

**W KRĘGU PROBLEMÓW  
ANTROPOLOGII LITERATURY  
ANTROPOLOGIA PRZYSZŁOŚCI**



# **W KRĘGU PROBLEMÓW ANTROPOLOGII LITERATURY**

**ANTROPOLOGIA PRZYSZŁOŚCI**

Studia pod redakcją  
Wandy Supy i Ewy Pańkowskiej



Białystok 2018

Recenzent:

Prof. zw. dr hab. Anna Woźniak

Opracowanie graficzne:

Paweł Łuszyński

Redakcja:

Janina Demianowicz

Korekta:

Zespół

Tłumaczenie streszczeń na język angielski:

Ewa Wyszczelska

Redakcja techniczna i skład:

Katarzyna Sakowska

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2018

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

**ISBN 978-83-7431-544-9**

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku  
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, tel. (85) 745 71 20  
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: [ac-dw@uwb.edu.pl](mailto:ac-dw@uwb.edu.pl)

Druk i oprawa: Volumina.pl. Daniel Krzanowski

# Spis treści

## Wanda Supa

Проблемы антропологии будущего в современной русской прозе ..... 9

## Наталья Кнэхт

Антропология будущего в эпоху разумных машин ..... 31

## Ольга Гриневич

Будущее как отсутствие (на материале рассказа В. Набокова  
*Посещение музея*)..... 41

## Agnieszka Baczevska-Murdzek

Człowiek wśród absurdów rzeczywistości radzieckiej. Wizja świetlanej  
przyszłości w k-RAJ-u RAD na kartach antyutopii Andreja Płatonowa  
*Wykop*..... 49

## Елена Гүлевич

Кризис исторической надежды в антиутопии Джорджа Оруэлла  
*Скотный двор* ..... 63

## Katarzyna Wasińczuk

В объятиях жизни, за пределами смерти. Антропологические  
и духовные аспекты прозы Людмилы Улицкой (*Казус Кукоцкого*,  
*Даниэль Штайн, Переводчик*)..... 71

## Татьяна Комаровская

Тоталитаризм как причина и последствие апокалипсиса в романе  
Маргарет Этвуд *Орикс и Крейк* и повести Татьяны Толстой *Кысь* ..... 85

## Ганна Янкута

Раман Маргарэт Этвуд *Гісторыя Служанкі*: праблема жанру..... 95

## Ирина Середа

Антропология будущего в прозе В. Маканина..... 107

**Любовь Первушина**

Предпосылки будущего в настоящем (по роману Дойны Галич Барр  
*Город удовольствий*)..... 123

**Татьяна Автухович**

Антропологическая футурология Д. Глуховского: антроподицея  
и/или теодицея в романе *Будущее*..... 135

**Aleksandra Zywert**

Przekleństwo nieśmiertelności. Rozważania o niesubordynacji  
(Dmitrij Głuchowski, *FUTU.RE*)..... 151

**Marta Zambrzycka**

Ciało i pamięć traumatyczna w trylogii Dmitrija Głuchowskiego  
*Metro 2033, 2034, 2035*..... 163

**Андрей Марданов**

Изображение мирового терроризма и исламизации Европы  
как новой угрозы в творчестве М. Эмиса..... 179

**Ірина Кропивко**

Постапокаліптичний часопростір у постмодерністських  
текстах (на матеріалі романів Я. Дукая *Старість аксолотля*  
та О. Шинкаренка *Кагарлик*)..... 189

**Zoja Kusa**

Религиозный дискурс на примере повести И. Пятницкой  
*Пима Солнечный*..... 203

**Marcin M. Borowski**

Konflikty religijne w *Świecie Dysku*..... 219

**Анастасия Липинская**

Будущее человечества и перспективы трансгуманизма  
в межавторском цикле *Warhammer*..... 233

**Елена Джух**

Новый человек. Утопические идеи в творчестве А. Эшбаха..... 243

# Table of contents

## **Wanda Supa**

Problems of anthropology of the future in contemporary  
Russian literature ..... 9

## **Наталья Кнэхт**

Anthropology of the future in the age of intelligent machines..... 31

## **Ольга Гриневич**

The future as a lack of (based on the story of V. Nabokov  
*The Visit to the Museum*) ..... 41

## **Agnieszka Baczevska-Murdzek**

A Human in the absurd of Soviet reality – a prospect of a bright  
future in the Soviet Union in Andrei Platonov’s anti-utopia  
*The Foundation Pit*..... 49

## **Елена Гулевич**

A crisis of historical hope in G. Orwell’s dystopia *Animal Farm* ..... 63

## **Katarzyna Wasińczuk**

In the embrace of life, beyond death. Anthropological and spiritual  
aspects of prose by Lyudmila Ulitskaya (*The Kukotsky Enigma*,  
*Daniel Stein, Interpreter*)..... 71

## **Татьяна Комаровская**

Totalitarian regime as the cause and effect of the apocalypse  
in the novels *Orix and Crake* by Margaret Atwood and *Kis*  
by Tatyana Tolstaya..... 85

## **Ганна Янкута**

*The Handmaid’s Tale* by Margaret Atwood: the problem of genre..... 95

## **Ирина Середа**

Anthropology of the future in V. Makanin’s prose..... 107

<b>Любовь Первушина</b>	
Prerequisites for the future at present (in the novel <i>The City of Pleasure</i> by Dojna Galich Barr) .....	123
<b>Татьяна Автухович</b>	
D. Glukhovsy's anthropological futurology: anthropodicy and/or theodicy in the novel <i>Future</i> .....	135
<b>Aleksandra Zywert</b>	
The curse of immortality. Considerations on defiance (Dmitry Glukhovsky, <i>FUTU.RE</i> ) .....	151
<b>Marta Zambrzycka</b>	
The body and the traumatic memory in Dmitry Glukhovsky Trilogy <i>Metro 2033, 2034, 2035</i> .....	163
<b>Андрей Марданов</b>	
Representation of global terrorism and the Islamization of Europe as a new threat in M. Amis's Works .....	179
<b>Ирина Кропивко</b>	
Post-apocalyptic time and space in postmodern texts (based on novels <i>The Old Axolotl</i> by J. Dukaj and <i>Kaharlyk</i> by O. Shynkarenko) .....	189
<b>Zoja Kuca</b>	
The religious discourse on the example by Irina Piatnickoy's <i>Sunny Pima</i> .....	203
<b>Marcin M. Borowski</b>	
Religious conflicts in the <i>Discworld</i> .....	219
<b>Анастасия Липинская</b>	
The future of human race and the prospects of transhumanism in the <i>Warhammer</i> cycle .....	233
<b>Елена Джух</b>	
New human. Utopian ideas in A. Eschbach's literary production .....	243



WANDA SUPA

Białystok

## Проблемы антропологии будущего в современной русской прозе

В контексте интересующей нас проблемы стоит припомнить, что предсказыванием будущего на всевозможные способы люди всего мира занимались с доисторических времен, и, по всей вероятности, будут заниматься до конца существования земной цивилизации, так как процессы прогнозирования будущего неразрывно связаны с формулированием вопросов о начале и конце человеческой жизни, ее смысле, судьбе после смерти; воображаемые перспективы отражают надежды и тревоги поколений. Анализ дат создания различных футурологических прогнозов показывает, что наибольшее их количество появляется в драматические времена и сдвиговые моменты истории, в ситуациях угрозы, вызванной войнами, стихийными бедствиями, эпидемиями, страхом перед новым и т.п. Предсказания или внушают оптимизм, или, напротив, пугают несчастьями, взывая к перемене ценностных приоритетов. И в далеком прошлом, и в наши дни существовали и существуют разного типа “профессиональные” прогнозисты, к которым обращаются властелины народов и государств.

В общем, прогнозы будущего подразделяются на две большие группы. Первую из них составляют предвидения, авторство которых приписывается сверхъестественным силам – божествам или духам предков. Провозглашающие их пророки, жрецы, ясновидящие, предсказатели и прозорливцы считают себя только посредниками между таинственными силами и людьми, которым прогнозы адресованы. В истории нескольких религий (иудаизм, христианство, ислам) сформировался престижный статус пророка или предсказывающего святого как человека избранного, разъясняющего

божественные откровения, обличающего несправедности и вдохновляющего к переменам. Пророчества, как правило, посвящены делам из числа самых значительных, касающихся судеб народов или человечества в целом, как в самом известном из апокалипсисов – *Откровении ап. Иоанна Богослова (Апокалипсис)*. Они не обозначают точного предсказания будущего, нередко их смысл скрыт в трудной для расшифровки символике. История, история религии и литература запечатлели многочисленные портреты древних предтеч: наиболее известные из них это Кассандра, Тейрезий, Пифия, сибиллы, ветхо- и новозаветные пророки, Заратустра. В более поздние времена появились Нострадамус, отец Пий, дети из Фатимы, Эдгар Кейси, Вольф Мессинг, Ванга и множество других.

К предсказаниям, ссылающимся на авторитет сверхъестественных сил, принадлежат также гадания. В отличие от пророчеств, гадания концентрируются на делах индивидов (хотя могут касаться и целых групп людей) и чаще всего таких явлений, как человеческое счастье, материальное благополучие, любовь, наличие и судьба потомства. Гадания рождены языческой стихией и, несмотря на неприязнь религиозных и научных институтов к ним, продолжают активно развиваться и в XXI веке. Они очень разнообразны во всех аспектах, хотя бы в таком, что гадать можно почти на всем: на картах, линиях ладони, из огня, звезд, на кофейной или чайной гуще... Кроме того, предтечи и кудесники пытаются использовать свои умения практически, занимаясь лечением, поисками пропавших людей и вещей, помощью в поисках счастливой любви и т. п. Гадательные практики имеют свои названия и процедуры, напр.: нумерология, хиромантия (по линиям ладони), аломантия (по соли), иеромантия (по внутренностям животных) и свою многовековую историю; в эпоху постсовременности с ее вездесущей техникой интерес к предсказаниям такого типа ничуть не слабеет, напротив, у нас видящихся появились новые возможности выступать в телевизионных программах или в интернете.

В не меньшей мере, чем сами предсказания, человеческое внимание всегда притягивал вопрос: сбываются ли они? В контексте этого вопроса наиболее пристально изучалась Библия и ее исследователи утверждают, что на страницах этой книги зафиксировано около 2500 предсказаний, в основном пророчеств, из чего около 2000, касающихся в первую очередь появления Мессии и судьбы

еврейского народа, уже сбылось<sup>1</sup>. Каждый год религиозными издательствами печатаются книги, авторы которых интерпретируют с точки зрения современной антропологической ситуации библейские и другие предсказания<sup>2</sup>.

Вторая группа футурологических прогнозов это интеллектуальные теории и проекты: научные, научно-фантастические, фантастические, спекулятивные, которые создают специалисты разных областей науки и люди искусства, в первую очередь литераторы. В 60-е г. XX века сформировалась футурология как отрасль науки, занимающаяся прогнозированием в области техники, экономики, геополитики, культуры, демографии<sup>3</sup>, но она не пользуется большим авторитетом. Как известно, научные исследования позволяют узнавать и понимать все больше, но никогда не ведут к полному освещению эсхатологических, всегда волнующих людей вопросов, поэтому и в эпоху расцвета науки остается место предвидениям и воображению.

Большинство национальных литератур мира обращается ко всем, унаследованным от прошлого и функционирующим в современности видам прогнозов будущего. Литература постоянно обогащает уже существующие формы с целью удовлетворить закодированную в сознании и подсознании потенциальных читателей потребность проникать мыслью и воображением в будущее. Известные профетические жанры: пророчества, притчи, апокалипсисы, вещие сновидения и проповеди могут активизироваться как самостоятельные литературные жанры, но чаще всего они используются как составные элементы художественного целого, как слагаемые создаваемой в произведении картины мира, концепции героев, или

---

<sup>1</sup> Напр.: Н. Ross, *Wypełnione prorocstwa. Dowody na nieomyślność Biblii*, [www.zbawienie.com/prorocstwa.htm](http://www.zbawienie.com/prorocstwa.htm); *Biblia i jej wypełnione prorocstwa*, <https://www.cai.org/pl/studia-biblijne/biblia-i-jej-wypełnione-prorocstwa>, [dostęp: wrzesień – październik 2016 – wszystkie pozycje z internetu]; *Odkrywanie przyszłości: prorocstwa, przepowiednie, wizje jasnowiedzów*, wyb. i oprac. S. Lassare, Warszawa 1992.

<sup>2</sup> См. напр.: А. Polewska, *Wizje. Prorocstwa. Przepowiednie*, Kraków 2010; Z. Przybylak, *Sławne prorocstwa, objawienia i przepowiednie dla Polski i świata na XXI wiek*, wyd. II, Włocławek 2008.

<sup>3</sup> В большинстве стран мира существуют официальные футурологические учреждения. Напр., в Польше, при Польской Академии наук, функционирует Комитет прогнозов Польша 2000+.

как интертекст в форме цитат, аллюзий, реминисценций, травести-рованных образов, событий, сентенций и т.п., выполняя различные гносеологические, идейные и эстетические функции. Как правило, футурологические элементы углубляют идейный посыл произведения, универсализируют изображенный в нем образ мира, вводя его в контекст эсхатологии, трансценденции или метафизики.

Литературная футурология, аналогично как и религиозная, развивается с древних времен. Она запечатлена в мифах, в произведениях Гомера, комедиях-утопиях Аристофана и др. Позже появились новые жанровые разновидности: утопии, научная фантастика, антиутопии. Издавна в литературных текстах могут уживаться образы и религиозного, и светского, в том числе научного характера, правдоподобие и фантастика. Вообще сам термин “будущее” является расплывчатым как для формализованного языка науки, так и для художественного языка литературы. Повествовательные средства вносят в прогнозирование новое качество, так как дают возможность приблизиться к непознанному и трудно подвергающемуся логическому систематизированию, освоить трагическое, критически взглянуть на механизмы развития цивилизации и на онтологические и нравственные ориентиры индивидов.

Уже Николай Бердяев заметил, что “русская литература самая пророческая в мире, она полна предчувствий и предсказаний, ей свойственна тревога о надвигающейся катастрофе”<sup>4</sup>. Элементы пророчества играли важную роль прежде всего в русской философии и литературе XIX и XX веков<sup>5</sup>. Как в прошлом, так и в настоящем находим множество примеров произведений русских авторов, заглядывающих в более или менее отдаленное будущее. Принадлежат к ним и предсказания представителей духовенства, вознесенных на алтари, как Серафим из Сарова, но также визионерские образы, вплетенные в тексты классической русской литературы, хотя статус литературного пророка тоже принадлежит к определениям ско-

<sup>4</sup> Н. Бердяев, *История и смысл русского коммунизма*, [www.1260.org/Mary/text/The\\_origin\\_of\\_Russian\\_communist\\_ru.html](http://www.1260.org/Mary/text/The_origin_of_Russian_communist_ru.html).

<sup>5</sup> См. подробнее: A. Sawicki, *Profetyczny wymiar rosyjskiej filozofii religijnej*, „Annales UMCS” 2012, vol. 37, nr 2, s. 99; J. Jańczuk, *Fenomen profetyzmu w literaturze rosyjskiej XIX i początku XX wieku*, „Studia Theologica Pentacostalia” 2014, nr 2, [www.academia.edu/5603650/fenomen\\_profetyzmu\\_w\\_literaturze\\_rosyjskiej](http://www.academia.edu/5603650/fenomen_profetyzmu_w_literaturze_rosyjskiej).

рее метафорическим, чем научным<sup>6</sup>. Например, в стихотворениях Александра Пушкина и Михаила Лермонтова звучит уверенность в падении царизма, в произведениях Михаила Салтыкова-Щедрина – предвидение массовых репрессий, а в романах самого великого русского литератора-визионера Федора Достоевского предостережения перед человеком и обществом, пренебрегающим Богом. Кроме того, следует подчеркнуть, что каждый из футурологических жанров имеет в России богатую традицию. Некоторые исследователи выдвигают тезис, что одной из генетических черт русского характера, рядом с верой в возможность лучшей организации жизни и убеждениями в мессианистической роли России в мировой истории<sup>7</sup>, является утопическое мышление<sup>8</sup>. В прошлом русских писателей с пророческим даром и философов в первую очередь интересовало будущее собственной страны<sup>9</sup>, в настоящее время также будущее всего человечества.

Жанр утопии развивался уже в древнерусской литературе – к примеру, стоит припомнить такие тексты, как *Хождение Агапии в рай*, легенды о граде Китеже и озере Светлояр и др. В более поздних авторских утопиях (Михаил Щербатов) затрагивались существенные и нерешенные до сих пор проблемы, как идеал сильного, справедливого и хорошо организованного государства. Многие современные литературные футурологические образы становятся острее и глубже в контексте достижений фантастов XIX столетия. Например, Владимир Одоевский в романе “4338 год” (1835) создал образ России как центра мирового прогресса, которой другие народы, в том числе китайцы, во всем пытаются подражать; идеал монархии развил также родоначальник русской научной фантастики Фаддей Булгарин в повести *Сцены из частной жизни в 2028*

<sup>6</sup> А. Ф. Оропай, «Спор о литературных пророках», «Вестник Ленинградского гос. ун. им. А. С. Пушкина» 2012, № 2, т. 2, [cyberlinka.ru/article/spor-o-litetarurnyh-prorokah](http://cyberlinka.ru/article/spor-o-litetarurnyh-prorokah).

<sup>7</sup> Н. Бердяев, *Русская идея: основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века*, [philologos.narod.ru/berdyayev/berd-rusidea](http://philologos.narod.ru/berdyayev/berd-rusidea).

<sup>8</sup> Е. Харитонов, *Россия в зеркале утопии*, [www.fandoru.ru/about\\_fan/haritonov\\_06.html](http://www.fandoru.ru/about_fan/haritonov_06.html).

<sup>9</sup> И. Асеева, *Проблема будущего и судьбы России в русской философии на рубеже XIX–XX веков*, «Вестник Томского государственного университета» 2008, № 12, [ceberlinka.ru/article/n/problema-buduschego-i-sudby-rossii/hik-hh-N](http://ceberlinka.ru/article/n/problema-buduschego-i-sudby-rossii/hik-hh-N).

году (1843). Победа революции открыла на время перед утопистами новые перспективы: от создания рая на земле с коллективным, технически вооруженным человеком, хозяином вселенной, подчинившем себе природу (производственная проза, *Страна Муравия* (1936) А. Твардовского), по прогнозы победы социализма в космосе (*Аэлита* (1923) А. Толстого), и появление идеального, лишенного известных нам недостатков и невзгод, счастливого общества мира в “инженерной” утопии Владимира Никольского *Через тысячу лет* (1927).

Но с 20-х г. XX столетия внимание читателей и литературоведов стали в большей мере привлекать антиутопии, осмысливающие разные аспекты актуального для времени их создания общественного, или шире – цивилизационного кризиса. Вслед за родоначальником жанра - автором романа *Мы* (1920) Евгением Замятиным, писатели стали обращать внимание на возможности использования технического прогресса для лишения человека свободы и его полного подчинения государству. В условиях цензуры авторы научно-фантастических произведений создавали и припоминающие советский тоталитарный режим отсталые миры (напр., А. и Б. Стругацкие *Трудно быть богом* (1964), *Улитка на склоне* (1968), и предостерегали перед угрозой извне (*Пикник на обочине* (1972)). Современная русская прогнозирующая литература ведет с футурологическими образами, созданными в прошлом, беспрерывный диалог.

Из современных футурологических концепций в русской литературе выделяется картина, созданная Леонидом Леоновым в его романе итогов “*Пирамида*”<sup>10</sup> (1994). Припомним, что Леонов работал над этим произведением около 40 лет и создал текст многосюжетный и многослойный, пытающийся охватить и отразить весь опыт религиозно-философской мысли, науки и искусства. Почти каждый функционирующий в нем образ или даже предложение это результат всестороннего диалога с традицией. Но из-за предельной насыщенности большинства предложений богатой информацией произведение является многозначным и трудным в восприятии, тем более, что писатель ведет свою игру с читателем и многократно отрицает утверждения, введенные раньше не только героями,

<sup>10</sup> Подробный анализ этого произведения см.: W. Supa, „*Biblia a współczesna proza rosyjska*”, Białystok 2006, раздел „*Profetyzm i nauka jako podstawy gnozeologii w „Piramidzie”*” L. Leonowa, s. 230-303.

но и авторским повествователем. В романе изображена советская драматическая действительность 30-х годов XX века, вписанная в контекст прошлого и будущего всего человечества. Одним из компонентов романного мира является “псевдо-” или “научный апокалипсис по Никанору” (определения Леонова). Псевдоапокалипсис состоит из видений и вещей снов нескольких героев, информации, переданных то ли ангелом, то ли пришельцем из космоса Дымковым и научных теорий юного ученого Никанора Шамина, ученика Шатаницкого – дьявола в современной ипостаси. Это значит, что имеем дело с попыткой синтеза знаний разного происхождения, между прочим сверхъестественного и научного. Будущее всего человечества проповедуется в крайне катастрофическом духе, так как предсказана наша окончательная гибель, без надежды на спасение хотя бы небольшой части населения земного шара, при чем подчеркивается, что “человечество по собственной воле, без участия потусторонних сил устремлялось к своей судьбе”. Оптимистически звучит только допущение, что агония земной цивилизации растянута на миллиарды лет (пластично показаны в романе избранные стадии деградации), и что люди могут ее предотвратить. Много внимания автор уделил анализу причин Армагеддона. Самые существенные из них это вражда между имперскими государствами и разрушительные войны, космические катастрофы, но также погоня индивидов и народов за комфортом при одновременном духовном опустошении, неумелое использование собственных достижений, и, аналогично как у Достоевского – уход от Христа. “Земные боги” исчезнут, “подавленные своим могуществом”<sup>11</sup>, земля по-прежнему будет прекрасной, но совершенно безлюдной.

Мотив не тотальной, как в *Пирамиде*, но почти глобальной катастрофы, вызванной самим человечеством, рассматривается в разных вариантах и в русской литературе XXI века. В последние десятилетия появился целый ряд сатирических постмодернистских антиутопий, представляющих, по словам Марка Липовецкого, разные версии ретробудущего<sup>12</sup>, конечно, с целью приблизить ответы на эпистемологические запросы нашего времени. Принадлежат к ним романы *Кысь* (2000) Татьяны Толстой, *День опричника* (2006),

<sup>11</sup> Л. Леонов, *Пирамида*, т. 3, Москва 1994, с. 74.

<sup>12</sup> М. Липовецкий, *Метель в ретробудущем. Сорокин о модернизации*, details /17810/uos.colta.ru/literature/Project/13073/exspend=yes=exspend.



*Сахарный Кремль* (2008) и *Теллурия* (2013) Владимира Сорокина, *S.N.U.F.F.* (2011) Виктора Пелевина, из массовой литературы *Метро 2033* Дмитрия Глуховского и др. Все они в большей или меньшей мере отражают ощущение катастрофичности, осознание конечности и обреченности человеческого существования, имеющие источник в научных исследованиях на тему последствий загрязнения окружающей среды, возможности космических катастроф, нравственной деградации человечества, упадка высокой культуры и т.п. Общей чертой названных выше текстов является изображение мира “постапокалиптического”, когда уцелело небольшое количество людей, вынужденных искать альтернативные способы выживания и существования. Им предстоит жить в совершенно новых условиях, так как исчезли привычные для современных читателей атрибуты цивилизации (городская инфраструктура, техника, институты культуры и просвещения, предприятия организации быта). На время действия большинство названных выше авторов избрало первую половину XXI века (исключение – роман *Кысь*), но каждый из них сконструировал другую модель возрождающегося цивилизационного организма.

Итак, в антиутопии Т. Толстой, выбегающей на несколько столетий вперед, сталкиваемся с относительно новой реальностью, образовавшейся после Взрыва (это ключевое в романе слово совмещает в себе и ядерную катастрофу, и резкие политические и культурные перемены), погубившего почти все элементы прежнего мира, с его техникой и культурой, фауной и флорой. Уцелевшие люди-мутанты должны вновь изобретать все с нуля и повторять уже совершенные предками в прошлом ошибки, так как прервана нить преемственности и утрачена память о прошлом<sup>13</sup>.

Сорокин в *Дне опричника* и *Сахарном Кремле*, где роль “взрыва” приписана кризису власти и очередным крутым “смутам”, показал Россию в ее сегодняшних размерах, но в новой геополитической ситуации, когда Западная Европа утратила лидерскую позицию, а на первое место по производству всех благ выдвинулся Китай. Кстати, футурологические картины писателя в какой-то мере оказались

<sup>13</sup> Подробный анализ романа см.: W. Supa, *Satyra w antyutopii postmodernistycznej. Powieść „Kys” T. Tolstoj*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, t. 7, red. W. Supa, Białystok 2008, s. 312.



созвучными с предвидениями болгарской предсказательницы Вангелины Димитровой (Ванги), которая предсказывала, что приблизительно в 2030 г. наступит возрождение старой России в роли “хозяина мира”, после ее сближения с Китаем и Индией. По Сорокину в истории России вечными оказываются имперские синдромы, из прошлого оживает то, что самое жестокое и отвратительное: слепой культ единоличной власти, закостенелых религиозных, далеких от гуманизма практик и не всегда хорошей традиции. Писатель в интервью не один раз подчеркивал, что такое зло, как опричнина, существовало не только при Иване Грозном, но в принципе она “вечно живая”; в измененных формах процветала в эпоху социализма и дает о себе знать и в постсоветское время. Высоко развитая техника (водородные двигатели автомашин, видео-телекоммуникация, роботы) в ситуации полного подчинения граждан государству, бесправия, эгалитаристской структуры общества облегчает жизнь лишь общественной верхушке – царской семье, олигархам, и опоре системы – опричникам XXI века. Политика самоизоляции от Запада и своеобразный союз с Китаем, т. е. скорее подчинение этой стране, привели Россию к полуколониальному положению. С одной стороны имеет место насильственная модернизация жизни, с другой – возврат к старому. Опричники и другие члены общества понимают, что обязанность одеваться в сарафаны и кафтаны, есть щи, пить хлебной квас, не меняет факта, что в стране все импортное, от хлеба по самолеты. Сорокинский образ государства будущего очень далек от грез Одоевского или Булгарина, может быть потому, что тесно связан с анализом развития исторического процесса. Писатель показал, что попытки модернизации уклада жизни путем воскрешения не всегда похвальной традиции обретают черты колонизации, осуществляемой изнутри. Как известно, многие предсказания Сорокина насчет империализации русской политики сбылись, в разговорном языке появилась даже поговорка “мы развиваемся по Сорокину”.

В футурологическом мире автора *Голубого сала* нашлось также место для юродивых и ясновидящих. Сюжетный эпизод с магическими практиками дополняет сатирическую характеристику России будущего и царской семьи в частности. Сорокин создал постмодернистский портрет ясновидящей Прасковьи – наследницы многих поколений жрецов и шаманов, которая также принадлежит к привилегированному слою общества. Прасковья живет в богатстве

и роскоши, в ее тереме старина эклектически перемешана с ультра современностью. У нее отряд охранников и прислуги, при чем во дворце работают исключительно китайцы – борцы кунг-фу. Прасковья любит смотреть в огонь, особенно когда его поддерживают книги русских классиков (в присутствии главного героя опричника Комяги красиво и каждый по-другому горят романы *Идиот* и *Анна Каренина*), что отражает пренебрежительное отношение элиты к высокой культуре и предвещает ее упадок. Она безошибочно знает, что произойдет в жизни Комяги в ближайшее время, но на волнующий и его, и многих других вопрос: “что будет с Россией” только в состоянии ответить: “ничего не будет”. Магическими возможностями предсказательницы регулярно пользуется царица-нимфоманка, чтобы возбудить любовь в очередном понравившемся ей офицере гвардии. Для магического обряда ясновидящей нужна прядь волос и нижнее белье кандидата в любовники – эти вещи она погружает в таз с постным маслом и произносит бессвязные, алогические заклятия. В связи с тем, что цель ее усилий является довольно низкой и смешной, образ ясновидящей воспринимается как явно гротескный.

Рассказы, составляющие роман *Сахарный Кремль*, дополняют картину ретробудущего, расширяя отражение объема “коллективного бессознательного” на героев из разных общественных групп; показаны и “простые”, живущие в условиях русского “просвещенного феодализма” по домостроевским принципам взрослые и дети, и слуги режима, в том числе палачи, реализующие публично решения о наказании в чем-то провинившихся. В этом произведении футурология также, как в *Дне опричника*, взаимосвязана с современным политическим и культурным контекстом. В завершающем изображаемом рассказе сигнализируется конец русской опричной монархии и очередной переворот, но ничто не обещает, что положение изменится к лучшему; в публицистических выступлениях Сорокин предсказывает распад России.

Относительно новые футурологические акценты, касающиеся на этот раз всего человечества, находим у Сорокина в *Теллурии* и в романе *S.N.U.F.F.* Пелевина. Первое из названных произведений аналогично, как *Сахарный Кремль*, состоит из небольших рассказов с самыми разнообразными героями, живущими в разных местах Европы и Азии в 2020-х гг. Рассказы написаны в постмодернистском ключе разными стилями и с использованием различных по-

вестовательных стратегий. В конвенции постмодернистской игры с читателем представлена ситуация, когда после продолжительных конфликтов и битв между цивилизациями известный нам мир распался и исчез. Появились новые общественно-политические структуры, нынешние государства распались на небольшие княжества и ханства. В общем, суженный и раздробленный мир стал полем для новых глобальных сражений<sup>14</sup>. Технический прогресс не привел ни к всеобщему благосостоянию, ни к гуманизации человеческих отношений; продолжается борьба за доминацию, за необходимые для жизни блага чуть ли не всех со всеми. Все идут большие и локальные войны: Европа воюет с джихадом, коммунисты с монархистами и т. п. Жизнь вернулась к средневековому феодализму, ее атрибутами стали нищета, голод, насилие, мракобесие<sup>15</sup>, но и полу магические изобретения техники, вроде “умницы”, т.е. телефона, компьютера, телевизора и робота в одном. Ожили старые и появились новые чудовища: землю заселяют существа разных размеров и форм (большие, средние и маленькие люди, псогловцы, кентавры), и разных взглядов (православные коммунисты, крестоносцы и прочие). Лекарством на все невзгоды автором избрано загадочное вещество – теллур. Многие люди независимо от размера и профессии мечтают об обладании этим полу реальным, полу чудесным средством. По Сорокину теллур – литературный родственник голубого сала из его более раннего романа и сказочных магических предметов – выступает в самой природе как живородный металл. Разбросанные по всему тексту информации на тему теллура (главного героя романа) рисуют воображаемую картину человеческого утопического счастья. Но в мире произведения теллур объявлен наркотиком и является предметом полузапрещенной торговли. Дозу теллура в виде гвоздей “плотники” забивают желающим в голову (литературная материализация поговорки “вбивать в голову”), от чего некоторые умирают, но другие прозревают. Теллур гарантирует не только удовольствие и кратковременное счастье (домена наркотиков), но и познание, прозрение, возможность проецировать

<sup>14</sup> Б. Ланин, *Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально-культурном контексте*, “Проблемы современного образования” 2014, № 1, с. 161-168, [www.pmedu.ru/res/2014\\_1\\_15.pdf](http://www.pmedu.ru/res/2014_1_15.pdf).

<sup>15</sup> С. Резниченко, “Теллурия” как образ будущего, [www.srku.ru/criticism/tellurjakak-obraz-budushego](http://www.srku.ru/criticism/tellurjakak-obraz-budushego).

себя и мир. Как видим, именно магическое трактуется автором как средство перемены сущности человека и его роли в мире. Теллур содержит потенциал создания идеальной жизни, так как лечит все болезни, побеждает время и смерть, дает возможность самые сокровенные желания превращать в реальность. Люди могут слиться с природой и “творить свой мир, чудесный, совершенный, бесконечный, в бесчисленных возможностях своих”. Могут творить “и себя, не ведая ни роковых болезней, ни слабости телесной, ни обид”, без страха и боли<sup>16</sup>, значит – благодаря теллуру станут равными богам. Идея возвращения к природе, к забытым корням с целью ведущего к приобретению божественного статуса самосовершенствования, вписывают футурологическую картину Сорокина в естественный и вряд ли возможный альтернативный процесс развития. Вопреки всему *Теллурия* убеждает, что человек может (и должен), если захочет, изменить свою антропологическую сущность, векторы бытия и основы существования, вопрос только в том, что даже если захочет, хватит ли у него последовательности.

В свою очередь Пелевин в романе *S.N.U.F.F.* сосредоточился на социокультурной проблематике и кризисе личности в условиях, когда технический прогресс, развивающийся в уже давно заданном направлении, гарантирует удобную и вроде бы благополучную жизнь, но не гарантирует счастья, а лишь его иллюзию. Писатель гиперболизировал, доводя почти до абсурда, многие проблемы “пожирающей самую себя современности” и экстраполировал их на несколько десятилетий вперед в будущее, экспонируя кризис отношений между людьми, в том числе кризис отношений между мужчиной и женщиной, человеком и медиа. Придуманый им мир является еще более дифференцированным, чем наш, потому что после ядерной катастрофы он стал раздвоенным, буквально разделенным на “верхний” (высоко развитые страны), находящийся на гигантском спутнике, и “нижний” (все остальные государства, или, как считают некоторые критики – Россия). Эти миры разъединены цивилизационно и даже антропологически, но и взаимосвязаны. В первом, названном Бизантиум (один из приемов авторской игры это наполнение новым смыслом понятий, вызывающих определенные ассоциации) обитают люди, сохранившие благополучие и статус привилегированных, и это они пожинают плоды успешно развивающейся роботизации

<sup>16</sup> В. Сорокин, *Теллурия*, с. 39, <https://www.litmir.ma/br?b=1780600>.

и заменяющей предметы и явления реального мира вездесущей визуализации. В Бел-Бизе сформировалась “либеральная демократура в форме манитуальной (от бога Маниту) демархии”. Создана новая, более прагматическая и менее гуманная, чем христианская, религия, развились другие культурные коды и языки (напр., церковно-английский, верхне-среднесибирский). Верхние люли следят за живущими в нижнем мире (Уркаина) орками (припоминающими людей начала XXI века), и манипулируют ними, искусственно вызывая ненужные войны ради собственного развлечения. Почти о всем в визуальном обществе решают средства массовой передачи, манипулирующие фактами, словами и образами. Если нет нужных фактов, сомелье (политтехнологи) их препарируют. Самые серьезные проблемы высокоразвитого стареющего общества это усилившаяся эмоциональная и сексуальная эмансипация, одиночество и скука. Результатом выпуска почти совершенных роботов и дронов является стирание внутренней сути человека, который может оказаться “езде”, не трогаясь из своего тесного помещения – нажатие кнопки меняет декорации и ощущения, создавая иллюзию путешествий или хотя бы посещения ресторана. Главный герой и одновременно рассказчик Карпов вместо живых женщин избрал общение с роботом – сурой (суррогатная женщина) Каей, определяемой как “самоподдерживающаяся биосинтетическая машина класса “премиум 1” из ноткани”. Он считает Каю более совершенной и доставляющей меньше хлопот, чем живые женщины (“Скорее, суррогатами в наши дни являются женщины живые”)<sup>17</sup>. В Каю, чтобы не было ни скучно, ни опасно, можно вливать культурные коды, программировать параметры типа: “духовность”, “существо”, “соблазн”, “прямота”, “кокетство” в избранных дозах, но этот новый тип любви – любовь к роботу несет не меньше проблем, чем любовь к живой женщине. Пелевин убеждает, что мучающие многих наших современников проблемы в будущем еще усилятся, а техника, какой совершенной бы она ни была, останется перед ними бессильной.

Многие представители т.н. массовой литературы разрабатывают аналогические проблемы и в тематическом, и в идейном аспектах. На первое место выдвигается вопрос о целенаправленности технического прогресса, угрозы ядерной катастрофы, старения общества, перенаселения земного шара. Уцелевшие в подземельях московс-

<sup>17</sup> В. Пелевин, *S.N.U.F.F.*, с. 24, <http://litres.ru/viktor-pelevin-snuff>.

кого метро (роман *Метро 2033*) герои Глуховского утратили очень многое из нашего материального мира, но в отличие от героев романа *Кысь* сохранили прежний менталитет и духовность. Благодаря этому они в состоянии организовать свой быт, используя то, что сохранилось (вагоны, электричество, часы, оружие), но не в состоянии акцептировать другие разумные существа (таинственные “черные”) и отказаться от стремления их порабощения или ликвидации.

Проблемы перенаселения и истощения многих необходимых для жизни на Земле природных ресурсов затрагивают м. п. две антиутопии из под знака массовой литературы: *Райская машина* (2006) Михаила Успенского и *Будущее* (2013) Д. Глуховского. Содержание сатирического романа Успенского с занимательным сенсационным сюжетом концентрируется на актуализации вечных и распространенных архетипов: рая, бессмертия, правды, счастья, равенства. В сконструированном автором мире бедствием стала численность пенсионеров (в Западной Европе перспектива вполне правдоподобная). Экономисты подсчитали, что Европа не в состоянии их всех выкормить, и пытаясь не допустить гигантского хаоса, международные организации предлагают миллионам жителей всех европейских стран вроде бы прекрасный и чудесный выход – высылку в другой мир, другое пространство, где всех можно не только выкормить, но и омолодить, оздоровить, осчастливить. Мировая экономика перестроилась в соответствии с потребностями эвакуации. В России имеет место нахальная, веденная по советским образцам пропаганда и агитация, воспевающая рай, названный словом Химэй. Единственным источником сведений о Химэе, в ситуации, когда ликвидированы библиотеки и пресса, является интерактивное телевидение, которому верят далеко не все, и “достигшие”, т. е. люди, якобы уже в Химэе побывавшие, и вернувшиеся, чтобы дать о нем свидетельство. Главный герой *Райской машины* ученый-историк Роман Мерлин подозревает, что новооткрытый Эдем это вымысел, созданный затем, чтобы не только решить проблему перенаселения, но вообще “освободить планету от двуногого балласта”, расплодившегося в “ущерб людям деятельным, творческим, здоровым душевно и телесно”<sup>18</sup>. Подробности высылки в Химэй по-

<sup>18</sup> М. Успенский, “*Райская машина*”, Москва 2009, с. 306.



казывают, что в глобальных кризисных ситуациях оживают идеи фашизма и коммунизма и сливаются с идеями современного капиталистического глобализма; в неизвестное сперва высылали престарелых, больных и калек, затем тех, кто в состоянии заплатить. Романый статус этого рая и само его существование для читателя остаются загадочными, так как разоблачающие факт его существования герои все таки отправляются туда вместе с большинством.

Глуховский в своем романе также проецировал на будущее некоторые уже известные статистические данные и экстраполировал проблемы перенаселения и старости, но развил их в контексте эсхатологическом. В его антиутопии создана картина мира XXIV столетия, когда в результате постижения бессмертия на земле живет свыше триллиона людей, Европа превратилась “в грандиозный гиганполис, подмявший под себя половину континента, попирающий землю и подпирающий небеса”<sup>19</sup>. Поднебесные вавилонские башни перестали возмущать Бога, так как негде жить ни людям, ни Ему. Бессмертие перестало быть атрибутом Бога (богов), но его биологическая форма, в отличие от традиционного бессмертия души, принесла людям новые сложные проблемы. Большинство бессмертных гнездится в тесных каморках; у главного героя помещение 2 x 2 x 2 метра. Они вечно молоды и красивы, не знают болезней, медицина предлагает им таблетки счастья, смысла и всего прочего, техника – скоростные лифты и поезда, парки отдыха, красивые искусственные пейзажи и прочие суррогаты, включая пищу – популярным блюдом стали “кузнечики о вкусе картошки”. Наибольшей угрозой для сложившегося порядка является самая человеческая натура, биологические инстинкты и эмоционально-интеллектуальные потребности, типа любовь, самостоятельное постижение смысла жизни, желание продлить свое существование в потомках, вера в существование высшего порядка, т. е. Бога. Правители обоснованно боятся, что рождение новых существ в ситуации, когда дефицитом становятся воздух и вода разрушит установленное хрупкое равновесие.

На первый план в романе выдвинута эволюция главного героя Яна Нахтигала, “опричника будущего”, т. е. члена штурмовых

<sup>19</sup> Д. Глуховский, *Будущее*, с. 26, [http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=6113315](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6113315).

отрядов, наказывающих нарушителей обязывающих законов. Общественная структура будущего европейского общества характеризуется на ходу развития сюжета, сконцентрированного на работе героя, его не планированной влюбленности и поисках корней, сюжета с элементами сенсации, изобилующего в неожиданные повороты действия и натуралистические, жестокие сцены. Читатель узнает, что у *homo immortales* есть выбор – или сохранить предложенный генной инженерией дар, или подчиниться древним инстинктам и завести ребенка. Беременность надо регистрировать; для сохранения баланса один из родителей получает укол, лишаящий его бессмертия. Быстро старея, “уколотый” в течение около десяти лет может воспитывать своего ребенка, умирая, освобождает ему место. Конечно, есть нарушители порядка, и у тех сразу отнимают детей, воспитывают их в припоминающих колонии для преступников интернатах, превращая в бездушных слуг системы. Лишенные бессмертия и дети изолированы от бессмертных в выделенных резервациях. Такой порядок нравится далеко не всем и против него выступают подпольные организации, типа Партия жизни. Все факты и художественные детали романа Глуховского касаются философии смерти и бессмертия.

Идея бессмертия и его концепт с доисторических времен были, с одной стороны, двигателем многих человеческих усилий, стремлений, мечтаний, интересующих философов<sup>20</sup>, религиозных мыслителей, людей искусства, и литераторов. Как известно, представления о смерти и бессмертии являются ключевыми в больших религиях мира. Религии выводят бессмертие за границы земной жизни и оно воспринимается как идеал, к которому каждый может стремиться, конечно, без никаких гарантий постижения. Литераторы издавна в своем воображении рисуют результаты последствия приобретенного людьми бессмертия в земной жизни. Глуховский, который

<sup>20</sup> См. напр.: C. G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów* (раздел *Dusza i śmierć*), przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1989; K. P. Kramer, *Śmierć w różnych religiach świata*, przeł. M. Chojnacki, Kraków 2007; *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przeł. S. Cichowicz, J. Gadzinowski, Warszawa 1993 (особенно раздел V. Jankelevitch *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*); Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, przeł. N. Leśniewski, Warszawa 1998.



убежден в том, что “бессмертие находится от нас на расстоянии вытянутой ладони, что оно более реально, чем полеты в космос”<sup>21</sup> решает проблему в духе Хорхе Борхеса, который принадлежит к его любимым писателям<sup>22</sup>. Конечно, приобретение бессмертия существенно меняет сложившийся на протяжении тысячелетий порядок жизни, ее основные механизмы, аксиологию и онтологию. Бессмертным не нужен Бог, так как они считают себя самих равными богам, перестав “быть созданием”, а став создателем (перекличка с Уэллсом). Но автор убедительно показывает, что бессмертие не делает человеческую жизнь ни более осмысленной, ни счастливой, а людей более совершенными. Люди вообще мало меняются<sup>23</sup>, автор снабдил большинство своих героев в набор традиционных изъянов, как эгоизм, ревность, мстительность, жестокость и т. п. Бессмертие не спасает от скуки, внутренней опустошенности и чувства бессмысленности жизни, что иллюстрирует самоубийство одной из “бессмертных” героинь Эллен Шреер. Те, кто испытал настоящие человеческие чувства: любовь, утрату любимой, утрату ребенка, осознают ненужность и опасность бессмертия. Одна из второстепенных героинь Беатрис, которая долгие годы пыталась в подпольной лаборатории изобрести средство против акселератора смерти, после многих испытаний приходит к ключевому выводу, который надо трактовать как главный аксиологический посыл романа:

Нам нужна смерть! Мы не должны жить вечно! Нас такими не делали! Мы слишком глупы для вечности, слишком самонадеянны. Мы не готовы жить без конца. Нам нужна смерть. Мы не умеем без смерти; Смерть дает обновление и “обнуление”..., заставляет пользоваться жизнью, заставляет торопиться (*Будущее*, с. 329-330).

<sup>21</sup> Писатель говорит об этом в многочисленных интервью. См., напр.: Д. Глуховский, *Фантасты меня не любят...*, интервью. С. Ефимову, [www.kp.ru/daily/26140.2/30300](http://www.kp.ru/daily/26140.2/30300).

<sup>22</sup> Д. Глуховский, *Владимир Сорокин предсказал наше будущее*, [sobesednik.ru/culture/290120716-dmitrij-glukhovsi-vladimir-sorokin-predskazal-nahe-budusheje](http://sobesednik.ru/culture/290120716-dmitrij-glukhovsi-vladimir-sorokin-predskazal-nahe-budusheje).

<sup>23</sup> Д. Глуховский считает, что люди “будут рабами своих эмоций” еще на протяжении миллиона лет. Д. Глуховский, *Хватит говорить, что наш zipun лучший в мире*, интервью, [ekburg.tv/novosti/obshhestvo//dmitrij-glukhovskuij-hvatit-govorit\\_chno\\_nash\\_zipun\\_luchshisj\\_v\\_mirie](http://ekburg.tv/novosti/obshhestvo//dmitrij-glukhovskuij-hvatit-govorit_chno_nash_zipun_luchshisj_v_mirie).

Убежденный в ненужности бессмертия Нахтигаль в финале повествования заражает вирусом смерти сотни своих сограждан. Таким образом, одновременно с осуждением и ликвидацией в романном мире бессмертия, Глуховский “вернул человеку человечность”<sup>24</sup>, так как именно сознание смерти рождает чувство ответственности за свою жизнь и жизнь других.

Структурирующую роль смерти как обновителя и гаранта жизни показывают также многие другие современные писатели, напр., Михаил Успенский в одном из романов, входящих в состав фантастически-приключенческой серии о Жихаре *Кого за смертью посылать?* В общем, авторы современных антиутопий показывают, что будущее вряд ли будет гуманнее и лучше современности, что изобретения технического прогресса и генной инженерии, аналогично как и революционная перемена жизнеустройства, приносят почти столько же пользы, что и вреда.

Кроме сатирических антиутопий в современной русской литературе создаются и почти “чистые” в жанровом аспекте утопии, предлагающие для противовеса оптимистические проекции русского будущего, отвечающие на вечные мечты народа о сильном, престижном и хорошо функционирующем государстве. С основными идеями обсуждаемых выше мрачных картин будущего перекликается роман Михаила Юрьева *Третья империя. Россия, которая должна быть* (2008). Произведение представляет собой повествование, стилизованное на научное историко-политологическое исследование прошлого и “настоящего” России, при чем романное настоящее это опять половина XXI века. Авторство текста приписано иностранцу-русоведу бразильцу Альвареду Бранку душ Сантуш, потомку правителей Южной Америки, который посещал Россию в 50-е г. нынешнего столетия. Повествователь многократно обращается к своим соотечественникам, сравнивает явления (как в России, как “у нас”), пытается “объективно” определить как достоинства, так и недостатки устройства самой сильной в мире империи и учесть “все аспекты русской жизни” в “сравнении нынешней и прошлых эпох”<sup>25</sup>. Рассказ

<sup>24</sup> Ср.: И. Валерина, *Рецензия на роман Д. Глуховского «Будущее»*, [https://www.stihi.ru/diary\\_elligren](https://www.stihi.ru/diary_elligren).

<sup>25</sup> М. Юрьев, *Третья империя*, с. 2, [iknigi.net/avtor-mihail-yurev/19833-tretya-impriya-mihail-yurev.html](http://iknigi.net/avtor-mihail-yurev/19833-tretya-impriya-mihail-yurev.html).

о менее или более известном прошлом<sup>26</sup> содержит элементы альтернативности и спорные субъективные оценки, что иллюстрируют, между прочим, прозвища советских и постсоветских правителей: Владимир I Иуда (1917–1923), Иосиф I Великий (1923–1953), Борис II Проклятый, правление которого привело “к полной деградации государства и общества”, Владимир II Восстановитель, который “вернул культ гордости Россией”. Юрьева почти не интересуется научно-технический аспект будущего (упоминаются только возможности регенерирующей противозрастной медицины, технодопросы с психотропными средствами как лекарство от коррупции и других злодеяний, экспансивная трактовка природы), зато много внимания посвящает политике и социологии. Знакома читателя в духе имперской историографии с жизнью и деятельностью создателя третьей империи Гавриила Великого – “самого великого человека XXI века на земле”, писатель вводит рецепты на модернизацию и повышение боеспособности армии, стратегию победных войн, на реформу экономики, юрисдикции, религии и всех остальных областей жизни. Конечно, для практических целей открытия Юрьева имеют такое значение, как, напр., формулы состава космического топлива в научной фантастике 50-х г. XX века для полетов в космос, т. е. нулевое. Кроме того, в изображении футурологического государства имеет место целый ряд алогических нестыковок, которые усердно улавливает критика<sup>27</sup>.

В России будущего демократически избранный Гавриил отказался быть президентом, а захотел править в качестве самодержца, т. е. единоличного верховного правителя, чьи решения являются окончательными. Новая конституция право выбирать власть предоставляла только одному из трех сословий – служилому или опричному, составляющему около 2% населения. Автор объясняет, что определение “опричники” для служилого сословия было введено “ради эпатажа”, так как солдаты третьей империи ничем не припоминали “мерзких палачей и карателей Ивана Грозного”, ни героев Сорокина. Напротив, это высоко квалифицированные воины – профессионалы,

<sup>26</sup> Имеются ввиду интерпретации международных отношений, история завоевания Россией Кавказа и Сибири.

<sup>27</sup> См. напр.: С. Соболев, рецензия, [www.s3000.narod.ru/2007/309.htm](http://www.s3000.narod.ru/2007/309.htm); О. Рычкова, *С мечтой об опричнине*, [www.trud.ru/article/24-01-2007/11883\\_s\\_mechtoj\\_ob\\_oprichnine.html](http://www.trud.ru/article/24-01-2007/11883_s_mechtoj_ob_oprichnine.html).

люди чести, глубоко религиозные, для которых жизнь это служба (пожизненная) государству и народу.

Юрьев многократно подчеркивает, что идея восстановить империю была подготовлена всей историей русского государства и заслугами всех поколений, что сама империя это “подобие царства божьего на земле”, устроенного по принципам, соответствующим христианским заповедям. Это государство, заботящееся в первую очередь о создании условий для спасения души и обретения вечной жизни, о том, чтобы вера в Христа не прекратилась, и чтобы “не дать миру скатиться в абсолютное зло – в царство Антихриста” (*Третья империя*, с. 267). Часть общества верит, что русская армия способна остановить воинство Антихриста и тем самым отодвинуть конец света. Сильная и экономически самодостаточная Россия стала инициатором нового мирового порядка, гарантом сосуществования пяти мировых держав (кроме России, Американская Федерация, Китай, Халифат, Индийская Федерация) и спасителем земной цивилизации перед окончательной катастрофой - концом мира. Но созданию такого государства предшествовала расправа с давними врагами – Северной Америкой, Западной Европой и ближайшими соседями – поляками, балтами, украинцами. Европа была полностью аннексирована и ликвидирована, а соседние народы русифицированы и надолго лишены всяких прав, так что утопический оптимизм обсуждаемого романа забронирован только для русских и их единомышленников. В данном случае авторские размышления о судьбе и назначении России ее воображаемое могущество связывают с опасными идеями господства и преобладания над другими народами. К стати, и гражданам империи, из которых 97,5 % лишены избирательных прав, имеют ограниченный доступ к интернету, не могут свободно путешествовать, подвергаются технодопросам и т.п. нечего завидовать. С точки зрения читателя-иностранца *Третья империя*, вопреки воле автора, более близка антиутопиям, чем утопиям.

В *Послесловии автора*, адресованном русскому читателю, языком публицистики прогнозируется, что третье тысячелетие будет периодом войн, что Америка ослабнет, а Европа без нее не сохранит свой суверенитет, произойдет радикальное укрупнение стран, что в общем не так уж невероятно.

Просмотр избранных произведений современной русской прозы, содержащих футурологические образы, убеждает в том, что доми-

нирует предельно критическая оценка современной цивилизации с ее историческим прошлым и уже намеченными наукой перспективами развития, убеждение, что именно нынешняя антропологическая ситуация является опасной для самой себя. Предсказуемые проблемы, с которыми человечество может столкнуться в будущем, это крупные ядерные или космические катастрофы, перенаселение, исчерпание природных ресурсов, модификация общественных отношений и снижение активности индивидов как следствие роботизации и визуализации жизни, нравственная деградация человеческих особей. Для создания картин будущего по-прежнему пригодной является не только широко понимаемая наука (общественные и естественные науки) и литературная традиция, но и религиозная терминология и символика (рай, апокалипсис, вавилонские башни, распятие и многое другое). Вопрос, что из современных литературных предсказаний русских писателей сбудется, пока должен остаться открытым.

## **SUMMARY**

### **Problems of anthropology of the future in contemporary Russian literature**

The article reviews religious and secular futurological statements in connection with the predestination of Russian literature to an interest in the future. Futurological projects and visions in the works of the 20th and 21st century, belonging to high literature (Leonov's, Sorokin's, Tolstoy's, Pelevin's writings) and low literature (Glukhovskiy's, Uspenskiy's, Jurijev's writings), are described in the context of literary tradition and philosophical thought.

**KEYWORDS:** prophecy, futurological projects, anti-utopia, contemporary Russian literature, catastrophism, optimism



НАТАЛЬЯ КНЭХТ

Москва

## Антропология будущего в эпоху разумных машин

Известный американский теоретик постмодернизма Фредрик Джеймисон утверждает, что постмодернизм – не вопрос выбора, что сегодня – это культурная доминанта, требующая переосмысления всей нашей политики знания<sup>1</sup>. “Развитый капитализм”, мимикрирующий в свою современную стадию – когнитивного капитализма – порождает новые формы господства, которые действуют через развертывание сетей, переустройство коммуникаций, стрессовое управление. “Дискурс биополитики уступает место техногулу, языку сплюснутого подлежащего” – пишет Донна Харауэй:

Если мы пленники языка, тогда для побега из этой тюрьмы-языка требуются поэты языка, своего рода энзим культурного ограничения...<sup>2</sup>

Именно в “киборганической гетероглоссии”<sup>3</sup> она видит одну из форм радикальной культурной политики.

Понятия “киборг”, “постмодернизм”, “трансгуманизм”, “пост-современность” фиксируют беспрецедентное состояние человечества в условиях продолжающегося антропологического кризиса. Они отражают потерю доверия к будущему, утрату возможности его предвидеть и управлять им. При том, что мы наблюдаем плюра-

---

<sup>1</sup> F. Jameson, *Post Modernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, “New Left Review” 1984, July/August, p. 53-94.

<sup>2</sup> Д. Харауэй, *Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг.*, [в:] *Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000*, Москва 2005, с. 328.

<sup>3</sup> Там же, с. 328.

лизм моделей будущего, конкурентную борьбу за будущее. Возрастающая критика антропоцентризма и европоцентризма заставляет нас с разных позиций осмыслить и представить человеческий удел во все более неустойчивом мире, в котором начинают размываться границы человеческого.

Критика антропоцентризма и европоцентристского мышления (начатая еще Освальдом Шпенглером в *Закате Европы*, усиленная в работах постмодерниста в Мишеля Фуко, Жака Деррида и др.) усложняет рефлексию и репрезентацию самих понятий человека. Возникает разрыв между доступными, исторически сложившимися средствами описания бытия человека традиционной эпистемологии и реальным усложняющимся опытом жизни в перманентно меняющемся мире. Сегодня антропология будущего рассматривается в критических дискурсах биотехнологий. В западных формах “другого гуманизма” она обнаруживается как проблема не осуществленных гуманистических принципов в отношении “подвешенных субъектов модерна”, чьи тела выступают мощными маркерами различия, ассимиляции, отгорожения, противостояния и ре-экзистенции<sup>4</sup>. Кроме этого, осмысление нового мира, связанного с появлением компьютерных технологий, ставит человека перед вопросом: как нечеловеческие субъекты, появившиеся в результате технологической деятельности человека (программируемая материя, симбиотические формы и гибриды) порождают новую системную целостность, где человеку отводится уже не самая важная роль?

Мы должны учитывать, что человеческий телесный опыт пребывает в историческом времени. Что тело человека – это постоянно производимый культурный конструкт. Каждая эпоха, каждое историческое время каким-то образом пытается нейтрализовать это телесное начало. Представить человека в качестве самоорганизующегося центра, который контролирует тело. В сущности, вся история человеческого существования, вся история антропологии связана

---

<sup>4</sup> Эти проблемы обсуждались в совместном проекте “Удел человеческий”, который объединял исследовательский, выставочный и дискуссионный форматы под эгидой Государственного центра современного искусства (ГЦСИ): Границы человеческого (человеческое, нечеловеческое, надчеловеческое, иночеловеческое), Сессия 1, Москва, 26 ноября – 31 января 2016.



с тем, насколько мы можем управлять телом, как мы можем его контролировать. При переходе от Античности к Средневековью аскетика формируется как умерщвление плоти, когда контроль над телом еще более усиливается. В Новое время, в период формирования картезианской цивилизации мы наблюдаем становление системных, продуманных и глубоких концепций мира. В этих новых структурах, в системе картезианской философии формируется новая физиология, которая затем послужит фундаментом современной физиологии как науки. Именно в учении Рене Декарта закладываются такие темы как “когито”, “эго”, “безумие” и самое интересное – “ответственность” – тема ответственности мыслящего существа, подвергающего себя абсолютному и радикальному контролю. Если мы попытаемся построить тот интеллектуальный ландшафт, воссоздать тот на сегодня невидимый фон, под эгидой которого происходило формирование картезианского понимания тела и его отношение к феноменологии телесности, то это будет образ-конструкт мертвого тела. До эпохи Нового времени такого конструкта не существовало. Огромная заслуга в этом замечательного ученого и художника Андреаса Везалия. Он в условиях запрета, который церковь наложила на аутопсию, создал свой знаменитый атлас на основе зарисовок истлевающих человеческих тел. Современный хирург Ричард Зельцер в своих мемуарах пишет:

Я понимаю тебя, Везалий: после стольких путешествий внутрь человеческого тела сегодня я снова испытываю то же чувство нарушения запретного, когда созерцаю внутренности, тот же иррациональный страх совершить неверное действие, за которое я буду наказан<sup>5</sup>.

Именно тогда, с появлением латентного образа мертвого тела начинает обосновываться разрыв, дистанция между мыслящим, разумным существом и той брэнной, телесной составляющей, которая должна быть подконтрольна со стороны *когито*. Когда возможен абсолютный контроль над телом? Когда тело будет воспроизводиться этой контролирующей инстанцией, т.е. тело должно быть машиной. Человеческое тело тесно ассоциируется с машиной, с автоматом, на который оно походит. В XVII веке Декарт утверждал:

<sup>5</sup> R. Selzer, *La Chair et le Couteau. Confessions d'un chirurgien*, Paris 1987, p. 17.

Я предполагаю, что Тело есть не что иное, как некая статуя или машина, сделанная из земли, что Бог формирует все намеренно...<sup>6</sup>.

Когда мы научимся управлять телом-машиной, тогда, возможно, мы решим проблему жизни и смерти, отодвинем смерть. Этим объясняются неустанные поиски *мортального* времени. Попытки поймать момент смерти внутри еще живого тела. Очень важно зафиксировать момент, когда можно остановить жизнь, потому что появляется надежда на обратный процесс регенерации, восстановления и оживления остывающего тела. Термин “воскрешение”, нагруженный множеством религиозных смыслов, заменяется термином “реанимация”. Здесь уже просматривается амбивалентность смысла этого термина: то ли это закрепление духа (*animus*) за телом, или, быть может, это вызывание покинувшей тело души (*anima*)?<sup>7</sup> Поймать смерть – это значит понять, что такое жизнь. Отсюда берет начало тема реанимации и вся мифотворческая индустрия, начинающаяся от Франкенштейна и продолжающаяся до Терминатора и мира киборгов, этой окончательной абстракции, воплощенной в апокалипсисе Звездных войн.

Именно с Декарта начинаются попытки репрезентации тела – тела безжизненного, тела, которое может выставляться и исследоваться как объект. Этот мощный картезианский ход от тела к объекту продолжает развитие в новых практиках медицины, психологии, антропологии, этнографии. В начале XX века программа экспериментов над людьми (бедные слои населения, меньшинства, колонизированные народы, женщины и дети – люди наиболее уязвимые) была заявлена врачами как символ их власти. Это породило страхи и фантазмы, которые нашли отражение в литературе того времени. Так, например, Леон Доде в *Помощниках смерти* (1894) описывает случаи смертоносного для пациентов помешательства в стане врачей. Кошмарные инсценировки спектаклей театра “Гран-Гиньоль” (пьесы Андре де Лорда и Альфреда Бине), в которых обыгрывалась тема сумасшедшего ученого, были популярны вплоть до Второй Мировой войны<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Р. Декарт, *Человек*, Москва 2012, с. 6.

<sup>7</sup> А. М. Мулен, *Тело с точки зрения медицины*, [в:] *История тела: в 3 т.*, т. 3: *Перемена взгляда: XX век*, Москва 2016, с. 29-30.

<sup>8</sup> A. de Lord, A. Binet, *L'Horrible Expérience*, [Paris: Grand-Guignol, 29 novembre 1909], Paris 1910.

С конца XIX века начинается новая эпоха – эпоха разрушительных войн, принесших огромные человеческие жертвы. Кровавые парадоксы истории, войны, неразумные тенденции в развитии цивилизации (печи Освенцима, фабрики массового уничтожения людей, экологические катастрофы, вызванные отрицательными факторами НТП, когда рационализированное научное знание принимает форму безумия перед Богом, и пр.) в конце XIX и начале XX в. обнажили феномен тела искалеченного.

Появляется новый феномен – тело, травмированное ужасами войны. Тело с нарушенной целостностью, сопряженное с неполноценностью жизни, с нехваткой бытия. Уже в конце XIX века в идеологических системах происходит отказ от представления тела-объекта, вписанного в космический порядок, т.к. человек уже не может удерживать и контролировать то, что раньше подчинялось его разуму, опорой которого была картезианская рациональность.

Рентгеновский снимок становится новым символом эпохи, объектом любовного фетишизма – как это случилось с персонажем *Волшебной горы* Томаса Манна. Его герой – молодой Ганс Касторп – созерцает снимок легких, оставленный его подругой, милой Клавдией. В это же время появляется феномен одинокого тела. Пронзительная тема индивида и боли находит отражение в военной прозе. Французский писатель Жорж Дюамель, участвовавший в Первой мировой войне в качестве военного хирурга, пишет:

Я чувствовал себя подобно бедному слуге на этом пиршестве страдания!<sup>9</sup>.

Что нужно сделать, чтобы положить конец боли? Боль ассоциируется с телом. Тело, лишённое сознания, не испытывает боли. Значит нужно воздействовать на тело с целью потери чувствительности (*аналгезии*) вплоть до потери сознания. Развитие анестезии, появление летучих анестетиков, а затем и нейролептиков приводит к революции в области обезболивания. Управление болью – погружение в аномальный сон (в случаях психических расстройств), гипнотическое и галлюцинаторное состояние под действием барбитуратов – стимулировали исследования измененных состояний сознания.

Рождение феноменологии, психоанализа, гештальтпсихологии, философии и литературы экзистенциализма связано с попытками

<sup>9</sup> G. Duhamel, *La Pesée des âmes*, Paris 1949, p. 47.

восстановить утерянную человеческую целостность, найти новую рациональность и даже задействовать иррациональные моменты с целью компенсации нехватки.

С переходом к новейшему времени, с появлением новых технологий проблема восстановления целостности искалеченного тела решается искусственным дотраиванием, тем самым достигается компенсация утерянной человеческой телесности. Однако сегодня мы сталкиваемся с новой проблемой – с процессом разрушения единого генотипа в области технической вооруженности человека. Идет процесс с невероятно нарастающей скоростью – процесс заменимости частей человеческого тела – процесс протезирования всех форм чувственности. Если в конце 90-х г. XX века в медицинском журнале по анатомии на анатомическом корпусе человека можно было увидеть чуть больше полусотни маркированных органов, которые научились пересаживать, то сегодня их число невероятно возросло. Фактически современный человек состоит из искусственных протезированных участков. Это не только внешние гаджеты (телефоны, смартфоны, компьютеры, продолжающие человеческую телесность), не только внешнее протезирование, но и внутреннее, когда микроэлементы имплантируются внутрь человека (кардиостимуляторы, новые усилители зрения и слуха, биокожа и пр.). Изменения происходят в разных измерениях, и человек теряет ту центрацию, которая была характерна со времен Декарта для новоевропейского сознания. Это мощная потеря субъективации, которая была достоинством и силой европейского самосознания и которая сегодня начинает размываться. Происходит размывание границ человеческого/нечеловеческого, объекта/субъекта, социального/несоциального, жизни/не-жизни. Это сегодня ставит перед нами ряд эпистемологических и морально-этических проблем. Например: человек, имеющий искусственный протез, – это киборг?

Киборг – это понятие сейчас широко используется. Его появление связано с внедрением новых технологий, в результате чего мы получаем “диджитал боди” – то тело, которое является исчезающим, цифровым. Это и послужило поводом говорить о глобальном антропологическом кризисе. Возникают новые технологии, которые уже не соответствуют телесному опыту человека. Кризис связывается уже не столько с размыванием человеческого, но и в скорой перспективе с исчезновением человеческого. Размывание границ

человеческого, или прорыв границы можно заметить в нескольких местах.

Во-первых, к концу XX века научная культура, граница между человеческим и животным во многих местах была прорвана. Биология и эволюционная теория вывели современные организмы как объекты познания и почти стерли черту между науками о жизни и социальными науками (проходят демонстрации в защиту прав животных). Киборг появляется в мифе в том месте, где нарушена граница между животным и человеком.

Во-вторых, граница была пробита между животно-человеческим (организмом) и машиной. В докибернетическую эпоху машины не были спамодвижущимися, самостроющимися, автономными. Современные машины истончают различие между естественным и искусственным, умом и телом, саморазвивающимся и выстраиваемым извне. Происходит переопределение машины и организма в качестве кодированных текстов, через которые мы включаемся в игру письма и чтения мира<sup>10</sup>.

Татьяна Толстая замечательно точно описывает психофизическое состояние современного человека-урбаниста, “заброшенного” в пугающе-завораживающий мир бескрайних пространств-дорог, космических скоростей, неизбывного одиночества и непрерывного, почти механического самоконтроля:

Я знаю, какой перекресток я буду проезжать, под какими деревьями стоять на светофоре, когда проклюнется на горизонте тяжелое малиновое негреющее солнце. Я знаю, на какую дорогу я поверну, когда оно выкатится на небеса о всей своей внутренней славе, белое и страшное – как на бешеных картинах Тёрнера, – и ослепит всех водителей всех машин, несущихся со мной на зимний, сдвинутый к северу восток. Опустить щиток, надеть черные очки – вся армия водителей делает то же, все мы автоматы, все прогрызаем себе путь в тяжелом мире крошащимися зубами<sup>11</sup>.

