

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Орлов Никита Денисович**

**Выпускная квалификационная работа**

**Репрезентация технологических рисков в современном американском кино: социологический анализ**

Уровень образования:

Направление **39.03.01 «Социология»**

Основная образовательная программа **СВ.5056.2015 «Социология»**

Научный руководитель:

Кандидат социологических наук,

Доцент кафедры теории и истории социологии

Богомягкова Елена Сергеевна

Санкт-Петербург

2019

**Оглавление**

[Введение 3](#_Toc10194226)

[Глава 1. Теоретико-методологические основания социологического анализа репрезентации технологических рисков в современном американском кино 8](#_Toc10194227)

[**1.1.** **Кино как объект социологического анализа** 8](#_Toc10194228)

[**1.2.** **Специфика социологического анализа фантастического кино** 12](#_Toc10194229)

[**1.3.** **Социологические концепции риска и общества риска** 15](#_Toc10194230)

[Глава 2. Эмпирическое исследование репрезентаций технологических рисков в современном американском кино 23](#_Toc10194231)

[**2.1 Дизайн эмпирического исследования репрезентаций технологических рисков в современном американском кино** 23](#_Toc10194232)

[**2.2 Основные результаты эмпирического исследования репрезентаций технологических рисков в современном американском кино** 27](#_Toc10194233)

[Заключение 58](#_Toc10194234)

[Список литературы: 60](#_Toc10194235)

# **Введение**

Современный мир находится в состоянии постоянного изменения. З. Бауман писал: «Наша реальность является текучей, словно жидкость, которая легко принимает различную форму, но с трудом ее сохраняет»[[1]](#footnote-1). В постоянно изменяющейся реальности перед социологом актуализируется вопрос «При помощи каких средств возможно проанализировать трансформации современного общества?». В качестве ответа на этот вопрос в данной работе предлагается исследование кино как специфичного способа рефлексии общества о самом себе. Второй вопрос предстающий перед социологом – «Что является двигателем трансформаций современного общества?». Ответ на данный вопрос содержит в себе теория общества риска У. Бека[[2]](#footnote-2), которая рассматривает развитие технологий в качестве основной движущей силы современных социальных процессов. Более того, теория общества риска утверждает, что развитие технологий в современном обществе невозможно без появления технологических рисков. Технологические риски возможной катастрофы в будущем влияют на принятие решений в настоящем, следовательно, технологические риски находят свое отражение в современных социальных процессах. В силу этих причин технологические риски помещаются в фокус социологических исследований.

Данная работа представляет собой исследование репрезентаций технологических рисков в современном американском кино. Кино рассматривается как конструкт, созданный авторским коллективом и несущий отпечаток представлений определенной социокультурной эпохи. Репрезентация же технологических рисков в кино выступает в роли инструмента абстрагирования от настоящего и заставляет задуматься о современных социальных процессах, которые в будущем могут привести к технологической катастрофе: таким образом, настоящее осмысляется через будущее.

**Актуальность** представляемой работы во многом обоснована тем, что, технологические риски и рисковый тип мышления – характерные свойства развития современного общества, а изучение репрезентаций технологических рисков в современном американском кино предоставляет информацию о современных социальных представлениях и процессах. Более того, репрезентации технологических рисков предстают как новое поле для социологических исследований в жанре активно развивающегося в настоящий момент поля междисциплинарных исследований – Cinema Studies.

**Объектом** представляемой работы является современное американское кино (на примере сериала «Черное зеркало»).

**Предметом** представляемой работы является социологический анализ репрезентации технологических рисков в современном американском кино (на примере сериала «Черное зеркало»).

**Цель** исследования заключается в проведении социологического анализа репрезентации технологических рисков в современном американском кино (на примере сериала «Черное зеркало»).

Для достижения указанной цели предполагается последовательное решение следующих **задач:**

1. Рассмотрение кино как объекта социологического исследования.
2. Рассмотрение специфики фантастического кино в социологическом анализе.
3. Рассмотрение социологических концепции риска, общества риска.
4. Выявление репрезентируемых тем, раскрывающих содержание технологического риска.
5. Выявление дискурсивных практик, посредством которых репрезентируются технологические риски.

**Теоретическая значимость** представляемой работы заключается, с одной стороны, в демонстрации на эмпирическом материале того, что кино может выступать в качестве объекта социологического анализа; с другой стороны, в изучении технологических рисков, представленных в американском кино, а, как следствие, и выявлении современных социальных представлений о технологических рисках.

**Новизна** представляемой работы заключается в том, что на данный момент существуют работы по социологическому анализу кино, а также существуют работы по технологическим рискам, но технологические риски не изучались посредством анализа их репрезентации в современном кино. Важным становится использование нового метода в изучении технологических рисков.

**Эмпирическая база исследования.**

В качестве объекта эмпирического исследования выступил сериал «Черное зеркало». В исследовании были проанализированы три серии сериала, формирующие первый сезон «Черного зеркала». Продолжительность первой и третьей серии составляет 44 минуты, второй – 62 минуты.

Для достижения поставленной цели и решения задач данного исследования был выбран **метод критического дискурс-анализа Нормана Фэркло**. Анализ был проведен в два этапа. На первом этапе анализа в качестве вспомогательного метода выступает метод контент-анализа. Контент-анализ применяется для установления ключевых героев серии, их реплик, ключевых эпизодов. В самом начале анализа был посчитан хронометраж, уделяемый героям серии и узловым эпизодам серии. Следующим шагом в анализе стало выделение реплик ключевых героев в узловых эпизодах. На основе анализа реплик были выделены три элемента модели анализа: 1) источник риска – технология порождающая риск, 2) жертва риска – индивид, социальная группа, или структура, подверженная риску, 3) основной страх - содержательный характер риска.

На втором этапе анализа исследовательский фокус смещается на дискурсивные практики построения репрезентации. В результате анализа были выявлены типы технологических рисков.

**Обзор литературы.**

В качестве основной теоретической концепции выбрана теория «общества риска» У. Бека[[3]](#footnote-3). Теория «общества риска» предоставляет определение технологические рисков и объясняет их необходимость в развитии современных обществ.

Помимо базовой концепции, был освещен ряд теорий, затрагивающих предметное поле представляемой работы и отражающих степень изученности рассматриваемой темы.

1. Социологический анализ кино представлен в работах Я. Джарви[[4]](#footnote-4), Р. Барта[[5]](#footnote-5), А. Р. Усмановой[[6]](#footnote-6), Е. Р. Ярской-Смирновой[[7]](#footnote-7), П. В. Романова[[8]](#footnote-8), Е.Г. Лапина-Кратасюк, Н.В. Верещагина[[9]](#footnote-9), М. И. Жабского[[10]](#footnote-10).
2. Специфика исследования фантастического кино была изложена в работах Ф. Джеймисона[[11]](#footnote-11), Б. К. Гранта[[12]](#footnote-12), В. Собчак[[13]](#footnote-13), Н. Самутиной[[14]](#footnote-14).
3. Социологический подход к технологическим рискам, помимо теории «общества риска» У. Бека, представлен в работах, Э. Гидденса[[15]](#footnote-15), Н. Лумана[[16]](#footnote-16), О. Н. Яницкого[[17]](#footnote-17), С. А. Кравченко[[18]](#footnote-18).

**Структура работы.** Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.В первой главе рассматривается социологический подход к анализу репрезентаций технологических рисков в современном американском кино. В первом параграфе первой главы изложены методологические основания социологического анализа кино. Во втором параграфе представлена специфика фантастического кино в социологическом подходе к анализу кино. В третьем параграфе рассматривается понятие риска, концепции общества риска, представлен теоретико-методологический подход к социологическому анализу репрезентации технологических рисков в современном американском кино.

Во второй главе приведено эмпирическое исследование репрезентации технологических рисков в современном американском кино на примере сериала «Черное зеркало». В результате эмпирического исследования получены категории технологических рисков, репрезентируемые в современном американском кино, а также дискурсы, в которых они артикулируются.

В заключение изложена обобщающая информация о социологическом подходе к анализу репрезентаций в кино и концепции технологического риска, а также приведены результаты эмпирического исследования репрезентации технологических рисков в современном американском кино.

**Глава 1. Теоретико-методологические основания социологического анализа репрезентации технологических рисков в современном американском кино**

* 1. **Кино как объект социологического анализа**

В данной работе изучаются репрезентации технологических рисков в современном американском кино. Репрезентации различных тем в кино рассматривают многие гуманитарные дисциплины, такие как, культурология, история, киноведение, социология, психология. Однако, в данной работе мы сосредоточим внимание на социологическом подходе к анализу репрезентаций в кино. В данном параграфе рассматриваются важные аспекты кино как объекта социологического анализа.

Необходимо отметить, что в отличие от иных отраслей социологического знания, социология кино зародилась сравнительно недавно. В 1940-х годах исследователи проводят анализ эмпирически собранных данных о производстве и функционировании кино, изучают внутреннюю структуру фильмов и их влияние на аудиторию. Несмотря на то, что единство в определении предмета и методов социологии кино не было достигнуто, были сформированы два направления исследовательской деятельности: 1) изучение содержания "экранного мира", механизмов воздействия кино на зрителя; 2) эмпирические исследования институциональных аспектов кинематографа - публики и кинопроизводства [[19]](#footnote-19).

Комплексный подход, который впервые объединял оба направления к рассмотрению кино как социального института, был применён английским социологом Яном Джарви, который провёл социологическое исследование гонконгского кинематографа[[20]](#footnote-20). Под сильным влиянием структурной антропологии, четко разделяющей социальную систему и культуру, Джарви сочетал институциональный анализ с анализом содержания культурных норм. Такой подход позволил по-новому взглянуть на смысловое содержание культурных образцов, транслируемых в кинематографе, и их роль в жизни индивидов.

В 1960-х годах западными социологами начинает формулироваться мысль о том, что исследование киноконтекста также является важным направлением развития в социологии кино. Согласно Л. Альтюссеру дискурсивный анализ фильмов является иллюстрацией трансформации социального развития общества[[21]](#footnote-21). Это новое направление впоследствии явилось базой для многих западных исследователей кинематографа.

Не менее важным направлением в развитии социологии кино является методология семиотического анализа, разработанная Роланом Бартом[[22]](#footnote-22). Работы Р. Барта, связанные с кинематографом, подчиняются основным правилам структурализма и описывают культуру как совокупность знаковых систем, важнейшей из которых является язык. Именно этим объясняется рассмотрение кино как текста, это позволяет свести все виды информации к «последней структуре» и изучать фильмы, наравне с другими элементами культуры.

Значимыми для развития социологии кино стали и феминистские исследования кино, появившиеся в конце 1960-ых годов. Феминистские исследования фокусировались на репрезентации гендера в кино и на гендерной структуре производства фильмов[[23]](#footnote-23).

Начиная с 2000-х годов с развитием киноиндустрии значительно возрос интерес российских социологов к исследованиям кино. Появляются крупные работы и монографии, посвященные анализу кино. Среди этих текстов и исследований стоит выделить работы А. Р. Усмановой[[24]](#footnote-24), Е. Р. Ярской-Смирновой[[25]](#footnote-25), П. В. Романова[[26]](#footnote-26) о методологии социологического анализа кино, эмпирические исследования А. Ф. Филиппова[[27]](#footnote-27), Е.А. Островской[[28]](#footnote-28), Т. Ю. Дашковой[[29]](#footnote-29), Е.Г. Лапиной-Кратасюк и Н.В. Верещагиной[[30]](#footnote-30) и многих других.

Отправной точкой к пониманию социологического подхода к анализу кино является выделение текста и контекста фильма. Фильм – специфичный продукт сферы бизнеса, именуемой киноиндустрией. Каждый фильм создается множеством людей, объединенных киностудией, в определенной ситуации при использовании определенных технологий; каждый фильм находит свою аудиторию; каждый фильм имеет или не имеет успех у публики и критиков. Все эти аспекты выступают в качестве контекста производства фильма. Фильм же сам по себе выступает в роли текста, а) которому свойственен собственный язык репрезентации, б) который обладает определенной нарративной структурой, в) который воздействует на зрителя определенным образом и детерминирует определенные интерпретации[[31]](#footnote-31). Здесь стоит сделать важное замечание: называя фильм текстом, мы не приравниваем визуальное произведение литературному, поскольку, как отмечает У. Эко[[32]](#footnote-32), кино имеет свой специфический язык, который отличается от языка литературы; мы лишь указываем на то, что фильм можно сравнить с текстом по выделенным элементам.

