

К. С. Когут, Н. П. Хрящева
Екатеринбург, Россия

ГЕТЕРОТОПИЯ ЧУМЫ В РОМАНЕ А. В. ИВАНОВА «КОМЬЮНИТИ»

Аннотация. Статья посвящена анализу гетеротопии Чумы в романе А. В. Иванова «Комьюнити». Авторы рассматривают пространственную организацию романа, выделяя основные топосы и анализируя их взаимоотношение: реальное и виртуальное пространство переплетаются, образуя сложную структуру. Анализ позволяет выделить гетеротопию Чумы как образно-смысловое ядро всего романа, позволяющее понять художественный замысел и место произведения в романном творчестве современного писателя.

Ключевые слова: гетеротопия, пространство, интернет, чума, система персонажей, Иванов, Фуко.

K. S. Kogut, N. P. Hryascheva
Yekaterinburg, Russia

HETEROTOPIA OF THE PLAGUE IN A. V. IVANOV'S NOVEL "COMMUNITY"

Abstract. This article analyzes the heterotopia of the Plague in the novel Ivanov's "Community". The authors consider the spatial organization of the novel, highlighting the main spaces and analyzing their relationship: the real and the virtual space are intertwined, forming a complex structure. Analysis allows us to heterotopia of the Plague as figurative and semantic core of the novel, which allows to understand the artistic vision and place the product in a novel work of a contemporary writer.

Keywords: heterotopia, space, internet, plague, system of characters, Ivanov, Foucault.

Вытесняет духовную жизнь техника. Развивается не человек, а машины вокруг человека. И всё это, в конечном счете, кончится катастрофой. Для развития техники требуется развитие общей культуры человека.
Д. С. Лихачев, интервью с Урмасом Оттом (1990)

Понятие «гетеротопии» впервые было предложено М. Фуко [Фуко 2008: 175]¹. Определяя содержание данной дефиниции, философ называет несколько принципов. Во-первых, «в мире нет ни одной культуры, которая не создавала бы гетеротопий. Это константа для всего человечества» [Фуко 2008: 175]. Здесь ученый подразумевает наличие большого количества гетеротопий, движение которых обусловлено сменой культурных парадигм. Поэтому, во-вторых, «каждая конкретная гетеротопия может начать функционировать по-иному при изменении общей синхронии культуры, в которой она находится». Наконец, в-третьих, Фуко отмечает, что «гетеротопия может помещать в одном реальном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы». Т.е., структура «другого пространства» представляет собой сложное полисемантическое образование. В него включается не только определенное пространство, но также и местоположения, или «отношения соседства между точками или элементами». Соприсутствие этих топосов, местоположений, «древовидных и решетчатых структур», зачастую несовместимых,

позволяет противопоставить гетеротопию утопии. «Утопия, – пишет М. Фуко, – это местоположение без реального места». В отличие от утопии, гетеротопия представляет собой реальное пространство, демонстрирующее особые отношения с другими местоположениями.

Мы попытаемся увидеть функционирование гетеротопии не в философии, а в художественном тексте, обратившись к произведению современного писателя. Роман А. В. Иванова «Комьюнити» (2012) является второй книгой о «дэнжерологах», однако в этом романе данная тема оказывается на периферии авторского внимания. В гораздо большей степени два романа объединены образом Москвы. В «Псоглавцах» он представлен москвичами, их общением друг с другом и с населением русской глубинки, системой их сознания, «прочитываемого» в различных диалогах, манерой использовать компьютер и, главное, – их поведением, которое предопределяет совершаемый ими выбор, а реальным пространством действия оказывается деревня Калитино, расположенная на древней земле раскольничьего скита. В «Комьюнити» же Москва – центральный топос. Всё, что происходит в романе, происходит в Москве и с москвичами, причем подчеркнута ее потрясающая пышность, небывалое богатство, сквозь которые начинают мерцать черты Апокалипсиса.