В-третьих, становится все более расплывчатой граница между физическим и нефизическим. Современные машины – это микроэлектронные устройства: они повсюду и они невидимы. Силиконовый чип – поверхность для письма. Письмо, власть и технология

<sup>10</sup> Д. Харауэй, *Манифест киборгов...*, с. 327.

<sup>11</sup> Т. Толстая, *Легкие миры*. Москва 2014, с. 164.

– давние партнеры, но миниатюризация переменяла наше восприятие механизма. Лучшие машины сделаны из солнечного света. Они легки и чисты, потому что они сигналы, электромагнитные волны, сектора спектра. Людям далеко до такой текучести – они материальны и непрозрачны. Киборги – это эфир, квинтэссенция.

В-четвертых, размывается граница между живым и неживым. Организм оказался переведен в область генетической кодировки и вычитки. Биотехнологии – технологии письма, в каком-то смысле перевели организмы как объекты познания в биотические компоненты, т.е. специальные устройства для обработки информации. Таким образом, коммуникационные технологии и биотехнологии переделывают наши тела.

Сегодня мы пронзительно явственно осознаем, что значит обладать исторически конструированным телом. Падение четких разграничений подрывает основу, структурирующую человеческую самость. Оказывается, машины – это мы, наши процессы, аспект нашего воплощения. Цифра доминирует над сознанием. А где же Бог? Сегодня говорят: “В древности бог жил в природе, в эпоху Возрождения переселился в человека, а в наше время – в машины”. Как удержать тот культурный калибр, который позволит не допустить падения человечества до уровня цивилизационного минуса и есть ли тот ориентир, на который мы должны ориентироваться, рассуждая о будущем?

Это сегодня серьезный вызов современной философии и литературе, от которых ждут построения новой онтологии и нового языка описания. Производя знания, мы находимся в своих практиках и телах, мы захвачены плотной материально-семиотической сетью. Мы имеем дело и со значениями, и с материалами. Мы вплетены в свою плоть, свои способы видения и властные отношения, которые проходят сквозь нас и артикулируются нами. Мы, люди суть метод-сборки (Д. Ло)<sup>12</sup>. В своих практиках мы связаны вместе и представляем структурированные хинтерланды (Д. Ло)<sup>13</sup>. Вымы-

<sup>12</sup> Д. Ло, *После метода: беспорядок и социальная наука*, Москва 2015, с. 352.

<sup>13</sup> Джон Ло сравнивает манеру выражения результатов научных поисков и высказываний в науке с литературными упражнениями. Однако, задаваясь вопросом об источнике появления научных высказываний и утверждений, он вводит понятие *хинтерланд* – это своеобразная сеть устройств записи (средств для нанесения меток, именовании и счета). Тогда занятие наукой предполагает

сел может изменить мир. Реальность и вымысел соотносятся. Включаются друг в друга. Но они не могут и не должны сводиться друг к другу. Донна Харауэй вводит понятие-троп – киборг:

Киборг – это кибернетический организм, гибрид машины и организма. Творение социальной реальности, а равно и литературы. Социальная реальность проживается в социальных отношениях, это наша важнейшая политическая конструкция, изменяющий мир вымысел<sup>14</sup>.

Этот троп отражает множественные взаимосвязи и напряжения (между машиной и человеком, человеком и животным), между разными политическими или социальными идентичностями и позициями, между реальностью и вымыслом. Киборг – это политический производительный троп. Он учреждает возможные новые реалии, работая с материальными семиотическими отношениями и внутри них.

Понятие киборг появляется наряду с теорией ассамбляжа, “онтологического поворота” в эпистемологии и “поворота к материальному” в социологии знания (Латур, Вулгар, Ло), которые начинаются с осмысления феноменов гибридности постсовременного мира, с возникновением новых техно-телесных “сборок” и размывания границ человеческого. Однако большинство господствующих научных парадигм не успевают за изменяющейся реальностью. Лидерство принадлежит, скорее писателям, чем ученым. В утопических и антиутопических произведениях, в научно-фантастической литературе показано, как коммуникационные технологии и биотехнологии переделывают наши тела. На стыке науки и литературы строятся природно-технические объекты, в которых различие между машиной и организмом тщательно смазано; дух, тело и орудие оказываются взаимозависимыми.

Так, например, Станислав Лем, гармонически синтезируя в своей замечательной повести *Маска*<sup>15</sup> научную фантастику и психологический детектив, пытался исследовать проблему “автодескрипции конечного автомата”. Иначе говоря, понять может ли машина,

---

одновременное сочетание широкой палитры соответствующих литературных и материальныхборок (Д. Ло *После метода...*, с. 62-98).

<sup>14</sup> Д. Харауэй, *Манифест киборгов...*, с. 323.

<sup>15</sup> С. Лем, *Маска*, [в:] *Сборник научной фантастики*: Вып. 18, Москва 1977, с. 19-61.



облаченная в прекрасную женскую телесность, помещенная в социальную реальность квазисредневековья, самопознать свои психические процессы. В романе Филипа Дика *Мечтают ли андроиды об электроовцах?*<sup>16</sup> поднимается тема искусственной человекоподобной жизни.

Таким образом, сегодня ансамбль философских, социологических, антропологических, а равно и литературных концептов и метафор не объединены ни общей семантикой, ни логикой построения. Создание единого языка описания – это предмет дискуссий и проблема будущего.

## SUMMARY

### Anthropology of the future in the age of intelligent machines

Studying the reasons for classical anthropocentrism, related to bygone century's dramatic experience as well as to newest technology development, and ways to overcome it, the author marks out the breakpoints of borderlines between human and non-human, animal-human and machine. The author follows up in retrospect the historical vision of human embodiment, from Cartesian body mechanism to modern construct, a cyborg – a hybrid of machine and organism, a social construction. Finally, the author denotes the problem of searching a new place for man inside natural and subject relations where he is not a leader anymore.

**KEYWORDS:** postmodernism, cyborg, the presentation of the body, the limits of human

---

<sup>16</sup> Ф. К Дик, *Мечтают ли андроиды об электроовцах?*, (online), <http://nattack.narod.ru/gallery/text/BladeRunner.pdf>; <http://www.lib.ru/INOFANT/DICK/sheeps.txt>, [доступ: 25.11.2016].



ОЛЬГА ГРИНЕВИЧ

Гродно

## Будущее как отсутствие (на материале рассказа В. Набокова *Посещение музея*)

Тема времени – одна из ключевых в творчестве Владимира Набокова. В исследованиях, посвященных теме времени, часто цитируется известная метафора из романа *Другие берега*:

Признаюсь, я не верю во время. Этот волшебный ковер я научился так складывать, попользовавшись, чтобы один узор приходился на другой<sup>1</sup>.

С восприятием времени у В. В. Набокова связан также пространственный образ круга:

безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость. Не умея пробиться в свою вечность, я обратился к изучению ее пограничной полосы-моего младенчества<sup>2</sup>.

Н. С. Степанова, обобщая сложившиеся в философии концепции времени, выделяет четыре модели: субстанциональная и релятивистская модели (с точки зрения природы времени), динамическая и статическая модели (с точки зрения соотношений времени и бытия)<sup>3</sup>. Набоковская концепция времени ближе всего к статической субстанциональной модели (время представлено через различные вещественно-метафорические обозначения и представляет собой нечто статичное (“волшебный ковер) или равное самому себе, повторяющееся (“круглая крепость”).

---

<sup>1</sup> В. В. Набоков, *Другие берега*, Санкт-Петербург 2014, с. 135.

<sup>2</sup> Там же, с. 11.

<sup>3</sup> Н. С. Степанова, *Пространственно-временные отношения в художественном мире В. В. Набокова* (online), <http://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvenno-vremennye-otnosheniya-v-hudozhestvennom-mire-v-v-nabokova>, [доступ: 15.09.2016].

Одной из сквозных, лейтмотивных тем творчества В. В. Набокова является тема утраченного рая детства. В стихотворении *Как я люблю тебя* (1934) лирический герой восклицает: “Держусь, молчу. Но с годом каждым, / под гомон птиц и шум ветвей, / разлука та обидней кажется, / обида кажется глупей”<sup>4</sup>. Тема разлуки с родной тесно связывается с темой времени. Утрата родины приравнивается к утрате прошлого, а обретение гармонии для затерявшегося во времени лирического субъекта – это слияние с возлюбленной и с вечностью:

Как я люблю тебя. Есть в этом / вечернем воздухе порой / лазейки для души, просветы / в тончайшей ткани мировой (...) Замри под веткою расцветшей, / вдохни, какое разлилось – / зажмурься, уменьшись и в вечное / пройди украдкой насквозь<sup>5</sup>.

Таким образом, будущее парадоксально ассоциируется у набоковского героя с застывшим гармоническим прошлым – вечностью.

Четвертая часть романа *Ада, или Радости страсти* представляет собой изложение трактата под названием *Ткань времени*, который пишет Ван Вин и название которого перекликается с метафорой волшебного ковра. В трактате систематизируются набоковские представления о времени. Настаивая на разделении времени и пространства, на восприятии *чистого* времени, автор все же прибегает к пространственным, вещным метафорам для его характеристики:

Я упиваюсь Временем чувственно – его веществом и размахом, ниспаданием складок, самой неосвязаемостью его сероватой кисеи, прохладой его протяженности<sup>6</sup>.

Герой настаивает на существовании только двух измерений времени – прошлого и настоящего:

Будущее вообще не входит в состав Времени, не имеет никакого отношения ни ко времени, ни к дымчатой пелене его физической ткани<sup>7</sup>. Не-

<sup>4</sup> В. В. Набоков, *Стихи*, Санкт-Петербург 2015, с. 230.

<sup>5</sup> Там же, с. 231.

<sup>6</sup> В. В. Набоков, *Ада, или Радости страсти: Семейная хроника*, Санкт-Петербург 2015, с. 616.

<sup>7</sup> Там же, с. 647.

обратимость Времени (которое прежде всего никуда не обращено) есть следствие узости кругозора: не будь наши органы и орган-роды асимметричны, Время представлялось бы нам амфитеатром, и весьма величавым, похожим на рваную ночь и зубристые горы, обступившие маленькую, мерцающую, мирную деревушку<sup>8</sup>.

Снова возникает образ круга, постулирующий возможность возвращения в прошлое, которое является своеобразной заменой отсутствующего будущего.

Специфика набоковской концепции времени предполагает особую пространственно-временную организацию его произведений. Исследуя хронотоп рассказов В. В. Набокова, Е. Г. Белоусова и А. Г. Сверчкова уподобляют организацию художественного времени и пространства рассказов пространственно-временному палимпсесту<sup>9</sup>. Прошедшее в произведениях Набокова накладывается на настоящее, а слой будущего на этом палимпсесте, сообразуясь с вышесказанным, представляет собой их повторение, возвращение в прошлое.

Возвращение в Россию как специфический пространственно-временной жест является темой многих рассказов В. В. Набокова. Это действие представляет собой не только и не столько пространственное перемещение героя, но прежде всего перемещение во времени. Набоковский герой часто стремится преодолеть время и делает это разными способами, наиболее близкий автору и герою способ – преодоление времени через акт творчества, письма, путешествие в тексте. Необычное решение этой задачи представлено в рассказе *Посещение музея* (1938). Герой рассказа, заблудившийся в музее вымышленного провинциального города Монтизера, на первый взгляд, попадает в царство прошлого (следуя семантике музейного пространства), однако из музея попадает в советский Ленинград, как бы очутившись (*очнувшись*) в своем несвершившемся будущем.

Проводя лето в городе и случайно попав под дождь, герой, от лица которого ведется повествование, решает выполнить поручение своего друга – найти в музее случайно оказавшийся там портрет его деда, скончавшегося в Петербурге.

<sup>8</sup> Там же, с. 619.

<sup>9</sup> Е. Г. Белоусова, А. В. Сверчкова, *Принципы организации хронотопа в рассказах В. Набокова 1920–1930-х годов*, “Вестник Челябинского государственного университета” 2013, № 29 (320), с. 5.

Моему приятелю хотелось узнать, там ли действительно портрет, и, если там, можно ли его выкупить, и, если можно, то за какую цену. На мой вопрос, почему же ему с музеем не списаться, он отвечал, что писал туда несколько раз, но не добился ответа<sup>10</sup>.

В первом абзаце текста появляются ключевые мотивы, образы и локусы, организующие его структуру: мотив случайности; локус петербургского дома, в котором умер дед друга рассказчика, и локус музея, связанные между собой портретом. При упоминании музея возникает намек на его иррациональную, таинственную сущность: он поглощает отправленные туда письма.

Таинственным и случайным образом герой наталкивается на музей:

(...) бродя в поисках писчебумажной лавки по мертвым монтизерским улицам и кляня шпиль одного и того же длинношеюго собора, выставлявшего в каждом пролете, куда ни повернешь, я был застигнут сильным дождем, который немедленно занялся ускорением кленового листопада: южный октябрь держался уже на волоске. Я кинулся под навес и очутился на ступенях музея<sup>11</sup>.

Увидев в одном из залов искомый портрет, герой отправляется к директору музея, чтобы договориться о покупке, и вместе с ним возвращается взглянуть на экспонат. Однако на этот раз музей уже не пустынный храм прошлого:

В музее было нехорошо. Доносились вакхические восклицания, бравурный смех и как будто даже шум потасовки. Мы вошли в первую залу; там старичок сторож удерживал двух святотатцев с какими-то праздничными эмблемами в петличках.

Разворачивается своеобразная сцена глумления над прошлым:

Кто эта старая обезьяна? – спросил относительно портрета некто в полосатом нательнике, а так как дед моего приятеля был изображен с сигарой в руке, другой балагур вынул папиросу и собрался у портрета прикурить<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> В. В. Набоков, *Посещение музея*, [в:] В. В. Набоков *Весна в Фиальте*, Санкт-Петербург 2013, с. 79.

<sup>11</sup> Там же, с. 80.

<sup>12</sup> Там же, с. 85.

Ирреальность и абсурдность происходящего отражается на уровне диалогов, которые ведут персонажи:

Я ничего не могу решить, – говорил мосье Годар, перекрикивая шум. – Решимость только тогда хороша, когда подкреплена законом. Я должен сперва посоветоваться с мэром, который только что умер и еще не избран. Думаю, что купить портрет вам не удастся, но тем не менее хочу вам показать еще другие наши сокровища<sup>13</sup>.

Попытка героя купить портрет – его попытка овладеть *веществом* прошлого, характерная для других набоковских персонажей – оказывается неосуществимой: герой блуждает по расширившимся залам музея и попадает в советскую Россию. Таким образом, в тексте существует два противоположных пространства, которые накладываются друг на друга: музей (прошлое, сон, наваждение) и советский Ленинград (настоящее/будущее, действительность, явь). Парадоксально, что герой не может существовать в действительном мире, в который попадает, выйдя из загадочного музея, и, в конце концов, пересекает границу, символически означающую разделение не только географическое, но и временное, сущностное. Музей и Ленинград занимают смежное пространство, но разные временные позиции. Т.е. эти типы пространства-времени расположены по принципу палимпсеста – накладываются друг на друга.

Блуждая по залам музея, герой обнаруживает в этом пространстве основные признаки старого Петербурга, культурные коды *петербургского текста*. Это, прежде всего, пространство культуры (одно из семантических измерений музейного локуса):

(...) я очутился среди тысячи музыкальных инструментов, – в зеркальной стене отражалась анфилада роялей, а посредине был бассейн с бронзовым Орфеем на зеленой глыбе. Тема воды на этом не кончилась, ибо, метнувшись назад, я угодил в отдел фонтанов, ручьев, прудков, и трудно было идти по извилистому и склизкому их краю.

Пройдя через все эти объекты, напоминающие дворцовые ансамбли Петергофа, герой попадает в светлую гостиную в стиле ампира, в которой расположатся герои автобиографического романа *Память, говори*, в рассказе же она пугающе безлюдна:

<sup>13</sup> Там же, с. 87.

но ни души, ни души... Мне уже было непередаваемо страшно, но всякий раз как я поворачивался и старался вернуться по уже пройденным переходам, я оказывался в еще не виданном месте, – в зимнем саду с гортензиями и разбитыми стеклами, за которыми чернела искусственная ночь<sup>14</sup>.

Зимний сад с разбитыми стеклами – еще одна разрушенная часть памяти – ассоциируется с беседкой с цветными стеклами в усадебном саду, в которой автобиографический набоковский герой сочинил свое первое стихотворение. Итак, герой рассказа блуждает среди громадных осколков прошлого в надежде найти выход из этого музея памяти, и находит его, оказавшись внезапно в заснеженном Петербурге:

Увы! это была не Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, заказанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная<sup>15</sup>.

И там, где могла бы оказаться завязка сюжета, рассказ внезапно прерывается:

Но довольно. Не стану рассказывать ни о том, как меня задержали, ни о дальнейших моих испытаниях. Достаточно сказать, что мне стоило неимоверного терпения и трудов обратно выбраться за границу и что с той поры я заклился исполнять поручения чужого безумия<sup>16</sup>.

Постулируемое в трактате Вана Вина отрицание будущего творчески воплощено в русскоязычном рассказе Набокова; пересекая границу, герой возвращается в прошлое, время описывает свой круг.

Семантика музея – семантика застывшего, мертвого пространства. С этим локусом связаны мотивы смерти (сна) и уничтожения. Письма, отправляемые в музей, не получают ответа и исчезают; при встрече с героем директор музея запечатывает письмо, которое затем бросает в мусорную корзину. В музейных залах герой встречает макеты земного шара, скелеты животных – мертвые или искусственные предметы, призванные имитировать жизнь. Напротив, при

<sup>14</sup> Там же, с. 89.

<sup>15</sup> Там же, с. 91.

<sup>16</sup> Там же, с. 92.

описании пространства Ленинграда, подчеркивается его принадлежность к реальной жизни (теперь это была действительность, было действительным все). Прослеживается оппозиция *закон – беззаконие*, первая часть которой характеризует музейное пространство, а вторая – Ленинград (ср. реплику директора:

Я ничего не могу решить... Решимость только тогда хороша, когда подкреплена законом и мысли героя на родине надо было что-то делать, куда-то идти, бежать, дико оберегать свою хрупкую, свою незаконную жизнь).

Однако трагический смысл рассказа заключается в том, что герой не может выжить в пространстве жизни и вынужден вернуться назад, в своеобразное некропространство музея памяти.

Таким образом, для передачи сложного философского содержания, затрагивающего проблемы времени и пространства, утраченной родины и памяти о ней в рассказе *Посещение музея* используется особый хронотоп, организованный по принципу палимпсеста. Отсутствие будущего в философской концепции времени В. В. Набокова отражается в рассказе на сюжетном (путешествие в будущее начинается в некропространстве музея), композиционном (трехчастность композиции прошедшее – будущее – прошедшее) и мотивно-образном уровнях.

## SUMMARY

### The future as a lack of (based on the story by V. Nabokov *The Visit to the Museum*)

The article discusses the conception of time of Nabokov on the example of the story *A visit to the museum*. The reflection of time and space in the story is based on the principle of spatial and temporal palimpsest. While traveling through the rooms of the French museum, Nabokov's hero of the story travels in time and gets in the post-revolutionary St. Petersburg. Sensing their incompatibility with the time, the hero comes back, "in the past". Thus, in the future there is no concept of time Nabokov.

**KEYWORDS:** conception of time, space-time organization, topic





AGNIESZKA BACZEWSKA-MURDZEK

Białystok

## Człowiek wśród absurdów rzeczywistości radzieckiej. Wizja świetlanej przyszłości w k-RAJ-u RAD na kartach antyutopii Andreja Płatonowa *Wykop*

Napisany w 1930 roku „z wnętrza katastrofy”<sup>1</sup> *Wykop* (Котлован<sup>2</sup>) Andreja Płatonowa to mikropowieść, która oficjalnie drukiem ukazuje się w Rosji Radzieckiej dopiero pod koniec lat 80. XX wieku<sup>3</sup> (a dokładnie w roku 1987). Sytuacja taka powodowana jest niewątpliwie faktem, iż utwór ten podejmuje, śmiałą jak na czasy, w których powstaje, dyskusję z utopijną wizją świetlanej przyszłości radzieckiego świata, absurdalną<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> К. Гордеева, В. Гольшев, *Как читать «Котлован»? Виктор Гольшев о самой страшной книге, написанной в России*, “Частный корреспондент” 2014, от 20 мая, (online), [http://www.chaskor.ru/article/kak\\_chitat\\_kotlovan\\_36043](http://www.chaskor.ru/article/kak_chitat_kotlovan_36043), [dostęp: 19.09.2016]. W tym i kolejnych przytoczeniach, jeśli nie zaznaczę inaczej, tłumaczenie moje.

Utwór powstaje wtedy, gdy akurat trwa akcja industrializacji, kolektywizacji i „niszczenia wroga klasowego”, kiedy to Rosja Sowiecka, staje się terenem bezprecedensowego w historii eksperymentu, którego Płatonow staje się częścią i obserwuje go od środka.

<sup>2</sup> *Котлован* tłumaczono również na polski jako *Dół*.

<sup>3</sup> Wcześniej mikropowieść publikowana jest w ojczyźnie jej autora nielegalnie. Na zachodzie pierwszy wychodzi drukiem w migracyjnym czasopiśmie niemal trzydzieści lat po jej napisaniu (do tego czasu powieść była znana tam wyłącznie z odpisów), by na półki księgarskie Związku Radzieckiego trafić dopiero ponad pół wieku od momentu jej napisania, tj. w 1987 roku. W tym samym jeszcze roku, jako *Wykop* w przekładzie Andrzeja Drawicza, mikropowieść debiutuje w Polsce. Po raz kolejny do rąk polskiego czytelnika trafia zupełnie niedawno, bo w 2017 roku, tym razem w tłumaczeniu Adama Pomorskiego już jako *Dół*.

<sup>4</sup> Absurd, w ślad za egzystencjalną filozofią Jeana Paula Sartre’a, będą tu rozumiała jako przeżywanie powszechnego bezsensu. „Absurd w tym ujęciu jest uczuciem, które opanowuje człowieka, gdy pojmie on, że nic – ani świat, ani historia, ani on sam

ideą komunistycznego k-RAJ-u, kiedy każdy radziecki człowiek RAD będzie wszystkim i wszystkiemu<sup>5</sup>.

Główna oś fabularna mikropowieści rozwija się wokół dwóch motywów<sup>6</sup>: budowy ogólnoproletariackiego domu „schronienia od udręki”<sup>7</sup>, który ma stać się fundamentem utopijnego miasta „przyszłego stabilnego szczęścia i dzieciństwa” (K, s. 27) oraz historii małej dziewczynki Nastii, „lidera przyszłego proletariackiego świata” (K, s. 46), która jako „element przeszłości” (K, s. 21) ma tam właśnie zamieszkać. Grupa budowniczych otrzymuje zatem zadanie stworzenia w jak najkrótszym czasie podwalin lepszego jutra, zaczątków „gorejącego światła socjalizmu” (K, s. 83). Tyle tylko, że owo doskonalsze nie ma jednak w utworze jednego spójnego oblicza.

### Świetlana przyszłość. Obietnica bez pokrycia

Zgodnie z zasadą, iż „antyutopia nie jest zupełnym przeciwieństwem utopii: antyutopia rozwija główne zasady utopii, doprowadzając je do absurdu”<sup>8</sup>, oficjalną wersję świetlanej przyszłości prezentuje Płatonow

– nie znajduje uzasadnienia”. F. Forest, *50 podstawowych pojęć kultury współczesnej. Materiały i komentarze*, Marrabout 1991, tłum E. Niesyty, (online), <http://fem.put.poznan.pl/poli-admin/didactics/4781524Poj%C4%99cia%20kultury%20-%20Forest.pdf>, [dostęp: 08.04.2017].

<sup>5</sup> Jak słusznie zauważa Wiktoria Czalikowa, w swym artykule dotyczącym antyutopijnego charakteru *Wykopi*: „Приобретая антиутопические черты, роман становится идеологически опасным жанром для тоталитарной утопии”. В. Чаликова, *Метаутопия Андрея Платонова*, [w:] В. Чаликова, *Утопия рождается из утопии*, Лондон 1992, (online), <http://chalikova.ru/metautopiya-andreyaplatonova.html>, [dostęp: 20.09.2016].

<sup>6</sup> Tym samym dzieło Płatonowa realizuje jedno z podstawowych kryteriów strukturalnych utopii negatywnej, a mianowicie ma „wyraźnie ukształtowany wątek główny i minimum pobocznych”. J. Sałajczykowa, *Z problematyki eksperymentu literackiego w rosyjskiej radzieckiej prozie lat dwudziestych: powieść E. Zamiatina „My” jako utopia odwrócona*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1988, nr 19, s. 102.

<sup>7</sup> А. Платонов, *Котлован*, Минск 1993, с. 23. Jeśli nie wskażę inaczej w tym i kolejnych przytoczeniach tłumaczenie moje. Kolejne cytaty z powieści będą znaczyły bezpośrednio w tekście artykułu. Litera K oznaczać będzie, iż przytoczenie pochodzi z powyższego wydania dzieła, liczba po oznaczeniu literowym zaś numer strony, z której pochodzić będzie cytowany fragment.

<sup>8</sup> С. В. Баландина, *Специфика жанра литературной антиутопии на материале романа А. Зиновьева «Зияющие высоты»*, “Известия Волгоградского государственного педагогического университета” 2009, т. 44, № 10, с. 169.

w swej mikropowieści nie wprost (nie pojawia się ona w powszechnie organizującej życie bohaterów utworu dyrektywie, chociaż „rzadko zdarzała się noc, by nie było żadnej dyrektywy”<sup>9</sup>), (K, s. 70), lecz w kilku indywidualnych wyobrażeniach na jej temat, które już na tym etapie sugerują irracjonalny charakter partyjnych obietnic świata idealnego<sup>10</sup>.

Wizja przyszłości, z jaką spotykamy się na kartach *Wykopu*, jest wypadkową wyobrażeń na temat mitu o sprawiedliwym państwie i szczęśliwym społeczeństwie<sup>11</sup>, rodzących się w głowach uwikłanych nie zawsze z własnej woli w budowę owej Utopii<sup>12</sup> postaci.

Z indywidualnych przedstawień o lepszym życiu wyłania się na pierwszy rzut oka struktura tyleż idealna i iluzoryczna, co nierozumna zarazem. Załączek przyszłego świata „korzeń niezniszczalnej architektury” (K, s. 44) stanowić ma zatem zbudowany w ciągu roku monumentalny i trwały dom, z którego wysokich okien cały miejscowy proletariatus patrzeć ma na wyczekujący go jak zbawiciela świat. Dopełnieniem i rozwinięciem

<sup>9</sup> Znamienne jest, iż wszystkie wytyczne przekazywane są przez „dorosłych, centralnych ludzi” (K, s. 66) właśnie nocą. Nie sposób oprzeć się zatem wrażeniu, że pierwowzorem takiego przedstawienia były znane Płatonowowi stalinowskie metody działania, których rozkwit przypada właśnie na lata 30 – okres wielkiej czystki (wielkiego terroru), jednej z najbrutalniejszych fal masowych represji w Związku Radzieckim. Szerzej na ten temat: O. Figes, *Szepty. Życie w stalinowskiej Rosji*, tłum. W. Jeżewski, Warszawa 2008.

<sup>10</sup> Jak każda inna antyutopia jest *Wykop* „wołaniem o zmianę stosunków panujących, jest bowiem ich diagnozą (...) pali mosty między rzeczywistością i powinnością (...) Pokazuje świat, w którym istnieją zawsze jakieś albo-albo, zasadnicze wybory”. J. Szacki, *Spotkania z utopią*, Warszawa 1980, s. 183.

<sup>11</sup> Na kartach swej mikropowieści Płatonow rozprawia się z radzieckim mitem założycielskim jako źródłem absurdu. Pisarz zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że: „Ujęcie mitu w kategoriach prawd irracjonalnych, oddziałujących na emocje i ludzkie pragnienia prowadzi do ograniczenia kontrolnej roli rozumu”, skutecznie zamykając obywatelom zorganizowanej wokół niego Utopii oczy na otaczające ich zewsząd niedorzeczności. Zob.: M. Kowalska, *Rosyjski mit władzy, a kult jednostki*, „Poznańskie Studia Sławistyczne” 2013, nr 5, s. 144.

Mając świadomość, że „mitu nie można podważyć za pomocą rozumowania, ponieważ żadne rozumowanie go nie uzasadnia”, by skutecznie go zdyskredytować odwołuje się w swym obrazowaniu do siły hiperboli, ironii, groteski. S. Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988, s. 80.

<sup>12</sup> Pisownię taką stosuję w ślad za Tomaszem Morusem, który pisząc słowo Utopia wielką literą ma na myśli mityczną krainę, małą litera zaś pojawia się w słowie utopia odnoszonym przez pisarza to utworu literackiego. Patr.: T. Morus, *Utopia*, Warszawa 2001.

utopijnej idei ma być wzniesiona pośrodku tego świata wieża, dokąd na szczęśliwe osiedlenie trafić już mają robotnicy całej ziemi.

A zatem, zgodnie z zasadami, jakimi rządzi się utopia negatywna, lepszy świat, z przedstawieniem którego mamy do czynienia w powieści *Wykop*, ma być już na wstępie przestrzenią zamkniętą, wyizolowaną, odgradzoną murem od „wrogiego” mu zewnętrznego życia, co nie sprzyja rozwojowi takich tendencji, jak samodzielność myślenia, czy niezgoda na jedynie słuszny porządek.

To dlatego projektujący całe przedsięwzięcie inżynier Pietruszewskij<sup>13</sup>, uosabiając niepokój samego pisarza, co do efektów świadomej izolacji społeczeństw, odczuwa strach, że wznoszone z jego udziałem domy zapełnią być może jedynie rzesze marionetek, istot pozbawionych „tego ciepła życia, które czasami zwie się duszą” (K, s. 25), i które mieszkać będą w nich wyłącznie „ze względu na złą pogodę” (K, s. 25).

Ironia, wyraźnie zauważalna w powyższym przytoczeniu, sugerować ma bezsens organizowania społeczeństw wokół idei izolacjonizmu, która nie tylko prowadzić musi ostatecznie do przekształcenia człowieka w istotę bezwolną, ale też nie gwarantuje, jak przekonuje Andriej Płatonow ustami swojego bohatera, stanu powszechnej szczęśliwości.

Podobnie jak nie może zapewnić jej polityka bezkompromisowego niszczenia wroga klasowego. Po akcji irracjonalnego spławiania tratwami z przedsiönka do radzieckiego lepszego jutra całych kułackich rodzin, w oczyszczonym już od wrogiego elementu kołchozie przyszłości władza zarządza święto. Zmuszeni do uczestniczenia w powszechnej „radości” chłopci biorą zatem udział w zbiorowej scenie „ciężkiego tańca” i śpiewu „słabym głosem” (K, s. 100). Robią to nawet, gdy radio nagle w środku piosenki przestaje grać i nie płyną już z niego dźwięki żadnej melodii. „Naród przecież zatrzymać się nie mógł, dopóki aktywista nie powiedział: Stój do kolejnego dźwięku!” (K, s. 100). Naturalna dla każdego człowieka potrzeba wewnętrznej harmonii i szczęścia zostaje w obywatelach nowego

<sup>13</sup> Taka kreacja postaci poświadcza gatunkowe powinowactwo *Wykopu* z utopią odwróconą, której teoria zakłada zgodnie z tezą Irvinga Howe’a, że „schemat antyutopijnej powieści wymaga, aby w jednej lub dwóch samotnych postaciach, wyłamujących się z doskonałości przystosowania raz jeszcze obudziło się spontaniczne pragnienie indywidualności”. I. Howe, *The Fiction of Anti-Utopia*, „The New Republic” 1962, z 26 IV, s. 13-16, cyt. za: J. Sałajczykowa, *Z problematyki eksperymentu literackiego w rosyjskiej radzieckiej prozie lat dwudziestych: powieść E. Zamiatina „My” jako utopia odwrócona*, „Studia Rossica Posnaniensia” 1988, nr 19, s. 100.

świata skutecznie stłumiona. Zamienia ją strach i pragnienie uratowania się od fizycznego unicestwienia<sup>14</sup>.

Krytyczna intencja *Wykopu*, manifestująca się za pośrednictwem takich właśnie groteskowo-hyperbolicznych przedstawień, pozwala czytelnikowi lepiej przyjrzeć się prawdziwym rezultatom nedorzecznym poczynań władzy. Nakazywanie ludziom masowego rozradowania napęłnia świat socjalistycznej Utopii irracjonalnością, ale też wszechobecną bojaźnią i zniewoleniem (tych, którzy nie tańczyli aktywista Żaczew przekonywał do udziału w ogólnej radości szturchańcami). Niepokój samego pisarza budzą zaś działania opresyjnej władzy, które wbrew jej ideologicznym deklaracjom prowadzą do zaniku samostanowienia, co siłą rzeczy wyklucza odczuwanie radości.

Idea oczyszczania radosnej przyszłości z pozostałości przeszłości skrajnie absurdalną postać zyskuje w projekcjach nowej rzeczywistości, rodzących się w chorym niewątpliwie umyśle inwalidy Żaczewa.

Wspierający początkowo „ubogi ruch w stronę dalekiego szczęścia” (K, s. 35) wyłącznie przez objadanie najbogatszych obywateli z luksusowych dóbr żywnościowych, widząc przyszły lepszy świat jako społeczeństwo wolne nie tylko od burżuazyjnej „hołoty” (K, s. 61), ale też od wszystkich skażonych pierwiastkiem starego ludzi, bohater marzy, by ostatecznie spalić obecne miasto i **zabić** wszystkich dorosłych jego mieszkańców, zostawiając przy życiu tylko „proletariackie niemowlęctwo i prawdziwe sieroctwo” (K, s. 55).

Ten pozbawiony choćby odrobiny racjonalności pomysł, by przez eksterminację wszystkich dorosłych i pozbawienie dzieci ich opieki doprowadzić do „przyśpieszonego masowego wyrobu „nowych ludzi”<sup>15</sup>, wychowania prawdziwych bojowników nowego świata, skutkować musi katastrofą, jaką będzie zniknięcie z powierzchni ziemi całego społeczeństwa. Odwołując się do siły hiperboli, dystopia *Wykop* prognozuje problematykę późniejszych antyutopii, których naczelnym zagadnieniem będzie demaskacja i kompromitacja stworzonych przez wiek XX systemów totalitarnych, którym nieobce były czystki etniczne i obozy koncentracyjne.

<sup>14</sup> Por. Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, Paryż 1953, cyt. za: M. Heller, *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, Kraków 2015, (online), [http://www.kulturaparyska.com/uploadfiles/file/\\_eller\\_maszyna\\_9\\_marca\\_2015.pdf](http://www.kulturaparyska.com/uploadfiles/file/_eller_maszyna_9_marca_2015.pdf), [dostęp: 08.04.2017].

<sup>15</sup> M. Heller, *Maszyna i śrubki: jak hartował się człowiek sowiecki*, Kraków 2015, (online), [http://www.kulturaparyska.com/uploadfiles/file/\\_eller\\_maszyna\\_9\\_marca\\_2015.pdf](http://www.kulturaparyska.com/uploadfiles/file/_eller_maszyna_9_marca_2015.pdf), [dostęp: 08.04.2017].

Owo przedstawienie niedorzecznych poczynań wobec likwidowanego w imię wyższych wartości społeczeństwa przeszłości to pesymistyczna prognoza masowego ludobójstwa i jego irracjonalnej natury, mających miejsce w społeczeństwach XX wieku<sup>16</sup>. To dlatego właśnie pierwiastek **śmierci**<sup>17</sup>, nieodzowny element literatury absurdu, jest tak powszechnie obecny w prezentowanej w *Kotłowanie wizji* lepszego jak obiecywano świata. Jego irracjonalny charakter wyjawiać ma choćby fakt, iż owo nowe wyrastać ma z tragedii masowego zabijania.

Mała dziewczynka Nastia, symbol odrodzonego społeczeństwa świetlanej przyszłości, żyć ma w „wypchanej” kości (K, s. 56) pomordowanych, bezbronnych i bezsensownych ofiar przemocowych przemian ziemi. W oczekiwaniu na przyjście idealnego świata śpi i bawi się póki co w trumnach, co wskazuje wyraźnie na jej obojętność wobec powszechnej tragedii drugiego człowieka. Bardziej niż śmierć konkretnych osób boli ją fakt, iż w pewnym momencie „zabawki” jej odebrano, by pochować w nich zmarłych na froncie walki o świetlaną przyszłość robotników.

Absurdalizacja powyższego przedstawienia, dokonująca się z wykorzystaniem możliwości groteskowego obrazowania, pozwala ujawnić gnoseologiczną sprzeczność. Obiecywane nowe, lepsze życie, którego Nastia jest uosobieniem, symbolicznie złożone zostaje do trumny.

<sup>16</sup> Stworzonej na początku XX wieku kreacji świata, gdzie ludzie przymuszani są do własnoręcznego przygotowania przeznaczonych dla siebie trumien, o czym piszę szerzej dalej, nie sposób z dzisiejszej perspektywy rozpatrywać w oderwaniu od takich traumatycznych doświadczeń ludzkości jak holokaust, rzeź na Wołyniu czy na przykład ludobójstwa w byłej Jugosławii. Przywołuje ona znane nam z historii obrazy, których ofiary własnymi rękoma kopią doły, w jakich za chwilę ich ciała zostaną zasypane. Jest to zatem nie tylko projekcja przyszłości RADzieckiego społeczeństwa i świata. Scena, o której mowa nabiera dla współczesnego człowieka bardziej uniwersalnego znaczenia, zwłaszcza w obliczu reaktywacji oraz rozkwitu w dzisiejszym świecie nazistowskich i rasistowskich ideologii, które coraz częściej przyjmują postać aktów terroru. Na temat natury obu zjawisk patrz szerzej: H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, tłum. D. Grinberg, Warszawa 1989, s. 129-148. Obszerna analiza podobieństw ideologicznych narodowego socjalizmu i komunizmu zob. też: J. Schüßlburner, *Czerwony, brunatny i zielony socjalizm*, tłum. T. Gabiś, Wrocław 2009. Por. F. Ryszka, *Państwo stanu wyjątkowego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985.

<sup>17</sup> Podobnie jak główni przedstawiciele literatury absurdu Płatonow komentuje śmierć jako przypadkowy, pozbawiony sensu, wręcz zbędny koniec ludzkiego istnienia. Por. D. P. Klimczak, *Medytacja nad pustką konteksty buddyjskie w końcówce i Szczęśliwych dniach Samule Becketta*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3/4, s. 341-342.



I wtedy okazuje się, że bohaterka sama zdolna jest do przemocy, której dopuścić się jest gotowa w imię własnej wyłącznej przyjemności.

– Так, – сказала девочка, не обращая внимания. Мне у вас стало скучно, вы меня не любите, как ночью заснете, так я вас изобью (K, 61).

A zatem na naszych oczach kiełkuje „cywilizacja”, której naczelną zasadą będzie poparta egoizmem dehumanizacja<sup>18</sup>.

By dopełnić obrazu tragicznego przedstawienia tak kreowanej nierezystywności, by zwielokrotnić w odbiorcy dzieła poczucie absurdu, Płatonow opisuje aprobatę, z jaką przyjęto deklaracje naruszenia nietykalności fizycznej. Potencjalne ofiary obiecywanej im przemocy, nie tylko nie oburzają się na jawną niewdzięczność ze strony swej podopiecznej, lecz wręcz przeciwnie są dumne z prezentowanej przez nią postawy.

Мастеровые с гордостью поглядели друг на друга, и каждому из них захотелось взять ребенка на руки и помять его в своих объятиях, чтобы почувствовать то теплое место, откуда исходит этот разум и прелесть малой жизни (K, s. 61).

Okrucieństwo i bezwzględność bohaterki spotykają się, ku zaskoczeniu czytelnika, z wyjątkowo ciepłym ich przyjęciem. Finał całego zajścia jest tym bardziej nieoczekiwany, że potencjalne ofiary represji skłonne są nadal patrzeć na swego ewentualnego oprawcę „jak na anioła” (K, s. 57) i nieustająco troszcząc się o nią gotowe są z czułością przygotowywać dziewczynkę na chwilę, kiedy ich samych już zabraknie. Z nieskrywaną miłością mościć jej upragnioną trumnę pościelą.

<sup>18</sup> Wizja dehumanizacji świata nowych ludzi zostaje poparta bardziej jeszcze wymownym obrazem zezwierzecenia, hiperboliczno-groteskowym przedstawieniem, w którym bohater przemian, uwikłany w bezduszną rzeczywistość przedstawiciel lepszego świata zaczyna w sensie dosłownym porastać stopniowo sierścią. „Сафронов тоже был спокоен, как довольный человек, и рыжие усы его, нависшие над ослабевшим полуоткрытым ртом, росли даже из губ, потому что его не целовали при жизни” (K, s. 67). Mamy tu zatem do czynienia z typowym dla groteski zatarciem podziałów wewnątrz świata istot żywych, łączeniem „elementów zwyczajowo należących do różnych porządków, opatrywanych przeciwnymi znakami wartości czego efektem jest konflikt, sprzeczność, niezborność”, wreszcie poczucie odrealnienia odczuwane na poziomie absurdu. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, Kraków 1997, s. 384.

Absurd realizuje się zatem u Płatonowa w dziwacznych z punktu widzenia codziennej logiki działaniach wykreowanych przez pisarza postaci, co silniej jeszcze podkreśla bezsensowność reprezentowanych przez świat, którego są częścią, idei i przekonań.

**Trumny**, które stają się tychże projektów i planów symbolicznym ucieleśnieniem, pojawiają się zatem w utworze w zwielokrotnionej formie. Mieszkańcy okolicznych miejscowości żyją właściwie tylko po to, by skrzynie, w których spoczną kiedyś ich ciała zawczasu sobie przygotowywać. Każdy z nich buduje swoją mroczną nieuchronnie przyszłość własnymi rękoma, z pietyzmem dopasowując rozmiar drewnianego prostokąta do własnych, indywidualnych potrzeb. Koncentrują się wyłącznie na jego wielkości (ich życiowe plany i aspiracje na tym się właśnie kończą), zapominając tak naprawdę o wartości najwyższej, jaką jest samo ich życie.

Są bowiem oni prawdziwymi „RADzieckimi ludźmi”, marzącymi wyłącznie o tym, by być dla społeczeństwa organizmem pożytecznym, by żyć wyłącznie dla dobra ogółu. Poddając się sile propagandy, chcą wierzyć, że w kraju ciągłego umierania, w którym „martwego inwentarza” (K, s. 59) coraz bardziej brakuje, ich działania pozwolą odnaleźć drogę do szczęśliwości całego narodu. Nie zauważają otaczającego ich zewsząd absurdu, którego początkiem staje się wszechobecne kłamstwo.

Мы по росту готовили гробы: на них метины есть – кому куда влезать. У нас каждый и живет оттого, что гроб свой имеет: он нам теперь цельное хозяйство! Мы те гробы облеживали, как в пещеру зарыть (K, s. 59).

Tworząc świat przedstawiony, w którym przymiarka trumny jest rzeczą zupełnie normalną, a sens życiu irracjonalnie nadaje jedynie oczekiwanie w imię społecznego szczęścia na przedwczesną **śmierć**, autor *Wykopu* sugeruje, że w radzieckiej nierzeczywistości, tam, gdzie człowiek stając wobec osaczającego go absurdu zamiast buntować się przeciwko niemu, poddaje mu się bezwolnie nie decydując się na samodzielne myślenie i działanie, na przekraczanie otaczających go zewsząd nonsensów, godność ludzka umiera.

Uwikłane w taką nierzeczywistość postaci, „wychudli od nieustannego bohaterstwa i zupełnie bladzi ludzie” (K, s. 70), podlegają ciągłemu procesowi konania, które ma swój początek w **śmierci duchowej bohaterów**, a potem trwa nieustająco przez całe ich życie, aż do momentu, gdy wyczerpane już walką o socjalistyczną lepszą perspektywę, z głodu i przepracowania degradacji ulegną w końcu ich ciała.



- Ну, прекрасно, – сказал тогда Чиклин. – А кто ж их убил?  
– Нам, товарищ Чиклин, неизвестно, мы сами живем нечаянно (К, s. 70).

Absurdalizując przedstawienie radzieckiego świata świetlanych idei, w którym człowiek powinien dołożyć wszelkiej staranności<sup>19</sup>, by proces jego unicestwienia wreszcie się zakończył i niechcący tylko jeszcze tego nie zrobił, Płatonow jak mantrę powtarza prawdę o tym, iż życie jako takie nie jest w tej niedorzecznej przestrzeni żadną wartością.

Doskonałą ilustracją tej właśnie tezy jest scena odbierania dobra wspólnego, jakim zaczyna być w końcu trumna, jednemu obywatelowi po to, by przeznaczyć ją na rzecz innego, mającego w tym momencie większą przychylność i względy władzy. Obecność zaszczepionego w powyższym założeniu absurdu ujawnia najlepiej szczere zdziwienie dziecka, które nie tylko nie rozumie, dlaczego nagle odbiera mu się jego ulubioną zabawkę (niedorzeczność radzieckiego życia ujawnia się już tylko w kontekście tego, że jest nią trumna właśnie), ale też nie może pojąć, jak do tego doszło, iż nobilitujące ponoć umieranie nie staje się udziałem każdego.

- Они все равно умерли, зачем им гробы! – негодовала Настя. – Мне некуда будет вещи складать!  
– Так уж надо,- отвечал Чиклин. – Все мертвые – это люди особенные.  
– Важные какие! – удивлялась Настя.- Отчего ж тогда все живут! Лучше б умерли и стали важными!” (К, s. 65).

Tak skonstruowany i zinterpretowany obraz świata przedstawionego prowadzi do smutnej ostatecznej diagnozy, że w świecie totalnego radzieckiego absurdu człowiek zostaje przez państwo zauważony dopiero wtedy, gdy już umarł.

Wbrew propagandzie powszechnej szczęśliwości totalitarne państwo nie troszczy się o swojego obywatela za życia. W ojczyźnie głoszonego dobrobytu, pozostawieni samym sobie ludzie stopniowo się kurczą, powolną **śmiercią** umierając z wygłodzenia.

Елисей сейчас же вошел в сельсовет и стал, не соображая, что штаны спустились с его живота, хотя вчера вполне еще держались. Елисей не имел аппетита к питанию и поэтому худел в каждые истекшие сутки. (...) Он жил и глядел глазами лишь оттого, что имел документы середняка, и его сердце билось по закону. (К, s. 68-69)

<sup>19</sup> „Мужик изо всех темных своих сил останавливал внутреннее биение жизни, а жизнь от долголетнего разгона не могла в немпрекратиться” (К, s. 78).

**Umieranie** staje się zjawiskiem na tyle powszechnym, iż dla radzieckiego człowieka obecność martwego ciała w najbliższym jego otoczeniu nie jest nie tylko niczym zaskakującym, ale wprost przeciwnie traktuje ją on jako rzecz zupełnie naturalną<sup>20</sup>. Nie widząc w tym nic niestosownego jeden z bohaterów RADzieckiej tragedii, kładzie się pomiędzy zmarłymi, by po ciężkim dniu udać się na zasłużony odpoczynek.

Изредка вскрикивали куры в огороженных захолустьях, но их Чиклин уже не слушал и лег спать под общее знамя между Козловым и Сафроновым, потому что мертвые – это тоже люди (К, s. 68).

Połączony z groteskowym obrazowaniem absurd tej sceny staje się narzędziem budowania satyry, jakiej przedmiotem jest głównie całkowite zubożenie radzieckiego człowieka na zło go otaczające, efekty którego są jak widać nieodwracalne.

Zubożenie owo wyraźniej jeszcze wybrzmiewa w chwili, gdy Aktywista stojący na czele małego fragmentu krainy RADzieckiej szczęśliwości niechcący dopuszcza się zbrodni na tle politycznym, jak ją później usprawiedliwia.

Нечаянно! – произнес Чиклин и сделал мужику удар в лицо, чтоб он стал жить сознательно. Мужик было упал, но побоялся далеко уклоняться, дабы Чиклин не подумал про него чего-нибудь зажиточного, и еще ближе предстал перед ним, желая посильнее изувечиться и затем сходатайствовать себе посредством мученья право жизни бедняка. Чиклин, видя перед собою такое существо, двинул ему механически в живот, и мужик опрокинулся, закрыв свои желтые глаза.

Елисей, стоявший тихо в стороне, сказал вскоре Чиклину, что мужик стих.

– А тебе жалко его? – спросил Чиклин.

– Нет,- ответил Елисей (К, s. 70).

Zadowolony z siebie Aktywista nie przydaje temu, co się stało wielkiego znaczenia. **Pobicie ze skutkiem śmiertelnym**, do którego doszło przez nieuwagę (Aktywista zbyt mocno tylko uderzył), przez jego sprawcę traktowane jest jak wypadek przy pracy, niewinna pomyłka, do której dojść jego zadaniem oczywiście mogło. A skoro rzecz cała dotyczy przerwa-

<sup>20</sup> I choć dla bohaterów *Wykopu* śmierć zwykle nie jest niczym szczególnym „w chwili rozkwitu świetlanego momentu społecznienia” (K, s. 71) nabiera ona irracjonalnie uroczystego charakteru.

nego życia „kułaka” (K, s. 7)<sup>21</sup>, jak potem na wszelki wypadek wyjaśnia, traktować ją nawet można jako dobre zrządzenie losu.

Nie mniej niedorzeczne niż postawa sprawcy czynu irracjonalnie niezabronionego w stworzonym piórem Andrejewa świecie jest przyzwolenie na tego typu działanie, powszechne w obliczu tragedii ludzkiej zobowiązanie świadków całego zajścia, którzy spokojnie przechodzą nad tym, co się stało do porządku dziennego. Jedni być może ze strachu o własne życie, drudzy z konformistycznej potrzeby niekomplikowania życia własnego nie tylko nie robią nic, by tragedii zapobiec, lecz w najmniejszym nawet stopniu nie piętnują metod działania oprawcy.

Podobnie jak w dramatach absurdu u Mrożka wszechobecna w powieści Płatonowa **śmierć** ma wymiar społeczny. Jest ona wyłącznie efektem ingerencji jednego człowieka w życie innej istoty ludzkiej. W efekcie staje się formą stosunków międzyludzkich, które tym samym doprowadza do absurdu.

### Absurdalny dół. Ostateczna diagnoza

Świat przedstawiony utworu, na pierwszy rzut oka realistyczny, nie ma w nim fantastycznych postaci czy nadrealnych zdarzeń, opiera się jednak zasadom zdrowego rozsądku. Zauważając w tym i innych dziełach Płatonowa cechy literatury absurdu Wiktorija i Rene Śliwowsky słusznie

<sup>21</sup> Niepotrzebna śmierć przedstawiciela „sił podkułackich” (K, s. 76) nie wydaje się postaciom uwikłanym w radziecką nierzeczywistość szczególną stratą, ponieważ ofiara groteskowych zajść jest w ich mniemaniu gorszym gatunkiem człowieka. Dla *Kotłowana*, jak dla każdej antyutopii charakterystyczny jest bowiem kastowy podział świata, a przedstawione w nim antyutopijne społeczeństwo jest nieprzerwanie hierarchiczne. Podobnie jak w będącym pierwowzorem literackiego przedstawienia radzieckim świecie, gdzie „państwo, które deklarowało, że jego celem jest stworzenie społeczeństwa bezklasowego, zbudowało hierarchiczny system kastowy”. M. Heller, A. Niekricz, *Utopia u władzy. Historia Związku Sowieckiego. Od potęgi do upadku (1939–1991)*, tłum A. Mietkowski, t. 2, Poznań 2016, s. 198. Por. M. Głazewski, *Dystopia albo ontologia Zło-bytu*, „Przegląd Pedagogiczny” 2010, nr 1, s. 37. W opisanej przestrzeni wszechogarniającego *nie-szczęścia* daje się wyraźnie zauważyć podział na klasę panów i niewolników. Ci ostatni muszą uzyskać zgodę na wszystko i podporządkować się każdemu nawet najbardziej irracjonalnemu poleceniu. Kwintesencją związanego z tym absurdu jest fakt, że nawet umrzeć muszą oni na zawołanie. „– Мертвые не шумят, – сказал Вощев мужику. – Не буду, – согласно ответил лежачий и замер, счастливый, что угодил власти” (K, s. 78).

zauważają, że: „Trudno się czasem oprzeć wrażeniu, iż wizje Płatonowa mają w sobie coś z majaczeń, że wykraczają poza przyjęte normy literackie, bliskie są pojęciu genialności schizofrenicznej”<sup>22</sup>.

Zasadzająca się na absurdalnych przesłankach nierzeczywistość zostaje w nich zdeformowana po wielokroć i za sprawą ironii, hiperboli i wreszcie groteski doprowadzona do ostatecznego odrealnienia.

W *Wykopie* stykamy się ze światem absurdu totalnego, w którym dominuje atmosfera tragizmu. Stając w opozycji do powszechnych wówczas w badaniach historycznych potężnych nurtów strukturalistycznych i marksistowskich Andriej Płatonow w groteskowy sposób ukazuje bowiem bezwład i rozkład radzieckiego społeczeństwa. Co się z nim dalej stanie? Jaka przyszłość czeka nowego radzieckiego człowieka?

Na tak postawione pytania odpowiada pisarz już na samym początku wieszcząc „katastrofalne następstwa wcielenia w życie idei społeczeństwa doskonałego”<sup>23</sup>. Tytułowy *Wykop* to jama, którą ryją znajdujący się na froncie walki o lepszy świat robotnicy, by umieścić w niej fundamenty przyszłego ogólnoproletariackiego domu, gdzie królować ma ostatecznie bezgraniczna RAD-dość. Absurd zadania, które przewrotnie postawił przed nimi Płatonow sprowadza się do faktu, że im lepiej wykonają swą pracę, im głębiej ryc będą, tym bardziej oddalą się od wytyczonego sobie celu.

Budowa socjalizmu kończy się więc ostatecznie wykopaniem dziury w ziemi. Architekci lepszego jutra nie posuwając się praktycznie naprzód i zamiast nowej jakości przynoszą światu destrukcję. W efekcie marzący o świetlanej przyszłości obywatele radzieckiej Utopii już na zawsze uwięzieni zostają w jamie niedorzecznej irrealności.

**Wizja świetlanej przyszłości rozpada się i umiera.**

<sup>22</sup> W. R. Śliwowski, *Andrzej Płatonow*, Warszawa 1983, s. 82.

<sup>23</sup> M. Głazewski, *Dystopia albo ontologia Zło-bytu*, „Przegląd Pedagogiczny” 2010, nr 1, s. 34.

**SUMMARY****A Human in the absurd of Soviet reality - a prospect of a bright future in the Soviet Union in Andrei Platonov's anti-utopia *The Foundation Pit***

The article analyses the creation of an absurd world pictured in Andrei Platonov's novel called *The Foundation Pit*. The world shown in the piece of work, seemingly realistic, relies on the common sense rules because it does not feature fantastic characters or unrealistic events. Soviet unreality arisen from absurd premises is deformed and devoid of any signs of realism using hyperbola, irony and grotesque.

**KEYWORDS:** Platonov, absurd, totalitarianism, anti-utopia



ЕЛЕНА ГУЛЕВИЧ

Гродно

## Кризис исторической надежды в антиутопии Джорджа Оруэлла *Скотный двор*

Антиутопия – уникальное явление в литературе. Его уникальность обусловлена рядом факторов: во-первых, спецификой жанра, находящегося на стыке литературы, социологии и философии; во-вторых, разнообразием мнений, которые существуют относительно данного феномена: в литературоведении спорными до настоящего времени остаются проблемы генезиса жанра антиутопии, ее модификации и типологии в литературном процессе XX в.

Под антиутопией понимают “описание тоталитарного государства, в широком смысле – любого общества, в котором возобладали негативные тенденции развития”<sup>1</sup>. Антиутопии воплощают кризис исторической надежды через показ бессмысленности общественной и революционной борьбы. При этом подчеркивается неустрашимость социального зла, а наука и техника рассматриваются не как сила, способствующая решению глобальных проблем, а как “враждебное культуре средство порабощения человека”<sup>2</sup>. Антиутопия ставит под сомнение возможность достижения социальных идеалов и установления справедливого общественного строя; подчеркивается, что произвольные попытки воплотить в жизнь “справедливый общественный строй сопровождаются катастрофическими последствиями”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> А. Шишкин, *Есть остров на том океане: утопия в мечтах и в реальности. Утопия и антиутопия XX века*, Москва 1990, с. 23.

<sup>2</sup> А. М. Зверев, *О Старшем брате и чреве кита: набросок к портрету Оруэлла*, Москва 1989, с. 55.

<sup>3</sup> Ю. И. Архипова, *Утопия и антиутопия XX века*, Москва 1992, с. 156.

Актуальность данного исследования обусловлена расширяющимися международными контактами между странами во всех сферах деятельности, включая культуру, образование, литературу, а также интересом современного общества к антиутопической литературе в целом и к творчеству Джорджа Оруэлла, в частности, в силу универсального характера проблем, поднимаемых в сатирической сказке писателя *Скотный двор*. Произведение имеет узнаваемые аллюзии с реальными режимами в истории стран, а также с политическими системами, действующими поныне.

Цель данного исследования – выявление жанрово-стилистических особенностей антиутопии Джорджа Оруэлла *Скотный двор*, спроецированных на современность советской России сталинского периода.

Явление антиутопии в разное время становилась объектом изучения в работах отечественных и зарубежных исследователей. Так, Александр Петрихин утверждал, что “антиутопия – демонстрация практической реализации утопических проектов, указывающая не только на их многочисленные недостатки и недоработки, но и на коренным образом противоречащие человеческой свободе фундаментальные установки подобных конструкций”<sup>4</sup>. Валентина Мосина отмечала, что “антиутопия – это литературное произведение, представляющее в разнообразных формах отрицательную картину реальной социальной системы”<sup>5</sup>.

Поводом к расцвету жанра антиутопии послужила Первая мировая война и сопутствовавшие ей революционные преобразования, когда в странах начались попытки воплотить в реальность утопические идеалы. Общество, описываемое в антиутопии, изображено зашедшим в тупик.

Считается, что первым антиутопическим произведением является сатирико-фантастический роман Джонатана Свифта *Путешествия Гулливера*. Эта книга стала настольной для тогда начинающего писателя Джорджа Оруэлла и во многом сформировала его мировоззрение. Писатель был убежден, что современному писателю невозможно оставаться вне политики. В своей антиутопии, как при-

<sup>4</sup> А. В. Петрихин, *Антиутопия как способ осознания единства цели и различия путей ее достижения гуманизмом и утопией*, “Вестник Воронежского государственного технического университета” 2009, от 6 июня, с. 139.

<sup>5</sup> В. Г. Мосина, *Три главные книги Джорджа Оруэлла*, Москва 1999, с. 4.



знался сам писатель, он обратился к политической ситуации России после революции 1917 г. Это было не случайно. О тяжелом положении советского народа ранее высказался Е. Замятин в своем романе *Мы* (1924), в котором описал запредельно механизированное общество, где отдельная личность становится беспомощным винтиком. Многие детали тоталитарной системы, представленные автором, впоследствии стали классическими в работах антиутопистов всего мира: насильственное искоренение инакомыслия, навязчивые СМИ как главный способ пропаганды нужной идеологии, внедрение системы слежения.

Однако, именно Дж. Оруэлла обрел репутацию самого пронзительного и пророческого политического прозаика. *Скотный двор* – острая сатира на идеи равенства и братства. Писатель выбирает, на первый взгляд, самый простой, но в то же время, аллегоричный и символический жанр – сказку. Известно множество интерпретаций данного произведения, в целом сводящихся к критике Оруэллом идей тоталитаризма. Однако, западная критика проводит прямые аллюзии между *Скотным двором* и состоянием общества, политическими событиями и тяжелым положением советского народа после большевистского переворота 1917 г.<sup>6</sup>, с легкой руки советских вождей, вошедшего в историю как Великая октябрьская социалистическая революция. Оруэлл приступил к написанию повести в конце 1943 г. Сам автор писал: “В ней я впервые совершенно сознательно попробовал слить воедино политическую и художественную задачи”, “попытался проанализировать теорию Маркса с точки зрения животных”<sup>7</sup>.

Жанровый замысел был навеян случаем, когда он увидел мальчика, который гнал кнутом лошадь. Оруэлл понял, что если бы только животные осознавали свою силу, то человек никогда бы не имел над ними власти. Писатель видел, что точно также власти тоталитарного государства эксплуатируют простых людей. Так, в сознании Оруэлла вырисовался четкий план повести, которая, с одной стороны, указывала на необходимость создания истинно социалистического государства, а, с другой стороны, показывала, как лжесоциалисти-

<sup>6</sup> D. Moran, *CliffsNotes on Animal Farm*, (online), <https://www.cliffsnotes.com/literature/a/animal-farm>, [доступ: 06.10.2016].

<sup>7</sup> Дж. Оруэлл, *Скотный Двор. Сказки. Эссе. Статьи. Рецензии*, “Иностранная литература” 1989, № 4, с. 75.

ческие идеи маскируются властями с целью обретения тотального контроля над обществом. Книга должна была стать иллюстрацией того, как лидеры Русской революции 1917 г., в частности Сталин, создали провальную политическую систему. Она также должна была стать предостережением английским читателям, верящим в советский миф.

19 марта 1944 г. Оруэлл сообщил Виктору Голланцу, владельцу его авторских прав:

Я закончил маленькую сказку в тридцать тысяч слов с политическим содержанием. Но я уверен, что Вы ее не напечатаете. Она совершенно неприемлема для Вас с политической точки зрения: она антисталинистская<sup>8</sup>.

Он не ошибся, при этом отказались и многие другие издательства. Такое положение дел в европейских издательствах было предопределено сильнейшими позициями СССР во второй мировой войне. Это заставляло мировое европейское сообщество прислушиваться к происходящему в советской России. Многие западные лидеры высказывались (или действительно верили в то), что Россия двигалась по пути к успешному союзу социалистических республик. Факт того, что Россия, как, к примеру, и Англия, выступили против гитлеровской Германии, делал идеи Оруэлла крайне уязвимыми. Однако писатель упорно отстаивал свою позицию о том, что Россия движется к установлению режима тоталитаризма, а не обещанного в массах социализма:

Я четко видел, как советское общество превращается в классовое государство с определенным кругом лиц, олицетворявшим верховную власть<sup>9</sup>.

Оруэлл был уверен, что развенчание советского мифа было единственной возможностью возродить социалистическое движение, а *Скотный двор* был единственным средством достучаться до масс, открыть им глаза на личность Сталина.

<sup>8</sup> В. А. Чаликова, *Размышления о Скотном Дворе. О творческом пути Джорджа Оруэлла, 1903–1950*, “Родник” 1988, от 25 октября, с. 78.

<sup>9</sup> Дж. Оруэлл, *Скотный Двор. Сказки. Эссе. Статьи. Рецензии*, “Иностранная литература” 1989, № 4, с. 75.

После многочисленных неудачных попыток, рукопись была принята фирмой Секкер и Ярбург. Рискнувший Фред Ярбург был вознагражден не только ошеломительным успехом, но и по сей день делящимися правами на издания Оруэлла. *Скотный двор* увидел свет в августе 1945 г.

На полках советского читателя книга появилась лишь спустя 40 лет... после смерти Сталина.

*Скотный двор* – иллюстрация бесперспективности тоталитарной модели устройства общества, в частности сталинской модели построения социализма. Это острая сатира на законы равенства и братства, пропагандируемые в советской России в период прихода к власти Сталина. Писатель говорил, что сталинская попытка построения социализма “это уродливый социализм, казнящий революцию во имя диктатуры вождей и подчиненной им бюрократии... Его облик я сумею различить безошибочно, не обращая внимания на лозунги и знамена”<sup>10</sup>. Впоследствии, когда его причислили к числу “левых, разочаровавшихся в сталинизме”, Оруэлл ответил: “Я никак не мог разочароваться в нем, потому что я никогда не был им очарован...”<sup>11</sup>.

Оруэлл не соглашался с общепринятым мнением о том, что революция 1917 г. в России была шагом на пути к построению социализма; считал, что приход к власти Сталина был не только варварским шагом, но и предательством принципов социализма, о котором высказывались Ленин и Троцкий. Политика анимализма, по законам которой строится жизнь на ферме, это аллюзия к заветам коммунизма. *Скотный двор* – это образ России, а хозяин фермер – Мистер Джонс – это русский царь Николай II.

В широком смысле *Скотный двор* – это сатира на политических деятелей, одержимых ненасытной жадностью власти, которые искусно владеют навыками манипуляции масс посредством речей и призывов. Так, Наполеон – олицетворение политика, стремящегося к власти любыми способами, его альтруистические мотивы наименее значительны. Он совершает все свои действия с показным чувством заботы

<sup>10</sup> Дж. Оруэлл, *Скотный Двор. Сказки. Эссе. Статьи. Рецензии*, “Иностранная литература” 1989, № 4, с. 76.

<sup>11</sup> В. А. Чаликов, *Джордж Оруэлл: Автобиографическая заметка*, Москва 1989, с. 254.

о ферме. При этом, все Законы, по которым должна строиться жизнь на ферме, ведущая к богатству и процветанию, на самом деле приносит животным лишь вред. Так, указ о том, что животные должны меньше есть и больше работать, объясняется требованиями свиней к жителям фермы перенести временные трудности на пути к светлому будущему и всеобщему процветанию. При этом все продукты свиньи забирали себе. На недоуменные взгляды других животных они отвечали уверенным объяснением того факта, что им требуется лучшая еда, т.к. они управленцы фермы и выполняют “умственную” работу, которая требует больших мозговых затрат. Каждый раз, когда Наполеон и другие свиньи нарушали Законы фермы, они объясняли это изменившимися обстоятельствами и вносили поправки в их формулировку. Так, один из главных законов фермы “Животное не может убивать другое животное” после сцены наказания курей, которые отказались отдавать яйца, стал звучать: “Животное не может убить другое животное без причины”. Красной нитью повести проходит идея Оруэлла о том, что те, кто проповедуют самые добродетельные идеи, на самом деле являются самыми злейшими врагами тех, жизнь которых они обещают наладить.

Однако, в повести *Скотный двор* Оруэлл критикует не только Наполеона-Сталина, который самовольно берет власть в свои руки, но и животных фермы. Писатель считает, что падение фермы не только вина правителя, но всех животных – простых обывателей, – которые позволяют таким людям управлять собой, своим бездействием поддерживают тирана. Так, Молли заботится только о том, будут ли ей завязывать бантики, когда изменится хозяин фермы. Это типаж эгоистичных материалистичных людей, которых не волнует происходящее вокруг, их тревожит лишь сохранение привычных условий их существования. Аполитичных людей, типа Молли, не волнуют категории справедливости или равенства. Они никогда не оказывают сопротивления власти.

