

УДК 791.4 + 008 + 111  
ББК 85.37 + 71.04 + 87.21

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.4-11-29  
received 01.12.2020, accepted 29.12.2020

**ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА**

Институт кино и телевидения (ГИТР),

Москва, Россия

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia\_75@mail.ru

## СУДЬБА АНТИУТОПИЙ И НЕОЛИБЕРАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ СЕРИАЛЬНОЙ ПРОДУКЦИИ

**Аннотация.** Статья посвящена жанру антиутопии, который не входит в число самых рейтинговых, так как предполагает, скорее, не развлекательный, а критический характер. В связи с этим феномен повторных экранизаций антиутопий в современной развлекательной медиаиндустрии представляет интерес для исследования. Традиционно антиутопия была направлена на актуализацию политических проблем, связанных с взаимоотношениями между государством и личностью. Вероятно, современный тоталитаризм приобретает новые черты и уже не является специфической организацией государственной власти в конкретно взятой стране, а связан с глобализацией, развитием макробизнеса и цифровизацией. Тоталитаризм трансформируется из политической в экономическую категорию, как и сфера культуры и искусства в условиях общества потребления, о чем писали французские философы, начиная со второй половины XX века. Выполняет ли жанр антиутопии в современной экранной культуре свою функцию критического анализа современного тоталитаризма — вопрос, на который предполагается ответить в данной статье.

Исследование касается конкретной экранизации произведения Ф.К. Дика «Человек в высоком замке», однако анализ является не киноведческим,

а культурологическим, так как проводится в контексте общей социально-экономической ситуации и трактовки глобальной цифровой макроэкономики как возможного проявления современного тоталитаризма. В культурологическом анализе отдельное экранное произведение становится проявлением различных тенденций, поэтому в исследовании задействован теоретический материал из разных областей, таких как экзистенциальная философия XX века, китайская философия, а также социополитическая критика современного общества. Методология рассуждений в данном контексте не может сводиться только к анализу фильма, а должна строиться по принципу герменевтических кругов, поскольку и в книге, и в сериале заложено несколько смысловых пластов, которые необходимо соотнести с общим культурным контекстом. Автор приходит к выводу, что из-за экономического и политического давления на медиаиндустрию, процессов глобализации и неоллиберального «тоталитаризма», массовый кинопродукт часто превращается в определенные клише и идеологическую матрицу, что само по себе представляет собой хорошо замаскированную антиутопическую модель.

**Ключевые слова:** антиутопия, неолиберализм, медиакультура, даосизм, экзистенциализм, массовая культура, симулякры, сериалы, умный город

**OLESYA V. STROEVA**

GITR Film & Television School,

Moscow, Russia

ResearcherID: ABI-7254-2020

ORCID: 0000-0002-8554-8053

e-mail: olessia\_75@mail.ru

## THE FATE OF DYSTOPIAS AND NEOLIBERAL VALUES IN MODERN SERIAL PRODUCTION

**Abstract.** The genre of dystopia is not among the most highly rated, since its character is usually critical and not entertaining. This is why the phenomenon of a growing number of dystopia remakes in the entertainment media industry is of scientific interest. Traditionally, dystopia was aimed at actualizing political problems related to the interaction between a state and a person. Apparently, contemporary totalitarianism is acquiring new features and is no longer a specific organization of state power in a particular country, but is associated with globalization, the development of macro-businesses and digitalization.

Totalitarianism is being transformed from a political category to an economic one; consumerism in a society does the same in culture and art, which signs the French philosophers have been noticing since the second half of the 20th century. The question to be answered is whether the genre of dystopia in modern screen culture fulfills its function—critical evaluation of the modern totalitarianism. The research concerns an adaptation of F.K. Dick's *The Man in the High Castle*. The analysis, however, is not cinematic, but cultural, as it is carried out in the context of the general socio-economic situation and the interpretation of the global digital macroeconomics as a possible manifestation of modern totalitarianism. In cultural analysis, a separate screen work becomes a manifestation of various tendencies, therefore, the study uses theoretical material from different areas such as existential philosophy of the twentieth century, Chinese philosophy, as well as sociopolitical criticism of the modern society. The methodology of reasoning in this context cannot be reduced only to the analysis of the film, but should be based on the principle of hermeneutic circles, since both the book and the series contain several semantic layers that must be correlated with the general cultural context. The author concludes that due to the economic and political pressure on the media industry, the processes of globalization and neoliberal "totalitarianism", mass film products are frequently turning into certain clichés and ideological models, which is in itself a well-disguised dystopia.

**Keywords:** dystopia, neoliberalism, media culture, Taoism, existentialism, mass culture, simulacra, TV series, smart city

## ВВЕДЕНИЕ

Когда речь идет об экранизациях, всегда возникает вопрос о том, насколько отступление от оригинальных текстов разрушает идейную целостность самого произведения. Очевидно, что любая авторская экранизация неизбежно привносит свои смыслы, что обеспечивает связь времен. В соответствии с этой концепцией, роль классики — актуализировать вечные проблемы общества и человека. Тем интереснее проанализировать, какие акценты расставлены в экранном произведении, как меняются мотивы героев и система ценностей в целом. Функция подлинного искусства во все времена заключалась в том, чтобы, как писал М. Хайдеггер, «хранить истину бытия», которая не всегда может быть выговариваема. Поэтому в статье отводится большое внимание *раскрытию роли искусства в онтологии* — именно в этом автор видит определенные перспективы в развитии экранной культуры. В целом размышления на заявленную тему не являются законченным научным исследованием, это, скорее, рефлексия

по поводу культурных смыслов, транслируемых современной медиакulturой, и повод для открытой дискуссии.