Вторым пунктом в понимании социологического подхода к анализу кино является методологическое основание. Данная работа построена на методологических позициях социального конструкционизма по отношению к фильму как к объекту социологического анализа. Эта позиция раскрывается в четырех посылках, общих для всех социально-конструкционистских подходов:

а) Критический подход к само собой разумеющемуся знанию. Наши знания о реальности не являются объективными. Реальность доступна нам лишь посредством некоторых категорий. Поэтому наши представления о мире – это не прямое отражение реальности, а результат наших способов ее категоризации. Таким образом, фильм выступает не в роли документа, фиксирующего реальность, а в роли социального конструкта автора/авторского коллектива.

б) Историческая и культурная обусловленность. Наши представления о реальности, как и мы сами, по словам К. Гергена – «продукт исторически сложившегося взаимодействия между людьми». Поэтому наши способы восприятия и репрезентации мира исторически и культурно обусловлены. Таким образом, автор/авторский коллектив, а, следовательно, и фильм – продукт социокультурной эпохи.

в) Связь между знаниями и социальными процессами. Социальные процессы создают и поддерживают наши способы понимания мира. В процессе социального взаимодействия мы конструируем знания об истине и лжи. Фильм выступает в качестве площадки для утверждения тех или иных истин. Таким образом, производство фильма, создание репрезентаций задействовано в конструировании наших представлений о мире.

г) Связь между знанием и социальным поведением. В границах определенных представлений о мире некоторые способы поведения приобретают «естественный» характер, другие же становятся неприемлемыми. Разные социальные действия являются последствием разных социальных взглядов. Таким образом, как репрезентации в фильме являются последствием определенных социальных взглядов, так и фильм легитимирует определенное социальное поведение[[33]](#footnote-33).

Третьим пунктом в понимании социологического подхода к анализу кино является цель анализа. Социологический анализ кино вне зависимости от используемого метода в конечном итоге направлен на выявление социальных представлений, идеологии, которая имплицитно закладывается в фильм в содержании, образах героев, композиции, съемочных планах и т.д.[[34]](#footnote-34).

Обобщая, стоит отметить, что социологический анализ репрезентации в кино имеет два уровня: первый – анализ содержания на предмет репрезентации тех социальных проблем, которые поднимаются в фильме; второй – анализ, направленный на выявление социальных представлений, идеологии. При этом репрезентации в кино не воспринимаются как объективное отражение действительности, наоборот, репрезентации в кино являются продуктом социокультурной эпохи, идеологию которой социологический анализ и направлен выявить.

* 1. **Специфика социологического анализа фантастического кино**

В представляемой работе репрезентации технологических рисков в американском кино рассматриваются на примере сериала «Черное зеркало». «Черное зеркало» – сериал фантастического жанра. Фантастическое кино как объект социологического анализа имеет несколько специфичных отличительных особенностей, которые влияют как на форму, так и на содержание репрезентации технологических рисков.

Одной из основных отличительных особенностей фантастического кино как жанра, которые нас интересуют в разрезе социологического анализа, является утопичность. Несмотря на то, что некоторые фантастические фильмы претендуют на «неутопичность», в представляемой работе утверждается, что любое фантастическое кино утопично и далее разбирается это утверждение. По определению, утопия – место, которого не может существовать[[35]](#footnote-35). Здесь возникает логичный вопрос: каким образом место, которого не может существовать, поможет нам в изучении социальной реальности, в которой мы существуем? Ответ на этот вопрос нам предоставляет Макс Вебер в концепции идеального типа, тем самым узаконивая утопический способ мышления: «Мы обязаны сконструировать несуществующее, чтобы понять существующее»; и приводит пример на этот тезис: «Мы должны сначала создать некоторый логически консистентный образ средневекового города, чтобы увидеть средневековый город»[[36]](#footnote-36). Другими словами, необходимо сконструировать идеально-типическую модель общества и сравнить ее с моделью того общества, в котором мы существуем. Такой подход к утопическому мышлению применительно к фантастическому кино развивает Фредерик Джеймисон. Говоря об идеологии фантастики, по мнению Джеймисона, мы должны говорить о настоящем, а вовсе не о будущем, потому что основная задача фантастики заключается в том, чтобы отстранить наше сознание от настоящей действительности, выставив напоказ существующие социальные проблемы с той перспективы, где наше настоящее является прошлым какого-то мира будущего[[37]](#footnote-37).

Утопичность проявляется в наличии как минимум трех характерных особенностей, которые мы вслед за В. Вахштайном[[38]](#footnote-38) будем именовать кодами утопического воображения.

Первый из этих кодов – универсализм. Утопия не связывает себя ни с какой конкретной локацией – городом или страной. Несмотря на то, что утопии часто считаются проектами будущего, которое действительно может наступить, не может существовать такого социального или физического пространства, где эта утопия стала бы реальностью. Поэтому утопия полностью заполняет часть вымышленного пространства, не оставляя места для других идей; существует только «здесь и сейчас» или «сейчас и тогда», не существует реализуемой альтернативы.

Второй код – трансцендентизм. Утопии всегда трансценденты: они не связаны с окружающим нас бытием. По словам Мангейма, «каждое жизненное устройство обволакивается нереальными представлениями, трансцендентными бытию, потому что при данном социальном устройстве реализация этих представлений невозможна»[[39]](#footnote-39). Каждая утопия выходит за рамки мира повседневности и объясняет тем или иным способом наше повседневное поведение.

Из второго вытекает и третий код – критицизм. Утопия не просто трансцендентна повседневности, но она обрушивается не нее с критикой. Утопия в своем объяснении устройства идеального общества непременно критикует устройство действительно существующего.

Таким образом, при помощи этих трех кодов мы можем идентифицировать тот или иной фильм, как утопию, а, значит, и будем осведомлены о том, каким способом необходимо воспринимать и работать с утопическим произведением.

Другой не менее важной отличительной особенностью репрезентаций в фантастическом кино является когнитивный характер фантастических фильмов. На эту особенность фантастических фильмов указывали Б. К Грант, Р. Скоулз и Б. Кэвин[[40]](#footnote-40). Для социологического анализа когнитивный характер фильмов важен с точки зрения социальных представлений. Мы с социологической точки зрения воспринимаем фантастический фильм как утопию, место, которого не может быть, однако, идея, лежащая в социальных представлениях о современном фантастическом кино, отличается от нашего представления. Если жанры ужасов или мультфильмов представлены как альтернативные невероятности (места, которых в принципе не может быть, например, Зазеркалье, мир призраков, мир монстров и т.д.) (в этом определении мы следуем за Л. Дель Реем и Б. К. Грантом[[41]](#footnote-41)), то жанр фантастических фильмов в свою очередь представлен как альтернативная вероятность, то есть то место, до которого общество в процессе развития может дойти (в терминологии Платона мы можем назвать это метопией). В таком случае, принципиальное отличие фантастического кино заключается в том, что оно вызывает «открытую» реакцию на фильм, которая, по мнению Деймона Найта[[42]](#footnote-42), стимулирует расширение наших горизонтов. Эту идею развивает Сувин, констатируя, что фантастическое кино создает ощущение «когнитивного отстранения», заставляя подвергать сомнению факты бытия, возвращая наше внимание к проблемам реального мира[[43]](#footnote-43).

Таким образом, в социологическом анализе фантастического кино важным оказывается тот факт, что репрезентация строится по правилам утопического произведения, но вместе с этим, воспринимается как альтернативная вероятность.

* 1. **Социологические концепции риска и общества риска**

В этом параграфе мы подробно разбираем социологические концепции риска для того, чтобы предоставить интерпретацию репрезентаций технологических рисков.

В настоящий момент в литературе существует два крупных направления в изучении риска: реалистичное и социокультурное[[44]](#footnote-44). В реалистичном направлении риск предстает в виде объективно-существующего познаваемого факта. Такой риск может быть измерен вне зависимости от культурной среды и социальных процессов. Акцент в таком понимании риска ставится на то, что риск возможно калькулировать при помощи статистических и математических методов. На основе этих методов Ф. Найтом[[45]](#footnote-45) разрабатывается рациональный механизм управления рисками, суть которого заключается в том, что неопределенность будущего возможно свести к объективной количественно измеряемой вероятности.

Реалистичный подход к изучению риска был подвергнут критике, в частности, М. Дуглас отмечает, что риск не может быть оценен объективно, поскольку восприятие интерпретатора риска находятся в зависимости от культурных и политических контекстов[[46]](#footnote-46). Отсюда происходит социокультурное направление анализа риска. Именно социокультурное направление анализа рисков интересует социологов. Существуют разные версии в определении социологических подходов к риску внутри социокультурного направления, например, О. Н. Яницкий выделяет три подхода: а) культурно-символический, основанный М. Дуглас, б) теория «общества риска», разработанная У. Беком и Э. Гидденсом, в) «калькулятивная рациональность», которая опирается на работы М. Фуко. В свою очередь Дж. Зинн, британский социолог, предлагает 5 рискологических подходов: а) теория общества риска, б) гавернменталистский подход М. Фуко, в) системная теория риска Н. Лумана, г) культурологические подходы М. Дуглас, А. Вилдавского и их последователей, д) концепция чрезвычайной работы С. Линга[[47]](#footnote-47).

Множественность подходов порождает и большое количество определений риска. По М. Дуглас, риск – социально, культурно и политически сконструированный смысл внешнего мира, включающий представления об опасности и неопределенности[[48]](#footnote-48). По Э. Гидденсу, риск – созданная человеком («рукотворная») неопределенность, возникшая в результате вмешательства человека в условия социальной жизни[[49]](#footnote-49). По Луману, риск – «то, что может произойти в будущем, зависящее от решения, которое следует принять в настоящем»[[50]](#footnote-50). По У. Беку, риск – обусловленное процессами высокой индустриализации и функциональной дифференциации системное производство опасностей для человечества[[51]](#footnote-51). Российский социолог С. А. Кравченко рассматривает вышеперечисленные определения рисков и выводит собственное, которое нам кажется наиболее уместным в данной работе: «риск – возникновение ситуации с неопределенностью, основанной на дихотомии реальной действительности и возможности: как вероятности наступления объективно неблагоприятного последствия для социальных акторов, так и вероятности обретения выгод и благ, что субъективно воспринимается акторами в контексте определенных ценностных координат, на основании чего осуществляется выбор альтернативы действия»[[52]](#footnote-52). Важным пунктом в данном определении является то, что риск возникает лишь при условии осознанного принятия решения социальным актором; в случае отсутствия активного анализа опасности и осуществления действия, речь идет не о риске, а об опасности или шансе обретения благ.

Определившись с понятием риска, рассмотрим в каком ключе представлены технологические риски, основываясь на теории «общества риска» У. Бека. Нами была выбрана теория «общество риска» именно У. Бека, а не Э. Гидденса или Н. Лумана, поскольку именно теория «общества риска» У. Бека является наиболее завершенной концепцией[[53]](#footnote-53). Стоит отметить, что теория «общества риска» является интегральной междисциплинарной теорией, которая предполагает рассмотрение как общества рефлексивного модерна в качестве системы, так и всех элементов данной системы через призму проблематики риска. В данном определении важным является представление У. Бека о рефлексивном модерне и его отличии от индустриального модерна. Для того, чтобы прояснить разницу необходимо сказать о идее «нелинейного развития», лежащей в методологической основе теории «общества риска». Риски общества рефлексивного модерна имеют «нелинейные временные координаты» – они связаны с опасностями настоящего и будущего, в отличие от рисков индустриального модерна, которые детерминированы социальными фактами прошлого[[54]](#footnote-54). «Когда мы говорим о рисках (общества рефлексивного модерна), мы спорим о чем-то, чего нет, но что могло бы произойти, если сейчас немедленно не переложить руль в противоположном направлении»[[55]](#footnote-55). Таким образом, У. Бек отмечает, что риски общества рефлексивного модерна не привязаны жестко к конкретному месту и времени: в пример, У. Бек приводит Чернобыльскую катастрофу, которая затронула целый ряд государств, а ее воздействие может проявиться на генетическом уровне у будущих поколений[[56]](#footnote-56).

