне сериала раскрывается через классический миф об успехе современного человека: тот должен быть маскулининым, богатым, пользоваться успехом у женщин. «Эволюция» Лестера, героя-неудачника первого сезона, демонстрирует насколько образ успеха, с одной стороны, опирается на пустые стереотипы, с другой – насколько этот образ могуществен и способен воздействовать на поведенческие паттерны как индивида, так и общества в целом. Вообще, гендерные, расовые и классовые

стереотипы обыгрываются создателями в разных формах на протяжении всего сериала, обнажая скрывающуюся под внешним благодушием нетерпимость общества ко всем, выходящим за пределы «нормы». Учитывая стремление авторов сериала не изображать эти прорехи в американской идиллии с явным сарказмом, неудивительна последовавшая за выходом сериала волна обвинений самих создателей в шовинизме и популизме. Критика в адрес сериала подтверждает желание аудитории видеть в медиа роль идеолога, указывающего зрителю над чем насмехаться, чем восхищаться, а что осуждать. Эта механика коррелирует как с бегством от свободы Фромма, описанном более полувека назад, так и с приводимой Савчуком в контексте пост-индустриального общества гегелевской диалектикой раба и господина. Так или иначе, выбивание аудитории «Фарго» из зоны её комфорта разоблачает желание самой аудитории подчиниться «магической» власти медиа. Н. Луман пишет, что «не техника - словно некая анонимная власть - господствует над обществом, но что само общество - способом, не поддающимся предварительному рациональному планированию - делает себя зависимым от техники как раз тем, что решается её применить»⁴². Подобно тому, как, описанный во второй главе, антиконсюмеризм стал частью индустрии культуры, образ «Фарго» как разоблачителя мифа об идиллии обывателей, сам стал мифом. Аудитория негодует и по поводу идеализации сериалом жизни американской глубинки, и по поводу поверхностного прочтения создателями философии Камю, и больше всего – по поводу внезапного появления НЛО в сериале. Таким образом, сериал разрушает стереотип о «Фарго» как о разрушителе стереотипов.

Намеренно неуместный для жанра «Фарго» элемент фантастики становится инструментом обнажения границ медиа, неким глитчем в системе сериала. Сериал может восприниматься аудиторией и как нуар, и как детективная драма, и как чёрная комедия, но зритель никак не ожидает

⁴² Луман Н. Эволюция. М., 2005. С.65

обнаружить в нём элемент фантастики. С одной стороны, включение темы НЛО и таинственных существ обыгрывает тему мифологии американского общества, с другой – играет со зрительскими ожиданиями. К. Метц в анализе отношений кинематографа и зрителя указывает на добровольный уход зрителя от реальности как на описываемый Фрейдом механизм защиты психики: «фильм благоприятствует нарциссическому уходу в себя и фантазматическому самолюбованию, которые, по мере дальнейшего продвижения, подпадают под определение сна и сновидения»⁴³. Неожиданным абсурдным элементом в сюжете создатели разрушают грёзу кинопросмотра, прочерчивая границу между экраном и реальностью. Являясь, с одной стороны, прозрачной калькой с жизни реального американского общества, сериал, с другой стороны, подчёркивает собственное место за границами реальности – в сфере виртуального.

Таким образом, сериал «Фарго», особенно в сравнении с оригинальным фильмом, демонстрирует эволюцию абсурдизма как жанра кинематографа. Вследствие изменений структуры и наполнения сюжета сериал отходит от постмодернистской иронии к пост-иронии современности, абсурд при этом уже не так очевиден. Ироничное и искреннее сосуществуют так же равноправно, как смешное и трагичное. Смешение классической временной последовательности в симультанность мифа также сказалось на схеме выстраивания сюжета, а сама история призвана не столько обнажить изъяны современной реальности, сколько её неадекватность реальности виртуального, будь то миф, созданный медиа или общественными стереотипами, или воображаемая реальность кино.

⁴³ Метц. К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб., 2013. С.130

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изменения в философской трактовке абсурда и его отношений с истинностью в системе смыслов повлияли и на роль абсурда в качестве модели смыслопорождения. С одной стороны, децентрализация позиции здравого смысла задала релятивный характер и позиции абсурда: для того, чтобы определить абсурдность того или иного явления или высказывания, теперь необходимо исходить из того, к какой системе координат оно принадлежит и какой парадигме себя противопоставляет. С другой стороны, определение абсурда не через нехватку смыслов, а через их избыток, изменило его роль от негативной, в качестве разоблачителя несостоятельности собственной парадигмы, к позитивной – абсурдом теперь определяются как границы смыслов, так и возможности их преодоления.