## 1. КНИГА И СЕРИАЛ «ЧЕЛОВЕК В ВЫСОКОМ ЗАМКЕ»

Американский писатель Филипп К. Дик — один из самых экранизируемых авторов в жанре научной фантастики. Наиболее известным экранным произведением по его сценарию стал фильм «Бегущий по лезвию» (1982) Ридли Скотта. Помимо других многочисленных экранизаций, по рассказам писателя был снят отдельный сериал «Электрические сны Филиппа К. Дика» (2017–2018). В 2015–2019 гг. компания Amazon выпустила 4 сезона сериала «Человек в высоком замке».

Книга «Человек в высоком замке» (“The Man in the High Castle”) формально относится к жанру антиутопии, хотя она развивает совершенно не характерную для антиутопий идею. Только на первый взгляд кажется, что сюжетная конструкция строится по привычной схеме (то есть схожа с произведениями О. Хаксли, Дж. Оруэлла, Р. Брэдбери): действие происходит в параллельной реальности, где во Второй мировой войне побеждает нацистский Рейх, а власть между собой делят Германия и Япония. Однако ни один из персонажей книги — ни высокопоставленный японский чиновник Тагоми, ни американский торговец антиквариатом Роберт Чилден, ни дизайнер ювелирных изделий Фрэнк Финк, ни его бывшая жена Джулиана — не воплощают в себе привычный архетип героя. Никто из них открыто не пытается противостоять режиму, но все они внутренне связаны китайской «Книгой перемен» («И Цзин»), по которой сверяют свою жизнь, определяют важные решения, ищут свой путь Дао. В основе замысла Ф.К. Дика лежит философия даосизма и конфуцианства, сутью которых является представление о физической реальности как об иллюзии материального мира и необходимости поиска истинного пути к светлому Ян. Писатель намеренно создает максимально мрачный вариант реальности победившего нацизма, символизирующего темный Инь, и главной задачей для героев становится обретение в этих предложенных обстоятельствах надежду на свет.

Телесериал с одноименным названием, произведенный Amazon Studios, превращает историю в набор современных клише, предлагая зрителю следить за борьбой подпольного движения против метафизических нацистов (некий абстрактный образ мирового зла), к которому подключаются все персонажи. Кроме того, второй сезон сериала становится

нарочитой демонстрацией неолиберальных ценностей: друг Финка обнаруживает в себе гомосексуальные наклонности и через них обретает внутреннюю свободу, а подпольное движение против режима набирает обороты, сливаясь с восстанием темнокожего населения.

Для более точного определения отрицания утопии обратимся к английскому языку, в котором для характеристики рассматриваемого жанра чаще используется понятие «дистопия». Первое ее упоминание встречается у Джона Стюарта Милля, либерального философа и экономиста XIX века [1]. Добавив префикс *dys-* в его значении «плохой, ненормальный, сложный или беспорядочный», Милль нейтрализовал роль утопии как социальной и политической критики. Таким образом, именно дистопия стала выполнять функцию критики тоталитарных режимов. В сериальной экранизации произведения Ф. Дика разрушена первоначальная идея поиска истины и сущности развития человека вне идеологического контекста политики, гениально раскрытая писателем еще в начале 60-х, когда он предвидел новую борьбу сверхдержав, а также засилье консюмеризма (как и О. Хаксли в «Дивном новом мире» и Р. Брэдли в «451° по Фаренгейту»). Можно было бы не обращать внимания на эту подмену ценностей в одном отдельно взятом, непримечательном экранном произведении, если бы мы не имели дело с симптомом определенной тенденции и, скорее, не исключением, а правилом, на которое ориентируется вся современная сериальная индустрия. Известные экранизации переснимаются с подменной жанра. Так, антиутопии заменяются на фэнтези или мистику, что позволяет перевести социальную проблематику в сферу мифологическую, то же самое происходит и с историческим жанром (например, в сериалах производства Netflix 2020 года «О дивный новый мир», «Революция»)<sup>1</sup>.

Данную тенденцию можно было бы обозначить как проблему неомифологизации в современной медиакультуре, функционирующей как инструмент «распыления власти» в условиях глобализма и неолиберализма. М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр описывали это явление, уже начиная с 70-х годов, говоря о «смерти искусства» в контексте всеобщей симуляции. Суть проблемы состоит в том, что современное искусство воспринимается

---

<sup>1</sup> Другие примеры рассмотрены автором в статье: Строева О. Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах [2].

либо как коммерческий продукт, либо как социально-политический (возможно, даже антиконсюмеристский) механизм. Но, находясь в оппозиции к любой власти или системе, художник одновременно становится ее заложником. В такой системе все становится подделкой, псевдофеноменом или симулякром.