Боксер – образ слепо покорного гражданина, который трудится не покладая рук, не жалеет жизни, выполняя поставленный приказ. Такие люди слепо верят пропагандируемым лозунгам. Будучи крайне недалёковидными, они никогда не задумываются о реальном положении дел, об устроенности своей жизни, о том, чего они достойны и что у них имеется. Эти излишне покорные люди гибнут, до конца дней веря в правоту власти, тем самым невольно оказывая ей поддержку. Даже Ослик Бенджамин – известный скептик, кото-

рый не верил в счастливое будущее, способствует укреплению власти тирана, в силу того, что он, как и все, бездействует. Он проявил активность единожды, когда пытался спасти Боксера от неминуемой гибели, но спохватился он слишком поздно.

В своей повести Оруэлл также обращается к проблеме власти и религии. На ферме действует негласный закон: “Религия – опиум для народа”. Так, рассказы ворона Моисея о существовании сахарной страны, где все живут счастливо, – поначалу раздражают животных. В среде животных Моисей был известен как пустослов. Вначале животные прогоняют ворона, так как верят вождю и живут ожиданием счастливой жизни. Со временем они теряют веру в то, что их жизнь может измениться к лучшему, и начинают верить в существование некой далекой страны. Оруэлл иронизирует по поводу наивности обывателей фермы, которые жили мечтами, не предпринимая никаких попыток изменить жизнь, которая уже им дана.

Свиньи же не прогоняли ворона, более того, они даже спаивали его пивом. Свиньи видели, что сказки, которыми потчевал Моисей животных, умирляли их. Так, в сердце жителей фермы продолжала жить надежда, благодаря чему они оставались смиренными и покорными. Свиньи-вожди понимали, что пока в сердце животных живет вера, они будут устало тащиться к своей мечте, покорно выполняя их приказы; они не будут задумываться о своем настоящем положении. Так, Оруэлл высказывает мысль о том, что религиозные люди верят в иллюзорные категории и стремятся к тому, чего в реальности нет, тем самым не предъявляют требований к государству и не задумываются о том, что окружает их в обыденной жизни. При этом известный религиозный постулат о том, что чем тягостнее мирская жизнь, тем слаще будет небесная – приносит людям чувство удовлетворенности существующим положением, что снова ведет к покорности и смирению, так нужных властям.

Таким образом, несмотря на то, что фактографическим материалом повести послужили советские реалии, аллюзии повести выходят далеко за пределы русской действительности. Повесть заставляет задуматься над тем, как легко власти дурачат народ, используя красивые обещания; какова настоящая цена альтруистическим уверениям, сходящим с трибун политических собраний, в которые народ слепо верит. На примере животных Оруэлл представил разные человеческие типы в борьбе за иллюзорную свободу. Писатель показал, что ферма, жизнь которой строится в соответствии с законом

“Все животные равны”, способна решить многие социальные и экономические трудности. Она даже может добиться экономического процветания, но удержать такую социальную систему невозможно: со временем придут те, кто скажет, что “Все животные равны, но некоторые равнее других”. Также как Дж. Свифт представил продажность властей XVIII века, так Дж. Оруэлл лживость политиков XX в. Читатель понимает, что ничего не меняется в политической системе из века в век. Человек был и будет под гнетом государственной власти, погрязшей в коррупции. Ничего не менялось много веков назад, ничего не меняется и сегодня, и, наверное, вряд ли изменится завтра.

## SUMMARY

### A crisis of historical hope in G. Orwell's dystopia *Animal Farm*

The aim of the research is to reveal the genre and stylistic peculiarities represented in the dystopia *Animal Farm* (1945) by George Orwell. The story contains vivid allusions to the Soviet Russian reality of Stalin epoch. The topicality of the study is predetermined by the wide range of international contacts which are being established between nations today. Except international business these contacts include interactions in the fields of culture, education, and literature. The topicality of the research is also preconditioned by the current society interest in dystopian literature in general, and the fairy tale *Animal Farm*, in particular, as Orwell's story touches upon universal society problems. *Animal Farm* contains recognizable allusions to real historical regimes. At the same time, the author was able to foresee social events and political systems which are currently in force in some countries.

*Animal Farm* is a bitter satire on the ideas of brotherhood and equality. George Orwell chooses, at the first glance, the simplest but at the same time the most symbolic genre which is a fairy tale. There are a lot of critical views expressed on the main idea of the story. In the majority of cases, critical overviews are focused on Orwell's displeasure of totalitarian regime. At the same time, representatives of Western literary criticism provide direct allusions to the dystopia *Animal Farm*, social and political events, and hard time of Soviet nation after Bolsheviks' rebellion of 1917 when Stalin came to power.

**KEYWORDS:** dystopia, totalitarian regime, satire, crisis, reality

KATARZYNA WASIŃCZUK

Lublin

В объятиях жизни, за пределами смерти.  
Антропологические и духовные аспекты  
прозы Людмилы Улицкой (*Казус Кукоцкого,*  
*Даниэль Штайн, Переводчик*)

Хотя в настоящее время слышатся лозунги призывающие к тому, чтобы совсем отречься от попыток определить кем, на самом деле, является человек<sup>1</sup>, исследования человеческой природы не завершаются. Человеческая тайна притягивает. Из вопросов о человеке рождается и литература. Связь русской литературы с философией и ее отраслями: этикой и антропологией сильно подчеркивается литературной критикой. В России, где сначала царская, а потом советская цензура препятствовала свободе слова, именно литература стала пространством преподавания философии<sup>2</sup>. В этот философский дискурс о человеке вписывается также современная русская писательница, Людмила Улицкая.

Творчество Улицкой не классифицируется однозначно. Некоторые исследователи ставят ее в ряд авторов современной беллетристики или представителей феминистической литературы<sup>3</sup>. Появляются определения, акцентирующие телесный аспект ее произведений:

---

<sup>1</sup> S. Szewczyk, *Kim jest człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*, Tarnów 1994, s. 33.

<sup>2</sup> B. Żejmo, *Problemy etyczne we współczesnej prozie i publicystyce rosyjskiej*, Łódź 2000, s. 7.

<sup>3</sup> Т. Колядич, Людмила Улицкая, [w:] *Русская проза конца XX века*, ред Т. Колядич, Москва 2005, s. 370, W. Supa, *Obraz „świata pośredniego” w powieści Ludmiły Ulickiej „Przypadek doktora Kukockiego”*, [w:] *Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007, s. 739.



“биологическая проза”, “физиологическая проза”<sup>4</sup>. Упоминается о связях прозы Улицкой с “жесткой литературой” или “новой волной”. Одновременно писательницу считают представительницей неосентиментализма, реализма<sup>5</sup>. Об Улицкой впрямь заговаривается как о подражателе русской литературной традиции, называя ее представительницей “нового реализма” обогащенного элементами модернизма и постмодернизма<sup>6</sup>.

Возвращаясь к понятию трансцендентного и выдвигая на первый план внутренние человеческие искания, Улицкая продолжает традиции русского классического реализма. Однако, писательница преодолевает обычную форму реалистического описания, выступает в своих произведениях не только как внимательный наблюдатель человеческой жизни, литературный портретист и конструктор полного противоречий художественного мира, а пересекая границу бытописания в некоей мере становится мыслителем. Вне всякого сомнения, романам Улицкой присуща философская нагрузка. Литературная критика неоднократно употребляет в их отношении термины: философско-бытовые романы, романы-притчи<sup>7</sup>. Итак, Улицкая ставит задачу проникнуть в тайну человека. Функция художественной литературы, по мнению Улицкой, выходит из эстетических пределов. Писательница, так же как русские классики, видит в литературе моральный ориентир и считает ее источником самоосознания<sup>8</sup>.

Проблематика творчества Улицкой очень богата. Из этой тематической мозаики возникает сложный образ человека. Центром же художественного мира Улицкой является человек. Тема человека в прозе Улицкой раскрывается своеобразно, на фоне экзистенциальных проблем, представляющих собой вечные темы русской литературы (свобода, одиночество, страдание, любовь, смерть, бессмер-

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> М. Межиева, Н. Конрадова, *Окно в мир: современная русская литература*, Москва 2006; W. Supa, *Obraz „świata pośredniego”...*, s. 739.

<sup>6</sup> J. Sałajczykowa, *Współczesna proza kobiet: Marina Palej i Ludmiła Ulicka*, „Studia Rossica VII”: *W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX wieku*, pod red. W. Skrundy, Warszawa 1999, s. 269-278; А. Цуркан, *Единство в многообразии, или народ избранный (Улицкая Л. «Бедные родственники»)*, “Старое литературное обозрение” 2001, № 2 (278), (online), <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/curk.html>, [dostęp: 10.07.2016].

<sup>7</sup> Г. Ермошина, *Людмила Улицкая, Путешествие в седьмую сторону света*, „Знамя” 2000, № 2, s. 201.

<sup>8</sup> Л. Улицкая, *Священный мусор*, Москва 2013, s. 397.



тие души) через образы-характеры героев, создаваемые при помощи именной, портретной, поведенческой характеристики. Антропология Улицкой является антропологией персонализма и духовно-телесного чутья. Человек, по Улицкой, не сводится к рациональности. Это прежде всего искатель универсальной жизненной вертикали, искатель главной составляющей человеческого бытия.

Обращение к древнехристианской традиции, архетипам из русского духовно-культурного круга, присутствие иудео-христианской символики в прозе Улицкой выступают строительным материалом антропологии писательницы. Представление Улицкой о человеке совпадает с христианской концепцией человеческой личности и бытийной структуры человека. Произведения Улицкой богаты библейскими мотивами, а также элементами общими для разных религий (например, индуизма, буддизма, ислама). В прозе писательницы выразительно заметно влияние иудаизма на становление ее антропологических взглядов. Улицкая довольно часто использует мотивы из еврейского религиозного и культурного круга (мотив Вечного жида, ветхозаветные реминисценции). Нельзя не обратить внимания на ее характерный, “еврейский” способ восприятия христианства (имеем в виду, например, типичное для иудаизма настаивание на ортопраксию).

В своей прозе Улицкая акцентирует внутренние, духовные проблемы. Писательница поднимает вопросы смысла человеческого существования, внутренней жизни, бессмертия души, мистического опыта человека. Ее интересует влияние сверхъестественной сферы на становление человеческой личности, а мотив загадочных духовных связей, которыми сплетены герои, возвращается как устойчивый фрагмент сюжета. Улицкая использует религиозные и мистические мотивы довольно широко. Проблемы души становятся строительным материалом прозы Улицкой. Внутренний мир героев приобретает сюжетобразующие функции. Религиозная насыщенность служит жанровым расширением романа (так возникает новый тип романа – агиороман)<sup>9</sup>. Двойственность, соединение видимого и нематериального является главным элементом образного

<sup>9</sup> Д. Бычков, „Средневековая душа”: художественные функции образа житийного персонажа в романе Л. Улицкой “Казус Кукоцкого”, “Гуманитарные исследования. Журнал фундаментальных и прикладных исследований” 2009, № 3, s. 135.

представления художественного мира. Прежде всего же, глубокой духовностью (охватывающей и неэмпирические ощущения, и импульсы тела, и отношения, как с Абсолютом, так и с другим человеком) наделен герой Улицкой.

Персонажная система прозы Улицкой репрезентирует авторское мировосприятие. Герои осуществляют характерные русскому культурному кругу, антропологические типы как: странник, праведник, юродивый. В их облике отражается полный внутренних колебаний сегодняшний человек. Улицкая заговаривает о природной религиозности характерной всем. Ее мистики, пророки и святые нередко бывают людьми невоцерковленными. Улицкая осовременивает и трансформирует хорошо известные в культуре явления и архетипы, благодаря чему перед читателем предстают новые герои: странники, праведники, святые нашего времени.

Образ погруженной в духовный мир женщины создает Улицкая в лице одной из героинь произведения *Казус Кукоцкого*, Елены Кукоцкой. Именно этому персонажу отводится роль медиум, звена связывающего видимый, материальный мир с незримым, духовным и вечным миром. Елена является героиней пограничья – она живет на грани двух миров, на окраине земного пространства и в преддверии неизвестной потусторонней действительности. Героиня уже с детства видит таинственные сны. Убеждена в том, что посредством снов ей открывается важное посвящение и поучение, она одновременно старается вполне участвовать в жизни, безупречно выполняя роли матери, супруги, друга. Именно Елена Кукоцкая создает климат взаимопонимания и доброжелательности. Женщину с близкими людьми связывают также мистические нити. С каждым из них у нее особая, необыкновенная связь. Вот например, присутствие Елены укрепляет Павлов дар – умение проникнуть через тело пациента и непонятным образом распознать болезни. Василиса, в свою очередь, умеет толковать Еленины сны. Самая тесная сверхъестественная связь, однако, соединяет Елену с дочерью. Об исключительности этой связи Лена пишет в своем дневнике: “Только он ее так не чувствует, как я. Ведь когда у нее голова болит, или живот, я совершенно знаю, как оно болит...”<sup>10</sup>. Связь матери с Таней телепатическая.

<sup>10</sup> Л. Улицкая, *Казус Кукоцкого*, Москва 2008, s. 158. Все цитаты из данного произведения приводятся по этому изданию.

Из-за скорбных, страшных слов своего мужа, Елена начинает болеть – причем болеет не только Еленино тело, но и душа. По причине таинственного психического заболевания, женщина все чаще теряет сознание, уходя из земного мира и посредством сновидений побывает в нематериальной стране. В действительности, жизнь Елены в социуме осложняется, но ее существование отнюдь не прекращается. Перед героиней открывается необыкновенное будущее, новый мир, так как сон воспринимается Улицкой не как ментальный мусор, ни фрейдовский образ скрытых мечт и мыслей. Сон не редуцируется к психически-биологической жизни человека. Улицкая сближается к тезису Карла Юнга о индивидуации, индивидуальном психическом развитии посредством сна. Немецкий психолог, знаток психотерапии и священник, Анзельм Грюн, подчеркивает, что сон содержит также метафизическое сообщение и может стать указателем пути жизненной перемены<sup>11</sup>. Юнг, как отмечает Грюн, включает сны в спектр духовных, религиозных проблем:

(...) Jung uważał, że we śnie nie ma ateistów. Każdy styka się tam z symbolami religijnymi. Dusza jest bowiem w swej głębi religijna<sup>12</sup>.

Некоторыми учеными сон считается одним из доказательств существования потустороннего мира. Сон позволяет Елене проникнуть в будущее, в вечность, в собственную душу, в свое глубинное “Я”. Посредством сна возможно и ее общение с Абсолютом. Еленины сны вовсе не кажутся нам бредом, а скорее всего, мистическим ощущением, сигналом из загробного пространства. Правда, Елена невольно попадает в этот, как сама его называет, “средний мир”. Однако, оказывается, что онейрический опыт Елены дает ей возможность узнать будущее, разгадать божий замысел. Ввиду того, что результатом этого интуитивного познания является озарение, его следует назвать мистическим<sup>13</sup>. Елена чувствует, что предназначение человека не ограничивается ни земным миром, ни смертью. Кроме того, мистицизм Елениных переживаний подтверждается

<sup>11</sup> A. Grun, *Duchowy wymiar snów*, Poznań 2008, s. 8.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> P. Czapła, *Fenomen doświadczenia mistycznego. Analiza filozoficzno-psychologiczna*, Kraków 2011, s. 17-18, 204.

и практическим их смыслом<sup>14</sup>: ведь этой неизвестной реальностью кто-то управляет, устанавливая законы, по которым она действует, преображая всех прибывших. В загадочном пространстве нет ни одного существа, которое нашлось бы здесь случайно. Всем присутствующим назначаются разные задания. Автор *Казуса Кукоцкого* выстраивает мир похожий на католическое чистилище, но как замечает польский исследователь, Ванда Супа, Улицкая избегает этого понятия так же, как и других богословских терминов, таких как: “грех”, “бессмертие души”, “ад”, “Царство Божье”, “спасение”, „вечное проклятие”, вместо которых употребляет нейтральные слова близкие „трансценденции” или „абсолюту”. К тому же, писательница относится к общеизвестным архетипам, символам и когнитивным парадигмам типа: вода, свет, огонь, дорога, препятствие, испытание<sup>15</sup>. В пользу универсальности потустороннего мира Улицкой приводится и аргумент религиозного синкретизма как структурной основы данного образа. К символам, восходящим к иудаизму, можем отнести мотив путешествия: в загробном мире люди странствуют по пустыне, как евреи ведомые Моисеем. Загробное путешествие напоминает также поход в Сион – Обетованную Землю и место благодати<sup>16</sup>. В. Супа замечает, что пространство описываемое в романе, напоминает похожий на землю исламский потусторонний мир, но к исламской концепции Страшного суда Улицкая не относится<sup>17</sup>. Из индуизма, в свою очередь, Улицкая почерпнула эволюционные элементы, то есть явление реинкарнации. О универсализме “среднего мира” заявляет и расшифровка Елениного имени. Неслучайно другой мир мы видим глазами Елены. Елена же, представлена как женщина, связанная с эллинской культурой. Образ героини не только отвечает характеристике прекрасной Елены, виновницы Троянской войны, но также включает в себе намек на принадлежность Елены к древнегреческой культуре, в связи с чем указывает на характерное эпохе эллинизма многобожие. Выстраивая своеобразное неземное пространство Улицкая отнюдь не провозглашает политеизма, а создает образ Бога, который заботится о всех людях, о представителях

<sup>14</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>15</sup> W. Supa, *Obraz „świata pośredniego”...*, s. 744.

<sup>16</sup> H. Langkammer, *Życie po śmierci. Eschatologia Starego i Nowego Testamentu*, Lublin 2004, s. 41, 83.

<sup>17</sup> W. Supa, *Obraz „świata pośredniego”...*, s. 740.

разных культур и вероисповеданий. Таким образом Улицкая заявляет и о человеческой природной религиозности.

Странствие по потусторонней пустыне, напоминающей “зал ожидания”<sup>18</sup> означает не бегство от действительности, а формирование будущего и поиск себя. Преображению подвергается и сама Елена. Для того, чтобы возродиться, освободить душу, Елене придется прислушаться к собственному – измученному болезнью и тоской по любимому избраннику – телу, или как пишет Галина Ермошина, пробиться “через пустыню отброшенного тела”<sup>19</sup>. Улицкая утверждает важность двух аспектов человеческой природы – духовной и телесной сферы бытия. В концепции Улицкой примат духовности не равнозначен вытеснению, уничтожению телесного элемента бытия. Духовная сила дана человеку как сила переменяющая и объединяющая в одно целое его раздробленную личность, его прошлое и будущее. Таким образом, душа проницая тело поднимает его на высший уровень. Преображенное, проникнутое духом тело становится специфически человеческим, равным душе. Елена Кукоцкая, вспомним, является частью патриархальной системы. Нина Габриэлян в статье *Пол. Культура. Религия* объясняет патриархальный способ понимания женщины, в отличие от мужчны (которому половой патриархальный символизм приписывал такие качества как: свет, дух, сила, культура, активность) представляющей собой слабость, пассивность, тьму, пустоту, неопределенность<sup>20</sup>. Павел Кукоцкий – главенствующее в семье лицо, согласно культурному патриархальному стереотипу отождествляет женственность с телесностью<sup>21</sup> и ценит те качества, которые строго определены патриархальной культурой как присущие женщине, и которых носительницей является Елена. Героиня Улицкой представлена стереотипически, но этот стереотип

<sup>18</sup> А. Тюлякова, *Сон как трансляция психологии героев в произведениях Л. Улицкой*, [w:] *Сборник статей международной научной конференции посвященной 500-летию Армянского книгопечатания и 65-летию основания СНО ЕГУ*, ред. Н. Арутюнян, Ереван 2013, s. 164.

<sup>19</sup> Г. Ермошина, *Людмила Улицкая...*, s. 201.

<sup>20</sup> Н. Габриэлян, *Пол. Культура. Религия*, “Общественные науки и современность” 1996, № 6, s. 126.

<sup>21</sup> Por. J. Tarkowska, *Tożsamość kobiet(y)*, J. Tarkowska, *Mit kobiety w powieści Ludmiły Ulickiej Medea i jej dzieci – ortopraksja i hellenizm*, „Rossica Lublinensia” 2008, nr 5, s. 280.

обыгрывается. В будущем, вскоре же, на пути к гармонии и взаимообогащению, мужской и женский пол проникнутся и подвергнутся трансформации. Автор романа с этой целью и направляет Елену в другой, незримый мир.

Оказавшись в потустороннем мире, Елена встречает своего мужа. Павел, так же как в земной жизни, выступает проводником Елены, терпеливо объясняя ей законы, на основании которых действует загробный мир. Ситуация диаметрально изменяется во сне, который видит Елена в другом мире. Это один из пророческих снов наделенной даром прекогнитивного ясновидения женщины. Елена в этом сне вступает в интимную связь со своим мужем, Павлом. Необычным и странным путём происходит этот акт:

Это не он по-супружески (...) заполнял узкий, никуда не ведущий проем, входила она и заполняла половое ядро, неизвестную ему самому сердцевину, которую он неожиданно в себе обнаружил.

– Душа моей души – шепнул он (...) [*Казус Кукоцкого*, с. 443].

Нетипичное представление телесной любви супругов отсылает читателя к половой символике сформированной в рамках патриархальной культуры. Цитированный фрагмент помещается в романе с целью дооценить женщину как творческое, активное существо и преодолеть патриархальное представление о женщине как о человеке крови и плоти, но не души. Тем самым, Улицкая подчеркивает факт взаимодействия женщины и мужчины. Елена, которая уподобляется мужчине, на самом деле берет на себя роль носительницы духовных качеств и становится собой. В образе телесно-духовного обновления Елены видна борьба Улицкой за женщину, особенно за ее духовный статус. Улицкая ставит акцент и на взаимодействие мужчины и женщины. Сон Елены, в принципе, напоминает библейский сон Адама во время созидательного божественного акта. Елена также погружается в сон как неполный человек, лишь образующий свою истинную, творческую личность. Обновленные мужчина и женщина наконец-то способны взаимообогащать друг друга.

Повторим за Иоанной Тарковской, что в христианской традиции женщину называется даром<sup>22</sup>. Необходимо же добавить, что женщина на это не только дар предназначенный мужчине (Адаму). Женщина

<sup>22</sup> J. Tarkowska, *Mit kobiety...*, s. 279.

подарена Богом всему человечеству (слово *adam* представляет собой собирательное существительное и переводится с иврита словом *человек*, в смысле человечество<sup>23</sup>). По мнению Людмилы Улицкой, женщина призвана облагораживать человека и таким образом изменять будущее:

Мужчина и женщина призваны быть в этом мире партнерами, и я уверена, что более широкое участие женщин во всех областях жизни общества послужило бы смягчению жестокости, умиротворению агрессии, пересмотру социальных программ (...) <sup>24</sup>

Женщина не дается мужчине для захвата и доминации, а как “помощь”. Термин *помощь*, который кроется под библейским понятием *ezer kenegdo* и употребляется в Книге Бытия для определения женщины, а также самого Бога обозначает “спасение”, “необходимую помощь”<sup>25</sup>. Женщина является помощью находившемуся в отчаянной ситуации мужчине и человечеству.

Очень важным в характеристике Елены кажется нам символ воды. Страдающая психической болезнью женщина, лишь в тёплой воде на короткий миг вновь обретает сознание и становится собой. Вода выступает в романе символом женского начала<sup>26</sup>. Но *вода* – это также “слово-символ, сохранившийся в сознании носителей современной культуры след той культуры, истоки которой уходят в глубокую древность”<sup>27</sup>. Символ воды, таким образом, может отсылать

<sup>23</sup> Jan Paweł II, *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Lublin 2008, s. 28.

<sup>24</sup> Л. Улицкая, *Священный мусор*, Москва 2013, s. 214.

<sup>25</sup> Zob. K. Lewkowicz-Siejka, *Kobiece oblicze Boga*, (online), <http://znakiczasu.pl/trzymajac-sie-slowa/130-kobiece-oblicze-boga>, [dostęp: 11.06.2016]; M. Buczek, *Znaczenie pierwotnej samotności – teologia ciała według Jana Pawła II*. Na marginesach Rdz 2, (online), <https://michalbuczek.wordpress.com/2009/05/21/znaczenie-pierwotnej-samotnosci-%E2%80%93-teologia-ciala-wedlug-jana-pawla-ii-na-marginesach-rdz-2>, [dostęp: 11.06.2016].

<sup>26</sup> Ю. Семикина, *Антиномия “открытого” и “замкнутого” хронотопа в романе Л. Улицкой “Казус Кукоцкого”*, “Известия ВГПУ” 2008, № 2, s. 170.

<sup>27</sup> А. Ермакова, *Сакрально-символический смысл ключевого слова вода в романе Л. Улицкой “Казус Кукоцкого”* [w:] *Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.): Труды и материалы*, ред. К. Галлиулин, Казань 2004, s. 266-267.



нас к матриархальной мифологии. В матриархальной системе стереотипов – не мужчина, а женщина являлась носителем и хранительницей духовных возможностей.

Присутствие женщины, по мнению Людмилы Улицкой, обуславливает духовный рост человека. Нередко бедные слова, которые в теплой воде высказывает Елена, являются блеском внутреннего познания. Только за пределами смерти, в духовном пространстве, там, где – согласно эпиграфу к роману – “лежит истина” [*Казус Кукоцкого*, с. 5] человек может очеловечиться, лишь там находится истинное будущее, настоящая жизнь, а женщина способна указать к ней путь.

Людмила Улицкая охотно относится к категории святости. Святость, по мнению автора *Казуса Кукоцкого*, представляет собой “иноприродное явление”<sup>28</sup>. Святым, называется человек подражающий Богу, уподоблен Ему силой божественной любви, так как он благодаря умению любить становится участником и носителем Божьей святости<sup>29</sup>. Даниэль Штайн (отражающий праведническую жизнь своего прототипа, польского монаха, Даниэля Руфайзена) представлен как почти канонический святой. Улицкая наделяет его множеством положительных свойств: он эмпат, не только сопереживающий с другими их радости и беды, и не только готовый поддерживать беспомощных и требующих, а способный даже жертвовать собой вплоть до подвига, не побоявшись неоднократно рисковать собственной жизнью ради спасения других людей. Герой Людмилы Улицкой, ее святой мистик, однако, “уникален не просто неизмеримой добротой или добродетельной жизнью, а старанием выполнить заповедь любви”<sup>30</sup>. В Даниэле, решившем стать орудием единственного Бога-Любви, Улицкая видит надежду будущего.

Роман Улицкой не возник за рамками литературной русской традиции. Выразительно заметны в нем отсылки хотя бы к творчеству Ф. Достоевского, Л. Толстого, М. Булгакова. Стоит отметить, что интертекстуальность происходит также внутри творчества Улиц-

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> M. Bednarz, *Biblia na cenzurowanym*, Szczecinek 2006, s. 208-209.

<sup>30</sup> К. Васиньчук, *Образ праведника в прозе Людмилы Улицкой (“Казус Кукоцкого”, “Даниэль Штайн, Переводчик”)*, [w:] *Аксиология славянской культуры. Международный сборник научных статей молодых ученых, аспирантов, студентов*, Нижний Новгород 2016, s. 117.



кой. Даниэль Штайн – конгломерат человеческих судеб. Он вбирает в себя опыт некоторых героев других произведений Улицкой. Штайн, вне всякого сомнения, находится, как другая героиня романа, Даниэлева помощница Хильда, на странническом пути. Он человек смиренный (“Да, он о себе говорить не любил” равнодушный к почестям и материальным благам (заработанные деньги либо “в монастырь отдавал”<sup>31</sup> либо “на прихожан тратил” [*Даниэль Штайн*, с. 76]), зато полностью посвященный службе другому человеку. При этом он еврей, и по этой, между прочим, причине не всегда понимается и принимается своими братьями. Этот горький опыт отчужденности герой разделяет не только с Хильдой, но также с другими героями (например с упомянутой уже Еленой).

Сходство заглавного героя романа *Даниэль Штайн. Переводчик* с героиней *Казуса Кукоцкого* бывшей послушницей, Василисой, поразительное: оба они наравне принадлежат к церковной среде, а портретная и психологическая характеристика обоих героев относится к агиографическим описаниям разного типа святых (особенно древнерусских: юродивого, страстотерпца, странника). Оба героя терпеливо переносят обиды, никогда не жалуется, трудятся выше сил, у обоих даже таинственные видения.

Вера Штайна вводится на практический уровень и ведет его к другому человеку. Боль о человеке и умение налаживать искренние, теплые, очень близкие эмоциональные отношения с другими уподобляют Даниэля женщине. Этот монах несомненно, является впечатлительным мужчиной. Но нельзя не заметить, что Даниэлева чувствительность не случайно в романе доведена до пределов. Герой предстает перед нами не только как настоящий отец, но также как жертвенная мать. Образ этот сходный с представлением матери в лице Елены Кукоцкой. Даниэль по профессии переводчик, но он является переводчиком и в духовном плане. Он, как заботливая мать, всех понимает, даже если они говорят на языке вражды, недоверия, страдания, ненависти и переводит их опыт на божественный язык всепрощения, милости и любви.

Конечно, Даниэль далек от совершенства, хотя, несомненно, показан Улицкой как святой. Образ святого, конечно, возникает

---

<sup>31</sup> Л. Улицкая, *Даниэль Штайн переводчик*, Москва 2007, с. 75. Все цитаты из данного произведения приводятся по этому изданию.

с опорой на образ Христа. Даниэль показывает человека (и Бога) во всей его полноте. В образе героя мы замечаем не только праведного мужчину, но также святую женщину. Именно этому служит прием введения нетипичного героя – женственного мужчины. Улицкая в романе *Даниэль Штайн. Переводчик* рисует новый художественный литературный портрет Бога, сходный с иным произведением искусства, полотном Рембрандта *Возвращение блудного сына* на сюжет новозаветной притчи. Мужские признаки милосердного отца художник пополняет женской нежностью матери<sup>32</sup>. Даниэль становится живой иконой Бога, его настоящим образом, все возводящим к Первообразу – примером своей жизни он указывает не себя, но демонстрирует присутствие высшей силы, Любви<sup>33</sup>. Даниэль получает говорящую фамилию. Он является Штайном, камнем, Петром, на котором строится настоящая церковь, пространство любви. Даниэль Штайн, таким образом, человек, в котором совмещены лучшие духовные достижения, искренне любящий, способен формировать будущее человечества. Любовь же выступает в прозе современной писательницы, условием настоящей духовной жизни.

Духовность, по мнению Улицкой, является не отдельным явлением, но составляющей мир. Причем мир настоящий и будущий. Будущее в творчестве автора *Казуса Кукоцкого* тесно связано со сферой души. Духовные аспекты проникают во всю структуру художественного мира созданного писательницей. Ведь в прозе Улицкой и пространство и предметы вечно мира, даже время или его отсутствие имеют отношение ко сфере сверхъестественного. Кажется, все-таки, что литературный герой выступает самым важным носителем духовной семантики произведений Улицкой. Мистики Улицкой это одинокие странники и юродивые, которые общаются с Абсолютом, нередко “маленькие”, отброшенные обществом как малосведущие люди, которые через сон, болезнь, наконец-то смерть, уходят в иную сферу жизни. Это и способные к самопожертвованию божие посланцы, напоминающие ангелов-хранителей. Только тот, кто открыт к нематериальному сможет видеть и формировать будущее. Роль духовного наставника, хранительницы внутренней

<sup>32</sup> K. Lewkowicz-Siejka, *Kobiece oblicze Boga*, (online), <http://znakiczasu.pl/trzymajac-sie-slowa/130-kobiece-oblicze-boga>, [dostęp: 15.06.2015].

<sup>33</sup> Т. Касаткина, *Пространство картины и икона в пространстве*, “Новый мир” 2007, № 5, s. 153.

человеческой жизни Улицкая зачастую поверяет женщине. Стоит подчеркнуть, что женщина и мужчина в творчестве писательницы призваны к взаимообогащению. Именно совмещение женского и мужского элементов составляет гармоничного человека, строителя мира. Им является знаток языка самоотверженной, чувствительной любви. Проведенный анализ произведений Людмилы Улицкой (*Казус Кукоцкого, Даниэль Штайн, Переводчик*) дает основы сформулировать вывод, что перспективы развития человечества в будущем писательница видит в нравственном самосовершенствовании и духовном поиске.

#### SUMMARY

**In the embrace of life, beyond death. Anthropological and spiritual aspects of prose by Lyudmila Ulitskaya (*The Kukotsky Enigma, Daniel Stein, Interpreter*)**

The aim of this article is to attempt to identify the anthropological and spiritual aspects of the prose by Lyudmila Ulitskaya, from the perspective of the future. A literary hero becomes a semantic carrier as well as a representative of the human condition and our spiritual reality as expressed in the reflections of the author. Ulitskaya builds portraits of those who are immersed in the future trying to read the signs of the times. The heroes of her novels, therefore, are often mystics, prophets, and seers. The future reveals the true moral state of the modern human; it is a pretext for an existential reflection. A soulful man, according to Ulitskaya, can catch a glimpse of the future, but his affiliation to the realm of the immaterial sphere determines his openness to all that is sacred, which is love, according to the author. It is love that gives us a depth of understanding; it allows mystics to decode secrets of life and it shapes the future.

**KEYWORDS:** spirituality in contemporary Russian prose, anthropological aspects of prose by Lyudmila Ulitskaya, future in Ulitskaya's novels, *Daniel Stein, Interpreter, The Kukotsky Enigma*



ТАТЬЯНА КОМАРОВСКАЯ

Минск

## Тоталитаризм как причина и последствие апокалипсиса в романе Маргарет Этвуд *Орикс и Крейк* и повести Татьяны Толстой *Кысь*

Тема Апокалипсиса является сквозной темой мировой литературы со времен *Откровения святого Иоанна Богослова*. В XX–XXI веках эта тема стала особенно актуальной вследствие обострения экологических проблем, но новое в ее трактовке обусловлено тем, что все чаще авторы, обращающиеся к этой теме, связывают Апокалипсис с тоталитарным режимом, либо его вызывающим, либо являющимся его следствием. Для исследования топоса Апокалипсиса в современной литературе мы выбрали два произведения, одно относящееся к западной (канадской) литературе, второе – к русской литературе, роман Маргарет Этвуд *Орикс и Крейк*<sup>1</sup> и повесть Татьяны Толстой *Кысь*.

Романы различаются по своему пафосу: трагическому в *Орикс и Крейк* и постмодернистски-ироническому – в *Кыси*.

Маргарет Этвуд, одна из крупнейших современных писательниц Северной Америки, как и многие ее коллеги, озабочена будущим мира. Размышления о грядущей судьбе человечества, Соединенных Штатов при условии развития существующих отрицательных тенденций в общественно-политической жизни страны, в мире вообще вызвали к жизни жанр антиутопии в ее творчестве. Блестящими примерами этого жанра являются два романа писательницы: *Рассказ служанки* (1985) и *Орикс и Крейк* (2003).

Дистопия *Рассказ служанки* вписывается в феминистскую литературу, главная тема которой – поиски женщиной самоидентич-

---

<sup>1</sup> М. Atwood, *Oryx and Crake*, London 2003.

ности, своего места в мире, и последствия этого поиска. Маргарет Этвуд исследует политический аспект феминизма, получающего в ее романе в будущем самое широкое развитие, ставшего государственной основой США. Топос романа определяет его жанровую принадлежность – дистопия, создающая картину идеально неразумного мира будущего.

Роман *Орикс и Крейк* рисует отдаленное будущее США, в котором в стране установлен жесткий тоталитарный режим, власть принадлежит крупным финансовым корпорациям, занимающимся генетическими опытами над животными и людьми, уничтожающими природу ради сверхприбылей и распространяющими вредные для людей продукты питания и лекарства. Гениальный ученый Крейк выносит свой приговор системе, изобретает новую породу гармоничного естественного человека и вирус, уничтожающий популяцию современных людей. Роман обладает чертами антиутопии и построен как рассказ о событиях единственного выжившего человека – друга Крейка Джимми, которому Крейк доверил заботу о новых людях и их адаптации к миру. Повествование представляет лирический рассказ о жизни человека в условиях тоталитарного общества.

Маргарет Этвуд тщательно прослеживает формирование личности героя, воссоздавая мир будущего, в котором он живет. Мир этот радикально изменился. Несколько прибрежных городов смыло с лица земли в результате резкого подъема дна моря и цунами, которое произошло из-за извержения вулкана на Канарских островах. Резко изменился климат – днем очень жарко, каждый день во второй половине дня – сильные грозы. Результатом климатических изменений стали высохшие виноградники, пересохшие озера, выжженные Everglades. Мясо давно стало искусственно модифицированным. Нью Йорк превратился в Нью Нью Йорк. Бостон вместе с Гарвардом утонул, ушел под воду. Страну сотрясают войны из-за нового модифицированного кофе, который можно убирать машинами, что разорило старых производителей кофе. Войны эти включают несколько государств, крестьяне воюют против правительственных войск, много жертв с обеих сторон. Система всеобщей слежки. Люди не могут свободно передвигаться по стране. Появился новый вид казни – человека заражают каким-то вирусом, и он просто растворяется. Термин *assisted suicide* означает сейчас вид казни.

Гуманитарное знание давно пришло в упадок. Будущее, которое рисует Этвуд, отмечено уничтожением книг, искусства вообще. В первые десятилетия XXI века уничтожен театр – и актеры, и зрители из-за атак террористов стали бояться замкнутого темного пространства. Пение существует сейчас только в соединении с караоке – все подпевают. Вместо театральных представлений – взаимная бомбардировка помидорами, соревнования в мокрых майках. Нет больше кино, видеоискусства вообще, все заменил компьютер. Маргарет Этвуд акцентирует в своем романе полную бездуховность и аморальность этих суррогатов искусства.

Биография героя тесно связана с экспозицией существующего политического режима и показа сопротивления ему – через мать героя. Отец Джимми работал в одной из корпораций по подготовке органов животных к пересадке людям. Он модифицировал клетки животных, создавая новые виды. Мать героя когда-то работала вместе с ним, потом, осознав преступную природу сначала своей деятельности, а потом и режима, ушла из корпорации. Когда Джимми было лет 12-13, мать ушла из семьи, скрылась, и семья навсегда попала на учет CorpSeCorps (органов внутренних дел) как неблагонадежная. Тогда же он познакомился с другом своей жизни – его звали Крейк, вернее, такова была его компьютерная кличка, которая понравилась друзьям.

Крейк был необычайно одарен и тоже имел опыт диссидентства в своей семье – его отец погиб при невыясненных обстоятельствах, придя в несогласие с режимом.

Герой – филолог по своим склонностям, человек слов, а не цифр, и это обуславливает наличие трех пластов лексики в романе: современный язык, множество неологизмов, связанных с компьютерными технологиями, с технологиями будущего, и пласт устаревших слов или слов изысканных, имеющих применение только у интеллектуалов в настоящем. Джимми по своей натуре – осколок гуманного гуманитарного прошлого, единственный человек в своем обезличенном духовно времени.

Через 5 лет герой узнает от спецслужб о казни матери – ему показали запись. Погибает отчим Крейка – есть подозрение на саботаж. Ученые часто умирают в Compounds<sup>2</sup>, те, кто в конце концов

<sup>2</sup> Огороженная территория фабрики и т.п., включающая бараки для рабочих; огороженное место.

не выдерживает аморальности своей работы. Погибает мать Крейка, заразив себя вирусом, который ее убивает. После смерти матери герой находится в тяжелой депрессии. И тут Крейк предлагает ему работу под своим руководством в самом привилегированном научном Compound! Под руководством Крейка – лучшие умы страны. И Джимми принимает это предложение.

Крейк работал над созданием новой популяции людей, на случай, если чудодейственное лекарство чересчур ограничит рождаемость. Но у Крейка были свои планы на Нового Человека.

Крейк при помощи вируса, созданного им, уничтожает весь мир, за исключением Джимми; убивая на его глазах Орикс, девушку, которую Джимми любит, обеспечивает и свое собственное убийство и, заранее взяв слово с Джимми, планирует для него роль спасителя и воспитателя новой созданной им расы – крейкеров.

Крейк – человек идей и чисел, но не чувств, не эмоций. Он не признает искусство, считая его деятелей людьми сексуально несчастными, несостоявшимися. Он подвергает сомнению все общепринятые нравственные правила, он в состоянии убить любимую девушку, чтобы спровоцировать друга на свое убийство. Он аморален «идейно», и выносит приговор человечеству не потому, что ненавидит людей, а потому, что цепочка логических умозаключений заставляет его признать несостоятельность Homo Sapiens в своем настоящем виде. Но что представляют собой созданные им люди? Они – счастливые животные, пасущиеся в парке и на лугах, совокупляющиеся, когда чувствуют к этому позывы. Они не знают любви, сфера идей им чужда, нет ни соперничества, ни территориальных притязаний – значит, не будет несчастий в личной жизни, не будет войн. Они имеют защиту от всех болезней. Когда им исполнится 30 лет, они умрут мгновенно и без боли. Таково человечество, созданное Крейком.

Роман заключен в композиционное кольцо: рассвет у океана, герой (после Апокалипсиса, гибели человечества) просыпается на дереве, на котором он спасается от диких животных, и не может не восторгаться красотой пробуждающегося мира. Действие романа разворачивается через несколько месяцев после Апокалипсиса и укладывается в несколько дней жизни героя на берегу океана, куда он привел крейкеров (новых людей), созданных его другом; его попыток навестить город и пополнить запасы продовольствия, и завершается его возвращением в колонию крейкеров и встречей с тремя



людьми его вида, выжившими после катастрофы. Роман завершается знаком вопроса: чем закончится эта встреча, убьет ли Джимми (в новой жизни *Snowman* – Снеговик) людей, выживших в Апокалипсисе, чтобы отвести возможную угрозу от крейкеров, убьют ли они его? В любом случае, он обречен: рана на его ноге воспалилась, и без лекарств, без медицинской помощи его ждет мучительная смерть от гангрены. Последняя фраза романа – Джимми смотрит на свои часы, на которых нет стрелок. Нулевое время. Конец человечества.

В ретроспекции, в воспоминаниях героя дается его рассказ о его жизни, об отношениях с его самым близким другом Крейком, о его любви к девушке Орикс, и о жизни в стране в условиях тоталитарного режима, изоляции ученых в специальных *Compounds*.

Роман обладает жанровыми чертами дистопии и какатопии (идеально неразумный мир и его падение, полное уничтожение). Как и положено антиутопии, действие романа разворачивается в пространстве замкнутом, но не географически (остров, труднодоступная территория для тех, кто оказывается за ее пределами), что свойственно жанру антиутопии; но политически – на территории, на которой в условиях тоталитарного режима живут только избранные и доступ на которую невозможен для жителей страны. Это свойственно антиутопиям М. Этвуд, тот же пространственный параметр антиутопии характерен и для *Рассказа служанки*.

Книга по сути представляет собой закодированную историю человечества, или Библию новой цивилизации людей, Библию ироническую. На роман М. Этвуд можно также смотреть как на своеобразный слепок с мировой художественной литературы, настолько богата его интертекстуальная ткань. В обезлюдившем и обесчелоченном настоящем герой постоянно цитирует произведения гениев прошлых веков, делая их своим достоянием.

Антиутопия Татьяны Толстой *Кысь* описывает Москву лет через двести после Взрыва, происшедшего, возможно, вследствие военных действий с применением новейшего мощного оружия. Именно этот Взрыв и вызвал Апокалипсис, уничтоживший большую часть населения и прежнюю цивилизацию. Немногие выжившие приобрели возможность долгой жизни, не омраченной старением, бессмертия, нарушить которое могли только случайные причины, например, отравление. Родившиеся уже после Взрыва получили “Последствия” в виде различных деформаций и уродств: отсутствия конечностей,

петушиные гребни по всему телу и т.д. Мир Москвы после Апокалипсиса изменился до неузнаваемости: зайцы стали несъедобными и научились летать, куры – тоже, вплоть до их отлета на зиму на юг, на “клеях”<sup>3</sup> (елях?) стали расцветать «огнецы», живые организмы, очень вкусные, если не спутать их с несъедобными видами, вызывающими смерть. Т. Толстая подробно рассказывает о мутациях организмов людей, животных и растений, населяющих эту новую постапокалипсическую реальность. Но страшнее социальное и духовное одичание людей; развитие человечества начинается в Москве сначала. Только недавно изобретены, якобы правителем Москвы Федором Кузьмичем, круглое деревянное колесо, каменные горшки, выдолбленные из ствола дерева пироги, в которых можно плавать по реке. Люди живут в деревянных избах, окна которых затянуты бычьим пузырем. Автор сатирически обыгрывает славянофильские настроения и некоторые общественно-политические тенденции настоящего, рассказывая о представлении людей об окружающем мире:

На семи холмах лежит городок Федор-Кузьмичск, а вокруг городка – поля необозримые, земли неведомые. На севере – дремучие леса, бурелом, ветви переплелись и пройти не пускают, колючие кусты за порты цепляют, сучья шапку с головы рвут. В тех лесах, старые люди рассказывают, живет кысь...

На запад тоже не ходи. Там даже вроде бы и дорога есть – невидная, вроде тропочки. Идешь-идешь, вот уж и городок из глаз скрылся, с полей сладким ветерком повеваает, все-то хорошо, все-то ладно, и вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же это я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видел? Нешто там лучше? И так себя жалко станет! Думаешь: а позади-то моя изба, и хозяйшка, может, плачет, из-под руки вдаль смотрит; по двору куры бегают, тоже, глядишь, истосковались; в избе печка натоплена, мыши шастают, лежанка мягкая... И будто червь сердце точит, точит... Плюнешь и назад пойдешь. А иной раз и побежишь. И как завидишь издали родные горшки на плетне, так слеза и брызнет. Вот не дать соврать, на аршин брызгает! Право!... На юг нельзя. Там чеченцы. Сначала все степи, степи – глаза вывалятся смотреть, – а за степями чеченцы... Нет, мы все больше на восход от городка ходим. Там леса светлые, травы длинные, муравчатые В травах – цветики лазоревые, ласковые...<sup>4</sup>

<sup>3</sup> В кавычках даются неологизмы, играющие роль терминов, обозначающих явления новой, постапокалипсической действительности в описываемое в романе время.

<sup>4</sup> Т. Толстая, *Кысь*, [http://royallib.ru/book/tolstaya\\_tatyana/kis.html](http://royallib.ru/book/tolstaya_tatyana/kis.html), [доступ: 14.09.2016].

Никаких нравственных представлений не существует – убийство, насилие, воровство больше не считаются преступлениями. Людьюми правит страх, насаждаемый жестким тоталитарным режимом, поддерживаемый “санитарами” – аналогом тайной полиции, которые арестовывают и «увозят на лечение», а на самом деле уничтожают, людей больных (идеологически). В книге много легко узнаваемых параллелей с советским режимом 70-80-х г.г.: заключение инакомыслящих в психушки, жесткая распределительная система продуктов питания и т.д. Люди живут впроголодь, питаюсь мышами, которых они должны ловить сами. “Мышь – наша опора”, – провозглашает Федор Кузьмич. Процвешают коррупция и бюрократическое хамство. Народ нищ, задавлен, запуган и проникнут духом рабского смирения. Царит нищета духа и ума, тщательно поддерживаемая государственной системой.

Как и в *Орикс и Крейк*, как и в романе Р. Брэдбери *451 по Фаренгейту*, одним из важных направлений идеологической борьбы являются книги, и люди, имеющие книги, не санкционированные режимом, становятся жертвами “санитаров”. Сюжет романа и строится вокруг этого стержня идеологической борьбы.

Повествование в романе ведется от имени героя, молодого парня, сына пережившей Взрыв интеллигентной женщины с высшим образованием и родившегося уже после Взрыва “древоруба”. Навивный, добрый в начале романа Бенедикт полностью принимает правила жизни в поселении Федор Кузьмичск, бывшей Москве (по имени нынешнего правителя), не рассуждая об их нравственной и социальной природе. Он – продукт сформировавшей его эпохи, и через его бесхитростный рассказ о ней, через его мировосприятие мы получаем впечатление о постапокалипсическом мире. Больше всего он боится Кыси, которая якобы живет в лесу и, бросаясь на человека, перегрызает основную жилу в его теле, после чего жертва более не может существовать как человек. Кысь – это символ жизни под властью страха, символ угнетенного сознания как следствие депотического режима.

Бенедикт полюбил дочь главного «санитара», не зная, кто ее отец. Девушка ответила ему взаимностью, и вот уже герой в роскошном тереме своего тестя. Сначала ему неловко привыкать к льготам своего нового положения, но, не обремененный нравственными понятиями, скоро он свыкается со своим новым статусом. Тесть использует его любовь к книгам, его тонко развитое эстетическое чувство,

и Бенедикт, перечитав за поем все книги в библиотеке тестя, стремясь к прочтению и других книг, принимает предложение тестя стать «санитаром» и таким образом спасать книги от недостойных людей, их владельцев, которые могут книги повредить. Первое убийство, которое он совершил по неосторожности, арестовывая владельца книги, заставляет его страдать. Но вскоре он становится жестоким хладнокровным палачом, становится Кысью. Тоталитарный режим превращает героя, наивного поэтического мечтательного парня в палача и убийцу, преследующего людей, склонных к инакомыслию.

Тесть натравливает Бенедикта на правителя Москвы Федора Кузьмича, совершает с Бенедиктом государственный переворот и сам захватывает власть. Но тоталитаризм требует все новых жертв, и вот уже Бенедикт, надоевший Олечке, своей жене, чувствует, что вскоре придет и его черед. Тоталитарная система, основанная на терроре, пожирает самое себя. От Бенедикта требуется очередная и самая тяжелая для него жертва: он должен арестовать друга своей покойной матери, из Пржежных, которого он знал с детства – Никиту Иваныча, хранителя духовного наследия прошлого. Никиту Иваныча должны подвергнуть публичной казни, сожжению. Постмодернистский конец романа заканчивается новым Апокалипсисом ограниченного масштаба: в огне, извергнутом Никитой Иванычем, гибнут новый правитель Москвы – тесть Бенедикта, его жена и дочь, а сам Никита Иваныч и его друг из Пржежных поднимаются в воздух, устремляясь на небеса.

Бенедикт, один из немногих выживших, горестно восклицает: “Кончена жизнь!”. “Кончена – начнем другую”, – оптимистически замечает Никита Иваныч. Герой в отчаянии вопрошает Никиту Иваныча, какую книгу ему прочесть, самую главную, где были бы ответы на все вопросы жизни. “Я тебе всегда говорил: учи азбуку”, – воспаряя, отвечает Никита Иваныч. Сам роман Т. Толстой, по сути, является такой книгой: все его главы, от первой до последней, названы буквами славянского алфавита. Но азбука, по Никите Иванычу, это кладезь духовных знаний, выработанных человечеством, и свод этических норм, которые нужно усвоить герою, если он хочет стать человеком.

Эта постмодернистская притча, основанная на конфликте интеллигенции и плебса, о том, к чему приводит нравственная неразвитость в условиях деспотического режима. Но Т. Толстая

оптимистична: настоящая интеллигенция бессмертна, а жизнь неуничтожима, и хранители гуманитарного знания и культурных ценностей прошлого в конце концов сотворят достойную человека жизнь и превратят духовных жертв Кыси в людей.

Оба романа, отталкиваясь от Откровения Иоанна Богослова, содержат библейскую аллюзию. Никита Иваныч в *Кыси* – постапокалипсический Христос, провозвестник нового гуманистического учения. Он тоже осужден на смерть, распят на кресте, на вырезанной им самим скульптуре Пушкина, и не сгорает, а воспаряет на небеса.

## SUMMARY

### Totalitarian regime as the cause and effect of the apocalypse in the novels *Orix and Crake* by Margaret Atwood and *Kis* by Tatyana Tolstaya

The novel *Orix and Crake* is devoted to the future of the United States, the time when severe totalitarian regime is established in the country, the power is in the hands of big financial corporations engaged in genetic experiments on people and animals, annihilating nature for the sake of big profits and producing harmful medicines and food. Crake, a genius scientist, condemns the political system and the race of Man in general, invents a new race of Man, perfect from his point of view, and also a virus which exterminates all people from the face of earth. The novel belongs to the genre of anti-utopia and presents a narrative of the events of the only survival after the Apocalypse – the protagonist Jimmy, Crake's friend. It's a lyrical narration of life under the conditions of totalitarian state and also a book loaded with a lot of meanings referring to the Bible and world literature.

T. Tolstaya's anti-utopia depicts the future of Russia after the Explosion which annihilated the former civilization. In Moscow, which is now called Fyodor Kuzmichsk after the name of its present governor, severe totalitarian regime is established. It turns the hero, a young naïve dreamer with highly developed poetical perception of life, into an assassin and executioner who persecutes people who dare read the prohibited books. Kis in the book is a symbol of life under the rule of terror caused by the despotic regime.

**KEYWORDS:** apocalypse, totalitarian regime, ecological problems, anti-utopia, Biblical references



ГАННА ЯНКУТА

Мінск

## Раман Маргарэт Этвуд *Гісторыя Служанкі*: праблема жанру

Раман *Гісторыя Служанкі* (*The Handmaid's Tale*, 1985) Маргарэт Этвуд (*Margaret Atwood*, нар. у 1939 г.) – адзін з цэнтральных твораў у даробку пісьменніцы, класіка канадскай літаратуры і экалагічнай актывісткі. Гэта шосты раман М. Этвуд; ён быў адзначаны Прэміяй генерал-губернатара (1985)<sup>1</sup> і першай прэміяй Артура Кларка (1987), намінаваўся на прэмію “Нэб’юла” Амерыканскай асацыяцыі пісьменнікаў-фантастаў (1986), Букераўскую прэмію (1986)<sup>2</sup> і прэмію “Праметэй”. Яшчэ большай папулярнасці рамана садзейнічала экранізацыя рамана рэжысёрам Фолькерам Шлэндарфам. Аднайменны фільм, сцэнар для якога напісаў будучы нобелеўскі лаўрэат, брытанскі драматург Гаральд Пінтэр, з’явіўся ў 1990 годзе і быў паказаны на 40-м Берлінскім міжнародным кінафестывалі. Паводле рамана таксама былі пастаўлены опера, спектакль і радыёп’еса, ён быў перакладзены на шэраг моў, у тым ліку рускую (пераклад Анастасіі Грызуновой<sup>3</sup>) і польскую (пераклад Зоф’і Угрыноўскай-Ганаш<sup>4</sup>). На беларускую мову *Гісторыя Служанкі* не перакладалася<sup>5</sup>. Творчасць М. Этвуд у беларускім літаратуразнаўстве даследавалі Наталля Макей, Ганна Бутырчык, Таццяна Камароўская.

---

<sup>1</sup> Гэта другая Прэмія генерал-губернатара, якую атрымала М. Этвуд. Першай была адзначаная яе кніга вершаў *The Circle Game* ў 1966 годзе.

<sup>2</sup> Букераўскую прэмію М. Этвуд атрымала ў 2000 г. за раман *Сляпы забойца* (*The Blind Assassin*).

<sup>3</sup> М. Этвуд, *Рассказ Служанки*, Москва 2006.

<sup>4</sup> M. Atwood, *Opowieść podręcznej*, Kraków 2006.

<sup>5</sup> Адзіны раман М. Этвуд, перакладзены на беларускую мову – *Пенелопіада* (*The Penelopiad*).

У цэнтры рамана – гісторыя жанчыны, якую пасля з’яўлення на тэрыторыі ЗША краіны Галаад, дзе пануе патрыярхальная тэакратыя, ці тэакратычная ваенная дыктатура, прымушаюць гвалтам выконваць рэпрадуктыўную працу. Жыццё гераіні твора раздзеленае на дзве часткі – да ўсталявання тэакратычнай дыктатуры, калі яна жыла з мужам і дачкой, і пасля, калі яна згубіла іх абаіх і мусіць прыстасоўвацца да новых умоваў. Аповед вядзецца ад першай асобы; толькі ў апошняй частцы рамана пад назвай *Гістарычныя нататкі на палях “Гісторыі Служанкі”* (*Historical Notes on The Handmaid’s Tale*), дзеянне якой датуецца 2195 годам, уводзіцца яшчэ адзін наратар – прафесар Джэймс Дарсі Піексата, які аформіў аўдыёзапіс з гісторыяй жанчыны-апавядальніцы і даў яму назву *Гісторыя Служанкі*. Прафесар чытае даклад пра Галаад і яго жыхароў і жыхарак і прапануе новую інтэрпрэтацыю апісаным у рамана падзеям.

Грамадства ў Галаадзе падзеленае на касты, і прадстаўнікі кожнай з іх выконваюць свае функцыі: кіруюць (Камандоры), сочаць за людзьмі (Вочы), прыбіраюць і займаюцца хатняй гаспадаркай (Марфы), нараджаюць дзяцей (Служанкі – менавіта да гэтай касты належыць галоўная гераіня рамана, Фрэдава), выходзяць сурагатных маці (Цёткі) і г.д. Людзі-функцыі жывуць у адпаведнасці з праінтэрпрэтаваным уладнымі структурамі Святым Пісьмом, кожная каста мае свае жорсткія правілы паводзін, сваю ўніформу пэўнага колеру і свае абавязкі. Нязгодных з новым рэжымам, а таксама тых, каго новая ўлада лічыць злачынцамі (напрыклад, актывісткі жаночых рухаў), ці тых, хто больш не здольны выконваць свае функцыі (напрыклад, бесплодныя жанчыны-Служанкі) альбо высылаюць у Калоніі, альбо публічна караюць смерцю праз павешанне – такая цырымонія называецца *Збаўленне* (*Salvaging*). Штодзённае жыццё ў Галаадзе рэгламентуецца, рэлігійныя і побытавыя практыкі зводзяцца да рытуалаў, выкананне якіх абавязковае: удзел у *Малітванадзе* (*Prayvaganza*), замова друкаваных малітваў у *Світках Духу* (*Soul Scrolls*), вечаровая *Цырымонія* (*Ceremony*), калі Камандор чытае Біблію ўсім дамачадцам, а пасля апладняе сурагатную маці, то бок Служанку. Над усімі кастамі ўсталяваны моцны кантроль.

Большасць літаратуразнаўцаў вызначаюць жанр рамана *Гісторыя Служанкі* як антыўтопію ці дыстопію. У літаратуразнаўстве



існуюць розныя падыходы да размежавання двух гэтых паняццяў. Вікторыя Чалікава прапануе наступныя падыход:

Аддзяляючы дыстопію ад антыўтопіі, трэба перадусім арыентавацца на іх аб’ектыўны змест. Што аўтар ненавідзіць больш: міф пра будучы рай і сам гэты рай як варажы асобе (антыўтопія) ці сённяшняе пекла, якое толькі прадоўжыцца і ўзмоцніцца ў будучыні (дыстопія)? Антыўтопія – гэта карыкатура на пазітыўную ўтопію, твор, які задаўся мэтай высмеяць і зганьбаваць самую ідэю дасканаласці, самую ўтапічную ўстаноўку<sup>6</sup> [тут і далей пераклад з рускай на беларускую мой – Г. Я.].

Дыстопію даследчыца разглядае як “негатыўную ўтопію”, “выяўленне ідэальна кепскага грамадства”<sup>7</sup>, адзначаючы, што “дыстопія бліжэйшая да рэалістычнай сатыры, што заўсёды мае пазітыўны пачатак, антыўтопія – да мадэрнісцкай, негатывісцкай і адчужанай, да “чорнага рамана”<sup>8</sup>. Максім Шадурскі называе дыстопію адной з субжанравых разнавіднасцяў антыўтопіі<sup>9</sup> і менавіта да яе адносіць раман *Гісторыя Служанкі*<sup>10</sup>. У замежным літаратуразнаўстве тэрміны “антыўтопія” і “дыстопія” часта разумеюцца як сінанімічныя. У дадзеным артыкуле мы прытрымліваемся разумення двух гэтых тэрмінаў, прапанаванага М. Шадурскім, не ўпускаючы з увагі вызначэнняў, дадзеных В. Чалікавай.

Гаворачы пра раман М. Этвуд, Н. Макей адзначае: “Заснаваная на пастулатах фемінізму, *Гісторыя Служанкі* працягвае і развівае традыцыі антыўтапічнага жанру”<sup>11</sup>. Карэн Стэйн дае раману больш складанае жанравае вызначэнне – “дыстопія / навуковая фантастыка / сатырычны раман / дзённік / эпістальны раман / рамантычны раман / палімпсест [тут і далей пераклад з ангельскай на беларускую

<sup>6</sup> В. Чаликова, *Предисловие*, [в:] *Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы*, Москва, 1991, с. 10.

<sup>7</sup> В. Чаликова, *Утопия и свобода*, Москва 1994, с. 81.

<sup>8</sup> В. Чаликова, *Предисловие...*, с. 10.

<sup>9</sup> М. Шадурский, *Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы*, Москва 2007, с. 81.

<sup>10</sup> Там жа, с. 82.

<sup>11</sup> Н. Макей, *Фемінісцкая версія антыўтопіі ў рамане Маргарэт Этвуд “Гісторыя Служанкі”*, [в:] *Актуальныя праблемы исследования англоязычных литератур*, вып. 7, Минск 2008, с. 128.

мой – Г. Я.]”<sup>12</sup>. Асабліва даследчыца настойвае на важнасці для рамана сатырычнага складніка:

Сатырычны раман, як і навукова-фантастычная дыстопія [*dystopian science fiction* – Г. Я.], – гэта жанр, які прапануе чытачам, што маюць магчымасці дзейнічаць, перабольшаную версію існага зла і такім чынам дае надзею на сацыяльныя і палітычныя змены<sup>13</sup>.

В. Чалікава адзначала блізкасць сатырычнага жанру да ўтопіі:

Вельмі складанае пытанне пра размежаванне ўтопіі і сатыры. Як і сатыра, негатыўная ўтопія карыстаецца гратэскам, алегорыяй, пародыяй – усім, што можа выклікаць смех у чытача. Але сатыра – больш шырокі тып мастацкага мыслення і выяўлення, чым утопія<sup>14</sup>.

Корал Эн Хоўэлс, рэдактарка і адна з аўтарак *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, таксама гаворыць пра раман *Гісторыя Служанкі* як пра дыстопію. Аднак вызначаючы асаблівасці гэтага жанру ў рамане М. Этвуд, К. Э. Хоўэлс піша: “Расказваючы сваю гісторыю, Фрэдава здолела выжыць ва ўмовах псіхалагічнага ціску ў Галаадзе, а, закахаўшыся, нават змагла ператварыць маскулінны жанр дыстопіі ў фемінны рамантычны сюжэт”<sup>15</sup>. Такім чынам, на думку даследчыцы, тыпова жаночы жанр, *romance*, мадыфікаваў у дадзеным выпадку тыпова мужчынскі жанр (варта згадаць, што аўтарамі класічных антыўтопій/дыстопій былі пісьменнікі-мужчыны).

Сама М. Этвуд вызначае жанр твора як спекулятыўная фантастыка (*speculative fiction*), адмяжоўваючы яго ад навуковай фантастыкі (*science fiction*): “У навуковай фантастыцы ёсць пачвары і касмічныя караблі, спекулятыўная ж фантастыка – пра тое, што сапраўды можа здарыцца”<sup>16</sup>. У артыкуле 2005 г. пісьменніца ўдакладніла гэтую думку:

<sup>12</sup> K. Stein, *Margaret Atwood's Modest Proposal*, (online), [http://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=eng\\_facpubs](http://digitalcommons.uri.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=eng_facpubs), [доступ: 01.05.2016].

<sup>13</sup> Там жа.

<sup>14</sup> В. Чалікова, *Предисловие...*, с. 10.

<sup>15</sup> C. A. Howells, *Margaret Atwood's dystopian visions : The Handmaid's Tale and Oryx and Crake*, [в:] *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge 2006, p. 169.

<sup>16</sup> R. Rotts, *Light in the wilderness*, (online), <https://www.theguardian.com/books/2003/apr/26/fiction.margaretatwood>, [доступ: 05.09.2016].

Для мяне цэтлік “навуковая фантастыка” – гэта пра кнігі, што апісваюць тое, чаго мы яшчэ не можам, напрыклад трапіць праз прасторава-часавы тунэль у космасе ў іншы сусвет. Спекулятыўная фантастыка прадугледжвае твор, што мае дачыненне да магчымасцяў, якія ўжо пад рукой, напрыклад, ДНК-ідэнтыфікацыя ці крэдытныя карты, што маюць месца на планеце Зямля<sup>17</sup>.

У ангельскамоўным літаратуразнаўстве тэрмін “спекулятыўная фантастыка” выклікае шмат спрэчак і не мае адной празрыстай дэфініцыі. У шырокі ўжытак яго ўвёў пісьменнік-фантаст Роберт Хайнлайн, які ў 1947 г. напісаў эсэ *On the writing of Speculative Fiction*, дзе адзначыў, што ў фантастыцы можна выдзеліць *gadget-stories* і *human-interest stories*<sup>18</sup>; апошнія асацыююцца са спекулятыўнай фантастыкай. У аўтабіяграфіі *Grumbles from the Grave*, якая выйшла пасмяротна ў 1989 г., Р. Хайнлайн характарызуе паняцце “спекулятыўная фантастыка” наступным чынам:

Спекулятыўная фантастыка (аддаю гэтаму тэрміну перавагу перад тэрмінам “навуковая фантастыка”) таксама мае дачыненне да сацыялогіі, псіхалогіі, загадкавых аспектаў біялогіі, уплыву зямной культуры на культуры, з якімі мы можам сустрэцца, калі заваюем космас, і г.д., да бясконцасці<sup>19</sup>.

У шырокім сэнсе тэрмін “спекулятыўная фантастыка” разумеецца як катэгорыя мастацкіх твораў, у якіх сюжэт, вобразы альбо персанажы выдуманя аўтарам, а не сканструяваныя на аснове штодзённага досведу. У такім выпадку навуковая фантастыка, фэнтэзі, утопія, дыстопія і інш. разумеюцца як жанры ці субжанры, што трапляюць у катэгорыю спекулятыўнай фантастыкі. Як адзначае М. Этвуд, “адны выкарыстоўваюць тэрмін “спекулятыўная фантастыка” як агульнае вызначэнне для навуковай фантастыкі і ўсіх яе вытворных форм – навуковае фэнтэзі і гэтак далей; іншыя ж мяняюць гэтыя тэрміны месцамі”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> M. Atwood, *Aliens have taken the place of angels*, (online), <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood>, [доступ: 05.09.2016].