В плане реализации художественного замысла «Комьюнити» тяготеет к написанному ранее роману «Блуда и МУДО». Оба романа сближены авторским видением злободневной современности – так называемой «постистории». Однако в «Комьюнити» при-

¹ Так называемую «гетеротопологию» связывают именно с этой работой. Гетеротопии также упоминаются в предисловии к книге «Слова и вещи», где Фуко сравнивает утопии и гетеротопии в литературе. После лекции 1967 года философ больше не обращался к этой проблеме, хотя и признавался, что хотел бы «написать целую историю различных пространств (которая в то же время была бы историей различных видов власти), начиная с больших геополитических стратегий и заканчивая мельчайшими тактиками по условиям расселения, историю архитектуры учреждений, классной комнаты или больницы...» [Фуко 2006: 224].

сутствует новый вектор изображения действительности, позволяющий понять не только глубинные процессы настоящего времени, но и попытаться обозначить их результирующую сущность. Если в «Блуде и МУДО» Иванов поставил диагноз современному мышлению, назвав его «пиксельным», он подчеркнул тем самым нивелирование всех смыслов и ценностей, что, в конечном счете, превратило живой мир в пространство симулякров, то в «Комьюнити» художник обозначил качественно новый виток этого процесса – почти полное исчезновение человека, замененного айфоном, как конечного продукта общества потребления и готовящегося исчезнуть мира, пораженного потребительским отношением к нему, как чумой². Все эти процессы Иванов показывает через моделирование взаимоотношений современного человека и Интернета, реального и виртуального миров, что отчасти сближает его произведение с романами В. Пелевина («Принц Госплана», «Generation “П”»). Не случайно в двух последних романах присутствует имя этого популярнейшего в России писателя. Вместе с тем, в отличие от В. Пелевина, А. Иванов не ставит перед собой задачу акцентировать виртуальное пространство – «Комьюнити» это роман-диагноз. Реальная действительность 2010-х годов и ментальные процессы, в ней протекающие, даны художником с результирующими позициями. Причем реальное и виртуальное так тесно сплетаются, что, в конечном счете, уже сложно различить, где первое, а где второе.

Гетеротопия Чумы в романе, на наш взгляд, представляет собой образно-смысловое ядро, которое связывает между собой ряд «местоположений», объясняет смысл художнического замысла, увязывая в единое целое изображенное автором виртуальное пространство, мир «онлайн» по ту сторону компьютерного монитора, в котором герои ведут переписку и ищут необходимую им информацию, и Москву 2010-х годов, реальную действительность. Образ Чумы является вертикалью, соединяющей разные времена, в которые посещала мир Черная смерть. Такой же реальностью являются в романе чумные кладбища: Ваганьковское и Калитниковское. Однако данные топосы имеют «зеркальное» отражение³ в виртуальном пространстве, что и позволяет говорить о гетеротопии Чумы как своеобразном инварианте образной парадигмы романа.

² Под деформацией понимается всеобщая «компьютеризация», вызванная развитием семантического интернета. Семантический интернет представляет собой новый этап развития интернета. Свообразным «манифестом» «семантической онтологии» являются слова создателя HTML-разметки Т. Бернерса-Ли: «Семантический Веб позволит машинам понимать семантику документов и данных, но не человеческую речь или его сочинения». [Berners-Lee, Hendler, Lassila 2001].

³ М. Фуко отмечает, что зеркало представляет собой одновременно и утопию, и гетеротопию. Зеркало это «утопия, поскольку это место без места. В зеркале я себя вижу там, где меня нет – в несуществующем пространстве, которое виртуально открывается за плоскостью. <...> Но равно это и гетеротопия, поскольку зеркало реально существует и по отношению к месту, которое я занимаю, имеет своего рода возвратный эффект; именно благодаря зеркалу я начинаю воспринимать себя отсутствующим в месте, где я есть, ибо вижу себя там» [Фуко 2008: 174].

Символом этой сплетенности реальной чумы, поражающей страны, и континенты и виртуальной, рожденной подменами человека всякого рода техническими «протезами», является загадочная могила демона чумы Abracadabra с начертанной на ней формулой исчезновения. Суть же загадки в единственном – как и всё в исчезающем мире, эта могила – симулякр, подделка, а не реальное место захоронения. Зачем же автору понадобился образ могилы, кладбища для изъяснения современности? Обратимся к тексту.

