

«И звезды небесные пали на землю»:
эсхатологические мотивы
в российской фантастической литературе 2010-х гг.
(на примере «Четверо» Александра Пелевина)

Елизавета О. Белоусова

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, Belousova.lisa@yandex.ru*

Аннотация. На российской литературоцентричной почве фантастические повествования в силу их иносказательности становятся транслятором социокультурных трансформаций. Фантастическая литература 2010-х гг. конструирует фикциональное пространство, апеллирующее к эмоциям реципиента: его надеждам, страхам, амбициям, фрустрации. Реальность видится как травматическая, и, внедряя аспект эсхатологического, авторы наделяют свои тексты симультанно как эскапистской функцией, так и экспрессивной. Иллюстративным материалом статьи служит роман «Четверо» Александра Пелевина, особенно репрезентативный в контексте индивидуальных креативных практик: маркетинга текста в социальных сетях, прямом контакте автора с аудиторией. Конец Света, вплетенный в рамки жанра как метафорически, так и сюжетно (апокалиптика/постапокалиптика), в «Четверо» проникает в каждый слой повествования. Апокалипсис из религиозной категории превращается в бытовой мотив, обеспечивая прочную ассоциацию с персонажем, проходящим через фатальность и обреченность, с каким сталкивается человек 2010-х гг. Иными словами, реферируя к Концу Света, фантастическая литература отражает турбулентную повседневность.

Ключевые слова: российская литература 2010-х гг., фантастика, Апокалипсис, эсхатологические мотивы

Для цитирования: Белоусова Е.О. «И звезды небесные пали на землю»: эсхатологические мотивы в российской фантастической литературе 2010-х гг. (на примере «Четверо» Александра Пелевина) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 7. С. 63–75. DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-63-75

And the stars of heaven fell to the earth:
Eschatological motives
in Russian science fiction literature of the 2010s
(with the example of “The Four” by Alexander Pelevin)

Elizaveta O. Belousova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
Belousova.lisa@yandex.ru*

Abstract. Due to its allegorical nature, science fiction narrative in Russian literature-centric culture becomes a transmitter of sociocultural metamorphosis. Science fiction literature of the 2010s constructs fictional spaces appealing to the recipient's emotional background. The primary purpose of this is to initiate a call to action by referring to the reader's fundamental experiences and anxieties, hopes, ambitions, and frustrations. Reality is often depicted as traumatic, and by integrating eschatological motives, authors implement both escapist and expressive functions into their texts. The illustrative material for the article below is the novel “The Four” by Alexander Pelevin – it is especially representative within the context of individual creative practices, as the author makes a point of marketing his works via social media, and direct communication with the audience. The category of the end of the world is interwoven into the genre both metaphorically and as a structural aspect of the plot (apocalyptic/postapocalyptic fiction), and in “The Four” it is extended throughout the narrative layers, both vertically and horizontally. From a purely religious impression, Apocalypse shifts into the everyday motive, and it ensures strong connection between the main character and the recipient by the means of shared experience. The recipient of the 2010s, just as the character whose path they observe, undergoes the chaos, colossal change, and suffering that comes with it. In other words, by referring to the end of days, science fiction literature of the 2010s reflects the prosaic yet tragic everyday turbulence.

Keywords. Russian literature of the 2010s, science fiction, Apocalypse, eschatological motives

For citation: Belousova, E.O. (2022), “And the stars of heaven fell to the Earth: Eschatological motives in Russian science fiction literature of the 2010s (with the example of ‘The Four’ by Alexander Pelevin)”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 63–75, DOI: 10.28995/2686-7249-2022-7-63-75

Очерчивая эсхатологические мотивы в российской фантастике 2010-х гг., необходимо учитывать, насколько она неотделима от социально-политического поля. На фоне динамических процессов

литература актуализируется как выразитель альтернативного мнения; коллективные настроения, взятые во фрейм художественных приемов, насыщают ее эмоционально. Устанавливается тесная связь между произведением и реципиентом: фантастическая литература из развлекательного контента превращается в авторское высказывание. Во многих аспектах наблюдается ренессанс литературоцентризма – или, по меньшей мере, его новый виток.

