

Символика цвета в русской традиционной культуре // <https://www.perunica.ru/svoboda/7762-simvolika-cveta-v-russkoj-tradicionnoy-kulture.html> (2018, 24 апр.).

Символика цвета // <http://www.symbolizm.ru/index.php/color/237-colorsymbolizmm> (2018, 1 февр.).

Сквозь века: эволюция образа русской женщины // <https://typical-moscow.ru/skvoz-veka-evolyuciya-obraza-russkoj-zhenshhiny/> (2018, 11 апр.).

Сырица Г. С. 2007. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского. Москва: Гнозис.

УДК 82

А.А. Шошина

КАТЕГОРИЯ ПРИРОДЫ В АНТИУТОПИИ 20 ВЕКА

Аннотация. Статья посвящена проблемам разрыва человечества и природы в антиутопическом мире. Концепт слова «утопия» восходит к античности и обозначает, дословно, «место, которого нет». В «Государстве» Платона впервые была воссоздана идея утопического государства, поэтому он считается родоначальником данного жанра. Исследователь утопии А. Мортон говорит о том, что данный трактат стоит у истоков всей утопической литературы. Е.Л. Черткова, говоря о «Государстве», подчеркивает, что в книге зафиксирована концепция идеального полиса и обозначены «метафизические предпосылки утопии», что проявилось в использовании мифов, в усилении рационализма и, как следствие, «диктат традиции, свойственный мифологическому мышлению, сменяется диктатом разума». Антиутопия появляется в начале XX века в противовес утопическому идеальному и безоблачному изображению действительности. Черты антиутопии до оформления в отдельный литературный жанр проявлялись в произведениях авантюрного характера. С оформлением в отдельный жанр антиутопический мир стал строиться как развенчание мира идеального, как предупреждение о невозможности всеобщего равенства на фоне индивидуализации человека. Антиутопический роман в своей основе имеет конфликт между личностью естественной, которая не сумела приспособиться к существующей действительности, и человеком одноликой массы, живущей по законам тоталитарного мира. Именно антиутопия показывает гибельность тоталитарного режима как угнетающего личность человека. Ярким примером этого выступает изображение природы в антиутопическом мире.

В антиутопиях цивилизация и природа, личность и природа разведены по эстетическим качествам. Описание природы как таковой в антиутопиях отсутствует. Природа антиутопии – мрачное небо, затянутое серыми и безжизненными облаками. Это все соответствует характеру и душевному состоянию главного героя. Атмосфера антиутопии наполнена страхом, который передается через констатирующее изображение природных явлений. Таким образом, природа антиутопии предстает как символ жизни описанного антиутопистом общества. Природа наполняет литературную антиутопию мотивом обреченности.

Ключевые слова: категория природы; антиутопия; утопия; научная фантастика; личность.

Сведения об авторе: Шошина Анна Александровна, магистрант кафедры филологии и массовых коммуникаций Нижневартковского государственного университета.

Контактная информация: 628609, г. Нижневартовск, ул. Мира, д. 36, ауд. 305; тел. 89224283581; e-mail: drollnuta@yandex.ru.

А.А. Shoshina

NATURE CATEGORY IN ANTI-UTTOPIA OF THE 20th CENTURY

Abstract. Article is devoted to the problems of the mankind rupture and nature in the anti-utopian world. The concept of the word «utopia» goes back to antiquity and means, literally, «a place that does not exist». In Plato's «State», the idea of utopian state was first recreated, and therefore it is considered to be the founder of this genre. The utopia researcher A. Morton says that this treatise is at the source of all utopian literature. E.L. Chertkova, speaking

about «State», stresses that the book fixes the concept of the ideal policy and identifies the «metaphysical preconditions of utopia», which manifested itself in the use of myths, in the strengthening of rationalism and, as a consequence, «the dictates of tradition inherent in mythological thinking are replaced by the dictates of reason». Anti-utopia appears at the beginning of the 20th century as opposed to utopian ideal and cloudless depiction of reality. The features of anti-utopia prior to registration in a separate literary genre were manifested in adventurous nature works. With the design of a separate genre the anti-utopian world began to be constructed as a debunking of the ideal world, as a warning about the impossibility of universal equality against the background of human individualization. The anti-utopian novel is basically based on a conflict between a natural person who has not been able to adapt to the existing reality, and a single-person person who lives according to the totalitarian world laws. It is the anti-utopia that shows the totalitarian regime's decadence as a person who oppresses the person. A vivid example of this is the image of nature in the anti-utopian world.