Роман начинается с похорон, на которых главный герой – Глеб – обнаруживает загадочную могилу. Однако кладбище, которое открывается Глебу, изначально представляет собой не реальное место, а его виртуальную копию, «слепок»:

Глеб вывел портал «ДиКСи» и настукал в поисковике: «Калитниковское кладбище». До айфона Глеб не знал, что доступность информации делает жизнь очень чувственной. Как-то волнует, что ты можешь сразу узнать всё о любом явлении и любом месте [Иванов 2012: 8]⁴.

Уже с самого начала романа мы сталкиваемся со смещением художественного пространства: реальная действительность постепенно подменяется виртуальным суррогатом. В чем смысл такого сплетения, соединения, «удвоения»?

Обращает на себя внимание облик современной компьютерной Чумы. Как и средневековая «гостя смерти», она обнаруживает способность передаваться от одного человека к другому: один за другим герои романа гибнут или сходят с ума: Славик попадает в психбольницу; Гермес поражен безумием чумы; Борис, теряя человеческий облик, превращается в Короля Чумы; Орли становится Королевой Чумы. Постепенно образ Чумы приобретает всё более тревожные обертоны, по своему масштабу превосходящие последствия средневековой болезни. Дорн говорит: «Мы обречены существовать рядом с чумой, то есть рано или поздно заразиться или погибнуть» (220). Если чума как биологическая угроза, поражающая человеческий организм, победно шествовала по странам и континентам, оставляя в живых 1/3 населения, а то и менее, то от современной чумы нет спасения. Что же привело к этому поражению чумой-безумием Москву XXI века?

А. Иванов показал, что на смену человеку-созидателю жизнеобеспечивающей почвы пришел человек-потребитель, становящийся ее невольным разрушителем, так как потребление способно лишь подменить, а не обеспечить жизненную полноту. Инструментом такой подмены и становится виртуальное общение в комьюнити, постепенно приобретающее тотальный характер. Сдвиг, изображенный Ивановым, имеет онтологическую природу, так как связан со свойствами человеческого сознания. Призванное отражать действительность, оно становится манипулятором виртуальной реальности, чтобы за-

⁴ Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

тем превратиться в объект манипулирования. Вирус недостойного homo sapiens положения поражает в романе всех.

У человека в Интернете нет цели, а значит, нет и задач – компьютер он включает ради развлечения. Начавшись, этот процесс превращается в форму каждодневного существования москвичей самых разных ориентаций, профессий, увлечений. И виртуальная чума превращается в реальную, губящую живых людей.

Потребность общаться, мыслить заменена игрой в общение, игрой в чтение информации, ни к чему не обязывающему. Люди в сети не знают друг друга, у них нет истинных имен, и они равнодушны друг к другу. Но здесь они собрались, чтобы играть в страшноватую информацию, передавая ее друг другу. Однако любая игра имеет свойство затягивать⁵. Трагедия Чумы предопределена в романе катастрофой культуры: она проявлена антиномией высокоорганизованной машины и потрясающе безграмотного человека:

УМНЕЕВСЕХ: Привет. Ты меня не заеш. С тобой только так можна связатся, как сейчас. Совсем недоступен. Ни скем не общаешся (207).

А. Иванов точно изображает безграмотных людей, не овладевших речью, а так как язык есть «орудие мысли», то они не могут и мыслить. Но если речь безграмотного человека еще связана с определенными смыслами, которые он хочет передать, а сама проблема не является новой для читателя, то художник изображает ее новый виток – тип людей, названных «гугловодами»:

Похоже, Кирогос был из тех интернет-знатоков, которые на любой случай имеют не знание, а ссылку. Человечи-google, гугловоды (209).

Подмена знания ссылкой есть изъятие смысла, по сути, отказ от знания как такового. Пустота, всё более развращающаяся в переписке по ту сторону монитора, лишает человека понимания того, что происходит вокруг. В результате Глеб «не слышит» даже «криков» о помощи в комьюнити, которые он «пропускал, как описания природы в классической литературе» (201).