Россия 2010-х пребывает в сложной полемической коммуникации как с глобально-внешними пространствами, так и с внутренними течениями. В данный период можно говорить о курсе на консервирование «традиционности» и противопоставление «либеральности Запада». Хотя отныне риск культурной изоляции нельзя отрицать, существовал момент, когда казалось, будто бурный поток неостановим: контакты с Другими, угрозы и достижения, иницирующие перманентные метаморфозы, некоторые из которых воспринимались болезненно, а иные приветствовались.

Ситуация поздних 2010-х может быть описана эпитетом – «стремительная». Стремительны трансформации, стремительны ответы на них. Вторжение технологий в повседневность сдвигает представления о границах человеческих возможностей; глобализация ставит вопрос формирования и презервации идентичности; даже такие словно бы непоколебимые категории, как гендер и институт брака, раскалываются, расширяя свою вариативность. Ускоряется и ритм отдельного индивида: с повышением мобильности, информационным шумом, мгновенной связью. Примеры необъятны, и именно в этом хаосе пробуждается фантастика как жанр-реконструкция.

В рамках данного рассуждения под фантастикой подразумевается *предумышленная фантастика* по типологии Роже Кайюа [Кайюа 2006, с. 13–19]. Ее стремление – изумить реципиента, ради чего создаются целые фикциональные миры. Они обязаны соответствовать двум факторам: 1) поражать воображение; 2) оставаться интуитивно понятными, чтобы причудливые законы не отталкивали своей чрезмерной отчужденностью от эмпирического опыта реципиента. По факту, именно читатель/зритель/участник определяет, что есть фантастика: при размытости жанровых границ его отклик становится едва ли не единственным ориентиром. Его впечатление реферируется как «специфическое переживание» – порой иррациональное, маркирующее фантастическое как «нарушение общепринятого порядка, вторжения в рамки повседневного бытия чего-то недопустимого» [Кайюа 2006, с. 110].

Следует уточнить: в данной статье речь идет о более узком направлении фантастики – историях о будущем. Они же зачастую

и синонимизируются с ней. Кроме того, ими наиболее директно аккумулируются общественные настроения: они восходят к единому источнику – концепту социальной гармонии. «Гармония», впрочем, спорный термин: вернее было бы использовать обозначение идеального/анти-идеального. Идеальное – образ безукоризненного строя, благого для каждого; анти-идеальное же – его антипод. Баланс, равновесие – ось, на которую опирается сама структура фантастического мироздания.

Истории о будущем 2010-х гг. терапевтичны: в них сублимируются как групповые, так и личностные страхи, сомнения и надежды [Березовская, Демченков 2016]. Современность они постигают методами форматирования: сюжетное полотно, разворачивающееся в фикциональном пространстве, отражает нашу собственную культуру. Авторы, выстраивающие общество, отдаленное от текущего, оперирующее по иным паттернам, не способны разрушить рамки собственного восприятия. Человеческое мышление обращается к человеческим же категориям, и потому любая фантастика апеллирует к пережитому, резонирующему – как на личностном уровне, так и на коллективном.

Российская культура также нуждается в фантастическом нарративе как в компенсации накапливаемого стресса. Происходящее в настоящем трактуется как глобальная катастрофичность, и на литературоцентричной почве роль глашатаев социокультурных динамик перенимают писатели. Повествования о грядущих веках в российской фантастике 2010-х достаточно распространены, и один из репрезентативных романов – «Четверо» Александра Пелевина¹.

В его текстах примечательно то, что его аудитория набирается посредством Интернет-каналов и социальных сетей. В свою очередь, они выступают и как творческие страницы, и как блоги. Это сопряжено с дигитализацией культуры, перерождением текста в цифровой формат, и наделяет роман любопытным положением: анализу может быть подвергнут не только исключительно сам текст, но и связи с иными формами, в которых тот существует и интерпретируется [Андрианова 2014].

Также важно оговориться и о «режиме существования» Апокалипсиса в фантастических сюжетах. Конец Света отнюдь не обязательно эквивалентен массовому уничтожению или социополитическому деструктивному импульсу; он может описываться и переживаться как настроение или состояние. Порой Апокалипсис «событийный» резонирует с Апокалипсисом «ментальным» с его

¹ Пелевин А.С. Четверо: Роман. М.: Пятый Рим (ООО «Бестселлер»), 2018. 368 с.

тревожностью, нервозностью, экзистенциальным ужасом: человек, вынужденный смотреть тотальным разрушениям в лицо, будь это всемирный потоп или крушение идеалов, неизбежно погружается в апокалиптическое переживание. И его внутренняя картина, полностью его страданий, также составляет композицию Конца Света.