<sup>18</sup> R. A. Heinlein, *On the writing of Speculative Fiction*, (online), [http://mab333.weebly.com/uploads/3/2/3/1/32314601/writing\\_sf\\_-\\_01\\_on\\_the\\_writing\\_of\\_speculative\\_ficton.pdf](http://mab333.weebly.com/uploads/3/2/3/1/32314601/writing_sf_-_01_on_the_writing_of_speculative_ficton.pdf), [доступ: 05.09.2016].

<sup>19</sup> R. A. Heinlein, *Grumbles from the Grave*, USA 1990, p. 49.

<sup>20</sup> M. Atwood, *Aliens have taken...*

М. Этвуд адмяжоўваецца і ад такога жанравага тлумачэння, як “фемінісцкая дыстопія”. Ва ўсіх інтэрв’ю, дзе закранаецца пытанне яе фемінісцкіх поглядаў, пісьменніца ўдакладняе, што яна мае на ўвазе пад словам “фемінізм”. Так, напрыклад, у інтэрв’ю ад 25 студзеня 2016 для індыйскай газеты *The Pioneer* М. Этвуд адзначыла: “Калі мяне пытаюць, ці я феміністка, я ніколі не адказваю, пакуль не пачую, што пад гэтым словам падразумяваецца”<sup>21</sup>. У іншым інтэрв’ю яна кажа:

Фемінізм – шырокі тэрмін. Калі нас пытаюць “Жанчыны – гэта людзі?”, праводзіць у адказ галасаванне не трэба. Але куды мы ідзем далей? Ці лепшыя жанчыны за мужчын? Не. Ці яны адрозніваюцца? Так. Як яны адрозніваюцца? У гэтым мы ўсё яшчэ спрабуем разабрацца<sup>22</sup>.

Такое стаўленне да гэтага паняцця звязана з тым, што пытанні, якія падымаюцца фемінізмам другой хвалі, – а гэта праблемы жаночай сэксуальнасці, аднолькавых правоў на рынку працы, рэпрадуктыўных правоў, гвалту ў сям’і, а таксама праблема роўнасці мужчын і жанчын, у тым ліку перад законам, – пісьменніца разглядае з больш шырокай перспектывы – з перспектывы чалавечай годнасці. У артыкуле *Haunted by Handmaid’s Tale* М. Этвуд піша пра свой раман наступным чынам:

Гісторыю *Служанкі* часта называюць “фемінісцкай дыстопіяй”, але такое вызначэнне не зусім дакладнае. Фемінісцкая дыстопія чыстая і простая: усе мужчыны маюць больш правоў, чым жанчыны. У такой структуры будучы два слаі: верхні слой – мужчыны, ніжні – жанчыны. Але Галаад – гэта звычайная дыктатура<sup>23</sup>.

Аднак у тым жа артыкуле пісьменніца, згадваючы тэмы, якія цікавілі яе да і падчас напісання рамана, называе сярод іншага антыўтапічную/дыстапічную літаратуру і такія творы, як *1984* Джорджа Оруэла, *Дзіўны новы свет* Олдаса Хакслі і *451° па Фа-*

<sup>21</sup> R. Sharma, *She Writes with Intent*, (online), <http://www.dailypioneer.com/vivacity/she-writes-with-intent.html>, [доступ: 05.09.2016].

<sup>22</sup> M. Atwood, *People should live joyfully*, (online), <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/margaret-atwood-people-should-live-joyfully-1781166.html>, [доступ: 05.09.2016].

<sup>23</sup> M. Atwood, *Haunted by Handmaid’s Tale*, (online), <http://www.theguardian.com/books/2012/jan/20/handmaids-tale-margaret-atwood>, [доступ: 05.09.2016].

рэнгейту Рэя Брэдберы. Раман 1984 падказвае М. Этвуд канцоўку яе твора:

Нават 1984, самае змрочнае з літаратурных прадбачанняў, заканчваецца не ботам, які назаўсёды наступае чалавецтву на твар, ці зламанням Уінстана Сміта, што адчувае п’янкую любоў да Вялікага Брата, а эса пра рэжым, напісаным у мінулым часе на стандартнай ангельскай мове. Падобным чынам я дазволіла Служанцы мець магчымасць уцёкаў праз Мэн і Канаду і напісала эпілог, з перспектывы якога і сама Служанка, і свет, у якім яна жыла, сышлі ў гісторыю<sup>24</sup>.

Крытыкі звязваюць заснаваную на Святым Письме ідэалогію дзяржавы Галаад з палітыкай прэзідэнта ЗША рэспубліканца Роналда Рэйгана, падчас кіравання якога пашырыўся ўплыў рэлігійных кансерватыўных рухаў, што крытыкавалі дасягненні “сэксуальнай рэвалюцыі” 1960-70х гг. і другой хвалі фемінізму (сярод іх – даступнасць кантрацэптываў і ўзмацненне жаночых галасоў на палітычнай арэне), а сама пісьменніца ў *A Note to the Reader* напісала, што да стварэння рамана яе падштурхнула трывога, “выкліканая частымі заявамі рэлігійных лідараў у Злучаных Штатах, а таксама шэраг падзеяў з усяго свету, на якія нельга было заплюшчваць вочы, асабліва ўзлёт фанатызму ў іранскай монатэакратыі”<sup>25</sup>. Такім чынам, М. Этвуд, абапіраючыся на традыцыю літаратурных антыўтопій/дыстопій, стварае крытычную візію навакольнай рэчаіснасці і паказвае магчымыя наступствы прынятых у грамадстве рашэнняў і накладзеных на жанчын абмежаванняў.

Асобныя фрагменты аповеду Фрэдавай дазваляюць рэканструяваць падзеі, якія прывялі да ўсталявання дыктатуры. Гераіня рамана расказвае пра здарэнні з мінулага – удзел маці ў фемінісцкіх акцыях і маніфестацыях, выступы Серэны Джой у рэлігійных тэлепраграмах, увядзенне новых правілаў (забароны жанчынам мець банкаўскія рахункі і працаваць), спроба ўцёкаў, – паказваючы, як змагла з’явіцца дзяржава Галаад і якія палітычныя рашэнні да гэтага прывялі. Такім чынам, пісьменніца даследавала рэчаіснасць, каб выявіць, якія з актуальных падзеяў могуць прывесці да ўтварэння новай дыктатуры ці таталітарнага рэжыму.

<sup>24</sup> Там жа.

<sup>25</sup> M. Atwood, *A Note to the Reader*, (online), [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:fyQ6\\_t0fknwJ:facweb.northseattle.edu/jclapp/English%2520102/Atwood%2520%2520Handmaids%2520Tale/A%2520Note%2520to%2520the%2520Reader.doc+%&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=by](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:fyQ6_t0fknwJ:facweb.northseattle.edu/jclapp/English%2520102/Atwood%2520%2520Handmaids%2520Tale/A%2520Note%2520to%2520the%2520Reader.doc+%&cd=2&hl=ru&ct=clnk&gl=by), [доступ: 05.09.2016].

Нават калі прыняць да ўвагі нежаданне М. Этвуд быць упісанай у рамкі фемінісцкай антыўтопіі, жанр, як пішуць у “Тэорыі літаратуры” Натан Тамарчанка, Валерый Цюпа і Самсон Бройтман, “выяўляецца непасрэднай формай літаратурнай самасвядомасці. Тэзіс Бахціна “жанр заўжды памятае сваё” мінулае мае цалкам літаральнае значэнне: тая структура, што ўзнаўляе, – пераасэнсаванне і пераацэнка той, што ўзнаўляецца”<sup>26</sup>. М. Этвуд арыентуецца на класічныя антыўтопіі/дыстопіі, і ў рамане *Гісторыя Служанкі* можна вылучыць шэраг асаблівасцяў гэтага жанру.

Гаворачы пра літаратурныя антыўтопіі, М. Шадурскі адзначае:

Топас вострава, што ўвабраў у сябе квінтэсенцыю ўтапічнага светамадэлявання, перараджаецца ў літаратурнай антыўтопіі ў матыў сцяны, недавольнай перашкоды. Месцам дзеяння антыўтапічных праектаў выступае замкнёная прастора. Пранікненне ў сярэдзіну ці выхад з такога свету звязаны са складанасцямі, як і амаль не магчымыя любыя спробы яго рэфармаваць. Нормы і догмы разумнай да абсурду дзяржавы робяцца больш трывалымі і непарушнымі на непрыступнай тэрыторыі<sup>27</sup>.

Галаад – гэта менавіта такая замкнёная прастора, насельнікі якой пазбаўленыя магчымасці не толькі выбрацца за межы краіны, але і самавольна памяняць месца жыхарства. Матыў уцёкаў з’яўляецца ў рамане некалькі разоў: галоўная гераіня спрабуе разам з сям’ёй пакінуць краіну, Мойра некалькі разоў збягае з Цэнтра, уцёкамі Фрэдавай раман заканчваецца – аднак толькі апошні з пералічаных пабегаў, як можна меркаваць з *Гістарычных нататак*, аказваецца паспяховым. Адным са спосабаў збегчы ў рамане аказваецца самагубства, якое пільна апырэдзваецца і даступнае толькі самым вынаходлівым. Дзяржава ўсімі магчымымі сродкамі перашкаджае грамадзянам выйсці з-пад яе кантролю. Гэта дае К. Э. Хоўэлс падставу гаварыць пра турэмны наратыў у творы<sup>28</sup>. Немажлівасць вызваліцца ад ціску дзяржавы змушае герояў рамана шукаць выхад у сваім унутраным свеце, праз недазволенае цялесныя практыкі, адваёўваючы прастору для прыватнасці і свабоднага волевыяўлення.

<sup>26</sup> Н. Томарченко, В. Тюпа, С. Бройтман, *Теория литературы*, т. 1, Москва 2004, с. 372.

<sup>27</sup> М. Шадурский, *Литературная утопия...*, с. 80.

<sup>28</sup> С. А. Howells, *Margaret Atwood's dystopian visions...*, p. 166.

Паводле М. Шадурскага, “у літаратурнай антыўтопіі выказанае песімістычнае стаўленне да гіперрацыянальна структураваных грамадскіх сістэм”<sup>29</sup>. Рытуалізаваная рэчаіснасць Галаада не дазваляе яго насельнікам ніякіх спантаных дзеянняў, кожны крок прадстаўніка кожнай касты перадвызначаны і рэгулюецца ўсталяванымі нормамаі. Сістэма, якая мусіла абараняць жанчын ад гвалту і несправядлівасці, а таксама ад лішніх турбот, у выніку аказваецца рэпрэсіўнай, а найвышэйшыя чыны тэакрытычнага грамадства выяўляюцца такімі ж парушальнікамаі рэлігійных законаў, як і тыя, каго асуджаюць на смерць.

Важнае адрозненне рамана *Гісторыі Служанкі* ад класічных антыўтопій/ дыстопій палягае ў тым, што галоўная гераіня твору – жанчына. Н. Макей адзначае гэта як істотную асаблівасць рамана:

Антыўтапічная канцэпцыя М. Этвуд адметная тым, што галоўная гераіня яе рамана-дыстопіі – жанчына, а жажлівая сутнасць грамадства, у якім вымушана жыць апавядальніца, выяўляецца ў творы праз жорсткае, рэпрэсіўнае абыходжанне з прадстаўніцамаі жаночага полу<sup>30</sup>.

Гэта дапамагае вывесці на першы план праблемы, якія не маглі быць узнятыя ў класічных антыўтопіях/дыстопіях, – праблемы рэпрадукцыі, сэксуальнага гвалту, мацярынства, мізагініі і інш. – і такім чынам гаварыць пра жанчын у сучасным грамадстве і іх уразлівы стан і бездапаможнасць перад кансерватыўнымі палітычнымі рашэннямаі. Канструюючы сацыяльную структуру Галаада, пісьменніца ў якасці ўзору бярэ толькі тыя практыкі прыгнёту жанчын, што сапраўды існавалі ў чалавечай гісторыі, і многія з іх былі характэрныя для заходняй хрысціянскай цывілізацыі.

Адначасова М. Этвуд пераасэнсоўвае фемінісцкую ўтопію сястрынства, салідарнасці жанчын у імя агульнага змагання за свае правы. У амерыканскай літаратуры ёсць прыклады фемінісцкіх утопій, якія прапануюць візіі супольнасцяў, што справіліся з патрыярхатам (напрыклад, раман Марж Пірсі *Woman on The Edge of Time*, 1976, ці раман Салі Мілер Герхард *The Wonderground*, 1979). У рамана *Гісторыя Служанкі* М. Этвуд паказвае функцыянаванне

<sup>29</sup> Там жа, с. 80.

<sup>30</sup> Н. Макей, *Фемінісцкая версія антыўтопіі...*, с. 129.



жаночай супольнасці, у якой выбудаваная свая іерархія і дзе жанчыны сочаць адна за адной. Т. Камароўская адзначае:

Апазіцыя “Я” – “Іншы” ў гэтым рамане рэалізуецца не праз Мужчыну ў якасці Іншага (...), не праз дэспатычны рэжым у цэлым, але праз жанчын, якія здрадзілі ўласнаму полу і спачатку далі рэжыму ідэалагічныя апраўданні для яго ўсталявання, а пасля ўзялі на сябе рэалізацыю сваёй антыфеміністычнай праграмы<sup>31</sup>.

Адносіны ўлады, на якіх трымаецца сістэма патрыярхату, робяць жаночую салідарнасць немагчымай.

“Дыстапічнае мысленне прадуктыўна ўзаемадзейнічае з жанравымі структурамі псіхалагічных і філасофскіх раманаў”<sup>32</sup>, – адзначае М. Шадурскі і сярод прыкладаў для пацверджання гэтай думкі называе раман *Гісторыя Служанкі*. М. Этвуд даследуе ў ім псіхалогію жанчыны, якая аказалася ва ўмовах таталітарнага рэжыму, што адчувае яе ад уласнага цела. Ужо само расказванне сваёй гісторыі, прагаворванне ўсяго, што адбываецца з яе целам, робіцца для Фрэдавай магутнай зброяй змагання з рэжымам, мэта якога – падпарадкаваць сабе асобу чалавека. Паводле К. Э. Хоўэлс, гераіня рамана “знаходзіць сілу кінуць выклік патрыярхальным законам, перастройваючы сябе праз прыватны наратыў пра ўласнае цела”<sup>33</sup>. Прагаворванне імёнаў, якія ў новай дзяржаве мусяць быць забытыя, – гэта яшчэ адзін спосаб змагацца з рэжымам за аўтаномнасць асобы і спосаб захаваць уласную ідэнтычнасць:

Мы навучыліся шаптацца амаль бязгучна. Калі Цёткі не глядзелі, мы працягвалі ў паўзмку рукі і судакраналіся пальцамі праз пустату. Мы навучыліся чытаць па вуснах: галовы на падушках, павернутыя набок – і мы глядзім адна адной у раты. Так мы ад ложка да ложка абменьваліся імёнамі. Альма. Джанін. Далорэс. Мойра. Джун<sup>34</sup>.

Такім чынам, праблема жанру ў рамане М. Этвуд *Гісторыя Служанкі* звязаная найперш са скаладанасцю размежавання такіх

<sup>31</sup> Т. Е. Комаровская, *Экстремальности феминизма в романе-антиутопии М. Этвуд “Рассказ служанки”*, [в:] *Американистика как предмет научного познания*, редкол. Т. Е. Комаровская и др., Минск 2006, с. 42.

<sup>32</sup> М. Шадурский, *Литературная утопия...*, с. 81.

<sup>33</sup> С. А. Howells, *Margaret Atwood’s dystopian visions...*, p. 167.

<sup>34</sup> М. Atwood, *The Handmaid’s Tale*, Great Britain 1993, p. 2.



жанраў і субжанраў, як антыўтопія, дыстопія, навуковая фантастыка і спекулятыўная фантастыка. У беларускім, расійскім і заходнім літаратуразнаўстве існуюць розныя погляды на гэты конт. Тым не менш, калі ўзяць за аснову вызначэнні В. Чалікавай і М. Шадурскага, раман *Гісторыя Служанкі* можа быць аднесены да дыстопіі, нават нягледзячы на прэрэчанні самой аўтаркі супраць такога жанравага вызначэння. Напісанне рамана, паводле сведчанняў М. Этвуд, натхнялася класічнымі дыстопіямі ХХ ст., і ў ім можна прасачыць такія рысы гэтага жанру, як стварэнне вобраза структурызаванай таталітарнай грамадскай сістэмы, выкарыстанне матываў непераадольнай сцяны і ўцёкаў і даследаванне структуры ўлады. Важнае адрозненне *Гісторыі Служанкі* ад класічных узораў жанру антыўтопіі/дыстопіі – гэта тое, што пісьменніца зрабіла галоўным героем рамана жанчыну: гэта дапамагло ёй узяць тэмы прыватнага і цялеснага, а таксама разгледзець спосабы выжывання жанчыны ва ўмовах максімальнай адчужанасці ад уласнага цела. Значная роля сатырычнага і псіхалагічнага складнікаў у рамане дазваляе гаварыць пра тое, што перад намі – складаная жанравая структура, у якой напоўніцу выкарыстоўваюцца здольнасць дыстопіі да жанравых узаемадзеянняў і якая дае магчымасць усебакова вывучыць падняты ў творы комплекс праблем.

## SUMMARY

### *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood: the problem of genre

The article deals with the novel *The Handmaid's Tale* by a Canadian writer Margaret Atwood and the problem of genre of the novel. The problem is connected with the complexity of differentiation between such genres and subgenres as anti-utopia, dystopia, science fiction and speculative fiction. In the novel one can mark out the features of classical dystopias. Atwood creates an image of structured totalitarian social system and analyzes the structure of power. The motive of insuperable wall and the motive of escape are used in the novel. The important difference between the novel and classical dystopias is the main character of *The Handmaid's Tale*. She is a woman; and it helps the author to raise new questions about the survival of woman in a totalitarian society.

**KEYWORDS:** Margaret Atwood, genre, anti-utopia, dystopia, speculative fiction



**ИРИНА СЕРЕДА**

Минск

## Антропология будущего в прозе В. Маканина

Стоит только попристальнее взглядеться в настоящее, будущее вдруг выступит само собою.

Н. Гоголь

В этом мире каждый человек не столько творец, сколько его предвестие.

Люди несут в себе пророчество будущего.

Р. Эмерсон

Современный русский прозаик Владимир Семенович Маканин затрагивает в своем творчестве вопросы грядущего преимущественно в антропологическом и социальном аспектах, будучи писателем-философом, “социальным антропологом”<sup>1</sup>, творцом “из породы вестников”<sup>2</sup>. В одной из повестей конца 1980-х годов прозаик так обозначил собственную модель “взаимоотношений” с будущим:

Иногда ловлю себя – вдруг случай, а вдруг изгиб судьбы... я, в сущности, уже примериваю на себя и заранее присматриваю модель одинокой жизни... Одна из хитростей, если не потаенностей, состоит как раз в том, что неизвестное наше будущее подает тем не менее нам знаки и просвечивает из своего далека нам уже сейчас, в обычные и рядовые наши минуты. Будущее не много – или, пожалуй, не столь уж многовариантно, и потому, просачиваясь в мысли и повседневность, оно не случайно фиксирует нам в повседневности тех или иных людей, оно их в нас засвечивает. Не мы провидим будущее; оно – нас. Нам как бы подсказывают. Опять и опять по небу идут облака, которые через какое-то время наши тучи. Мы их узнаем. Или не узнаем. По ровному небу на нас набегают наше будущее<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> И. Б. Роднянская, *Незнакомые знакомцы*, [в:] И. Б. Роднянская, *Движение литературы*, т. 1, Москва 2006, с. 609.

<sup>2</sup> И. Роднянская, *Сюжеты тревоги. Маканин под знаком “новой жестокости”*, [в:] *Русская литература XX века в зеркале критики. Хрестоматия*, сост. С. И. Тимина, М. А. Черняк, Н. Н. Кякшто, Санкт-Петербург 2003, с. 429.

<sup>3</sup> В. Маканин, *Один и одна*, Москва 1988, с. 138.

Данные размышления принадлежат в тексте повести писателю Игорю Петровичу, автобиографический образ которого был создан В. Маканиным ранее в романе *Портрет и вокруг* (1978) и в дальнейшем не раз появлялся в ряде других произведений (*Погоня, Один и одна, Сюжет усреднения* и др.). В ходе анализа становится очевидным, что В. Маканин создает образ своего “alter ego”<sup>4</sup> и изображает пронизательного писателя, способного делать обобщения и прогнозировать ход развития событий, тем самым, как оказывается, “провидит” и собственное писательское будущее.

Очень точно о маканинском умении глядеть в настоящее и будущее высказалась И. Роднянская:

...Рациональный во всем, что касается “текстостроительства”, Маканин, однако, первоначальный импульс улавливает из воздуха, из атмосферической ситуации, сгущающейся у него в галлюцинаторно-яркую картинку, картинку-зерно. Остальное результат почти математической изобретательности; но “картинка” – то является ему сама, не спросившись. И в этом отношении умница Маканин один из самых иррациональных, почти пифических истолкователей своего времени, медиум его токов. (...) спонтанное известие, которое сюда вложено, грех не расслышать сегодня же, независимо от того, какое место займет завтра *Лаз* или *Сюжет усреднения* в литературной биографии их автора<sup>5</sup>.

Полагаем, что отправной точкой в исследовании В. Маканиным вопросов будущего становится роман *Предтеча* (1982). Образ главного героя, знахаря Сергея Степановича Якушкина, представляется наиболее полноценным и правдоподобным из образов юродивых в творчестве прозаика. Само название романа отсылает к истокам – образу Иоанна Предтечи; притча о старце, миссия чудесного исцелителя приближает его по характеристикам к образу Христа. Очевидно, что перед нами иронически переосмысленный образ современного “предтечи”, тип “обращенного грешника”<sup>6</sup>, который лишь подражает великим своей деятельностью, юродствует Христа ради. По словам Е. Кравченковой, юродивый – “только тот, кто не

<sup>4</sup> Е. А. Кравченкова, *Художественный мир В. С. Маканина: концепции и интерпретации*, Москва 2006, с. 73.

<sup>5</sup> И. Роднянская, *Сюжеты...*, с. 429.

<sup>6</sup> Я. Свежий, *Житие Якушкина юродивого: о герое повести В. С. Маканина “Предтеча”*, [в:] *Художественная литература и религиозные формы сознания*, сост. Г. Г. Исаев, С. Ю. Мотыгин, Астрахань 2006, с. 221.

дорожит своим социальным положением, мнением окружающих, не включен в “обычную” жизнь “серединного” человека, может озвучить непреходящие ценности и напомнить о них людям”<sup>7</sup>.

С. Мотыгин отмечает, что в *Предтече* В. Маканиным “впервые в русской литературе была предпринята попытка художественного анализа “знахарства” как социального феномена”<sup>8</sup>. Действительно, в образе Якушкина писатель отразил одну из неформальных тенденций жизнедеятельности советского общества 1970-х – 1980-х – увеличение числа представителей нетрадиционной медицины, увлечение “квазирелигиозными” идеями, замещавшими советскую идеологию-религию.

Якушкин – бывший уголовник и пьяница, находящийся на учете шизофреник, лекарь-самоучка, обретший целительский дар после падения ему на голову бревна, по сути “душевно больной”, однако “исцеляющий “духовно” больное общество” от засасывающей в свое болото материальности, алчности и греховности<sup>9</sup>, спасающий таким образом людей от падения с обрыва, подобно старцу из собственной притчи. Главным в своей методике лечения Сергей Степанович считает внутреннее очищение от дурных мыслей, помыслов и действий: “А ты сочти-ка, сколько ты хапал в жизни, сколько ты других локтями отпихивал, пьянствовал сколько!”<sup>10</sup>. Именно такой подход, по его мнению, способен помочь даже, казалось бы, безнадежному онкологическому больному, от которого отказались представители официальной медицины, преодолеть смертельную болезнь. Внутренняя вера в очищение тела через исцеление души рождает в герое особую энергетическую силу, которая магнитом притягивает к нему окружающих людей, как больных, желающих вылечиться физически, так и здоровых (преимущественно представителей интеллигенции), бессознательно или сознательно испытывающих потребность духовного возрождения.

<sup>7</sup> Е. А. Кравченкова, *Художественный...*, с. 76.

<sup>8</sup> С. Ю. Мотыгин, *Нетрадиционные формы религиозного сознания в повести В. Маканина “Предтеча”*, [в:] *Художественная литература и религиозные формы сознания...*, с. 228.

<sup>9</sup> Е. В. Куликова, “Светлое небо” и “Чернота земли”: тема бездуховности в романе В. Маканина “Предтеча”, *Филологические науки. Вопросы теории и практики* 2013, № 7 (25), ч. 1, с. 112.

<sup>10</sup> В. Маканин, *Предтеча*, [в:] В. Маканин, *Повести*, Москва 1988, с. 13.

Предшественником глобальных мировоззренческих сдвигов герой не стал, о чем можно судить и по позиции В. Маканина, заявленной в предложенном варианте финала жизни персонажа (смерть). С позиции объективности, знахарь Якушкин – не святой и не пророк, как это может показаться в связи с заглавием произведения или причислением его к типу юродивого, но он персонаж “с ярко выраженной положительной программой, действующий во имя физического здравия и духовного очищения человека”<sup>11</sup>, что уже выделяет его из массы и определяет особое место в общественной иерархии, а в связи с этим и в маканинской характерологии. С позиции же историко-культурной, “обтерханный и непричесанный знахарь Якушкин оказался предтечей таких событий в литературе, как распутинский *Пожар*, айтматовская *Плаха*, астафьевский *Печальный детектив* и других ярчайших событий середины 80-х годов”<sup>12</sup>. В каком-то смысле пророческой оказалась повесть и для творческой судьбы своего создателя, ибо сам В. Маканин может быть назван предтечей своего времени подобно Е. Замятину, А. Платонову и другим литературным пророкам, которые обозначили дальнейшие антропологические перспективы.

Российские критики (Л. Аннинский, В. Бондаренко, Н. Иванова, И. Роднянская и др.) не раз подчеркивали зоркость писателя, которая подтверждается и фактами творческого предчувствия: некоторые из текстов-предостережений были написаны В. Маканиным незадолго до соотносимых с ними реальных исторических событий<sup>13</sup>.

В 1990-е гг. в творчестве В. Маканина возрастает количество “сюжетов тревоги” (И. Роднянская), в которых прозаик художественно исследует возможные варианты дальнейшего развития российско-

<sup>11</sup> Н. Б. Иванова, *Портреты и вокруг (Владимир Маканин)*, [в:] Н. Б. Иванова, *Точка зрения: о прозе последних лет*, Москва 1988, с. 221.

<sup>12</sup> Л. Аннинский, *Структура лабиринта: Владимир Маканин и литература “срединного человека”*, [в:] В. Маканин, *Избранное*, Москва 1987, с. 14.

<sup>13</sup> Рассказ *Кавказский пленный* был написан 1 декабря 1994 г. накануне чеченской войны, которая началась ровно через месяц – 1 января 1995 г. Роман *Асан* был опубликован в августе 2008 г. накануне кавказского конфликта. Номер журнала “Новый мир” с рассказом *Однодневная война*, повествующем о ядерном конфликте между США и Россией, был подписан в печать за две недели до 11 сентября 2001 г., когда вспыхнула война между мусульманской и христианской цивилизациями.

го социума и человеческой цивилизации в целом, предупреждает о надвигающейся социально-антропологической катастрофе, обращаясь к ведущему литературному жанру прогностического характера – антиутопии<sup>14</sup>. Общеизвестно, что данный жанр расцветает в кризисные, переходные моменты истории человечества, на сломе времен, в эпоху межвременья.

В своих антиутопических произведениях В. Маканин духе традиции (Е. Замятина, А. Платонова, Д. Оруэлла, О. Хаксли) повествует о судьбе людей в паутине тоталитаризма, однако этим не ограничивается. В отличие от названных писателей, В. Маканин видит угрозу надвигающейся темноты (метафора, прозвучавшая в *Лазе*) не столько в безграничной всепоглощающей силе тоталитарной власти, обрекающей человека на гибель, сколько в происходящих социальных деформациях. Размышления философско-социологического характера представлены в связи с этим в повестях-эссе *Сюжет усреднения* (1992) и *Квази* (1993), где отчетливо обозначается маканинская позиция: посредственность, сознательное усреднение и добровольное омассовление – вот истоки тотального зла современности и грядущих времен. В *Сюжете усреднения* читаем:

...Может быть, не слишком прицельны (и, в сущности, предварительны) были (...) усилия наших пророков, Замятина, скажем, или Оруэлла, которые при всей своей прямолинейной прозорливости и мощи никак не успевали предположить, что и без насилия системы люди могут хотеть усредняться, растворяться, прятаться в массе – и тем быть счастливы. Замятин и Оруэлл видели в наступавшем повсюду жестком усреднении общества – обман массы<sup>15</sup>.

Также в *Сюжете усреднения* в четкой хронологической последовательности писатель выстраивает исторические виды процесса “усреднения”, представленные на государственном уровне: “революции + репрессии + эмиграции + коллективизации и лагеря”<sup>16</sup>, которые, в сущности, завершились, однако цели своей достигли на

<sup>14</sup> В 2011 г. В. Маканин издал одноименную авторскую антологию, объединившую тексты, созданные в разные периоды творчества: повести *Сюр в Пролетарском районе*, *За чертой милосердия*, *Буква А*, *Лаз* и рассказы *Наше утро*, *Однодневная война*. См. В. Маканин, *Антиутопия*, Москва 2011.

<sup>15</sup> В. С. Маканин, *Сюжет усреднения*, [в:] *Собрание сочинений*, т. 3, Москва 2002, с. 139.

<sup>16</sup> Там же, с. 131.

многие десятилетия вперед, поскольку мы “по инерции продолжаем усредняться”<sup>17</sup> уже без давления извне, по собственному желанию. Согласно концепции Х. Ортеги-и-Гассета, причина в том, что “мы живем в эпоху всеобщей нивелировки”, когда “происходит выравнивание богатств, прав, культуры, классов, полов”<sup>18</sup>. Маканинская позиция обозначена в *Повести о Старом Поселке* (1974):

Эта типичность и похожесть на других любопытна сама по себе. (...) Похожесть не только обедняет. Она ведь в общем-то и оберегает человека. Страхует его. Так сказать, в генетическом смысле. Как ни верти, в этой неуловимости, неотличимости от других, несомненно, есть что-то защитное<sup>19</sup>.

При том, что взгляд В. Маканина зачастую устремлен в будущее, взгляд этот вовсе не оптимистический (так, о неверии прозаика писала в 1990-е И. Роднянская<sup>20</sup>).

Каковы же картины будущего, нарисованные прозаиком? Согласно канонам жанра антиутопии, “хорошо знакомая читателю жизненная реальность инфицируется фантастическим, невысказанным допущением или “отчуждается” с помощью гротескных приемов, гипербол, перенесения в иной хронотоп”<sup>21</sup>.

“Человека ловила огромная рука”<sup>22</sup> – таким абсурдным утверждением начинается *Сюр* (повесть-коллаж *Сюр в Пролетарском районе*, 1991). Каждый персонаж вовлечен В. Маканиным в некий сюр, черным сюзом стала сама жизнь, что и подчеркивается названием произведения. Так, Колю Шуваева, молодого, ничем не примечательного, “вполне обычного”<sup>23</sup> человека, преследует огромная рука, словно падая на избранника с крыш многоэтажек. Концептуальные размышления звучат в тексте от лица Валеры, одного из персона-

<sup>17</sup> Там же, с. 131.

<sup>18</sup> Х. Ортега-и-Гассет, *Восстание масс*, (online), [http://modernlib.ru/books/ortegaigasset\\_hose/vosstanie\\_mass/read\\_1](http://modernlib.ru/books/ortegaigasset_hose/vosstanie_mass/read_1), [доступ: 23.02.2016].

<sup>19</sup> В. С. Маканин, *Ключарев-роман*, [в:] В. С. Маканин, *Линия судьбы и линия жизни*, Москва 2001, с. 97.

<sup>20</sup> См. И. Роднянская, *Сюжеты тревоги*, “Новый мир” 1997, № 4.

<sup>21</sup> М. Ф. Амузин, *Алхимия повседневности: очерк творчества Владимира Маканина*, Москва 2010, с. 256.

<sup>22</sup> В. Маканин, *Сюр*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 2009, с. 105.

<sup>23</sup> Там же, с. 105.



жей, “человека вертикального”, который так говорит о “слесарьке”, пытаясь объяснить происходящее:

Ты как раз человек бытовой, горизонтальный (...) у тебя по горизонтали все хорошо и все получается самой собой. Ты живешь как трава. Бытовой малый. У тебя все замечательно. Но за это изволь оплатить проезд! – а значит: жди удара по вертикали... (...) Для тебя, поскольку ты отлично устроился на земле, опасность с неба, понял? Не сбоку, а сверху<sup>24</sup>.

Если у Коли есть недостатки, то рука многократно хуже – она нацелена на то, чтобы раздавить человека, как мышку, и при этом не испытывает никаких чувств: всё человеческое (тем более божественное) ей чуждо. По В. Маканину, бытие безжалостно по отношению к персонажу, однако это вполне соответствует изображаемой сумасшедшей и разорванной действительности. Натуралистичная и гротескная картина гибели персонажа уверяет читателя в том, что “горизонтальный” обыватель пал жертвой роковой предначертанности и “сверхличных”<sup>25</sup> сил, справляться с которыми не в силах обычного “маленького человека”.

Объектом изображения в рассказе *Иероглиф* становится молодой интеллигент, испытывающий “галлюцинированный и одновременно близкий к документальности страх”<sup>26</sup>. Причина глубоких душевных переживаний персонажа нелепа и абсурдна (спрятанная коровья нога, от которой нужно избавиться), но “воспаленное воображение”<sup>27</sup> человека рисует страшные картины разгула толпы и массовых репрессий (“отечество в опасности”<sup>28</sup>), которые повлечет за собой расправа над продавцом, выбросившим мясо. Поглощенный самокопанием, измученный переживаниями и чувством “тоскливой собачьей вины”<sup>29</sup> (которое, по мысли автора, традиционно испытывала русская интеллигенция в отношении “трудовой массы”), герой рассказа становится заложником собственных чувств и, шире, жертвой социально-исторических обстоятельств

<sup>24</sup> Там же, с. 119.

<sup>25</sup> Т. Н. Маркова, *Современная проза: конструкция и смысл* (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин), Москва 2003, с. 107.

<sup>26</sup> В. Маканин, *Сюр...*, с. 136.

<sup>27</sup> Т. Н. Маркова, *Современная...*, с. 108.

<sup>28</sup> В. Маканин, *Сюр...*, с. 138.

<sup>29</sup> Там же, с. 141.

– нарастающего противостояния индивида толпе. Метафорически это воплощается в образе “пляшущего человечка”, напоминающего “иероглиф страха, если не иероглиф боли”<sup>30</sup>. Именно таким, растерянным, одиноким, бессильным противостоять собственным социальным страхам, но пытающимся справиться с извечным чувством вины и “остановить лавину”<sup>31</sup> народного недовольства видится В. Маканину представитель интеллигенции в эпоху межвременья.

Нешумных палачей и таких же покорных жертв рисует писатель в одноименном рассказе, избирая в качестве декораций политический фон. В повествовании автор максимально абстрагируется от конкретики, но при этом подчеркивает типичность и даже “нормальность” происходящего. Его персонажи лишены имен и индивидуальности, а ситуации, в которые они помещаются, рутинны и стандартны. И убитые, и убийцы – это некие условные люди, политические игрушки, социальные функции, “социальные роли”<sup>32</sup>. Оказавшись на пути влиятельного “краснолицего” человека, политически неугодные персонажи автоматически попадают в разряд жертв. В смысловом итоге и проигравшие на голосовании, и палачи оказываются жертвами социально-политической системы, которая безжалостна и к тем, и к другим. Безжалостен и В. Маканин, описывающий этот жуткий процесс как вечный круговорот: “В их работе нет конца. (Как и в работе заседающих)”<sup>33</sup>.

Высокая степень условности характерна и для рассказа *Там была пара*. В поле зрения автора – самоубийство двадцатилетнего человека. Несмотря на упоминание об оставленной предсмертной записке, реальные причины поступка погибшего не указываются. Хрупкость человеческой жизни (особенно молодой) в переходный период символически воплощается в сцене, когда рассказчик на волне искренних переживаний об умершем ломает рукой стакан. Таким образом автор демонстрирует, что, пребывая в условиях приспособления к изменившейся жизни без опоры и поддержки, несформировавшийся человек легко ломается, оказываясь проигравшим в неравной схватке с усложнившейся, трансформировавшейся до неузнаваемости реальностью.

<sup>30</sup> Там же, с. 140.

<sup>31</sup> Там же, с. 142.

<sup>32</sup> Т. Н. Маркова, *Современная...*, с. 108.

<sup>33</sup> В. Маканин, *Сюр...*, с. 149.

“Страшную картинку” (И. Роднянская) из жизни приехавших строить метро лимитчиков рисует В. Маканин в рассказе *Наше утро* (1993). Главным контролирующим лицом в бараке-общежитии (мини-социуме) выступает комендант Стрекалов – воплощение авторской модели тоталитарной власти; и “Стрекалов – не аллегория, живой человек. (Он зримая наша суть. Помнит вкус лагерной власти)”<sup>34</sup>, – пишет автор. В эссе *Почти религия*, расположенном до рассказа в *Квази*, толпа возглашает: “Ваше время на исходе, господа сочинители и господа мыслители, – сумерки, ночь. А вот мы, массы, только начинаем. (Если надо, мы прихватим и ваши идеи.) И весь XX век – это наше утро...”<sup>35</sup>. Изображая тоталитарное “наше утро” в конце XX века, прозаик, очевидно, предвосхищает, каким будет день и чего ждать от XXI века и веков последующих, но пишет о будущем без страха, скорее с иронией (или иронией вуалирует свою боль?): “Тихая радость, что мы как-никак смертны и что, слава богу, увидим не всю новизну очередного века, – вот что венчает чувства человека, заканчивающего жизнь на естественном изломе тысячелетия”<sup>36</sup>.

Авторские представления о надвигающемся господстве на земле “простой и усредненной толпы”<sup>37</sup>, безликой массы, которая стремится уничтожить всякое отличное от нее существо из рода homo sapiens, находят отображение в одном из наиболее проникновенных текстов антиутопического характера – повести *Лаз* (1991), составившей позже *Ключарев-роман* (2001). И Ключарев, проникнув через лаз в мир духа, чувствует себя “онемевшим (мертвым?) на тех пустынных улицах”<sup>38</sup>. Массовым людям чужды высокие слова, разговоры о литературе и необходимости морального и духовного совершенствования, поскольку “сейчас в ходу состояние индивидуума на уровне ощущений. Почти зоология”<sup>39</sup>.

Главного же героя В. Маканин наделяет чертами избранничества, выделяющими его из ряда обычных людей (тем более из толпы) и приближающими не то к герою, не то к святому. Среди всех персо-

<sup>34</sup> В. Маканин, *Квази*, “Новый мир” 1993, № 7, с. 144.

<sup>35</sup> Там же, с. 135.

<sup>36</sup> Там же, с. 136.

<sup>37</sup> В. С. Маканин, *Ключарев-роман...*, с. 253.

<sup>38</sup> Там же, с. 241.

<sup>39</sup> Там же, с. 256.

нажей, живущих в разрушенном полуопустевшем городе, Ключарев единственный знает про лаз, соединяющий два мира, и пользуется им, реализуя духовные и материальные потребности. В. Маканин избирает его в качестве своеобразного “героя времени”, который, будучи носителем гуманистических ценностей, может благотворно повлиять на окружающих, указав путь духовного возрождения. Спасательным кругом для Ключарева, его родных и близких, по мысли автора, выступают слова, за которыми спускается герой, и мысли, в них воплощенные, потому что именно они дают право человеку называться человеком:

разумеется, никто из говоривших там не знает и не может сейчас ничего знать до конца, но все они (и Ключарев с ними) пытаются, и их общая попытка – их спасение. Хотя бы попытка! (...) Который век перебирают высокие слова. ... Высокие слова, без которых ему не жить. (И без которых не жить его жене. И без которых не жить Денису, ибо даже не понимающий слов человек понимает, что слова есть; и живет пониманием (...)) Мы – это слова. Даже если только проходим синюшную тенью мимо друга друга, мы успеваем их передать один другому – тем и живем.)<sup>40</sup>

“Подступающая темнота отменяет человеческую личность”<sup>41</sup> (полагаем, речь идет о темноте душевной и духовной); “стемнело, “но еще не ночь”<sup>42</sup>, а значит, надежда на утверждение ценности подлинного человека и духовное возрождение человечества (“даже приблизительность искренних слов раскроет душу (лаз в нашей душе)”<sup>43</sup>) у В. Маканина все же есть. Показательны в этом плане последние строки: “по мере того, как Ключарев уходит, его фигура мало-помалу растворяется (и все же не растворяется до конца) в сумерках”<sup>44</sup>. В финальной же части *Ключарев-романа – Стол, покрытый сукном и с графином посередине* (1993) – В. Маканин с горечью констатирует, что человека в итоге ждет расплата за его “подлинность” и уникальность. Ситуация судилища анализируется в тексте от первого лица, при этом фамилия Ключарев упоминается всего один раз, как бы между делом в воображаемом диалоге между судьями. Данный

<sup>40</sup> Там же, с. 223.

<sup>41</sup> Там же, с. 261.

<sup>42</sup> Там же, с. 263.

<sup>43</sup> Там же, с. 257.

<sup>44</sup> Там же, с. 263.

факт придает изображаемому высокую степень универсальности, а судьба героя воплощает судьбу русской интеллигенции в эпоху кризиса духовности и девальвации моральных общечеловеческих ценностей.

Люди-функции (“социально яростный”, “бывший партиец”, “молодые волки” и др.) судят Ключарева не за преступления, а за то, что живет “такой вот своей полнокровной жизнью”<sup>45</sup>, в общем-то, вполне обычной с точки зрения законности, но все же примечательной и отличной от массы. С позиции “серединности”, массовости на материале истории жизни героя комиссия выясняет, “хороший ли” Виктор человек<sup>46</sup>. Судьи целенаправленно и с большим удовольствием копаются в его “жизни, теплой, живой, с бляками, с заблуждениями, с ошибками”<sup>47</sup>, чтобы породить в индивидуе чувство вины, которое приведет к самоедству и саморазрушению. Подобно людям в белых халатах, они стремятся уничтожить в человеке личность<sup>48</sup>, – вот их главная миссия, которая в итоге выполняется и по отношению к “гражданину К.”<sup>49</sup>. Очевидной здесь является отсылка к роману Ф. Кафки *Процесс*. Но в отличие от Йозефа К., который оказывается смирившейся жертвой, герой В. Маканина не желает поддаваться влиянию организаторов “процесса” (судилища) и подчиняться законам массы, он стойко сохраняет до конца принципиальность, порядочность, нравственность, человечность, что уже само по себе является подвигом.

Трагический финал (смерть героя) и присущая автору пессимистичность продиктованы происходящим в реальности. По В. Маканину, “прекраснодушные”<sup>50</sup> представители человечества сегодня оказываются невостребованными и непонятыми, более того, уничтожаются человекоподобными существами из толпы. Такова судьба многих “подлинных” людей, интеллигентных, верных своим убеждениям, но их позиция, по мнению автора, единственно правильная и достойная Человека.

<sup>45</sup> Там же, с. 269.

<sup>46</sup> Там же, с. 271.

<sup>47</sup> Там же, с. 286.

<sup>48</sup> Там же, с. 326.

<sup>49</sup> Там же, с. 338.

<sup>50</sup> А. А. Ким, *Белка*, Москва 2001, с. 79.

Абсурдность существования в кризисное время и проблема нивелирования личности становятся предметом авторских размышлений в повести *Буква "А"* (2000). Изображенный лагерь не похож на советские лагеря, однако хорошо отражает социальные процессы перестроечной и постперестроечной эпохи, натолкнувшие писателя на создание такой "страшной картинки".

Лагерный мир (страну) населяют зеки, которые, получив физическую свободу, так и остались заключенными в душе, долгое время подвергаясь прессингу тоталитарной системы. *Буква "А"* – притчевое произведение о взаимоотношениях власти и народа, переходе от тоталитаризма к либерализации, к свободе, причем, отмечается явная сложность этого перехода для людей.

Идея выбивания таинственного слова с буквой "А" (свобода?) символизирует противостояние зеков беспредельной жестокости режима, подчиняющего себе каждую минуту их жизни. Важнее то, что само слово с буквой "А" забыто зековскими жожаками. По В. Маканину, это явилось следствием повреждения их умственных (и других) способностей в условиях лагеря. М. Амусин отмечает, что у зеков "есть готовность и воля к самостоятельному действию, есть понимание его спасительности – но направление, вектор приложения сил утеряны"<sup>51</sup>. Однако процесс освобождения запущен, система жесточайшего тотального контроля и насилия рушится: "...Высвобождение шло изнутри. Неостановимо"<sup>52</sup>. Писатель отмечает, что внешнее освобождение не влечет за собой внутреннюю свободу, а наоборот обличает душевную бедность и обостряет недостатки. Авторское сочувствие к зекам ("мы") соединяется со скептицизмом и горечью, поскольку парадоксальным образом вразрез с обстоятельствами возрастает напряжение и в бараках, и между людьми, увеличивается количество преступлений, но В. Маканин подчеркивает, что

в убийствах не было новизны. Напротив! Только так и открывалось их прошлое. Только теперь, при первых свободах, открылось наконец, как долго они жили (и как уже прижились) во времени, когда их жизни не стоили гнutoго ржавого гвоздя<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> М. Ф. Амусин, *Алхимия...*, с. 364-365.

<sup>52</sup> В. С. Маканин, *Буква "А"*, [в:] *Собрание сочинений*, т. 4, Москва 2002, с. 286.

<sup>53</sup> Там же, с. 302.

Проблема подавления государством и социумом личностного начала преломляется в повести следующим образом: в обществе, где ущемляются человеческие права, где не соблюдаются законы и традиции общежития, там внешнее освобождение оборачивается анархией и хаосом. Это подтверждает заключительная сцена повести. И будущее мнимо освобожденных нарисовано мрачными красками:

В каком-то смысле мы уже останемся в лагере. Все мы. За колючкой. Даже когда ее снесут. А наружу вылезут только чувства. Чувствищески, неизбежно присущие запертым и кучно живущим людям. Мстительность... Ревность... Алчность...<sup>54</sup>.

В рассказе-антиутопии *Однодневная война* (2001) В. Маканин обращается к политической проблематике и повествует о военном конфликте между американской и российской сверхдержавами, возникшем на религиозной почве. Исход однодневной войны – мировая катастрофа: Россию отбросило в первое тысячелетие, а российские ракеты унесли миллионы жизней в США и в Европе, арестованных русского и американского президентов ждет суд. Кроме военного конфликта, повествует В. Маканин и об антропологической войне: речь идет об уничтожающем себя, агрессивном социуме, перемалывающем человека, о социуме, в котором борются старость и молодость. Ситуация в мире после “однодневной войны” ужасает: в обществе царят ненависть и равнодушие, родители бросают детей, а дети – родителей. Такая участь постигает стариков-президентов и в Америке, и в России. Отсюда вытекает одна из центральных идей произведения: отказавшийся от стариков социум нежизнеспособен. Неоднократно замечено, что В. Маканин переворачивает в своих произведениях бинарную оппозицию “молодость – старость”. Молодость, традиционно воспринимаемая как символ будущего, надежд и перемен, не вызывает у писателя доверия, поскольку люди, только вступающие в жизнь, воспринимают и усваивают псевдоценности и, как следствие, – деградируют. Свои надежды автор связывает не с молодостью, а с мудростью и зрелостью, и акцентирует внимание на том, что зачастую пожилые люди духовно превосходят молодёжь и у них есть чему поучиться, тем самым выступая за содружество поколений.

<sup>54</sup> Там же, с. 295.



Наиболее фантастичной, устремленной в далекое, но определенное будущее является повесть В. Маканина *Долог наш путь* (1991) (публиковавшаяся также под названиями *За чертой милосердия*, *Последний лагерь*). Полагаем, что проблема антропологии грядущего рассматривается в ней так подробно, многослойно и концептуально, одновременно с жесткостью и надеждой, как не было у В. Маканина никогда раньше. Сюжетно в произведении выделяются два временных пласта, объединенных проблематикой и системой причинно-следственных связей: современный и будущий (“сюжет о командированном”). Изображая усовершенствованное “завтра”, прозаик устремляет свой взгляд в 2200 год, где “уже сколько лет нет войн, ни больших, ни малых, народы и концерны доверяют друг другу, и гуманистические ценности восторжествовали, но осталась эта чертова секретность, связанная с внедрением технологии!”<sup>55</sup>. Однако молодой командированный, погруженный в идеальный мир без зла и насилия (образом-символом которого становится конвейер по производству белка), в скором времени вскрывает истинную сущность нового социума и оказывается одержим стремлением просветить людей и избавить их от обмана, не желая быть сопричастным злу, пусть и тщательно замаскированному. По набору характеристик командированный примыкает к типу “подлинных людей”, авторских героев-ориентиров, способных самостоятельно мыслить, познавать окружающий мир посредством разума, чтобы в дальнейшем “на философско-культурологическом уровне “обеспечить” людям будущее, к тому же по возможности полноценное”<sup>56</sup>. Бунтарски настроенный, охваченный идеей исправления искусственно идеализированного мира, маканинский герой все же не получает возможности вернуться домой и открыть людям правду. Однако присущие ему глубокая убежденность в собственной правоте, надежда на благоприятный исход и взгляд героя, направленный вверх, в небо, где пролетают вертолеты-спасатели, – все это утверждает оптимистические ожидания автора относительно грядущего.

<sup>55</sup> В. Маканин, *Долог наш путь*, [в:] В. Маканин, *Кавказский пленный*, Москва 2009, с. 5.

<sup>56</sup> И. С. Скоропанова, *Тип “умного человека” в произведениях А. Андреева*, [в:] *Русско-язычная литература Беларуси*, редкол. С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. редактор), У. Ю. Верина, Минск 2010, с. 39.



Может быть, лагерь действительно последний? “Надо надеяться, всегда надо надеяться, – главное, чтобы огонь горел”<sup>57</sup>.

#### SUMMARY

##### Anthropology of the future in V. Makanin’s prose

The problem of the future, which is especially topical not only for modern literary criticism but for contemporary science in general, is examined in V. Makanin’s prose of the 1980–2000s in the anthropological and social aspects. The starting point in the study of this issue is *The Forerunner* while the prose of the 1990s–2000s is dominated by the dystopian genre. In the dystopia the peculiarities of the influence of socio-historical processes on a person and possible options for the future development of Russian society are explored from a literary position. During the analysis of the facts of the writer’s prophecies, including texts-warnings and futurological images in literary works, it has been revealed that V. Makanin might be called a forerunner of his time, like E. Zamyatin, A. Platonov and other writers-predictors, who outlined further anthropological perspectives.

**KEYWORDS:** future, hero, society, dystopia, averaging

---

<sup>57</sup> В. Маканин, *Долог...*, с. 102.



ЛЮБОВЬ ПЕРВУШИНА

Минск

## Предпосылки будущего в настоящем (по роману Дойны Галич Барр *Город удовольствий*)

Развитие научного-технического прогресса, совершенствование высоких технологий, возникновение все более сложных и организованных индустриальных техногенных моделей искусственной среды позволяют наращивать исследовательский и творческий потенциал людей и создают все более благоприятные условия для их жизнедеятельности. В то же время современная стадия развития высокоиндустриального техногенного общества характеризуется процессами, которые ведут к проблемам глобального масштаба: истощению ресурсов планеты, экологическому, технологическому и духовному кризису человечества, разрушению естественного равновесия между природой и технократическим социумом.

Кризисное состояние современного мира, противоречия научно-технического прогресса и его влияние на дальнейшее функционирование общества, рассматривались известными учеными А. Швейцером, Ю. Хабермасом, М. Бубером, М. М. Бахтиным, Ф. Эбиером, А. А. Мейером, Д. П. Филатовым, Т. Адорно, Л. Марксом, Г. Снайдером, Л. Бьюэллом, У. Эко, Ж. Бодрийяром, Р. Нэшем и др. Процессы, происходящие в настоящее время, задают основной вектор движения в будущее, определяют особенности смены временных модусов и формируют дальнейший облик человечества, т.к. “настоящее есть средство для достижения будущего ибо в настоящем происходит вызревание предпосылок для будущего”<sup>1</sup>. По мнению философов и культурологов, “дорога супериндустриального развития цивилизации уже давно стала дорогой медленной физической и духовной смерти, дорогой все нарастающего химического поражения

---

<sup>1</sup> А. А. Ивин, *Современная философия науки*, Москва – Берлин 2015, с. 153.

природы и человечества, а затем и его неминуемого вырождения”<sup>2</sup>, поэтому вызовы времени настоятельно требуют выхода из сложившейся ситуации как на теоретическом, так и на практическом уровне.

Художественное осмысление основных противоречий современности, которые моделируют будущее в настоящем, представлено в экспериментальных произведениях Дойны Галич Барр (1932–2010) – влиятельной американской писательницы-эмигранта сербского происхождения, автора многочисленных интервью, статей и восьми романов, которые удостоены многих престижных литературных наград, включая премии Зигмунда Фрейда, Федора Михайловича Достоевского и Иво Андрича. Ее творчество является уникальным культурным и литературным событием начала XXI века, в котором представлена взаимосвязь между художественной деятельностью и научными исканиями, сопряжением технологических открытий с этическими и эстетическими ценностями. Д. Галич Барр известна своей широкой образованностью, она – и музыкант, и художник, и врач-невролог, имеющий “высшие квалификационные степени в различных областях психиатрии и опубликовавший ряд специальных научно-исследовательских работ”<sup>3</sup>, что позволило ей создать высокохудожественные произведения, вскрыть бессознательные импульсы внутреннего мира современного человека и воссоздать возможный облик общества будущего, опосредованный социально-политическими и историко-культурными условиями настоящего. Д. Галич Барр создает новаторские произведения как в тематическом, так и жанровом отношении, и экспериментирует с гибкой, все расширяющейся формой романа, в котором сочетаются глубокий психологизм, игровая тональность, разнообразные повествовательные стратегии, полилог различных культур, полифонизм повествования, многожанровость и разноуровневая многосюжетная структура, ирония, пародия и игра с хронотопом, интермедийность и интертекстуальность, мастерски представленная вербальная репрезентация музыки и изобразительного искусства, внешний и глубоко сокрытый внутренний автобиографизм, а также четкость мысли и высокий уровень философского осмысления рассматриваемых проблем.

<sup>2</sup> Г. Н. Симкин, *Рождение этносферы*, “Вопросы философии” 1992, № 3, с. 97.

<sup>3</sup> И. А. Чарота, *Введение*, [в:] Д. Галич Барр, *Дом разбитых зеркал*, Минск 2011, с. 3.

Наиболее показательным произведением, в котором в концентрированном виде представлены проблемы человечества, имеющие долговременные последствия, является роман-дистопия, роман-предупреждение *Город удовольствий* (2008). Гротескно сконструированный, выразительный, яркий, зримый, логически выстроенный образ вымышленного “города удовольствий” помещен в темпоральный континуум настоящего, но тенденции, имеющие место в нем, разворачиваются в ближайшую временную перспективу, формируют рамки исторического контекста – современной культуры и акцентируют негативное влияние высокоразвитого общества потребления на сознание людей. Временной модус будущего присутствует в повествовании как момент перехода бытия на новый этап, как трансформация реально существующих процессов и их вхождение в последующую жизнь новых поколений.

Географические названия и реалии современности, наполняющие текст романа, создают эффект правдоподобия и формируют интертекстуальные ссылки, раскрывающие условия существования человека в супериндустриальном мегаполисе: так, “город удовольствий” в романе Д. Галич Барр “похож на другие американские города, в которых живет дух процветания”<sup>4</sup>, в нем разрастаются бары, рестораны, игорные дома, а каждое казино обещает выполнение всех воображаемых и неизведанных удовольствий и “является маленьким городом в большом городе, которое выглядит как Лас Вегас, освещенный неоновыми надписями и огнями”<sup>5</sup>, а знаком силы и мощи и полноты жизни выступает рулетка с серебряным шаром. “Город удовольствий” является персонифицированным образом современного общества и пародийно-ироническим переосмыслением законов, кодексов и правил, которыми руководствуются жители индивидуалистически организованного, потребительски ориентированного социума.

Наиболее опасной тенденцией, влияющей на жизненные устои будущего, является изменение мировоззрения людей – “концептуально выраженной системы взглядов на объективный мир на себя и на свое место в мире, а также обусловленные этими взглядами

---

<sup>4</sup> D. Galich Barr, *The City of Pleasure*, Belgrade 2008, p. 5.

<sup>5</sup> Там же, p. 93.

основные жизненные позиции людей, их убеждения, идеалы”<sup>6</sup>. Господствующей идеологией общества “города удовольствий” является пробуждение и максимальное стимулирование эгоистических наклонностей индивидуума, направленных на удовлетворение всех, без ограничения, возможных примитивных желаний, приводящих к разрушению сознания и дегуманизации человека. Передача новых социальных норм культурного поведения происходит благодаря манипулированию сознанием человека, вызывающему радикальную перестройку мышления, искажение моральных установок, деформацию коллективных представлений и изменение индивидуального и группового менталитета, который не “биологичен”, а культурно-исторически обусловлен”<sup>7</sup>.

Интермедийальные – вербально-визуальные переключки и насыщение повествовательной ткани романа яркими зрительными образами, призывающими к свободе от всех моральных обязательств, подчеркивают процесс психологического давления, в котором особое значение приобретают хорошо разработанные рекламные технологии и средства массовой информации. Так, вся территория “города удовольствий” опутана сетью стендов с красочными световыми изображениями казино и игорных домов; растяжками, призывающими погрузиться в игровую атмосферу, уйти от скуки каждодневной рутинной работы и испытать удачу; плакатами с привлекательными, искушающими образами, уводящими от реальности в запредельную область психологических трансформаций; визуальнo-звуковыми табло и надписями, рекламирующими новые модные тренды сезона. Мощная, четко выстроенная система манипулирования сознанием человека служит для передачи посланий и символов основной массе жителей – безликой, бездумной толпе. Законы города трансформируют представления человека о нравственности, навязывают ему искаженные идеалы, меняют аксиологические ориентиры добра и зла, поощряют отречение от традиционных правил жизни, заставляют усвоить совокупность новых норм поведения и “ценностных ориентиров”. Известно, что “в мире концентрированного богатства и главных конфликтов классового интереса, что-

<sup>6</sup> Л. А. Мясникова, *Мировоззрение*, [в:] *Современный философский словарь*, Москва 2004, с. 393.

<sup>7</sup> Там же, с. 251.

бы выполнить эту роль, требуется систематическая пропаганда”<sup>8</sup>, т.е. способность к созданию эффектов и технологий, уничтожающих индивидуальность:

The newspapers, local TV and radio stations advertised the city as a center of entertainment, comfort and the fulfillment of all human desires and fantasies. In addition, the expensive ads offered everything that sold news the best...<sup>9</sup>.

Серьезным и тревожным сигналом для будущего развития общества является изменение психики и ограничение свободной созидательной деятельности человека, который культивирует предельный индивидуализм, безудержное стремление к приобретательству и культ материальных благ. Авторское проникновение в лабиринты внутреннего мира личности и темные глубины бессознательного вскрывает сложный процесс формирования низменных предпочтений, вкусов и желаний, а психологические портреты жителей города демонстрируют результаты воздействия на личность искаженных социальных норм. Критика современных негативных тенденций находит проявление в литературной стратегии вывода персонажей из действительности в мир иллюзий, где размываются границы между реальным и запредельным, отсутствует самоконтроль, возникают состояния деперсонализации и дереализации. Пристрастие к играм, глубокое погружение в сомнительные удовольствия и фантазии ведут к девиантному поведению, полному разрушению мышления, стойким невротическим расстройствам и распаду личности.

Техника потока сознания, развернутые внутренние монологи, исповедальное повествование и вербальная репрезентация телесного опыта, широко используемые Д. Галич Барр, передают ощущение потерянности человека в жизненном пространстве, изменение мотивации его деятельности, кризис сознания. Насильственным психологическим травмам различной степени тяжести подвержены все без исключения действующие персонажи, как положительные (гениальный ученый Коннор, своими открытиями стремящейся

---

<sup>8</sup> E. S. Herman, N. Chomsky, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, New York 1988, p. 1.

<sup>9</sup> D. Galich Barr, *The City of Pleasure*, Belgrade 2008, p. 282.

изменить негативные последствия окружающей среды на человека; его супруга – эмигрант из Испании; житель Мэтью и др.), так и отрицательные (например, лидер города удовольствий Том, организующий преступную деятельность; его помощник Райан; безумные жители города, формирующие толпу, массу). Не происходит культурно-психологического блокирования разрушительных агрессивных состояний, провоцирующих жестокое насилие как физическое, так и моральное: преступления, раздоры, споры, нескончаемые конфликты. К неизбежной гибели социума ведут социальные и духовные болезни города, проявляющие себя все в возрастающей прогрессии: наркомания, проституция, алкогольный дурман, безумное погружение в темную стихию эроса и телесности. Жители “города удовольствий” теряют себя духовно и физически в игорных домах, стремясь получить максимальное наслаждение от сильнейших психотропных наркотических веществ. Эгоизм, предельный индивидуализм, искаженная система приоритетов отражены в “вульгарном уличном языке”<sup>10</sup>, который является инструментом общения у посетителей объединенной системы удовольствий – игровых заведений, баров, отелей, борделей. Казино становится постоянным пристанищем и местом “духовной коммуникации” для многих жителей, а полное погружение сознания в игровую атмосферу акцентирует проблему эскейпизма, ухода от одиночества, от разрушенных семей и несостоявшихся человеческих отношений. Следовательно, главной функцией “города удовольствий” является поглощение здравого ума, трансформация мышления людей, изменение их мировосприятия и полнейшее подавление личности:

The frightful scenes of the euphoric phantoms partaking in orgies of intoxication, losing their souls, hearts and reason in their enjoyment of the streets of pleasure, were unforgettable. They followed the pursuers for a long time<sup>11</sup>.

Культурно-исторические, психологические, индивидуальные и коллективные травмы, которые имеют долгосрочный или перманентный характер, представлены на всех уровнях жанрово развитого произведения, включающего особенности интеллектуального, социального, психологического, психоаналитического, любовного

<sup>10</sup> Там же, р. 284.

<sup>11</sup> Там же, р. 210.



и в определенной мере политического романа, в котором присутствуют элементы конспирологии и детективной истории. Психологическая линия, объединяющая все истории романа, является ведущим вектором развития повествования, а многосоставная жанровая основа романа символизирует сложность и многонаправленность человеческого бытия, которое осуществляет себя на разных уровнях пространственно-временных отношений и в различных видах деятельности человека.

На всех переплетающихся сюжетных линиях выявлены искаженные межличностные отношения, в которых имманентно присутствует зло. Так, “дружба” в “городе удовольствий” строится на принципах ненависти, скрытой зависти, а деловые отношения основаны на подлости, лжи, обмане и определяются культом силы и требованиями конкуренции. Понятие любви отсутствует, институт брака представлен как лицемерный, лживый, а брачные отношения наполнены социальным и экономическим неравенством, зависимостью и подавлением достоинства как женщины, так и мужчины. Презрение и недоверие друг к другу, страх и отчуждение от общества, в котором торжествует стихия индивидуализма, связаны с устойчивым отрицанием семьи и универсальных ценностей. Потеряна культурно-историческая память, молодежь отказывается от достижений прошлого и “общается со старшими как с чужой этнической группой, испытывая к ним “национальную ненависть”<sup>12</sup>. Трансформация мышления ведет к искажению социализации, а с ней – и потере способности учиться, развивать творческий потенциал молодого поколения “города удовольствий”. Завоевания прогресса используются во вред человечеству, нанося всему обществу непоправимый урон. Все психологические изменения являются результатом апокалипсиса духа, создающего предпосылки для необратимых процессов в будущем и формирующего новое общество, состоящее из бездуховных живых механизмов, хорошо управляемых марионеток. Свободная личность превращается в деталь безжалостной машины, которая своей властью поглощает человеческую массу, управляет толпой и каждым в отдельности, удовлетворяет свои эгоистические и прагматические желания. Преступные деяния находят благодатную почву в обществе порока, а все

---

<sup>12</sup> К. Лоренц, *Восемь смертных грехов цивилизованного человечества*, “Вопросы философии” 1992, № 3, с. 52.

подавленные чувства трансформируются в устойчивые аморальные наклонности: “Suspicion, intolerance and hopelessness give birth to false pleasures. Fear and false values feed depraved passions”<sup>13</sup>.

Будущее для Д. Галич Барр – это тот модус времени, концептуальное содержание которого может быть осмыслено через его связь с развитием общества, с исследованием его противоречивых процессов. В современном многонациональном и мультикультурном мире большое значение приобретают проблемы эмиграции, которые представлены писательницей в контексте современного дискурса эмигрантологии с точки зрения поляризации общества на “своих” и “чужих”. В романе фиксируется реальное разделение жизненного пространства на общество мейнстрима – властного, богатого и территорию, занимаемую новыми этническими группами, бедными эмигрантами – “чужими”, которые наполняют “город удовольствий” и составляют его большинство. Демонстрируется процесс уменьшения притока иммигрантов из Восточной Европы, Ирландии, Италии и Скандинавии, которых заменили группы, прибывающие из Дальнего или Ближнего Востока и Африки. Известно, что диверсификация культур, национальное и этно-расовое разнообразие, полилог и полилингвизм являются яркими характеристиками глобализованного мира. С одной стороны, они формируют поликультурное общество, а с другой, – препятствуют осуществлению философского и культурологического мультикультурного проекта в современном развивающемся обществе, с основополагающей идеей “все разные, все равные” (“all different, all equal”), что отражает тенденции, происходящие в реальной жизни:

(...) Multiculturalism considers the deep cultural diversities as incompatible, and it offers itself as a solution to the potential conflicts between cultures. But, acting like this, it creates a reservoir of potential tensions and clashes which may be avoided only by forcing the cultural models governing the public sphere to adopt a sort of genetic mutation. ...Ultimately it leads to the so-called “trans-human”<sup>14</sup>.

В “городе удовольствий” наблюдаются разнонаправленные культурные процессы: ассимиляция ведет к потере национальных

<sup>13</sup> D. Galich Barr, *The City of Pleasure*, Belgrade 2008, p. 263.

<sup>14</sup> P. Donati, *Beyond Multiculturalism: Recognition Through the Relational Reason* “Polish Sociological Review” 2009, № 2, p. 152.