Понимание роли искусства в качестве идеологического инструмента старо как мир, и в своей утопии «Государство» Платон признавал только такое искусство, которое служит правильно сконструированному государственному мифу. В русле же либерализма художник выступает в роли политического оппозиционера против тоталитарного метадискурса, однако, если такового не существует в контексте современного релятивизма и полифонии дискурсов, подобная миссия обесценивается. В условиях посткапитализма и симуляции демократии (именно это понятие Ж. Бодрийяр называл главным симулякром) власть представляет собой сеть капилляров, гетерогенную структуру. Таким образом, она децентрализована. В современном цифровом постиндустриальном обществе развитие этой ризомной системы набирает обороты с внедрением так называемых экосистем и «умных городов» (smart cities). Утопия комфортного цифрового рая активно внедряется в европейских городах и в России. Она выгодна прежде всего монополистам и служит единственной цели — укрупнению капитала.

В сегодняшней политической и экономической риторике используется термин «неолиберализм», который как очередной симулякр, произведенный системой, основывается на иллюзии свободной конкуренции. Однако на деле «ключевая идея этой неолиберальной реструктуризации государственного сектора заключается в том, что правительства больше не призваны управлять, командовать и контролировать, но “направлять”» [3, р. 46]. Как пишет Дж. Гроссиа, анализируя эксперимент внедрения «смарт-системы» в Генуе: «Утопия умного города служит интересам крупных транснациональных компаний в области ИКТ, игнорируя при этом необходимость политических (не только технологических) ответов на общественные и общие интересы». И далее: «Управляемая бизнесом утопия умного города трансформирует “политическую субъективность граждан”». Примечательно, что дискурс умного города описывает граждан как потребителей, а не как политических деятелей» [4, р. 82–84]. По мнению критиков неолиберализма, гражданин не рассматривается как личность, а как механизм системы, что делает ее тоталитарной и дегуманизирующей.

Свободы гражданина подменяются свободой выбора потребителя. Именно такая роль ему и отводится, что мешает ему вникнуть в суть происходящего. И именно поэтому такое общество априори не заинтересовано в просвещенных индивидуумах, способных оценивать не только качество продуктов и услуг. Подобная картина с точностью была описана буквально во всех знаменитых романах-антиутопиях. Однако враг в такой системе — невидимка, он повсюду и нигде, потому что сама эта система, по сути, и есть враг свободной личности. Чем же тогда занять умы граждан? При отсутствии внешней угрозы (террористы, другая агрессивная сверхдержава) можно создать симуляцию борьбы за либеральные ценности, например, бороться за права черных, женщин и сексуальных меньшинств. Эту повестку активно транслирует медиаиндустрия, порой доводя ее до абсурда, создавая симулякры истории и превращая уроки прошлого в фантастические триллеры с обязательным присутствием представителей перечисленных категорий. Не только массовый кинематограф, но и культурологическая наука действует в том же ключе (достаточно просмотреть выпуски научного журнала «Cultural Studies» за последние несколько лет).

В современном глобализированном мире двуликим Янусом остается Китай, поскольку представляет собой тоталитарный режим, заигрывающий с Западом, но сохраняющий собственную позицию. Надо заметить, что в журнале «Cultural Studies» тема азиатских культур является одной из самых востребованных в русле либеральных ценностей, наряду с гендерными вопросами. Статьи, посвященные китайскому современному искусству, регулярно раскрывают проблематику свободы художника в тоталитарном обществе [5], где его миссия сводится к борьбе с властью. Такой подход совершенно не соответствует самому духу восточной культуры, с которой Запад так и не намерен устанавливать диалог. Попытка навязать западный образ мысли, или, как пишет мексиканский исследователь проблем империалистической политики В. Миньола, желание включить всех в круг «западного онтологического тоталитаризма» [6, p. 270], не подразумевает понимание Другого и восприятие его как равного. Как следствие, все проблемы, связанные с современной деколониальной культурной политикой, превращаются в симулякры.

Но если вернуться к рассматриваемому нами роману Ф. Дика, то как раз в нем мы обнаружим несвойственные западной риторике рассуждения. В книге западный империализм рассматривается как порочная модель, которая в другой, лучшей реальности трансформируется в сторону

утопии, несущей просвещение и заботу колониям. Безусловно, здесь обнаруживается отсылка к «Утопии» Томаса Мора, написавшего свое произведение как критику политики европейских держав XVI века. По большому счету, Ф. Дик создает утопию в антиутопии: персонажи передают друг другу некую запрещенную книгу, которую написал Человек в высоком замке. В ней и описывается нечто альтернативное не только нацистскому режиму, но и реальной политике 60-х годов. В сериале же этот главный смысловой элемент заменен на историю с передачей запрещенной пленки, где запечатлена хроника победы союзных войск во Второй мировой войне.