Ввиду тотальной интеграции цифровых медиа в повседневность современного человека, определившей основные социокультурные характеристики актуальной эпохи, рассмотрение абсурда как смыслопорождающей модели в контексте медиасреды позволяет выявить ряд взаимозависимостей характеристик абсурда и медиа как среды для генезиса смыслов. Замещение классической временной последовательности симультанностью, с одной стороны, лишает возможности рационального анализа получаемых из медиа сообщений. Абсурд в таком случае выступает в своей классической роли разоблачителя: подобно вирусу, он подрывает целостность мифа, обеспечиваемую симультанностью. С другой стороны, отказ от строгой временной хронологии и классической каузальности позволяет современным нарративам выстраиваться по вневременной логике, предлагая альтернативные стратегии повествования. В контексте размытия границ медиа, смыслополагание через абсурд не столько обличает несовершенства реальности современного мира, сколько указывает на неадекватность множества реальностей друг другу. В книге «Симуляции и симулякры» Бодрийяр, указывая на повсеместную апроприацию гиперреальности, пишет: «речь идёт уже не о ложной презентации

реального (идеологии), а о том, чтобы скрыть, что реальное перестало быть реальным, и таким образом спасти принцип реальности»⁴⁴. Абсурд в этой ситуации структурирует множественные реальности – семиосферу, инфосферу, мир социальных медиа и мир кинематографа, прочерчивая грани каждой из них.

Абсурд как техника создания смыслов и выражения событий используется для введения в одно сообщение нескольких различных, часто противоречащих друг другу, смыслов одновременно. Из инструмента деконструкции он превращается в средство смыслополагания через плюралистическую смысловую установку. На излёте постмодернистской традиции ирония сменяется пост-иронией, растворяющей грань между искренним и саркастическим высказыванием, в смысловой модели Делёза вертикаль иронии сменяется развёрткой различных смыслов на поверхности. Модель «открытого произведения» У. Эко используется в новом ключе: множественные интерпретации теперь сталкиваются на поверхности, растворив различие поверхностного и глубинного прочтений произведения. Элемент абсурда, противоречия, в каждом из прочтений является собой связующее звено, разрушает вертикаль иронии и иерархию смыслов по отношению друг к другу. Как эстетический приём абсурд через смешение смыслов осуществляет приостановку дискурса субъекта и помогает всмотреться в произведение.

Несмотря на все преобразования в системе смыслов, абсурд как смыслопорождающая модель не потерял своих позиций, но эволюционировал и ныне широко представлен в современной культуре. В то время, как в своей негативной роли абсурд оказался бессилен (отмена здравого смысла как единственно верного отняла у абсурда резон существовать «против чего-то»), позитивная роль его сильна: от него выстраиваются системы координат

⁴⁴ Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М., 2015. С.21

различных дискурсов, он задаёт им формы и границы, он способен создавать, расширять или маргинализировать парадигмы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абсурд и вокруг: Сборник статей / Ответственный редактор О. Буренина. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 444 с.
2. Аристотель. Метафизика М.: Эксмо, 2016. — 448 с.
3. Барт Р. Мифологии. М.: Академический проект, 2014. — 352 с.
4. Белл Д. Грядущее постиндустриальное общество. Опыт социального прогнозирования. М.: Academia, 2004. — 790 с.
5. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. — 241 с.
6. Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012, 288 с.
7. Бердяев Н. Новое средневековье. Электронный ресурс. URL: http://royallib.com/read/berdyaev_nikolay/novoe_srednevekove.html#0
8. Бодрийяр Ж. Злой демон образов // Искусство кино. Искусство кино, 1992. № 10. С. 64–70
9. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М., 2007. Библион-Русская книга, 2003. — 272 с.
- 10.Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция, 2006. — 269 с.
- 11.Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. М. : Добросвет, Издательство КДУ, 2006. —399 с.
- 12.Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2015. — 240 с.
- 13.Больц Н. Азбука медиа. М.: Европа, 2011. — 140 с.
- 14.Булгаков С.Н. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л.И.Шестова // С.Н.Булгаков. Собрание сочинений: В 2-х т. М.: Наука, 1993. Т.1. – С.519-537
- 15.Вирильо П. Машина зрения. СПб.: Наука, 2004. – 144 с.
- 16.Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Канон, 2014. – 288 с.
- 17.Ги Дебор Э. Общество спектакля. М.: Логос, 2000. – 184 с.