корней и культуры, исключению своего родного языка различных этнических групп из коммуникативных связей общения, размыванию идентичности в общенациональном плавильном котле. В то же время, сегодня очевидно стремление к обособлению, ограждению своей культуры от внешних влияний, стремление зафиксировать свою онтологическую данность – национальную идентичность. Это отражает “присутствие и возникновение модели культурной многосоставности и как ни странно, часто добровольной неосегрегации...”<sup>15</sup>. Расовые, этнические и национальные группы в “городе удовольствий” проходят различный путь адаптации к новой жизни, выстраивая свою модель социализации. Сообщества иммигрантов отличаются конфликтностью, агрессивностью, воинственностью и враждебностью по отношению к “чужим” этническим группам, что представляет серьезную угрозу обществу. Их поведение вызвано культурной травмой и основано не столько на необходимости сохранить свои глубинные генетические историко-культурные корни, сколько на идее исключительности и стремлении к соперничеству, что ведет к отрицанию продуктивных связей между культурами и невозможности диалога с другими этническими группами. Обостряющиеся проблемы эмиграции выявляют углубляющийся кризис самосознания – “наиболее распространенный духовный недуг современного человека, оказавшегося на пересечении разных культур, попавших в ситуацию культурного плюрализма релятивизма”<sup>16</sup>.

Емко и выразительно автор рисует процесс изменения облика “города удовольствий”, превращение “оазисов культуры, в которых ценились традиции”<sup>17</sup>, в опасные и запущенные места, а эмигрантов – в грубых, озлобленных, голодных, охваченных страхом преступников. В романе подчеркивается сложность вхождения в многосоставную и поликультурную среду современного общества “города удовольствий”, в котором жизнь наполнена насилием, нескончаемыми войнами между бандами, борьбой между белыми, чернокожими, китайцами, корейцами, пуэрториканцами, мексиканцами

---

<sup>15</sup> М. В. Глостанова, *Проблема мультикультурализма и литература США конца XX века*, Москва 2000, с. 49.

<sup>16</sup> В. М. Межуев, *Выступление в дискуссии*, Материалы междунар. науч. конф. 7–9 апреля 2011 г., Москва 2012, с. 217.

<sup>17</sup> D. Galich Barr, *The City of Pleasure*, Belgrade 2008, p. 128.

и др. национальными и этническими группами. Таким образом актуализируются проблемы будущего и выявляются особенности взаимодействия культур, для которых весь окружающий мир становится чужим:

The young gathered according to ethnic groups, in order to strengthen both their identity and their self-defense, and these groups easily developed into dangerous street gangs<sup>18</sup>.

Решающим фактором жизни будущих поколений является экологическая составляющая современного общества. Проникновение экологических знаний в современные гуманитарные науки и литературу вызывает “их тотальную экологизацию”<sup>19</sup>. Проблема обострения экологического кризиса представлена в романе Д. Галич Барр в свете духовного апокалипсиса человечества, вызванного все увеличивающейся пропастью между природой и цивилизацией. Рисуется яркие по своей убедительности картины агрессивной деятельности людей по отношению к природе, отмечается потеря гармонии человечества с его естественной средой обитания, осмысливаются результаты техногенных катастроф и выражается озабоченность последствиями насильственного разрушения экологической среды. Последовательно описываются процессы исчезновения густых лесов, полей, небольших населенных пунктов и зеленых насаждений, на месте которых возникают дома развлечений; прекрасные парки превращаются в мусорные свалки, очевидно загрязнение воздуха и природных водных резервуаров, исчезновение многих видов животных и растений и т.д. Сознательно подчиняя природу своим интересам и неограниченно используя ее ресурсы, жители “города удовольствий” наносят непоправимый вред жизни на планете, приближая наступление глубокого и затяжного экологического кризиса. Отсутствие идей для эффективного решения проблем связано с особой духовной болезнью человечества, включающей невосприимчивость к эстетическому уродству, отсутствию чувства прекрасного, нарушение этических принципов сохранения окружающей среды. Следовательно, автором создается образ трансформированной реальности, знаменующей наступление хаоса вследствие

<sup>18</sup> Там же, с. 8.

<sup>19</sup> Н. М. Мамедов, *Исторический процесс и концепция устойчивого развития*, “Век глобализации” 2010, № 2, с. 43.

разрушения жизненно необходимых связей человека и природы. Рассмотрение насущных проблем глобализованного общества в историко-культурном и информационном контексте романа *Город удовольствий* позволяет автору сделать вывод о том, что именно кризис сознания и потеря духовности в супериндустриальном обществе способствуют реализации опасных действий по изменению биосферы земли, разрушению экологии на планете и возможной гибели человечества.

Таким образом, роман Д. Галич Барр *Город удовольствий* определяет способы концептуализации проблем современного общества и выявляет возможности литературного произведения для исследования эволюционного кризиса и его возможных катастрофических последствий при потребительском сознании современного человека. В художественной форме представлены предпосылки и причины падения нравственных устоев и определены возможные последствия бездумного отношения к природе при наращивании техногенных мощностей. Д. Галич Барр создает портрет “города удовольствий” как хаоса, лишённого причинно-следственных связей и этических норм, мира децентрализованного, предстающего как место групповых и межличностных конфликтов и столкновений. Автор анализирует и переосмысливает исторические процессы, выявляет наиболее опасные противоречия сверхиндустриального глобализованного мира. Предпосылки будущего заложены в настоящем – в актуальных и потенциально важных тенденциях функционирования общества, а процесс развития жизни во многом будет определяться мировоззрением, мировосприятием и интеллектом людей, их духовными ориентирами и системой ценностей.

## SUMMARY

### Prerequisites for the future at present (in the novel *The City of Pleasure* by Dojna Galich Barr)

The article deals with an artistic experiment in the creative work of Dojna Galich Barr (1932–2010) – an influential American émigré writer of Serbian origin. In the postmodernist playful dystopian novel *The City of Pleasure* (2008) the author represents an apocalyptic vision of the contemporary world exemplified by an imaginary contemporary technocratic megalopolis. Parody, irony, grotesque, genre hybridity, intertextuality, and complex narrative

strategies are used to create the image of a high technological consumer society; the destructive long-term tendencies which take place in this hypocritical world are exposed. The main problems of “the city of pleasure” which symbolizes a contemporary multicultural and poly-ethnic community are the transformation of people’s consciousness and their world perception, false values, distorted norms of behaviour, alienation from society, and dehumanization of interpersonal relations. There is a growing concern about the new waves of immigration and ecological problems. All the alarming processes in “the city of pleasure” lead to the rapid destruction of the environment, society and humankind.

**KEYWORDS:** the future, high-tech society, ecological and spiritual crisis, ironic rethinking of society, transformation of consciousness

ТАТЬЯНА АВТУХОВИЧ

Гродно

## Антропологическая футурология Д. Глуховского: антроподицея и/или теодицея в романе *Будущее*

Дмитрий Глуховский, писатель и журналист, автор таких произведений, как *Метро 2033*, *Метро 2034*, *Метро 2035*, *Будущее*, *Сумерки*, *Рассказы о Родине*, сегодня является самым известным российским прозаиком. Его романы, переведенные на основные европейские и азиатские языки, становились национальными и мировыми бестселлерами. Отмеченный в 2007 г. международной премией за лучший дебют, Глуховский пользуется популярностью в обширной читательской аудитории. Логичным оказывается вопрос: какова природа этого успеха? Объясняется он извечным желанием человека заглянуть в свое будущее и апокалиптическими настроениями, которые всегда сопровождают любую переходную эпоху (а именно в такое время живут сегодня автор и его читатели), или такова привилегия фантастики как одного из жанров массовой литературы, в которой актуальная проблематика облекается в захватывающий авантюрно-приключенческий сюжет?

На мой взгляд, успех Д. Глуховского объясняется совокупностью факторов, в первую очередь удачным сочетанием в нем журналиста и писателя: он умело строит сюжет, диалоги, его язык в меру лаконичен; он играет на читательском восприятии как на органе, подключая все регистры – от эмоциональной реакции до интеллектуального напряжения; в его книгах актуальная публицистика (политические аллюзии и узнаваемые намеки на современную ситуацию в мире и стране) проецируется на вечные проблемы человеческого существования; непритязательный сюжет подключает мощный интертекстуальный фон, актуализируя очень разные родственные

ряды в предшествующей литературной традиции. Все вместе взятое обуславливает внимание к книгам читателей – от неискушенных в вопросах философии и литературного мастерства людей, ценящих в книге только увлекательный сюжет, до знатоков, которые распознают в романах Глуховского скрытые структурно-семантические сходства с традицией, и именно обнаружение механизмов воздействия на читателя представляет для них первостепенный интерес в процессе чтения. Многоплановость повествования позволяет вывести романы Глуховского из разряда массовой литературы, которой отведено низшее место в литературной иерархии, и рассматривать, скорее, как явление хорошей беллетристики, укорененное в литературной традиции.

В этом отношении роман *Будущее* на сегодняшний день является лучшим произведением писателя: синтез приемов детектива, приключенческого повествования, любовного и семейного романа, фантастики, обеспечивая поверхностный читательский интерес, лишь аранжирует парадоксальное заострение философской проблематики, актуализированной сменой культурной парадигмы на рубеже XX–XXI вв., и проблематики цивилизационной, обусловленной динамичными процессами, происходящими в современном глобализирующемся мире.

В самом деле, мир, каким он предстает в романе Глуховского, вряд ли можно считать только миром будущего, поскольку в нем доведены до логического предела узнаваемые проблемы сегодняшнего дня: перенаселение и в связи с этим необходимость ограничения рождаемости; нехватка пищи и питьевой воды, экологические катастрофы и как результат – создание искусственной среды обитания. И, может быть, самое драматичное в этой экстраполяции – фантастическая буквализация современных либеральных слоганов “Мир – большая деревня” и “Европа – наш общий дом”, которая сочетается с закономерным торжеством европейского изоляционизма: сытая, решившая все проблемы, в том числе проблемы болезней, старения и смерти, Европа будущего непроницаемой стеной отгорожена от остального мира, чтобы не пропустить незаконных мигрантов – потенциальных варваров, способных взорвать и уничтожить созданный технократический “рай”.



Однако не эти социальные проблемы и способы их решения составляют внутренний нерв романа. Сообщая о начале публикации *Будущего* в социальной сети “В контакте”<sup>1</sup>, Сергей Кольцов писал:

О новом романе Дмитрия Глуховского известно, что он рисует картину будущего, в котором люди обрели бессмертие. Надобность в религии отпала. По жанру это утопия. Роман о счастливом мире, где нет Бога, Церкви, где нет семьи, стариков и детей. Где нет старости и нет смерти... Но останется ли при этом человек человеком?<sup>2</sup>

Соответственно глубинный уровень романа Д. Глуховского обращен к философской и нравственной проблематике – неразрывно связанным друг с другом проблемам антропо- и теодицеи. Фокусом их обсуждения в романе становится вопрос о смерти и бессмертии, который в свою очередь связывается с вопросами о соотношении души и тела и смысле человеческой жизни.

Заметим, что обретение бессмертия является мечтой и целью человечества на протяжении всей истории его существования, что отразилось сначала в мифах и ранних философских текстах, а затем в утопической литературе, образовав особую ветвь в развитии данного жанра, начиная с *Утопии* Томаса Мора. Вектор обсуждения проблемы смерти/бессмертия определился еще в античности: античная философия, рассматривая душу и тело как отдельные сущности, считала бессмертной душу, связанную с миром вечных идей, напротив, тело было только временным пристанищем души. Путь к бессмертию, например, Платон связывал с Эросом, который управляет телесной любовью и художественным творчеством, – и то и другое обеспечивает бессмертие либо в детях, либо в произведениях искусства. В свою очередь христианство, развивая и работая эти идеи, сделало смерть фундаментальной основой своей концепции человека и мироустройства в целом. Смерть, с точки зрения христианства, – условие праведной и осмысленной жизни;

<sup>1</sup> Бесплатная публикация произведений в социальных сетях – отличительная особенность маркетинговой стратегии Д. Глуховского, которая не мешает их успешной реализации в виде обычных книг.

<sup>2</sup> С. Кольцов, *Дмитрий Глуховский написал роман о счастливом будущем без Бога, Церкви и семьи*, (online), <http://culturavrn.ru/literature/9685>, [доступ: 12.09.2016].

жизнь в свою очередь трактуется как подготовка к смерти: именно память о неизбежном конце придает смысл всем поступкам, чувствам; смерть делает человека ответственным, размышление о смерти – путь к “вочеловечиванию”, пониманию подлинной сути бытия, любви, жалости, милосердия<sup>3</sup>. Бессмертие тоже трактуется христианством как прорыв к вечности через творчество и любовь, причем речь идет о бессмертии души, а не тела. Напротив, бессмертие тела рассматривается как наказание, поскольку делает ненужными любовь, сексуальность, разделение полов, омертвляет и обесмысливает все вокруг, обрекая человека на механическое повторение одних и тех же действий, лишая цели – стремления к победам, к самосовершенствованию: “Лишившись смерти, человек теряет смысл жизни, лишается того мгновения, ради которого он, может быть, и живет”<sup>4</sup>, мгновения полноты жизни, вершины успеха и реализации своего “я”. Не случайным в этом контексте является возникновение уже в раннем средневековье апокрифической легенды об Агасфере, наказанном физическим бессмертием и одиночеством, бесцельным блужданием по миру в ожидании второго пришествия Христа, которое по обещанию принесет ему избавление. Заметим, кстати, что легенда об Агасфере всегда актуализировалась в культуре и литературе в переходные эпохи, причем не только в связи с апокалиптическими ожиданиями, как это обычно трактуется<sup>5</sup>, а именно на фоне происходивших ранее и происходящих сейчас мировоззренческих сдвигов. Нет сомнения, что отдаленные, хотя и опосредованные, рефлексии легенды об Агасфере присутствуют в романе Д. Глуховского, равно как многочисленные отсылки к мифам и философским системам,

<sup>3</sup> Ср. слова М. К. Мамардашвили: “Понятая до конца смерть или феномен смерти и является таким коммутатором или переключателем, который наши глаза или глаза нашей души поворачивает так, что мы в обычных ситуациях видим то, что без этого предельного образа не могли бы увидеть, не могли найти в естественных, натуральных свойствах предметов”. М. К. Мамардашвили, *Лекции о Прусте*, Москва 1995, с. 159.

<sup>4</sup> В. Д. Губин, *Философия: актуальные проблемы*, Москва 2006, с. 252; см. также с. 236-262.

<sup>5</sup> См. С. С. Аверинцев, *Агасфер*, [в:] *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 томах*, гл. ред. С. А. Токарев, т. 1, Москва 1980, с. 34; E. Małek, *Legenda o Ahaswerze w twórczej interpretacji rosyjskich romantyków*, „Roczniki Humanistyczne TN KUL” 1991–1992, t. XXXIX-XL, z. 7, s. 57-72.

в которых затрагивается проблема бессмертия. Но об этом чуть позже. Добавим здесь кратко, что напряженная оппозиция души и тела, духовного и телесного также прошла через всю историю мировой культуры<sup>6</sup>.

Вопрос о смерти и бессмертии, о соотношении души и тела приобретает особую актуальность в ситуации цивилизационного разлома, характеризующего состояние современного мира и понимание человека. Кризис христианства, религии и идеи Бога в целом; успехи робототехники, которые приводят к стиранию границ между биологическим и небιологическим, к появлению киборга – гибрида человека и машины; успехи трансплантологии, которые сделали возможным постоянное и тотальное протезирование человеческих органов и гипотетически – полную замену тела, означают проблематизацию самости, идентичности; открытия в области биотехнологии, которые открывают возможность генетической корректуры, ведут к отрицанию таинства рождения и смерти. В результате постсовременность отмечена системным кризисом, который включает в себя прежде всего антропологический кризис – исчезновение человека<sup>7</sup>. Кроме того, смерть Бога, провозглашенная Ницше, неизбежно приводит к проблематизации человека, утрате им онтологических основ существования в мире и пересмотру всей ценностной парадигмы: “в отсутствие Бога он [человек. – Т.А.] не может обнаружить гаранта своей идентичности, смерть становится его главной проблемой”<sup>8</sup>. Соответственно мысль о том, как избежать если не смерти, то старости, которая воспринимается как постепенное умирание тела, определяет сегодня один из векторов современной цивилизации<sup>9</sup>, которая к концу XX века устанавлива-

<sup>6</sup> Приведу лишь некоторые примеры, осознавая всю неисчерпаемость темы, которая заслуживает более тщательного исследования. Так, О. Мандельштам писал: “Дано мне тело – что мне делать с ним”; Тот же антагонизм в строчках В. Ходасевича: “Так вот и душа незримо / Жжет и разъедает тело”.

<sup>7</sup> Э. Агацци пишет о том, что “было время, когда одной из наиболее серьезных задач философии считалось доказательство бытия Бога; видимо, уже трудно сомневаться в том, что в наше время важнейшей задачей философии является доказательство бытия человека”. См. Э. Агацци, *Человек как предмет философии*, “Вопросы философии” 1989, № 2, с. 34.

<sup>8</sup> В. Д. Губин, *Философия: актуальные проблемы*, Москва 2006, с. 261.

<sup>9</sup> Разумеется, страх перед смертью и старостью является спутником человека и человечества на протяжении всей его истории, но есть основания полагать,

ет культ молодости, отрицая цивилизационный смысл старости. По существу утверждается новая философия жизни, новая аксиология, утверждаемая через моду, рекламу, средства массовой информации. Закономерно в этой философии осуществляется инверсия и замена всех составляющих традиционной системы ценностей, на что обращает внимание известная сценаристка и критик Дуня Смирнова:

Даже в худших образцах голливудских киноаттракционов есть хотя бы гомеопатическая доля гуманитарных и моральных ценностей: желание утешить человека, приободрить его в трудном выборе, помочь ему уверовать в осмысленность жизни и смерти, в справедливость. В гламуре (...) ничего подобного нет. Это заговор огромных корпораций против человека. Там и человека-то нету, там только потребитель. Гламурные журналы – министерство пропаганды этой хунты. Именно они внушают идею вечной молодости, отвергая огромную культурную и цивилизационную категорию – старость. Именно они навязывают внешние и поведенческие стандарты, униформу, вытаптывая индивидуальности. (...) Они создают новые символы и, соответственно, новую религию, в которой на месте счастья – богатство, на месте поступка – покупка, вместо любви – половая физкультура, вместо самопознания – тесты, вместо борьбы с грехами – диеты, вместо семьи – фитнес-клуб, вместо мировоззрения – сезонная мода<sup>10</sup>.

Нет необходимости доказывать, что все эти сдвиги в системе ценностей взаимосвязаны друг с другом, отражая системное переформатирование культуры и цивилизации в целом в конце XX – начале XXI вв. Совершенно очевидно также, что эти изменения в свою очередь влекут за собой антропологические изменения: переосмысление человеком себя и своего места в мире сказывается не только на его духовном, но и телесном облике, полностью изме-

---

что особенно актуальным он стал именно в последнее столетие. Ср.: О. Уайльд в *Портрете Дориана Грея* вводит такие размышления главного героя: “Да, наступит день, когда его лицо поблекнет и сморщится, глаза потускнеют, выцветут, стройный стан согнется, станет безобразным. Годы унесут с собой алость губ и золото волос. Жизнь, формируя его душу, будет разрушать его тело” (О. Уайльд, *Портрет Дориана Грея*, Минск 1984, с. 26). В совокупности с приведенными ранее строками Мандельштама и Ходасевича цитата из романа Уайльда подтверждает актуализацию проблемы старости в контексте оппозиции душа-тело, жизнь-смерть именно в XX веке.

<sup>10</sup> Д. Смирнова. “Подсудимый не всегда и не везде был таким гадом”, “Критическая масса” 2004, № 22, (online), <http://magazines.russ.ru/km/2004/4/smi4.html>, [доступ: 31.10.2016].

няя поведенческие практики, все устройство повседневной жизни и быта. Антропологические последствия этих системных трансформаций, которые проявляют себя сегодня, скорее, в виде тенденций и гипотетических возможностей развития, и предлагает обсудить в своем романе Д. Глуховский. Оповещая читателей о скором выходе романа, сайт Weekend писал в августе 2012 г.:

В новой книге автор пофантазировал на тему будущего, когда генная инженерия найдет способ блокировать механизм старения человека, и люди обретут вечную молодость. Это открытие изменит человеческую психологию – величайший двигатель современной культуры и цивилизации – страх смерти отомрет, как и связанные с ним религия, институт семьи и многие другие привычные для homo sapiens нормы жизни. (...) “На самом деле, человечество стоит на пороге бессмертия. Опыты генетиков на лабораторных животных уже сегодня дают удивительные результаты. Наше с вами поколение, думаю, будет последним, которому придется в обязательном порядке состариться и умереть. Разве не обидно? Все, что нам остается – попытаться вообразить себе тот мир, который мы так никогда и не увидим, попытаться представить себе, как изменится человек после главного научного открытия за всю историю”, – цитирует издательство автора *Будущего*<sup>11</sup>.

Жанр романа автор определяет по-разному: в подзаголовке фигурирует слово “утопия”, в то время как в интервью Глуховский говорит о *Будущем* как об антиутопии. Эта неопределенность объясняется игровым по своей сути синтезом и утопии, и антиутопии в произведении. История главного героя, который через любовь пробивается к осознанию смысла жизни и смерти, человечности и милосердия, и финал романа, в котором в подлинное будущее человечества отправляется новорожденная дочь Яна Нахтигала, позволяет усмотреть в ней черты утопии – веры автора в лучшее будущее, которое придет после и в результате проверки подлинных – христианских ценностей на прочность. Если современный постструктуралистский мир отрицает и Бога, и человека (проекция последствий этого отрицания превращает *Будущее* в антиутопию), то, утверждая неизбежность их возрождения, Глуховский противопоставляет непродуктивному скепсису веру в витальные силы человека и надежду на новое обретение гуманизма. Другими словами,

<sup>11</sup> Новый роман Глуховского о вечной молодости выйдет зимой, (online), [https://ria.ru/weekend\\_books/20120827/731630870.html](https://ria.ru/weekend_books/20120827/731630870.html), [доступ: 31.10.2016].

в романе параллельно развиваются два сюжета – буквальный (история главного героя, который проходит путь от отрицания Бога к обретению его, от заботы о спасении тела к осознанию перво-степенной важности души) и метафизический, который включает в себя проблематику антропо- и теодицеи. Эти сюжеты вводят *Будущее* в разные ряды литературной традиции: с одной стороны, это традиция утопии – Т. Мор, Т. Кампанелла, Г. Уэллс) и антиутопии (Е. Замятин, О. Хаксли, Дж. Оруэлл, С. Лем, В. Пелевин) и соответственно мифа о Золотом веке, с другой стороны – теодицеи (Ф. М. Достоевский), а через нее – библейских текстов. Во многом именно эта гетерогенность придает роману Глуховского парадоксальный смысл, когда сквозь узнаваемую топику утопии и антиутопии просвечивает иная – библейская топка.

В самом деле, Европа будущего, изображенная в романе Глуховского, представляет собой своего рода анклав, окруженный непроницаемой для остального мира границей, – данный хронотоп характерен для классической утопии<sup>12</sup> и в зеркальном варианте повторяется в антиутопии, сюжет которой строится на пересечении границы – выходе героя за пределы “идеального” государства. Европа будущего, по Глуховскому, страдает от перенаселения, нехватка места решается за счет строительства высотных зданий-башен над старыми городами (реминисценция Вавилонской башни), где привилегированными и просторными являются самые высокие этажи, в то время как чем ближе к земле, тем больше квартиры напоминают маленькие боксы-клетки, в которых ютится беднейшая часть населения. Модель социально-политического устройства будущей Европы вовсе не является идеальной: в ней сохраняется социальное расслоение, власть принадлежит структурам, которые регулируют численность населения, чтобы гарантировать право на вечную жизнь, потому что бессмертие обеспечено принудительным отказом на государственном уровне от семьи, от детей. Это по существу тоталитарное общество: высокий уровень развития техники дает возможность контролировать каждый шаг любого человека.

<sup>12</sup> См. M. Shadurski, *Утопия как модель мира: границы и пограничья литературного явления. Utopia as a World Model: The Boundaries and Borderlands of a Literary Phenomenon*, “OPUSCULA SLAVICA SEDLCENSIA”, tom XII, Siedlce: Wydawnictwo IKR[i]BL, 2016.

Морально-этическая система вымышленной Европы будущего основана на отказе от Бога, от религии и соответственно от гуманизма, милосердия. Вечная молодость, отсутствие болезней, культ тела, праздность достигнута ценой отказа от души (отсылка к сюжету договора человека с дьяволом). Очевидно, что в романе Глуховского сочетаются черты утопии (реализация мечты о бессмертии как одна из тематических линий утопической литературы) и антиутопии (рассмотрение возможных негативных последствий воплощения утопического проекта).

В результате такого провокативного жанрового синтеза поэтика приобретает парадоксальный характер, в частности, библейская топика в романе тоже предстает в инверсированном, часто и в травестированном виде. Так, вечная жизнь бессмертных в искусственном мире, который герой романа поначалу считает “подлинным парадизом” в отличие от “засахаренного христианского эрзаца”, – явная профанация библейского рая, потому что герои романа страдают от депрессий, вызванных монотонной и бессмысленной жизнью в мире, в котором решены все проблемы, и потому вынуждены использовать таблетки счастья и безмятежности, чтобы имитировать ощущение полноты и радости бытия, избавиться от чувства онтологического одиночества, неизбежного при отсутствии родителей и детей. Смутное недовольство настоящим вызывает у главных героев тоску по утраченной идиллии естественной природы, желание узнать о своих родителях – в этом парадоксально проявляется миф о Золотом веке: парадокс заключается в том, что миф, согласно которому прошлое лучше, чем настоящее, проецируется на мечтаемое идеальное будущее, соответственно в качестве идеального прошлого предстает наш несовершенный сегодняшний мир.

В вертикальной картине мира *Будущего* “раю” Европы противостоит Барселона – своего рода “ад”, клоака, где царят пороки, нищета, где в маленьких домах живут огромные семьи, состоящие из нескольких поколений обычных смертных людей. Однако именно там, в “аду”, герои романа – Ян Нахтигаль и Аннели познают любовь, сталкиваются с подлинной, полной опасностей жизнью, встречаются людей, которым есть за что умереть, без колебаний отдать свою жизнь. Барселона – это бурление источника жизни, вечный карнавал, отрицание официального, присвоенного горсткой избранных “рая”.



В свою очередь, судьба главного героя – своего рода изгнание из “рая”, только добровольное, причем у истоков такого выбора, как и в Библии, стоит Эрос: именно познание любви как чуда духовного единения приводит Яна Нахтигалья к постепенному прозрению и пониманию истинного смысла Добра и Зла. При этом Эрос оказывается первым шагом героя к смерти как подлинной жизни: любовь к Аннели приводит Яна к обретению свободы воли, к отказу от участи марионетки, послушной любому приказу, дает ему уверенность в праве взять на себя ответственность за судьбу человечества. Парадокс в том, что спасти человечество можно, только вновь сделав людей смертными, поэтому главный герой выпускает вирус смерти:

Через неделю все станет так, как было пятьсот лет назад. А за следующие полвека сто двадцать миллиардов умрут от старости — если так ничего и не поймут.

Меня назовут террористом. Но ведь первым вмешательством в нашу ДНК была именно прививка от смерти. Она – изначальная болезнь, а я пытаюсь ее лечить.

(...)

Я просто обнуляю человечество. Перезапускаю его.

Мне хотелось бы думать, что я – орудие в твердых деревянных руках того, кто понимает: люди заблудились. Нас надо пробудить, нас надо осадить, нам надо напомнить, кто мы и откуда. (...)

Мне хотелось бы думать, что все в моей истории не случайно – мое рождение, слова, которые мне шептала моя мать, вмешательство, которое не позволило мне совершить убийство, зачатие, которое произошло вопреки науке, ребенок, которого я не заслужил и никогда не должен был нянчить. Что таков был промысел того, кого я привык ненавидеть и отвергать.

Но я беру всю ответственность на себя<sup>13</sup>.

Еще одна библейская реминисценция – рейды фаланги Бессмертных, которые уполномочены отбирать незарегистрированных детей, чтобы сдать их в интернат, а их родителям сделать укол, вызывающий быстрое старение и смерть (такова расплата за желание иметь ребенка в перенаселенной Европе). В изображении Глуховского эти рейды вызывают ассоциацию с сюжетом избиения младен-

<sup>13</sup> Д. Глуховский, *Будущее*, (online), [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=21740&p=143](http://loveread.ec/read_book.php?id=21740&p=143), [доступ: 25.08.2016].



цев в Библии, а в более близком историческом контексте – с действиями гитлеровских (и не только) штурмовиков. Очевидно, что как для библейского царя Ирода младенец Христос представлял угрозу в качестве потенциального властителя мира, так для Бессмертных каждый ребенок грозит уменьшением их жизненного пространства на перенаселенной планете.

Наконец, безусловно библейской, хотя и инверсированной, реминисценцией является рождение ребенка у Аннели, которая после изнасилования Бессмертными и удаления матки не могла иметь детей. Чудесное рождение Христа и чудо появления на свет против всех законов науки маленькой Анны – это начало нового, подлинного Будущего человечества. Не случайным является имя Анна, которое повторяется в романе дважды: Анна (греч.) – благодать. Обе они – и мать героя, и его дочь – привносят благодатный огонь в жизнь Яна Нахтигала, согревая его душу и сердце, высвобождая в нем человеческое и в то же время открывая путь к познанию Бога как высшего смысла бытия. Безусловной инверсией, если не травестацией библейского текста является и сюжетная ситуация, которая неподготовленного читателя поражает и восхищает своей неожиданностью: Ян Нахтигаль в финале романа узнает, что его отцом является “террорист”, глава Партии Жизни, отстаивающей право людей на продолжение рода, а также первый возлюбленный Аннели – Хесус Рокамора, человек, которого Ян должен найти и уничтожить (отсылка к убийству Отца в “Братьях Карамазовых” Ф.М. Достоевского). Между тем значение имен мужских персонажей (Хесус на испанском – Иисус; Нахтигаль в переводе с немецкого означает “соловей”), а также их причастность к чудесному рождению ребенка Аннели позволяет увидеть в них скрытую травестированную реминисценцию трояственного лика Бога в христианстве. Отметим кстати, что авторское указание (подсказку) читателю на то, что в романе христианский код используется в том числе и в травестированном виде, можно увидеть в описании собора, превращенного в публичный дом, где свидания девушек с клиентом проводились в виде издевательского снижения библейских сцен. Тем парадоксальнее в этом типично антиутопическом контексте выглядит утопическая по своей сути ситуация чудесного рождения и спасения маленькой Анны, миссия которой в будущем (затекстовом) мире предстает как миссия Христа, с появления которого началась новая эпоха в истории человечества.

Библейская топика оттеняется в романе игровым переосмыслением образов античных мифов. Так, штурмовики отряда Бессмертных во время своих карательных акций надевают на голову маску Аполлона (значимость данной детали подтверждается тем, что на обложке книги изображена эта маска – стилизация древних изображений олимпийского бога), между тем эта деталь порождает разнонаправленные читательские ассоциации, что обусловлено как неоднозначностью самого Аполлона, который эволюционировал от хтонического карающего божества в мифологии архаического периода до символа гармонии, упорядоченности и телесной красоты в период классики<sup>14</sup>, так и его позднейшими переосмыслениями в искусстве и философии Нового времени, в частности, в трактате Ф. Ницше *Рождение трагедии из духа музыки*, в котором аполлоническое как воплощение гармонии противопоставлено дионисийскому как искусственное – естественному, как порядок – хаосу. Совершенный, идеальный мир Будущего у Глуховского лишь имитирует гармонию и порядок, уничтожая самую жизнь, – в этом смысл архетипической интерполяции в образ будущего.

Еще одна античная реминисценция в романе – маска Зевса, которую носит руководитель (вожатый) звена будущих Бессмертных. Зевс в античной мифологии – верховное божество, отец богов и героев; в многозначной семантике его образа выделяются, с одной стороны, способность преобразовывать мир, порождая детей, приносящих в мир закон, порядок и в то же время (от другого брака) – демонических слугителей смерти, с другой стороны – стремление грубой силой подавлять сопротивление и наказывать<sup>15</sup>; оба значения обыгрываются в сюжетных ситуациях романа Глуховского. Внимания достойно и то, что уже в античности в трактате Лукиана *Зевс уличаемый* впервые возникает проблема теодицеи, трактуемой как право бога творить Зло во имя Добра, чтобы послать испытание людям для укрепления их духа: данная реминисценция позволяет прочесть искушение бессмертием и отказом от Бога как испытание, которое человечеству нужно пройти, чтобы осознать необходи-

<sup>14</sup> А. Ф. Лосев, *Аполлон*, [в:] *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 томах...*, с. 92-95.

<sup>15</sup> А. Ф. Лосев, *Зевс*, [в:] *Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 томах...*, с. 463-466.

мость присутствия высшего начала в картине мира. Таким образом, парадоксальное использование библейской и античной мифологии проясняет авторскую концепцию, в которой можно, кроме прочего, выделить мысль о том, что отказ от христианства означает возврат к языческому многобожию, но в его тоталитарной модификации. Отказавшись от Христа, люди будущего отдают себя во власть земных богов, целью которых является удержание любой ценой собственной власти и связанных с нею привилегий. Эрих Шрейер, способный благодаря новейшей технике отслеживать мысли и поступки каждого человека, и его подручные во всей вертикали – травмированное воплощение карающего и всевидящего бога, восседающего на Олимпе.

Не столь очевидной, но все же достаточно прозрачной является скрытая за перипетиями отношений между Яном Нахтигалем, Аннели и Рокаморой инверсированная отсылка к Эдипову комплексу, который в современной трактовке выступает как символ репрессивной системы принуждения и насилия, а у Глуховского используется для усиления парадоксальности сюжетной ситуации.

В своей совокупности библейские и античные реминисценции выявляют универсальный, вневременной смысл мировоззренческих коллизий и в то же время заостряют проблему человека как одну из самых актуальных проблем современности.

Будущее остается за страницами романа, но очевидной является авторская мысль о том, что оно связано с возвращением к христианству, а значит с Любовью и Смертью. Эрос и Танатос, как во все времена, неразделимы в человеческой судьбе. В то же время бесспорной является и вера Д. Глуховского в торжество человеческого в человеке, именно поэтому роман можно считать антроподицеей – оправданием человека: человек несет ответственность за Зло в мире, но в то же время способен – через осознание трагических ошибок и заблуждений – открыть свое сердце для Добра.

Логика авторской мысли закономерно связывает проблемы антроподицеи и теодицеи. Общество будущего, в котором достигнуто бессмертие, забыло о Боге: храмы используются не по назначению – в знаменитом Страсбургском соборе, как уже было сказано, расположился бордель, где клиентов принимают в ситуациях, профанирующих Евангелие, а в конце романа Ян Нахтигаль обнаруживает собор в полном запустении. Христианство – обман; Христос –

“деревянный истукан”, “маленькая раскрашенная фигурка в в хитроумном механическом балагане”; кладбища – поклонение смерти, некрофилия; бессмертие – высшее завоевание человечества; любовь – животная случка, удовлетворение потребностей человеческого тела – так поначалу считает герой.

Основу эпического повествования всегда составляет поединок – поединок тел и идей. В *Будущем* есть и то, и другое. Заботясь прежде всего о сохранении своего тела, герой постепенно осознает, что не заметил, как душой его “воспользовались все кому не лень”. Споры сначала с Беатрис, а затем с католическим священником помогают Яну понять бессмысленность бессмертия, которое оказывается жизнью без жизни. Человек не готов к вечности, которая оказывается остановкой в развитии как человека, так и человечества в целом. По словам Беатрис,

Мы ничего не делаем со своей вечностью. Какой великий роман был написан за последние сто лет? Какое великое кино снято? Какое великое открытие сделано? Смерть подгоняла нас. Заставляла торопиться. Заставляла пользоваться жизнью<sup>16</sup>.

Если наука способна дать человеку бессмертие тела, выводя за скобки вопрос о цели и смысле вечной жизни, редуцируя человека до уровня бездуховного тела, то христианство видело цель в преодолении смерти путем постоянной работы души и таким образом наполнении смыслом человеческого существования, о чем напоминает Нахтигалю священник:

– Потому что человек не может без смысла, без цели. Потому что ему нужно это. А эти что выдумали? Таблетки предназначения. Иллюминат. Вытянули какую-то дрянь из грибов – нате! Принимаешь – рецептор замыкает в мозгу, и все вокруг обретает смысл, во всем видится промысел. Только привыкание у людей к этому. К смыслу жизни. Новую дозу надо. Вот где бизнес-то! У фармацевтов!

– Ага! – кричу я. – Сам признаешь, что достаточно таблетку принять! И вот оно тебе: просветление, смысл, покой! Все химия! Гормоном ты на рецепторы давишь или таблеткой, какая разница?

– А разница в том, что лени потекают. Что скотину из нас ленивую делают. Комбикормом пичкают. Да каким кормом? Питательной жидкос-

<sup>16</sup> Д. Глуховский, *Будущее*, (online), [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=21740&p=143](http://loveread.ec/read_book.php?id=21740&p=143), [доступ: 25.08.2016].

тью. Как бизонов этих. – Он кивает на мясной зал. – Душе работа нужна. А вера – это работа. Над собой работа постоянная. Упражнение. Чтобы не оскотиниться, в мясо не превратиться<sup>17</sup>.

Подлинность бытия человека, таким образом, обеспечивается обретением его онтологических и духовных оснований в Боге, в вере. Такой трактовкой бессмертия и смысла жизни Д. Глуховский обнаруживает знакомство с традицией религиозно-философской мысли конца XIX – начала XX вв., когда в трудах В. С. Соловьева, свящ. П. Флоренского, князя Е. Н. Трубецкого, С. Л. Франка проблема антроподицеи была осмыслена в тесной связи с проблемой теодицеи<sup>18</sup>. Человек в его временной жизни может быть оправдан только в Боге – в осознании своего земного предназначения, в испытании искушением – телом, злом, гордыней. Бог получает оправдание именно в человеке, ниспосылая ему Зло как соблазн, как испытание – для укрепления его духа, его человечности. Объединяя в своем романе утопию и антиутопию, парадоксально переосмысливая библейские сюжеты и античные мифологические образы, Глуховский предлагает читателю вместе с героями победить искушение бессмертием тела, чтобы обрести бессмертие души, осуществить самостоятельно антропо- и теодицею для обретения смысла жизни.

## SUMMARY

### D. Glukhovsy's anthropological futurology: anthropodicy and/or theodicy in the novel *Future*

The article deals with D. Glukhovsky's novel *Future* as the phenomenon of anthropological futurology. The question discussed here is that by combining in the novel features of utopia and dystopia, ironic rethinking of Bible stories and images of ancient mythology, the author refers to the moral and philosophical issues of life and death, immortality and the meaning of life. The extrapolation in the future issues of a day allows Glukhovsky to show possible negative consequences of a thoughtless attitude to scientific discoveries as well as a crisis

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> А. Т. Казарян, *Антроподицея*, (online), <http://www.pravenc.ru/text/114068.html>, [доступ: 20.10.2016].

of faith and religion. The story of the protagonist's soul development reveals the author's confidence in the vital forces of mankind, which is able to overcome the temptation of a mechanical body's immortality. The novel's analysis leads to the conclusion that the main issues for the author are the problems of anthropodicy and theodicy.

**KEYWORDS:** utopia, dystopia, anthropodicy, theodicy, anthropological futurology

ALEKSANDRA ZYWERT

Poznań

## Przekleństwo nieśmiertelności. Rozważania o niesubordynacji (Dmitrij Głuchowski, *FUTU.RE*)

Twórczość Dmitrija Głuchowskiego, dziś już jednego z najpoczytniejszych współczesnych rosyjskich pisarzy-fantastów, cieszy się coraz większym zainteresowaniem badaczy literatury. Rozpoczął jako nieznanymi młody autor, opublikowanej pierwotnie na internetowym blogu powieści *Moskwa 2033*, dziś jest już twórcą rozpoznawalnym, autorem bestsellerów, którego nazwisko powoli (także z uwagi na aktywność medialną pisarza<sup>1</sup>) zaczyna funkcjonować na prawach genologicznego terminu<sup>2</sup>.

W najnowszej powieści *FUTU.RE* (*Будущее*, 2013) Głuchowski odchodzi od tematyki politycznej i zwraca się ku kwestiom egzystencjalnym. Akcja rozgrywa się w XXV wieku na terenie Zjednoczonej Europy. Od dwustu lat ludzkość jest już w posiadaniu preparatu likwidującego

---

<sup>1</sup> Głuchowski jest od 2008 roku jest prezydentem w radiu „Majak”, od 2009 prowadzi także własną audycję o charakterze popularnonaukowym – *Fantastyczne śniadanie* na internetowym kanale PostTV. Głuchowski wyjaśnia: „Идея программы принадлежит Василию Бровко, который является генеральным директором «Апостол Медиа Групп» и телеканала PostTV. Концепция мне понравилась, и в результате получилась популярная и познавательная программа с ведущими учеными и специалистами из разных областей: от дизайнера до бактериологии и от кулинарии до архитектуры. Мне интересно общаться с людьми, которые чувствуют уверенность в сегодняшнем дне, многого добились вчера и знают, что нам стоит ожидать от завтрашнего дня”. «Фантастический завтрак» Дмитрия Глуховского, 21 августа 2009 16:00, <http://svpressa.ru/society/news/13015>, [dostęp: 18.03.2016].

<sup>2</sup> Jak wyjaśnia Mariusz Kraska, często w przypadku autorów bestsellerów „nazwisko twórcy (...) zaczyna funkcjonować na prawach genologicznego terminu. Czytelnicy wówczas (...) nie tropią thrillerów, horrorów itp., lecz zaliczają kolejne «forsythy», «ludlumu» czy «knigi». M. Kraska, *Na tropie szakala. Gry i konwencje policjal fiction*, Gdańsk 2003, s. 51-52.

proces starzenia. Realność skonkretyzowanej nieśmiertelności powoduje zmianę postrzegania świata, w rezultacie czego wykształca się nowy typ społeczeństwa z własną kulturą i cechami wywoławczymi. Głównym bohaterem jest szturmowiec Jan, członek „zbrojnego ramienia władzy”, Fa-langi – organizacji stojącej na straży kontroli populacji. Na zlecenie Ericha Schreyera – jednego z liderów sprawującej władzę Partii Nieśmiertelności, ma on zabić przywódcę opozycyjnej Partii Życia – Jezusa Rocamorę. Początkowo całkowicie podporządkowany systemowi Jan, z czasem zaczyna mieć coraz więcej wątpliwości, by w końcu stać się buntownikiem, który rzuci wyzwanie całemu światu.

Orientacja tematyczno-problematyczna odsyła odbiorcę ku dociekanom futurologicznym, których autorzy będąc zorientowani na konkretne wyobrażenia o procesie rozwoju techniki, próbują prognozować dalszy kierunek rozwoju społeczeństw przy założeniu osiągnięcia określonego poziomu cywilizacyjnego<sup>3</sup>. Potwierdza to sam autor, zwracając uwagę, że stopień rozwoju współczesnej nauki daje podstawy do podjęcia problemu nieśmiertelności jako przyszłości ludzkości<sup>4</sup>.

W *FUTURE* Głuchowski przedstawia inną, niż w trylogii *Metro* wizję „świata po świecie”, choć nie mniej przerażającą. Tym razem nie jest to klasyczna postapokalipsa, a jej jakościowo nowy wariant – źródłem późniejszej tragedii nie jest chęć zniewolenia człowieka, ale jego absolutnego uwolnienia. Idea ta staje się przyczyną koszmaru – literalnie rozumiane poszanowanie prawa człowieka do życia paradoksalnie skutkuje najpierw brakiem tzw. wymiany symbolicznej w ramach grupy<sup>5</sup>, a potem „narodzinami więzienia” w metaforycznym i dosłownym tego słowa znaczeniu. Nieśmiertelny człowiek staje się więźniem życia w zatrzymanym

<sup>3</sup> Por. definicja fantastyki naukowej w literaturze popularnej: Н. А. Кулина, М. А. Литовская, Н. А. Николина, *Массовая литература сегодня. Учебное пособие*, Москва 2010, s. 221.

<sup>4</sup> Głuchowski zapisał: „На самом деле, человечество стоит на пороге бессмертия. Опыты генетиков на лабораторных животных уже сегодня дают удивительные результаты. Наше с вами поколение, думаю, будет последним, которому придется в обязательном порядке состариться и умереть. Разве не обидно? Все, что нам остается – попытаться вообразить себе тот мир, который мы так никогда и не увидим, попытаться представить себе, как изменится человек после главного научного открытия за всю историю”. *Новый роман Глуховского о вечной молодости выйдет зимой*, [http://ria.ru/weekend\\_books/20120827/731630870.html](http://ria.ru/weekend_books/20120827/731630870.html), [dostęp: 18.03.2016].

<sup>5</sup> Szerzej na ten temat zob. J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna i śmierć*, tłum. S. Królak, Warszawa 2007.



czasie i sam siebie skazuje na nieustanną obserwację i bezwarunkowe podporządkowanie władzy, stając się automatycznie niewolnikiem.

Wybór tematyki przekłada się na konkretne strategie i rozwiązania w powieści. Zrąb schematu konstrukcji utworu jest zaczerpnięty z antyutopii, ale (co charakterystyczne dla literatury popularnej) są też elementy powieści sensacyjno-przygodowej, a nawet melodramatu, co czyni z *FUTU.RE* utwór hybrydyczny<sup>6</sup>. Nawiązania do tradycji gatunkowej sprowadzają się do powierzchownego wykorzystania niektórych motywów, chwytów i rozwiązań formalnych przy jednoczesnym świadomym wyszukaniu ich nie zawsze zgodnie z kanonem. Przykładowo, niewątpliwie dystopijna jest w założeniu konstrukcja chronotopu jako przestrzeni zamkniętej i przez to pogłębiającej wrażenie zniewolenia. W tym celu Głuchowski lokalizuje akcję utworu na terenie Nowej Europy – gigantycznego i imponującego swoim architektonicznym rozmachem państwa-miasta zajmującego terytorium połowy kontynentu<sup>7</sup>.

Европа похожа на фантастический ливневый лес: (...) То, что прежде было Барселоной, Марселем, Гамбургом, Краковом, Миланом, – сейчас единая страна, единый город, мир в себе. (...) Вырастая на месте старой Европы, новая поглощала ее: средневековые храмы, древние римские дворцы, мощенокочованные парижские улочки, стеклянный купол берлинского Бундестага – все оказалось забрано внутрь возводимых гигантов, стало частью интерьеров нижних ярусов; кое-что пришлось снести – чтобы вбить опоры и поставить стены, но нового мира без перепланировки не построить<sup>8</sup>.

Jakościowa modyfikacja znaczenia pojęć takich, jak: lokalność i regionalizm współgra z koncepcją czasu w utworze. Nie tylko czynnie „współpracuje” on z przestrzenią, pogłębiając wrażenie izolacji, ale wręcz zmienia jej postrzeganie. Okazuje się bowiem, że przestrzenne zamknięcie

<sup>6</sup> W przypadku literatury popularnej zjawisko to nie jest niczym wyjątkowym. Choć, jak wskazuje Tadeusz Żabski, „Literatura popularna posługuje się zasadniczo gatunkami przyjętymi z piśmiennictwa wysokoartystycznego (...) wszystkie niemal «gatunki» popularne to – z teoretycznego punktu widzenia – odmiany gatunkowe”. *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 312-313.

<sup>7</sup> Analogiczną strategię zastosował George Orwell w powieści *1984*. Na świecie istnieją tylko trzy państwa – Oceania, czyli Stany Zjednoczone i kolonie brytyjskie, Eurazja – powstała po wchłonięciu Europy przez Rosję oraz Wschódazja, czyli Chiny i kraje ościenne.

<sup>8</sup> Д. Глуховский, *Будущее*, Москва 2013, s. 45-46. Wszystkie pozostałe cytaty pochodzą z tego źródła. Strony podano w nawiasach.

(poszczególne miasta-kontynenty są zamknięte dla przybyszów), choć uciążliwe na co dzień, nie jest ani najistotniejsze, ani najdotkliwsze. Ostateczność uwięzienia jest widoczna na płaszczyźnie czasowej dzięki wyeksponowaniu sytuacji realnego współistnienia dwóch nieprzystających jego wymiarów. Z jednej strony czas płynie i jest skrupulatnie mierzony (np. czas akcji jest określony – XXV wiek n.e.), z drugiej – stoi w miejscu. Zastygły czas, nieustanna terażniejszość wbrew pozorom nie jest bułhakowską „święteczną północą”, a demonem, który systematycznie zabija wolę życia i świadomość własnego istnienia człowieka zmuszonego żyć w tym paradoksie.

Pokrewieństwo z antyutopią można również zauważyć na poziomie kreacji świata przedstawionego opartej na kontraście dwóch sposobów współżycia społecznego. Z jednej strony jest grupa krajów bogatych (na przykład Nowa Europa), mających w różnym stopniu dostęp do „serum nieśmiertelności”, z drugiej – Afryka będąca swoistym wariantem zamiatinowskiej Krainy za Zielonym Murem. Kontrast ten nie jest jednak tak klarowny jak w klasycznej antyutopii. Po pierwsze, od początku wiadomo o istnieniu czynnej opozycji wewnętrznej (Partia Życia), po drugie część mieszkańców bogatych rejonów świata świadomie akceptuje i popiera politykę rządu, po trzecie, istnieje zjawisko nielegalnej emigracji biedoty do Europy. W rezultacie można mówić nie tyle o antyutopii, ile o (przynajmniej częściowo) antyantyutopii. Strategia ta jest tu o tyle uzasadniona, o ile pozwala wpisać powieść Głuchowskiego we współczesny kontekst społeczno-historyczny zdominowany między innymi kwestiami wielokulturowości i tzw. nowego regionalizmu oraz połączyć ją z problemem postępującej (wynikającej z konsumpcjonizmu, procesów globalizacyjnych, czy problemu biedy i dyskryminacji ubóstwa (w tym problem tzw. *underclass*<sup>9</sup>)) unifikacji społeczeństwa.

W procesie prezentacji życia społecznego Głuchowski dryfuje w kierunku teorii Rene Thoma<sup>10</sup> i prezentuje „myślenie o przyszłości cywiliza-

<sup>9</sup> O Underclass zob. Z. Bauman, *Zbędni, niechciani, odtrąceni – o biednych w zamożnym świecie*, „Kultura i Społeczeństwo” 1998, nr 2, s. 3-18; L. Kulińska, *Bieda w czasach globalnej obfitości*, [w:] *Globalopolis. Kosmiczna wioska. Szanse i zagrożenia*, red. R. Borkowski, Warszawa 2003, s. 146-167.

<sup>10</sup> Teoria ta, zwana teorią katastrof opiera się na założeniu, że „początkowo łagodne zjawiska często prowadzą do gwałtownych (katastroficznych) przemian (...) Jej zasadnicze elementy (...) wiążą się z krytyczną oceną wszelkich problemów naukowych naszej epoki – od fizyki atomowej do biologii molekularnej”. J. Tarkowska, *Świat po katastrofie. Postmodernistyczna dystopia w prozie rosyjskiej drugiej połowy XX wie-*

cji w perspektywie nieuchronnej katastrofy”<sup>11</sup>. Pierwszym sygnałem tej optyki widzenia jest, niebezpieczna w swej istocie, specyfika źródeł nowej cywilizacji. Nie powstała ona na skutek naturalnego fizycznego rozpadu poprzedniej, a została w pewnym momencie zatrzymana w czasie. Zaburzenie naturalnego porządku nie tylko nie zlikwidowało starych problemów cywilizacyjnych jak bieda czy przeludnienie, ale wygenerowało nowe, z których naczelną stało się utrzymanie status quo, czyli kontrola liczebności obywateli. W świecie przyszłości kwestia ta jest rozwiązywana na różne sposoby, na przykład w Panameryce na serum nieśmiertelności stać na tylko najbogatszych, zaś w Rosji szczepionka jest zarezerwowana tylko dla wierzuszki władzy. Najbardziej liberalna pod tym względem wydaje się być Europa, bo tu preparat dodawany jest do wody płynącej w kranach i dostępny bezpłatnie dla każdego obywatela. Idylliczna wizja tej części świata istnieje jednak tylko na poziomie „eksportowej” wersji propagandy perswazyjnej prezentowanej w demagogicznych przemówieniach senatora Ericha Schreyera o nowej jakości życia wiecznego. Senator mówi:

Братья! (...) Нам выпала честь родиться в великую эпоху. Стать первыми из людей, которые осуществили все заветы и мечтания наших бесчисленных предков. Все они хотели одолеть смерть, тлен, забвение. Из сотен миллиардов умерших мы помним лишь нескольких тысяч. От прочих не осталось ничего. Они и не жили, а промелькнули и сгинули (...) все, что творили, мыслили, чувствовали сотни миллиардов – все пропало бесследно, все было зря. Мы проходили одни и те же уроки снова и снова, мы строили Вавилонскую башню из сухого песка. Только вечная молодость сделала из нас муравьев, людей (...) Освобождение! Бессмертие дало нам волю. После миллиона лет рабства! Пятьдесят тысяч поколений рабов должны были родиться и умереть! Мы – первые – живем в эру настоящей свободы (341-342).

Populistyczne tyrady Schreyera płynnie wpisują się w ciąg krytyki utopii zmuszającej człowieka „do postawienia znaku równości pomiędzy szczęściem a idealną nie-wolnością”<sup>12</sup>, programowego odrzucenia

---

ku. Ludmiła Pietruszewska – nowela „Nowi Robinsonowie” (*Kronika końca wieku*), [w:] *Fantastyka XIX–XXI wieku. Kanon i obrzeża*, Cz. II, red. J. Szcześniak, Lublin 2013, s. 151. Zob też. R. Thom, *Parabole i katastrofy: rozmowy o matematyce, nauce i filozofii z Gulio Giorelo i Simoną Morin*, tłum. i przedmowa R. Duda, Warszawa 1991.

<sup>11</sup> D. Wojtczak, *Siódmy krąg piekła. Antyutopia w literaturze i filmie*, Poznań 1994, s. 7.

<sup>12</sup> K. Duda, *Antyutopia w literaturze rosyjskiej XX wieku*, Kraków 1995, s. 46.

przeszłości i przymusu orientacji w przyszłość. Symptomatyczny jest w tym kontekście nawet opis przestrzeni nowego świata, który wchłonął, skrzątnie schował i zniszczył wszelkie ślady dawnej kultury. Jego imponujący rozmach architektoniczny odsyła między innymi do *Wykopu* (Комлован, 1929-30) Andrieja Płatonowa. O ile jednak tam budowa Kryształowego Pałacu pozostawała do końca w sferze projektów, tu została zrealizowana i stała się namacalnym dowodem rozmiaru upadku ludzkości, bo jak pokazuje Głuchowski, po odrzuceniu przeszłości ludzkość nie zmądrzała, a odwrotnie – sprymitywizowała się. Wniosek ten doskonale ilustruje choćby opis życia w Nowej Europie wykreowany w oparciu o dwie odmiany motywu miasta-molocha. Jego bogata część – to krańcowo uporządkowany, zmechanizowany i zautomatyzowany sztuczny raj, a biedna odpowiada formie obocznej tego samego obrazu – „zamiast porządku mamy chaos, zamiast ujednolicenia – różnorodność (...) życie staje się koszmarem”<sup>13</sup>. Nawiązując do takich obrazów jak *Piąty element* (*The Fifth Element*, 1997), czy *Łowca androidów* (*Blade Runner*, 1982), Głuchowski materializuje metaforę i (między innymi przy wykorzystaniu znanego z powieści *Fontanny raju* (*The Fountains of Paradise*, 1979) Artura C. Clarke’a, motywu „windy do gwiazd”) prezentuje świat, w którym struktura społeczna odzwierciedla dosłownie pojęcie drabiny – najwyżej, ponad poziomem chmur, z dostępem do świeżego powietrza i najwymyślniejszych dóbr luksusowych mieszkają bogacze, zaś znakomita większość ludności gnieździ się w bądź w mikroskopijnych mieszkaniach-kapsułach o wymiarach cztery na cztery metry, bądź w przypominających gigantyczne magazyny, slumsach.

Przyczyną rozwarstwienia społeczeństwa Nowego Świata są nie tylko względy ekonomiczne. Rozwijając motyw współczesnego trendu kulturowego spychającego na margines wszelkiego rodzaju odmienności, autor wskazuje na realne skutki pogłębiania się tej tendencji w kontekście (obecnej od lat 50. XX wieku) negatywnej konotacji starości. W świecie przyszłości nie mówimy już tylko o zaniku dobrego mniemania „o osobach starszych, jako tych, którzy posiadają wiedzę i doświadczenie”<sup>14</sup>, ale o trwałym skojarzeniu ich ze złem, które należy zwalczyć. Utopijny projekt idealnego świata zakłada społeczność ludzi wiecznie młodych, silnych,

<sup>13</sup> Hasło: miasta fantastyczne, [w:] K. Loska, *Encyklopedia filmu science fiction*, Kraków 2004, s. 41.

<sup>14</sup> M. Jelonek, *Ciała niekształtne. Ich obraz w polskiej reklamie telewizyjnej*, [w:] *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 77.

zdrowych i pięknych fizycznie. Generuje to, opartą na monolitycznym automatyzmie, kulturę upozorowania<sup>15</sup>. Bogaci pławią się w prymitywnym poczuciu szczęścia, niekończącej się skrajnie hedonistycznej eudaimonii: „Przyjemność, brak przyjemności, satysfakcja”<sup>16</sup> przy zerowym zaangażowaniu społecznym (co dobitnie świadczy o nabytej dysfunkcji narkotyzującej<sup>17</sup> pogłębiającej się nieustannie w wyniku postępującego konsumpcjonizmu). Biedni też nie myślą o kulturze, ponieważ są skupieni wyłącznie na nieustannej walce o przetrwanie. W rezultacie okazuje się, że postęp technologiczny, który wcześniej sprzyjał wszechstronnemu rozwojowi społeczeństwa, teraz stał się nieoczekiwanie bezpośrednią przyczyną jego regresu i jednocześnie podstawą jakościowo nowej kultury/nie-kultury<sup>18</sup>. Oto bowiem powstała społeczność dzieciństwa, płytka, plastyczna, gotowa w każdej chwili poddać się dowolnej obróbce przez garstkę rządzących światem korporacyjnych bossów. Osiągnięcie wolności zaowocowało więc klasycznym totalitaryzmem.

W jego obrazie Głuchowski także świadomie nie wychodzi poza schemat i posiłkując się popularnym w antyutopiach motywem przeludnienia prezentuje utrzymany w orwellowsko-huxleyowskim duchu system kierowania społecznością oparty na bezwzględnym egzekwowaniu prawa kontroli narodzin, swoistej wariacji Zamiatinowskiego *lex sexualis*. Strategia ta wpisuje się (choć dość luźno) w nurt antyutopii środka reprezentowanej na przykład w powieści *451° Farenheita* (*Fahrenheit 451*, 1953) Raya Bradbury’ego. Podobnie jak Bradbury, Głuchowski zapożyczył od Orwella schemat państwa totalnej kontroli nad każdym aspektem życia

<sup>15</sup> Kultura upozorowania jest charakterystyczna dla epoki postmodernistycznej, wiąże się z rozwojem mediów i ich wpływem na postrzeganie rzeczywistości. Szerzej zob. Z. Melosik, *Kultura upozorowania i edukacja*, „Neodidagmata” 1996, XXII, s. 44, 48.

<sup>16</sup> Szerzej zob. P. Martin, *Seks, narkotyki, czekolada*, tłum. A. Dzierzowska, Warszawa 2010, s. 179-184.

<sup>17</sup> Szerzej na ten temat zob. M. Agnosiewicz, *Nowy wspaniały świat medialnych koncernów*, [www.racjonalista.pl/pdf.php/s,9613](http://www.racjonalista.pl/pdf.php/s,9613), [dostęp: 12.06.2016]. Zob. także W. Pisarek, *Słownik terminologii medialnej*, Kraków 2006.

<sup>18</sup> Można zatem dojść do wniosku, że wizja Głuchowskiego wpisuje się w aktualną we współczesności, a właściwą dla postmodernizmu, tendencję „łączenia podejścia deterministycznego z probabilistycznym” na gruncie literatury (szerzej zob. I. Prigogine, I. Stengers, *Z chaosu ku porządkowi*, tłum. K. Lipszyc, Warszawa 1990, s. 330). Potwierdza to również Waleria Wasilkowa – В. В. Василькова, *Порядок и хаос в развитии социальных систем: Синергетика и теория социальной организации*, Санкт-Петербург 1999, s. 282.

obywateli i połączył z huxleyowskim prawem do wyboru jego sposobu<sup>19</sup>. Ponieważ świat jest przeludniony, wprowadzono zasadę: wszystkie cięższe muszą być zarejestrowane, a po narodzinach, jedno z rodziców musi umrzeć<sup>20</sup>. W przypadku niezarejestrowanej ciąży – rodzic umiera, dziecko (jeśli jest zdrowe) zostaje umieszczone w internacie, by przejść szkolenie na „praworządnego obywatela”. Śmierć dorosłego nie jest natchmiastowa – skazanemu wstrzykiwany jest preparat przyspieszający starzenie. „Zarażeni śmiercią” błyskawicznie są usuwani poza system i przymusowo umieszczani w pozbawionych podstawowej opieki medycznej rezerwatach, by tam dożywali swoich dni. Kontakty z umierającymi są ostro limitowane i najczęściej wykorzystywane jako jedna z technik czarnej propagandy perswazyjnej<sup>21</sup> kształtującej sądy i wartości oraz nakłaniającej do przyjęcia konkretnych przekazów poznawczo-emocjonalnych (tu: obrzydzenie, niechęć i odrzucenie rodzica jako ucieleśnienia zła i występku). Niezależnie od przyczyny starzenia się (świadoma decyzja lub kara) starzec jest postrzegany w kategoriach obcego/innego/złego. Działa tu, ukształtowana pod wpływem marzeń o nieśmiertelności, psychologia reklamy, która tworząc sztuczne wzorce nieistniejącej *de facto* rzeczywistości społecznej, nakazuje uznać wszystko, co do nich nie przystaje jako obce/wrogie i nieakceptowane<sup>22</sup>.

Na straży ustawy o wyborze (aborcja albo śmierć) stoją specjalnie wyszkoleni do tego celu Nieśmiertelni. Główny bohater a zarazem narrator – to jeden z nich. Typ neurastenicznego samotnika z nieustającym syndromem stresu pourazowego nieudolnie tłumionym pigułkami i alkoholem. Wychowany w internacie, od początku poddawany ostrej tresurze, jako dorosły jest posłusznym i oddanym strażnikiem systemu. Dzięki swoim uprawnieniom praktycznie jest panem życia i śmierci – tropi, wyłapuje i wykonuje wyroki na niepokornych. Podkreślenie przedmiotowego sta-

<sup>19</sup> Na ten temat zob. P. Czaplński, *No future*, [w:] *Fantastyka w obliczu przemian*, red. R. Kochanowicz, D. Mrozek, B. Stefaniak, Poznań 2012, s.42.

<sup>20</sup> Analogiczne wizje można znaleźć w takich filmach jak na przykład *Z.P.G. (Zero population growth, 1972)*. Akcja filmu rozgrywa się w przyszłości. Ponieważ Ziemia jest przeludniona i zanieczyszczona, rząd decyduje, że posiadanie naturalnego potomka jest nielegalne. Można mieć tylko dziecko-robota. Jedna z par łamie tę zasadę, ale decyzja ta pociąga za sobą określone konsekwencje.

<sup>21</sup> O rodzajach i mechanizmach działania propagandowego szerzej zob. H. Kula, *Propaganda współczesna. Istota – właściwości*, Toruń 2005.

<sup>22</sup> Szerzej zob. M. Jelonek, *Ciała niekształtne...*, s. 75-79.



tusu bohatera oraz jego symboliczne poczucie przynależności do systemu w charakterze bezosobowej „śrubki w maszynie” uosabia, zapewniająca anonimowość, maska Apollina, którą nakłada przed akcją. Jego (charakterystyczną dla bohaterów-samotników powieści antyutopijnych) cechą wywoławczą jest śladowa pamięć o przeszłości oraz skłonność do niebezpiecznego balansowania pomiędzy akceptowalną przez zwierzchników kreatywnością w działaniu a niesubordynacją. Z kolei nietypowymi w tym kontekście cechami są refleksyjność i brak wewnętrznej akceptacji świata, w którym żyje. Mimo przynależności do elitarnego klanu wybrańców, Jan nie jest szczęśliwy, bo wie kim jest: wybrańcem, skazańcem i katem jednocześnie. Wybrańcem, bo dostał się do szczytu posiadania sensu życia – jego „praca” zawsze będzie potrzebna, katem – bo odbiera życie, skazańcem – bo sam siebie skazał na niekończący się koszmar zbrodni w świecie utopii zrealizowanej. Teza ta znajduje potwierdzenie w (ujawniających prawdziwe „ja” bohatera i będących przejawem wolności) snach bohatera. W ten sposób autor jest w stanie zarówno uzasadnić aktualną psychofizyczną kondycję Jana, jak i wyjaśnić kolejne etapy jego wewnętrznej przemiany. Początkiem tej ostatniej jest pojawienie się w dramatycznych okolicznościach kobiety – Annelie, postaci pod każdym (także zewnętrznym) względem kontrastowej, funkcjonującej w powieści jako ideaowa oponentka Jana.

Właściwe autytopii skontrastowanie postaci na zasadzie przeciwieństw lód-ogień, piekło-niebo, góra-dół, ludzkość-nieludzkość znajduje potem rozwinięcie w tekście powieści. Przynależący do „nieba” Jan przy pomocy dziewczyny stopniowo odkrywa nowy, nieznaný dotąd wymiar pojęcia „pełnia życia”, zrzuca (dosłownie i w przenośni) „nieludzką” maskę Apollina i staje się człowiekiem z krwi i kości: odkrywa miłość i litość, ma obawy i wahania, poznaje nowy wymiar odpowiedzialności – odpowiedzialność za dziecko. Przemiana ta pozwala mu także wyraźniej dostrzec właściwe proporcje i odnaleźć prawdziwy sens życia. Posiłkując się postacią Annelie, którą można powiązać z dualistyczną koncepcją Dobra i Zła, świat staje się przestrzenią walki tych dwóch pojęć. Chwył ten automatycznie przenosi poziom rozważań egzystencjalnych z płaszczyzny jednostkowej na ogólnoludzką, co podkreślone jest również, zgodnie z wymogami gatunku, na płaszczyźnie narracyjnej. Jest to narracja pierwszoosobowa, często konfesyjna, rozwijana w czasie teraźniejszym. Narrator i jednocześnie główny bohater jest typem przewodnika, który objaśnia reguły świata, w którym funkcjonuje i zmusza odbiorcę do zaufania mu i podążania jego

tropem<sup>23</sup>. Nie bez znaczenia jest przy tym zastosowanie czasu teraźniejszego, który sprzyja stworzeniu iluzji wiarygodności relacjonowanych wydarzeń, podnosząc jednocześnie poziom emocji odbiorcy i wykształcając u niego wrażenie współuczestnictwa w stawaniu się historii.