«Четверо» Александра Пелевина эксплицитно сочетает его и как социокультурный фактор, и как аллегория. Апокалипсис настигает не нас, а далекую планету в системе Проксима Центавра. Конец по Пелевину разыгрывается как нечто нерегулируемое, в высшей мере судьбоносное. На империю со столицей в Городе Первого Солнца нападают белые черви, совершившие резкий эволюционный скачок; граждане Империи изображаются жертвами драматической случайности. Находясь на пике развития, услаждаясь искусствами, ремеслами и природой, они в одночасье уничтожены, и, когда человеческий исследовательский корабль «Рассвет» прибывает на планету двадцать тысяч лет спустя, он обнаруживает единственный организм – океан, впитавший в себя боль падших земель.

Тем не менее «боль» заключается в сугубо человеческом видении: без человеческой оптики она осталась бы безликой субстанцией. Вторжение червей и угасание планеты печально исключительно для *людей*, соприкоснувшихся с эсхатологической историей – для капитана, последнего выжившего с «Рассвета», и молодого человека, Поплавского, переписывающего мыслеобразы инопланетной девушки в Живой Журнал. Но всегда остается вероятность, что для участников событий все иначе; чудовищное море – ритуально-мистическое слияние страданий некогда живых существ высушенной планеты, не жалеет о смерти, ведь смерти нет. Она лишь портал к перерождению.

Концепция упадка и уничтожения общества, пусть и чужого в космических масштабах, для романа сюжетообразующая. Конец Света проникает в индивидуальное чувство персонажей, их соприкосновение с реальностью, и господствует библейской катастрофой – кризисом, низводящим культуру в экзистенциальное забвение. Роман интересен за счет его ментальности: социальность в нем не вопиюще-неприкрыта. Александр Пелевин – скорее невольно, чем намеренно, – впитывает социокультурную атмосферу. Его художественный ландшафт – замкнутый космический корабль, дрейфующий сквозь Вселенную, и психиатрическая клиника с ее жесткой телесно-духовной дисциплиной. Голодный, хтонический океан Проксима Центавра необъятен, и это пробуждает агорафобию, панику перед открытыми пространствами с их непредсказуемостью. Его Конец Света – разбивающаяся птичья клетка. Это – то, что превращает фантастику в моделирующий жанр: она не просто

заигрывает с идеями, но концептуализирует их как «специфическое переживание». В лавкрафтовской классике оно апеллирует к ужасу и отвращению; здесь же нацелено на колебание, внушение читателю культурной тревожности.

Мир 2010-х *уже* апокалиптичен. Безудержный, стихийный, во многом инерционный поток вызывает не просто неуверенность, но истерику: механизмы преодоления – и ортодоксальные религии, и фанатичное отстаивание научного абсолюта. Так или иначе, над ним простирается тень Финала.

Апокалипсис определяет мировые культуры. Древнейший источник об уничтожении человечества письменно закреплён в шумеро-аккадской культуре 3 тыс. до н. э. [Белицкий 2000, с. 226], и, нарративно сходясь с Великим Потопом, насланная водная стихия сметает все на своем пути, кроме правителя Зиусудра, – создан задолго до Библии. Та же фабула обыгрывается и в «Эпосе о Гильгамеше» (2 тыс. до н. э.). Не менее интригующие и индийские представления (2000–1500 гг. до н. э.) о четырех поколениях мира, примерно соответствующие поколенческой деградации Гесиода – от беззаботности, доброты и совершенства к несправедливости, распутству, изнурительному труду и голоду. Буддистская цикличность, скандинавский Рагнарёк, монотеистический Страшный Суд – цепь эсхатологических переживаний, воплощающих глубинную человеческую беззащитность, ожидание возмездия.

Армагеддон сопровождает культуру, пронизывает ее.

Апокалипсис приближается вплотную к человеку, сжимает вокруг него кольцо, становясь реальным, настоящим, действительным [Косякова 2018, с. 5].

Это идеологический дискурс, код алгоритма, и массовый, и индивидуальный процесс компромисса (или, напротив, вызова) с невзгодами, бедами и кошмарами. Апокалиптические воззрения всегда о морали, ведь Конец не наступает беспричинно. Он не настанет, если мир не достигнет точки невозврата. Для архаических культур характерна провокация божественной воли – если боги (или бог) оскорблены, обозлены на смертных за неуважение к демиургам; или когда сам мир одряхлел и требует обновления. Авраамические стратегии же линейны: мир – и человечество – движется от завязки к кульминации, где каждому воздается по заслугам.