Нетрудно заметить частое повторение в романе фразы: «Человек – это его айфон», ставшей своеобразным лозунгом XXI века. Образ главного героя иллюстрирует данный лозунг. Айфон для Глеба является основным каналом связи с внешним миром: «Дорогу от Раменок до Митино он знал без навигатора и не отключил айфон» (128). Возникает ощущение, что устройство становится техническим продолжением частей тела, протезом,

⁵ «Игра, – пишет Йозеф Хейзинга, – обособляется от обыденной жизни местом и продолжительностью <...> Однажды сыгранная, она остается в памяти..., передается от одних к другим и может быть повторена в любое время: тотчас – как детские игры, партия в триктрак, бег наперегонки; либо после длительного перерыва. Эта повторяемость – одно из существеннейших свойств игры» [Хейзинга 1997: 29].

сущность которого очень точно сформулировал Ж. Бодрийяр:

Как очки и контактные линзы стали нашими родовыми протезами, ибо мы теряем зрение, так и компьютер становится искусственным протезом теряющих способность мыслить людей [Бодрийяр 2000: 36].

Какова же сущность «компьютерного» мышления? Обратимся к тексту:

– Знаете старый анекдот совковый про слонов? – заерзал в кресле Гурвич. – В разных странах выпустили книги про слонов. В Англии – талмуд «Слоны и британский колониальный вопрос». Во Франции – альбом «Секс у слонов». В Германии – трехтомник «Введение в слонологию». В СССР – учебник «СССР – родина слонов». А в США – брошюру «Что средний американец должен знать о слонах». Вот наш «ДиКСи» — как раз такая брошюра (15).

Мышление, которого придерживается главный герой, является продуктом эпохи Интернета. Оно основано на том, что огромное количество выдаваемой информации система способна отфильтровать до «девятнадцати материалов ..., которые обязательно будут интересны...» (15). Главным критерием становится не попытка постигнуть истину или найти пути к ее постижению, а набор бессистемных сведений, подменяющих эти попытки. На смену целостности приходит фрагментарность, где главным принципом отбора необходимой информации становится «комфорт» и «интерес»: «Машина формирует вокруг человека его личный, индивидуальный мир – моносферу, в какой человеку жить интересно и комфортно» (124). «Комфорт» и «интерес» освобождают мышление от усилий⁶, превращая человека в потребителя, о чем свидетельствует еще одна подмена: коммунистический лозунг присутствует в тексте лишь второй своей частью (ср.: «От каждого по способностям, каждому по потребностям» – «Каждому, бля, по потребностям»).

Обычная цензура говорит: «Ты не будешь знать об этом, потому что тебе не разрешено», а цензура «ДиКСи» говорит: «Ты не будешь знать об этом, потому что тебе не будет интересно» (17).

Новая парадигма мышления «подверстывает» под себя всю картину мира, в результате чего современный человек окружается рядом запретов, становится легко подчиняемой куклой, сознанием (а значит и действиями) которой можно свободно манипулировать, подменяя любые ценности суррогатом. В результате бытие человека оборачивается потерей собственной личности, очередным симулякром.

⁶ По мнению Ж. Бодрийяра, освобождение от усилия сокращает время получения человеком нового знания, поскольку само знание фрагментарно и неполно: «Машины не зря называют виртуальными: они держат мысль в состоянии бесконечного напряженного ожидания, связанного с краткосрочностью исчерпывающего знания» [Бодрийяр 2008: 76].

Основные жизнесоцидающие категории: Знание, Любовь, Язык – в границах «компьютерного» мышления подменяются суррогатом.

Так, суррогатом оказывается категория Знания, поскольку результат «поисковой выдачи» создает лишь иллюзию его приобретения, что делает человека зависимым: «По каждому поводу нырять в Сеть за справкой ... стало такой же дурной привычкой, как у поручика Ржевского щипать за грудь любимую даму» (136). А. Иванов показывает процессуальность этой зависимости человеческого мышления от Интернета как высшей инстанции – подобно болезни, она имеет несколько этапов – переходит от латентных форм к состояниям, угрожающим жизни, разрушающим ее. Чем же страшна изображенная писателем картина действительности? Обратимся к тексту. Глеб решил составить представление о писателе Камю. Первое, что он делает, – обращается к поисковику⁷. Знакомство с фигурой писателя для Глеба закончилось после чтения нескольких абзацев его биографии и списка написанных им произведений. В парадигме мышления, основанного на «компьютерном» добывании знания, отсутствует показатель глубины – потому человека не должно беспокоить ни содержание огромной философии, ни чтение романов: «Как ни странно, давнее поверхностное представление о книге оказалось вполне адекватным» (137).