Не менее важным аспектом в понимании теории «общества риска» является природа происхождения рисков общества рефлексивного модерна. У. Бек утверждает, что риск, в частности технологический риск, – «неотъемлемая принадлежность прогресса»[[57]](#footnote-57). Чем дальше идет технологический прогресс, тем больше технологических рисков он в себе таит. В этом ключе технологические риски понимаются как создание такой ситуации, в которой ещё ничего нет, но что-то может произойти, если не предпринять незамедлительных действий. «Позитивная» логика производства общественных благ, заключавшаяся в накоплении и распределении этих самых благ, все более вытесняется «негативной» логикой производства и распространения технологических рисков, которые в конечном счете обесценивают произведенное общественное богатство за счет иссушения окружающей среды[[58]](#footnote-58). Но, с другой стороны, технологический прогресс предоставляет и увеличение свободы от риска посредством наличия рефлексивности, которой отводится роль в минимизации последствий риска. Речь идет о том, что в современном обществе перед людьми открываются возможности рационального выбора социальных контекстов – в какие социальные отношения индивиду вступать, а каких избегать; таким образом, индивиды могут управлять степенью рисков. Рефлексивность распространяется на то, каким образом общество и его структуры относятся к природе. В пример, У. Бек приводит технологические риски, несущие в себе опыты по клонированию (в предельном случае клонировании человека), в противовес которым возникают группы индивидов, которые проявляют особую рефлексивность в отношении институтов, производящих риски[[59]](#footnote-59).

Важным аспектом теории «общества риска» является то, что производство технологических рисков становится фактором изменения социальной структуры общества. Данный тезис раскрывается У. Беком с той точки зрения, что одни социальные группы, общности или страны извлекают прибыль из производства рисков и пользуются производимыми благами, в то время, как другие подвергаются воздействию рисков. Это означает, что фактором структурирования общества в рефлексивных модернах выступает борьба за определение того, что является рискогенным, а что нет. Таким образом, производство рисков закрепляет разделение на «богатых» и «бедных»; однако, стоит отметить тот факт, что производство рисков иногда порождает «эффект бумеранга», который настигает в конечном итоге и тех, кто наживался на производстве рисков[[60]](#footnote-60).

Развивая теорию «общества риска», У. Бек переходит к теории «Мирового общества риска». Отличительным свойством «Мирового общества риска» становится следующая формула: «глобальный риск есть инсценирование реальности глобального риска»[[61]](#footnote-61). Инсценирование выступает в данном случае в роли инструмента, посредством которого мировая катастрофа будущего становится катастрофой настоящего, с целью принятия значимых предупредительных решений в настоящем времени. «Немного преувеличивая, можно сказать: не сам террористический акт, а глобальное инсценирование акта и политические ожидания, действия и реагирования в ответ на инсценирование — вот то, что разрушает западные институты свободы и демократии. Ограничение индивидуальных свобод заметно на многих уровнях — от увеличения камер слежения до ограничений иммиграции, — что не является просто эффектами реальных катастроф. Они являются результатом таких практик и их глобализированного ожидания»[[62]](#footnote-62).

Стоит отметить, что теория «мирового общества риска» расширяет и подчеркивает различия между рисками индустриального и рефлексивного модерна. Риски рефлексивного модерна обладают тремя характерными чертами: а) «делокализация» (причины и последствия риска не ограничиваются одним географическим пространством), б) «неисчисляемость» (рассмотрение «гипотетических» рисков, которые основываются на научно обобщенном незнании), в) «невозможность компенсации» (невозможно никакими деньгами восполнить «необратимые климатические изменения» или «необратимые интервенции в существование человека», которые вызваны генетическим воздействием)[[63]](#footnote-63).

Обобщая изложенные идеи, мы подходим к рассмотрению значимости изучения технологических рисков в современном обществе. Опираясь на теорию «общества риска» и теорию «мирового общества риска», мы утверждаем, что технологические риски характеризуют технологический прогресс современных обществ. Основополагающей нормативной моделью современного общества (рефлексивного модерна) становится не достижение «хорошего», не приумножение богатства, а предотвращение «наихудшего», защита от катастрофы, другими словами система ценностей «неравноправного общества» индустриального модерна заменяется системой ценностей «небезопасного общества»[[64]](#footnote-64). Технологические риски предстают в виде альтернативных вероятностей будущего, которые определяют социальное поведение в настоящем. В этом ключе репрезентации технологических рисков в американском кино приобретают несколько утопический характер в терминологии Ф. Джеймисона: они служат инструментом абстрагирования от настоящей реальности для возможности критического взгляда через альтернативно вероятное будущее (своего рода инсценированием будущей катастрофы) на современные социальные процессы и современные социальные представления.

Репрезентации технологических рисков в кино выступают в качестве относительно нового поля исследования. Социологический подход к анализу кино рассматривается с методологических оснований социального конструкционизма: кино – конструкт, с одной стороны, созданный авторский коллективом, с другой стороны, являющийся продуктом определенной социокультурной эпохи. Репрезентации в кино как конструируются определенными социальными представлениями, так и влекут за собой определенное социальное поведение. В таком случае, репрезентация технологических рисков – это форма рефлексии о современных социальных процессах, сформированная на основе современных социальных представлений и направленная на изменение социального поведения в настоящем по отношению к репрезентируемому технологическому риску во избежание технологической катастрофы в будущем.

**Глава 2. Эмпирическое исследование репрезентаций технологических рисков в современном американском кино**

## **2.1 Дизайн эмпирического исследования репрезентаций технологических рисков в современном американском кино**

Эмпирическое исследование посвящено изучению репрезентации технологических рисков в современном американском кино.

**Цель** исследования заключается в проведении социологического анализа репрезентации технологических рисков в современном американском кино (на примере сериала «Черное зеркало»).

**Объектом** эмпирического исследования является современное американское кино (на примере сериала «Черное зеркало»).

**Предметом** эмпирического исследования является социологический анализ репрезентации технологических рисков в американском кино (на примере сериала «Черное зеркало»).

**Выборка.** Полем исследования выступает современное американское кино (на примере сериала «Черное зеркало»). Сериал «Черное зеркало» был выбран в качестве показательного примера репрезентаций технологических рисков по следующим причинам:

1. он получил широкое общественное признание и на сегодняшний день является одним из наиболее популярных и рейтинговых (оценка сериала по рейтингу IMDb составляет 8.9 из 10 баллов на основе 313 475 голосов, что входит в 10 лучших сериалов современности)[[65]](#footnote-65).
2. концепт построения сериала выделяется на фоне других сериалов тем, что ни одна серия никак не связана с другой серией: ни сюжетом, ни актерами, ни временем, ни местом. По словам создателя сериала Чарльза Брукера, сюжеты объединены лишь сатирой на тот образ жизни, что распространен в современном обществе[[66]](#footnote-66).

Таким образом, представляется возможным рассмотрение данного сериала как серии отдельных завершенных фильмов. В исследовании были проанализированы три серии сериала, формирующие первый сезон «Черного зеркала». Продолжительность первой и третьей серии составляет 44 минуты, второй – 62 минуты.

Стоит отметить, что сериал «Черное зеркало» является фантастическим утопическим произведением. Мы можем выделить коды утопического произведения в данном сериале.

1. Универсализм. В каждой из серий «Черного зеркала» представлено общество будущего, которое не предлагает альтернативы существованию других социальных представлений: есть лишь здесь и сейчас, либо сейчас и тогда. Этот тезис будет продемонстрирован в практической части.
2. Трансцендентизм. В каждой серии «Черного зеркала» общество будущего наделено специфическими особенностями развития технологий (например, существование высококачественного искусственного интеллекта, или модификация памяти при помощи специализированных устройств). Такая репрезентация выступает в качестве «вырванной» из нашего повседневного опыта.
3. Критицизм. Каждая из серий «Черного зеркала» с критикой обрушивается на современные социальные представления. В каждой из серий репрезентируется определенная технологическая катастрофа, которая отсылает нас к технологическому риску современных социальных процессов.

Сериал «Черное зеркало» относится к жанру фантастического кино, поскольку в каждой серии представлено общество будущего, а, следовательно, ему присущи социальные представления об альтернативной вероятности наступления тех технологических катастроф, к которым ведут современные социальные процессы.

Для достижения указанной цели предполагается последовательное решение следующих **задач:**

1. Выявление репрезентируемых тем, раскрывающих содержание технологического риска.
2. Выявление дискурсивных практик, посредством которых репрезентируются технологические риски.

Для достижения поставленной цели и решения частных задач данного исследования был выбран **метод критического дискурс-анализа Нормана Фэркло**. Метод Н. Фэркло – это тексто-ориентированная форма дискурс-анализа, которая включает в себя три уровня анализа, которые формируют трехмерную модель анализа Фэркло. Первый уровень анализа представляет собой детальный анализ текста. На этом этапе внимание уделяется содержанию текста, лингвистическим особенностям текста. На втором этапе анализируется дискурсивная практика, что в терминологии Фэркло означает, процессы производства и потребления текста. На данном этапе в исследовательский фокус помещаются уже существующие дискурсы, используемые авторами/авторским коллективом при создании текста, а также то, каким образом получатели текста применяют доступные им дискурсы при восприятии, интерпретации и потреблении. На третьем этапе анализируется социальная практика посредством привлечения социологических, культурологических и др. теорий и концепций. Анализ социальной практики направлен на рассмотрение условий формирования текста: воспроизводит ли текст уже существующие дискурсивные практики или же привносит новые значения в дискурсы. Таким образом, Фэркло выстраивает модель критического дискурс-анализа любого коммуникативного события[[67]](#footnote-67).

Применительно к данному исследованию в качестве коммуникативных событий выступают серии сериала «Черное зеркало». Стоит отметить, что серии сериала рассматриваются в качестве текста, поскольку критический дискурс-анализ – тексто-ориентированный анализ. В фокус анализа попадают репрезентируемые в сериале технологические риски. Данное исследование фокусируется на первом и частично на втором этапах критического дискурс-анализа Фэркло, поскольку для проведения полного второго и третьего этапа необходимы дополнительные исследования социальных практик и восприятия сериала зрителями, которые предполагают использование других методов, таких, как включенное наблюдение или этнографическое интервью[[68]](#footnote-68).

На первом этапе анализа в качестве вспомогательного метода выступает метод контент-анализа. Контент-анализ применяется для установления ключевых героев серии, их реплик, ключевых эпизодов. В самом начале анализа был посчитан хронометраж, уделяемый героям серии. В качестве ключевых героев были выделены герои с наибольшим хронометражем. Узловые эпизоды были выделены на основе анализа продолжительности эпизодов по принципу аналогичному выделению ключевых героев. Следующим шагом в анализе стало выделение реплик ключевых героев в узловых эпизодах. На основе анализа реплик были выделены три элемента модели анализа: 1) источник риска – технология порождающая риск, 2) жертва риска – индивид, социальная группа, или структура, подверженная риску, 3) основной страх - содержательный характер риска.

На втором этапе анализа исследовательский фокус смещается на дискурсивные практики построения репрезентации. Н. Фэркло предлагает несколько инструментов для анализа текста: 1) интеракционный контроль (отношения между собеседниками, включающие вопрос о том, кто определяет тему разговора), 2) метафоры, 3) выбор слов, 4) грамматика (представленная двумя элементами: транзитивность и модальность). Цель данного этапа анализа – прояснение способов репрезентации технологических рисков.

**2.2 Основные результаты эмпирического исследования репрезентаций технологических рисков в современном американском кино**

**Сезон 1, Серия 1 «**[**Национальный гимн**](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B3%D0%B8%D0%BC%D0%BD_%28%D0%A7%D1%91%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B7%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%BE%29)**»**

Анализ хронометражей появления героев в серии (табл. 1) показывает, что в качестве ключевых героев выступают премьер-министр Майкл Кэллоу, которому отведено наибольшее количество времени (50% от всего времени серии), и министр внутренних дел Алекс Кэрнс, которой также отведено большое количество экранного времени, однако, меньшее, чем Майклу (33% от общей продолжительности серии). Остальные герои (Том, Мартин, Джейн) имеют значительно меньше экранного времени (15%, 5% и 5% от общей продолжительности серии) и, соответственно, значительно меньше реплик, однако, все трое тоже являются ключевыми героями, поскольку они представлены в узловых эпизодах.

Анализ хронометража узловых эпизодов (табл. 1) показывает, что наибольшее время – уделяется эпизодам получения сообщения о похищении принцессы (15%) и выполнению требования похитителя (15%). Помимо этих двух эпизодов, важными представляются эпизоды разговора премьер-министра с женой (5%), премьер-министра с Томом (3%), двух диалогов премьер-министра с Алекс Кэрнс (10%), а также эпизод обсуждения новостей с участием журналиста Мартина (3%).

В связи с вышеизложенными выводами, репрезентация выстраивается от лица правительства (даже в эпизоде обсуждения новостей журналист Мартин ведет разговор с помощником министра Томом). Голос «народа» представлен лишь в виде доклада Тома о результатах опроса мнения населения. Майкл Кэллоу рассматривается как герой, от лица которого ведется повествование.