Через даосскую философию Ф. Дик стремится показать иную онтологическую и гносеологическую модель, альтернативную западной, и, что характерно, демонстрирует этот «незападный» подход через восприятие произведения искусства:

*«Серебряный треугольник сверкал в солнечных лучах. Не сырой, не тусклый, не изъеденный временем, но пульсирующий жизнью и светом, почти неземной. Как и полагалось произведению искусства. Он принадлежал царству Неба, миру Ян. Да, это дело рук Художника, взявшего из темных, холодных недр минерал и превратившего его в сияющую частицу неба. Превратить мертвое в живое. Заставить труп сверкать красками жизни. Прошлое подчинить будущему.*

*— Кому ты принадлежишь? — спросил Тагоми серебряный треугольник — Мертвому темному Иню или живому яркому Яну?*

*— Теперь, когда ты поймал меня, поговори со мной, — попросил он. — Я хочу услышать твой голос, исходящий из чистого яркого света, который мы ожидаем встретить только после смерти, в мире, описанном «Бардо Тходол» — «Книгой Мертвых» [7, с. 362–363].*

В книге художник, изготовивший ювелирное изделие, Фрэнк Финк через свое творение утверждает себя как личность, а циничный приспособленец, торговец американскими сувенирами Роберт Чилден с помощью этого же произведения искусства претерпевает внутренние метаморфозы. Тагоми не только открывается истина бытия (точно по М. Хайдеггеру) и «внутренняя правда», но в процессе медитации он совершает переход в параллельную реальность, где нацисты проиграли в войне. Однако это тоже не идеальная реальность, она представляет собой всю ту же империалистическую политику супердержав, что страшно разочаровывает Тагоми. В конце романа Ф. Дика все герои преобразуются, встав на путь

«внутренней правды», отчего мрачный Инь в их внутренней реальности превратится в светлый Ян.

Как и многие писатели-фантасты, Ф. Дик осуществил синтез научных знаний и художественного вымысла: возможно, имеет место влияние идей квантовой физики о двойственном характере реальности и роли наблюдателя (принцип неопределенности Вернера Гейзенберга). Одновременно мысль писателя разворачивается в русле созерцательного даосского подхода. Скорее, в данном контексте древние восточные духовные практики обретают актуальность и научное обоснование, что справедливо и для ранних древнегреческих философов, в том числе Парменида и Зенона, учения которых находят свое подтверждение в неклассической физике. Собственно, Ф. Дик еще раз поднимает тему синтеза западного и восточного восприятия реальности, необходимости преодоления духовного кризиса, переживаемого западной цивилизацией, о котором буквально «трубят» философы от Ницше до Хайдеггера и Фуко, пытаясь обрести истину в «досократическом мышлении».

Показательно, что в сериале весь сюжет об искусстве представляет собой полную противоположность оригинальной книжной версии: в фильме Финк решает изготавливать подделки и продавать их вместе с Чилденом, выдавая за подлинный антиквариат. Однако Финк в конце концов реализует себя, становясь «современным художником», рисуя граффити и плакаты протестного характера, участвуя в борьбе с режимом. Кроме того, идея множественных реальностей раскрывается как возможность для персонажей понять свою социальную миссию, осознать ошибки, прожить другой вариант жизни (сценаристы явно здесь задействуют концепцию бифуркации). Такая трансформация сюжета может послужить хорошим поводом для рефлексии о судьбе западной культуры, и в связи с этим различии подлинности искусства и власти подделок, идеологических плакатов и мифологических инфантильных клише. Неклассическая философия XX века разрабатывала проблему человеческого бытия в том же ключе, что и в своем произведении Ф. Дик, пытаясь направить рациональное западное мышление в другое русло, вдохновившись восточными идеями. Чтобы разобраться в том, что, по сути, отличает смысловую наполненность оригинала и экранизации, обратимся к онтологической концепции произведения искусства М. Хайдеггера.

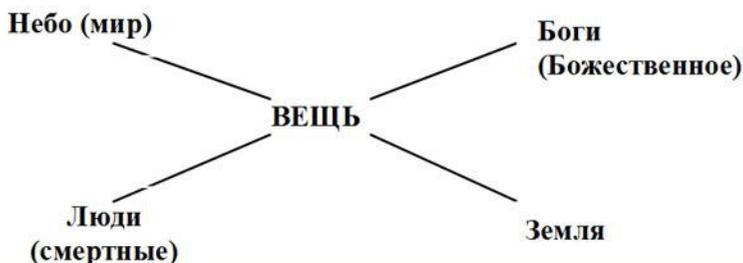
## 2. ПУТЬ ДАО М. ХАЙДЕГГЕРА

Европейская философия начала проявлять интерес к Востоку уже в XVII веке, как бы «смотрясь в некое инокультурное зеркало, видя в нем отражение своих собственных проблем и интересов. Так, Г. Лейбниц не только нашел в китайском «Каноне Перемен» (И цзин) истоки своего дифференциального исчисления с его двоичной системой, но и истоки истинной естественной теологии» [8, с. 89–114]. А. Шопенгауэр и Ф. Ницше продолжили черпать вдохновение в буддистском созерцательном отношении к реальности, развивая экзистенциальный подход к переживанию бытия, что в дальнейшем привело к перестройке философского рационализма в неклассической онтологии М. Хайдеггера. Учение Хайдеггера о Dasein («здесь-бытие» или присутствие) напоминает японское «печальное очарование сущего», умонастроение, возросшее на почве китайского учения о всеобщности перемен, образующих великий поток сущего, которым правит имманентное Дао, Великий Путь [8, с. 89–114].