Что же, в конечном счете, делает Интернет с категорией Знания? Он изымает одно из важнейших его звеньев – радость сделанного открытия, которая напрямую зависит от объема приложенных усилий.

– Вы знаете, что на западных землях Спорады нуруи убили короля Раротонги за то, что тот отказался приносить жертвы Аири-того?

– Не знаю, – сухо сказал Глеб.

– Я вам сказал правду или это фэнтези? – вредничал Дорн.

– Не знаю.

– Этого мира для вас нет. Вы даже не знаете, этот мир – фрагмент нашей цивилизации или выдумка. Для вас Полинезийская Спорада по принципу существования не отличается от загробного мира, от мира параллельного или от какого-нибудь Мордора. Но вас убедили, что Спорада есть, а Мордора нет. Вот и вся разница (222–223).

Но самое страшное при этом то, что человек теряет способность отличить выдумку от реальности, ибо подмена реально добытого знания скачанными из Интернета сведениями глубоко онтологична. А это означает, что выдуманный героем мир по ту сторону монитора целиком определяет его сознание: то, чего нет в Интернете, не существует и в жизни.

⁷ Приведем полный фрагмент биографии, который читает Глеб: «Итак, писатель, драматург и философ Камю родился в Алжире в 1913 году, погиб в автомобильной катастрофе во Франции в 1960 году. Во время Второй мировой участвовал в движении Сопротивления: работал в подпольной прессе. В 1944 году написал роман “Чума”. Экзистенциалист, хотя сам он с этим определением не соглашается. Его считали “совестью Запада”. Дружил, но раздружился с Сартром. В 1957 году стал лауреатом Нобелевской премии. В общем, всё ОК» (136).

В результате человек оказывается в плену иллюзии, превращающей его в «безжизненную» куклу: «Что нам не интересно, того в мире не существует» (177). Так, идея семантического Интернета перерастает в идею «новой онтологии», сменяющей предшествующую ей парадигму мира как целого.

«Новая онтология», получая новую религию – Интернет, – в принципе не меняет представления человека о реальности, но диктует ему, что реально, а что нет. Данный механизм «усыпляет» мышление человека, незаметно лишая его индивидуальности.

Вторая жизнесоцидающая категория, оборачивающаяся суррогатом, – категория Любви. «Комьюнити» – роман, в котором отсутствует любовный сюжет, что является показателем катастрофичности изображенного мира. У главного героя Глеба нет жены, детей, семьи, а только любовницы. Более того, для героя не имеет смысла разговор даже о чувственности. Однажды он признается сам себе, что «куда проще звонить по номеру службы досуга или выйти на сайт “Красавица”, поставить флажки в нужных окошках, настучать адрес и кликнуть “Сейчас”! Все-таки телеком избавил от множества неприятных личных контактов» (70–71). Однако «виртуализации» подвергаются отношения между мужчиной и женщиной: «Вживую Глеб не смог даже переговорить со шлюшками, что терлись возле бара, поджидая клиента вроде него. А с айфоном он вдруг законнектился прямо с Орли...» (72). Но и «разговор» с интересной для него женщиной свелся к SMS-переписке, язык которой свидетельствует о том, что Слово перестает быть не только генератором мысли, но и ее носителем.

Приведем характерный пример: Глеб пытается признаться в любви одной из любовниц. Неожиданно для себя он понимает, что «нельзя эти слова писать SMS, их надо говорить лично – в офлайне, в реале. Хотя вот Татьяна и Онегин обошлись же письмами... Глеб переключился на английский и ответил Орли: “I love you”. По-русски в этих словах слишком много ответственности» (130). Обратим внимание на те языковые приемы изображения, которыми пользуется автор. Двойственность выбранной героем стратегии такова: понимая смысл признания и объем ответственности, который оно может повлечь за собой, он пытается изъять из фразы все ее содержание, оставив только форму, видимость. Прием подобного «освобождения» является переход на английский язык. Почему же всем известная английская фраза оказывается наиболее простой для признания, чем ее русский аналог? В результате использования перевода происходит полная потеря означаемого – любви. Такая редукция освобождает человека от переживания и отменяет оппозицию реального и виртуального, поскольку английский вариант фразы является только копией русского. Используя английскую фразу, Глеб как бы превращает реальный («офлайновый») мир вокруг себя в более понятный и близкий ему виртуальный («онлайнный»).