In anti-utopias, civilization and nature, personality and nature are divided by aesthetic qualities. The description of nature as such in anti-utopias does not exist. The nature of anti-utopia is a gloomy sky, covered with gray and lifeless clouds. This all corresponds to the character and soul of the protagonist. The atmosphere of anti-utopia is filled with fear, which is transmitted through a stating image of natural phenomena. Thus, the nature of the anti-utopia appears as a symbol of the life of the society described by the anti-utopian society. Nature fills the literary anti-utopia with the motive of doom.

Key words: category of nature; dystopia; utopia; science fiction; personality.

About the author: Shoshina Anna Alexandrovna, graduate student of the Department of Philology and Mass Communications of Nizhnevartovsk State University.

Жизнедеятельность человека неразрывно связана с культурой, в центре которой стоят вопросы освоения человеком культурной среды (Долгина 2008: 1). Антиутопия XX века изображает дисгармоничный жанр восторжествовавшей несвободы, где человек принимает формулу уничтожения личности как безусловную норму. Идеальная цель антиутопии представляет средством реализации человека. Утописты, желая всеобщего блага для человечества, не берут в расчет отдельного человека, обезличивая и смешивая его с толпой. Здесь встает вопрос о социальном бытии, которое, как и бытие отдельно взятых личностей, выступает универсальной формой бытия вообще. По мнению Г.Г. Шпета, жесткой границы между «я» и социальным предметом нет (Цит. по: Патрахина 2005: 11).

Антиутопия показывает, что человек перестает сопоставлять себя с Природой и Вселенной. Человек подчиняется общественному закону. Герой Е.И. Замятина заявляет: «Всё совершенствуется. Я – микроб» (Замятин 1989: 165). Все это противоречит законам, заложенным природой, поскольку человек может ощущать себя счастливым лишь тогда, когда ощущает себя в мире как в некоем великом, замечательном, прекрасном и достойном целом (Гете 1949: 543).

Антиутопия продемонстрировала трагический итог разлада «технократического» человека с биосферой и ноосферой Вселенной, заложив эту идею в основу содержания и конфликта (Долгина 2013: 76). Сосредоточив внимание на результатах процесса отчуждения от Природы, антиутопия постоянно возвращает читателя к его истокам. Отчуждение от Природы происходит за счет достижений научно-технического прогресса. При изображении научно-технического прогресса утописты описывают машины, направленные на достижение главной цели писателя: перенесения утопического героя в мир идеальный, в далекое будущее (Долгина 2009: 29). Так, облик антиутопического мира философски детерминирован, лишаясь такой откровенной социографичности, которая свойственна утопии. По мнению Рэя Бредбери, людям не стоит забывать о своих истоках и о том, что на земле им отведено не большое место, что они живут в окружении природы, которая легко может взять обратно всё, что дала человеку. Природа многое дала человеку. Но природа всемогуща и может стереть с лица земли человечество, чтобы напомнить человеку, что он не так всемогущ, как думает (Бредбери 1985: 165).

Если двоemiрие утопии – это воплощённый идеал и сохранившаяся за его пределами реальность, в таком случае двоemiрие антиутопии – это естественная Природа и идеологизированный технократический социум, сосуществующие во Времени в разных плоскостях: в Вечности и исторической конкретике. Стена между ними – это символ, и материальное выражение идеи отчуждения антиутопического мира от Природы: «Человек перестал быть ди-

ким животным только тогда, когда он построил первую стену, ... когда мы этой Стеной изолировали свой машинный, совершенный мир – от неразумного, безобразного мира деревьев, птиц, животных» (Замятин 1989: 145). Аберрация общефилософского зрения человека очевидна, и она лишь подтверждает общие правила антиутопии.

Антиутопия, отказавшись от объективной описательности утопии, двоемирие демонстрирует через субъект – героя, находящегося в динамике сознания и чувства (Долгина 2016: 116). «Убывание объективности» в изображении мира за Стеной – важный способ переоценки ценностей, фиксирование тех мгновений озарения, которые мучительно восстанавливают связь человека с Природой: «Сквозь стекло на меня – туманно, тускло – тупая морда какого-то зверя, жёлтые глаза, упорно повторяющие одну и ту же непонятную мне мысль... И во мне копошится: «А вдруг он, желтоглазый, - в своей нелепой, грязной куче листьев, в своей невычисленной жизни – счастливее нас?»» (Замятин 1989: 145). Монтэг из романа Р. Бредбери, вырвавшись из смертельных пут мегаполиса, ощущает себя частью Природы, «отдаваясь нелепой, но приятной фантазии, будто он лесной зверь, которого свет костра выманил из чащи. У него были влажные в густых ресницах глаза, гладкая шерсть, шершавый мокрый нос, копыта, у него были ветвистые рога, и если бы его кровь пролилась на землю, запахло бы осенью» (Бредбери 1985: 154).