На основе контент-анализа реплик (табл. 2) было выявлено содержание трех следующих элементов модели анализа:

1. Источником технологического риска являются коммуникативные технологии *(а)«Мы уже установили связь с ними?» - «Это невозможно. Нет ни е-мейла, ни пароля, ни канала для переговоров» б) «Держите эту информацию как можно дальше от прессы. Чтобы она не вышла за пределы этой комнаты» - «Но она уже вышла» - «Если хакеры какие-то пронюхали, то забаньте, выпишите запрет» - «Видео взято с ю-туба» - «Ну так удалите» - «Мы сделали это через 9 минут… Но видео уже растиражировали... 50 000 человек.», в) «Нет мы заключили соглашение о неразглашении. Но весь твиттер гудит»)*.
2. Жертвой риска представлен премьер-министр как представитель власти (а) *«Протесты выльются в массовые беспорядки, и тогда вас просто сотрут в порошок… Ты будешь не просто опозоренным политиком, ты будешь всеми презираемым индивидуумом. Дворец и партия настаивает. Если ты откажешься я не уверена, то смогу гарантировать твою безопасность» (премьер-министр и Алекс Кэрнс),* б) *«Все смеются над нами…. Они не могут не смеяться. Все уже происходит у них в головах. Мой муж уже делает это» (разговор премьер-министра с женой).*
3. В качестве основного страха выступает потеря статуса, репутации, социального положения премьер-министра. (а) «*Ты будешь не просто опозоренным политиком, ты будешь всеми презираемым индивидуумом..», б) «Все смеются над нами…. Они не могут не смеяться. Все уже происходит у них в головах. Мой муж уже делает это»*.

Второй этап анализа предполагает анализ дискурсивных практик конструирования репрезентации технологических рисков. На основе анализа узловых эпизодов и реплик (табл. 2) в данной серии представлен кризис власти, выражающийся в неспособности правительства контролировать информационное поле страны, что приводит к утрате правительством статуса субъекта власти. Для раскрытия данного тезиса рассматривается содержание 3 узловых эпизодов, в которых четко прослеживается изменение статуса премьер-министра как субъекта власти. Данная трансформация рассмотрена при помощи инструмента интеракционного контроля.

В первом узловом эпизоде премьер-министр получает сообщение о похищении принцессы. Премьер-министр контролирует тему разговора, выстраивает отношения с другими министрами по схеме начальник-подчиненный. *«Напишите в газетах – этому не бывать!» - «Разумеется, сэр». «Если хакеры какие-то пронюхали, то забаньте, выпишите запрет» - «Видео взято с ю-туба» - «Ну так удалите». «Отделы новостей тоже в курсе?» - «Нет мы заключили соглашение о неразглашении»*. Выстраивание такого рода отношений предполагает большую формальную власть премьер-министра в сравнении с другими министрами.

Во втором узловом эпизоде премьер-министр разгоряченно спорит с министром внутренних дел Алекс Кэрнс. Если в первом эпизоде Алекс Кэрнс занимала позицию подчиненного *(«Разумеется, сэр»),* то во втором эпизоде Алекс Кэрнс располагается уже на одной ступени с премьер-министром. *«Ещё слово и я удавлю тебя!» - «У меня был запасной план: человек, готовый все сыграть и команда по спецэффектам» - «Ты серьезно думала, что он это проглотит?» - «Я заботилась о твоих интересах».* Хранение запасного плана в тайне предполагает не полную подотчетность Алекс Кэрнс перед премьер-министром, хотя формально он выступает в качестве ее прямого начальника в данной ситуации, что свидетельствует о несоответствии формальных и неформальных отношений между премьер-министром и Алекс Кэрнс. Реплика Алекс Кэрнс «Я заботилась о твоих интересах» также свидетельствует о более высокой позиции Алекс Кэрнс в неформальных отношениях с премьер-министром.

В третьем узловом, где Алекс Кэрнс убеждает премьер-министра выполнить требования похитителя, премьер-министр представлен в роли подчиненного Алекс Кэрнс. - *«Да они ее все равно не отпустят!» - «Если она (принцесса Сюзанна) жива, он убьёт её и выложит видео. И его увидят все, весь мир. Протесты выльются в массовые беспорядки, и тогда вас просто сотрут в порошок… Ты будешь не просто опозоренным политиком, ты будешь всеми презираемым индивидуумом. Дворец и партия настаивает...» - «Да насрать на твою партию!» - «Если ты откажешься, я не уверена, то смогу гарантировать твою безопасность».* Алекс Кэрнс выступает с позиции силы, с позиции начальника, несмотря на то, что ее ранг формально ниже. Это проявляется в персонифицированных лингвистических структурах: *«****ты*** *не просто будешь* ***опозоренным политиком****,* ***ты*** *будешь всеми* ***презираемым индивидом****», «если* ***ты*** *откажешься,* ***я не уверена****, что смогу* ***гарантировать твою безопасность****».* Премьер-министр, в свою очередь, не позиционирует себя как властного чиновника, проявляя страх утраты своего статуса: *«Я не буду! Да они ее все равно не отпустят!», «Да насрать на твою партию!».*

Данные три эпизода демонстрируют трансформацию субъекта власти из состояния обладания наибольшей властью в стране в состояние, в котором он не может управлять собственными действиями – его поведение контролируется анонимным похитителем.

Более того, неспособность власти к контролированию информационного поля также репрезентируется посредством 1) разговора премьер-министра с министрами в эпизоде получения сообщения о похищении принцессы: *«Держите эту информацию как можно дальше от прессы. Чтобы она не вышла за пределы этой комнаты» - «Но она уже вышла» - «Если хакеры какие-то пронюхали, то забаньте, выпишите запрет» - «Видео взято с Youtube» - «Ну так удалите» - «Мы сделали это через 9 минут… Но видео уже растиражировали... 50 000 человек.»* 2) диалога помощника министра Тома и журналиста Мартина: Все каналы, несмотря на запрет властей, вывели новость в эфир: *«Мы вам запретили!» - «Уже весь мир в курсе. Я не могу ничего сделать»*.

Важным в репрезентации данного риска является эпизод операции специальных служб безопасности. В данном эпизоде премьер-министр обращается за помощью к директору службы государственной безопасности. *«Вы же говорили, что его невозможно отследить?» - «Практически. Но у нас появилась одна зацепка».* Однако, операция службы безопасности не приносит никаких результатов, поскольку похититель предусмотрел вариант его отслеживания и запутал след. *«Но должно же там быть хоть что-то» - «Ничего, Майкл» - «Хоть какая-то подсказка» - «Мы сделали все, что возможно».* Таким образом, в фильме продемонстрировано, что даже ультимативный способ – привлечение служб безопасности не способствует установлению контроля над информационным полем.

Таким образом, в данной серии репрезентируется технологический риск развития неподконтрольных правительству средств коммуникации, что приводит к кризису власти, проявляющемуся в утрате правительством контроля над информационным полем: ни цензура, ни привлечение служб безопасности, не приводят к восстановлению контроля. В данном информационном поле формируется возможность управления действиями правительства посредством, например, политического шантажа. Несмотря на возможность парализации правительства, политическая система не подвергается разрушению; последствия технологического риска заключаются в утрате статуса, репутации, социального положения конкретных политиков.

**Табл. 1 Характеристика узловых эпизодов 1 серии 1 сезона**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Герой****серии** | **Хронометраж героя** | **Содержание узловых эпизодов** | **Хронометраж****узловых эпизодов** |
| Премьер-министр Майкл Кэллоу | 0:30 – 08:0011:32 – 11:4414:37 – 16:2017:30 – 18:4021:06 – 22:2623:56 – 25:2426:00 – 26:2029:10 – 37:0041:05 – 43:42 | 1) Получение сообщения о похищении принцессы2) Разговор с женой о шантаже3) Запуск военной операции по поимке похитителя4) Разговор с Томом о возможности невыполнения требования похитителя5) Разговор с Алекс Кэрнс6) Провал военной операции и выполнение требования похитителя.  | 1) 0:40 – 08:002) 14:37 – 16:203) 17:30 – 18:404) 21:06 – 22:265) 23:56 – 25:246) 29:10 – 37:00 |
| Министр внутренних дел Алекс Кэрнс | 01:20 – 08:0010:09 – 10:3023:55 – 25:2530:00 – 31:3532:12 – 35:5440:05 – 41:15 | 1) Рассказывает о похищении принцессы премьер-министру2) Разговор с премьер-министром о запасном плане3) Убеждает премьер-министра в необходимости выполнить требование похитителя и сопровождает премьер-министра до съемочной площадки4) Разговор с подчиненным | 1) 03:30 – 08:002) 23:55 – 25:253) 30:00 – 35:544) 40:05 – 41:15 |
| Жена премьер-министра Джейн Кэллоу | 0:50 – 01:1014:18 – 16:2025:50 – 26:00 | 1) Разговор с премьер-министром о шантаже | 1) 14:18 – 16:20 |
| Помощник Алекс Кэрнс Том | 01:20 – 08:0010:05 – 10:3024:30 – 25:25 | 1) Рассказывает о похищении принцессы премьер-министру2) Разговор с премьер-министром о возможности невыполнения требования похитителя | 1) 03:50 – 08:002) 21:06 – 22:26 |
| Журналист Мартин | 08:40 – 10:0223:02 – 23:26 | 1) Обсуждение выпуска новостей с Томом | 2) 08:40 – 10:02 |

**Табл. 2 Характеристика реплик 1 серии 1 сезона**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Герой****серии** | **Содержание узловых эпизодов** | **Реплики** |
| Премьер-министр Майкл Кэллоу | 1) Получение сообщения о похищении принцессы2) Разговор с женой о шантаже3) Запуск военной операции по поимке похитителя4) Разговор с Томом о возможности невыполнения требования похитителя5) Разговор с Алекс Кэрнс о запасном плане6) Провал военной операции, разговор с Алекс Кэрнси выполнение требования похитителя.  | 1) «Чего они хотят? Денег? Освободить кого-нибудь? Списать долг странам третьего мира? Спасение чертовых либералов?»«Напишите в газетах – этому не бывать!»«Мы уже установили связь с ними?»- «Это невозможно. Нет ни е-мейла, ни пароля, ни канала для переговоров». «Держите эту информацию как можно дальше от прессы. Чтобы она не вышла за пределы этой комнаты»- «Но она уже вышла»- «Если хакеры какие-то пронюхали, то забаньте, выпишите запрет». «Видео взято с Youtube»«Ну так удалите»«Мы сделали это через 9 минут… Но видео уже растиражировали... 50 000 человек.»«Отделы новостей тоже в курсе?»«Нет мы заключили соглашение о неразглашении. Но весь твиттер гудит».- «Гребаный интернет!» 2) «Ничего не произойдет. Все будет хорошо».3) «Вы же говорили, что его невозможно отследить?.. Действуйте!»4) («На случай его у нас заготовлен текст»)«Да не до него мне сейчас…. А народ на чьей стороне?»5) «Ещё слово и я удавлю тебя! Ты серьезно думала, что он это проглотит?» 6) *«Но должно же там быть хоть что-то… Хоть какая-то подсказка»,* «Да они ее все равно не отпустят!.. Да насрать на твою партию!» |
| Министр внутренних дел Алекс Кэрнс | Рассказывает о похищении принцессы премьер-министруРазговор с премьер-министром о запасном планеУбеждает премьер-министра в необходимости выполнить требование похитителяСопровождение премьер-министра до съемочной площадкиРазговор с подчиненным | 1) «Мы заключили соглашение о неразглашении, и они подчинились».2) «У меня был запасной план: человек, готовый все сыграть и команда по спецэффектам… Я заботилась о твоих интересах». (-«Кто об этом знал»)-Немногие. Но судя по всему какой-то идиот у студии узнал нашего исполнителя и твитнул его фотографию, а **коллективный разум** додумал остальное"3) «Если она (принцесса Сюзанна) жива, он убьёт её и выложит видео. И его увидят все, весь мир. 4) «Мы утвердили законопроект, согласно которому хранение этой записи этой сцены будет уголовно караться».5) («Принцессу отпустили за полчаса до начала трансляции»)«Не упоминайте об этом в отчете. Никто не должен об этом знать, особенно премьер».  |
| Жена премьер-министра Джейн Кэллоу | Разговор с премьер-министром о шантаже | «У него принцесса этого долбанного фейсбука. Защитница окружающей среды. Любимица всего народа. Все смеются над нами…. Они не могут не смеяться. Все уже происходит у них в головах. Мой муж уже делает это».  |
| Помощник Алекс Кэрнс Том | Рассказывает о похищении принцессы премьер-министруРазговор с премьер-министром о возможности невыполнения требования похитителя | 1) («Отделы новостей тоже в курсе?»)«Нет мы заключили соглашение о неразглашении. Но весь твиттер гудит».2) «У людей сформировалось четкое мнение. С каждым опросом они все больше высказывают Вам сочувствие и понимание, а к похитителю испытывают лишь отвращение. Их возмущает все это, но не лично Вы. Если вы не выполните требование, народ Вас поймет».  |
| Журналист Мартин | 1) Обсуждение выпуска новостей с Томом | 1) Все каналы, несмотря на запрет властей, вывели новость в эфир:"(представитель власти) - Мы вам запретили!(журналист) - Уже весь мир в курсе. Я не могу ничего сделать" |

**Сезон 1, Серия 2 «15 миллионов заслуг»**

Анализ хронометражей появления героев в серии (табл. 3) показывает, что в качестве ключевых героев выступают Бингем «Бинг» Мэдсен, которому отведено практически всё экранное время (85% времени от общей продолжительности серии), Эби (42%) и судья Хоуп (20%). Помимо ключевых героев, в серии присутствуют и другие герои, которые разделены на три страты: высший класс, богатые, занимающиеся шоу-бизнесом; средний класс, вырабатывающий электричество, и низший класс – уборщики. Не ключевые герои отсутствуют в таблице, поскольку не имеют реплик.