Обращает на себя внимание «мельчание» главных героев А. Иванова. Если Моржов был озабочен голливудскими спецэффектами, то Глеб Тяженко прогрессирует в сторону манекена, тщательно одевая свое тело известными брендами, совсем не звучащими по-русски: «Носки, трусы и майки он заказывал по каталогу Quelle, всё обычное, брюки и водолазка – Giorgio Armani, только ремень Dr. Koffer, чтобы сочетался с бумажником, сумкой или саквояжем» (134).

Более того, трансформацию приобретают и исконно русские имена. Орли не нравится ее настоящее имя – Оля, – поэтому себя она называет на французский манер. В контексте интернет-жаргона «Орли» можно также расшифровать как «O glu?», образованное от сокращения «O realy?» (действительно?).

Самым же впечатляющим в плане «расправы» с русским языком является речь программистов и системных администраторов. «Говорение» Бориса представляет собой крайнюю степень языковых искажений:

– Дрова, бля, ставь только самые необходимые. Если на Винде, то один только и-эн-эф-пакет для чипсета и драйвер видеокарты. Иначе, Конь, будет у тебя тормозя, конфликты и глюки. <...> С такими настройками софт протестирован в пиздильон раз лучше, чем с другими, понял? Не трогай на хер инсталляций в режиме фулл, бери в режиме дефолт, особенно на микросифе офис (36).

Речь Бориса является не только следствием выполняемой им работы – герой лишен возможности человеческого общения вообще. Его языковая модель тяготеет к антиязыку, не позволяющему людям понимать друг друга (аналогичным образом изображена речь Наташи де Горже, пародирующей язык маркетологов).

В чем же состоит смысл рассмотренных нами подмен? Читая жизнеописание Алана Тьюринга, Глеб размышляет:

В общем, богохульник Алан Тьюринг поставил работа на место женщины, сам превратился в женщину и, как Ева – первая женщина, – обрел смерть от яблока. А плод с древа познания Еве подсунул дьявол, который потом надоумил Тьюринга создать компьютер – эту чуму человечества (50).

Компьютер назван «чумой человечества», болезнью современной цивилизации. Трагическая судьба Тьюринга подтверждает этот факт. Деформации мышления, которую принес человечеству компьютер, созвучна искаженная природа судьбы самого ученого: «перемена» пола, неестественная смерть⁸.

⁸ Ж. Бодрийяр видит современность как родство сразу нескольких революций: «Кибернетическая революция подводит человека, оказавшегося перед лицом равновесия между мозгом и компьютером, к решающему вопросу: человек я или машина? Происходящая в наши дни генетическая революция подводит человека к вопросу: человек я или виртуальный клон? Сексуальная революция, освобождающая все виртуальные аспекты желаний, ведет к основному вопросу: мужчина я или женщина? (Психо-

Попытаемся взглянуть на шествие виртуальной Чумы в романе, обратившись к персонажному ряду. Так, одним из воплощений духовной смерти является в романе образ Орли. Героиня олицетворяет собой феномен «общества потребления»: ее целью является быть причастной компании состоятельных людей, к которым принадлежал ее отец. Все ее действия направлены на прорыв к потребительским благам, комфортной жизни, Москве, как к потребительскому оазису.

– Я же рабыня дисконта, – призналась Орли. – Там была акция, и я набрала себе маек. Смотри, какие прикольные.

Орли разбросала на полу и по дивану лёгкие цветные майки с разными надписями: «Маленькая вредина», «Дорогу королеве!», «На метле быстрее», «Планирую побег», «Понятно!», «Нечего надеть» (230).