Данный иллюстративный материал преимущественно религиозно-институционален, однако, так как эсхатологический алгоритм вирулентен, он затрагивает и иные области культуры, не исключительно сакральные. Валерия Косякова отмечает:

Множество художественных (и не очень художественных) современных произведений (текстов, фильмов, игр) и массового, и элитарного характера не могут обойтись без включения эсхатологического кода [Косякова 2018, с. 6].

Категория Конца Света задействуется как метафора: в круге источников современных российских повествований о будущем он – не столько в иудео-христианском его значении, сколько в аллегорическом, как великое испытание, – не только «ситуация», но и «фон», препятствие. Российская культура не отклоняется от эсхатологического настроения – напротив, она пропитана им. Наиболее ярко это проявляется в литературе XX в., когда череда кризисов актуализировала эсхатологический код [Косякова 2018, с. 6]. Он бытует и в фантастике 2010-х: в косвенных и прямых референсах к предшествующим апокалиптическим сюжетам и феноменам настоящих лет. Эсхатологические мотивы здесь – всеохватный *опыт* Конца, вне зависимости от того, предполагает он перерождение или нет. *Опыт* подразумевает единство читателя и персонажа с финальным катаклизмом. В результате длительных и разрушительных метаморфоз российская культура к нему особенно чувствительна.

При этом Апокалипсис неотъемлем от предумышленной фантастики. Целый спектр литературы – пост- и апокалиптика – занимает его мотив. Он – случайность, влекущая за собой жуткие последствия. Колба с вирусом, разбитая в лаборатории; сбоящий искусственный интеллект, запускающий ядерные боеголовки, – мрак, просачивающийся в реальность, искажающий ее.

Порой причина Апокалипсиса скрывается от реципиента намеренно, как, например, в романе «Вонгозеро» Яны Вагнер (2011), или существует в нескольких видах – если действующие лица верят в разные теории. Не последняя роль у пропаганды, распространяющейся среди выживших, подтасовывающей факты. Так как он мыслится не только как нечто грянувшее в сугубо фикциональном пространстве, но и как вполне осязаемое предчувствие близящегося катарсиса, истории о будущем необычайно актуализируются. Сюжеты 2010-х о будущем – как было затронуто ранее, тяготеющие к анти-идеальному, – неотмежаемы от апокалиптического концепта: будущее сконвертировано из индивидуальных и коллективных чаяний и опасений, а Конец Света инкорпорирует священную фобию – неисправимого финала *для всех*.

Валерия Косякова отсылает к XX в. как к эпохе эсхатологической ажитации, однако и 2010-е гг. минуют под ее эгидой, поступательно подводя к оглушительному всплеску начала 2020-х. В этом

смысле Апокалипсис непрерывен. В его ядро вплетена трагедия, и текст коммуницирует ее как разделяемый экспириенс: само время – и то, в котором пребывает читатель, и то, куда помещен главный герой, – рисуется как травма. Российский автор 2010-х, имплементирующий в свое произведение апокалиптическую проблематику, рассчитывает на глубинное *понимание* реципиента, взрослого на той же отравленной почве. В 2019–2020-х апокалиптичность достигает пика: пандемия, поражающая континент за континентом, напряженная политическая обстановка, оттачиваемая система пропаганды. Прошлое смутно, неоднозначно и не способно утешить, будущее же пессимистично и непредсказуемо. Фантастика и эсхатологические мотивы интегрируются друг в друга, осуществляя социально-терапевтическую функцию, что повышает релевантность и интерес к жанровой литературе.

«Четверо» насыщен компенсаторностью. Апокалипсис в нем подчиняет и протагониста, и художественный мир. Становится стержнем, вокруг которого вычерчивается структура фантастического пространства. Конец – жест авторской рефлексии.

Это подводит к фигуре протагониста в конструировании эсхатологического будущего. Именно глазами героя читатель проникает в художественный мир, его позицию касательно происходящего занимает или, наоборот, оспаривает. Апокалипсис подразумевает угрозу обществу, укладу, сознанию, и она должна быть устранена действиями главного героя. Его соприкосновение с внешним пространством – один из основных компонентов российской фантастики; герой выстраивает иерархию, а значит, вступает в те или иные отношения с властью.