Анализ хронометража узловых эпизодов (табл. 3) показывает, что наибольшее время – уделяется эпизодам разговора Бинга и Эби (8%), поездка Бинга и Эби на шоу (15%), поездка Бинга на шоу (15%) и проведение собственного шоу Бинга (5%).

На основе анализа хронометража ключевых героев и узловых эпизодов в качестве героя, от лица которого идет повествование, выделяется Бингем «Бинг» Мэдсен. Бинг и Эби являются представителями среднего класса; героем, представляющим высший класс, выступает судья Хоуп; низший класс оказывается лишенным голоса.

На основе контент-анализа реплик (табл. 4) было выявлено содержание трех следующих элементов модели анализа:

1. Источником риска являются технологии конструирования виртуального мира. *"Я смотрю вокруг, и мне хочется чего-то настоящего, хоть раз", «Мы покупаем дерьмо, которого нет! Покажите нам что-нибудь реальное!», «Единственная натуральная вещь и та выращена в чашке Петри», "Куда мы едем (про работу на велосипедах)? Что мы питаем? Маленькие клетушки и мониторы?"*
2. Жертвой риска представлен индивид среднего класса*. "****Вы*** *кривите свои рожи, пока* ***мы*** *тут поем и скачем перед вами. Для вас* ***мы*** *всего лишь* ***расходный материал****, а не живые люди; фальшивые образы, которые вы обожаете, потому что вокруг сплошная фальшь – даже еда не настоящая». "Покажите нам что-нибудь реальное! Нет, нельзя, это же нас сломит"; "Чудеса дозируются"; "Куда мы едем (про работу на велосипедах)? Что мы питаем? Маленькие клетушки и мониторы?"*
3. В качестве основного страха выступает замена реального мира виртуальным. Это влечет за собой обесценивание «живого» человека. Ценность приобретают виртуальные аватары в то время, как «живой» человек становится ресурсом производства электроэнергии или развлекательного контента. *«Для вас мы всего лишь расходный материал, а не живые люди; фальшивые образы, которые вы обожаете, потому что вокруг сплошная фальшь – даже еда не настоящая», «Предел мечтаний – это новое приложения приложение для нашего аватара, а ведь его даже не существует. Он, как и все здесь, не настоящий».*

Второй этап анализа предполагает анализ дискурсивных практик конструирования репрезентации технологических рисков. На основе анализа узловых эпизодов и реплик (табл. 4) в данной серии репрезентация технологического риска строится на сравнении виртуального и реального. Рассмотрим пять узловых эпизодов, в фокусе которых находится сравнение виртуального и реального.

В первом узловом эпизоде Бинг разговаривает с Эби о ее пении: *«У тебя просто потрясающий голос, и песня очень красивая"; "Ты не думала участвовать в шоу?».* За минуту до этого эпизода Бинг смотрел рекламу шоу «Стань звездой», в которой были представлены добившиеся успеха певцы, которые собирают большие концерты. Пение Эби в туалете привлекает его внимание намного больше, нежели телевизионные певцы: *"У тебя есть кое-что реальное. Уж лучше потратить их (заслуги) на это"; "Я смотрю вокруг, и мне хочется чего-то настоящего, хоть раз"; "Я пойду с тобой и выведу на сцену за ручку. Я заставлю тебя"*. В данном эпизоде показано, что для Бинга пение «живого» человека в «естественных» условиях является ценностью; именно поэтому Бинг покупает на свои виртуальные деньги (заслуги) билет для Эби на шоу «Стань звездой».

Во втором узловом эпизоде рассматривается общение Бинга и Эби во время дороги на шоу. Эби дарит Бингу пингвина из картона: *«Это тебе. Его можно хранить всего лишь один день, но все же. Можешь спрятать его за поясом. Это кое-что настоящее».* «Настоящее» в данном контексте означает «не содержащее фальши», «наполненное смыслом». Смысл, которым наполняется картонный пингвин – благодарность и привязанность, симпатия.

В третьем узловом эпизоде Эби не удается стать певицей, но судья Хоуп предлагает ей работу порно-актрисы. *«Я ожидала совсем другого». – «Ты согласна или нет?» - «Пожалуй, да».* Бинг ждал другого ответа Эби на это предложение: *"Нет, Эби, не соглашайся! Не вздумай соглашаться!",* поскольку в данном эпизоде Эби меняет свой «настоящий» голос на «фальшивую» игру порно-актрисы. Данный тезис подтверждается в следующем эпизоде, где Эби дает интервью о своей новой жизни: *«Это мечта. Теперь я живу в таком чудесном месте. У меня очень много красивых вещей»*, что воспроизводит реплики из рекламы, которую Бинг слышал за минуту до встречи с Эби: *«Такой образ жизни мне нравится тем, что я сама выбираю одежду».*

В четвертом узловом эпизоде Бинг выступает на шоу «Стань звездой». Во время выступления Бинг приставляет осколок стекла к своему горлу и, грозясь самоубийством, высказывается о виртуальном и реальном: «*Вы будете меня слушать.* ***Действительно слушать, а не притворяться****, как вы это обычно делаете"; "Вы кривите свои рожи, пока мы тут поем и скачем перед вами. Для вас* ***мы всего лишь расходный материал****, а не живые люди;* ***фальшивые образы, которые вы обожаете****, потому что* ***вокруг сплошная фальшь*** *– даже еда не настоящая». "Мы спятили от безысходности и ни на что уже не способны. Мы покупаем дерьмо, которого нет"; «****Предел мечтаний*** *– это новое приложения приложение для нашего аватара, а ведь его* ***даже не существует****. Он, как и все здесь, не настоящий». «А где же истинная красота? Разве мы ее недостойны?» "Покажите нам что-нибудь реальное! Нет, нельзя, это же нас сломит"; "Чудеса дозируются"; "Куда мы едем (про работу на велосипедах)? Что мы питаем? Маленькие клетушки и мониторы?";* *"Вы взяли мою единственную настоящую мечту и всю ее засрали"*. В этом длительном монологе подчеркивается, что виртуальное – фальшивое, а реальное – настоящее. Средний класс полностью погружен в фальшивое, высшему классу доступно настоящее. Не менее важным в данном эпизоде является и ответ судьи Хоупа: *«Это было, без сомнения, самое* ***откровенное выступление*** *за время существования шоу "Стань Звездой"!"; "Ты выразил то, с чем мы, все мы в этом зале, полностью согласны. И пусть ты даже считаешь меня монстром, но знаешь, я понимаю, о чем ты говоришь."; "Отличный номер.* ***Это - правда****, так ведь? Пусть* ***твоя личная****, но тем не менее* ***правда****"; "Ты не ошибся. К сожалению,* ***искренность сейчас в дефиците****"; "Я бы снова тебя послушал. Я выделю слот на одном из моих каналов, где ты можешь выступать вот так».* Тем самым судья Хоуп подтверждает высказывания Бинга по поводу виртуального и реального и предлагает Бингу точно так же, как и Эби, заменить то настоящее, что у него есть, на фальшивое.

В пятом узловом эпизоде представлен Бинг, который ведет свое собственное шоу с тем же самым осколком у горла на телеканале судьи Хоупа: *"Знаете, что не дает мне сейчас перерезать себе глотку? Осознание того, что они заставят платить мое полумертвое тело за то, что я испачкал стены. Прощайте навсегда! \*драматичная пауза\* Увидимся через неделю".* Бинг встроился в систему воспроизводства виртуального, фальши. Этот вывод подтверждается частью данного эпизода, где человек из среднего класса во время просмотра передачи Бинга открывает меню настройки своего аватара – в этом меню появился осколок Бинга. Последняя настоящая вещь Бинга превратилась в виртуальную.

Таким образом, в данной серии репрезентируется риск развития технологии конструирования виртуального мира, который приводит к вытеснению реального мира виртуальным. «Живой» человек реального мира перестает быть ценностью – он превращается в ресурс производства. На его место приходит аватар виртуального мира, посредством которого совершаются коммуникативные акты, структурируется производство электроэнергии, осуществляется потребление развлекательного контента.

**Табл. 3 Характеристика узловых эпизодов 2 серии 1-го сезона**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Герой серии** | **Хронометраж героя** | **Содержание узловых эпизодов** | **Хронометраж узловых эпизодов** |
| Бингем "Бинг" Мэдсен | 00.36 - 04.3005.21 - 06.5107.35 - 12.4813.30 - 15.4516.00 - 27.0427.22 - 38.0641.42 - 47.0047.25 - 1.00.30;1.01.54 - 1.04.18 | 1) Заговорил с Эби, когда услышал ее пение в туалете;2) Говорит Эби о том, что ему понравилось ее пение + предлагает купить ей билет на шоу;3) Покупает Эби билет на шоу на все свои баллы/деньги;4) Едет с Эби на шоу;5) Говорит Эби не соглашаться на ее участие в порно-бизнесе;6) Страдает, когда видит Эби в порно-шоу, но не может выключить его, из-за чего разбивает экран и получает осколок стекла;7) Копит деньги на еще один билет на шоу и покупает его;8) Едет на шоу с осколком стекла;9) Показывает свое выступление и произносит речь + соглашается вести свое шоу;10) Выступает в своём шоу; | 1) 13.48 - 15.35;2) 20.03 - 24.51;3) 25.28 - 26.45;4) 27.22 - 32.25;5) 37.57 - 38.06;6) 44.21 - 47.00;7) 47.25 - 50.35;8) 50.35 - 52.55;9) 52.55 - 1.00.30;10) 1.01.54 - 1.04.18; |
| Эби | 11.19 - 11.50;14.27 - 15.35;16.19 - 17.43;18.28 - 24.40;25.04 - 25.19;26.15 - 26.45;27.22 - 41.25;43.01 - 43.27; | 1) Пела в туалете, когда ее услышал Бинг;2) Разговаривает с Бингом о шоу и своем участии в нем + соглашается принять от него билет на участие в шоу;3) Поехала на шоу;4) Выступление на шоу + раздумие о порно-бизнесе + под давлением судей и толпы соглашается на участие в порно-бизнесе;5) Говорит о своей новой жизни в порно-бизнесе; | 1) 13.48 - 15.02;2) 20.03 - 24.40;3) 27.22 - 32.25;4) 32.35 - 41.25;5) 43.01 - 43.27; |
| Судья Хоуп ("Шанс") | 32.35 - 41.25;53.02 - 1.00.30; | 1) Смотрит выступление Эби;2) Предлагает Эби уйти в порно-бизнес;3) Смотрит "выступление" Бинга + реакция на это выступление; | 1) 32.35 - 36.15;2) 36.42 - 41.25;3) 55.05 - 1.00.04; |