18. Гиренок Ф. И. Абсурд и речь. Антропология воображаемого. М.: Академический проект, 2012. – 237 с.
19. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб., Издательство «Владимир Даль», 2004. – 400 с.
20. Делез Ж. Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург, У-Фактория, 2007. – 672 с.
21. Делёз Ж. Логика смысла. М.: Академический проект, 2015. — 472 с.
22. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 384 с.
23. Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка. За малую литературу. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. — 112 с.
24. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина — М.: Институт экспериментальной социологии, Спб.: Алетейя, 1998. — 288 с.
25. Деррида, Ж. Письмо и различие. М.: Академический проект, 2007. — 495 с.
26. Деррида, Ж. Поля философии. М.: Академический проект, 2012. — 376 с.
27. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? // Театр абсурда: сборник статей и публикаций. СПб., 2005. С. 191-195.
28. Камю А. Миф о Сизифе. Электронный ресурс. URL: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/sizif/>
29. Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2008. — 520 с.
30. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / Пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана / М. Кастельс – М.: ГУ ВШЭ, 2000. – 608 с.
31. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. — 110 с.
32. Лакан Ж. Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа (1953-1954). М.: Логос, 2009 – 228 с.

- 33.Леви-Стросс. К. Структурная антропология. М.: Эксмо-Пресс, 2001. — 512 с.
- 34.Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 160 с.
- 35.Лотман Ю.М. Семиосфера: культура и взрыв; внутри мыслящих миров; Статьи. Исследования. Заметки, сост. М.Ю. Лотман, Спб: Искусство-СПБ, 2000. — 704 с.
- 36.Лотман Ю.М., Статьи по семиотике и топологии культуры, Таллин: Александра, 1992 – 480 с.
- 37.Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Практис, 2005. — 256 с.
- 38.Луман Н. Эволюция. Пер. с нем./ А. Антоновский. М: Издательство «Логос». 2005. – 256 с.
- 39.Лурия А. Р. Маленькая книжка о большой памяти. М.: Книга по требованию, 2013. — 88 с.
- 40.Маклюэн М. Галактика Гуттенберга. Сотворение человека печатной культуры. Киев: Ника-Центр, 2003. — 432 с.
- 41.Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон пресс, 2003. — 464 с.
- 42.Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
- 43.Ницше, Ф. Сочинения. В 2 т. Т. 2 : пер. с нем. / сост., ред. и авт. примеч. Свасьян К. А.. - М.: Мысль, 1990. – 830 с.
44. Новая философская энциклопедия. Электронная библиотека Института философии РАН. Электронный ресурс. URL: <http://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/page/about>
- 45.Ортега-и-Гассет, Х. Восстание масс: Сб. / Хосе Ортега-и-Гассет; пер. с исп. М.: АСТ, 2003. — 256 с.
- 46.Петров М.К. Искусство и наука. Пираты Эгейского моря и личность. М.: Российская политическая энциклопедия, 1995. — 240 с.

47. Пирс Ч.С. Рассуждение и логика вещей. М.: РГГУ, 2005. – 376 с.
48. Рапопорт Е. «Логика сериала», Логос №3 [93] 2013. с. 21-36
49. Рашкофф Д. Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. М.: Ультра-культура, 2003. — 368 с.
50. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней. СПб.: Пневма, 2003 – 880 с.
51. Савчук В.В. Режим актуальности. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – 280 с.
52. Савчук В.В. Философия фотографии. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005. – 256 с.
53. Савчук, В.В. Медиафилософия. Приступ реальности. / В.В.Савчук. – СПб: РХГА, 2014. – 350 с.
54. Савчук, В.В. Неизбежность медиафилософии. Электронный ресурс. URL: http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/articles/_savchuk_inevitability/
55. Сартр, Ж.П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. / Ж.П. Сартр; пер. с французского В.И. Колядко. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 2002. — 639 с.
56. Соколов Е. Г. Аналитика масскультта. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 280 с.
57. Сурова Е. Э. Идентичность. Идентификация. Образ. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2011. – 270 с.
58. Тоффлер Э. Третья волна М.: АСТ, 2010. – 784 с.
59. Фейрабенд П. Против метода. М.: АСТ, 2007 – 416 с.
60. Фромм Э. Бегство от свободы. М.: АСТ, 2017 – 288 с.
61. Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. – 448 с.
62. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб.: Университетская книга, 1997. – 576 с.
63. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. – 408 с.
64. Хайдеггер М. Время картины мира. Электронный ресурс. URL: http://www.bibikhin.ru/vremya_kartiny_mira