У власти широкий спектр значений. Это и государственные структуры, и судебные органы, но и социализация, дисциплинарная система, так или иначе контролирующая, корректирующая, интегрирующая. Художественный мир будущего рисуется враждебным в том числе потому, что так или иначе «ломает» протагониста: «естественный» человек не способен выносить его тирании. Этот мир сломан, и потому сломан и тот, кого ему удалось подчинить себе. Казалось бы, закономерная реакция – сопротивление, бунт; голливудский сюжет, где хорошее отделено от плохого, и добрые парни с кулаками оглушительно побеждают. «Четверо» избирает иную стратегию: его персонажи на заряжены социополитически, их диалоги и монологи о существующем порядке поверхностны, корреляция между психологическим опытом Конца и его социально-политическими причинами не рефлексивируется.

Подвергая роман дискурс-анализу [Водак 2011, с. 286–291], можно обнаружить, что его фикциональное пространство состав-

лено из намеков, мимолетных фраз. Иначе говоря, ответственность за усвоение местных законов ложится на плечи читателя. Именно он собирает мозаику из подсказок.

Как уже оговаривалось, в «Четверо» в контексте темы актуальны две линии: научно-исследовательского корабля «Рассвет», чей пункт назначения – планета, поглощенная глобальной катастрофой, и молодого человека из Санкт-Петербурга, Поплавского, вышедшего на связь с таинственной Онерией, затерянной в космических глубинах.

И Лазарев, капитан корабля, и Поплавский, пациент клиники Бехтерева, демонстрируют несколько граней Конца. Лазарев сталкивается с ним непосредственно – как с монстром, желающим слиться с ним. Поплавский же – наблюдатель, фиксирующий чужую историю, лишаящую его разума. Оба они испытывают себя вопросами: готов ли ты не подчиниться приказу? Можешь ли ты нарушить табу на убийство, и, если да, что достойно подобной жертвы? Жертва ли это? Где предел твоей совести как конструкта, предотвращающего жестокость? и т. д.

Надзор осуществляется перманентно: для Лазарева это искусственный интеллект корабля и его собственная должность, для Поплавского – больница. До некоторого момента оба протагониста пребывают в социуме, в рамках его представлений: Лазарев высаживается на чужой планете, стремясь быть достойным капитаном, не поддаваясь панике, когда на борту разворачиваются странные происшествия. Поплавский – пациент в психиатрической клинике под круглосуточным наблюдением. Лазарев диктует себе, кем обязан быть, основываясь на культурных идеалах: исследователь, Герой; Поплавский же – в эпицентре системы, вырабатывающей правила, каков должен быть «нормальный член общества».

Впечатления врача последнего:

По некоторым постам о нем можно было бы сказать, что это вполне нормальный и адекватный человек: он рассказывал, как погулял по городу, выкладывал фотографии, ссылки на новости с остроумными комментариями – в чувстве юмора ему было не отказать – и постил клипы рэперов. По всей видимости, он любил рэп, тут был и Хаски, и Оксимирон, и смешные шутки про Гнойного.

Еще – рецензии на компьютерные игры. Жил он с родителями, свободного времени хватало. Эдуард играл почти во все, что выходило. Лучшей игрой прошлого года он назвал Doom.

Обычный чувак из интернета. Только почему-то ведет ЖЖ в 2017 г.

А еще с ним разговаривает женщина с далекой планеты. Она просит землян о помощи, потому что ее мир подвергся нападению ужасных белых червей. Именно этому посвящена основная часть записей в его ЖЖ².

На уровне дискурса выделяются четкие критерии адекватности: хорошо гулять, общаться, любить музыку и игры, быть человеком из толпы, которому нравится то, что нравится остальным; неправильно, жутко вести диалоги с инопланетными девушками. Никого не беспокоило бы, публикуй юноша роман, однако доказывать реальность заведомо сочиненного – безумие. «Парафренный синдром. Фантастически-иллюзорный онейроидный синдром. Слуховые галлюцинации. Вспышки эйфории. Подозрение на параноидальную шизофрению»³ – единственные принимаемые в расчет оправдания его состояния; в лице доктора Хромова власть стремится урегулировать его, вернуть в течение «приемлемой» жизни.