Герой «1984» Д. Оруэлла переживает рефлексию во снах о Природе. Мать или темноволосая девушка, равно как символы женственности, являются Уинстону, и он видит себя среди молодой зелёной травы на лугу, по которому течёт чистый медленный ручей. В романе Хаксли ограда, разделяющая два мира, несёт ток в пятьдесят с лишним тысяч вольт и прикосновение к ней смертельно для детей природы: «Через десять минут они были уже над рубежом, отделяющим цивилизацию от дикости. Пересекая горы и доли, солончаки и пески, леса и меловые недра каньонов, через утёсы, острые пики и плоские месы, гордо и неудержимо по прямой шла вдаль ограда – геометрический символ победной воли человека. А у её подножья там и сям белели мозаики сухих костей, темнел ещё не сгнивший труп на рыжеватой почве, отмечая место, где коснулся смертельных проводов бык или олень» (Хаксли 1988: 59). Репрезентативная деталь здесь помогает воспроизвести обстановку в целом как ситуацию абсолютной враждебности антиутопической цивилизации и Природы, которая закладывается на генетическом уровне и целенаправленным воспитанием. Младенцы-ползунки, которые тянутся к розам, цветным картинкам и книгам, получают слабый удар током: «В младенческом мозгу книги и цветы уже опорочены, связаны с грохотом, электрошоком, а после двухсот повторений того же или сходного урока связь эта станет нерасторжимой... Они вырастут, неся в себе то, что психологи когда-то называли инстинктивным отвращением к природе» (Хаксли 1988: 22).

Характер авторского видения Природы в утопии совершенно другой. Художник ориентирован на внешний, красочный её слой, к антиутопии же возможно привести слова А. Чудакова, дифференцировавшего разные типы описания природы, один из них – это когда «в природном предмете ищется не морфология натуры, но её субстанция» (Чудаков 1986: 276). Пародируя «созерцаемую внешность» утопических картин Природы, В. Войнович в романе «Москва 2042» в главе о прекрасном сне героя в воспринимающем сознании фиксирует только поверхностные элементы, исключая всякую философскую медитацию согласно Природе: «Солнце стояло в самом зените и светило ярко, но не слепило, грело, но не пекло. На ветвях пальм сидели какие-то невиданной красоты птицы и пели поистине райскими голосами» (Войнович 1990: 52). Антиутопия, наоборот, отталкивается от этой визуальной конкретности и эмоциональной элементарности картин утопии и ведёт читателя к глубинному смыслу образов Природы через философскую символику, психологический подтекст. Так, растущий во дворе Древнего Дома в антиутопии Е. Замятина куст серебристо-белой полынью – это символ единства всех живых существ Вселенной: «Полюнь протянула ветку на руку старухе, старуха поглаживала ветку, на коленях у ней – от солнца жёлтая полоса. И на один миг:

Я, солнце, старуха, полынь, жёлтые глаза – мы все одно, мы прочно связаны какими-то жилками, и по жилкам – одна общая, буйная, великолепная кровь» (Замятин 1989:146). Полынь, солнечный луч – это в тексте и психологические знаки горечи и радости пробуждения «я». «Ветренный, лихорадочно-розовый, тревожный закат» накануне Дня Единогласия – внешнее представление внутреннего разлада героя с самим собой, определение психологической ситуации ещё смутной, неоднозначной, обратимой (Замятин 1989: 178). Не случайно герой отворачивается от окна, «чтоб не торчало это розовое». Психологический дискомфорт ощущает Д-503, оказываясь за Стеной, где «всё карачится, шевелится, шуршит, из-под ног шарахается какой-то шершавый клубочек». Повтор звука «ш» воссоздаёт картину движения жизни, биения её пульса. Герой не способен шагнуть по этой земле, ведь под ногами не привычная плоскость, а «что-то отвратительно мягкое, податливое, живое, зелёное, упругое» (Замятин 1989: 183). Субъективизация пейзажа, увиденного глазами героя, усиливает напряжение философского зрения: холодный стеклянный гладкий мир освещается, кажется, искусственным солнцем, «равномерно распределённым по зеркальной поверхности мостовых» (Замятин 1989: 182). Реальное земное светило греет своими лучами живое пространство, населённое деревьями на корявых лапах, похожих на зелёные фонтаны, людьми, покрытыми короткой блестящей шерстью... Солнце здесь тоже живое, и от его блестящих «прыгающих пятен» слепит глаза и «голова идёт кругом».