- 65.Хайдеггер М. Разговор на просёлочной дороге. М.: Высшая школа, 1991.
– 192 с.
- 66.Хайдеггер, М. Бытие и время М.: Ad Marginem, 1997.– 452 с.
- 67.Хайдеггер, М. Гёльдерлин и сущность поэзии / Перевод и примечания А. В. Чусова // Логос. 1991. № 1. – С. 37-47.
68. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. М.: Медиум, 1997. – 312 с.
69. Что такое дзен? Сборник: перевод с англ. – Львов: Инициатива, 1994 – 188 с.
- 70.Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004 – 384 с.
- 71.Эко У. Полный назад! М. Астрель: Corpus, 2012. – 608 с.
- 72.Эко У. Средние века уже начались. Электронный ресурс. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/eko-u/srednie-veka-uzhe-nachalis>
- 73.Эсслин М. Театр абсурда. СПб.: Балтийские сезоны, 2010. – 528 с.
- 74.Barth, Else M.; Krabbe, Erik C. From Axiom to Dialogue: A Philosophical Study of Logics and Argumentation. Berlin: Walter de Gruyter, 1982.
- 75.Bell D. The coming of post-industrial society. Электронный ресурс. URL: https://www.os3.nl/_media/2011-2012/daniel_bell_-_the_coming_of_post-industrial_society.pdf
- 76.Berardi F. Precarious rhapsody semiocapitalism and the pathologies of the post-alpha generation. London: Minor Compositions, 2009.
- 77.Berardi F, Genosko G, Thoburn N. After The Future. Edinburgh: AK Press, 2011.
- 78.Berardi F. Heroes: Mass Murder and Suicide. NY: Verso, 2015.
- 79.Berardi F. The Soul At Work. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.
- 80.Conboy M. The Press And Popular Culture. London: SAGE, 2002.

- 81.Critchley S, Schroeder W. *A Companion To Continental Philosophy*. Oxford, UK: Blackwell, 1999.
- 82.Dosse F. Gilles Deleuze And Félix Guattari. New York, NY: Columbia Univ. Press, 2011.
- 83.Eco, U. *Faith in fakes*. NY: Random House, 2014.
- 84.Eco, U. Interview with Umberto Eco. *Communication and Critical/Cultural Studies* 10.1 (2013): 50-58.
- 85.Griffin M, Herrmann S, Kittler F. Technologies of Writing: Interview with Friedrich A. Kittler. *New Literary History*. 1996, 27(4): 731-742.
- 86.Griffin N. Dale J. Russell vs. Meinong: The Legacy of «On Denoting». London: Routledge, 2011.
- 87.Groys B. *The Time of Signs*. *Parallax*, 2009.15(4): 107-115.
- 88.Ibrus I., Torop P. Remembering and reinventing Juri Lotman for the digital age. *International Journal of Cultural Studies* 2015, (18.1): 3-9.
- 89.Kluszcynski R. Strategies of interactive art. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. 2(1) doi:10.3402/jac.v2i0.5525.
- 90.Kristeva J, Herman J. *The Sense And Non-Sense Of Revolt*. NY: Columbia University Press, 2010.
- 91.Manovich L. *The Language Of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2010.
- 92.Manzi R. The cogito and the madness: revisiting the discussion between Foucault and Derrida around the continuity and discontinuity of knowledge. *Synesis*. 2013, 5(2):148-166. doi:10.14195/1984-6754_5-2_10.
- 93.Menkman, R. Glitch studies manifesto. *Video vortex reader II: Moving images beyond YouTube*. 2011: 336-347.
94. Prensky M. *Teaching digital natives – partnering for real learning*. London: A Sage company, 2010.

- 95.Rothschild, Michael L., William C. Gaidis. Behavioral learning theory: Its relevance to marketing and promotions. *The Journal of Marketing*. 1981(45): 70-78.
96. Rozhdestvensky Y. Language theory and the problem of language development. Электронный ресурс. URL: <https://www.eastwest.edu/wp-content/uploads/2017/02/Rozhdestvensky-Language-Theory-and-the-Problem-of-Language-Development.pdf>
97. Russell B. *An Inquiry into Meaning and Truth*. London: Allen and Unwin, 1992.
98. Smith D. *The Cambridge Companion To Deleuze*. New York: Cambridge University Press, 2013.
99. Wallon H. *The Psychological and Sociological Study of the Child*. Электронный ресурс. URL: <https://www.marxists.org/archive/wallon/works/1947/ch14.htm>
100. Watson J. *Behaviorism*. Tucson: West Press. 2013.
101. Žižek S. *Organs Without Bodies*. Hoboken: Taylor & amp, 2012.
102. Žižek S. *The Sublime Object Of Ideology*. London: Verso, 2009.
103. Žižek S. *The Year Of Dreaming Dangerously*. NY: Verso, 2014.