Biorąc pod uwagę, że „kluczowym elementem każdego dzieła popularnego jest realizacja ściśle określonego schematu fabularnego”<sup>24</sup>, wbrew pozorom powieść kończy się typowo – Jan jest zwycięzcą. Nie ma tu znaczenia fakt, że umrze, bo w rezultacie przebytej metamorfozy zrozumiał już wcześniej konieczność własnej śmierci w imię przywrócenia porządku świata. Jego mentorka – Beartice – mówiła:

...нам нужна смерть! Мы не должны жить вечно! Нас такими не делали! Мы слишком глупы для вечности. Слишком эгоистичны. Слишком самонадеянны. Мы не готовы жить без конца. Нам нужна смерть (...) Мы не умеем без смерти (570).

Wypijając przygotowany przez nią wirus i oddając światu śmierć, Jan, paradoksalnie, nie gubi ludzkości, ale ją ratuje i zapewnia bezpieczeństwo, i harmonię. Odtwarza świat w jego prawidłowych proporcjach.

Głęboko osadzona w programowym schematyzmie powieści sensacyjno-przygodowej (spektakularne pościgi, strzelaniny, błyskawiczne zmiany planów) powieść Głuchowskiego, nie jest dziełem wybitnym, nie mniej przy całej swojej przewidywalności jest tekstem pod wieloma względami symptomatycznym, bo odpowiadającym na najbardziej aktualne pytania współczesności. Chodzi tu nie tylko o nieustającą groźbę powrotu totalitaryzmu. Wychodząc od powszechnego dla ludzkości dążenia do ideału, autor wskazuje na bezprawność demiurgicznych zapędów człowieka i pokazuje przewidywany finał tych działań – z definicji niedoskonały człowiek nigdy nie będzie Demiurgiem. Czegokolwiek się chwyci, będzie tylko siłą zniszczenia, bo dzieło jego rąk i umysłu będzie równie niedoskonałe jak on sam. Lepiej zatem zamiast niebezpiecznie bawić się w Boga, wziąć odpowiedzialność za świat już istniejący.

Na tym tle wyłania się jeszcze jeden, immanentnie wpisany we współczesną rzeczywistość, problem – ekspansja „kultu młodości” postrzega-

<sup>23</sup> Zob. M. Kraska, *Na tropie szakala. Gry i konwencje political fiction*, Gdańsk 2003, s. 112.

<sup>24</sup> P. Dębek, *Heroiczna tożsamość Bourne'a*, [w:] *Literatura i kultura popularna*, red. T. Żabski, nr 5, Wrocław 1996, s. 88.



nej przez pryzmat cielesności<sup>25</sup>, której konsekwencją jest wyrzucenie poza nawias społeczeństwa ludzi starych oraz usunięcie z pamięci historycznej wspomnień o zmarłych. Zjawisko to wpisuje się, zdaniem Jeana Baudrillarda, w nieodwracalną w swej istocie ewolucję społeczeństw „od pierwotnych do nowoczesnych (...) wraz z nią zmarli stopniowo przestają istnieć. Zostają wyrzuceni poza obręb symbolicznej wymiany dokonującej się w ramach grupy. Nie są już pełnoprawnymi istotami, godnymi partnerami wymiany, co uświadamia się im boleśnie, wykluczając w coraz większym stopniu z grupy żywych (...) by w końcu umieścić (...) nigdzie, czyli tam, gdzie nic nie jest już dla nich przewidziane, ani w przestrzeni fizycznej, ani psychicznej”<sup>26</sup>.

U Głuchowskiego ten proces jest jeszcze bardziej widoczny, bo rozgrywa się w warunkach zrealizowanej nieśmiertelności. Programowe odrzucenie i literalne wyeliminowanie ze społeczności ludzi starych (czy to „ukaranych starością”, czy to dobrowolnie się na nią godzących) oraz zmarłych idealnie ilustruje współczesną tendencję programowego spychania na margines społeczności ciał wychodzących poza normy „plastikowego świata” młodych, wystylizowanych, ale obdartych z istoty człowieczeństwa, istot. Jak zauważa Marcin Król, kult ciała (obcy wcześniej kulturze europejskiej) rozwinął się „z powodów komercyjnych oraz braku innych zainteresowań”<sup>27</sup> i, niestety, z czasem stał się „elementem obiektywnie wyznaczającym los człowieka”<sup>28</sup>. Postrzeganie starości i śmierci (a więc i immanentnie wpisanej w nią odmienności fizycznej) w kategoriach zła podważa więc, jak wskazuje Głuchowski, nie tylko podstawowe zasady humanitaryzmu, ale w dalszej perspektywie pozbawia ludzkość doświadczenia i czyni ją bezbroną wobec pojawiających się nowych wyzwań. W tym ujęciu *FUTU.RE* ze swoją jawną obroną, a nawet wręcz pochwałą starości i śmierci, paradoksalnie podważa jedno z podstawowych założeń

<sup>25</sup> Warto zaznaczyć, że problem ten pojawił się w literaturze rosyjskiej dość wcześnie, bo na początku XX wieku. Przykładem może służyć choćby nowela Aleksandra Kuprina *Toast* (*Točm*, 1906) uważana przez badaczy za swego rodzaju forpocztę dwudziestowiecznej rosyjskiej antyutopii. W zaprezentowanej przez autora wizji po osiągnięciu określonego wieku ludzie zobowiązani są popełnić samobójstwo w imię zachowania idyllicznego wizerunku zbiorowości.

<sup>26</sup> J. Baudrillard, *Wymiana symboliczna...*, s. 158.

<sup>27</sup> M. Król, *Ciało to skandal (zwłaszcza dla liberała)*, „Res Publica Nowa” 2000, listopad, s. 14.

<sup>28</sup> Ibidem.

kultury masowej, która stara się unikać eksponowania zalet podeszłego wieku, by nie wypaść ze świata „nowoczesnej cywilizacji i nieustannego świata”<sup>29</sup>. Można zatem zaryzykować tezę, że strategia ta pozwala wpisać powieść Głuchowskiego do grupy tekstów aspirujących do wyjścia poza kanony literatury popularnej, włączających się czynnie zarówno w dyskusję o zagrożeniach globalnej kultury konsumpcyjnej preferującej tzw. ciało industrialne<sup>30</sup>, jak i postrzegać ten tekst jako dotyczący problemu rozwoju współczesnego świata w ogóle w kontekście dwoistości ludzkiej natury, która zależnie od okoliczności może się stać przyczyną tragedii człowieka lub jedynym ratunkiem przed nią.

## SUMMARY

### The curse of immortality. Considerations on defiance (Dmitry Glukhovsky, *FUTU.RE*)

The subject of the analysis is Dmitry Glukhovsky's novel *FUTU.RE*. The work is analyzed through the prism of the place and role of a human being in relation to the recurring dream of immortality. The Russian author indicates that the realization of the idea of eternal life will make humankind turn primitive and will lead to its ultimate downfall.

**KEYWORDS:** Dmitry Glukhovsky, fantasy, dystopia, immortality, totalitarianism

<sup>29</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>30</sup> „Ciało industrialne”, jak zauważa Agnieszka Litwińczuk, zniszczyło „ciało indywidualne”, przekształciło je w towar, a w końcu „pociągnęło za sobą rozbicie integralności osoby (...) doprowadziło do zatarcia granicy między podmiotem a przedmiotem”. Szerzej zob. A. Litwińczuk, *Ciało człowieka w kulturze. Przekrój zagadnień*, [w:] *Ciało i duch w języku i kulturze*, red. M. Łaszkiwicz, S. Niebrzegowska-Bartmińska, S. Wasiuta, Lublin 2012, s. 18.

MARTA ZAMBRZYCKA

Warszawa

## Ciało i pamięć traumatyczna w trylogii Dmitrija Głuchowskiego *Metro 2033, 2034, 2035*

Tematem artykułu jest obraz cielesności w trylogii Dmitrija Głuchowskiego (Дмитрий Глуховский) *Metro 2033, 2034, 2035*. Zakładam, że pamięć o totalitarnej przeszłości powraca w literaturze obszaru poradzieckiego w formie katastroficznych wizji przyszłości oraz obrazów zdeformowanego i opresjonowanego ciała. Ten sposób ujmowania cielesności można uznać za rezultat nieprzepracowanej traumy posttotalitarnej. Cristina Șandaru w tekście *O marginalizacji pamięci* stwierdza, że „nawyki umysłu ukształtowanego przez dziesięciolecia totalitaryzmu wciąż rzutują na dyskurs publiczny i prywatny, jak również na wytwory kultury”<sup>1</sup>. Przestrzeń poradziecka jest obszarem, w którym posttraumatyczna pamięć zakodowana została we wszystkich niemal dziedzinach życia, od polityki, poprzez relacje społeczne, po sztukę i literaturę.

Tekst niniejszy może być traktowany wyłącznie jako niewielki przyczynek do badań nad ujęciami korporalności w literaturze futurystycznej obszaru poradzieckiego i jego związków z pamięcią traumatyczną, jako że przedmiotem analizy jest jedynie trylogia Głuchowskiego. Z drugiej strony niezwykła popularność *Metra*, które z trzyczęściowej powieści przerodziło się już w międzynarodowy, wielotomowy projekt, a także znalazło przełożenie na grę komputerową i planowaną ekranizację<sup>2</sup>, pozwala uznać je za dzieło pod wieloma względami modelowe, apelujące do ważnych i aktualnych problemów społeczeństw obszaru poradzieckiego. Jak zauważa Aleksandra Zywert, *Metro* wpisuje się w aktualny dziś

---

<sup>1</sup> C. Șandaru, *O marginalizacji pamięci*, [w:] *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Kraków 2014, s. 387-405.

<sup>2</sup> <http://www.filmweb.pl/news/%22Metro+2033%22+z+kolejn%C4%85+szans%C4%85+na+ekranizacj%C4%99-116430>, [dostęp: 26.07.2016].

w Rosji nurt literatury, zorientowany na przedstawianie apokaliptycznych wizji przyszłości. Do tego nurtu można zaliczyć między innymi utwory takie, jak: *Kys Tatiany Tołstoj*, *Trylogię Władimira Sorokina* czy *Kopalnię Władimira Bałbaczana*<sup>3</sup>. Proza postapokaliptyczna – według opinii Andrzeja Polaka – „rejestruje lęki egzystencjalne współczesnego człowieka”<sup>4</sup>. Ów uniwersalny lęk egzystencjalny, leżący u podstaw popularności literatury postapokaliptycznej sprowadzam w swoim tekście wyłącznie do brzemienia pamięci, jaką obarczona została przestrzeń poradziecka, mając jednak na uwadze, iż część motywów – w tym kluczowy dla powieści Głuchowskiego wątek zagłady nuklearnej – pozostaje aktualna dla współczesnego świata w ogóle.

### Ciało i przyszłość

Wybór tematyki został podyktowany tym, że cielesność stanowi dziś jedno z podstawowych zagadnień humanistyki i jest rozpatrywana w ścisłym powiązaniu z kwestiami tożsamości, autoidentyfikacji oraz w relacji z kulturą i polityką. XX wiek uczynił z ciała „centrum współczesnej refleksji o człowieku”<sup>5</sup> i podstawową perspektywę „postrzegania rzeczywistości oraz definiowania (...) tożsamości”<sup>6</sup>. Dominacja problematyki ciała ma swoje filozoficzne źródła już w myśli Fryderyka Nietzschego, który ustanawiał „poznawczy prymat cielesności nad duchowością”<sup>7</sup>. Perspektywę tę kontynuowali Maurice Merleau-Ponty i Jean Paul Sartre, dla których to właśnie ciało, a nie czysta świadomość decyduje o kształcie i sensie percepowanej rzeczywistości. Ogromną rolę we współczesnym rozumieniu cielesności odegrały też prace Michaela Foucault’a<sup>8</sup>. Anna Łebkowska w tekście *Jak ucieleśnić ciało* pisze, że jest ono „kreowane i konstruowane

<sup>3</sup> A. Zywert, *Witajcie w piekle (Metro 2033 Dmitrija Głuchowskiego)*, [w:] *Fantastyka rosyjska dawniej i dziś*, red. A. Polak, Katowice 2013, s. 159-177.

<sup>4</sup> A. Polak, *Grając przeszłością i przyszłością. Rosyjska fantastyka alternatywna i socjologiczna*, Katowice 2015, s. 10.

<sup>5</sup> K. Bocian, *Odmienne stany cielesności. Antropologia ciała w polskiej literaturze fantastyczno-naukowej*, Kraków 2009, s. 11

<sup>6</sup> S. J. Konefał, *Corpus futuri. Literackie i filmowe wizerunki postludzi*, Gdańsk 2013, s. 207.

<sup>7</sup> K. Gurczyńska-Sady, *Problem ciała i przyszłość ludzkości. Czyli na co komu dwudziestowieczna filozofia*, „Analiza i Egzystencja” 2011, nr 15, s. 119-137.

<sup>8</sup> J.-J. Courtine, *Historia ciała. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.-J. Courtine, Gdańsk 2014, s. 8.

przez kulturę, przez dyskursy instytucjonalne, przez sposoby przedstawiania, mówienia, zarządzania itd.; innymi słowy: konstrukty kulturowe nakładane są na ciało”<sup>9</sup>. Tak właśnie – w kulturowym, społecznym i historycznym kontekście cielesność jest rozpatrywana przez współczesną humanistykę.

Ciało jest również ważnym motywem literackim. Kreowany przez literaturę jego obraz wykracza daleko poza fizyczność i stanowi odzwierciedlenie głębszych procesów zachodzących we współczesnym świecie. Szczegółne miejsce zajmuje tu powieść futurystyczna. Jak zauważa Andrzej Stoff, cielesność stanowi jeden z najważniejszych tematów tego typu powieści, bywa nawet, że „w prognozach przyszłego losu człowieka i cywilizacji stawała się ona wprost tematem utworów”<sup>10</sup>. Mnogość form cielesnych występujących w literaturze fantastyczno-naukowej skłania ku refleksji nad niejednoznaczną definicją człowieczeństwa, a także nad przyszłością ludzkości.

Do refleksji nad definicją człowieczeństwa, a także nad jego przyszłością skłania zwłaszcza problematyka związków ciała z technologią i medycyną. Jak słusznie podkreśla Teresa Szczerska, pytania o cielesność są dziś aktualne zarówno dla naukowców, etyków i filozofów, jak też dla artystów i pisarzy<sup>11</sup>. To, co jeszcze nie tak dawno wydawało się fantazją twórców powieści i filmów dziś, na skutek rozwoju technologii coraz częściej znajduje odzwierciedlenie w rzeczywistości, dlatego trudno oddzielić literackie obrazy ciała od szerszego zagadnienia współczesnych zmian zachodzących w kulturze. Jean-Jacques Courtine we wstępie do monumentalnego dzieła *Historia ciała* pisze:

W czasie, gdy gwałtownie przybywa ciał wirtualnych, gdy pogłębia się wizualna eksploracja żywych organizmów, gdy wymienia się krew i narządy, gdy programuje się reprodukcję życia, gdy zaciera się granica między mechanicznym a organicznym (...) gdy genetyka zbliża się do kopiowania indywidualności, bardziej niż kiedykolwiek konieczne jest zastanawianie się nad granicą człowieczeństwa i jej sprawdzanie<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> A. Łebkowska, *Jak ucieleśnić ciało o jednym z dylematów somatopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 4, s. 15.

<sup>10</sup> A. Stoff, *Wykorzystanie motywu cielesności człowieka w polskiej fantastyce naukowej (Wiśniowski, Hulewicz, Lem)*, [w:] *Ciało w futurofantastyce słowiańskiej*, red. D. Ajdać i W. Walecki, Kraków 2013, s. 30.

<sup>11</sup> T. Szczerska, *Kłopoty z wizerunkiem – przyszłe ciało człowieka*, „Edukacja Humanistyczna” 2001, nr 2 (25), s. 99-106.

<sup>12</sup> J.-J. Courtine, op. cit., s. 8.

Futurystyczne wizje cielesności mogą fascynować zwiększeniem zakresu ludzkich możliwości, mogą też przerażać nieprzewidywalnością i kwestionowaniem podstawowej zdawałoby się opozycji ludzkie-nieludzkie. Optymistyczną wizję rozwoju przyszłego człowieka proponuje nurt zwany transhumanizmem, który zakłada, iż „postęp naukowy jest równoznaczny z rozwojem człowieka jako przedstawiciela gatunku i członka społeczności”<sup>13</sup>. Co istotne, transhumanistyczne rozważania znacznie poszerzają zakres rozumienia przyszłego człowieczeństwa, które może być w nich traktowane zarówno jako program, sztuczna inteligencja, awatar, bądź istota biologiczna<sup>14</sup>. Jakkolwiek by nie wyglądał, postczłowiek rozumiany jest w ramach tego nurtu jako istota, której możliwości intelektualne i fizyczne wykraczają daleko poza aktualne zdolności człowieka, a tym samym mogą wywierać zdecydowanie większy wpływ na otaczającą rzeczywistość.

### Ciało i przyszłość w *Metrze* Głuchowskiego

Zgoła odmienną perspektywę odnajdziemy w postapokaliptycznej prozie obszaru poradzieckiego. Świadomość posttotalitarna utożsamia eksperymenty technologiczne z niebezpiecznym dążeniem do panowania nad ludzkim życiem i podporządkowania go wymogom wizji przyszłego szczęścia. Dlatego wizje przyszłości, oparte na idei gwałtownej zmiany, nagłego postępu czy eksperymentu rysują się w ciemnych barwach. Tamara Hundorowa zauważa, iż:

W epoce posttotalitarnej sama natura ludzka sprzeciwia się rażącym eksperymentom społecznym i technologicznym przeprowadzanym na człowieku w modernizacyjnym duchu epoki. Jego uosobieniem była doktryna socjalistyczna i wyrażał się on w formie kontroli totalnej oraz przemocy nie tylko wobec duchowej, lecz także biologicznej natury człowieka. Możemy uznać te biotechnologiczno-społeczne eksperymenty za traumatyczne, a stan posttotalitarny określić jako posttraumatyczny<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> A. Cieślak, *Golem czy postczłowiek? Transhumanizm z perspektywy nie-ludzkiej*, „Acta Humana” 2013, nr 4 (1/2013), s. 95-108.

<sup>14</sup> K. Szymański, *Transhumanizm*, „Kultura i Wartości” 2015, nr 13, s. 133-152.

<sup>15</sup> T. Hundorowa, *Ciało, choroba i kicz: melancholijne sublimacje we współczesnej ukraińskiej prozie młodzieżowej*, [w:] *Wielkie tematy w literaturach słowiańskich. Ciało*, „Slavica Vratislaviensia”, CLIII, red. A. Matusiak, Wrocław 2011, s. 55-71.

Jednocześnie, co podkreśla cytowana już Aleksandra Zywert, wizja świata po zagładzie nuklearnej to jeden z głównych motywów literatury futurystycznej, co stanowi wyraz współczesnej modyfikacji lęku egzystencjalnego, ujętego w formę obawy przed wojną atomową<sup>16</sup>. W trylogii Głuchowskiego eksperymenty technologiczne doprowadziły do globalnej zagłady nuklearnej, a ocaleni z owej zagłady, zamiast korzystać z dobrodziejstw nowoczesnych technologii kryją się w ciemnych tunelach moskiewskiego metra. Metro stanowi rodzaj podziemnego uniwersum, z ustaloną hierarchią władzy, podziałem na poszczególne frakcje polityczne, ustalonymi zasadami życia społecznego. To podziemne życie jest zdominowane lękiem przez zgubnymi skutkami promieniowania, poczuciem bezustannego zagrożenia ze strony mutantów, powstałych na powierzchni ziemi od wpływem promieniowania, a także propagandą mającą na celu utrzymanie ludzi w podziemiu i odebranie im możliwości pozyskiwania informacji o tym, co dzieje się na powierzchni. Wykreowany w powieści świat stanowi czytelną metaforę rzeczywistości totalitarnej, wzmocnionej dodatkowo obrazami ludzkich ciał jako bezwolnej, cierpiącej masy oraz postacią głównego bohatera walczącego o wyzwolenie ludzkości. W powieści dominuje obraz ciała jako źródła cierpienia. Naturalna, biologiczna cielesność zostaje poddana opresyjnemu wpływowi warunków życia w podziemiu. Życie w podziemiu generuje deformacje fizyczne i ograniczenie wolności. Istotne miejsce zajmuje również motyw choroby i destrukcyjnego wpływu radiacji, a także obrazy ciała poddanego opresji, zabijanego, dręczonego, głodującego<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> A. Zywert, *Witajcie w piekle...*, s. 161.

<sup>17</sup> Warto zaznaczyć, iż poszczególne tomy trylogii różnią się pod względem opisów cielesności oraz pesymistycznych wizji przyszłych losów człowieka. Najmroczniejsze, bezpośrednio nawiązujące do XX-wiecznych traum obrazy znajdują się w tomie trzecim (*Metro 2035*). Czytamy tu o obozach pracy, masowej zagładzie, niewolnictwie. Tom pierwszy (*Metro 2033*) jest zdecydowanie bardziej optymistyczny, urzeka rozmachem wykreowanego przez autora podziemnego świata. W opisach ciała koncentruje się głównie na wpływie, jakie wywiera na nie życie w podziemiu, wiele jest tu również obrazów zmutowanych form życia. Tom drugi – najślabszy z trylogii – koncentruje się na wątku walki i podróży bohaterów; poddane wpływom podziemnego życia ciało pojawia się tu niejako przypadkowo. W różny sposób traktowany jest też bohater poszczególnych tomów. W tomie pierwszym i trzecim rola ta przypada stalkerowi Artemowi – wybawcy metra. W pierwszej części jest on młodym, silnym chłopakiem, w ostatniej schorowanym i sfrustrowanym mężczyzną, odczuwającym skutki promieniowania. W środkowym tomie trylogii autor skupia się na innych bohaterach. Spychając Artema na dalszy plan, główną



Dimitrij Głuchowski przedstawia czytelnikowi świat antyludzki, czym wpisuje się w konwencję budowania postapokaliptycznej fabuły. Jak zauważa Katarzyna Bocian, fabuły fantastyczne w większości prezentują „trupie światy”<sup>18</sup>. Trupie, czyli pozbawione prawdziwego życia, bez względu na to czy będzie ono rozumiane jako biologiczne funkcjonowanie człowieka, czy system norm, umożliwiających jednostce pełną realizację duchową, intelektualną i cielesną. W trylogii *Metro* nie odnajdziemy opartej na teorii symulakrów cyfrowej rzeczywistości czy wirtualnego świata sztucznych awatarów; wykreowana przez autora sytuacja zaprzecza jednak temu, co rozumiemy przez prawdziwe życie, ponieważ przedstawia świat po apokalipsie, w którym resztki ludzkości żyje w ciemnych, wilgotnych tunelach metra. O antyludzkim charakterze opisanej rzeczywistości świadczy choćby następujący cytat:

Cały świat leży w gruzach. Ludzkość niemal w całości zginęła. Promieniowanie sprawia, że na wpół zburzone miasta nie są zdatne do życia. A poza ich granicami podobno zaczynają się bezkresne wypalone pustynie i gęstwiny zmutowanych lasów. (...) Stwory zrodzone z promieniowania są znacznie lepiej przystosowane do nowego świata. Epoka człowieka dobiega kresu<sup>19</sup>.

Lub:

Wszystkie wielkie miasta na Ziemi jednocześnie obróciły się w ruiny i popiół. (...) Ziemia, która wcześniej wydawała się zbadana i przyciasna, znów stała się (...) bezbrzeżnym oceanem chaosu i niepamięci. Kruche wysepki cywilizacji jedna po drugiej tonęły w jego odmętach: pozbawiony ropy i elektryczności człowiek błyskawicznie dziczał. Nadchodziła czarna epoka<sup>20</sup>.

I ostatni cytat:

Bezkresna szachownica osiedli mieszkaniowych, zrytych spadającymi na miasto głowicami bojowymi, dawno opustoszała, porzucona przez ostatnich graczy kilkadziesiąt lat temu. Te potworne, przerażające figury, które teraz na nią przypełzały, rozgrywały nową partię już według własnych reguł. Człowiek nie miał nawet co marzyć o partii rewanżowej<sup>21</sup>.

---

rolę powierza Hunterowi – mężczyźnie, którego oszpecone bliznami, ogromne ciało wzbudza lęk i respekt, stanowiąc jednocześnie źródło cierpienia.

<sup>18</sup> K. Bocian, op. cit., s. 104.

<sup>19</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2034*, Kraków 2010–2015, s. 9.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 99.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 75.



Taka rzeczywistość generuje nowe warunki życia oraz nowe sposoby posługiwania się ciałem. Opisy cielesności i czynniki opresyjne wobec ludzkiego ciała można podzielić w trylogii Głuchowskiego na trzy grupy tematyczne. Będą to:

- a) warunki życia w podziemiu; do najważniejszych czynników należą tu: mrok (brak światła słonecznego), ograniczenie przestrzeni (życie ogranicza się do poszczególnych stacji metra, tunele stanowią obszar niebezpieczny), wilgoć;
- b) choroby i deformacje ciała (część z nich pojawia się na skutek życia w podziemiu, inne są wynikiem promieniowania, jeszcze inne wynikają z warunków, jakie stwarza społeczność metra);
- c) przemoc, śmierć, niewola (reminiscencje XX-wiecznej historii, pamięć o obozach zagłady, wojnie, totalitaryzmie, terrorze).

### Cielesność a warunki życia w podziemiu

Warunki, w jakich żyje człowiek, mogą sprzyjać jego rozwojowi lub stanowić źródło cierpień i opresji. W trylogii Głuchowskiego czynnikiem zaprzeczającym cielesnym i duchowym potrzebom jest panująca w metrze ciemność. Opisy mroku, braku światła powtarzają się w trylogii bardzo często, oto kilka przykładów: „Szedł przez nieprzeniknione ciemności, nie widząc własnych rąk, nawet kiedy trzymał je tuż przy twarzy”<sup>22</sup>; „Mrok wokół stał się absolutny, nie widać było już kompletnie niczego”<sup>23</sup>; „Mrok, rozcięty przez światło latarki, zrastał się od razu za ich plecami”<sup>24</sup>. Lub: „Większość mieszkańców metra od światła słonecznego, nawet takiego – zduszonego chmurami, ośleplaby pewnie na zawsze. W końcu całe życie spędzają w ciemnościach”<sup>25</sup>. Brak naturalnego światła słonecznego sprawia, że jedną z głównych trosk jest zapewnienie choćby minimalnego oświetlenia. Nieobecność słońca powoduje również fizyczne deformacje – człowiek zaczyna egzystować jak ślepy kret, nie mogąc posługiwać się wzrokiem, zaczyna funkcjonować za pomocą węchu i głosu:

W metrze nie było wspólnego oświetlenia. Nie było wspólnej elektryczności. Nic tu nie było wspólne: każdy dbał tylko o siebie. Na niektórych stacjach potrafili wytworzyć wystarczająco dużo światła, żeby było nieomal tak jak

<sup>22</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2033*, Kraków 2010-2012, s. 315.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 431.

<sup>24</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2034...*, s. 58.

<sup>25</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2035*, Kraków 2015, s. 29.

niegdyś. Na innych starczało go ledwie na jedną żarówkę palącą się pośrodku peronu. Jeszcze inne wypełniała gęsta czerni, jak w tunelach. Jeśli ktoś przyniósł tam ze sobą światło w kieszeni, to mógł wyławiać z nicości po kawałku – posadzkę, sufit, marmurowa kolumnę, i z ciemności spelzali się do światła jego latarki mieszkańcy stacji, chcąc trochę popatrzeć. Ale lepiej im się było nie pokazywać: nauczyli się doskonale egzystować bez oczu, ale usta im nie zarosły<sup>26</sup>.

Poza ciemnością mieszkańcy metra zmagają się z wilgocią. Poszczególne stacje metra zapewniają co prawda różny poziom życia, jednak duże obszary metra zostały przedstawione jako zatopione w błocie, ociekające wodą bądź po prostu zawilgocone. Wilgoć to, poza ciemnością, najczęściej pojawiający się w trylogii atrybut życia w metrze, co mogą zobrazować następujące cytaty: „W tutejszym wilgotnym klimacie wszystkie przedmioty z papieru gasły szybko jak gruzlicy”<sup>27</sup>. W innym zaś miejscu: „Minęli Warszawską – straszną, przeżartą rdzą i pleśnią, podobną do wyłowionego topielca. Ze ścian, podzielonych na kwadraty kafelkami sączyła się mętna woda”<sup>28</sup>. I ostatni cytat:

Woda nieustannie podmywała podpory tuneli, wyżerała cement spojeń (...) Mieszkańcy stacji, załoga tej żeglującej po piekielnych wodach fregaty, byli zmuszeni po wsze czasy odnajdywać i zalepiać wszystkie nowe szczeliny, bo ich okręt dawno już zaczął przeciekać, a przystań, w której mógłby odzyskać spokój, po prostu nie istniała<sup>29</sup>.

Jednymi z najbardziej wstrząsających są opisy stacji Mendelejewska, zawarte w trzecim tomie trylogii. Zatopiona w błocie, jest ona zasiedlona istotami, których życie przypomina bardziej egzystencję gadów niż prawdziwych ludzi. Łącząc motywy mroku, wilgoci i brudu autor podkreśla wpływ, jaki czynniki te wywierają na ludzkie ciała i umysły:

Mendelejewska okazała się pogrążona w półmroku, zamglona od pary wodnej i na wskroś przemoczona. Schody prowadzące z sąsiedniej Nowosłobodskiej kończyły się nie na granitowej posadzce, ale w jeziorze: ludzie żyli tu po kostki w zimnej brunatnej wodzie. (...) Nad niewidocznymi torami siedzieli miejscowi i drapiąc się co jakiś czas, łowili w głębokiej wodzie jakimiś podbierakami lepiej nawet nie myśleć co, od razu na surowo połykając.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2034...*, s. 95.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>29</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2034...*, s. 15.

– Moją glistę zabrałeś! Oddawaj glistę, bydlaku – jeden z „rybaków” uczepił się kudłów drugiego<sup>30</sup>.

Mieszkańców tej stacji charakteryzuje brak woli działania, bierność i apatyczne poddanie się losowi:

Pewnie nikt tu się już nie żenił – wdrapywali się po prostu wyżej, żeby nie zamoczyć tyłka, i parzyli się pospiesznie. Ci, którzy nie łowili glist, siedzieli na swoich piętowych pryczach obojętni i apatycznie: gapili się w ciemność, pletli jakieś dyrdymały i bezmyślnie chichotali<sup>31</sup>.

Cielesność mieszkańców stacji Mendelejewska upodabnia ich do zwierząt – jedzą surowe robaki, spędzają życie apatycznie zwisając z prowizorycznych konstrukcji, brodzą w brudnej wodzie, nie dbając o podstawową choćby intymność aktu seksualnego.

### Choroby i deformacje ciała

Warunki życia w metrze prowadzą do trwałych deformacji ciała oraz licznych chorób. Większość mieszkańców podziemia odznacza się wątłą budową, słabością oraz brzydotą. Jednym z nielicznych wyjątków jest Artem – główny bohater pierwszego i trzeciego tomu trylogii. W pierwszym tomie dowiadujemy się, iż: „przyszedł na świat jeszcze tam, na górze, i nie był tak chudy i bladej jak wszyscy urodzeni w metrze”<sup>32</sup>. Do najpopularniejszych deformacji zaliczają się narośle i wola, rozwijające się wskutek radiacji: „Saszy wydawało się, że pamięta te dni – dni, kiedy gruczoł tarczycy jeszcze nie nabrzmiał mu na szyi do rozmiarów ogromnego wola, kiedy jego oczy jeszcze nie wyblakły”<sup>33</sup>. Poza deformacjami ciała ludzie z metra odznaczają się brzydotą, zaniedbaniem, wątłością lub nadmierną, chorobliwą otyłością. Swoisty przekrój ciał znajdziemy w opisie pasażerów marszrutki: „Po lewej siedziała baba z odbarwionymi włosami i wolem. Po prawej – ponury wielkonosy obywatel ubrany niechlujnie. Z tyłu – zaspany młody ojciec z sapiącym zawiniątkiem i worami pod oczami, potem człowiek o wprost nieprzyzwoitym brzuszysku (...)”<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2035...*, s. 101, 103.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>32</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2033...*, s. 14.

<sup>33</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2034...*, s. 72.

<sup>34</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2035...*, s. 93.

Degeneracja fizyczna idzie w parze z degradacją moralności oraz intelektu. Mieszkańcy podziemi to ludzie słabi umysłowo, pozbawieni wiedzy o własnej przeszłości, egzystujący bez tradycji, literatury, kultury. Stan ciała koresponduje więc ze stanem świadomości, tworząc nierozzerwalną psychosomatyczną całość. Owe intelektualnej nędzy przeciwstawiają się jedynie nieliczni mieszkańcy stacji zwanej Polis – niedobitki dawnych profesorów, naukowców, artystów. Przechowują oni wiedzę, która jednak: „dla całego, pogrążającego się powoli w otchłani chaosu metra [była] tak bezużyteczna jak i jej posiadacze”<sup>35</sup>.

### Ból, przemoc, niewola

Głuchowski przedstawia w swojej trylogii wyjątkowo mroczny i pesymistyczny obraz korporalności. Opisuąc ciało jako zdegenerowane, chore i słabe łączy jednocześnie poziom somatyczny ze sferą psychologii oraz intelektu. Słabość ciała jest tu równoznaczna ze słabością ducha. Wizje chorych, zniewolonych opresyjnymi warunkami życia ciał nie wyczerpują jednak tematyki somatycznej w trylogii *Metro*. Autor – zwłaszcza w trzecim, najbardziej niepokojącym tomie, opisującym wydarzenia roku 2035 – odwołuje się bezpośrednio do pamięci traumatycznej XX-wiecznej historii. Znajdujemy tu odniesienia do nazistowskiej ideologii, wcielonej w powieściowy obraz IV Rzeszy, czy pamięć obozów koncentracyjnych. Opisy należącej do tzw. IV Rzeszy stacji Puszczińska kreują obraz ludzkiego ciała jako udręczonej masy, wykorzystywanej do niewolniczej pracy. O antyludzkim charakterze systemu panującego na tej stacji świadczy choćby określenie „zwierzoludzie” stosowane w odniesieniu do kąpiących tunel niewolników, a także warunki, w jakich egzystują:

Zwierzoludzie paskudzili na stojąco nie odrywając się do pracy: mężczyźni przy kobietach a kobiety przy mężczyznach; nowo przybyli uczyli się tego już w pierwszej dobie. Uczono ich biczami z drutu kolczastego. Zabijano bez litości (...) tych, którzy nie chcieli pracować, tych, którzy sami umierali i dlatego pracować nie mogli (...) nie żal im było robotników – nowych przyprowadzano dwa razy dziennie<sup>36</sup>.

W opisach ciał „zwierzoludzi” dominują motywy bólu i przemocy, ale także głodu, wycieńczenia, smrodu oraz braku przestrzeni. Ciała są

<sup>35</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2033...*, s. 99.

<sup>36</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2035...*, s. 267.

stłoczone, pozbawione możliwości odżywiania się i snu w normalnych warunkach. Jednocześnie w tym upodleniu ludzie starają się przetrwać. Wzięty do niewoli IV Rzeszy główny bohater – Artem stara się wygasić sumienie i uczucia, redukuje samego siebie do roli ślepej maszyny, jednak ten proces stanowi źródło największego cierpienia. Opresja fizyczna prowadzi tu do moralnej i duchowej degeneracji:

Nauczył się pracować tak, żeby nie widzieć dookoła niczego (...) Ale ślepotą miała swoją cenę. Kiedy przy tobie roztrzaskuje się leżącym głową, a ty milczysz niewypowiedziane gromadzi się, kiśnie i gnije. Kiedy chłostali go kolicami, duchowa ropa wypływała razem z bólem i krwią. A kiedy ranki powoli wysychały, pokrywając się strupem, Artem zaczął fermentować od środka<sup>37</sup>.

Powyższy cytat jest znamieny nie tylko z powodu bezpośredniego odniesienia do traumatycznej przeszłości XX-wiecznej Europy, do pamięci obozów pracy i masowej zagłady, jest istotny również ze względu na wskazanie korelacji między ciałem człowieka a sferą jego wewnętrznych przeżyć, odczuć i stanów mentalnych. Cieleśność i duchowość stanowią integralną całość, niemożliwą do rozdzielenia. Ciało koduje stany psychiczne, jest powierzchnią, w której dochodzi do definicji tożsamości<sup>38</sup>. Niemożliwe jest oddzielenie cielesności od psychiki, autoidentyfikacji, sytuacji społecznej czy kulturowych wzorów i norm. Rany zadane psychicznie wypisują na ciele system blizn, trauma, jakiej doświadcza człowiek, znajduje odzwierciedlenie w jego psychofizycznej kondycji. Nagromadzenie w trzeciej części trylogii *Metro* drastycznych obrazów fizycznego i psychicznego cierpienia, upodlenia i zniewolenia stanowi – być może – rodzaj uzdrawiającej narracji, mającej na celu uwolnienie się od pamięci opresji. Hanna Gosk stwierdza, iż:

dziedzictwo zależności kumuluje się w długim trwaniu, ewoluuje wchodząc w związku z nową terażniejszością, i utrwała się w różnych konfiguracjach. Czyni to na rozmaite sposoby, odciskając swój ślad na zachowaniach społecznych, stosunku do władzy, rozumieniu narodu i społeczeństwa (...) poczuciu tożsamości jednostkowej i zbiorowej (...)<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> D. Glukhovskij, *Metro 2035...*, s. 276.

<sup>38</sup> H. Jaxa-Rożen, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała*, [w:] *Ciało cielesne*, red. K. Konarska, Wrocław 2011, s. 122.

<sup>39</sup> H. Gosk, *Postzależnościowe cechy czasu postzależności*, [w:] *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Kraków 2014, s. 301-313.

Dziedzictwo to wywiera wyraźny wpływ również na sposób, w jaki współcześni twórcy literatury ujmują korporalność. W trzeciej części cyklu autor kreuje obraz wielkiego politycznego kłamstwa, którego celem jest utrzymanie ludzi w niewoli i uniemożliwienie im wyjścia na powierzchnię ziemi. Zakłamywanie rzeczywistości, cyniczne operacje finansowe, handel bronią, poświęcanie mas ludzkich jako „mięsa armatniego” w walce z wrogami – to wszystko stanowi w trylogii Głuchowskiego bezpośrednie nawiązanie do realiów życia w Związku Radzieckim. Ta polityczna rozgrywka między najsilniejszymi frakcjami panującymi w metrze odbywa się kosztem życia i cierpienia tysięcy mieszkańców podziemnych tuneli. Poniższy cytat obrazuje cynizm grup sprawujących w metrze władzę:

– A to dlatego, że z naszym człowiekiem inaczej się nie uporasz (...) Jest taki z natury. Tylko odkręcisz śrubę i od razu bunt! Nie można spuszczać go z oka (...) Przecież służby specjalne naszemu człowiekowi są zesłane przez Boga (...) A jak inaczej rządzić naszym człowiekiem (...) trzeba cały czas odciągać jego uwagę (...) wymyślać wrogów<sup>40</sup>.

Założenia psychologiczne przekładają się na sposób traktowania cielesności. Człowiek, uznany za istotę bezmyślną i pozbawioną samodzielności zostaje zniewolony również fizycznie. Wymyślanie wrogów owocuje zamknięciem ludzi w podziemiu, odebraniem im wyboru i uniemożliwieniem konfrontacji ze światem na powierzchni. Ta praktyka sprowadza mieszkańców powieściowego metra do rangi bezwolnej, upodobnionej do zwierząt masy, której egzystencja ogranicza się do walki o zaspokojenie podstawowych potrzeb cielesnych.

Głuchowski przedstawia więc ciało, na które niszczący wpływ wywierają zarówno nieludzkie warunki życia w podziemiu, jak i ustrój polityczny, który zniewalając jednostkę odbiera jej godność i pozbawia podstawowych praw. Odczłowieczeniu ulegają wszystkie sfery życia, a uwidacznia się to właśnie przez stosunek do ciała. Życie w ciemności i wilgoci, ograniczona przestrzeń i brak prywatności, sposób, w jaki mieszkańcy metra odżywiają się, uprawiają seks i pracują – wszystko to upodabnia ich do zwierząt, odziera z godności i zaprzecza człowieczeństwu. Ciało, a raczej bezkształtna masa ciał – zostało w trylogii *Metro* ukazane jako źródło

<sup>40</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2035...*, s. 465.

cierpienia, obiekt zniewolenia i przedmiot opresji. Tamara Hundorowa, analizując współczesną prozę ukraińską zauważa, iż „przeszłość – kolonialna, radziecka, totalitarna – pożera nie tylko współczesność, ale i ciało”<sup>41</sup>.

## Bohater

Literatura futurystyczna nie ogranicza się jednak do pesymistycznej diagnozy rzeczywistości, lecz proponuje – zbyt optymistyczną być może – wizję jednostki walczącej z mrocznym dziedzictwem. Katarzyna Bocian podkreśla, że we współczesnej fantastyce „pozytywny bohater będzie (...) obrońcą człowieka przed nieludzkim światem”<sup>42</sup>. Głuchowski wykorzystał ten schemat kreując głównego bohatera trylogii – stalkera Artema. Aleksandra Zywert w tekście *Witajcie w piekle* stwierdza, że postać Artema: „łączy w sobie cechy charakterystycznego dla dzieł o tematyce postapokaliptycznej samotnego jeźdźca z bohaterem heroicznej odmiany fantasy – wybrańcem, od którego czynów zależy los ludzkości i mitologicznym Boskim posłańcem, Zbawcą zdolnym przywrócić zaburzony porządek świata”<sup>43</sup>. Charakterystyczny jest sposób, w jaki autor traktuje ciało głównego bohatera, który nie jest posągowym herosem, lecz odczuwa ból i fizyczny dyskomfort. Artem choruje na skutek promieniowania – jego ciało staje się niejako ofiarą, którą składa w zmaganiach o wyprowadzenie ludzi na powierzchnię ziemi. Będąc jednocześnie szlachetnym wyzwolicielem i cierpiącym chorym człowiekiem, Artem doskonale pasuje do zdiagnozowanego przez Katarzynę Bocian typowego bohatera, który przez cielesność odnajduje własne człowieczeństwo. Autorka zauważa, iż:

fenomen cielesności zmienia całkowicie bohatera współczesnej fantastyki: staje się on indywidualnością (...) przypomina on romantycznego indywidualistę. To postać (...) wydobywająca się ze świata pozorów (...) neofita, wybawiciel. (...) bohater, zmagając się z tym co sztuczne w świecie spełniającej się apokalipsy, odkrywa i broni autentyczności swojego ciała. Dokonuje tego poprzez doświadczenie własnego cierpienia<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> T. Hundorowa, op. cit., s. 55-71.

<sup>42</sup> K. Bocian, op. cit., s. 104.

<sup>43</sup> A. Zywert, op. cit., s. 165

<sup>44</sup> K. Bocian, op. cit., s. 106.



W powieści Głuchowskiego wiele jest fragmentów, w których ukazany jest stan fizyczny Artema, są to najczęściej opisy dolegliwości fizycznych i cierpienia, zadawanego bohaterowi na poszczególnych etapach jego losów. Oto kilka cytatów: „Artem zmiążdżony siedział pod ścianą i w skupieniu połykał niesmaczną ciepłą krew. Dotykał językiem miejsc po utraconych zębach”<sup>45</sup>. Czy:

Zamknął oczy, w ustach czuł kwaśny smak rdzy. (...) Artem wysiadł zwymiotować. Bez maski przeciwigazowej było mu źle, ale na języku czuł gorycz od promieniowania. (...) Chodzenie bolało: Artema strzykało w kolanie. A pokryte bliznami plecy dręczyły go na każdym kroku tak, jakby skóra miała mu za moment pęknąć i zwinąć się w rulon, a pod nią zostać samo zakrzepłe mięso. (...) Potem coś eksplodowało mu w kolanie, cisnęło go na szyny, nie dało się już stać, więc poczołgał się (...) Od paskudnego smaku pomyj wykręcało mu żołądek<sup>46</sup>.

Cytowana już kilkakrotnie Katarzyna Bocian pisze o charakterystycznym sposobie ukazywania ciała głównego bohatera w powieści fantastycznej. Jako postać dążąca do przywrócenia ludzkich praw i człowieczeństwa w otaczającej go rzeczywistości, zostaje obdarzony prawdziwym ciałem, które odczuwa ból, choruje, poddaje się procesom fizjologicznym.<sup>47</sup> Taką postacią jest bez wątpienia Artem, który swoje fizyczne cierpienia traktuje jako cenę w zmaganiach o wolność własną i współmieszkańców metra. W jednej z rozmów bohater stwierdza:

Wolę już wyciągnąć kopyta z przedawkowania promieniowania, niż doczekać siwizny w metrze. To nie jest człowieczy los, dziadku. Nie na ludzką miarę. Metro. Potomkowie... Potomkowie kurwa! Nie chcę, żeby moi potomkowie przez całe życie tkwili pod ziemią. Żeby moi potomkowie karmili sobą prątki gruźlicy?! Nie chcę! (...) jeśli jest choć jedna szansa na milion, że gdzieś tam, gdziekolwiek, można żyć na powierzchni, pod rozgwieżdżonym niebem, pod słońcem, jeśli gdziekolwiek na tym pieprzonym świecie można oddychać nie gumowym ryjem, ale zwyczajnie, ustami, to ja to miejsce znajdę. (...) Tam będzie można budować nowe życie! Rodzić dzieci! Żeby rosły – nie jak szczury, nie jak Morlokwie, ale jak ludzie! O to trzeba walczyć<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2035...*, s. 513.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 327, 325, 320, 292, 276

<sup>47</sup> K. Bocian, op. cit., s. 104.

<sup>48</sup> D. Glukhovskiy, *Metro 2035...*, s. 59.



Główny bohater dąży więc do odwrócenia porządku, próbuje przywrócić ludziom godność i wprowadzić ich na nowo w prawdziwe życie. Jego postępowanie ma odnieść skutek uzdrawiający, zbliżnić pamięć traumatycznych doświadczeń, wskazać drogę do uzdrowienia. Dla takiego bohatera charakterystyczna jest – co oczywiste – samotność<sup>49</sup>. Będąc odmiennym fizycznie (Artem, choć w ostatnim tomie trylogii choruje i cierpi, wyróżnia się siłą i urodą), bohater pozostaje również odmieńcem w sferze zachowań, postaw i dążeń. Znowu podkreślona zostaje jedność psychosmoatyczna opisywanych postaci.

### Zakończenie

Kreując obraz świata po zagładzie oraz samotnego bohatera, dążącego do wybawienia ludzkości Głuchowski wpisuje się postapokaliptyczny schemat fabularny. Jego futurystyczna wizja nie odbiega od utrwalonych już w literaturze kanonów. Jednocześnie trylogia *Metro* zawiera wiele aspektów wyróżniających ją spośród innych pozycji światowej futurystyki. Rozmach, z jakim autor kreuje wizję życia w tunelach i przywiązanie do szczegółów, pozwalające zanurzyć się w podziemne uniwersum, to tylko jedna z niewątpliwych zalet trylogii. Ważniejsze wydaje się ściśle powiązanie wątków fabularnych z traumatyczną przeszłością XX-wiecznej Europy, z doświadczeniem totalitaryzmu, masowej zagłady, wojennych i obozowych okrucieństw. Ta przeszłość rzutuje na literackie obrazy człowieka w jego wymiarze cielesnym i duchowym, a trylogia *Metro* jest tego doskonałym przykładem.

---

<sup>49</sup> Motyw samotności bohatera literatury rosyjskiej ma niezwykle bogatą i długą tradycję. Patrz chociażby: *Samotność. Aspekty, konteksty, wymiary*, t. 1 i 2, red. K. Arciszewska, L. Kalita, U. Potocka-Sigłowa, Gdańsk 2016.

**SUMMARY****The body and the traumatic memory in Dmitry Glukhovsky's Trilogy  
*Metro 2033, 2034, 2035***

The subject of the study are images of carnality in the post-apocalyptic novel based on the Trilogy by Dmitry Glukhovsky *Metro 2033, 2034, 2035*. I want to show that the memory of the totalitarian past returns in the literature of post-Soviet area in the form of a catastrophic vision of the future and the image of a deformed and suffering body.

**KEYWORDS:** post-apocalyptic novel, body, suffering, disease, trauma

АНДРЕЙ МАРДАНОВ

Новополоцк

## Изображение мирового терроризма и исламизации Европы как новой угрозы в творчестве М. Эмиса

Творчество Мартина Эмиса (Martin Amis, р. 1949) посвящено художественному осмыслению различных кризисных явлений современности и проблеме самоуничтожения человечества. В начале XXI в. внимание писателя сосредоточено на таких разрушительных аспектах эпохи, как столкновение Западной цивилизации с исламским миром, угроза мирового терроризма и исламизация Европы.

Эта тематика затрагивается в романах *Жёлтая собака* (*Yellow Dog*, 2003) и *Дом свиданий* (*House of Meetings*, 2006) – Эмис упоминает захват школы в Беслане и театра на Дубровке. В присутствии автора натуралистическом стиле он описывает, как собаки ели трупы, пока террористы стреляли по голым детям, бегавшим между разлагающимися телами. Основное внимание этой проблеме Эмис уделяет, начиная со сборника *Второй самолёт*, который он начал писать в 2001 г. после уничтожения зданий торгового центра в Нью-Йорке. По мнению Эмиса, время с 1991 г. (условное окончание холодной войны) было своего рода Просвещением, но 11 сентября 2001 г. мир снова погрузился в иррациональную вражду.

В сборнике Эмис критикует внешнюю политику США, вмешательство во внутренние дела других стран<sup>1</sup> и участие в создании движения Талибан, опасность Аль-Каиды, иррациональность и аморальность террористических актов, исламизацию Европы,

---

<sup>1</sup> В более позднем романе *Лайонел Эсбо* также звучит критика пропаганды и зомбирования населения с помощью СМИ. В качестве примера автор приводит обоснование правительством США вторжения в Ирак, не имевшего отношения к терактам в Нью-Йорке. Эмис высказывает мысль, что Соединённые Штаты под фиктивным предлогом могут уничтожить почти любое арабское государство.

изменение её этнического состава и др. Самое длинное эссе в сборнике *Террор и скука (Terror and Boredom)* представляет собой анализ исламистского фундаментализма. Под скукой понимаются долгие проверки в аэропорту, мир без искусства, женщин и каких-либо развлечений, кроме публичной казни.

Автор понимает, что исламские фундаменталисты ненавидят США за то, что они всем странам навязывают свои ценности: материализм, беспорядочность сексуальных связей, распушенность женщин, использование наркотиков и алкоголя. Исламисты рассматривают современную Западную цивилизацию, как “...пёстрый карнавал пустого секса, безвкусного потребления и бессмысленного насилия, применяемого скучными, аморальными нарциссами...”<sup>2</sup>. Таким образом, исламизм – это своего рода аллергическая реакция на современность, которая бы не существовала без глобального капитализма и потребительства.

Страх и гнев радикализировали Эмиса, поэтому он солидарен со многими аспектами американской политики: он согласен с мнением о существовании “оси зла”, и о том, что самыми опасными её членами являются Северная Корея и Иран; верит в медийных персонажей, которыми правительства стран “первого мира” пугают своих граждан, чтобы оправдывать свои преступления против человечества. Как в случае с Россией, размышления Эмиса о мусульманах представляют собой пропаганду идеи, что “силы света” представлены Западным миром, а “силы тьмы” – арабскими странами.

Ислам Эмис называет чуждой европейцу религиозной системой. Несмотря на то что писатель неоднократно уточнял, что он является не исламофобом, а исламистофобом, часто понятия ислам и исламизм им нечётко определены. Критика исламизма и нападение на британских либералов свидетельствует для левых критиков о том, что Мартин превращается в своего отца – нравоучительного и консервативного Кингсли Эмиса (Kingsley Amis, 1922–1995).

В эту эпоху стилю Эмиса характерны такие приёмы, как

- 1) заимствование фактов (отборные журналистские материалы, ссылки и цитаты в поддержку идеи бесконечного зла исламизма); 2) заимство-

<sup>2</sup> L. Miller, *Terror and Loathing*, (online), [http://www.martinamisweb.com/reviews\\_files/Miller\\_terrorloathing.pdf](http://www.martinamisweb.com/reviews_files/Miller_terrorloathing.pdf), [доступ: 10.08.2015]. (“...A garish carnival of empty sex, tasteless consumption and mindless violence practiced by vapid, amoral narcissists with two-second attention spans”).

вание персонажей (жестоких, устрашающих, идеологически и религиозно помешанных МУЖЧИН, как правило сексуально неудовлетворённых или импотентов, не знающих вкус жизни, живущих в кошмаре...); 3) заимствование пространства (Средний Восток..., полки Аль-Каиды противопоставляемые покою и повседневной рутине нью-йоркских улиц...)³.

Покой намеренно изображён как повседневная рутина, чтобы драматизировать и гиперболизировать реальность тысяч жертв ежедневных пыток, беспорядочность сексуальных связей, ярко представить соседство террора и скуки.

Эмис считает, что терроризм – самая большая проблема современности. Его высказывание о том, что “мусульманскому населению придётся страдать, пока они не наведут порядок в собственном доме”⁴ [379], вызвало конфликт с Т. Иглтоном, который задался вопросом, в чём именно должно заключаться их страдание: в запрете на путешествия? Депортациях? Тщательной проверке в аэропортах? Он говорит, что Мартин ведёт себя, как Кингсли, которого он во вступлении ко второму изданию книги *Идеология (Ideology, 2007)* называет расистом, антисемитом, грубияном и презирающим себя алкоголиком, презирающим женщин, гомосексуалистов и либералов. За нетерпимое отношение к радикальному исламу Эмису, Иэну Макьюэну и Салману Рушди дали прозвище *Blitkon* от *British Literary Neoconservatives* (Британские литературные неоконсерваторы).

Описывая в рассказе *Последние дни Мохаммада Атта* последние часы жизни террориста перед атакой на башни ВТЦ в Нью-Йорке, Эмис рисует картину несчастного, страдающего ничтожества и ссылается на Саида Кутба, отца исламизма, чья книга *Знаки на пути (Milestones, 1964)* считается в Великобритании *Моей борьбой* религиозных фанатиков. Кутб для Эмиса – несчастный и отсталый

³ Т. Радченко, *Fiction, Non-Fiction and “The Second Plane” by M. Amis*, (online), [http://lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk/visnyk/Visnyk20/Visnyk20\\_2/articles/11Radchenko.pdf](http://lnu.edu.ua/faculty/inomov.new/Visnyk/visnyk/Visnyk20/Visnyk20_2/articles/11Radchenko.pdf), [доступ: 29.06.2015]. (1. Facts adoption (selected journalistic materials, references and quotes in support of the idea of perpetual evil of Islamism); 2. Characters adoption (grim, frightening, ideologically and religiously obsessed MEN, generally sexually dissatisfied or impotent, not knowing the taste of life, living in a nightmare...); 3. Space adoption (the Middle East..., the regiments of Al-Qaida contrasted with the peace of the New York streets and daily routine...) [2].)

⁴ G. Dougary, *The Voice of Experience: Martin Amis Interviewed*, (online), <http://www.timesonline.co.uk/article/0,923-2357649.html>, [доступ: 09.08.2015]. (“The Muslim community will have to suffer until it gets its house in order”).

человек, а террористы – сексуально фрустрированные женоненавистники, очарованные культом смерти; любая атака террориста-смертника, по мнению автора, является результатом патологии и кастрации. По его словам, мир сейчас является свидетелем не столкновения цивилизаций, а кризиса тестостерона. Таким образом, автор исследует темы природы мужественности и связи между сексуальностью и насилием.

Мохаммеда Атта, который якобы участвовал в одном из терактов, он описывает в своём узнаваемом стиле, придавая ему типичные черты персонажей своих романов:

Мохаммед Атта никогда не смеялся. Не потому что люди умирали в Палестине, а потому что он никогда не находил ничего смешного<sup>5</sup>.

Здесь также чувствуется параллель со стереотипным изображением традиционного врага в лице советского гражданина, которого часто изображают без улыбки и чувства юмора. В интервью Эмис говорит:

каким бы мы ни представляли себе ...противника, массовое отсутствие чувства юмора – часть его. Они [террористы – А.М.] не выносят смеха, ведь больше всего они боятся быть высмеянными<sup>6</sup>.

Первый раз в жизни Мохаммед смеялся, управляя самолётом над океаном. Причиной смеха было тотальное убийство: “он думал о войне, о войнах, военных циклах, которые последуют за этим днём”<sup>7</sup>. Мохаммед идеально вписывается в художественный мир произведений Эмиса, поскольку он верит только в смерть и разрушение, а убийство для него – истинное наслаждение.

<sup>5</sup> М. Amis, *M. The Last Days of Muhammad Atta*, (online), [http://www.martinamisweb.com/documents/lastdays\\_one.pdf](http://www.martinamisweb.com/documents/lastdays_one.pdf), [доступ: 25.04.2014]. (“Muhammad Atta never laughed, not because people were dying in Palestine, but because he found nothing funny”).

<sup>6</sup> Л. Робертс, *Беседа с Мартином Эмисом*, (online), <http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/robert.html>, [доступ: 20.09.2015].

<sup>7</sup> М. Amis, *M. The Last Days...*, (online), [http://www.martinamisweb.com/documents/lastdays\\_one.pdf](http://www.martinamisweb.com/documents/lastdays_one.pdf), [доступ: 25.04.2014]. (“The core reason was, of course, all the killing – all the putting to death. Not the crew, not the passengers, not the officeworkers in the Twin Towers, not the cleaners and the caterers, not the men of the NYPD and the FDNY. He was thinking of the war, the wars, the war-cycles that would flow from this day”).

Автор также критикует догматическое мышление обывателей. Критика разума, зависимого от СМИ, осуществляется с помощью игрового языка. Например, каламбуры о Пакистане направлены не только на выражение мнений о состоянии страны, но и на демонстрацию отношения европейцев к её представителям, угрожающим безопасности Европы. Например: “при сложившихся обстоятельствах – это Крапистан”<sup>8</sup> (здесь обыгрывается слово *crap* – “дерьмо”). Эмис также обыгрывает фонетическое сходство немецкого слова *Muselman* (мусульманин) и английского слова *musclemen* (громилы; человек, практикующий насилие как средство заработка; вымогатель), что символизирует страх перед уничтожением Европы арабскими иммигрантами, который автор также передаёт, описывая необычные ощущения при виде мусульманской одежды в Европе:

...входит некто суперобыденный – дама в черном покрывале (не в чадре, а в хиджабе, глаза стильно выставлены напоказ), рука об руку с неэкзотическим мальчиком лет восьми-девяти... Они подходят со своими безалкогольными напитками и устраиваются в уголке, и это... неестественно – ребенок и ...мусульманка в пабе...<sup>9</sup>.

Эмис выражает беспокойство, что скоро Европа неизбежно станет континентом с большинством мусульманского населения. Он поднимает проблему децентрации белой расы, которую обеспечивают законы о защите прав национальных меньшинств и доведённые до уровня отмены инстинкта самосохранения политкорректность и толерантность. Персонажи испытывают от этого дискомфорт. Например, Чарльз (*Записки о Рейчел*) чувствует, что он “...весьма депотически белый...”<sup>10</sup>, а Кит (*Беременная вдова*) говорит: “лёжа при смерти, немногие из нас будут иметь возможность насладиться этой неоценимой привилегией – тем, что рождены с белой кожей...”<sup>11</sup>.

Страх европейцев перед терроризмом усиливают процессы глобализации. У. Эко, исследовавший эту проблему, пишет:

...где угодно может возникнуть лицо врага, который совсем не является твоим ближним, желает совсем не того, чего желаешь ты, и совсем не рас-

<sup>8</sup> M. Amis, *Yellow Dog*, London 2003, p. 136. (“...It’s Krapistan as it is”, p. 136).

<sup>9</sup> М. Эмис, *Беременная вдова*, Москва 2010, с. 556-557.

<sup>10</sup> M. Amis, *The Rachel Papers*, New York 1992. (“...Rather oppressively Caucasian...”).

<sup>11</sup> М. Эмис, *Беременная...*, с. 287.

положен подставлять тебе вторую щеку, потому что метит прямо в сердце. И нельзя слезть, нельзя остановить представление. Больше невозможно “уехать в деревню”: она стала настолько глобальной, что даже не получится больше показать врагу пятки, удирая от него по прямой. Это быстро сообщат другому, и он двинется тебе навстречу, огибая глобус<sup>12</sup>.

В рассказе *Последние дни Мохаммеда Атта* из сборника *Второй самолёт* основной идеей является мысль, что религия и культура ислама представляют собой угрозу цивилизации в нашем её понимании. Эмис пишет о новой битве между исламом и христианством:

...ведь когда-то мы так хорошо ладили, верующие и неверные... Борьба, по сути, шла не между разными религиями или разными странами. Борьба шла между разными столетиями. Как назовут её будущие историки? Возможно, Войной времени или Войной часов<sup>13</sup>.

Таким образом, общественность и литераторов волнует не то, что мир оказался разделённым не столько между трудом и капиталом, женщинами и мужчинами, белыми и чёрными, гомосексуалистами и гетеросексуалистами, а то, что, “совершив странную обратную петлю, мир, кажется, опять разделяется между теми, кто верит в загробную жизнь, в то, что человеческое сознание переживает смерть тела..., и теми, кто не верит”<sup>14</sup>. Одним из самых опасных положений любой религии, по словам Эмиса, является презумпция, что смерть не является окончанием жизни для человека. Критик Р. Докинс пишет: “наполнить мир религией... – это как забросать улицы заряженными пистолетами. Не удивляйтесь, если их применят”<sup>15</sup>. Для исламиста жизнь – это всего лишь эпизод на пути к чему-то ещё: “истинный исламист просто проходит через великую иллюзию, на-

<sup>12</sup> У. Эко, *Картонки Минервы. Заметки на спичечных коробках*, Санкт-Петербург 2010, с. 20-21.

<sup>13</sup> М. Эмис, *Беременная...*, с. 91.

<sup>14</sup> K. Cockin, J. Morrison, *The Post-War British Literature Handbook*, London 2008, p. 56. (“In a strangely regressive loop, the world seems to be dividing again between those who believe in an afterlife, that human consciousness survives the death of the body... and those who don’t”).

<sup>15</sup> R. Dawkins, *Religion’s Misguided Missiles*, (online), <http://www.theguardian.com/world/2001/sep/15/september11.politicsphilosophyandsociety1>, [доступ: 17.03.2016]. (“To fill a world with religion... is like littering the streets with loaded guns. Do not be surprised if they are used”).



зываемую миром, к истинной цели – смерти”<sup>16</sup>, которая для него означает бессмертие в раю; то есть в жизни он имеет только один стимул – смерть. Таким образом, исламисты являются абсолютно новым типом врага.

По мнению писателя, антонимом радикального ислама является не атеизм, а свободное состояние разума. Самым высшим проявлением независимости ума в Западной Европе Эмис называет художественную литературу. Двадцатый век идеологий, по его мнению, не так плох, каким может стать век двадцать первый – век религий, который ассоциируется у Эмиса с Вальпургиевой ночью, торжеством иррационального. Сторонники исламизма ненавидят не только женщин и любовь, но и сам здравый смысл. Иррациональность у них наделена законным статусом.

В основе циничного отношения к исламу и онтологической проблематике также лежит атеизм, характерный для Западных писателей эпохи постмодернизма, поскольку атеизм также направлен на деиерархизацию иерархий, отмену системы приоритетов, ценностных установок. Большинство персонажей Эмиса также – атеисты или агностики. Например, Кит (*Беременная вдова*) “...прекрасно знал, что умрёт и что рай с адом – вульгарные пощёчины человеческому достоинству...”<sup>17</sup>, а Влад (*Дом свиданий*) говорит: “...если бы Бог на самом деле о нас заботился, он бы никогда не дал нам религию”<sup>18</sup>.

Ранее называя себя квинтистом, Эмис позже говорит, что чувствует себя не столько антиисламистом, сколько антирелигиозным человеком вообще. В интервью он говорит: “я агностик, что является единственной рациональной точкой зрения”<sup>19</sup>. Агностицизм, по мнению автора, наиболее приемлем, так как “...наше невежество по отношению к вселенной настолько безгранично, что атеизм

<sup>16</sup> Л. Робертс, *Беседа с Мартином Эмисом*, (online), <http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/robert.html>, [доступ: 20.09.2015].

<sup>17</sup> М. Эмис, *Беременная...*, с. 365.

<sup>18</sup> М. Amis, *House of Meetings*, (online), [http://be2.aldebaran.ru/get\\_file/9477016/12312071/Amis\\_M\\_House\\_Of\\_Meetings.a6.pdf?md5=76e657b68654cd99de7981ec40b5d7c8&t=1452793595&s=yes](http://be2.aldebaran.ru/get_file/9477016/12312071/Amis_M_House_Of_Meetings.a6.pdf?md5=76e657b68654cd99de7981ec40b5d7c8&t=1452793595&s=yes), [доступ: 15.01.2016]. (“...If God really cared about us, he would never have given us religion”).

<sup>19</sup> Т. Chatfield, *Martin Amis: the Prospect interview*, (online), <http://www.prospectmagazine.co.uk/magazine/martin-amis>, [доступ: 16.05.2014]. (“I’m an agnostic, which is the only rational position”).

является преждевременным”<sup>20</sup>. При этом, основным своим врагом он считает религиозные системы как таковые. Эмис утверждает: “религия – это огромное проявление рабства в человеческой природе”<sup>21</sup>. В тяге к иррациональному писатель видит большой вред. Он называет религию пагубным явлением, а людей, которые на протяжении многих веков должны были служить духовными путеводителями – опасными. Существование религии, по его мнению, является доказательством отсутствия Бога. На вопрос о том, чем он восполняет потребность в духовной опоре, он отвечает: “...чтением о космологии, которая... гораздо более страшна и величественна, чем религия – чем любой миф о сотворении. А также читаю литературу и поэзию”<sup>22</sup>. В романах *Информация* (*The Information*, 1995) и *Ночной поезд* (*Night Train*, 1997) автор в значительной степени демонстрирует так называемое космическое мировоззрение, которое вместо религии помогает преодолевать критические ситуации: “вселенная представляет собой то, чем должны быть все религии; и сверх того она ещё таинственная, красивая и ужасающая...”<sup>23</sup>.