**Табл. 4 Характеристика реплик героев серии 2 сезона 1**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Герой серии** | **Содержание узловых эпизодов** | **Реплики** |
| Бинг | 1) Заговорил с Эби, когда услышал ее пение в туалете;2) Говорит Эби о том, что ему понравилось ее пение + предлагает купить ей билет на шоу;3) Покупает Эби билет на шоу на все свои баллы/деньги;4) Едет с Эби на шоу;5) Говорит Эби не соглашаться на ее участие в порно-бизнесе;6) Страдает, когда видит Эби в порно-шоу, но не может выключить его, из-за чего разбивает экран и получает осколок стекла;7) Копит деньги на еще один билет на шоу и покупает его;8) Едет на шоу с осколком стекла;9) Показывает свое выступление и произносит речь + соглашается вести свое шоу;10) Выступает в своём шоу; | 2) «Единственная натуральная вещь и та выращена в чашке Петри»; "У тебя просто потрясающий голос, и песня очень красивая"; "Ты не думала участвовать в шоу?"; "Я подарю их (баллы) тебе. Все 12 миллионов"; "У тебя есть кое-что реальное. Уж лучше потратить их (баллы) на это"; "Я смотрю вокруг, и мне хочется чего-то настоящего, хоть раз"; "Я пойду с тобой и выведу на сцену за ручку. Я заставлю тебя";3) "Что? 15 миллионов? Нифига себе...";5) "Нет, Эби, не соглашайся! Не вздумай соглашаться!";6) "Ублюдки! Нет,нет,нет...";9) "Я устрою вам шоу"; "Дайте мне закончить, а потом делайте, что хотите"; "Вы будете меня слушать. Действительно слушать, а не притворяться, как вы это обычно делаете"; "Вы кривите свои рожи, пока мы тут поем и скачем перед вами. Для вас мы всего лишь расходный материал, а не живые люди; фальшивые образы, которые вы обожаете, потому что вокруг сплошная фальшь – даже еда не настоящая». "Мы спятили от безысходности и ни на что уже не способны. Мы покупаем дерьмо, которого нет"; «Предел мечтаний – это новое приложения приложение для нашего аватара, а ведь его даже не существует. Он, как и все здесь, не настоящий». «А где же истинная красота? Разве мы ее недостойны?» "Покажите нам что-нибудь реальное! Нет, нельзя, это же нас сломит"; "Чудеса дозируются"; "Куда мы едем (про работу на велосипедах)? Что мы питаем? Маленькие клетушки и мониторы?"; "Пошли вы все, вот, что я хотел сказать. За то, что сидите здесь и только ухудшаете нашу жизнь"; "Вы взяли мою единственную настоящую мечту и всю ее засрали";(Говорит Судье Хоуп после его слов о том, что это было хорошее представление): "Это не номер!;10) "Знаете, что не дает мне сейчас перерезать себе глотку? Осознание того, что они заставят платить мое полумертвое тело за то, что я испачкал стены. Прощайте навсегда! \*драматичная пауза\* Увидимся через неделю"; |
| Эби | 1) Пела в туалете, когда ее услышал Бинг;2) Разговаривает с Бингом о шоу и своем участии в нем + соглашается принять от него билет на участие в шоу;3) Поехала на шоу;4) Выступление на шоу + раздумье о порно-бизнесе + под давлением судей и толпы соглашается на участие в порно-бизнесе;5) Говорит о своей новой жизни в порно-бизнесе; | 2) "Я не могу принять такую сумму"; "Я провалюсь"; "Я скажу, пожалуй, да (об участии на шоу)";3) "Неужели я согласилась? Нет, я не могу"; "Я типа хочу прославиться, как Сельма (знаменитая певица)";4) "Я ожидала совсем другого"; "Я не думаю, что..."; "Пожалуй, да (о согласии на порно-бизнес)";5) "Это мечта. Теперь я живу в таком чудесном месте. У меня очень много красивых вещей"; |
| Судья Хоуп | 1) Смотрит выступление Эби;2) Предлагает Эби уйти в порно-бизнес;3) Смотрит "выступление" Бинга + реакция на это выступление; | 1) "Это было лучшее пение в этом сезоне!";2) "Я должен сказать нет. Я согласен с Роком (глава порно-канала). У тебя и правда хороший голос, но не самый волшебный на свете. Вряд ли кто-то станет его слушать, и уж точно не зрители-мужчины. Тебе будет мешать твоя привлекательность."; "Я и сам думал о тебе в эротическом ключе"; "Выбирай: либо это (порно-бизнес), либо педали";3) "Ну говори, мы слушаем, как ты и просил"; "Это (речь Бинга) было, без сомнения, самое откровенное выступление за время существования шоу "Стань Звездой"!"; "Ты выразил то, с чем мы, все мы в этом зале, полностью согласны. И пусть ты даже считаешь меня монстром, но знаешь, я понимаю, о чем ты говоришь."; "Отличный номер. Это - правда, так ведь? Пусть твоя личная, но тем не менее правда"; "Ты не ошибся. К сожалению, искренность сейчас в дефиците"; "Я бы снова тебя послушал. Я выделю слот на одном из моих каналов, где ты можешь выступать вот так"; |

**Сезон 1, Серия 3 «История всей твоей жизни»**

Анализ хронометражей появления героев в серии (табл. 5) показывает, что в качестве ключевых героев выступают Лиам (96% от всей продолжительности серии), его жена Фиона (60%) и любовник Фионы Джонас (20%). Помимо ключевых героев в серии присутствуют и второстепенные герои – друзья Фионы и няня, однако, они лишены реплик.

Анализ хронометража узловых эпизодов (табл. 5) показывает, что наибольшее время – уделяется эпизодам ужина у Люси (одной из подруг Фионы) (20%), разговора Лиама с Фионой о Джонасе (12%), разговора Лиама с Фионой и няней о прошедшем ужине (16%) и разговор Лиама с Фионой после разоблачения ее измены с Джонасом (16%).

На основе анализа хронометража ключевых героев и узловых эпизодов в качестве героя, от лица которого идет повествование, выделяется Лиам.

На основе контент-анализа реплик (табл. 6) было выявлено содержание трех следующих элементов модели анализа:

1. Источником технологического риска является технология записывания и воспроизведения памяти. *\*Пересматривает воспоминания с вечеринки\* "Я все не пойму, почему ты засмеялась? Это же не смешно"; "Ему ты улыбалась, но тут приехал я, и ты закрылась"; "Полностью скрыть у тебя не получилось"; "Хватит уже что-то выискивать - мы просто болтали".*
2. В качестве жертвы риска выступают межличностные (супружеские) отношения Лиама и Фионы. *"Скажи, что на меня ты смотрела так же (как и на Джонаса)! Не можешь...", "Сейчас ты вызовешь все воспоминания с Фи и удалишь их!"; "Или ты удалишь их, или я их сам нахрен вырежу!", "Все дошло до того, что я говорил ей (бывшей):"Дорогая, иди наверх, я досмотрю новости", а в итоге пересматривал (в голове) самые яркие моменты этих отношений".*
3. Основным страхом представлен кризис межличностных отношений: замена базового принципа межличностных отношений - доверия к партнеру - на возможность проверки его слов и действий. *"Или ты удалишь их, или я их сам нахрен вырежу!"; "Не в глазах, (выведи) на экран!", «Я удалила это. Хотела все забыть и удалила» – «Тогда у тебя должны были остаться пробелы. Покажи».*

На основе анализа узловых эпизодов и реплик (табл. 6) в данной серии представлен кризис межличностных отношений, выражающийся в замене базового принципа взаимодействия партнеров – доверия – на принцип проверяемости честности партнера в выполнении взаимных обязательств. Для раскрытия данного тезиса рассматривается 4 узловых эпизода, в которых репрезентируется изменение статуса партнера в межличностных отношениях. Данная трансформация рассмотрена при помощи инструмента интеракционного контроля.

В первом узловом эпизоде рассматривается ситуация ужина у подруги Фионы Люси. Межличностные отношения Лиама и Фионы представлены в виде партнерских, что стандартно для современных западных семей. В диалогах Лиам и Фиона имеют равный статус: *«Я вроде его раньше не встречал, Джонаса» - «Я, вроде, тебе о нем говорила. Ты в порядке? Если ты хочешь, мы можем уйти».* Несколько позже, уезжая на такси домой, Лиам и Фиона обсуждают Джонаса; равенство статусов в этом обсуждении сохраняется: *"Ты часто с Джонасом общаешься?"; "Какой-то он странный, придурок" – «Зачем тогда ты его пригласил?» - "Ты смеялась над каждым его словом. Было ясно, что я не хотел его приглашать. Я абсолютно не хотел. Я был просто вежлив с этим придурком" - "Нет, ты САМ его пригласил. Если ты правда не хочешь - избавься от него".*

Во втором узловом эпизоде Лиам и Фиона обсуждают Джонаса у себя дома. Лиам начинает занимать более сильную позицию в диалоге: он задает тему, развивает тему при попытках Фионы ее свернуть, Фиона начинает оправдываться*: "Он у вас был заводилой? Он клеется к девчонкам, по спинке их гладит… Он всегда такой скользкий?" -* "*Ты мог заметить некую напряженность, потому что мы с Джонасом одно время были вместе. Просто интрижка, еще до нашего знакомства"* - *"Ты спала с этим болваном?!" – «*У всех есть скелеты. Вспомни Джемму (бывшая Лиама)» - *«Джонас вскружил тебе голову» - «У тебя паранойя. Не страдай фигней».*

В третьем узловом эпизоде Лиам и Фиона разговаривают о прошедшем ужине. Лиам подозревает существование романа между Фионой и Джонасом и просматривает запись ужина у Люси: *"Я все не пойму, почему ты засмеялась? Это же не смешно" - "Хватит уже что-то выискивать" - "Ему ты улыбалась, но тут приехал я, и ты закрылась" - "Мы просто болтали" - "Полностью скрыть у тебя не получилось. Скажи, что на меня ты смотрела так же (как и на Джонаса)! Не можешь..." - "Мы встречались полгода" - "Вы встречались полгода? История любви все длиннее. Может, она еще длится?" - "Что это за допрос?! Не всякая неправда - это ложь, Лиам. Он мне нравился, но теперь уже не нравится".* Лиам ловит Фиону на лжи о длительности романтических отношений между Фионой и Джонасом.Лиам занимает ещё большую позицию силы в диалоге и даже начинает допрос. Однако, Фиона находит в себе силы завершить этот разговор.

В четвертом узловом эпизоде Лиам вскрывает тайну измены Фионы. Лиам занимает максимальную позицию силы: *"Подозревать что-то лучше, чем знать правду. Это все равно, что много лет жить с гнилым зубом и только сейчас вычистить весь гной."; "Ты дала ему на пятый день (моего отсутствия). Терпеть 3 дня уже большая выдержка, а 4? Ты, наверное, на стенку лезла?".* Лиам обвиняет Фиону в нарушении партнерский обязательств, на что Фиона пытается оправдываться, что ставит ее ещё в более слабую позицию: *"Это не то, что ты думаешь. Это было, когда ты разозлился из-за Дэна (бывший Фионы) и ушел на 5 дней"; "Я была расстроена. Мы пошли в паб, я напилась. Мне жаль, что так получилось. Прости. Я люблю тебя".* С позиции доминирования в диалоге Лиам вынуждает Фиону показать ему свои воспоминания о связи с Джонасом: *"Вы предохранялись?"; "Я - отец Джоди (их с Фионой ребенок)?" – «Да» - «Тогда покажи» - «Я удалила» - "Покажи мне это, Фи. Я хочу это видеть. Не смей удалять! Покажи мне!".*

В этих четырех узловых эпизодах репрезентируется кризис межличностных (супружеских) отношений. Из позиций равенства при партнерском взаимодействии отношения Лиама и Фионы переходят в позиции власти и подчинения, при которых партнерское межличностное взаимодействие невозможно.

Важным также является эпизод разговора Лиама и Джонаса у Джонаса дома. Данный эпизод репрезентирует одержимость Лиама в стремлении узнать правду. *"Сейчас ты вызовешь все воспоминания с Фи и удалишь их!"; "Или ты удалишь их, или я их сам нах\*ен вырежу!"; "Не в глазах, (выведи) на экран!".*

Однако, одержимость воспоминаниями проявляется не только в стремлении узнать правду, но и в «зацикливании» на прошлом, что не позволяет развиваться отношениям в настоящем времени. Такая одержимость представлена в виде монолога Джонаса: *"Все дошло до того, что я говорил ей (бывшей):"Дорогая, иди наверх, я досмотрю новости", а в итоге пересматривал (в голове) самые яркие моменты этих отношений".* Идентичная ситуация представлена в эпизоде секса Лиама и Фионы: они оба прокручивали воспоминания о более ярких отношениях.