Анализируя крестьянские башмаки, точнее их изображение на картине Ван Гога, Хайдеггер приходит к выводу о том, что именно в производстве искусства «сущее вступает в несокрытость своего бытия», что приводит его к выводу о том, что в нем совершается истина (алетейя). Именно эта последняя характеристика творения делает его произведением искусства, чем-то иным по отношению ко всем вещам, и поэтому оно не может быть определено через понятие изделия. У Хайдеггера понятия «мир» и «земля» становятся базовыми для раскрытия сущности произведения искусства [9]. В. Бимель трактует «мир» Хайдеггера как связи-отношения людей, понимание соплеменников, отношение к сущему в определенную эпоху [10, с. 168]. Можно сказать, что «мир» — это некое культурное сознание, если понимать культуру как способ воспроизводства человеческого бытия. В этом смысле искусство является «домом бытия» и гарантом непрерывности человеческих смыслов, оно предстает также как опыт человечности. «Земля» же — то, что выступает наружу в творении и есть его самозамкнутость, то есть его бытие землей. Земля — это то, из чего все выходит наружу и куда все возвращается. Таким образом, «земля» — символ тьмы, сокрытости, то есть китайский Инь, а «мир» — своего рода небесный Ян. У Ф. Дика читаем о ювелирном изделии следующее рассуждение: «Тело — Инь, душа — Ян. Металл и свет, внешнее и внутреннее, микрокосм на моей ладони. Может, он скрывает тайну пространства? Тайну вознесения на небеса? Или времени? Светоносного изменчивого

мира? Да! Вот оно! Эта вещь раскрыла свою душу: свет. Мое внимание поглощено — я не в силах оторвать взгляд. Этот блеск завораживает...» [7, с. 363].

Хайдеггер позже создал так называемую «четверицу», согласно которой в центре мироздания находится вещь — нераздельный объект-субъект. Вещь получает форму от неба, материю — от земли, бытие — от божества и становится объективной оформленной вещью в момент познания ее субъектом (мышление, тождественное бытию): «Вещь дарит пребывание четверице. Вещью веществуется мир. Всякая вещь дает пребыть четверице как пребыванию — здесь и теперь — одно-сложности мира» [11, с. 315–318].



В архетипической модели К. Юнга используются те же мифологемы «божественное», «смертные», «небо», «земля», так как они играют фундаментальную роль в символике бессознательного. Хайдеггер обращается к этим символам с целью высвободить искусство и философию из пространства, ограниченного понятиями старой метафизики и логоцентризма. Хайдеггер следует в этой тенденции Пармениду и Ницше, отрицая трансцендентальные методы мышления, и задачу философии видит в вопрошании Бытия, обмене призывами и его самораскрытии через язык искусства.

Вещь Хайдеггера, по сути, — это Правещь даосов, которая есть присутствие и проявление мира через Dasein. Дао-Вещь есть ничто и вместе с тем вместительница всего сущего, его же и осуществляющее — что-то вроде сосуда с пустотой внутри. Ж.-П. Сартр раскритиковал Хайдеггера, считая, что небытие «проявляется в пределах человеческих ожиданий» [12, с. 124]. Хайдеггер же считал, что «про-из-ведение» всегда связано с «переходом из небытия в бытие», подлинностью и невозпроизводимостью, в то вре-

мя как продукт производства не находится в непосредственной близости с эйдосом [13, с. 221–238]. Несмотря на то, что и произведение искусства, и продукт производства являются результатами человеческой деятельности, разница между ними заключается в том, что первое рассматривается философом как модус истины (алетейи), а второе — как проявление воли или чистая потенция. Праксис, понимаемый как знание единичного у Аристотеля, выводит в присутствие только волю художника. Как пишет Дж. Агамбен, «реди-мейд и поп-арт используют эффект остранения, когда ничего не входит в присутствие, только меняется потенция, которая нигде не может обрести реальность» [14, с. 90]. Поэтому, если произведение искусства заменить подделкой или технологическим продуктом, оно потеряет важное свойство — обеспечивать встречу с Бытием, что на языке даосов означает обрести «внутреннюю правду» или познать Дао.

Зачем Хайдеггеру такая сложная система неомифологических понятий и рассуждений для пояснения простой мысли о том, что созерцание произведения искусства есть приобщение к вечному и общечеловеческому, то есть к тому, что всегда в классической эстетике называлось «духовным содержанием»? Дело в том, что его сверхзадачей было перестроить рациональную онтологию, вернуть ее в русло дологического принятия мира, что коррелируется с восточным мировосприятием. По сути, он пытается противопоставить созерцательное медитативное восприятие реальности прагматическому западному подходу, что могло бы помочь разрешить главный вопрос — что такое существование? По мысли самого Хайдеггера, этот вопрос «даже невозможно поставить», так как «существование предшествует сущности», то есть сначала мы есть, а потом осмысливаем то, что мы есть. Единственный способ разрешить эту экзистенциальную проблему — «взывать к Бытию», не противопоставляя себя ему. В интервью французскому журналу «Экспресс» Хайдеггер говорит так: «Во время своего исторического развития народы задают себе всегда очень много вопросов. Но только один вопрос: «Почему есть сущее, а не ничто?» — предрешил судьбу западного мира, и именно начиная с ответов, которые давали досократовские философы две с половиной тысячи лет назад. Однако сегодня смысл этого вопроса никого не тревожит». И далее: «Сегодня одно лишь действие не изменит положения в мире без первоначального истолкования мира» [15].