Таким образом, относительно новая проблема мирового терроризма и исламизации Европы, интенсивно набирающая обороты, изображена как результат несостоятельности идеологических построений; на этот раз – политических и религиозных. Эмис изображает панику Западного мира, которому грозит утрата локальных европейских культур, самого жизненного пространства и новая мировая война. Исламизм в творчестве Эмиса является воплощением интеллектуальной регрессии, торжеством иррационального, возвращением человечества в прошлое.

<sup>20</sup> B. Moyers, *On Faith and Reason*, (online), [https://www.pbs.org/moyers/faithandreason/print/faithandreason106\\_print.html](https://www.pbs.org/moyers/faithandreason/print/faithandreason106_print.html), [доступ: 17.05.2014]. (“...Our ignorance of the universe is so vast that atheism is premature”).

<sup>21</sup> Л. Робертс, *Беседа с Мартином Эмисом*, (online), <http://magazines.russ.ru/vestnik/2003/9/robert.html>, [доступ: 20.09.2015].

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> M. Amis, *Night Train*, (online), [http://dl2.bookfi.org/genesis/579000/0be415cef60dee03f1f3810ff585212e/\\_as/\[Martin\\_Amis\]\\_Night\\_Train\(BookFi.org\).pdf](http://dl2.bookfi.org/genesis/579000/0be415cef60dee03f1f3810ff585212e/_as/[Martin_Amis]_Night_Train(BookFi.org).pdf), [доступ: 26.02.2008]. (“The universe is everything religions are supposed to be, and then some, weird, beautiful, terrifying...”).

**SUMMARY****The representation of global terrorism and Islamization of Europe  
as a new threat in M. Amis's works**

The article deals with the peculiarities of the representation of the clash of the Western and Islamic civilizations, global terrorism, the threat of the Islamization of Europe, the irrationality and immorality of Islamism and terrorist acts in M. Amis's works. The author raises an issue of the Europeans' decentralization stipulated by national minority rights, political correctness and tolerance reduced to a renunciation of the self-preservation instinct. According to Amis, the religion and culture of Islam represent a threat to civilization as we understand it, so he writes about a new battle – not between different religions or countries, but between different centuries. The twentieth century of ideologies is not as bad as the twenty-first century of religions can be because one of the most dangerous presumptions of religion is that death is not the end of life for a person. This is what makes Islamists a new type of enemy because they regard life and the world merely as an episode, an illusion on their way to their true goal – death, which for them means immortality in Paradise. Thus, death is the only motivation that Islamists have in their lives.

**KEYWORDS:** the crisis of civilization, terrorism, Islamism, Islamization of Europe, globalization, demographic crisis



ІРИНА КРОПИВКО

Дніпро

Постапокаліптичний часопростір  
у постмодерністських текстах  
(на матеріалі романів Я. Дукая *Старість аксолотля*  
та О. Шинкаренка *Кагарлик*)

Альтернативний простір як фікційний світ літературного тексту не потребує обов'язкового часового дистанціювання від позахудожньої реальності моменту його написання. Маємо на увазі не осмислення письменником альтернативних варіантів історичного минулого, а репрезентацію візій сьогодення чи (не) далекого майбутнього у зв'язку з розвитком нанотехнологій, що супроводжується своєрідною логікою конструювання художнього часопростору.

Свій варіант порушення часопросторової логіки в постапокаліптичному світі пропонує Олег Шинкаренко в романі *Кагарлик*. Час і простір виступають як система поєднаних між собою явищ, але не взаємозумовлених. Персонажі усвідомлюють ілюзійність і текстуальність власного існування, що невіддільні від метафізичної реальності як присутності. Бірджир Хансен, один із персонажів *Кагарлика*, допомагає іншому персонажу Олександрю Сагайдачному, чия свідомість існує в трьох варіантах і є скопійованою, адаптуватися до абсурдних просторово-часових реалій. Бірджир, розповідаючи Сагайдачному про своє самотнє життя на Марсі, де він програмує комп'ютери на атомній електростанції, згадує свою подорож до колеги, в існуванні якого він засумнівався, запідозривши симуляцію. Подолавши тисячу кілометрів до нього – найближчого сусіда, він усвідомлює софістичну специфіку відношень віртуального світу та власної реальності. Не змігши

емпірично знайти сусіда, він звертається до нього за допомогою й отримує оригінальну відповідь:

Тут одне з двох: або в тебе щось із очима, або ти мав рацію, коли сумнівався в моєму існуванні. ... Будь ласка, перевір, звідки саме йде сигнал?"<sup>1</sup>.

Інтрига не отримує сюжетного розгортання, а одразу переводиться у фінал описаного Бірджиром епізоду його життя:

Ми й далі спілкувалися так, ніби все нормально. Адже все й було нормально. Просто ми раніше про це не здогадувалися. Есхіл теж був записаний на вінчестері. (...) Може, і я десь записаний, і хтось колись це з'ясує. Але це не вплине на моє життя (с. 120).

У такий спосіб стирається межа між віртуальним та реальним способами життя.

Актуальними щодо осмислення й художньої репрезентації часопросторових зрушень постапокаліптичного фікційного світу є текстові перегуки з працею Елвіна Тоффлера *Футурошок*, тематично дотичною роману. Учений зауважує, що зміни без часу не мають сенсу, без змін час би зупинився і його можна представити як інтервали, у межах яких відбуваються зміни; швидкість перетворень пов'язана з низкою подій, уміщених у довільно фіксований інтервал часу, тобто, щоб визначити час, треба визначити події. Він наголошує, що для означення виміру зазвичай використовуються фізичні процеси, а не, приміром, соціальні<sup>2</sup>. Час у романі О. Шинкаренка фрагментований, існує дійсно як інтервали, адже кожне поселення характеризується особливим плином часу, навіть окремі споруди можуть мати таку особливість, зокрема та, де прийшов до тями Сагайдачний на початку твору. Щоб покинути простір цього закладу, персонажу необхідно було дочекатися синхронізації його з часом навколишнього щодо нього простору. Іронічна характеристика часу (в тексті твору є умовно минулий час, репрезентований як фрагментарні спогади-уявлення персонажів про минуле, та постійно змінюваний хронотоп "тут-і-тепер") здійснюється через апеляцію до речового простору, що осмислюється емпірично та знаково

<sup>1</sup> О. Шинкаренко, *Кагарлик*, Київ 2014, с. 119. (Далі текст цитується за цим джерелом. Номер сторінки зазначений у дужках після цитати.)

<sup>2</sup> Э. Тоффлер, *Шок будущего*, пер. с англ. Е. Рудневой и др., Москва 2002, с. 34.

водночас. Таким є образ горобця в польоті, що сприймається персонажем як майже нерухома точка, що зависла перед вікном: “Одним оком горобець спостерігав за нами, не навмисно, а лише тому, що ми були у довгій черзі з мільйонів його щоденних спостережень, кожне з яких тривало долю секунди та одразу забувалося. Разом із цим горобцем зупинився весь світ” (с. 7). Ніби перефразуючи Е. Тоффлера, О. Шинкаренко називає подію ознакою реального буття не лише в часовому, але й у просторовому вимірах: “Світ є все, що є подією. Значить, обухівський генделік знаходиться поза межами цього світу” (с. 15). Показово, що ні фізичні, ні соціальні виміри часу не є дієвими в романі, бо “час існує тільки суб’єктивно, але жоден спостерігач не може відчувати, що він рухається симетрично у прямому та зворотному напрямках” (с. 25). Саме тому персонаж дід Петро може двічі проїхати перед очима іншого персонажа, коли для нього самого ця дія відбувається один раз, або трансформується в іншого персонажа (Сагайдачний: “Сніг за вікном перетворився на дощ так само, як я колись – на діда Петра. Непомітно” (с. 15)), а згодом знову фігурувати у власному образі.

Розбалансування простору й часу здійснюється як порушення всеможливих форм їх протікання. Часопросторова реальність підпорядковується скоріше правилам симуляції, ніж якимсь, хай і умовним, детермінаційним принципам. Про відсутність векторної спрямованості часу та відсутність одновимірності вже йшлося. Знімається також протиставлення центр – периферія. З одного боку, світ представлений глобально, адже події відбуваються в Україні, завойованій Росією, на Марсі, на навколосезній орбіті, поза Україною, в кіберпросторі. З іншого – події чітко локалізовані в просторі, що є умовно географічним, у тексті використано назви реальних населених пунктів України. Переважно просторові площини репрезентовані через спогади (Марс) чи свідомість (опис, спілкування) персонажів. Україна виступає не як самостійна держава, а як руїна через сто років після російсько-української війни. Росія як колонізатор втратила свою визначеність. Війна не завершена через симуляційність реальності, адже війська не можуть зустрітися, щоб провести бойові дії. Київ позбавлений ознак центру, його мешканці не живуть, а виживають, історична пам’ять утрачена. Найбільше місто – Кагарлик, колишня “глибинка”, де час зупинився. Різні населені пункти, куди потрапляє Сагайдачний у пошуках своєї дружини Олени, вражають своєю абсурдністю,

і їх можна зіставити з алегоричними оповідями пригод Гуллівера. Однак вони позбавлені алегоричної наповненості оригіналу й хіба що відсилають до текстів інших авторів. Зокрема, підземне селище Романків має свою “родзинку” – величезного крота, чие походження (один із варіантів) нагадує троянського коня (“Я гадаю ... кріт був спеціально спроектований у секретних лабораторіях Москви. Я не знаю, навіщо. Може, це була якась нова зброя” (с. 126)), а теперішня роль – суто знакова. Для її пояснення обігрується цитата з Г. Сковороди “Світ ловив мене, та не впіймав” (“Він нагадує нам про наше місце у цьому світі, – відповіла Олена. – Те, що ми робимо з ним, те й світ робить із нами” (с. 127)). На думку Бірджира, Україна є маргінальна територія щодо питань безпеки, бо відмінна від одноманітної буденності життя за її межами: “...Моя подорож до України добряче лоскоче нерви. Тут відчуваєш реальну небезпеку” (с. 113).

Альтернативність фікційного простору роману *Кагарлик* полягає в перехрещенні логічних, як для позбавлених сенсу, площин існування персонажів. Усі вмотивування зводяться до двох моментів. По-перше, це фабульна обставина війни Росії проти України, що зумовила загальний стан руїни, певну часову застійність і відсталість стосовно іншого світу (в Україні відсутній інформаційний простір, зокрема Інтернет, телебачення, радіо, навіть книжки). По-друге, високий розвиток кібернетики, що уможливив копіювання свідомості видатних людей та вміщення їх у механічні носії. У такий спосіб свідомість Олександра Сагайдачного була перенесена росіянами на два навколоземні супутники, а сам він утратив пам’ять під час цієї процедури. Супутники є військовими об’єктами і репрезентують “шизофренічні” крайнощі. Один із них (Юрій Гагарін) виконує настанови на виявлення й знищення гомосексуалістів як потенційно небезпечних в політичному сенсі осіб. Інший виявився носієм бунтівної свідомості українця та якимсь чином вийшов із-під впливу програми, створив сайт на підтримку свого прототипу, завдяки якому (сайту) знайшов Бірджира для визволення Сагайдачного. Сам же Сагайдачний теж є “віртуальним” персонажем, бо позбавлений пам’яті, завдяки чому легко переймає особу померлого діда Петра.

Олена, дружина Сагайдачного, існує у його свідомості лише як розірвані фрагменти спогадів про власні емоції, що супроводжували



побутові моменти життя та були чимось єдиним справжнім і сталим у змінному світі симуляцій. Водночас вона стає персонажем інших історій, зокрема мешканкою Романкова або Обухова, а також персонажем п'ятивимірного роману, який пише Юрій Гагарін, щоб урізноманітнити власне існування. Її роль він пояснює так: "...Нет никакой Олены на самом деле. Это маркер такой при копировании записывают, чтобы вернуться к контрольной точке на выходе. Обыкновенное фантомное воспоминание" (с. 153). П'ятивимірний роман стає реальністю п'ятивимірної дійсності персонажів і навпаки. П'ятивимірні тексти передбачають одночасно всі версії розвитку подій, через те жоден такий роман ще не був завершений (с. 110) (іронія щодо відкритого постмодерністського роману та ролі автора як скриптора й персонажа власного тексту в метаромані).

П'ятивимірним простором характеризується не лише роман, який пише супутник Юрій Гагарін, але й життя селища Лісники, мешканець якого Кіндрат розповів про себе таку історію, пояснюючи Сагайдачному й Бірджирі свій постріл: «Це я їм даю знак, щоб уже починали зайця варити», – пояснив він. – «А не рано ще?» – показав Бірджир на його сумку, з якої стирчали заячі вуха. – «Як приїду, то вже пізно буде – з'їдять усього. Наступного вівторка кума в нас була, то й весь хліб геть доїла» (с. 87). Бірджир, який супроводжує Сагайдачного в подорожі, коментує поведінку Кіндрата, зауважуючи, що п'ятивимірний простір дає відчуття свободи, бо людина може вільно рухатися вздовж лінійного часу в будь-якому напрямку. Також згадує про те, що колись у Європі був популярний напрямок п'ятивимірної прози: «Математичну модель такого роману письменник створював за допомогою потужного комп'ютера, але читачів знайти було практично неможливо. Комп'ютер читав його сам собі» (с. 88). Якщо додати до цього епізоди: а) зустрічі двох Олен, які перебували у паралельних вимірах роману, б) ситуацію, коли Сагайдачний, їдучи на возі, бачить себе на іншому возі, який обганяє його і яким керує дід Петро, а також в) залучення до сюжету роману Кацнельсона – барда-персонажа скороченої комерційної версії згаданого п'ятивимірного роману (налічує близько двадцяти – двадцяти п'яти мільйонів сторінок і має гучну назву), який склав пісню про Сагайдачного та його пригоди, – то унаочнюється принцип існування художньої реальності в ситуації "тут-і-тепер" як симулятивного простору,

в якому можливі будь-які часопросторові трансгресії за принципом гіпертекстового переходу за допомогою кліку мишкою.

Нанотехнології репрезентовані не лише як умотивування “ризоматичності” чи “шизофренічності” персонажів, а й на рівні речей, у тому числі масового виробництва. Кожен мешканець альтернативної України може придбати соморфон різної якості залежно від власної купівельної спроможності й записати туди свою “самість”. У такий спосіб долається межа життя – смерті та віртуального – реального життя. Персонажі навіть не відчувають різниці між цими способами існування. На думку одного з них, який отримав звістку про смерть дружини й не засмутився через цей факт, живу людину цілком замінює свідомість, записана в соморфоні, адже ми спілкуємося по телефону з людиною, хоча вона тілесно при цьому не присутня. Існування людей визначає комунікація, можливо, через те механізм, який записує свідомість у соморфон, названо конектомом, а “записані” персонажі постійно розмовляють. Водночас дискурс як свідчення існування людини може бути не лише словесним (“Коли людина розмовляє, то її сутність перетворюється на слова. Якщо би вона раптом перестала існувати, то ці слова зберігали би її життя в пам’яті інших людей. Але якщо пам’ять втрачено, то все зникає остаточно” (с. 148)), а й речовим, коли річ виконує функцію знаку (“«Коли ж ми мовчки копаємо картоплю, то сам факт її наявності у льосі доводить наше існування». – „А якщо ми обмінємо її на м’ясо у Кагарлик?» – «Ні в якому разі!»” (с. 148)).

Альтернативний постапокаліптичний світ пропонує Яцек Дукай в електронній книзі *Старість аксолотля*. Якщо в попередньо розглянутому творі цей стан досягнуто еволюційно, що зумовлено швидким розвитком нанотехнологій та застосуванням їх людиною, то в цьому тексті зображена техногенна катастрофа, спричинена зовнішнім впливом. Смертоносний промінь із космічного простору знищив усе живе, врятувалися лише ті, хто мав змогу скопіювати власну свідомість і запустити її в мережу. Година Нуль – так названо момент апокаліпсису, після чого час зупинився, бо ніякі зміни вже були неможливі. Став іншим не лише світ, а й його виміри для врятованих. Відлік часу в романі здійснюється звичним для людей поділом на роки, години, секунди, але ведеться від Години Нуль – дні Постапо замість років від Різдва Христового. Якщо життя людини вимірювалося десятками років, то життя робота –

кілоднями і мегаднями. Поняття тривалості часу неактуальне для робота, який може скопіювати власну свідомість до іншого носія. Якщо людина час сприймає суб'єктивно (за три години тринадцять хвилин тривання апокаліпсису промайнуло життя), то робот лічить точно: 287 секунд Гжесь споглядав еротичну сцену в барі між двома роботами, що симулювали лесбійське кохання<sup>3</sup>. Водночас 841 день перебування в мережі до втілення в робота промайнули для нього непомітно. Цей час можна зіставити зі станом анабіозу або клінічної смерті для людини.

Мотив смерті як неіснування реалізований у романі Я. Дукая як свідчення трансформації свідомості персонажа під впливом нових реалій буття в тілі трансформера. Гжесь розуміє, що він – робот, але прагне відчутти себе людиною. Звички змінюються, і його світом стає інформація. Коли наприкінці роману Гжесь утратив надію на створення людства й власне повернення до світу людських відчуттів, він у пошуках смерті подався на смітник, але його смерть можлива лише як відключення від мережі або знищення інформації про себе вірусом.

Рух часу в творі лінійний, але він позбавлений сенсу, бо подія може тривати як завгодно довго. Зауважимо ще дві особливості часу, крім зазначеної зупинки як зовнішньоподієвої ознаки фабульного часу. Це здатність трансформера моментально долати будь-який простір завдяки мережевій передачі інформації до іншого металевого тіла (своєрідна безтілесність інформативної свідомості за наявності ресентименту щодо тілесного існування) та своєрідну трансформацію простору в час, а саме те, що колишнє існування в людській подобі сприймається багатьма трансформерами як утрачений рай: вітчизна – то не територія, а минуле: “Grześ doskonale rozumiał tęsknoty transformerów za życiem utraconym; była to przecież główna emocja jednocząca, patriotyzm ich transformerowy. Jeśli za ojczyznę uznać nie miejsce, lecz czas: lata sprzed Zagłady” (с. 162). Крім того, час тепер стає сталою й умовною категорією, суб'єктивізм плину часу унеможлиблюється, оскільки робот позбавлений суб'єктивності.

Натомість простір описаний значно повніше. Він варіативний і безмежний. Як і кіберпростір, надається до численних експери-

<sup>3</sup> J. Dukaj, *Starość aksolotla*, wydanie elektroniczne, 2015, с. 42. (Далі текст цитується за цим джерелом. Номер сторінки зазначений у дужках після цитати.).

ментів. Ключові просторові трансформації пов'язані з внутрішнім світом персони, оскільки робота не назвеш людиною, а апаратно скопійована особистість не є повноцінною, бо не здатна до самовдосконалення, однак її можна безліч разів копіювати й утілювати. Кожна скопійована особистість веде власне життя й може прагнути до перевершення іншої версії. Гжесь зберігає людські параметри свого колишнього існування й намагається залишитися “оригіналом”, тобто існувати в одному екземплярі. Але за потреби копіює себе і після кількогадинної розмови знищує один із варіантів. Якщо роботи Станіслава Лема, чийм послідовником критики називають Яцека Дукая<sup>4</sup>, прагнули набути рис людяності й досягали цієї мети, стаючи бунтівними чи втрачаючи глузд, то трансформери Я. Дукая вчать жити життям “нелюдським”. Вони наслідують людську поведінку, симулюючи її та емоції. Для відтворення емоцій роботи використовують не міміку, яка для них неможлива, а відеоряди та звукозаписи, запозичені з “райського” періоду. І називається це не імітувати, а емотувати – відтворювати за допомогою апаратури.

Описані в романі *Старість аксолотля* простори пов'язані з “професійною” діяльністю Гжеся. Реалізуючи власне бажання повернути людство на планету, він бере участь у проекті *Genezis 2.0*. То було відтворення життя з інформації, збереженої в мережі (“*życie zrestartowane z Cyfry*” (с. 162)). Проект тривав довго:

*Życie Trzecie RA na Wyspach Brytyjskich, Życie Jedenaste plemion krasnoludzkich nad Zatoką Meksykańską, Życie Trzecie i Czwarte SPECTRÓW na Półwyspie Iberyjskim, wielkie centralne równiny Północnej Ameryki opanowane przez Życie Jeden Plus oryginalnego Cho, a tu, tu, na Wyspach Kanaryjskich – Klaus i Klaus Randomici. Środkowa Afryka i jej First Paradise, domena Pani Spiro... (с. 162).*

Створені Гжесем та іншими трансформерами світи були спробами, версіями, невдалими копіями. Вони насичені деталями та яскраво описані. Зокрема, один із перших світів мав комах-роботів для запилення квітів, а в іншому трава виявилася рожевого кольору. У такий спосіб Я. Дукай витворює онтологію штучного світу, який

<sup>4</sup> P. Gorliński-Kucik, *Podróż dwudziesta druga do kraju niewiernych*, „Konteksty Kultury” 2013, z. 1-2, t. 10, s. 78.

включає “промислово” продюзовані світи людей, виведених у лабораторіях, та механічний світ наземних і орбітальних роботів.

Найсуттєвішим простором і водночас найменш репрезентованим у тексті є кіберпростір, де зберігається вся інформація, а значить, і квінтесенція нового світу:

Google tak czy owak trzymał u siebie kopie neuro każdego człowieka na Ziemi (с. 161).

Зважаючи на те, що світ належав роботам, частина з яких прагнула відтворити людство, логічною стала поява спеціально розробленого віртуального простору, в якому нові люди вчилися бути людьми. Із цією метою створено віртуальний простір Каліфорнії – міста з десятильйонним населенням, де нова людина “на дотик” могла відчути життя, котре знала лише за дискурсивними документами: кіно, відео та звукозаписами.

У такий спосіб світ, створений трансформерами, поділяється на дві площини в одному просторі. Вони співіснують, проте не стають одним суспільством. Хоча Гжесь сприймає штучних дітей наче родину, однак саме він усвідомлює їх “ненатуральність”, оскільки помічає, що, виховані роботами та ірігочі (механічні ляльки, схожі на плюшеві іграшки або мультяшних героїв та розроблені для навчання дітей правильній вимові й спілкуванню), вони діють так само та мають відповідні жести й міміку. А з іншого боку, Гжесь не може побороти заздрість до тих, що здатні відчувати всіма органами чуття, яких він як робот позбавлений, зокрема тактильних, смакових, нюхових відчуттів.

Фікційний часопростір роману як літературного тексту за застосованими прийомами поступається засобам, використаним для створення загального ефекту від нього як цілого, розрахованого на гіпертекстове сприйняття. Від читача не вимагається обирати сюжет, проте йому пропонуються візуальні та звукові ефекти, що супроводжують текст, який читається з використанням мережевих технологій. Читачу надається можливість відтворити 3-D копії трансформерів-персонажів, котрі об'єднуються в гільдії, кожна з яких має власну емблему. Текст насичений посиланнями, спеціально розробленими зображеннями тощо. Таким чином, акцент робиться не на уяву читача, а на створення візуального й звукового ряду, ілюзії повноти симульованого світу трансформерів.

Якщо провести паралелі до роману О. Шинкаренка *Кагарлик*, який також передбачався як інтермедійний проект, то останній явно поступається *Старості аксолотля*. Над книжкою Я. Дукая працювала група професіоналів у сфері комп'ютерної графіки, тоді як проект О. Шинкаренка залишався цілком авторським, і медіа-супровід – на рівні аматорської спроби, доступної для зацікавлених, адже для ознайомлення з матеріалами потрібно додатково вишукувати їх в Інтернеті. До того ж вони не становлять невід'ємної частини роману. Саме тому *Кагарлик* сприймається як літературний текст, що супроводжується авторськими малюнками, а літературна частина є більш концептуально розробленою й насиченою власне літературними “ефектами”.

Варто додати про такий аспект літературної площини роману *Старість аксолотля*, котрий без спеціального розгляду залишається поза увагою, як контекстуальна поліфонічність. Текст написаний у стилі кіберпанку<sup>5</sup> й звернений до постгуманістичної проблематики. Центральним питанням виступає проблема, що означає зберегти людяність<sup>6</sup> для трансформера, котрий усвідомлює власну недостатність – чуттєву та інноваційну. Обидва автори згаданих творів не торкнулися питання тілесності в наноепоху, зокрема того його аспекту, що пов'язаний із комбінацією машини й тіла людини в особі кіборга. Автори обходили питання тілесності в різні способи. О. Шинкаренко переносить до спеціальних

<sup>5</sup> Ростислав Семків визначає кіберпанк як “лабораторну роботу”, експеримент, спробу, “територію у процесі забудови”, а також як стиль (напрямок), що не знає завершеності та зумовлений “пошуком можливостей адаптації, співіснування зі світом технологій, без яких існування людини в третьому тисячолітті є немислимим” (Р. Семків, *Фрагменти*, Київ 2001, с. 27).

<sup>6</sup> Марія Шимчишин зауважує, що в контексті постгуманістики питання “що означає бути людиною” локалізується у сфері точних наук та досліджується в культурному й видовому сенсах (М. Шимчишин, *Парадигми та виміри постгуманізму*, „Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри” 2013, Вип. 10, с. 486). Сергій Сушко гіпотетичною фазою біологічної еволюції людини називає гібридизацію з машинами і штучним інтелектом (С. Сушко *Дихотомія “гуманізм – постгуманізм”: чи існує вона у сучасній англомовній літературі?* „Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри” 2013, Вип. 10, с. 380), а також наводить погляди науковців щодо транслюдності, яка виступає точкою, де людська істота починає долати свої обмеження, але все ж розпізнається як людська особа чи щось їй подібне (там само, с. 381).



механізмів свідомості персонажів, після чого вони існують як дискурс та фетиш, а Я. Дукай проблематизує питання тілесності як одне із центральних, позбавляючи своїх персонажів тіла. Тілесність подається як проблема свідомості, котра прагне нейросигналів, що надаються органами чуття. Це такий собі “мінус-прийом”, який акцентує не переваги машинного тіла, а його недолік, роблячи трансформера “недолюдиною” до тих пір, поки робот не прийме себе таким, яким він є, і не буде бажати більшого, ніж пропонує йому його нове втілення. Тобто залишиться в межах промислового відтворення та відмовиться від бажання творити.

Проблематика тілесності, що перестала бути іманентною рисою людини, сприяє створенню “коллапсу онтологічних кордонів” (термін використаний М. Шимчишин) та визначається як одна з важливих тем літератури постгуманізму. До таких питань слід віднести й розуміння маргіальності прийдешньої людини, що стосується не лише фізіологічної відмінності через поєднання технології та біотехнології. В аналізованих творах нові особи не набувають статусу маргіальності, існуючи на рівні з людьми, або посідаючи їхнє місце. Отже “неантропоцентрична самість” (термін М. Бакка) персонажів творів кіберпанку пов’язана з їх виходом за межі людської тілесності в стан інформаційного існування. Така концепція обходить питання набуття надлюдських здібностей, натомість акцентується ідея можливості життя, відокремленого від тваринного й від людського способів існування. Воно не постає в утопічно привабливому вигляді. Якщо Жиль Дельоз і Фелікс Гваттарі говорили про “тіло без органів” як утілення дисперсивної суб’єктивності в масиві суспільних бажань<sup>7</sup>, то письменники відкинули суспільні бажання, залишивши “тіло без органів” як спосіб інформаційного існування в кіберпросторі. Віртуальна реальність трансформерів (*Старість аксолотля*), утілена в механізованих тілах, має свої переваги – відсутність необхідності користуватися мовою для спілкування. Цифровий простір уможливорює комунікацію, не опосередковану мовою.

Отже, постапокаліптичний світ (зокрема його часопросторова логіка) у постмодерністських текстах має досить чітко окреслену специфіку на образотворчому й проблемному рівнях. Перший

<sup>7</sup> Ж. Делёз, Ф. Гваттари, *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*; пер. с франц. Д. Кралечкин, Екатеринбург 2007, с. 22-33.

зумовлений зверненням митців до альтернативних художніх засобів, запозичених з інших видів мистецтва (живопис, музика, графіка) та нехудожніх видів діяльності (кіберможливості цифрової обробки образів і звуків). Письменники створюють віртуальний простір, трансгресивність якого актуалізує зняття меж між метафізичним існуванням персонажів і їх текстовою (нараційною) умовністю або інформаційною віртуальністю, а також затирається межа між художньою й нехудожньою реальностями, коли вони (ці види реальності) стають взаємозумовлювальними художніми факторами (не йдеться про метароманну специфіку постмодерністських текстів). Такими в *Кагарлику* є п'ятивимірний роман і п'ятивимірна художня реальність як предмет зображення і спосіб існування художнього світу. У *Старості аксолотля* акцентовано симулятивність світу трансформерів, для чого використано принцип гіпертекстових посилань та застосовано можливості Інтернету. Відповідно художній світ твору орієнтований не так на уяву читача, як на його включення в змодельовану й симульовану мультимедійними засобами художньо-віртуальну реальність. Високий розвиток нанотехнологій стає предметом зображення і способом функціонування художніх текстів, впливаючи на їх образотворчу специфіку та проблематику. Проблемний рівень постмодерністських текстів, у яких відтворено постапокаліптичний світ, передбачає не лише уведення здобутків у сфері нанотехнологій як фабульного тла та формування персонажів, які їх створюють, від них залежать або прагнуть подолати. Домінантним стає контекстуальне прочитання фабули в аспекті трансгуманістичної проблематики, властивої стилю кіберпанк. У результаті художні час і простір втрачають звичну для них одиничність, логіку і взаємозв'язок, переходячи в розбалансований стан відношень щодо один одного (вмотивування сюжету апокаліптичною ситуацією або специфіка постапокаліптичної художньої реальності, позбавленої норм та принципів історичності й детермінізму) та набуваючи здатності до множинного / варіативного існування.



## SUMMARY

### Post-apocalyptic time and space in postmodern texts (based on novels *The Old Axolotl* by J. Dukaj and *Kaharlyk* by O. Shynkarenko)

It traces the logic of an art design of time and space in postmodern texts in which a fiction world appears as an alternative space. The ebook *The Old Axolotl* by J. Dukaj and the novel *Kaharlyk* by O. Shynkarenko offer a vision of modernity or (not) a distant future due to the development of nanotechnology. In these texts, time and space are mutually distinct categories, removing a possibility of a clear vector of art events. A category of time is outdated and moved into the category of artistic conventions. Instead, art space becomes a dominant factor in the creation of artistic reality simulation. A contextual reading of the plot in terms of transhumanistic problems is an important factor for this interpretation. These problems are inherent cyberpunk style. Artistic time and space lose their habitual for their individuality and the logic of the relationship, moving to the unbalanced state of mutual relations (the plot is reasoning apocalyptic situation or the specifics of a post-apocalyptic fiction reality, devoid of principles and norms of historicity and determinism) and acquiring the capacity for multiple/variable existence.

**KEYWORDS:** post-apocalyptic time space, postmodernism, cyberpunk, transhumanism, J. Dukaj, O. Shynkarenko



**ZOJA KUŚA**

Lublin

## Религиозный дискурс на примере повести И. Пятницкой *Пима Солнечный*

Апостол Павел в своих посланиях говорит о том, что христианам надлежит облечься в “нового человека”, совлекшись “ветхого” с делами его (Еф. 4:24, Кол. 3:9). Проследивая все антропологическое учение Апостола язычников, стоящее в тесной связи со всем Священным Писанием, нужно констатировать, что здесь речь не идет о какой-либо аллегории, но о реальном видении новой преобразованной человеческой природы, со всеми вытекающими отсюда последствиями. По сути, вся христианская антропология сводится к констатации наступления новой антропологической эры, когда вся человеческая природа не столько вернется к состоянию, предшествующему грехопадению, сколько возвысится на совсем новую ступень развития. В футурологическом плане данной закономерности все еще предстоит осуществиться в перспективе будущего воскресения и нового времени (Ап. 21:1). Тем не менее, уже сегодня мы можем говорить о частичных характеристиках “новой твари”, отображаемых в христианах, успешно преобразующих свою природу. Речь идет, прежде всего, о переходе с “плотского человека, на “человека духовного”, от стяжания таких внутренних добродетелей как чувство всепоглощающей любви ко всему живому, терпение, милосердие, вера, смирение, внутренний покой. Все вышеперечисленное наблюдается в духовной прозе, исследуемой нами писательницы Ирины Пятницкой, в частности, в случае ее героев, стремящихся к построению своей духовной христианской жизни в современном атеистическом обществе.

Начиная с 60–70-х гг. прошлого века термин “дискурс” становится предметом научного интереса исследователей разных областей науки. Первоначально этот термин был связан исключительно с лингвистикой, однако за последние годы понимание “дискурса”,

его дефинирование намного углубилось и расширилось, привлекая тем самым внимание ученых из области семиотики, психолингвистики, антропологии, философии, литературоведения<sup>1</sup> и т. д. Именно по этой причине привести исчерпывающую и единственно правильную дефиницию “дискурса” не представляется возможным. Заметим, что раньше понятие “дискурс” включало лишь языковую практику, на сегодняшний же день значение “дискурса” перестало сводиться лишь к письменному и устному высказыванию, оно охватило “внеязыковые семиотические процессы”<sup>2</sup>. В. Карасик в книге *Языковой круг – личность, концепты, дискурс*<sup>3</sup> отмечает, что понятие “дискурс” выходит за рамки понятия “язык”. Такую постановку вопроса исследователь обосновывает тем, что для объяснения сущности этого понятия необходимо привлечь такие области знания, как аналитическая философия, лингвистическая антропология, культурология, социология, теория контекстуализации и др. П. Серио, представитель французской школы дискурса, в свою очередь, выделяет восемь значений термина “дискурс”: 1) это любое конкретное высказывание; 2) это единица, превосходящая своими размерами фразу; 3) это воздействие высказывания на адресата; 4) беседа как основной тип высказывания; 5) это речевая актуализация единиц языка; 6) это социально и идеологически ограниченный тип высказываний, например, политический дискурс; 7) это теоретический конструкт, исследующий условия производства текста и, последний, это “речь с позиции говорящего в противоположность повествованию, которое не учитывает такую позицию”<sup>4</sup>. Польская исследовательница Халина Гжмил-Тылютка (Halina Grzmil-Tylutka) дает следующее определение дискурса:

<sup>1</sup> Е. Л. Николаев, Е. С. Сулова, *Дискурс и психическое здоровье личности: современные взгляды*, “Вестник психиатрии и психологии Чувашии” 2010, № 6, с. 87.

<sup>2</sup> И. В. Богачевская, *Религиозный дискурс как объект философско-религиозной рефлексии*, “Вопросы духовной культуры. Философские науки”, (online), <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/15110/29-Bogachevskaia.pdf>, [доступ: 03.09.2016].

<sup>3</sup> В. Карасик, *Языковой круг: личность, концепты, дискурс*, Волгоград 2002, с. 189.

<sup>4</sup> Ibidem, с. 190. Если рассмотреть дефиниции “дискурса”, приведенные в толковых словарях, то, в основном, авторы указывают на два наиважнейших качества дискурса, а именно на то, что это способ использования языка в речевой деятельности человека, а также, что дискурс всегда ситуативен.

nierozzerwalna jedność dwóch, wzajemnie się warunkujących aspektów: językowego i społecznego, co wynika z jego charakteru instytucjonalnego<sup>5</sup>.

Польский языковед и исследователь дискурса Мария Войтак приходит к выводу, что:

dyskurs to zarazem wzorzec zdarzenia komunikacyjnego, jak i sposób jego realizacji”<sup>6</sup>. Ученая сравнивает дискурс с фонариком, используемым лингвистами для объяснения определенного познавательного пространства<sup>7</sup>.

Одно из наиболее полных описаний “дискурса” представил европейский исследователь Теун ван Дейк, который выделил три ключевых измерения дискурса: использование языка, передачу идей и интеракцию в социальных ситуациях. Ученый также описал основные свойства дискурса, указывая на его языковой, интеракционный, когнитивный и коммуникационный характер<sup>8</sup>.

М. Фуко и Ж. Деррида, представители французской школы, рассматривали дискурс как коммуникационный момент. Фуко определял “дискурс” как совокупность абстрактной структуры текстов, которые касаются/говорят об одной и той же теме. Дискурс здесь понимается как коммуникационная, метатекстуальная единица, большая, чем текст; это единица, имеющая письменное или устное выражение – диалог или монолог; единица, возникающая синхронно или последовательно. Это множество текстов, связанных между собой одной темой<sup>9</sup>.

---

Наталья Арутюнова определяет дискурс как “речь погруженную в жизнь”. См.: Н. Арутюнова, *Дискурс*, [в:] *Лингвистический энциклопедический словарь*, ред. В. Ярцева, Москва 1990, с. 135.

<sup>5</sup> Н. Grzmil-Tylutka, *Gatunek w świetle francuskiej teorii dyskursu*, Kraków 2007, s. 26.

<sup>6</sup> М. Wojtak, *O relacjach dyskursu, stylu, gatunku i tekstu*, „Tekst i Dyskurs” 2011, nr 4, s. 71, (online), [http://www.tekst-dyskurs.eu/images/pdf/zeszyt\\_4/Wojtak.pdf](http://www.tekst-dyskurs.eu/images/pdf/zeszyt_4/Wojtak.pdf), [доступ: 06.09.2016].

<sup>7</sup> Ibidem, с. 70.

<sup>8</sup> Т. ван Дейк, *Исследования дискурса*, [в:] *Дискурс как структура и процесс*, ред. Т. ван Дейк, Варшава 2001, с. 10.

<sup>9</sup> Цит. по: И. Варнке, Ю. Шпитцмюллер, *Многоуровневый лингвистический анализ дискурса – DIMEAN*, с/ 124. И. Варнке, *Прощай, текст – здравствуй, дискурс? О смысле и цели постструктуралистского понимания текста*, [в:] *Лингвистика текста в Германии. Понимания, проблемы, перспективы*.

Что же понимается под термином “религиозный дискурс”? Это регламентируемая определенными историческими и культурными традициями деятельность, направленная на формирование или же изменение уже установленного сакрального мироощущения и религиозного опыта<sup>10</sup>. С помощью религиозного дискурса представляется возможным исследование веры как индивидуального, так и массового сознания. Религиозный дискурс является одним из институциональных дискурсов, это мироощущение и миропонимание, которое определяет поведение человека, а также ряд действий, основанных на вере в существование высшей силы<sup>11</sup>. Е. Бобырева утверждает, что религиозный дискурс – это коммуникативно-культурный феномен с определенной системой ценностей, реализуемый в виде некоторых жанров и выражаемый с помощью подходящих языковых и речевых средств. Религиозный дискурс, продолжает ученая, является “совокупностью речевых актов, которые используются в религиозной сфере”, в широком понимании – это “набор определенных действий, ориентированных на приобщение человека к вере”<sup>12</sup>.

---

*Антропология переводов*, ред. З. Билют-Хомплевич, В. Чахур, М. Смыкала, Вроцлав 2009, с. 343-360; См. также: W. Heinemann, *Kontrowersje wokół analizy dyskursu*, тл. D. Kaczmarek, (online), <http://www.ur.edu.pl/wydzialy/filologicz-ny/tekst-dyskurs-komunikacja/tlumaczenia-artykulow>, [доступ: 08.09.2016]; см. также: W. Czachur, *Dyskursywny obraz świata. Kilka refleksji*, „Tekst i Dyskurs” 2011, nr 4, s. 79-97, (online), [http://www.tekst-dyskurs.eu/images/pdf/zeszyt\\_4/Czachur.pdf](http://www.tekst-dyskurs.eu/images/pdf/zeszyt_4/Czachur.pdf), [доступ: 08.09.2016].

<sup>10</sup> Е. Кожемякин, *Религиозный дискурс: методология исследования*, “Научные ведомости Белгородского государственного университета” 2011 (Серия: Философия. Социология. Право), № 2 (97), вып. 15, (Серия: Философия. Социология. Право), (online), <http://cyberleninka.ru/article/n/religioznym-diskurs-metodologiya-issledovaniya>, [доступ: 07.09.2016].

<sup>11</sup> Н. А. Боженкова, Д. В. Атанова, *Религиозный дискурс в структуре типов институционального общения (на материале православного вероучения)*, (online), [http://www.курская-епархия.рф/znamenskie\\_chteniy/2013/pdf/swsu2/%D0%91%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D.%D0%90.,%20%D0%90%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%94.%D0%92.-%D1%81%D1%82.pdf](http://www.курская-епархия.рф/znamenskie_chteniy/2013/pdf/swsu2/%D0%91%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9D.%D0%90.,%20%D0%90%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%94.%D0%92.-%D1%81%D1%82.pdf), [доступ: 03.09.2016]; см. Е. Бобырева, *Религиозный дискурс: ценности и жанры*, [в:] *Проблемы философии, культурологии и искусствоведения*, “Знание. Понимание. Умение” 2008, № 1, с. 162.

<sup>12</sup> Е. Бобырева, *Религиозный дискурс: ценности и жанры...*, с. 162.

Карасик предлагает изучать данный дискурс исходя из следующих характеристик: “участники, хронотоп, цели, ценности, стратегии, материал (тематика), разновидности и жанры, прецедентные (культурогенные тексты), языковые и речевые особенности”<sup>13</sup>. Данные компоненты религиозного дискурса, предложенные учеными, будут использованы нами в ходе анализа повести И. Пятницкой *Пима Солнечный*.

Спецификой религиозного дискурса являются то, что к числу его участников принадлежит Бог. В данном дискурсе Он всегда сопряжен с иной человеческой сущностью: собственно Бог и тот, кому он открылся (святые, пророки, мученики, страстотерпцы и т. д.). Очень важным элементом в религиозном дискурсе является форма личных местоимений, употребляемая для поддержки отношений Бог – адресат. Вежливая форма обращения “вы” здесь не имеет места, она заменяется обращением только на “ты” к индивидуальному адресату и “вы” ко множественному адресату<sup>14</sup>.

Хронотопом религиозного дискурса является храм, церковь, часовня, монастырь, которые часто отождествляются с крепостью, местом защиты человека. Интересно, что рамки религиозного дискурса намного шире, так как они выходят за пределы храма. Сводя данный дискурс только к стенам храма, мы сужаем сущность данного дискурса. Отсюда Бобырева абсолютно правильно предлагает несколько подвидов религиозного дискурса в зависимости от ситуации и особенностей взаимоотношений коммуникантов: 1) общение в храме, отличающееся некой долей клишированности, ритуальностью и театральностью; 2) общение в малых религиозных группах вне храма; 3) общение человека с Богом, например, в обособленной молитве, когда человек не нуждается в посредниках для общения с Творцом<sup>15</sup>. Повторим еще раз, именно из-за того, что в религиозном дискурсе ключевым моментом является коммуникативный аспект, данный дискурс выходит за пределы церкви. Это и дом молитвы, храм, христианская конфессия, религиозная организация со своей системой взаимоотношений верующих с духовенством, установленными догматами и обрядностью.

<sup>13</sup> В. Карасик, *Языковой круг: личность, концепты, дискурс...*, с. 221.

<sup>14</sup> Ibidem, с. 221.

<sup>15</sup> Е. Бобырева, *Религиозный дискурс...*, с. 162.

В религиозном дискурсе временная организация текста также играет немаловажную роль. Время религиозного дискурса фиксируется жанровой спецификой общения, например, проповедь совершается в отдельные часы службы, совершение литургии в дообеднее время, привязка богослужений к суточному часовому кругу: девятый час, вечерняя, повечерие, утренняя, первый час, третий час, шестой час, Божественная литургия и т. д.

Молитва – особый тип религиозного общения, религиозного дискурса человека, своего рода обращение к Богу, поэтому независимо от того, где происходит молитва – в храме или вне его – локус молитвы: внутренний мир человека, его душа. В свою очередь, внутренняя логика религиозного дискурса определяется концептом веры<sup>16</sup>.

Ключевую роль вербального и невербального компонентов религиозного дискурса играет ритуал. Как мы уже упоминали, базой любого дискурса является речевая деятельность, однако в религиозном дискурсе есть жанр, который предусматривает отсутствие речи – “безмолвная внутренняя молитва”<sup>17</sup>. Часто в ритуалах вербальный компонент уходит на второй план, уступая место невербальному – обрядовым действиям. Ритуальность Кожемякин называет специфической чертой религиозного дискурса, объясняя ее с двух точек зрения – коммуникативистской и социологической. Первая направлена на передачу религиозного знания. В свою очередь, с социологической точки зрения религиозный дискурс направлен “на воспроизводство института, что происходит в соответствии с канонами, закрепленными не только в сакральных текстах, но и в ритуальных практиках”<sup>18</sup>.

Цель и ценностные установки религиозного дискурса сводятся к признанию Божьего бытия, к осведомленности в греховности мира, к стремлению к добродетели и т. д. Если в других типах институционального общения ценности могут быть скрытыми и подразумеваемыми, то в данном требуется открытое их утверждение – признание Бога единым, невидимым, всемогущим. Формирование ценностного мира в религиозном дискурсе начинается на уровне ценностного идеала или ценностного представления о ком-то или

<sup>16</sup> В. Карасик, *Языковой круг: личность...*, с. 223.

<sup>17</sup> Е. Бобырева, *Религиозный дискурс...*, с. 162-163.

<sup>18</sup> Е. Кожемякин, *Религиозный дискурс...*, (online).



о чем-то, являющиеся своего рода ориентирами на пути развития личности. Ключевой целью религиозного дискурса является приобщение человека к Богу. За этой целью выстраивается ряд других: получить поддержку, очистить душу<sup>19</sup>.

Лексико-грамматические особенности, стилистические средства и речевые акты – это те языковые средства, которые служат для адекватного выражения системы референций. Языковой параметр, отмечает Кожемякин, “выражает ту или иную степень “приблизительности” высказывания и его соответствия содержанию мистического опыта”<sup>20</sup>. “Невыразимость” религиозных переживаний стала доступной благодаря языковым средствам религиозного дискурса, т.е. экспрессивно-возвышенной лексике, положительным и отрицательным экспрессивам<sup>21</sup>, метафорам, символам, аллегориям, образам. Языковой пласт религиозного дискурса сложен постольку, поскольку с помощью семиотических средств трудно адекватно передать содержание мистического опыта. Часто этих средств просто не хватает и, как мы уже отметили, тогда появляется проблема “приблизительности” и “невыразительности” передачи религиозного опыта<sup>22</sup>. Однако имеющиеся языковые средства позволяют обратиться к интуиции и эмоциям адресата, обеспечивая таким образом интуитивное понимание. Догматический аспект религиозного дискурса обеспечивается за счет использования таких языковых стратегий, как употребление устаревшей лексики, специфичной терминологии из старославянского языка, цитирование сакральных текстов<sup>23</sup>. В данном дискурсе широко используется метафорика из текстов Священного Писания и святоотеческих текстов<sup>24</sup>. Говоря о заимствованиях из Священного Писания необходимо обратить внимание на прецедентность как показатель ценностной значимости, без упоминания об этом рассмотрение данного дискурса было бы неполным. Итак, Бобырева выделяет внутреннюю и внешнюю прецедентность религиозного дискурса, под внутренней

<sup>19</sup> См.: Е. Бобырева, *Религиозный дискурс...*, с. 162.

<sup>20</sup> Е. Кожемякин, *Религиозный дискурс: методология исследования...*, (online).

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> О. Н. Кондратьева, *Метафорика религиозного дискурса*, (online), <http://www.lib.csu.ru/vch/365/016.pdf>, [доступ: 03.09.2016].

понимая воспроизводимость фрагментов Священного Писания в процессе построения вторичных жанров религиозного дискурса, например, проповедь. Под внешней прецедентностью учения подразумеваются прецедентные имена, высказывания и ситуации. К ряду прецедентных имен можно отнести нарицательные “ангел”, “богиня” и собственные “Бог”, “Илья”, “Моисей”, “Магдалина”<sup>25</sup>. Не последнюю роль в религиозном дискурсе играют прецедентные высказывания: “внести свою лепту”, “дар божий”, “камень преткновения”, “хлеб насущный”. Некоторые из них употребляются без изменений, некоторые проходят трансформацию<sup>26</sup>.

Религиозный дискурс устанавливает, сохраняет и воспроизводит основные каноны религии и веры с помощью когнитивно-языковых средств<sup>27</sup>. Одной из главных черт религиозного дискурса является передача религиозного опыта. Базой для такого дискурса являются не только церковные каноны и догматы, но также ритуальная практика. Религиозная недосказанность объясняется и дополняется ритуальными формами передачи религиозного знания. Предметом религиозного дискурса является сакральность во всех ее проявлениях и формах. Предметную область религиозного дискурса составляют такие вечные категории, как “Бог”, “вера”, “спасение”, “истина”.

Перейдем к анализу религиозного дискурса в произведении *Пима Солнечный* Ирины Пятницкой, малоизвестной писательницы в современной русской литературе, творчество которой сконцентрировано, прежде всего, на духовных ценностях. Нравственные позиции ее героев не всегда соответствуют высокому духовному уровню, однако практически все они в свое время проходят метаморфоз, с которым связан процесс поиска и удовлетворения духовных потребностей. Духовное становление героев является архетипным мотивом в произведениях писательницы. Как фон для героев с христианским мировоззрением, Пятницкая создает “духовно слепых” героев. Ирина Пятницкая – автор нескольких повестей – *Пима*

<sup>25</sup> Е. Бобырева, *Религиозный дискурс...*, с. 165-166.

<sup>26</sup> *Ibidem*, с. 166. Упомянем хотя бы о зооморфных и милитарных метафорах родства, таких как “овца блуждающая, козёл отпущения, волк в овечьей шкуре, лев рыкающий, порождение ехидины, т. е змеи, стать против козней диавольских, вражеское нашествие, обратитесь в оружие света, которые обогащают языковой пласт религиозного дискурса.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

*Солнечный*, *Кисельные берега*, *Маринкино зеркальце* и сборника рассказов *В кругу ближних*. Все эти книги можно отнести к жанру духовной прозы. Во всех произведениях писательница представляет сложные жизненные обстоятельства, которые способствуют внутреннему преображению героев<sup>28</sup>. Главная идея повести – период мировоззренческой перемены и религиозного прозрения главного героя, детдомовца Стаса. Религиозный дискурс отмечен в повести посредством участников, временно-пространственной организации событий, поставленных целей и применяемых стратегий, меняющейся шкалы ценностей, а также использования прецедентных текстов и языковых особенностей.

Добавим, что проза писательницы имеет ретроспективный характер. В повести *Пима Солнечный* повествование ведется на основании воспоминаний. Данной линии характерны постоянные обращения к прошлому, причем с помощью временной дистанции происходит акт самопознания героев. Ретроспективное воззрение на прожитые годы позволяет героям сделать правильные выводы, трезво оценить свои ошибки.

В религиозном дискурсе можно говорить о двух группах коммуникантов: агентах и клиентах. Первая группа – это представители церковного “института”, вторая – прихожане<sup>29</sup>. Для анализа повести Пятницкой воспользуемся классификацией и терминологией, предложенной Карасиком. Итак, в данном произведении участниками религиозного дискурса становятся главный герой, воспитатель детского дома и священник. Несмотря на то, что агентами, т. е. посредниками между Богом и человеком, в основном, являются священники, в *Пиме Солнечном* эту роль смеем приписать Лидии, воспитательнице детского дома. В приобщении детдомовца к вере именно она сыграла ключевую роль. Лидия стала не только Ангелом Хранителем героя, но и помогла ему увидеть тайны души человека, раскрыть самого себя и заглянуть вглубь своей души. Воспитательница открыла для него совсем новый мир – жизнь с Богом. Неслучайным кажется имя Лидия, от которого Стас при первой же встрече образовал ласкательную форму “Ли-душа”, причем очень четко

<sup>28</sup> Больше о писательнице см.: Z. Куся, *Мотив Путей Господних на примере повести Ирины Пятницкой „Пима Солнечный”*, „Roczniki Humanistyczne TN KUL” 2015, t. LXIII, z. 7, с. 83-96 (Seria: Słowianoznawstwo, red. A. Woźniak).

<sup>29</sup> В. Карасик, *Языковой круг...*, с. 221.

разделяя имя на части, что в результате дало слово “душа”, имеющее два значения: “душа” и “бабочка”<sup>30</sup>. Появление Лидуши в детском доме кардинально изменило ментальную и поведенческую сторону жизни Стаса. Появились ошеломляющие его сознание рассказы о неизвестном ему Боге, о его распятии, беседы о церкви, утренние и вечерние молитвы, церковь и первый осознанный контакт с *sacrum*, затем Таинство Крещения, нательный крестик, рождение неопишуемого желания быть частью этого необъяснимого и неопишуемого сакрального мира, и как результат – монашество.

Роль священника, т.е. “полноценного религиозного агента”, играет второстепенную роль хотя бы по той причине, что священник духовно занялся героем уже приобщенным к церковному, и открывшем Бога благодаря Лидии. Два агента – Лилия и священник – становятся крестными родителями Стаса во время таинства Крещения. Пережитая мальчиком нуменозность и соприкосновение с Божественной любовью, оставили в душе ребенка неизгладимый след. Коммуниканты данного Таинства также меняют свой статус: Стас становится воцерковленной личностью, Лидия приобретает статус крестной матери, в сознании мальчика происходит восполнение дефицита любви и присутствия родной матери. Далее, Таинство Крещения транспонируется на взаимоотношения с “другой” матерью, соединяя этих двух коммуникантов тесными узами на всю жизнь. Мало того, мечта мальчика – любой ценой быть с родной матерью, защитить ее, реализовались на Лидуше, которую он спас от неминуемой смерти: “Слава Богу! Успел, не опоздал!..” – говорил он, когда озверевшие детдомовцы во главе с Сергеем Черепановым, антигероем повести, избивали женщину<sup>31</sup>. Став монахом, иеродиакон Стахий пишет своей крестной матери: “Мама, приезжай с детьми ранним поездом, ни о чем не беспокойся, я вас встречу у разъезда. Буду ждать, очень соскучился”<sup>32</sup>.

Нательный крест, полученный во время крещения от батюшки – его крестного отца, становится защитой не только от мира невидимого, но и видимого. “Стас постоянно нащупывал крестик на груди,

<sup>30</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия, гл. ред. С. А. Токарев, т. 2, Москва 1982, с. 344-345..

<sup>31</sup> И. Пятницкая, Пима Солнечный, Москва 2013, с. 74.

<sup>32</sup> Ibidem, с. 76.

боясь его потерять”<sup>33</sup>. Добавим, что семиотическая сторона религиозного дискурса насыщена знаками-символами, олицетворяющими некий образ, отношение или событие<sup>34</sup>. В повести символ креста представлен как в визуальном, так и вербальном плане. Крест приобретает разнообразные коннотации, в основном с учетом христианского символа креста. Крест Стаса можно рассматривать как благословение, как защиту от демонов, как олицетворение нелегкой судьбы, как принадлежность к вере и, наконец, как освобождение от греховного бремени. Нательный крест, так трепетно хранимый Стасом, используется им также в спонтанных реакциях на событие. Замечательные слова Маркуши, героя из романа Бориса Зайцева *Золотой узор* применимы и в случае жизненных ситуаций Стаса: “Крест объединяет людей и отделяет от них зверей”<sup>35</sup>. Нательный крестик принес Стасу также страдания. Один из детдомовцев, тот же властный и опасный антигерой Серега Черепанов, при виде нательного креста у Пимы, решил его лишить данного предмета. “Пима схватился за крест и, сильно прижимая, до боли вдавливая его в грудь, просил помощи у Бога”<sup>36</sup>. Стас воспринимал крест как защиту от агрессивного мира, который его окружал. Вербальные унижения со стороны детдомовцев, касающиеся духовной жизни Пимы, герой принимал со смирением и без обиды, хотя и не оставлял издевательств без комментария.

Да ты никак испугался? Крестиком прикройся! Или не поможет? Давай мы его лучше пропьем, говорят он из чистого золота у тебя? – продолжал издеваться Черепанов.

– Он дороже любого золота, дурак! – ответил Пима (доп. КЗ). Тебе этого не понять, мозгов нет, пропил все, в голове одно дерьмо осталось! – кипятился Стас<sup>37</sup>.

Не только нательный крест не позволял ему вести себя как другие детдомовцы, но очень сильно развитое в нем чувство совести. И каждый раз, когда его посещали мысли о том, чтобы перешагнуть

<sup>33</sup> Ibidem, с. 40.

<sup>34</sup> См.: Е. Бобырева, *Религиозный дискурс: ценности и жанры...*, с. 166.

<sup>35</sup> Б. Зайцев, *Золотой узор*, [в:] Б. Зайцев, *Звезда над Булонью*, Москва 1999, с. 167.

<sup>36</sup> И. Пятницкая, *Пима Солнечный...*, с. 63.

<sup>37</sup> Ibidem, с. 68.

этот непреодолимый барьер, стать хамом, как другие детдомовцы, Стас хватался за крест и молитвенно просил помощи у Бога. Повесть *Пима Солнечный* – это повесть о совести, о Божественном промысле. Неслучайно повесть наполнена назидательными отступлениями о “спящей совести”, о способах ее пробуждения.

Как мы уже раньше упоминали, хронотопом религиозного дискурса является храм, церковь, часовня, монастырь. Добавим, что данный тип дискурса выходит за рамки этого пространства в зависимости от подвида дискурса. Коммуникантами во всех подвидах являются воцерковленная личность и Бог. О первом говорим, когда происходит общение в храме. В случае героя повести такое поведение наблюдается повседневно. После Крещения Стас регулярно ходил в храм, где проводил целые вечера, сидя в углу и внимательно вслушивался в звуковое пространство окружения. Второй, когда имеет место общение в малых религиозных группах вне храма. Данный подвид также применим к героям повести Пятницкой. Молитвы в детдоме, сначала произносились Лидией, затем самим Стасом.

Ласково погладив каждого по головке, она медленно, вполголоса начинала читать утренние молитвы. По чуть заметному изменению лиц и дыханию она чувствовала, что дети уже не спят, проснулись и вслушиваются в ее тихие слова”, и еще: “Стоило Лидии только начать тихонько петь “Богородице Дево, радуйся”, как дети, затаив дыхание, начинали внимательно вслушиваться, иногда даже всхлипывая, пряча лицо в подушку<sup>38</sup>.

И последний подтип религиозного дискурса – общение человека с Богом, например, в обособленной молитве, когда человек не нуждается в посредниках. В углу сарая, где Стас занимался животными, он отгородил себе маленький уголок, в котором хранились его сокровища – икона Спасителя, Богородицы и Татьяны, а также выцветшая фотография матери. В этом уголке он возносил свои молитвы за друзей и Лидушу.

Цель и ценностные установки сводятся здесь к признанию Бога, осознанности греха и тем самым к желанию перемены. Ценностная картина религиозного дискурса представляет собой вереницу оппозиций: жизнь – смерть, добро – зло, земное – божественное,

<sup>38</sup> Ibidem, с. 22-23.

ад – рай и т.д. Кроме выше приведенных оппозиций в анализируемой повести можно отметить, такие как: правда – ложь, открытость – замкнутость, любовь – ненависть, прощение – месть. Цель религиозного дискурса, ценностная картина и применяемые стратегии взаимосвязаны и взаимодополняемы, представляя собой неразрывную цепь. Еще раз повторимся, что в данной повести главной целью является приобщение детдомовцев к Богу, которую воспитательница реализует путем воспитательных и духовно-познавательных стратегий. Нужно упомянуть о жизненной цели Лидии: трудиться “не ради денег или славы, а именно ради Бога, ради ближних. Для спасения души. Чтобы работа была службой Христу”<sup>39</sup>. Самоотдача Лидии в работе, желание разбудить в детях заинтересованность в Боге, трепет перед сакральным, страх воспитательницы не напугать детдомовцев доселе неизвестным, новым и тяжело объяснимым существованием Бога, навязывали ей подбор стратегий, подсказанных сердцем и духовными глазами. Рассказы о библейских героях, о подвигах святых, чтение и пение молитв, экскурсия в церковь, проявление любви и понимания к детям, собственный пример принесли ощутимый результат. При общении с детьми наблюдается целенаправленное нагромождение лексем со значением звукового восприятия “медленно”, “вполголоса”, “тихо”, определяющих выбранную стратегию воспитателя, а также его эмоционально-психологическое настроение. Далее лексемы “ласково”, “чувствительно”, “внимательно”, “осторожно” показывают умиротворенность героини, которая считала, что “только через веру возможно найти путь к спасению покалеченной детской души”<sup>40</sup>. В повести используется несколько стратегий: призывающая, молитвенная, обрядовая и исповедальная.

В повести *Пима Солнечный* с религиозным дискурсом тесно связан педагогический дискурс, поскольку через воспитателя происходит передача определенных норм поведения и основ морали, а также наблюдается воцерковление героя. Эти дискурсы сходны также с окончательной целью – воспитание личности. Самым существенным отличием этих дискурсов является отсутствие прагматизма в религиозном дискурсе, поскольку он основывается на вере

<sup>39</sup> Ibidem, с. 9.

<sup>40</sup> Ibidem, с. 25.



в чудо и единение с Богом, в то время как педагогический зиждется на рациональности<sup>41</sup>. Вообще педагогическая функция в религиозном дискурсе играет ключевую роль, поскольку заключается “в целенаправленном воздействии на индивида”<sup>42</sup>. Роль Лидии не сводится только к раскрытию духовных глаз детдомовцев, но также предполагает исправление искаженного представления о Боге, церкви и праздниках. К примеру, на вопрос о том, что такое церковь, дети ответили: “это странный красивый дом, куда бабушки ходят, нам туда не надо”<sup>43</sup>, или же: “это место, где хранится большая военная тайна. Ведь не зря купола церквей похожи на шлемы воинов”<sup>44</sup>. Или же на вопрос: “Кто же родился 7 января”<sup>45</sup>, дети отвечали – Санта Клаус, Дед Мороз и его Снегурочка, древний зимний царь и т. д.

Языковая сторона религиозного дискурса в повести *Пима Солнечный* реализуется за счет экспрессивно-возвышенной лексики: “Боже мой!”, “Пима, мальчик мой солнечный, доброе утро, Господь с тобою!”<sup>46</sup>, “Воистину воскрес!”<sup>47</sup>, “До Бога ли здесь? Именно – до Бога! До источника любви!”<sup>48</sup>; аллегорий: “Выбор Каина и Авеля. Один в своем сердце сказал: “Убью!”. А другой в своем сердце ответил: “Люблю!”<sup>49</sup>; цитат из Библии: “Никто, возложивший руку свою на плуг и озирающийся назад, неблагонадежен для Царствия Божия (Лк. 9, 62)”<sup>50</sup>, “Прости [детей]. Они не ведают, что творят”<sup>51</sup>, а также цитирования святоотеческой литературы, например, слов старца Амвросия: “Любовь, конечно, выше всего. Если ты находишь, что в тебе нет любви, а желаешь ее иметь, то делай дела любви, хотя сначала без любви”<sup>52</sup>, и притчи монаха Варнавы (Евгения Санина):

<sup>41</sup> Н. А. Боженкова, Д. В. Атанова, *Религиозный дискурс...*, (online).

<sup>42</sup> О. Н. Кондратьева, *Метафорика религиозного дискурса...*, (online).

<sup>43</sup> И. Пятницкая, *Пима Солнечный...*, с. 25.

<sup>44</sup> Ibidem, с. 31.

<sup>45</sup> Ibidem, с. 31.

<sup>46</sup> Ibidem, с. 23.

<sup>47</sup> Ibidem, с. 36.

<sup>48</sup> Ibidem, с. 25.

<sup>49</sup> Ibidem, с. 73.

<sup>50</sup> Ibidem, с. 13.

<sup>51</sup> Ibidem, с. 55.

<sup>52</sup> Ibidem, с. 20.



“Жизнь – это мост над бездонной пропастью, с которой так и норовят столкнуть людей темные силы”<sup>53</sup>.

Подводя итоги наших кратких рассуждений на тему религиозного дискурса в творчестве И. Пятницкой, необходимо констатировать многогранность рассматриваемой тематики, а также факт, что определение, исчерпывающее дефиниции дискурса не представляется возможным. В то же время, религиозный дискурс как один из видов широко понимаемой тематики, возможно определить на основе соответствующий характеристик, очерчивающих исторические, культурные и сакральные границы религиозного опыта, охватывающего антропологическую составляющую *будущего человека*. Приведенные нами умозаключения, позволяют нам прийти к выводу, что проза И. Пятницкой полностью вписывается в научные рамки проблемы.

#### SUMMARY

##### Religious discourse exemplified by Irina Piatnickoy's Sunny Pima

The religious discourse is an eminently popular word in modern humanities. That ambiguous term is related to the text. This communicative opportunity aims to express something meaningful, in other words – it is language in use. In this article the definitions of the discourse, suggested by the representants of French, German, Polish and Russian school, will be quoted. For instance, Halina Grzymil-Tylutka defines “discourse” as an inextricable unity of two mutually qualifying dimensions: linguistic and social. Maria Wojtak believes that “discourse” is both an example of the communicative opportunity and the method of its realization. On the other hand, Russian researcher I. Bogatchevskaya claims that formerly the term “discourse” was exclusively associated with the linguistic practice. However, nowadays this term does not only come down to a speaking practice or written statements, it also includes a non-linguistic semiotic process. Therefore, the religious discourse in Irina Piatnickoy's novel will be presented in a following way: the heroes-participants of the given discourse, the organization of the discourse in time and space, the aims and values of religious discourse, strategies to achieve the aims and linguistic means.

**KEYWORDS:** discourse, language, religious discourse, participants of discourse, values, aims-strategies, linguistic means

<sup>53</sup> Ibidem, с. 60.



MARCIN M. BOROWSKI

Wrocław

## Konflikty religijne w *Świecie Dysku*

*Świat Dysku* (*Discworld*) Terrego Pratchetta jest cyklem złożonym z ponad czterdziestu powieści, a wątki dotyczące religii pojawiają się w większości z nich. Wyczerpujące omówienie tej problematyki w krótkim referacie stanowi zadanie niemożliwe do zrealizowania, w związku z czym temat religijny zostanie przeze mnie zaledwie zarysowany na podstawie przede wszystkim o *Pomniejszych bóstw* (*Small gods*)<sup>1</sup>. Powieść ta, jako jedyna z cyklu, w całości poświęcona jest zagadnieniom wiary i stanowi najlepszą ilustrację omawianego zagadnienia. To właśnie w niej, niczym w soczewce, skupiają się „dyskowe” religijne rozważania, poglądy, problemy i konflikty. Przyjmę zatem *Pomniejsza bóstwa* za główny odnośnik rozważań, przy czym – by uniknąć splecienia wywodu – będę się też odwoływał do innych pozycji z cyklu.