Отчуждение от Природы – это и выпадение из ритма вселенского бытия. Ритм природной жизни – неспешен, духовно соразмерен, каждый миг её самоценен и неповторим: «...И по ту, и по другую сторону реки древо жизни, двадцать раз приносящее плоды, дающее каждый месяц плод «свой» (Бредбери 1985: 172).

Часы технократической цивилизации задают монотонный, рутинный ритм человеческому существованию, определяя лишь повторяемость действий: «Шелест карт, движение рук, вздрагивание век, голос говорящих часов, монотонно взовется с потолка дежурного помещения пожарной станции: «час тридцать пять минут утра, четверг ноября четвёртого... час тридцать шесть минут... (Бредбери 1985: 45).

Часовая Скрижаль у Замятина – божество нового времени, она унифицировала биологический и социальный ритмы жизни человека: «Каждое утро с шестиколёсной точностью мы, миллионы, встаём, как один. В один и тот же час единомиллионно начинаем работу – единомиллионно кончаем» (Замятин 1989: 96). С целью точного решения задачи счастья остаётся только преодолеть личные часы, т.е. личные потребности, но когда-нибудь и это «несовершенство» будет преодолено и все 86400 секунд войдут в Часовую Скрижаль.

Антиутопия не считает человека «разумом природы», высшим созданием в природной иерархии, предполагая, что он лишь часть Природы. Философ Н. Фёдоров писал, что «человек берёт дань с этого царства, без коего и жить, понятно, не может, но не владеет им. Человек только грабит некоторые области этого царства ...вместо того, чтобы вносить в это царство сознания» (Урбан 1979: 345). Эта концепция близка антиутопическому сознанию многих авторов. По этой причине возвращение человека к Природе в антиутопиях, воплотивших модель механистического социума, рассматривается как возврат к истокам, основам бытия. Эстетически это выражено сходно – посредством универсального субстанционального философского образ-символа: Это Солнце, Огонь, Вода. Вот пример философского озарения Монтэга, героя Бредбери: «А солнце откуда берёт свой свет? Ниоткуда, оно горит собственным огнём. Горит и горит изо дня в день всё время. Солнце и время. Солнце, время, огонь» (Бредбери 1985: 149). Огонь впервые ощущается как согревающий, а не сжигающий: «Он даже не подозревал, что огонь может не только отнимать, но и давать. Даже запах от этого огня был совсем другой» (Бредбери 1985: 154).

Стихия воды трактуется как сила очищения, возвращения в лоно матери-природы. Бытовая конкретизация ситуации здесь или минимальна, или вообще отсутствует. Монтэга преследует сама цивилизация с её изощрённым убийцей – механическим псом, а река выручает

его: «Река лениво катила свои волны, уходя всё дальше и дальше от людей, которые питались тенями на завтрак, дымом на обед и туманом на ужин» (Бредбери 1985: 148).

Совпадение с ритмом жизнедеятельности биосферы человека и означает возвращение к истокам: «река бережно держала Монтэга в своих объятиях, они не торопили его, «он прислушался к ударам своего сердца: оно билось спокойно и ровно. И мысли уже не мчались в бешеном круговороте, они текли так же спокойно и ровно как поток крови в его жилах» (Бредбери 1985: 148).

В сне о матери и сестре Уинстон, герой романа Д. Оруэлла, видит их сквозь толщу зелёной воды, они уходят от него вглубь, а он остаётся в этом «неизбежном порядке вещей» (Оруэлл 1992: 27).