При чтении книги Ф. Дика «Человек в высоком замке» возникают отсылки не только к самой философии М. Хайдеггера, но и к его лично-

сти. Как известно, он жил и работал в Германии в период нацистского режима, не выражая никакого протеста, а, скорее, поддерживая идеи национал-социалистов: в 1933 г., когда Адольф Гитлер стал рейхсканцлером Германии, Хайдеггер был избран ректором Университета им. Альберта-Людвига во Фрайбурге и вступил в НСДАП. Однако, следуя хронологической таблице, представленной в книге В. Бимеля [10, с. 272–273], в 1934 г., отмеченным аккумулярованием Гитлером всей полноты власти и получением им титула фюрера, Хайдеггер отказался от поста ректора, в 1935 г. выступил с докладом «Исток художественного творения» и вплоть до 1945 г. (когда получил запрет на преподавание до 1951 г.) занимался в основном поэзией Гельдерлина, а в 1950 г. представил публике доклад «Вещь». Свое уединение в горной хижине Шварцвальда он сам соотносил метафорически с тропами своего философствования и творческим ландшафтом. Все это очень напоминает персонажей Ф. Дика: как будто своим собственным личным бытием Хайдеггер демонстрировал, как в темном сумраке Инь рождается светлая точка Ян. Он сам сравнивал путь своей философии с тропинкой в лесу, где впереди возникает просвет, так и познание истины для него — «стояние в просвете бытия», которое обеспечивается произведением искусства. Персонажи книги «Человек в высоком замке» также находят путь света в сумраке, что позволяет им поменять отношение к реальности и более не воспринимать ее как неизбежную предопределенность, но делают это через внутреннюю трансформацию, а не внешние действия. Такая позиция вызывает аллюзию на «дионисийского человека» Ф. Ницше, который бездействует, так как прозрел истину. В этом и суть незападного типа мышления — отсутствие внешнего действия, нелинейное и недуалистическое восприятие реальности, прозрение через вещное наличное бытие, что и отличает героев книги от персонажей сериала. В сериальной продукции есть замечательный пример философского осмысления хайдеггерианских и ницшеанских вопросов — немецкий сериал 2017–2020 гг. «Тьма» (Netflix), где раскрываются темы бытия и времени, бытия и ничто, вечного возвращения, случайности и необходимости. Цитаты А. Шопенгауэра и Ф. Ницше создают не просто интертекстуальный фон, а действительно работают на понимание циклической концепции времени, на бесполезность внешних действий, идею принятия бытия.

### 3. РОЛЬ АНТИУТОПИИ В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАКУЛЬТУРЕ

За последнее время было выпущено несколько экранных римейков всемирно известных антиутопий, в том числе в 2020 г. вышла очередная сериальная экранизация книги О. Хаксли «О дивный новый мир». Сам Хаксли, издавший роман в 1932 году, впоследствии, в 1958 г. написал его нехудожественное продолжение «Возвращение в дивный новый мир» [16]. В своем эссе он проанализировал сложившуюся к тому времени ситуацию, увидев в ней подтверждение своих опасений и вновь попытаться предостеречь мир от перехода к новому потребительскому тоталитаризму, а также сравнил методы гитлеровской пропаганды с технологиями массмедиа. Одна из экранизаций романа, американский телевизионный фильм 1998 года, уже представляла собой трансформацию оригинала в сторону романтической истории, сводящей главную проблему Нового Лондона к «отсутствию чувств и приватности». Та же тенденция прослеживается и в сериале 2020 года, где в центре внимания линия отношений Ленины и Дикаря Джона, которая приводит не к самоубийству последнего, как в романе, а к разочарованию, восстанию эпселонов и разрушению дивного нового мира. Мустафа Монд в телесериале оказывается чернокожей женщиной, создавшей цифровую реальность — симуляцию дивного нового мира, которым управляет искусственный интеллект по имени Индра, она же и осуществляет тоталитарный контроль над всеми гражданами.

С одной стороны, сразу же напрашивается параллель с трилогией «Матрица», где в цифровую систему внедряется запланированный агент хаоса — вирус, постепенно ее разрушающий (в диалогах Мустафы и Индры не раз проговаривается концепция энтропии). Финал еще раз закрепляет эту мысль: два главных героя — Бернارد Маркс и Ленина — решают сконструировать свои матрицы по собственным правилам, а дикарь Джон остается в экзистенциальной действительности. С другой стороны, сюжет в основном строится по схеме мономифологического клише: герой Дикарь спасает Деву из мира мертвых. Однако в свете тенденции развития цифровых городов “smart cities” сама антиутопия О. Хаксли обретает новое актуальное звучание, так как демонстрирует мир цифрового комфорта и потребления, альтернатива которому — экзистенциальный хаос. Финал сериала указывает на некую безысходность, в нем нет хэппи-энда, как в экранизации 1998 г., возможно, в этом можно разглядеть хайдеггерианский вопрос о проблемах сущности человеческого бытия. У Хаксли,

в отличие от Дика, в романе нет выхода из сложившейся ситуации. Эта безвыходность говорит о том, что именно западное рациональное мышление не может выйти из тупика техногенной цивилизации.