Надписи на майках заменяют собой характеристики героини. Такое совпадение преподносится читателю как случайное, не имеющее отношения к героине, но уже здесь появляется «королева», циничное «маленькая вредина» и пустая трата времени – «нечего надеть».

Согласно потребительской логике, лежащей в основе поступков героини, она, «продавая» Глеба за пароли доступа к «Дикси», предстает уже не человеком, а Королевой Чумы. В демона превращается и Борис, цинично обрекая Глеба на смерть. Его облик и вовсе лишается человеческих черт: «Олька делается хозяйкой «ДиКСи», а я стану в холдинге IT-директором и буду держать Ольку за горло с помощью протоколов её отца» (309). Как и для Орли, для Бориса не существует ничего, кроме денег и занимаемого им места в компании. За эту компанию он готов жертвовать человеческими жизнями.

Закономерность превращения виртуальной Чумы в реальную осуществляется гибелью человека как существа духовного. Данная мысль обобщается до образа Москвы, где каждый житель оказывается носителем бациллы, от которой нет спасения. Вглядимся внимательнее в данный топос:

Глеб видел картинку ночного освещения планеты Земля. Оказалось, не густо. В России – две лужицы на месте Москвы и Питера, несколько звездочек областных городов, каемка черноморского берега и поясок Транссиба. Всё. А вокруг – огромные пространства без огней, как без людей.

Эти освещенные зоны – единственно пригодные для жизни. Здесь тебя не будут обливать мрачными истинами, которые и так давным-давно известны. Здесь тебе не испортят настроение. Здесь общество потребления. Из этих зон изгоняется реальный мир (59).

Глеб радуется, что он находится в одной из таких «лужиц». В этих точках на карте находится разрушенный реальный мир, который в сознании героя

анализ, по меньшей мере, положил начало этой неуверенности.)» [Бодрийяр 2008: 38].

выглядит прямо противоположным образом. Темп жизни, заданный большим городом, невольно изымает «мрачные истины», огромную историю культуры, не позволяя человеку остановиться, оглянуться, сосредоточиться, уйти в себя, внутреннее делает внешним. Размыкая его внутренний мир, этот темп предписывает всем одинаковые законы. Иллюзорность свободы оборачивается, в результате, попаданием человека в тенета ложной истины.

Пространство Москвы, так же, как это было в ранних произведениях А. Иванова, определяет жизнь людей, обуславливает их «экзистенциальность»⁹. Описание этого пространства занимает не малое место в романе:

Улица пересекала Москву-реку изящным и замедленным прыжком Большого Каменного моста. Над фонарями Берсеневской набережной по обеим сторонам портика Театра эстрады сияли прямоугольные и многооконные бастионы. Над левым, будто нимб, парило блистающее рекламное кольцо «Мерседеса». За правым, как пучок лампочек, светились сусальные куполочки старинной церковки. Москва была пылающая, горящая, оперная, словно пиар-проект самой себя (276).

Пространство здесь оживает в странных пропорциях. Громада Театра эстрады, названная «бастионами», нелепо сочетается с «нимбом» рекламных колец. Уравненным оказывается и свет рекламы, и «пучок лампочек» старинной церкви – всё растворяется и теряет свой смысл. Церковь находится здесь, словно, в качестве очередного городского украшения, яркого атрибута, одной из «лампочек», а не как святое место. Перед нами не свет жизни, а словно последний пожар его, вызванный тем, что реальность заменена декорациями, которые рекламируются как образчик жизненного успеха и полноты.

Церковь в романе изображена как место, имеющее мало общего с традиционным представлением о святости. Читатель встречается не с привычным для него описанием: «пол в храме был затоптан мокрыми ногами, а от горящих свечей ощутило тянуло теплом» (8). Церковь моделируется как открытое место, доступное всем и не имеющее внутреннего содержания. Вглядимся в образы служащих: батюшка читает молитву «без почтения к смерти» (9), «одернуть его было некому, потому что молитв и правил службы никто не знал» (9).