Массового героя антиутопии не терзает тоска разъединения с природой, которую он, со всеми стихиями, принимает или враждебно, или прагматически. Гротесковая ситуация у В. Войновича со сдачей вторичного биологического продукта: «Кто сдаёт продукт вторичный, тот питается отлично» (Войнович 1990: 158) – как неперемного условия получения первичного продукта включает читателя в абсурдный круговорот вещей, где живая природа отсутствует. Суррогатная цивилизация, которая придумала «свинину вегетарианскую», не может размышлять о воде иначе, как о народном достоянии с неперемным напоминанием о том, что «одним шайкообъёмом можно напоить лошадь» и неперемным указующим пальцем красноармейца на плакате с надписью: «Ты израсходовал лишнюю шайку!» (Войнович 1990: 517). Чрезвычайно значим в этом аспекте символизм природных вещей и обстоятельств: стакан холодного свежего молока, хлеб и яблоко для героя Бредбери – знак того, что огромный мир готов принять его; миллионы незнакомых запахов, вроде запаха свежего сена, прохладного, леденящего мокрое тело ветра, обрушиваются на Монтэга, заставляя его ощутить всей кожей радость возвращения к самому себе как природному существу: «он остановился, глубоко вдыхая запах земли. И чем глубже он вдыхал их, тем осязаемее становился для него окружающий мир во всём его разнообразии. У Монтэга уже не было прежнего ощущения пустоты – тут было чем наполнить себя» (Бредбери 1985: 152).

Антиутопический мир, отринувший себя от Природы, прекратил с почтением относиться к разным формам её проявления: болезни, жизни, смерти живых существ. Он не признаёт права человека на слабость; болезнь становится нарушением принятой нормы, как и старость. «Умиральница» в антиутопии О. Хаксли «Дивный новый мир» – место, где люди заведомо обречены на гибель, ибо этот «прекрасный новый мир» не прощает им антиэстетической дряхлости или просто болезни, бросающей вызов всеобщему здоровью. О таинстве смерти здесь задумывается лишь Дикарь, пришелец из заградного мира, он, разрыдавшийся у постели умершей матери, получает холодное замечание: «Нельзя ли вести себя прилично?» (Хаксли 1988: 102).

Природа, искусство выступают в антиутопии в качестве символа, обозначающего идеал. Через эстетические, эмоциональные контрасты мы познаём всю глубину противоречий между родовыми ценностями бытия и временными, узко социальными, политическими.

Зачастую применяется в поэтике природы и контраст цветов как обозначение душевного состояния и настроение героя: голубой цвет надежды и жёлтый – цвет тревоги у Замятина. Зелёный – цвет дикого, свободного «заградного» мира и розовый, белый – цвет мира рафинированного и унифицированного. Функции контраста здесь многообразны – от философско-эстетической до психолингвистической.

Таким образом, панорама звёздных пейзажей и космических пространств является привилегией научной фантастики. Визуальный ряд образов Природы, конкретизирующий и разъясняющий модель нового мира – это утопия. И предметно-пластический образ Природы, полифункциональный согласно характеру, не стремящийся к полноте, часто включённый в систему иносказания, выступающий в роли психологической, философской, социально-политической метафоры, – это область антиутопии.

ЛИТЕРАТУРА

- Брэдбери Р.* 1985. 451 по Фаренгейту. Рассказы // Библиотека современной фантастики: В 15 т. Т. 3. М.
- Войнович В.* 1990. Москва 2042 // Утопия и антиутопия XX века. М.
- Гете И.-В.* 1949. Собрание сочинений. В 13 т. Т. 10. М.; Л.
- Долгина Е.С.* 2013. Место мифа и фантастики в утопических произведениях // Себелева А.В. (отв. ред.) Югра, Сибирь, Россия: политические, экономические, социокультурные аспекты прошлого и настоящего: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 25-летию высшего филологического образования в Ханты-Мансийском округе-Югре. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 74-76.
- Долгина Е.С.* 2016. Проблема формирования личности в рамках тоталитарного государства на примере антиутопического проекта «Мы» Е.И. Замятина // Дискуссия 10 (73), 116-122.
- Долгина Е.С.* 2008. Проблемы культуры в русской литературной утопии XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск.
- Долгина Е.С.* 2009. Проблемы культуры в русской литературной утопии XIX–XX веков. Нижневартовск: Издательство Нижневартовского гос. гуманитарн. ун-та.
- Замятин Е.* 1989. Мы. Запретная глава. Пермь: Пермское книжное издательство.
- Оруэлл Дж.* 1992. 1984 // Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. Пермь.
- Патрахина Т.Н.* 2005. Герменевтическая философия Г.Г. Шпета: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург.
- Урбан А.* 1979. Образ человека – образ времени. Л.
- Хаксли О.* 1988. О дивный новый мир // Иностранная литература 4, 13-125.
- Чудаков А.* 1986. Предметный мир литературы // Историческая поэтика. М., 251-292.