Предположим, что современный тоталитаризм не имеет отношения к конкретным политическим идеологиям, даже национальным интересам, но коррелирует с проблемами глобальной макроэкономики и властью макробизнеса. С конца XX века вторая волна глобализации была подкреплена идеологией «неолиберализма», который провозглашает принцип невмешательства государства в экономические отношения, но на деле, по мнению критиков, направлен против традиций подлинного либерализма и социальной справедливости. Эрик Райнерт считает неолиберализм разрушительным для мировой экономической системы и ответственным за обнищание многих стран на протяжении последних десятилетий [17]. Многие западные экономисты и социологи подчеркивают антигуманистический характер неолиберализма, ведущего к усугублению социального неравенства и несправедливости, обогащению и обособлению элит, что возвращает к актуализации идей Просвещения. Экономическая политика глобализма и неолиберализма может быть рассмотрена как новая тоталитарная модель, которая динамично развивается с помощью цифровых технологий. Цифровизация всех сфер культуры и образования также является частью этой тоталитарной стратегии: при общем повышении комфорта и уровня потребления происходит деградация в духовном плане, снижение образованности и просвещенности населения. Поскольку эти параметры никак невозможно оценить статистическим путем, прогрессивность новой цифровой экономики не вызывает сомнений и ставится государствами на вооружение. Цифровизация сама по себе, естественно, не является «злом», а лишь средством, манипулятивным инструментом.

В западной культурологии присутствуют тенденции «разоблачения» различных аспектов этой тоталитарной системы в контексте деколониального дискурса. Например, в книге мексиканских исследователей В. Миньолы и К. Уолша рассматриваются «гегемонные интенции колониальной гидры» [6, р. 270], что выдает их неомарксистские взгляды, апеллирующие к М. Хорхаймеру. Книга вышла в 2018 г. и сразу подверглась критике с обвинениями в антинаучности [18], хотя неомарксизм является одним из наиболее популярных течений в философии XXI века (благодаря влиянию Франкфуртской школы и постмодернизма). Другой исследователь — Л. Миллс рассуждает, как империя, сосредоточившись на повседневной

практике культурного обмена, бросает вызов особому космополитизму, заложенному в этих программах, подменяя ценности. Имперские способы управления создают возбужденных, более управляемых субъектов и маскируют операции власти в отношениях «Я-Другой» [19, р. 763].

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современное сериальное производство функционирует в рамках макроэкономических интересов. Такие гиганты, как Netflix, поглощают национальные кинокомпании, с одной стороны, выводя их на мировой уровень, с другой — навязывая определенный набор глобализованных культурных ценностей. Возникает аналогия со сказкой «Каша из топора», где топор-симулякр — это полный набор комильфо современного неолитерального кинопродукта, а все специфические ингредиенты, придающие вкус «каше», функционируют как мозаичные декорации. В результате давления на медиаиндустрию экономических и политических факторов массовый развлекательный сегмент рынка производит определенные клише и идеологические модели, которые становятся матрицей для создания конкурентоспособного продукта, что не дает развиваться другим тенденциям, не связанным с экономическими критериями. Искусство, как и философия, может повлиять на дальнейшее развитие этого процесса, но только если государства будут в этом заинтересованы, что связано и с национальной идентичностью, и с диалогом культур, и со свободным культурным сотрудничеством, и с подлинным единством человечества, и с просвещенными правителями — утопия, к которой стоило бы стремиться.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Gorgun C., Bakis I. Utopia/Dystopia // Academia: сайт. 2019. URL: [https://www.academia.edu/43502002/Utopia\\_Dystopia](https://www.academia.edu/43502002/Utopia_Dystopia) (дата обращения: 20.11.2020).

2. Строева О. Деконструкция клише, психоанализ и нуар в современных фантазийных и исторических сериалах // Художественная культура. 2020. № 2. С. 288–314

3. Bevir M., Rhodes R. Interpreting British governance. Routledge, 2003. 240 p.

4. Grossia G., Pianezzi D. Smart cities: Utopia or neoliberal ideology? // Cities. 2017. № 69. Pp. 79–85. DOI: 10.1016/j.cities.2017.07.012.

5. Wang M. Power, capital, and artistic freedom: contemporary Chinese art communities and the city // Cultural Studies. 2019. Vol. 33, Issue 4. Pp. 657–689. DOI: 10.1080/09502386.1497675.

6. Mignolo W.D., Walsh C.E. On decoloniality: concepts, analytics, praxis. Durham: Duke University Press, 2018. 304 p.
7. Дик Ф.К. Человек в высоком замке. М.: Эксмо, 2020. 416 с.
8. Торчинов Е.А. Беззаботное скитание в мире сокровенного и таинственного: М. Хайдеггер и даосизм // Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / отв. ред. М.Я. Корнеев, Е.А. Торчинов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 89–114.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения: избранные работы разных лет / пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
10. Бимель В. Мартин Хайдеггер сам свидетельствующий о себе и о своей жизни / пер. с нем. А. Верникова. Челябинск: Урал, 1998. 283 с.
11. Хайдеггер М. Вещь // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Республика, 1993. С. 316–326.
12. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2002. 640 с.
13. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / пер. с нем. В.В. Бибихина. М.: Республика, 1993. С. 221–238.
14. Агамбен Дж. Человек без содержания / пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 154 с.
15. Хайдеггер М. Интервью журналу «Экспресс» / пер. Н.С. Плотникова // Логос. 1991. № 1. С. 47–58.
16. Хаксли О. Возвращение в дивный новый мир. М.: Астрель, 2012. 191 с.
17. Райнерт Э. России еще рано примерять клубный пиджак // Торгово-промышленные ведомости. 2014. 23 января. URL: <http://tppinform.tpprf.ru/vedomosti/ekonomika/30569/> (accessed 20.11.2020).
18. Mundt K. Decoloniality as praxis // Cultural Studies. 2020. Vol. 34. Issue 3. Pp. 489–492. DOI: 10.1080/09502386.2019.1597140.
19. Mills L. Empire, emotion, exchange: (dis)orienting encounters of/with post-9/11 US cultural diplomacy // Cultural Studies. 2020. Vol. 34. Issue 5. Pp. 763–788. DOI: 10.1080/09502386.2020.1780278.