Таким образом, в данной серии репрезентируется риск кризиса межличностных (супружеских) отношений. Из-за возможности пересматривать свою память и память партнера межличностные отношения выстраиваются не на основе принципа доверия, а на основе принципе верификации (возможности проверки). Развитие технологии хранения и воспроизводства памяти порождает риск множества конфликтов на межличностном уровне, поскольку у индивида, допустившего ту или иную ошибку даже в достаточно удаленном прошлом, не остается шанса выстраивать отношения в настоящем.

**Табл. 5 Характеристика узловых эпизодов 3 серии 1-го сезона**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Герой серии** | **Хронометраж героя** | **Содержание узловых эпизодов** | **Хронометраж узловых****эпизодов** |
| Лиам | 00.30 - 02.25;02.28 - 04.41;05.14 - 09.38;09.54 - 25.26;25.43 - 50.29; | 1) Собеседование на работу;2) Ужин у Люси;3) Знакомство с Джонасом;4) Разговор с Фионой в такси о Джонасе;5) Разговор с Фионой о Джонасе дома;6) Разговор Фионой о вчерашнем ужине (просмотр воспоминаний Лиама);7) Разговор с Джонасом у него дома;8) Наутро просматривает свои воспоминания о последней встрече с Джонасом;9) Разговор с Фионой после ее разоблачения в измене с Джонасом;10) После ухода Фионы вырезает себе чип из шеи; | 1) 00.30 - 03.49;2) 05.14 - 15.06;3) 06.59 - 07.25;4) 15.06 - 17.16;5) 19.23 - 22.44;6) 25.00 - 32.287) 33.28 - 36.38;8) 37.09 - 38.38;9) 39.50 - 46.28;10) 49.43 - 50.29; |
| Фиона | 04.42 - 05.14;06.23 - 09.38;09.56 - 22.44;23.16 - 24.48;26.54 - 32.05;39.37 - 46.28; | 1) Разговор с Лиамом о Джонасе в такси;2) Разговор с Лиамом о Джонасе дома;3) Разговор с Лиамом о Джонасе с утра после вечеринки;4) Откровения после раскрытия Лиамом ее измены с Джонасом | 1) 15.06 - 17.16;2) 19.23 - 22.44;3) 28.25 - 32.05;4) 41.50 - 46.28; |
| Джонас | 04.42 - 05.14;06.23 - 07.25;08.32 - 09.38;09.58 - 15.06;17.21 - 18.26;33.28 - 36.38; | 1) Знакомится с Лиамом на вечеринке;2) Говорит на вечеринке о своем разводе и об отношениях в целом;3) Разговор с Лиамом на утро после вечеринки в своем доме; | 1) 06.59 - 07.25;2) 10.08 - 13.02;3) 33.28 - 36.38; |

**Табл. 4 Характеристика реплик героев серии 3 сезона 1**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Герой серии** | **Содержание узловых эпизодов** | **Реплики** |
| Лиам | 1) Собеседование на работу;2) В гостях у Люси;3) Знакомство с Джонасом;4) Разговор с Фионой в такси о Джонасе;5) Разговор с Фионой о Джонасе дома;6) Разговор с Фионой о вчерашнем ужине (просмотр воспоминаний Лиама);7) Разговор с Джонасом у него дома;8) Наутро просматривает свои воспоминания о последней встрече с Джонасом;9) Разговор с Фионой после ее разоблачения в измене с Джонасом;10) После ухода Фион вырезает себе чип из шеи; | 1) "И фирма возьмется за такое (лишение родительских прав, посредством просмотра воспоминаний детей)? С точки зрения этики, морали..."; "Я могу пройти его (сканирование памяти) хоть сейчас";2) «Я вроде его раньше не встречал, Джонаса».3) "Фи, мы, случайно, раньше не виделись с Джонасом?";4) "Ты часто с Джонасом общаешься?"; "Какой-то он странный, придурок"; "Ты смеялась над каждым его словом"; "Было ясно, что я не хотел его приглашать"; "Я абсолютно не хотел. Я был просто вежлив с этим придурком";5) "Он у вас был заводилой?"; "Он клеется к девчонкам, по спинке их гладит"; "Он всегда такой скользкий?"; "Ты спала с этим болваном?!"; "Джонас вскружил тебе голову";6) \*Пересматривает воспоминания с вечеринки\* "Я все не пойму, почему ты засмеялась? Это же не смешно"; "Ему ты улыбалась, но тут приехал я, и ты закрылась"; "Полностью скрыть у тебя не получилось"; "Скажи, что на меня ты смотрела так же (как и на Джонаса)! Не можешь..."; "Вы встречались полгода? История любви все длиннее. Может, она еще длится?";7) "Я-то думал, ты крутой чувак, долбанный гений"; "Это здесь (гостиная Джонаса) ты мастурбируешь на воспоминания с моей женой?";8) "Сейчас ты вызовешь все воспоминания с Фи и удалишь их!"; "Или ты удалишь их, или я их сам нахрен вырежу!"; "Не в глазах, (выведи) на экран!"; 9) "Вы предохранялись?"; "Я - отец Джоди (их с Фионой ребенок)?"; "Обычно, если что-то подозреваешь, лучше, если это подтверждается. Я словно годами жил с гнилым зубом и сейчас засунул туда язык, чтобы выдавить гной."; "Ты дала ему на пятый день (моего отсутствия). Терпеть 3 дня уже большая выдержка, а 4? Ты, наверное, на стенку лезла?"; "Покажи мне это, Фи. Я хочу это видеть"; "Не смей удалять! Покажи мне!"  |
| Фиона | 1) В гостях у Люси2) Разговор с Лиамом о Джонасе в такси;3) Разговор с Лиамом о Джонасе дома;4) Разговор с Лиамом о Джонасе с утра после вечеринки;5) Откровения после раскрытия Лиамом ее измены с Джонасом | 1) «Я вроде тебе о нем говорила. Ты в порядке? Если ты хочешь, мы можем уйти»2) "Зачем ты его пригласил?"; "Ты САМ его пригласил": "Если ты правда не хочешь, избавься от него";3) "Ты мог заметить некую напряженность, потому что мы с Джонасом одно время были вместе. Просто интрижка, еще до нашего знакомства"; "У всех есть скелеты. Вспомни Джемму (бывшая Лиама)"; "У тебя паранойя"; "Джонас... ну было дело. Не страдай фигней";4) "Хватит уже что-то выискивать"; "Мы просто болтали"; "Мы встречались полгода"; "Что это за допрос?!"; "Не всякая неправда - это ложь, Лиам"; "Он мне нравился, но теперь уже не нравится";5) "Это не то, что ты думаешь. Это было, когда ты разозлился из-за Дэна (бывший Фионы) и ушел на 5 дней"; "Я была расстроена. Мы пошли в паб, я напилась. Жаль, что так получилось. Прости. Я люблю тебя"; "Я удалила это. Хотела все забыть и удалила"; |
| Джонас | 1) Знакомится с Лиамом на вечеринке;2) Говорит на вечеринке о своем разводе и об отношениях в целом;3) Разговор с Лиамом на утро после вечеринки в своем доме; | 1) "Приятно познакомиться, дружище";2) "Чем меньше ты ценишь отношения, тем больше тратишь на свадьбу"; "Отношения - это словно поход в театр. Вы платите за билет, а в итоге все деньги насмарку. Но когда вас спрашивают, как вы сходили, вы оба такие:"Да, да, классно было!"; "Все дошло до того, что я говорил ей (бывшей):"Дорогая, иди наверх, я досмотрю новости", а в итоге пересматривал (в голове) самые яркие моменты этих отношений";3) "Вы что, поссорились с Фи?"; "Лиам, я прошу тебя уйти"; \*после угрозы от Лиама\* "Хорошо, хорошо, я все удалю (воспоминания о Фион)"; |

**Общий вывод**

На основе 3 серий сериала «Черное зеркало» были исследованы репрезентации технологических рисков в современном американском кино. Общим для всех трех серий является репрезентация технологического риска цифрового типа: технологии коммуникации, технологии конструирования виртуальности и технологии записывания и воспроизведения памяти. Однако, технологические риски репрезентируются с разных позиций: с позиции субъекта власти, с позиции индивида среднего класса и с позиции межличностных отношений. В первом эпизоде репрезентация построена на трансформации статуса и социального положения субъекта власти, во втором – на основе сравнения двух оппозиций: виртуальное и реальное, в третьем – на основе трансформации статусов участников межличностных отношений.

**Заключение**

Представленная работа посвящена репрезентациям технологических рисков в современном американском кино. Базовой теоретической концепцией выступила теория «общества риска» У. Бека. В самой работе были также изложены и другие концепции риска.

Первая глава разделена на три параграфа. Первый параграф посвящен детальному изложению социологического подхода к анализу кино. В рамках социологического подхода было выделено два уровня анализа: анализ содержания фильма и анализ, направленный на выявление социальных представлений. Также изложена идея о том, что репрезентации в кино не воспринимаются как объективное отражение действительности, а являются продуктом социокультурной эпохи.

Во втором параграфе рассмотрены специфические особенности социологического анализа фантастического кино, а именно рассмотрение репрезентаций фантастического кино как утопии и как альтернативных вероятностей.

В третьем параграфе изложены концепции риска и теория «общества риска У. Бека». Технологический риск рассмотрен в качестве неотъемлемого условия развития современного общества.

Таким образом, в первой главе были представлены основания для исследования репрезентации технологических рисков в современном американском кино при помощи социологического анализа, а также раскрыто понятие технологических рисков и обоснована необходимость их изучения на основе теории «общества риска».

Во второй главе представлены результаты эмпирического исследования репрезентации технологических рисков в современном американском кино. В результате критического дискурс-анализа Н. Фэркло сериала «Черное зеркало» был выявлен основной тип репрезентируемых технологических рисков – риск, связанный с цифровыми технологиями. В содержательном смысле были выявлены три различных технологических риска, репрезентируемые с разных позиций: а) риск утраты социального положения субъекта власти, репрезентируемый с позиции власти; б) риск вытеснения реального мира виртуальным, репрезентируемый с позиции индивида среднего класса; в) риск кризиса межличностных отношений, репрезентируемый с позиции обманутого партнера.

В завершение стоит отметить, что технологические риски не ограничиваются лишь перечисленными. Данная работа – лишь начало изучения репрезентации технологических рисков в американском кино.

**Список литературы:**

1. Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с
2. *Бек У.*Общество риска. На пути к другому модерну. — М. : Прогресс-Традиция, 2000

Бек, У. Что такое глобализация? М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 175—176

Вахштайн В. С. Архитектура утопического воображения: попытка концептуализации.

Вебер М. (1990) Избранные произведения, М.: Прогресс

*Гидденс Э.*Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь.  — М. : Весь мир, 2004

Грант. Б. К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино. // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 19-32

Дашкова Т. Ю. Идеология и кинорепрезентация (любовь и быт в советских фильмах 30-50-х годов) // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 205-222

Джеймисон Ф. прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 32–50.

Е. Р. Ярская-Смирнова. Социологический анализ кинотекста. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 467-503

Бауман З. Текучая современность. - СПБ.: Питер, 2008. - 240 стр.

Йоргенсен М. В., Филлипс Л. Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод 1 Пер. с англ.- 2-е изд., испр.- Х.: Изд-во "Гуманитарный Центр", 2008.-352 с

1. Кравченко, С. А. Риски в нелинейном глоболокальном социуме. М. : Анкил, 2009. С. 39
2. Кравченко, С. А. Социология. Новые и новейшие социологические теории через призму социологического воображения: учебник / С. А. Кравченко. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2014. — 641 с. — Серия: Бакалавр. Углубленный курс
3. Лапина-Кратасюк Е.Г., Верещагина Н.В. Устройство «жуткого космоса»: биологическая интервенция и парадоксы технологий // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2018. – № 2. – С. 60–72

*Луман Н.* Понятие риска // Альманах THESIS. – 1994. – №5

Мангейм К. (1994) Идеология и утопия. Мангейм К. Диагноз нашего времени, М.: Юрист

1. Найт, Ф. Понятия риска и неопределенности // Альманах THESIS. 1994. № 5. С. 26

Островская Е. А. Дискурс-анализ «Левиафана»: православная идеология в артхаусном кино // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 211—232

Павлов А. Cinema Studies как дисциплина. <https://postnauka.ru/video/47203> Дата обращения: 24.05.2019

Романов П. В. По-братски: мужественность в пост-советском кино. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 503-525

Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного. // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 66-82

Серио П. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / Пер. с фр. и португ. М.: Прогресс, 2002.