По тому же принципу разворачивается арка Лазарева: на путешествии в чужую звездную систему его вдохновляет подвиг, образ легенды, которой он мог бы стать, – притязание, поощряемое общественными тезисами о достоинстве, благородстве, славе. Это не перечеркивает его любви к своему делу, искренней самоотверженности, и все же, он постоянно оглядывается на «должен», «приемлемо», «кодекс», «звание». Даже будучи в сотнях световых лет от Земли, где его команду, возможно, никто уже не ждет, он заключен в процедуру, блюдет самого себя, не отклоняется от курса, проложенного встроенной в его культурный код инспекцией. Затем, в поле истребленной планеты, при контакте с океаном, он вынужден выбирать, придерживаться ли стратегий, выточенных в нем властью: приоритеты, ценности. Океан перенимает человеческий облик, беседует с ним и задает вопросы, расслаивающие власть капитана в нем самом и вне его: предлагает либо гибель Земли, либо его, Лазарева, слияние с симбионтом. Решение обусловлено инкорпорируемой им серией задач, вложенных властью: отдаст ли он собственную жизнь в распоряжение океана, чтобы тот не сумел проникнуть на Землю и истребить ее, или сбежит, взяв его с собой и в себе? Примечательно, кроме того, *почему* океан не пожелал расставаться с Лазаревым: обличая его истинные эмоции – то, что ему жаль чужой мир, и то, что он скорбит по своей команде, коря себя за то, что не был к ним достаточно внимателен и уважителен, так и не проникся к ним симпатией, – он обнажает и механизм власти:

² Пелевин А.С. Указ. соч. С. 36.

³ Там же. С. 39.

Но ведь это ты. Разве плохо, что ты испытал свои эмоции? Не те, что навязаны твоим обществом, не те, которые хотели настроить воспитанием и социализацией – какое смешное слово в вашем языке, – но твои, именно твои и больше ничьи? Ты такой. Мне это нравится. Я оставляю тебя здесь⁴.

Это согласуется с положениями Мишеля Фуко в «Надзирать и наказывать», посвященной способам надзора и наказания, превращающим насилие в инструмент тотальной власти, проникающей в повседневную жизнь каждого без исключения, что составляет новое общество универсального контроля. Фуко концентрируется на государственной власти, разворачивая полотно многовековых казней, постепенно взращивая суждения до монументального, всеобъемлющего механизма наблюдения, фиксирования, регулирования – паноптизма. Он начинается мерами при эпидемии чумы: строгое пространственное распределение, непрерывное инспектирование, обязанность докладывать друг на друга, замкнутое, сегментированное пространство, где просматривается каждая точка, где у каждого свое место, иерархия, насквозь пронизывающая сам порядок существования [Фуко 2018, с. 239–242]. Современность и будущее укореняются в болезни, действуют по ее законам: люди воспринимают окружающих как потенциально инфицированных, что влечет за собой новое прозрачное устройство социума. И Поплавский, и Лазарев испытывают на себе паноптическое давление: первый – как пациент, выворачиваемый наизнанку лечащим врачом с единственной целью – «вернуть его в рамки нормы»; второй – как капитан, которому не удастся отыграть отведенную роль и который оказывается перед всевидящим оком создания гораздо более древнего и могущественного.

Для Фуко дисциплина – в первую очередь телесный аспект: начальные школы, больницы, военная организация; свод правил, «верных» способов «нести себя», подобно солдатам. Дисциплина вторгается в различные институты, обволакивая все большее их количество, тем самым укореняясь на всех уровнях жизни, воспитывая «послушные» тела [Фуко 2018, с. 168].

Она овладевает «всем общественным телом» [Фуко 2018, с. 169]. Лазарев и Поплавский являются его частью: будучи изначально вписанными в него, а значит, являясь объектами дисциплины, воспринявшими ее в свое телесное пространство, они сталкиваются с событиями, которых система не учитывает, и «выпадают» из нее. Отныне дисциплина не применима к ним – кодекс не защитит от

⁴ Там же. С. 309–310.