Uniwersum Dysku zamieszkują nie tylko różne ludzkie rasy, ale i różne gatunki. Poza ludźmi w powieściach spotykamy między innymi: krasnoludy, trolle, wampiry, wilkołaki, zombie, gnomy, elfy, golem, gobliny i Nobby’ego Nobbsa<sup>2</sup>. Wraz z gatunkową różnorodnością w świecie tym występuje odpowiednia różnorodność światopoglądów różniących się podejściem do życia, jednostki, płci, czy religii. Odmienności, jak to zazwyczaj bywa, są przyczyną wielu konfliktów, w których można bez trudu znaleźć analogie do problemów naszego świata.

Różnorodności gatunkowej *Świata Dysku* odpowiada mnogość religii. Niektóre z nich ściśle przynależą do gatunku i nie mogą być wyznawane

---

<sup>1</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze bóstwa*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1992.

<sup>2</sup> Bohater posiada co prawda zaświadczenie o tym, że jest człowiekiem, ale wielokrotnie na kartach powieści pada sugestia, że jest jedynym przedstawicielem swojego gatunku.

przez gatunek odmienny (jak religia krasnoludów, czy goblinów<sup>3</sup>), inne zaś chętnie przyjmują w szeregi wyznawców konwertytów niezależnie od ich gatunkowej przynależności (jak omnianizm). Na dysku występują zarówno religie monoteistyczne (na przykład omnianizm, „nugganizm”), politeistyczne (przykładowo religia panująca w Efebii, przypominająca wierzenia starożytnych Rzymian), jak i pozbawione bogów (formy zbliżone do buddyzmu lub religia krasnoludów). Religie są zróżnicowane ze względu na stosunek do niewiernych, a ich wyznawcy (i bogowie) należą do mniej lub bardziej wojowniczych. Analizując konflikty religijne, można zauważyć pewną ciekawą prawidłowość – ich największa eskalacja ma miejsce nie w stosunkach międzygatunkowych (choć tu religia może stanowić jedną z przyczyn braku wzajemnego zrozumienia), a międzyludzkich. To głównie ludzie toczą między sobą wojny religijne i są gotowi zabijać w imię wyznawanych bogów, a religijna zaciętość, jaką autor obdarza ludzką rasę, jest gorzką oceną naszej natury<sup>4</sup>.

Konflikty religijne przedstawione przez Pratchetta cechuje jeszcze jeden – poza różnorodnością gatunków rozumnych – specyficzny wyznacznik. Jest to kwestia istnienia bogów. Rzecz w tym, że w *Świecie Dysku* bogowie istnieją faktycznie, to jest bezdyskusyjnie i namacalnie<sup>5</sup>. W związku z realną boską egzystencją następuje wyraźne rozgraniczenie dwóch podstawowych przeciwstawnych kwestii, które w naszym świecie czasami trudno rozdzielić. Chodzi mianowicie o wyraźne odróżnienie

---

<sup>3</sup> Oczywiście – jak to zazwyczaj w tekstach Pratchetta bywa – w każdym z tych przypadków można znaleźć przykłady, może nie łamiące, ale naciągające sztywne reguły. Wśród krasnoludów pewną stałą kłopotliwą kwestią jest pochodzenie i przynależność gatunkowa Kapitana Marchewy. Jeśli zaś chodzi o gobliny, to należy wspomnieć mistyczną przygodę sierżanta Colona, która jest jednym z wątków *Niucha* (*Snuff*), (T. Pratchett, *Niuch*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 2012). Na marginesie, jako gatunkową, żartobliwą ciekawostkę można wspomnieć religię wyznawaną przez mówiące drzewa. „Podstawowy dogmat wiary owej religii brzmiał: jeśli drzewo było dobrym drzewem, jeśli prowadziło życie czyste, przyzwoite i uczciwe, może być pewne przyszłego życia po śmierci. A jeśli było drzewem naprawdę dobrym, kiedyś dostąpi reinkarnacji jako pięć tysięcy rolek papieru toaletowego” (T. Pratchett, *Blask fantastyczny*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1995, s. 22).

<sup>4</sup> Należy wspomnieć, że fanatyzm religijny cechuje również krasnoludy. Jednakże jest to, po pierwsze, rasa, która zdaje się ludziom najbliższa, a po drugie, krasnoludy nie toczą pomiędzy sobą wojen religijnych.

<sup>5</sup> Na co dzień najpotężniejsi bogowie zamieszkują wzgórze Cori Celesti, ale tych mniej ważnych nierzadko można spotkać w okolicach świątyń, na ulicy lub w którymś z barów.

wiary (pierwiastka mistycznego) od wiedzy (pierwiastka naukowego), co najlepiej podkreśla pozornie absurdalne zdanie, wypowiedziane przez sierżanta Symonię do boga Oma: „Nie myśl, że zdołasz mnie nawrócić samym swym istnieniem”<sup>6</sup>. Rzecz w tym, że wiedza nie tylko nie oznacza wiary, ale i do niej nie prowadzi. Wielu członków dyskowych społeczeństw wie o istnieniu bogów lecz nie wyznaje wiary w nich, z kolei wśród wyznawców można spotkać wielu (jeśli nie większość) takich, którzy poprzestają jedynie na wiedzy o istnieniu konkretnego własnego boga i zapominają o oddawaniu mu koniecznej mistycznej czci, co czyni ich jedynie pozornymi wyznawcami, a faktycznie ateistami praktycznymi<sup>7</sup>. O ile zatem realna egzystencja bogów nie uniemożliwia współistnienia z nimi niewierzących, o tyle życie niewierzącego w pratchettowskim uniwersum jest mocno utrudnione. Należy zaznaczyć, że autor nie wyróżnia pojęcia ateisty i antyteisty, jednak wśród jego niewierzących postaci daje się wyraźnie zauważyć podstawowe różnice w postawach i można bez większych trudności przyporządkować „ateistycznych” bohaterów do dwóch grup.

Ateiści, to ci, którzy świadomie odrzucają wiarę i w jakiś sposób to motywują (np. ze względów etycznych, filozoficznych i innych), a także ci, którzy są wobec wiary obojętni, po prostu się nią nie interesują i żyją tak, jakby bogów nie było<sup>8</sup>. W świecie, w którym można spotkać boga przechodzącego przez ulicę postawa taka jest – jak już wspominałem – nieco utrudniona, jednak nie niemożliwa. Można tu zaobserwować pewien rodzaj niepisanej umowy: ateisci nie wchodzi bogom w drogę i zdają się ich nie dostrzegać, a bogowie ignorują istnienie ateistów. Trwają więc w czymś w rodzaju niepisanego pokoju dopóki nie zostanie on naruszony przez jakieś nadzwyczajne zdarzenie (przykładowo, komendant policji

<sup>6</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 271.

<sup>7</sup> *Encyklopedia PWN* definiuje ateizm praktyczny jako „negowanie ważności samego problemu Boga”; *Encyklopedia Katolicka* jako „obywanie się bez religii i Boga, co ujawnia się w laicyzacji życia jednostkowego i społecznego” (*Encyklopedia PWN*, t. 1, Warszawa 1995, s. 258; *Encyklopedia Katolicka*, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyc, Z. Sułowski, t. 1, Lublin 1973, s. 1034).

<sup>8</sup> Niektórzy badacze (np. George Hamilton Smith) rozróżniają w tym przypadku ateizm ukryty (implicit atheism) i zdeklarowany (explicit atheism). Inni, jak Marcel Neusch, tylko pierwszą (umotywowaną) postawę uznają za ateizm i postulują odróżnienie jej od postawy drugiej (obojętnej) zwanej „niewiarą” (G.H. Smith, *Atheism: The Case Against God*, New York 1989, s. 13-18; M. Neusch, *U źródeł współczesnego ateizmu*, przeł. A. Turowiczowa, Paryż 1980, s. 11).

Ankh-Morpork Samuel Vimes – doskonała egzemplifikacja ateisty – czasami obawia się, że jakiegoś przestępstwa dokonał bóg i będzie w związku z tym dużo pracy z aresztowaniem).

Egzystencja antyteistów – czyli tych, którzy nie tylko odrzucają wiarę, ale też mają do niej bardzo negatywne nastawienie i nierzadko występują przeciwko niej<sup>9</sup> – jest w *Świecie Dysku* znacznie utrudniona. W momencie, w którym ateizm zbliża się do antyteizmu lub łączy z nim, staje się przekonaniem będącym zagrożeniem życia. Antyteiści zbyt otwarcie wyrażający swoje poglądy są narażeni na spopielenie błyskawicą<sup>10</sup>. W związku z tym filozofowie i naukowcy są bardzo wyważeni w sądach, a jeśli głoszą coś przeciw bogom, to szeptem albo w budynkach z uziemionymi miedzianymi dachami<sup>11</sup>. Między innymi z powodu tej tradycyjnej kary ateistą idealnym jest golem Dorfl<sup>12</sup>, zbudowany z gliny i ognioodporny. Mimo tego, że występowanie przeciw bogom w *Świecie Dysku* jest podwójnie niebezpieczne, posiada on swoich filozofów – żartowych wrogów religii, takich jak Koomi ze Smale, autor pracy *Bogowie: Poradnik poszukiwacza (Gods a Spotters Guide)*, czy Abraxas „Węgielek”, twórca dzieła *O religii (On Religion)*<sup>13</sup>; z tym, że raczej nie negują oni ist-

<sup>9</sup> W *Encyklopedii Katolickiej* antyteizm utożsamiony jest z ateizmem polemicznym, czyli wrogością wobec wiary w Boga i walką z przejawami religii (*Encyklopedia Katolicka...*, t. 1, s. 1030). Antyteizm jest także niekiedy uznawany jedynie za formę ateizmu polemicznego. A ten z kolei za dopełnienie ateizmu dogmatycznego, kategorycznie zaprzeczającego istnieniu Boga (*Encyklopedia PWN...*, t. 1, s. 258).

<sup>10</sup> Choć niektórzy z bogów lubią rozmawiać z niewierzącymi i „mieć pod ręką ateistę, by mieć w co celować” (T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 146).

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 142.

<sup>12</sup> Jedną z postaci z *Cyklu o straży miejskiej* pojawiającą się po raz pierwszy w *Na glinianych nogach (Feet of Clay)*, (T. Pratchett, *Na glinianych nogach*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 2004, s. 99 i kolejne).

<sup>13</sup> Oba dzieła są oczywiście pozycjami zmyślonymi i nigdy nieistniejącymi, jednak podanie ich oryginalnych tytułów zdaje się w „duchu pratchettowskim” właściwe. Przedstawiając pracę Koomiego ze Smale Pratchett przewrotnie odnosi się do jednej z najpopularniejszych współczesnych pozycji ateistycznych. Mowa o *Ślepyim zegarmistrzu (The Blind Watchmaker: Why the Evidence of Evolution Reveals a Universe Without Design)* Richarda Dawkinsa. Mianem „ślepego zegarmistrza” Dawkins określa przyrodę, a w książce obala twierdzenia kreacjonistów o stworzeniu świata (R. Dawkins, *Ślepy zegarmistrz, czyli jak ewolucja dowodzi, że świat nie został zaplanowany*, przeł. A. Hoffman, Warszawa 1994). Koomi dowodzi zaś, że świat jest właśnie dowodem na istnienie ślepego zegarmistrza, jakiegoś nadludzkiego twórcy, który był albo ślepy, albo niezgrabny, bo: „Wystarczy się tylko rozejrzeć, by praktycznie wszędzie dostrzec zjawiska wymagające poprawek” (T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 93).

nienia bogów – „co byłoby bez sensu” – a częściej twierdzą, iż nie są oni potrzebni.

W poprzednim akapicie użyłem sformułowania „podwójnie niebezpieczne” nie bez przyczyny. Osobom niewierzącym, poza zemstą bogów, zagraża niebezpieczeństwo, które jest jedną z literackich gorzkich ilustracji naszego świata – zemsta ze strony fanatyków religijnych.

Linia konfliktu wierzący – ateści staje się mniej lub bardziej wyrazista zależnie od dyskowej geografii. W niektórych miejscach płaskiego świata różnorodność wyznań (w tym także ich brak) jest przyjmowana jako naturalne zjawisko i konsekwencja gatunkowej i kulturowej różnorodności. Najwyższym poziomem religijnej tolerancji szczyli się Ankh-Morpork, państwo-miasto najliczniej zasiedlone przez imigrantów, miasto bogactwa, postępu i grzechu. W innych rejonach Dysku, bardziej konserwatywnych religijnie (Omnia, Borogravia), z odstępcami od jedynej prawidłowej wiary postępuje się tradycyjnie, różniące się tylko pomysłowością w zadawaniu śmierci:

Kiedy Kościół Omniański dowiedział się o Koomim, pokazywano go w każdym miasteczku kościelnego imperium, by zademonstrować zasadnicze błędy jego rozumowania. Miasteczek było sporo, więc musieli go pociąć na bardzo małe kawałki<sup>14</sup>.

Nie sposób nie zauważyć, że wymyślone przez Pratchetta kraje cechujące się religijnością zazwyczaj też charakteryzują się krwiożerczością, skierowaną nie tylko przeciw innym państwom ale i przeciw własnym obywatelom. Zarówno Omnia, jak i Borogravia – najdokładniej przedstawione w cyklu państwa wyznaniowe – prowadzą krwawe, wyniszczające wojny i niewiele różnią się od siebie w ciemieniu mieszkańców surowymi (bardzo często absurdalnymi) religijnymi prawami, torturami, karami śmierci. Oba te kraje są także naukowo i ekonomicznie zacofane, a autor na ich przykładzie obrazuje popularne antyteistyczne tezy. Jedną z nich jest twierdzenie, że religie mają tendencje do zaprzeczania oczywistym faktom. Przykładowo, Omnianie wierzą w kulistość ziemi, w ich doktrynie kula to kształt doskonały, a wszystko utrzymuje się na niej z nakazu

---

Podobną zabawę z motywem tworzenia światów przez – nie zawsze kompetentnych – budowniczych Pratchett uprawiał jeszcze w *Warstwach wszechświata (Strata)*, czyli zanim powstała pierwsza powieść z cyklu *Świata Dysku* (T. Pratchett, *Warstwy wszechświata*, przeł. E. Siarkiewicz, Warszawa 1992).

<sup>14</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 94.



boga Oma<sup>15</sup>. Kwestionowanie tej prawdy wiary karane jest śmiercią mimo tego, że bez większego wysiłku można odbyć podróż na krawędź płaskiego świata i naocznie się przekonać, iż spoczywa on na słoniach, które stoją na żółwiu, płynącym przez przestrzeń<sup>16</sup>. Religijnego, morderczego fanatyzmu nie jest nawet w stanie powstrzymać pełne zakłopotania wyznanie samego boga Oma, że nie stworzył świata, a gdyby nawet to uczynił, to nie w formie kuli, z której „ludzie by spadali” i „wszystkie morza ściekały na dół”<sup>17</sup>. Religijne, fanatyczne negowanie rzeczywistości wiąże się z zamknięciem na nowe odkrycia, pomysły, technologie i z zahamowaniem jakiegokolwiek rozwoju.

Opierają się na obrazach zaczerpniętych ze *Świata Dysku*, można postawić łatwą do obrony tezę, że Pratchett literacko broni poglądu o znaczeniu niepewności samej w sobie. Niepewność to zdolność do zastanawiania się, pozostawianie sobie prawa do zmiany zdania w obliczu nowych odkryć<sup>18</sup>. Religia natomiast często taką możliwość blokuje, zarówno przez dogmaty, jak i działanie odpowiednich służb. Przykładowo, Omnianie posiadają odpowiednik inkwizycji – kwizycję, której członkowie są wolni od jakichkolwiek wątpliwości. Stoją na straży wiary w Oma, działają w imieniu boga, są narzędziem w jego rękach, a zatem nigdy się nie mylą. Szydercza krytyka tej absolutnej pewności zostaje znakomicie podkreślona przez rozmowę o kamienowaniu na śmierć człowieka, i o tym, że ci, którzy rzucali kamienie byli pewni. Pewni, że to nie ich wrzucano do jamy i „tacy szczęśliwi, że to nie oni, że rzucali z całej siły”<sup>19</sup>.

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że podział na wierzących i niewierzących w żadnym razie nie jest w pratchettowskim ujęciu przyporządkowaniem bohaterów do charakterów „dobrych” i „złych”. Pewność cechująca fanatyków religijnych, równoznaczna z zaślepieniem, dotyczy również skrajnych, najbardziej zacietrzewionych form antyteizmu. Za-

<sup>15</sup> Ibidem, s. 103-104.

<sup>16</sup> „Żółw się rusza” to hasło ateistycznego ruchu oporu (ibidem, s. 164).

<sup>17</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 204.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 145. Przekonanie o wartości niepewności wyrażone zostaje nie tylko w licznych sytuacjach, lecz także poprzez konstrukcję wielu postaci. Można tu przykładowo wymienić Samuela Vimesa, wroga absolutnej pewności wnioskowania nawet na podstawie oczywistych śladów, czy wspomnianego już Dorfla – ateistę, który głosi wszem, wobec, że chętnie porzuci dotychczasowe przekonania i uwierzy w każdego boga, do którego zostanie przekonany drogą rozumową (T. Pratchett, *Na glinianych...*, s. 297).

<sup>19</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 146.



żarty ateizm niekiedy zmienia się na kartach powieści w rodzaj wyznania, a wtedy niczym nie różni się od fanatycznej religii<sup>20</sup>. Pratchett zatem w tym przypadku nie tyle stoi po stronie niewiary (choć sam był zadeklarowanym ateistą<sup>21</sup>), co zdrowego rozsądku, wolnego wyboru, wartości humanistycznych. Potępia przy tym fanatyzm w każdej postaci.

Do krytyki stałości przekonań autor dołącza kolejną antyteistyczną tezę, dotyczącą posłuszeństwa. Wnioskowanie w tym przypadku jest proste: nadmierna pewność prowadzi do zaślepienia, a dzięki zaślepieniu można osiągnąć bezrefleksyjny posłuszeństwo. Dyskowe religie w wielu odsłonach okazują się „opium dla ludu”, oglupiającym narzędziem do kierowania masami. W sposób naturalny wiąże się to ze zwalczaniem samodzielnego myślenia i edukacji, jako że ludźmi niewykształconymi jest łatwiej kierować. Jako jeden z przykładów ilustrujących tę tezę można przywołać fragmenty *Pomniejszych bóstw*, które dają się odczytać jako krytykę chrześcijaństwa. Mowa o przypowieści, w której pasterz utraciłszy jagnię odnajduje je dzięki „cudowi” i staje się twórcą wiary w boga Oma.

Zaledwie o milę od pasterza owiec i jego stadka przebywał pasterz kóz ze swoim. Zwykły przypadek mikrogeografii sprawił, że pierwszym człowiekiem, który usłyszał głos Oma i który dał Omowi pierwszą wizję ludzi, był pasterz owiec, a nie kóz. Mieli całkiem inne poglądy na świat, więc historia pewnie potoczyłaby się inaczej. Owce bowiem są głupie i trzeba je pędzić, natomiast kozy są inteligentne i trzeba je prowadzić<sup>22</sup>.

Pratchett – jak zawsze unikając jednostronności – wskazuje także na niewydolność ateistycznych idei, jako narzędzi społecznych. Mówi wprost, że ludzie są tak skonstruowani, że „muszą w coś wierzyć”<sup>23</sup>, a „nie da się porwać ludzi faktami”<sup>24</sup>. Do poruszenia tłumów potrzebna jest „sprawa”, jakiś symbol. Dostrzega zatem silne znaczenie jednoczące

<sup>20</sup> Najlepszą egzemplifikacją będzie postać sierzanta Symonii (ibidem, s. 173, 193).

<sup>21</sup> Pratchett wielokrotnie wypowiadał się o swoim podejściu do religii. Jako przykład może służyć *Terry Pratchett talks about Religion „Id Rather Be a Rising Ape Than a Fallen Angel”*, materiał nagrany dla guardian.co.uk, (<https://www.youtube.com/watch?v=DXpADdYpLsI>), (online), [dostęp: 12.11.2016]). Był też patronem British Humanist Association: *BHA mourns patron Terry Pratchett*, (online), <https://humanism.org.uk/2015/03/12/bha-mourns-patron-terry-pratchett>, [dostęp: 12.11.2016].

<sup>22</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 101.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 219.

wiary i nie neguje jego potencjalnych pozytywnych skutków, koncentruje się jednak głównie na efektach negatywnych: w *Świecie Dysku* religia jednoczy plemiona i narody, z tym, że zazwyczaj przeciwko innym.

Konflikty religijne w *Świecie Dysku* wiążą się z jeszcze jedną istotną cechą tego uniwersum – bogowie w nim żyjący karmią się religią<sup>25</sup>. Istnieją, ponieważ się w nich wierzy, a im więcej mają żarliwych wyznawców, tym silniejsi się stają<sup>26</sup>. Jako istoty śmiertelne i zależne od ludzi, „wykształcili w sobie cechy zwiększające przetrwanie: umiejętność kuszenia, grożenia i straszenia”<sup>27</sup>. Nie interesują się tym, co głoszą w ich imieniu prorocy, byleby poszerzali grono wierzących, nie przejmują się także swoimi wyznawcami dopóki nie mają w tym jakiegoś interesu<sup>28</sup>. A skoro mowa o interesach, to trzeba zauważyć, że bogowie rywalizują ze sobą<sup>29</sup> i w związku z tym konflikty religijne mogą być dla nich bardzo korzystne. Zwycięskie bitwy powodują wzrost wiary w danego boga, a tym samym jego potęgę. Zabijanie wyznawców innego boga osłabia go i zmniejsza konkurencję<sup>30</sup>. Dodatkowo bogowie podchodzą do wojen jak do dobrej rozrywki, grają wierzącymi niczym pionkami na planszy<sup>31</sup>, a ludzie w ich mniemaniu są właściwie po to, żeby umierać<sup>32</sup>.

<sup>25</sup> Można w tym miejscu zauważyć nawiązanie do teorii memów Richarda Dawkinsa. W dużym uproszczeniu można ją sprowadzić do twierdzenia, że pożytek z wierzeń mają nie wierzący, a same idee religijne (memy), których funkcjonowanie przyrównywane jest do działania niektórych genów. Pomysł, iż ludzie są nosicielami memów, czyli idei replikujących się i walczących o przetrwanie jak geny, rozwija Susan Blackmore (R. Dawkins, *Bóg urojony*, przeł. P. Szvajcer, Warszawa 2007, s. 225-288; Por. idem, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Warszawa 2007, s. 245 i nast., S. Blackmore, *Maszyna memowa*, przeł. N. Radomski, Poznań 2002).

<sup>26</sup> Przykładami mogą posłużyć historia boga Oma tracącego moc z powodu zanikania wiary w niego i odwrotna sytuacja Wielkiej Księżnej z Borogravii, która stała się czymś w rodzaju bogini, ponieważ w nią wierzone. Podobny zabieg zastosował Neil Gaiman w *Amerykańskich bogach* (*American Gods*). Opisani przez niego Bogowie również czerpią moc z wiary wyznawców. Z tym, że autor nie przedstawił wymyślonych przez siebie boskich bohaterów, a zaadaptował postaci z autentycznych wierzeń (N. Gaiman, *Amerykańscy bogowie*, przeł. P. Breiter, Warszawa 2003).

<sup>27</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 184.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 197-198.

<sup>29</sup> Niekiedy dochodzi między nimi do rękoczynów (ibidem, s. 248-286).

<sup>30</sup> Jedna z ważniejszych prawd, w które wierzą Omnianie głosi: „Nie jest morderstwem kiedy ktoś zabija dla boga” (ibidem, s. 216).

<sup>31</sup> Motyw ten wielokrotnie pojawia się w całym cyklu.

<sup>32</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 285.

Koomi wysunął teorię, że bogowie zaczynają istnieć i rosnąć, ponieważ się w nich wierzy. Wiara jest pokarmem bogów. Z początku, kiedy cała ludzkość żyła w niewielkich, prymitywnych plemionach, istniały pewnie miliony bóstw. Teraz pozostały zwykle te najważniejsze: miejscowe bóstwa gromu i miłości, na przykład. Te bóstwa zlewały się niczym krople rtęci, gdy niewielkie prymitywne plemiona łączyły się i stawały ogromnymi, potężnymi prymitywnymi plemionami, dysponującymi bardziej wyrafinowanym uzbrojeniem. Ale każdy bóg mógł dołączyć do pozostałych. Każdy bóg mógł zacząć od zera. Każdy bóg mógł nabierać potęgi, gdy rosła liczba jego wyznawców. I słabnąć, kiedy malała. Przypominało to wielką grę planszową. Bogowie lubili gry – pod warunkiem że wygrywali<sup>33</sup>.

Bogowie charakteryzują się odstręczającymi cechami, a atrybuty te tylko częściowo wynikają z ich „boskiej” natury. W *Świecie Dysku* istnieje jeszcze jeden czynnik, który przede wszystkim decyduje o ich naturze – natura wyznawców. Bogowie nie tylko żywią się wiarą, ale są nią w pewnym sensie spętani, ponieważ – stają się takimi, w jakich się wierzy<sup>34</sup>. Jako najbardziej jaskrawy przykład może posłużyć Patina, bogini mądrości z Efebu:

Bóg potrzebuje ludzi. Wiara jest pożywieniem bogów. Ale potrzebują także kształtu. Bóstwa stają się takie, w jakie ludzie wierzą, że być powinny. Dlatego bogini mądrości nosi pingwina. Coś takiego może się zdarzyć każdemu bóstwu. Powinna nosić sowę. Wszyscy o tym wiedzą. Ale pewien marny rzeźbiarz, który sowy znał tylko z opisów, spartolił posąg. Potem wkroczyła wiara i zanim kto zdążył się obejrzeć, bogini mądrości musiała dźwigać ptaka, który przez cały czas ma na sobie strój wieczorowy i śmierdzi rybami<sup>35</sup>.

W związku z tym, że „człowiek nadaje bóstwu kształt, jakby wlewał galaretkę do formy”<sup>36</sup>, bogowie są tacy, jak ich wyznawcy: niezbyt bystrzy, okrutni i złośliwi<sup>37</sup>. W *Świecie Dysku* ludzie tworzą bogów na własne

<sup>33</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>34</sup> Wiara może służyć także jako oręż przeciwko bogom. Skoro są oni tym, w co się wierzy, to uwierzenie w ich śmierć spowodowałoby faktyczne unicestwienie. Dlatego pozornie szaleńcza próba wysadzenia wzgórza Cori Celesti – tradycyjnej siedziby bogów – przez Srebrną Ordę mogła mieć tragiczne skutki w postaci zaburzenia porządku wszechświata (Wyprawa Srebrnej Ordy jest głównym wątkiem powieści *Ostatni bohater (Last Hero)*, (przeł. P. Cholewa, Warszawa 2003).

<sup>35</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 192.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 192.

<sup>37</sup> Naturalnie i tu zachodzi właściwe dla Pratchetta stwarzanie wyjątków od reguły. Przykładowo, bóg Om, cyniczny, bezwzględny, okrutny, zmienia się pod wpływem

podobieństwo, zatem mają takich, na jakich zasługują<sup>38</sup>. Co oczywiście prowadzi do niezbyt optymistycznej refleksji nad kondycją ludzkości w ogóle.

Pratchett opierając się na wymyślonym mechanizmie powstawania i trwania bogów, podaje też przyczyny ich umierania, dokonując przy tym ostrej krytyki kościołów. Rzecz w tym, że unicestwienie boga może nastąpić nie tylko z przyczyn oczywistych, których można by się spodziewać, jak śmierć wszystkich wyznawców, przejście ich przez innego boga, czy zwykłe zapomnienie. Niektórzy bogowie giną w pełni pozornej chwały i potęgi. Następuje to wtedy, gdy wiara w boga na skutek nadmiernego rozrośnięcia struktur religijnych przemienia się w wiarę w sam kościół<sup>39</sup>, w bezrefleksyjne wykonywanie nakazów i zakazów oraz podporządkowanie kapłanom uzurpującym sobie prawo do nieograniczonej władzy. Takiego właśnie losu ledwie uniknął bóg Om, mimo – a właściwie właśnie dlatego – że był zabezpieczony niezwykle rozbudowanym aparatem religijnym. Podobne sytuacje opisuje Abraxas w dziele *O religii*, dowodząc, że ludzie zaczynają od wiary w bóstwo, a potem ciężar wiary się przesuwają i kończy się na wierze w strukturę, co powoduje, że bóg pozbawiony wiary ginie<sup>40</sup>. Z tych (i innych) obrazów wyłania się ostra krytyka Kościołów jako instytucji, paradoksalnie prowadzących do zanikania wiary.

Konflikty religijne w *Świecie Dysku* wiążą się z licznymi zagadnieniami społecznymi takimi jak napływ imigrantów<sup>41</sup>, niewolnictwo, czy kwestie genderowe. W jednym artykule nie wystarczy miejsca na omó-

---

Bruthy, swego proroka i jedyne go wyznawcy. Uczy się czym jest sprawiedliwość, odpowiedzialność i troska, co daje nadzieję na reformę całego omniańskiego systemu religijnego.

<sup>38</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 282. W tym miejscu warto jeszcze powrócić do wspomnianej już przypowieści o pasterzu. W dalszej części powieści pojawia się komentarz do niej: „owce zasługują na to żeby je pędzić” (ibidem, s. 248).

<sup>39</sup> Albo jak to by ujął jeden z czołowych współczesnych teoretyków ateizmu Daniel Dennett w „wiarę w wiarę” (D. Dennett, *Odczarowanie. Religia jako zjawisko naturalne*, przeł. B. Stanosz, Warszawa 2008, s. 240 i nast.).

<sup>40</sup> T. Pratchett, *Pomniejsze...*, s. 148-149.

<sup>41</sup> Temat imigracji wielogatunkowej wraz z jej bagażem religijnym szeroko poruszany jest we wszystkich powieściach o Straży Miejskiej. Wątek imigrancki dotyczący animozji pomiędzy ludźmi zobrazowany został w powieści *Bogowie, honor, Ankh-Morpork (Jingo)*, gdzie kwestie religijne są jedną z wielu przyczyn niechęci do obcych narodów. Można, z pewnym przymrużeniem oka, powiedzieć, że Pratchett

wienie wszystkich problemów, zarysuję więc jeszcze chociaż pokrótce zagadnienie równouprawnienia płci, jako że stanowi ono jeden z głównych poruszanych przez Pratchetta problemów, będącym naczelnym wątkiem licznych powieści.

Pratchett nie wystawia w *Świecie Dysku* najlepszego świadectwa religii. Nie tylko hamuje ona rozwój i służy za narzędzie manipulacji miasmi, ale też stanowi narzędzie ucisku innowierców, własnych wyznawców, a przede wszystkim kobiet. Najlepszym przykładem dyskryminacji płciowej z przyczyn religijnych jest sytuacja kobiet w Borogravii<sup>42</sup>. Nie wolno im dziedziczyć (a przynajmniej niczego wartościowego), pisać i robić czegokolwiek bez zgody mężczyzny. Są traktowane jak męska własność, jak przedmioty. Jedna z prawd tamtejszej religii mówi wprost, że kobiety same w sobie są „Obrzydliwością w oczach boga Nuggana”. Życie wszystkich obywateli Borogravii jest straszne, ponieważ ich bóg oszalał i wymyśla nowe, coraz bardziej absurdalne i trudne do spełnienia nakazy. Dola kobiet jest jednak zdecydowanie gorsza od losu mężczyzn, są bite, głodzone, wykorzystywane jak niewolnice do najcięższych prac, a przy tym obowiązkowo ciche i pokorne, bo za sprzeciwianie się mężczyznom grozi im śmierć. Na tym tle wyróżniają się dziewczęta z Potwornego Regimentu, które przebrane za chłopców wyruszają na wojnę. U większości z nich decyzja o zaciągnięciu się do armii wynika z przyczyn indywidualnych; szukają zaginionych krewnych, czy uciekają przed dotychczasowym strasznym życiem. Z czasem jednak coraz mniej jest w ich działaniu osobistych pobudek. Zaczynają toczyć bój o dobro własnego kraju wyniszczonego wojnami i nakazami szalonego boga. Równocześnie walczą o równouprawnienie kobiet, a dzięki ich bohaterskiej postawie Borogravia otrzymuje szansę na zmianę. Czynnikiem koniecznym do wkroczenia kraju na nowe tory jest odrzucenie fundamentalizmu religijnego. Pratchett oczywiście nie daje w tym przypadku prostych recept na rozwiązywanie problemów, pokazuje tylko konieczne kierunki zmian, bo co prawda kobiety Borogravii nie były w stanie sprawić, by w ich kraju

---

przewidział w powieści problemy, z jakimi obecnie boryka się Europa zalewana przez imigrantów, łudząco podobnych do „Klatchian z piaskiem w sandałach” (T. Pratchett, *Bogowie, honor, Ankh-Morpork*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 2005).

<sup>42</sup> Kraj, którego trudna sytuacja wspomniana jest w kilku powieściach *Świata Dysku*, najszerzej został opisany w *Potwornym regimencie (Monstrous Regiment)*, (przeł. P. Cholewa, Warszawa 2008).

wszystko „działo się dobrze”, ale zapoczątkowały czas, gdy „przystało się dziać źle”<sup>43</sup>.

Odrzucenie fanatyzmu religijnego i konieczność uznania kobiet za równoprawnych obywateli jako czynniki połączone i konieczne dla życia we względnym szczęściu i dobrobycie przejawiają się w *Świecie Dysku* po wielokroć. Jako kolejny przykład – moim zdaniem najciekawszy – można w tym miejscu podać sytuację kobiet krasnoludów. W tym przypadku sytuacja jest bardzo skomplikowana. Krasnoludy nie mają żadnych bogów i początkowo zdaje się, że nie są religijne. W miarę jednak poznawania tego gatunku<sup>44</sup>, okazuje się, że krasnoludy posiadają pozbawioną bogów religię (w postaci mistycznych odwiecznych praw, nakazów, zakazów, obrzędów, kapłanów-urzędników), która jest tak głęboko zakorzeniona w ich życiu, że bycie krasnoludem automatycznie oznacza bycie religijnym.

Krasnoludem nie zostaje się przez urodzenie, przynależność do gatunku wynika ze spełniania określonych religijnych rytuałów, prowadzenia określonego trybu życia oraz przestrzegania krasnoludzych religijnych praw. A jedną z fundamentalnych zasad tradycji (można w tym przypadku postawić znak równości pomiędzy „zasadą tradycyjną” a „zasadą wiary”) jest ta, że kobiety krasnoludów nie istnieją<sup>45</sup>. Język krasnoludzi nie posiada nawet zaimka „ona” w odniesieniu do krasnoluda. Nie istnieją żeńskie imiona krasnoludów. Bycie krasnoludem to bycie mężczyzną. Atrybuty krasnoluda to atrybuty męskie: broda, hełm, topór. Środowisko krasnoludów jest pozornie pozbawione problemów płciowych i uprzedzeń

<sup>43</sup> T. Pratchett, *Potworny...*, s. 330.

<sup>44</sup> W bardzo spójnym obrazie krasnoludów można odnaleźć drobne nieścisłości, które dowodzą stopniowego kształtowania się i rozwijania skomplikowanej koncepcji tego gatunku. Przykładowo, w pierwszym tomie *Cyklu o Straży Miejskiej* jest mowa o Blaszcze, krasnoludzkiej dziewczynie, w której podkochiwał się młody Marchewa (T. Pratchett, *Straż! Straż!*, przeł. P. Cholewa, Warszawa 1999). Są to drobne odstępstwa, które prawdopodobnie wynikają z faktu, iż teoria „wyłącznej męskości” krasnoludów nie była jeszcze rozwinięta i autor być może początkowo nie przewidywał znaczącej roli, jaką odegra ona w późniejszych powieściach. W dodatku większość z niespójności można wytłumaczyć zgodnie z duchem powieści, na przykład: Marchewa i Blaszcza byli na tyle młodzi, iż srogie nakazy jeszcze ich w pełni nie dotyczyły, pochodzili z Miedzianki, czyli okolicy mniej rygorystycznej w przestrzeganiu tradycji niż Überwald.

<sup>45</sup> Oczywiście ujmując rzecz biologicznie istnieją, ale mają „dość wrodzonej przyzwoitości, by tego nie okazywać” (T. Pratchett, *Na glinianych...*, s. 197).



– wszyscy wyglądają tak samo, wykonują te same prace, walczą tak samo i właściwie nie przejmują się płcią, poza momentami gdy trzeba zadbać o przyrost naturalny. W tej zbiorowości panuje równość (czy może raczej identyczność), ale – jak się z czasem okazuje – nie ma równouprawnienia. Kobiety krasnoludów, owszem, mogą robić to samo co mężczyźni, ale pod warunkiem, że robią tylko to co mężczyźni. Nie mają prawa do zajęć kobiecych (poza rodzeniem dzieci) ani do manifestowania swojej kobiecości choćby przez ubranie.

Wśród krasnoludów samo zdradzenie faktu, że jest się kobietą jest aktem wielkiej odwagi. Osoba zdobywająca się na taką zuchwałość musi liczyć się z pogardą, gniewem i ostracyzmem ze strony własnego środowiska. Są to zagrożenia poważne, ale nie tak wielkie jak to najstraszniejsze, jakim jest zanegowanie własnego istnienia. Kobiety krasnoludów chcące istnieć jako kobiety, zostają uznane za wypierające się swojej religii, swojego pochodzenia, a tym samym swojej „krasnoludowości”. A krasnolud niebędący krasnoludem, jest nikim. I rzecz nie tylko w odcięciu od własnej społeczności, ale przede wszystkim w podkopywaniu podstaw własnej tożsamości. Wyrażanie kobiecości w ramach tego gatunku, grozi zaprzeczeniem własnego istnienia.

Obserwując konflikty religijne Pratchett korzysta z tradycyjnych ateistycznych i antyteistycznych argumentów, adaptując je na potrzeby własnego świata. Posługuje się w tym przypadku licznymi stereotypami i schematami. Są to jednak wzorce wprowadzone celowo, umyślnie przerysowane a następnie nieoczekiwanie przełamywane. Przełamywanie schematów wybija czytelnika z rytmu, budzi zaskoczenie, bawi, równocześnie zmuszając do pogłębionej refleksji.

Sprowadzanie tematu konfliktów religijnych do krytyki samej religii byłoby nadmiernym uproszczeniem. Na przykładach z wymyślnego świata Pratchett dokonuje głębokiej refleksji nad naturą ludzką. I chociaż nie uzurpuje sobie roli proroka, a jego świat jest uniwersum nie futurystycznym, a alternatywnym, autor za jego pomocą krytycznie ocenia naszą rzeczywistość i daje wskazówki na przyszłość<sup>46</sup>. Nie są to jasne, wyraźne recepty, a jedynie zarysy sugestii zmian opartych na współpracy,

---

<sup>46</sup> Na marginesie można zaznaczyć, że linią zbliżoną do tej, którą wytyczył Pratchett dla omnianizmu obecnie próbuje się poruszać Kościół katolicki. Brutha, prorok boga Oma, postuluje odejście od silnego zinstytucjonalizowania i sformalizowania wiary, od przerostu znaczenia i władzy kapłanów, a skoncentrowanie się bliźnim, na pomocy, współpracy i miłości.

wzajemnym zrozumieniu i szeroko rozumianej otwartości. Otwartości religii na inne wyznania, na potrzeby swoich wyznawców i na „drugiego człowieka”. Otwartości nas wszystkich na „innego”: innowiercę, ateistę, imigranta, kobietę. Świat Dysku, to uniwersum, w którym konflikty religijne – jak i u nas – wiążą się z kwestiami najważniejszymi, z przetrwaniem bądź upadkiem miast i krajów, z polityką państwową, tożsamością narodową i jednostkową. Jest to świat, w którym co prawda istnieją realni bogowie, grający losami bohaterów, a jednak jednostka – tak samo jak w naszym świecie – może zmienić losy całego uniwersum.

## SUMMARY

### Religious conflicts in the *Discworld*

This article is focused on the concept of religious conflicts depicted in Terry Pratchett's novels. The Discworld is a universe where such conflicts are related to the most significant matters. These matters include standing the test of time of cities and states, the policy of governments, the national and individual identity. Pratchett takes advantage of his fictional world to criticize religion and, as a result, to elaborate on the human nature. Furthermore, he provides tips for a future and suggests that a change is necessary. These suggestions are not clear; they are rather only outlines of changes which consist in cooperation, mutual comprehension and open-mindedness. The open-mindedness of religion to other faith, to its followers' needs and to another man. The open-mindedness of all people to a non-believer, an atheist, an immigrant, a woman and anybody who can be seen as different.

**KEYWORDS:** Terry Pratchett, *Discworld*, religion, atheism, antitheism, conflicts



АНАСТАСИЯ ЛИПИНСКАЯ

Санкт-Петербург

## Будущее человечества и перспективы трансгуманизма в межавторском цикле *Warhammer*

Не секрет, что современная массовая культура затрагивает и на свой лад перерабатывает темы и проблемы, широко обсуждаемые в СМИ и отражающие «информационный фон» эпохи, страхи и надежды человечества. Это касается и весьма дискуссионной проблемы трансгуманизма, то есть перспектив использования достижений науки в целях изменения человеческой природы (расширение возможностей разума и тела, взаимодействие человека и машины на новых основаниях<sup>1</sup>). В последнее время соответствующие идеи утратили чисто гипотетический характер и рассматриваются порой в прикладном ключе, с прицелом на ближайшее будущее<sup>2</sup>, что не могло не повлиять на их восприятие – нашим современникам перспективы человечества как вида видятся уже не полуабстрактной утопией, а чем-то вполне реальным, но весьма неоднозначным: что можно осуществить, а что – нет, принесут изменения пользу или приблизят катастрофу?<sup>3</sup>

Конечно, литературная фантастика не остается в стороне. Мотивы трансгуманизма достаточно широко и разнообразно представлены в популярном межавторском цикле романов, повестей и рассказов по настольной компьютерной игре *Warhammer* (*Вархаммер*, или

---

<sup>1</sup> W. S. Haney, *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction. Consciousness and the Posthuman*, Amstersam – New York 2006, p. VII.

<sup>2</sup> N. Bostrom, *A History of Transhumanist Thought*, (online), <http://www.jetpress.org/volume14/bostrom.pdf>, [доступ: 07.09.2016].

<sup>3</sup> W. S. Haney, *Cyberculture...*, p. 5.

*Молот войны*). Он носит ярко выраженный коммерческий характер и в силу этого обращается к темам, способным заинтересовать самую широкую аудиторию, но в то же время отдельные авторы достаточно свободно разрабатывают заданные мотивы и насыщают их разнообразной эстетической и нравственно-философской проблематикой, что тоже, однако, отвечает задачам цикла, поскольку аудитория расширяется за счет привлечения более интеллектуальной публики. Рассмотрим, как трактуется тема трансгуманизма в творчестве Ника Кайма (Nick Kyme) и Грэма Макнилла (Graham McNeill) – одних из наиболее известных и популярных авторов, пишущих по *Warhammer*, также, пожалуй, наиболее репрезентативных. Дэн Абнетт (Dan Abnett), к примеру, как писатель более оригинален, но его романы – это уже авторские вариации на тему, насыщенные литературной игрой.

*Warhammer* – мир, представляющий отдаленное будущее человечества (через 30–40 тысяч лет), но считать его научной фантастикой не следует. Он причудливо сочетает высокие технологии (стилизованные и не привязанные к строгим рациональным основаниям – настолько, что поклонники цикла в шутку говорят об альтернативной физике мира), элементы мифа и героического эпоса, причем последние проявляются как в структуре мира, так и в поэтике романов и повестей, часто имеющих эпические зачины. *Warhammer* эклектичен – совершенно намеренно, вплоть до совмещения несовместимого. Соответственно, человечество будущего здесь представлено в широком спектре вариаций и возможностей. Оно сосуществует с самыми неожиданными расами, но и само изменилось: характеристики вида сохранены, однако дополнены возможностями чрезвычайно продвинутой медицины и протезирования (вплоть до полностью механического тела) и генной инженерии, создающей суперсолдат необычайной силы и выносливости. Степень вмешательства технологий диктуется социумом: протезирование стоит дорого и, как правило, недоступно простому человеку, генная инженерия обслуживает военные нужды. Мир перед нами, несмотря на богатство возможностей – не утопия: в нем царят социальная несправедливость и перманентные войны, так что технологии не столько поднимают уровень жизни, сколько помогают выжить, справиться с новыми вызовами. Мрачность мира доведена до гротеска и опять-таки служит предметом шуток фанатов, то есть она, с одной стороны, отражает некоторые страхи перед будущим,

с другой - воспринимается не совсем серьезно: сохраняется элемент игры, как раз потому, что задача – не предупреждение, а развлечение.

Однако новеллизации с неизбежностью модифицируют исходно заданный мир. Например, супервоины, космические десантники (space marines), согласно бэку – официальным описаниям игрового мира – фактически идеальные боевые машины, но в романах они явно очеловечены, наделены достаточно сложным эмоциональным миром, потому что читать роман о перемещениях живых машин неинтересно. Вообще новеллизации тяготеют к психологизму, к дополнению непроясненных в бэке моментов (поскольку это не канва для игры, а цельные тексты) и, наконец, к проблематике, способной вызвать интерес, но не свойственной исходному замыслу – к примеру, повествования о простых солдатах могут носить антивоенный характер: это понятно читателю, но расходится с идеей мира, где война является нормой и главным двигателем сюжета.

Более того, люди-машины и генетически усовершенствованные люди, как правило, показаны во взаимодействии с обычными представителями человечества, что с точки зрения восприятия вполне объяснимо – в тексте должна присутствовать мерка, понятная читателю. Для наших целей подобные примеры также наиболее показательны. В центре небольшого рассказа Ника Кайма *Осуждение* (*Censure*, 2013) – два напарника: космодесантник из ордена ультрамарин и солдат-человек. Их объединяет не только цель, но и положение несправедливо наказанных, только десантника покарали за неповиновение командованию, а фермер вступился за жену, убил надсмотрщика и был отправлен в штрафбат. Масштаб контраста – примерно на уровне сотрудничества рыцаря и крестьянина, и, соответственно, вся новелла выполнена как со- и противопоставление персонажей, причем различия обусловлены в первую очередь их разной биосоциальной природой.

Характерно, что для десантника Эонида Тиэля и рядового Рауда применяются разные стилистические регистры, начиная с описания – у человека мы видим фактически только обмундирование, жесты и мимику, то есть некие общие, родовые черты (да и личного имени не знаем: видимо, Райд – это фамилия), в то время как лицо Тиэля показано крупным планом, как и лицо еще одного десантника, его командира, который также участвует в повествовании. Орден ультрамарин – это идеальные «воины света» в голубых с позолотой

доспехах, хладнокровные и принципиальные, поэтому если они появляются в новеллизациях в качестве важных персонажей, то как нарушители устоев: наиболее известные примеры – Уриэль Вентрис (протагонист цикла Грэма Макнилла об ультрамаринах) или тот же Тиэль, потому что воплощенный идеал – не самый благодатный материал для развития романного конфликта.

Описан Тиэль в устоявшихся традициях новеллизаций – как сверхчеловек с глазами цвета драгоценных камней и скульптурными чертами лица, фактически как красивая ожившая статуя:

He is youthful, but has a face with hard edges made that way by war. Sweat lathers his forehead and temples, sheening his short blond hair. His eyes are blue, like bright sapphires<sup>4</sup>.

Статуарность, уподобление произведению искусства высокого имперского стиля – повторяющийся прием, который можно найти у разных авторов. Собственно, это есть лишь раскрытие и дополнение того, что заложено в бэке – ультрамарины действительно чрезвычайно эстетизированы, это крайнее выражение эклектичного насквозь цитатного мира: богато орнаментированный высокотехнологичный доспех с элементами древнеримской стилистики, вооружение от новейшего огнестрельного до экзотических модификаций клинков, генетически обусловленная почти одинаковая внешность. Авторам остается лишь подчеркнуть красоту и некую несообразность подобных персонажей – и Кайм пользуется этим в полной мере: даже два меча Тиэля, имеющие мало общего с реальными прототипами, названы терминами *gladius* (короткий римский меч) и *longsword* (средневековый двуручный). Слова эти наделены определенным ореолом, который переходит и на героя, ассоциативно связывая его с рыцарями-крестоносцами (Крестовый поход в *Warhammer* тоже есть) и римскими legionерами (он сам принадлежит к Тринадцатому Легиону).

Еще один бросающийся в глаза мотив – разница в габаритах. Рост десантника превышает два метра, в доспехах он еще больше, и при первой встрече героев два раза отмечено, что один возвышается над другим. Дальнейшие их приключения выстроены так, что в общее дело каждый вкладывается по мере своих возможностей – десант-

<sup>4</sup> N. Kyme, *Censure*, (online), <https://ru.scribd.com/doc/257572106/Censure-Nick-Kyme>, [доступ: 07.09.2016].

ник может выдержать груз скалы, человек метко стреляет, потому что выучился у отца и дома в юности палил по консервным банкам, то есть исходно заданный контраст перетекает во взаимодополнение. Более того, Тиэль не только не выпячивает свои нечеловеческие возможности – он говорит о себе с легкой иронией, демонстрирует уважение и заинтересованность, а под конец, когда человек убит, в ответ на вопрос командира “Кто это был, осужденный преступник?” – заявляет: “Нет, это фермер, муж и отец”<sup>5</sup>. Общий подвиг уравнивает героев, высвечивая в них в первую очередь общечеловеческое – в обход разных судеб и разной биологической природы. Десантники выращиваются из человеческих детей, но обычные люди в текстах новеллизаций традиционно называются humans, то есть рассматриваются уже как другой вид существ, однако ход повествования вновь стирает эту грань. Нетрудно видеть, что сверхчеловек здесь существует бок о бок с человеком и выполняет роль не столько следующей ступени эволюции, сколько защитника, эпического витязя – именно потому он метафорически уподоблен героям прошлого (легионерам и рыцарям); перед нами не футурология как таковая, а причудливая разработка эпических мотивов в футурологическом антураже.

Пока что речь шла о десантниках Тринадцатого Легиона – но всего легионов двадцать, они очень разные и не всегда выступают в образе светлых героев. В том же рассказе Ника Кайма присутствуют десантники-предатели, служащие темному культу и стремящиеся уничтожить главных героев. На благородного Тиэля они похожи только габаритами и физическими возможностями, это не только злые, но и уродливые создания, одетые в жуткие шлемы, а лица их либо вовсе не видны, либо уподоблены лицам трупов. То есть они тоже отличны от людей, но как бы в другую сторону – и отличие это не сглаживается, а наоборот становится все глубже, по мере того как злые герои обретают благодаря темным силам все новые причудливые мутации. В этом смысле поэтика *Warhammer* весьма архаична, вплоть до уравнивания прекрасного лица и прекрасной души, что, впрочем, не относится к героям человеческого происхождения.

Если “в кадре” по большей части обычные люди, эпические мотивы и причудливые уподобления исчезают, текст может читаться как

---

<sup>5</sup> Там же.

обычная военная проза, разве что на фоне вымышленных событий и с упоминанием весьма экзотического вооружения: такова, к примеру, повесть Джона Френча *Талларн: Палач* (*Tallarn: Executioner*, 2013)<sup>6</sup>.

Второй вариант модификации человеческого тела – протезирование, или аугметика, расширяющая возможности тех, кому она доступна, но постепенно заменяющая живую плоть на разного качества механические аналоги конечностей, глаз, внутренних органов. В отличие от идеи создания космодесантников, это просто воображаемое расширение возможностей медицины, и в текстах оно подано в научно-фантастическом ключе, насколько подобное возможно в мире *Warhammer*, и не окружено эпико-мифологическим ореолом – хотя имеются персонажи, которые почитают бога-машину и вкладывают в хирургические манипуляции религиозный смысл. Самый известный текст на эту тему – роман *Механикум* (*Mechanicum*, 2008) Грэма Макнилла. Разумеется, там присутствует персонаж-человек, с которым читатель может соизмерить свой опыт – девушка по имени Даля Китера.

Для крупных произведений цикла характерны своеобразные стилизованные зачины. Вот выдержки из зачина *Механикума*:

Behold the coming of the One Supreme Master of Machines! (...)  
When the Saviour shall appear ye shall see him as he is, a man like ourselves and yet greater by far. (...)  
Clad in a body of gold, and wreathed in the firmament of the storm, the Lord of all Machines will stand in the midst of his people, and shall reign over all the dominion of Man<sup>7</sup>.

Автор «цитирует» священные книги адептов культа машин, стилизованные под весьма узнаваемые образцы. Согласно представленному в них вероучению, машина – не противоположность человека и не орудие в его руках, а некий недосыгаемый образец, и мессия будет человеком и одновременно более совершенным созданием, тело которого создано из золота, то есть уже не из смертной плоти. Но если присмотреться к миру, который представлен в основном тексте

<sup>6</sup> J. French, *Tallarn: Executioner*, (online), <https://ru.scribd.com/doc/314280820/23-1-Tallarn-Executioner>, [доступ: 07.09.2016].

<sup>7</sup> G. McNeill, *Mechanicum*, (online), <http://www.rulit.me/books/mechanicum-read-170096-1.html>, [доступ: 07.09.2016].

романа, получается несколько иная картина. Культ носит локальный характер, вырос же он на основе распространенных практик; в частности, цельномеханическое тело – это как бы идеальная, доведенная до предела аугметика, и читатель сразу узнает здесь травестию религиозного представления о бессмертии души: бессмертие достигается посредством отказа от смертной плоти в пользу бессмертной, механической.

Обычными же обитателями мира аугметика по-прежнему воспринимается в прагматическом ключе – просто как форма медицинского вмешательства. И юная Далия, встретившись с почти цельнометаллической элитой Марса, испытывает культурный шок. Ее приезд на учебу оформлен в духе популярного мотива “простак в большом городе” – удивление, восхищение, растерянность, непонимание. Девушку встречает нечто, к чему она не знает, как относиться – как к существу или как к механизму:

His voice was human, but echoed with a metallic rasp beneath his bronze mask, and Dalia was momentarily taken aback that he'd actually responded to something she said<sup>8</sup>.

То есть осмысленная речь воспринимается героиней как чисто человеческая способность и потому удивляет со стороны металлического создания. Для Далии машина и человек – отдельные несовместимые сущности; девушка приехала сюда учиться и работать и наверняка осведомлена о местных нравах – просто она сама человек с обычными человеческими установками.

Сходным образом она воспринимает и весь мир-кузницу – на фоне земных городов и заводов и одновременно как некий живой организм:

Teeming with gargantuan sprawls of industry larger than the continents of Old Earth, the world seemed to throb with the heartbeat of monstrous hammers.

Последнее – лишь метафора, но она передает сложные ощущения наблюдателя, который уже понял, что все эти производственные мощности наделены неким сакральным смыслом. Сопутствующие эпитеты передают одновременно положительные и отрицательные

<sup>8</sup> G. McNeill, *Mechanicum*, (online), <http://www.rulit.me/books/mechanicum-read-170096-4.html>, [доступ: 07.09.2016].



коннотации. Для новеллизаций *Warhammer* вообще традиционные метафоры, смешивающие живое и неживое – машина ревет от боли, встает на дыбы, всматривается и так далее – даже когда это просто машина, а не модифицированный человек.

Знакомство Далии с миром-кузницей на Марсе занимает довольно большую часть повествования, оно может рассматриваться как проекция удивления и мыслей читателя, да и вообще любого, кто увидел нечто подобное. Диалоги, состоящие из вопросов и ответов, подчеркивают, что мир совершенных машин здесь – объект познания и рациональных размышлений, в который героиня так и не встроится до конца.

Напомним: мир *Warhammer* постоянно охвачен войной, и вот война приходит на Марс, внося раскол в ряды адептов Механикум. Часть их встает на сторону предателя Хоруса – за то, что он снял запрет на использование некоторых технологий. Финал трагичен:

The last of its towers were cast down, Zeth's inner forge filled with lava, and all her great works were destroyed as thoroughly as though they had never existed.

And with their destruction, all hope of lifting the Imperium into a golden age of scientific progress, not seen since humanity set forth from its birthrock, was lost forever<sup>9</sup>.

То есть надежды, связанные с высокими технологиями, рухнули – отчасти из-за спора вокруг этих технологий. Утопия не состоялась. Если рассказ о космодесантниках в рамках цикла почти неизменно окрашен сказочно-эпическими тонами и одновременно связан с темой человечности в сугубо этическом смысле, то разговор о человеке и машине явно ближе к традиционной научно-фантастической проблематике – возможности науки и техники, моральная ответственность ученых, вопросы идентичности (конкретно – грань между человеком и машиной, естественным и искусственным интеллектом и возможности последнего). Одновременно широко задействованы традиционные мотивы урбанистической литературы – демонстрация красоты и ужаса большого промышленного города, тревога и изумление непривычного наблюдателя. Авторы коммерческого цикла неизбежно играют на распространенных

<sup>9</sup> G. McNeill, *Mechanicum*, (online), <http://www.rulit.me/books/mechanicum-read-170096-84.html>, [доступ: 07.09.2016].



стереотипах и страхах, озвучиваемых, например, в средствах массовой информации, но и в рамках этой задачи они находят достаточно выразительные образы и повод для содержательных размышлений на актуальные темы.

## SUMMARY

### The future of human race and the prospects of transhumanism in the *Warhammer* cycle

Popular culture easily incorporates issues widely discussed in mass media. The problems of transhumanism are no exception: nowadays the prospects of scientifically upgrading human mind and body are no longer regarded as pure fantasy, they seem quite realistic and ambiguous and as such are introduced into fiction. The multi-authored cycle *Warhammer* offers a variety of such motifs: it features distant future (although highly stylized and not based on strict scientific assumptions) where humans use advanced technologies of genetic engineering and prosthetics in order to survive in constant wars with alien races. The cycle is meant to be commercially successful and plays on popular fears, expectations and curiosity, but some of the best authors offer interesting insights into the topic and its ethical and philosophical implications. Also different stylistic means are chosen for different aspects, such as epic and historical allusions in depicting spacemarines (genetically modified soldiers) and motifs of traditional science fiction in showing interrelations between humans and machines.

**KEYWORDS:** transhumanism, fantasy, novelization, utopia



ЕЛЕНА ДЖУХ

Гродно

## Новый человек. Утопические идеи в творчестве А. Эшбаха

Трансгуманизм является международным интеллектуальным, идеологическим и культурным движением. Термин «трансгуманизм» был введен в научный оборот английским биологом-эволюционистом Джулианом Хаксли в 1957 году (если не считать слово «transhumane» в Божественной комедии Данте Алигьери). В 1966-ом ирано-американский футуролог Ферейдун Эсфендиари окончательно сформулировал понятие трансгуманизма в его современном значении. Цель данного движения – избавление человека от тягот болезней и старения его организма, расценивая последние как необязательные и возможно исключаемые аспекты человеческого существования. Идеология трансгуманизма постулирует, что человек в результате подобных научно-технологических превращений должен стать сверхчеловеческим существом, трансформируясь постепенно в пост-человека. Ряд исследователей видит культурные истоки утопической идеологии трансгуманизма, выраженные в человеческом желании приобрести новые антропологические формы и содержательные характеристики именно в культурной традиции восходящей к эпохам Возрождения и Просвещения, указывая на то, что генетика и другие передовые науки подарят человечеству невероятные возможности. Философы и идеологи трансгуманизма считают необходимым для человечества войти в фазу постчеловеческого развития, которая определяется как фаза существования, в которой люди сознательно участвуют в развитии и совершенствовании, и где естественное развитие заменено планируемым и преднамеренным изменением<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В. Прайд, *Новые технологии и продолжение эволюции человека*, Москва 2008, 320 с.

Тема трансгуманизма ярко присутствует в литературных формах – современная научная фантастика представляет множество утопических сюжетов, где присутствует сценарий технологического улучшения и совершенствование человеческой природы и жизненного уклада как такового, либо же дистопические предостережения, воплощающиеся в пессимистических сценариях будущего. Киберпанк наиболее полно отразил в себе сюжетику трансгуманизма, найдя свое воплощение и в современной литературе и в кино. Многие формы современного искусства, включая скульптуру и живопись, также активно представляют эмблематические трансгуманистические утопические или дистопические нарративы<sup>2</sup>.

Трансгуманистические идеи обсуждались и разрабатывались такими авторами, как Артур Кларк, Айзек Азимов, Хайнлайн, Станислав Лем, а позднее Брюс Стерминг, Грег Эван, Вернор Виндж и многие другие исследовали различные аспекты трансгуманизма и внесли свой вклад в его распространение.

Слово ‘трансчеловек’ было впервые использовано в научно-фантастическом рассказе Дамьена Бродерика (Damien Broderick) в 1976, хотя там смысл этого понятия был несколько иным.

Если выбирать конкретную дату и место появления современного трансгуманизма, то это произошло в Америке в конце восьмидесятых. Благодаря работам Наташи Вита-Море (Natasha Vita-More) примерно в то же время сформировалось направление трансгуманистического искусства.

Книга Эрика Дрекслера (Eric Drexler) *Машины созидания (Engines of Creation)* (1986) стала первой большой работой, посвященной молекулярной технологии, ее потенциальным применениям, возможным злоупотреблениям и стратегическим вопросам, которые ставит ее разработка. Эта важная книга оказала огромное и продолжительное влияние на идеи трансгуманизма.

Немецкая фантастика занимается также активно острыми проблемами современности и поисками некоего пути спасения человечества. Ярким представителем данного направления в современной немецкой литературе является Андреас Эшбах. Сейчас Андреас Эшбах входит в первую мировую десятку создателей триллеров. Его

<sup>2</sup> N. Vita-More, *Transhumanist arts statement*, (online), <http://www.transhumanist.biz/transart.html>, [доступ: 14.09.2011].

произведения переведены на многие языки. Творчество Андреаса Эшбаха представлено такими произведениями как *Звезда Кельвина*, *Триллион евро*, *Проект Марс*, *Видео Иисус* – по этой книге был снят фильм. Отдельно хотелось бы обратиться к его роману *Видео Иисус*, который стал международным бестселлером. В сюжете романа появляются хронологические вехи из жизни Иисуса Христа, описание документального фильма о Богочеловеке и артефактов из времен Иисуса, сведения об археологических раскопках в Израиле, кумранские свитки, латинский средневековый трактат о таинственном зеркале, отражающем только лик Спасителя, история францисканского монастыря в пустыне Негев и т.д. Но главное, пожалуй – это попытка серьезного осмысления Бога, отношений с ним. В европейском духовном пространстве есть множество различных течений. По-прежнему, одна из самых серьезных и влиятельных духовных сил — это церковь, в первую очередь, католическая, христианство. Именно исследованием этого течения занимается Эшбах. Стивен Фокс, главный герой романа, поначалу мечтает стяжать лавры победителя и доказать, что в действительности Иисуса не было:

... ведь это центральная фигура для христианства, самой многочисленной религии мира. Если Иисус никогда не жил, то это означает, что кто-то придумал его образ. Что это некая искусственная фигура. Как Супермен. Или, если уж на то пошло, как Микки-Маус!<sup>3</sup>

Один из верующих героев романа, узнавший об охоте за кассетой, пытается убедить себя в том, что это сам Бог дал возможность «снять на видео Спасителя, чтобы укрепить Его церковь и вернуть людей к вере». Но вслед за этой утешительной мыслью приходит другая: видеозапись достанется медиамагнату Джону Кауну, использующему ее в меркантильных целях как мировую сенсацию, которую можно дорого продать:

Слова Господа он будет передавать в промежутках между самыми дорогими рекламными блоками всех времен. И зрители будут терпеть бесконечную трескотню о прохладительных напитках, чистящих средствах, автомобильных шинах, гигиенических прокладках и жевательной резинке ради того, чтобы увидеть лик Спасителя. И Иисус опять будет распят на Голгофе коммерции — снова и снова: сперва в субботний вечер,

<sup>3</sup> А. Эшбах, *Видео Иисус*, пер. с нем. Т. А. Набатникова, Москва 2004, с. 235.

в самое лучшее время, потом в дневные часы и, наконец, в детские, когда показывают рекламу кукол Барби и Кена<sup>4</sup>.

Когда же Стивен Фокс понял суть своей проблемы — проблемы гносеологического характера, связанного с актом Откровения, то пережил настоящее потрясение:

Представление, что Иисус, о котором говорится в церквах, на уроках богословия, в Священном Писании и в молитвах, мог на самом деле никогда не существовать, что все они попали под влияние мифа, что этот Иисус на самом деле был не более реален, чем рождественский Дед Мороз, якобы приносящий детям подарки, — показалось ему чистой издевкой<sup>5</sup>.

С этого момента для героя начинается долгий процесс выстраивания принципиально новой модели мироздания, в котором Христос и его учение, занимают центральное место. И это при том, что Стивен Фокс не становится фанатиком.

В целом в немецкой фантастике имеет место тяготение скорее в сторону фэнтези. Можно назвать такие имена немцев-авторов фэнтези как Франк Рейфельд, Маркус Хайтц, Бернارد Хеннен, Лена Фалькенхаген, Моника Фельтен, Миха Панси, Уши Циш, Зузанне Гердом, Нельга Глезенер, Ральф Изау, Йорг Кестнер, Гвидо Крайн и другие.

Сегодняшняя цивилизация ставит перед человечеством серьезные вопросы, касающиеся понимания самой природы человека. Проблема антропологии становится актуальнейшей из проблем. В зависимости от того, как мы мыслим человека, какое содержание мы вкладываем в это слово, мы будем воспитывать, развивать человека, лечить его и все общество. А благодаря современным технологиям, это развитие человека может идти очень далеко... Нужно отчетливо понимать, что для чисто гуманистического понимания нет и не может быть никаких границ на пути технологического экспериментирования и утопического проектирования человека и социума. И в этом случае экспериментирование неизбежно будет порождать множество уродств и трагедий. Именно на этом пути возникают сегодня течения гендерных модификаций, клонирования и даже

<sup>4</sup> Там же, с. 345

<sup>5</sup> Там же, с. 475

антропофагии. Все это может привести к тотальной катастрофе самоуничтожения человечества. С другой стороны, пока идея вызывает вопросы, она живет и развивается, а значит, трансгуманизм требует пристального рассмотрения, как возможный приемник эпохи гуманизма и потенциальный “глобальный проект”, в поисках которого в начале XXI века обнаружило себя человечество.

## **SUMMARY**

### **New human. Utopian ideas in A. Eschbach's literary production**

Transhumanism, i.e. human striving to achieve immortality and divinity, has been a crucial part of German literature for a long time. In each historic and cultural period, this striving has assumed various forms. This study is devoted to some typological aspects of German literature as one of the ideological movements of modern transhumanism. We pursue the following points to analyze the stages of transhumanism in German literature. Additionally, the futurological projects of social transformations are presented. The paper discusses the forms of representation in contemporary culture as exemplified by an ideal society, transhumanism, transhuman, and post-human.

**KEYWORDS:** ideal society, transhumanism, transhuman, post-human