## REFERENCES

1. Gorgun C., Bakis I. Utopia/Dystopia. *Academia*. 2019. URL: [https://www.academia.edu/43502002/Utopia\\_Dystopia](https://www.academia.edu/43502002/Utopia_Dystopia) (accessed 20.11.2020).
2. Stroeва О. Dekonstruksiya klishe, psikoanaliz i nuar v sovremennykh fantaziynykh i istoricheskikh serialakh [Cliché deconstruction, psychoanalysis and noir in contemporary fantasy series and period dramas]. *Khudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies]. 2020. (2), pp. 288–314.
3. Bevir M., Rhodes R. *Interpreting British governance*. London; New York: Routledge, 2003. 240 p.

4. Grossia G., Pianezzi D. Smart cities: Utopia or neoliberal ideology? *Cities*. 2017. (69), pp. 79–85. DOI: 10.1016/j.cities.2017.07.012.
5. Wang M. Power, capital, and artistic freedom: contemporary Chinese art communities and the city. *Cultural Studies*. 2019. 33 (4), pp. 657–689. DOI: 10.1080/09502386.1497675.
6. Mignolo W., Walsh K. *On decoloniality: Concepts, analytics, praxis*. Durham Duke University Press, 2018. 304 p.
7. Dick F.K. *Chelovek v vysokom zamke* [The man in the high castle]. M.: Eksmo, 2020. 416 p.
8. Torchinov E.A. Bezzabotnoe skitanie v mire sokrovennogo i tainstvennogo: M. Heidegger i daosism [Wandering in the world of the innermost and mysterious: M. Heidegger and Taoism]. In M.Ya. Korneev, E.A. Torchinov (Eds.), *Khaydegger i vostochnaya filosofiya: poiski vzaimodopolnitel'nosti ku'tur* [Heidegger and Eastern philosophy: The search for the complementarity of cultures] (pp. 89–114). St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society, 2001.
9. Heidegger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniya* [The source of artistic creation]. Moscow: Academic project, 2008. 528 p.
10. Bimel V. *Martin Heidegger o sebe* [Martin Heidegger about himself]. Ural LTD, 1998. 286 p.
11. Heidegger M. Veshch' [Thing]. In M. Heidegger, *Vremya i bytie* [Being and time] (pp. 316–326). Moscow: Republic, 1993.
12. Sartre J.-P. *Bytie i nichto* [Being and Nothingness]. Moscow: Republic, 2002. 640 p.
13. Heidegger M. Vopros o tekhnike [The question concerning technology]. In M. Heidegger, *Vremya i bytie* [Being and time] (pp. 221–238). Moscow, 1993.
14. Agamben G. *Chelovek bez soderzhaniya* [Man without content] (S. Ermakov, Trans.). Moscow, 2018. 160 p.
15. Heidegger M. *Intervyu zhurnalu Ekspess* [Interview to the “Express” magazine] (N.S. Plotnikov, Trans.). URL: <https://heidegger.ru> (accessed 30.11.2020).
16. Huxley A. *Vozvrashchenie v divnyy novyy mir* [Brave new world revisited] (E.D. Syromyatnikova, I.V. Golovacheva, Trans.). Moscow: Astrel, 2012. 191 p.
17. Reinert E. Rossii eshche rano primeryat klubnyi pidzhak [It is too early for Russia to try on a club jacket]. *Torgovo-promyshlennyye vedomosti* [Trade and Industrial News]. 2014. 23 January. URL: <http://tpinform.tpprf.ru/vedomosti/ekonomika/30569/> (accessed 20.11.2020).
18. Mundt K. Decoloniality as praxis. *Cultural Studies*. 2020. 34 (3), pp. 489–492. DOI: 10.1080/09502386.2019.1597140.
19. Mills L. Empire, emotion, exchange: (dis) orienting encounters of / with post-9/11 US cultural diplomacy. *Cultural Studies*. 2020. 34 (5), pp. 763–788. DOI: 10.1080/09502386.2020.1780278.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**ОЛЕСЯ ВИТАЛЬЕВНА СТРОЕВА**

кандидат философских наук,  
профессор и заведующая кафедрой теории и истории культуры,  
Институт кино и телевидения (ГИТР),  
123007, Москва, Хорошевское шоссе, д. 32а

**ResearcherID: ABI-7254-2020**

**ORCID: 0000-0002-8554-8053**

e-mail: olessia\_75@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

**OLESYA V. STROEVA**

PhD in Philosophy  
Professor, Head of the Department of Theory and History of Culture,  
the GITR Film & Television School  
Horoshevskoe sh. 32a, 123007, Moscow

**ResearcherID: ABI-7254-2020**

**ORCID: 0000-0002-8554-8053**

e-mail: olessia\_75@mail.ru