агрессивных вод, бурлящих у дверей шаттла, так же, как иллюзии выздоровления не уберегут от ужасов, разделенных с женщиной, погибающей среди звезд. До поры до времени оба протагониста цепляются за власть: капитан пытается заботиться о команде, поступать по правилам, а юноша старается смириться с нахождением в психиатрической клинике. Однако дисциплина оказывается бесполезной, и возникает необходимость свергнуть власть: и Лазарев, и Поплавский отвергают ее. Лазарев улетает с мертвой планеты, внемля доводам океана, хотя ему известно, что тот последует за ним, и исход будет трагичен; Поплавский превращается в убийцу. В обоих случаях это сопротивление, демонстрация отвращения к власти, насаждающей обязанности, но беспомощной и пустой, когда надеешься на ее помощь. И так как власть синонимизируется с самим художественным миром, служит его фундаментом и рычагом управления, борьба с ней означает войну с миром: протагонисты подталкивают его к Концу путем отщипывания самих себя.

Итак, апокалиптические мотивы в российской фантастической литературе 2010-х беспощадно демонстрируют жестокую, равнодушную изнанку современности. Россия 2010-х находится на перепутье: она еще не отпустила советское наследие и не вполне готова к переменам, но осознает, что они надвигаются. Герой, выдрессированный социумом и культурой отчаяния, но стремящийся туда, где их власть бессильна – предупреждение, аккумулирующее культуру настоящего. В своей массово-литературной ипостаси эсхатологический код, программирующий и самих персонажей – сублимация, экспрессия тревожности, базового расстройства человека «нашего» времени. «Четверо», как и прочие фантастические тексты Армагеддона, использует фантастику как преобразование деталей текущих лет. Но роль эсхатологических мотивов значительнее, чем просто «дополнительная грань фантастического»: тысячелетиями сопровождая культуру и внедряясь в нее, они вбирают в себя потаенные, вытесненные ее импульсы. В 2010-х, равно как и в зачинающихся 2020-х, это обретает игровые формы: сходить в кино на постапокалиптический фильм, чтобы пощекотать нервы, однако не исключает базовую компенсаторную функцию, симультанно и экскапистскую.

Литература

- Андрианова 2014 – *Андрианова М.Д.* Эксперименты с жанром утопии в творчестве В. Пелевина // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2014. № 4. С. 119–126.
- Белицкий 2000 – *Белицкий М.* Шумеры. Забытый мир. М.: Вече, 2000. 432 с.
- Березовская, Демченков 2016 – *Березовская Л.С., Демченков С.А.* Постапокалиптика как жанр научной/паранаучной фантастики // Вестник Омского государ-

- ственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2016. № 4 (13). С. 64–67.
- Водак 2011 – *Водак Р.* Критическая лингвистика и критический анализ дискурса // Политическая лингвистика. Екатеринбург, 2011. № 4 (38). С. 286–291.
- Кайуа 2006 – *Кайуа Р.* В глубь фантастического. Отражённые камни / Пер. с фр. Н. Кисловой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 280 с.
- Косякова 2018 – *Косякова В.* Апокалипсис Средневековья. Иероним Босх, Иван Грозный, Конец Света. М.: АСТ, 2018. 400 с. (История и наука Рунета)
- Фуко 2018 – *Фуко М.* Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 416 с.

References

- Andrianova, M.D. (2014), “Experiments with the genre of utopia in the work of V. Pelevin”, *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*, no. 4, pp. 119–126.
- Belitskii, M. (2000), *Shumery: Zabytyi mir* [Sumerians: Forgotten world], Veche, Moscow, Russia.
- Berezovskaya, L.S. and Demchenkov, S.A. (2016), “Post-apocalyptic as a genre of science/parascience fiction”, *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya*, no. 4 (13), pp. 64–67.
- Caillouis, R. (2006), *V glub fantasticheskogo. Otrazhennye kamni* [Into the depths of fantasy. Reflected stones], Izd-vo Ivana Limbakha, Saint Petersburg, Russia.
- Foucault, M. (2018), *Nadzirat' i nakazyvat': Rozhdenie turmy* [To Prosecute and Punish: The Birth of the Prison], Ad Marginem Press, Moscow, Russia.
- Kosyakova V. (2018), *Apokalipsis Srednevekov'ya. Jerome Bosch, Ivan Grozniy, Konets Sveta* [Apocalypse of the Middle Ages. Hieronymus Bosch, Ivan the Terrible, End of the World], ACT, Moscow, Russia.
- Vodak, R. (2011), “Critical Linguistics and Critical Discourse Analysis”, *Political Linguistics*, no. 4 (38), pp. 286–291.

Информация об авторе

Елизавета О. Белоусова, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; Belousova.lisa@yandex.ru

Information about the author

Elizaveta O. Belousova, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125047; Belousova.lisa@yandex.ru