Собчак В. Города на краю времени: урбанистическая кинофантастика. // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 104-124

Социология и кинематограф / под общ. ред. Жабского М.И. М., 2012

1. Усманова А. Р.  Умберто Эко: парадоксы интерпретации. — Мн.: "Пропилеи", 2000. - 200 с

Усманова А. Р. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма// Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007. С. 183-205

Устройство «жуткого космоса»: биологическая интервенция и парадоксы технологий // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2018. – № 2. – С. 60–72

1. Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006
2. Филиппов А. Ф. Восстание картезианцев: к социологической характеристике фильма «Бегущий по лезвию» // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 124-153
3. Хренов Н.А. Социология кино: [История кино]. 1987.

*Яницкий О. Н.* Социология риска: ключевые идеи // Мир России. — 2003. — № 1

1. Beck, U. World at Risk. Cambridge : Polity Press. 2008. P. 10
2. Beck, U. World at Risk. Cambridge : Polity Press. 2008. P. 52
3. *Charlie Brooker.* [Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction](http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror) (англ.). The Guardian (1 December 2011). Дата обращения: 24.05.2019
4. Douglas M. Risk Acceptability According to the Social Sciences. N.Y.: Russel Sage Foundation, 1985. P.25

Douglas, M. Risk and Blame: Essays in Cultural Theory. London : Routledge, 1992

http://socofpower.ranepa.ru/files/docs/4(2014)/02%20-%20%D0%92%D0%B0%D1%88%D1%85%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BD.pdf

1. Knight D. In Search of Wonder. Chicago: Advent, 1967, P.13
2. Jarvie I. C. Towards a Sociology of the Cinema. – Routledge., 1970

Most popular TV Shows. IMDb charts. <https://www.imdb.com/chart/tvmeter?sort=ir,desc&mode=simple&page=1> Дата обращения: 24.05.2019

Scholes R., Structural Fabulation; Kawin B. Children of the Light. In: Grant B. K., ed., Film Reader II. Austin^ University of Texas Press, 1995. P. 308-329.

Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction.

Zinn, J. O. Social Theories of Risk and Uncertainties: An Introduction. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2008. P. 15—16

1. Бауман З. Текучая современность. - СПБ.: Питер, 2008. - 240 стр. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Бек У.*Общество риска. На пути к другому модерну. — М. : Прогресс-Традиция, 2000 [↑](#footnote-ref-2)
3. *Бек У.*Общество риска. На пути к другому модерну. — М. : Прогресс-Традиция, 2000 [↑](#footnote-ref-3)
4. Jarvie I. C. Towards a Sociology of the Cinema. – Routledge., 1970 [↑](#footnote-ref-4)
5. Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с [↑](#footnote-ref-5)
6. Усманова А. Р. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма// Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007. С. 183-205 [↑](#footnote-ref-6)
7. Е. Р. Ярская-Смирнова. Социологический анализ кинотекста. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 467-503 [↑](#footnote-ref-7)
8. Романов П. В. По-братски: мужественность в пост-советском кино. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 503-525 [↑](#footnote-ref-8)
9. Лапина-Кратасюк Е.Г., Верещагина Н.В. Устройство «жуткого космоса»: биологическая интервенция и парадоксы технологий // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2018. – № 2. – С. 60–72 [↑](#footnote-ref-9)
10. Социология и кинематограф / под общ. ред. Жабского М.И. М., 2012 [↑](#footnote-ref-10)
11. Джеймисон Ф. прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 32–50 [↑](#footnote-ref-11)
12. Грант. Б. К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино. // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 19-32 [↑](#footnote-ref-12)
13. Собчак В. Города на краю времени: урбанистическая кинофантастика. // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 104-124 [↑](#footnote-ref-13)
14. Самутина Н. Фантастическое кино и проблема иного. // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 66-82 [↑](#footnote-ref-14)
15. *Гидденс Э.*Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь.  — М. : Весь мир, 2004 [↑](#footnote-ref-15)
16. *Луман Н.* Понятие риска // Альманах THESIS. – 1994. – №5 [↑](#footnote-ref-16)
17. *Яницкий О. Н.* Социология риска: ключевые идеи // Мир России. — 2003. — № 1 [↑](#footnote-ref-17)
18. Кравченко, С. А. Социология. Новые и новейшие социологические теории через призму социологического воображения : учебник / С. А. Кравченко. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2014. — 641 с. — Серия : Бакалавр. Углубленный курс [↑](#footnote-ref-18)
19. Хренов Н.А. Социология кино: [История кино]. 1987. URL: http://istoriya-kino.ru/kinematograf/item/f00/s02/e0002778/index.shtml (Дата посещения сайта: 24.05.2019). [↑](#footnote-ref-19)
20. Jarvie I. C. Towards a Sociology of the Cinema. – Routledge., 1970. [↑](#footnote-ref-20)
21. Серио П. Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / Пер. с фр. и португ. М.: Прогресс, 2002. [↑](#footnote-ref-21)
22. Барт Р. Мифологии / пер., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с [↑](#footnote-ref-22)
23. Е. Р. Ярская-Смирнова. Социологический анализ кинотекста. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 467-503 [↑](#footnote-ref-23)
24. Усманова А. Р. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма// Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007. С. 183-205 [↑](#footnote-ref-24)
25. Е. Р. Ярская-Смирнова. Социологический анализ кинотекста. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 467-503 [↑](#footnote-ref-25)
26. Романов П. В. По-братски: мужественность в пост-советском кино. // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 503-525 [↑](#footnote-ref-26)
27. Филиппов А. Ф. Восстание картезианцев: к социологической характеристике фильма «Бегущий по лезвию» // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 124-153. [↑](#footnote-ref-27)
28. Островская Е. А. Дискурс-анализ «Левиафана»: православная идеология в артхаусном кино // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 211—232 [↑](#footnote-ref-28)
29. Дашкова Т. Ю. Идеология и кинорепрезентация (любовь и быт в советских фильмах 30-50-х годов) // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007 с. 205-222 [↑](#footnote-ref-29)
30. Лапина-Кратасюк Е.Г., Верещагина Н.В. Устройство «жуткого космоса»: биологическая интервенция и парадоксы технологий // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. – 2018. – № 2. – С. 60–72 [↑](#footnote-ref-30)
31. Усманова А. Р. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма// Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007. С. 183-205. [↑](#footnote-ref-31)
32. Усманова А. Р.  Умберто Эко: парадоксы интерпретации. — Мн.: "Пропилеи", 2000. - 200 с [↑](#footnote-ref-32)
33. Йоргенсен М. В., Филлипс Л. Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод 1 Пер. с англ.- 2-е изд., испр.- Х.: Изд-во "Гуманитарный Центр", 2008.-352 с. [↑](#footnote-ref-33)
34. Усманова А. Р. Научение видению: к вопросу о методологии анализа фильма// Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст., 2007. С. 183-205. [↑](#footnote-ref-34)
35. Вахштайн В. С. Архитектура утопического воображения: попытка концептуализации.

http://socofpower.ranepa.ru/files/docs/4(2014)/02%20-%20%D0%92%D0%B0%D1%88%D1%85%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BD.pdf [↑](#footnote-ref-35)
36. Вебер М. (1990) Избранные произведения, М.: Прогресс [↑](#footnote-ref-36)
37. Джеймисон Ф. прогресс versus утопия, или Можем ли мы вообразить будущее? // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 32–50. [↑](#footnote-ref-37)
38. Вахштайн В. С. Архитектура утопического воображения: попытка концептуализации.

http://socofpower.ranepa.ru/files/docs/4(2014)/02%20-%20%D0%92%D0%B0%D1%88%D1%85%D1%82%D0%B0%D0%B9%D0%BD.pdf [↑](#footnote-ref-38)
39. Мангейм К. (1994) Идеология и утопия. Мангейм К. Диагноз нашего времени, М.: Юрист [↑](#footnote-ref-39)
40. Scholes R., Structural Fabulation; Kawin B. Children of the Light. In: Grant B. K., ed., Film Reader II. Austin^ University of Texas Press, 1995. P. 308-329. [↑](#footnote-ref-40)
41. Грант. Б. К. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино. // Фантастическое кино. Эпизод первый: Сбор. стат. / Составитель и науч. ред. Наталья Самутина. – М.:Новое литературное обозрение, 2006. С. 19-32. [↑](#footnote-ref-41)
42. Knight D. In Search of Wonder. Chicago: Advent, 1967, P.13 [↑](#footnote-ref-42)
43. Suvin D. Metamorphoses of Science Fiction. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Яницкий О. Н.* Социология риска: ключевые идеи // Мир России. — 2003. — № 1 [↑](#footnote-ref-44)
45. Найт, Ф. Понятия риска и неопределенности // Альманах THESIS. 1994. № 5. С. 26 [↑](#footnote-ref-45)
46. Douglas M. Risk Acceptability According to the Social Sciences. N.Y.: Russel Sage Foundation, 1985. P.25 [↑](#footnote-ref-46)
47. Zinn, J. O. Social Theories of Risk and Uncertainties: An Introduction. Oxford : Blackwell Publishing Ltd, 2008. P. 15—16 [↑](#footnote-ref-47)
48. Douglas, M. Risk and Blame: Essays in Cultural Theory. London : Routledge, 1992 [↑](#footnote-ref-48)
49. *Гидденс Э.*Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь.  — М. : Весь мир, 2004. [↑](#footnote-ref-49)
50. *Луман Н.* Понятие риска // Альманах THESIS. – 1994. – №5 [↑](#footnote-ref-50)
51. *Бек У.*Общество риска. На пути к другому модерну. — М. : Прогресс-Традиция, 2000 [↑](#footnote-ref-51)
52. Кравченко, С. А. Риски в нелинейном глоболокальном социуме. М. : Анкил, 2009. С. 39 [↑](#footnote-ref-52)
53. *Яницкий О. Н.* Социология риска: ключевые идеи // Мир России. — 2003. — № 1 [↑](#footnote-ref-53)
54. Кравченко, С. А. Социология. Новые и новейшие социологические теории через призму социологического воображения : учебник / С. А. Кравченко. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2014. — 641 с. — Серия : Бакалавр. Углубленный курс [↑](#footnote-ref-54)
55. Бек, У. Что такое глобализация? М. : Прогресс-Традиция, 2001. С. 175—176 [↑](#footnote-ref-55)
56. Бек, У. Общество риска. На пути к другому модерну. М. : Прогресс– традиция, 2000. [↑](#footnote-ref-56)
57. Бек, К. Общество риска. На пути к другому модерну. М. : Прогресс– традиция, 2000. С. 55. [↑](#footnote-ref-57)
58. *Яницкий О. Н.* Социология риска: ключевые идеи // Мир России. — 2003. — № 1 [↑](#footnote-ref-58)
59. Кравченко, С. А. Социология. Новые и новейшие социологические теории через призму социологического воображения : учебник / С. А. Кравченко. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2014. — 641 с. — Серия : Бакалавр. Углубленный курс [↑](#footnote-ref-59)
60. *Яницкий О. Н.* Социология риска: ключевые идеи // Мир России. — 2003. — № 1 [↑](#footnote-ref-60)
61. Кравченко, С. А. Социология. Новые и новейшие социологические теории через призму социологического воображения : учебник / С. А. Кравченко. — 4-е изд., перераб. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2014. — 641 с. — Серия : Бакалавр. Углубленный курс [↑](#footnote-ref-61)
62. Beck, U. World at Risk. Cambridge : Polity Press. 2008. P. 10 [↑](#footnote-ref-62)
63. Beck, U. World at Risk. Cambridge : Polity Press. 2008. P. 52 [↑](#footnote-ref-63)
64. *Яницкий О. Н.* Социология риска: ключевые идеи // Мир России. — 2003. — № 1 [↑](#footnote-ref-64)
65. Most popular TV Shows. IMDb charts. <https://www.imdb.com/chart/tvmeter?sort=ir,desc&mode=simple&page=1> Дата обращения: 24.05.2019 [↑](#footnote-ref-65)
66. *Charlie Brooker.* [Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction](http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror) (англ.). The Guardian (1 December 2011). Дата обращения: 24.05.2019 [↑](#footnote-ref-66)
67. Йоргенсен М. В., Филлипс Л. Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод 1 Пер. с англ.- 2-е изд., испр.- Х.: Изд-во "Гуманитарный Центр", 2008.-352 с [↑](#footnote-ref-67)
68. Островская Е. А. Дискурс-анализ «Левиафана»: православная идеология в артхаусном кино // Мониторинг общественного мнения: Экономические и социальные перемены. 2017. № 2. С. 211—232 [↑](#footnote-ref-68)