⁹ Однако и здесь человек встречается лицом к лицу с иллюзорностью существующего порядка. Основным критерием, позволяющим судить о самореализации человека, является квартира: «Как бы убого и банально это ни звучало, но квартира в Москве оставалась основным критерием оценки человека, неким дефайном. Есть квартира в Москве – человека можно рассматривать в качестве партнёра; нет квартиры в Москве – прости и прощай» (152). Успешность человеческой жизни и степень полноты самоосуществления измеряется единственным критерием, который является показателем, индикатором, видимостью, а не сущностью. Квартира нужна человеку не для того, чтобы жить в квартире, а для того, чтобы жить в Москве. С этого начинается механизм подчинения человека месту. Поэтому даже отчисление из МГУ кажется катастрофой не тем, что человек лишается образования, а потому, что теряет возможность жить в столице.

Люди, пришедшие на «шоу с отпеванием», воспринимают его именно как представление, а не обряд. Еще страшнее выглядит описание Зачатьевского монастыря:

Слева в прогале мелькнул купол Зачатьевского монастыря. Схима и зачатие были противоположны друг другу, а тут как-то уживались. <...> Глеба всегда влекло это московское великосветское искусство пафос – но-подлого и развратно-елейного, когда объектом интереса становится чужое зачатие, когда можно в одном месте и поебаться, и покаяться (203).

Автору важно показать гибельную участь церкви внутри больших городов: святыня превращается в подобие развлекательного заведения, не требующего от человека внутренней углубленности.

Изображенная Ивановым бугафорская Москва напоминает образ булгаковской Москвы, охваченной пожаром¹⁰, включая его огромный ассоциативный фон, связанный с бесовским началом. Однако сходство это достаточно отдаленное: А. Иванов изображает не столько пожар, сколько апокалипсис, о чем свидетельствует другой ассоциативный уровень образа столицы – библейский – напоминает древние города Содом и Гоморру, стертые с лица земли за грехи их жителей¹¹. В отличие от булгаковской Москвы, перед нами невероятно богатая, яркая, пирующая столица, которая превращается в чумное кольцо посреди гибнущей страны. Образ столицы России как отдельный топос романа расширяет и углубляет масштабы современной Чумы. Причем чумные кладбища, на первый взгляд, несовместимые с городским пространством, и моделируют гетеротопию Чумы.

Отметим, что описание Москвы в романе зачастую не обходится без упоминания кладбища: «Он (Глеб. – К. К., Н. Х.) стоял у дверей администрации кладбища и не знал, что ему делать. Смеркалось. Зима в Москве всё никак не могла начаться» (12); «Реальная могила на кладбище в Москве – золотая!» (98); «Глеба неприятно царапнуло сходство кладбища с аэровокзалом, без которого современная жизнь просто немыслима: обелиски стоят, словно опустевшие кресла тех, кто уже улетел, и в этом аэропорте рейсов не отменяют...» (209). Постоянное присутствие кладбища в поле зрения героя, в каком бы месте города он не находился, создает ощущение

¹⁰ Подробный анализ темы пожара Москвы в «Мастере и Маргарите» выполнен в работе: [Гаспаров 1993: 49–56].

¹¹ Вердикт современной цивилизации в романе Иванова выносится на примере крупнейшего города России. Автором угадывается, что все разрушительные процессы XXI века наиболее сильно проявлены в центре страны. Такой эффект достигается благодаря особой субъектной организации. Авторское сознание в голосе героя напрямую не проявлено. Но именно сквозь восприятие Глеба угадывается авторская оценка Москвы: она мерцает в случайных оговорках и деталях. То, что на персонажном уровне кажется «нимбом», «тайнством крещения», на авторском имеет отрицательный смысл. «Сдвоенная» точка зрения на Москву, возможно, побуждалась А. Ивановым, чтобы увидеть все происходящее с максимально короткой дистанции, понять логику нового мышления изнутри этого мышления.

ние, что Москва в романе и является кладбищем, где «похоронены» все святыни и ценности.

Попав в ночной клуб, Глеб внимательно смотрит на танцующих людей и вдруг понимает, что для них развлечение является единственным занятием в жизни, что заставляет задуматься над тем, кто он такой:

Почему меня атакуют чумные кошмары? – думал Глеб, закуривая. – Потому что моя жизнь – пир? Да, я живу для своего удовольствия. У меня нет ни жены, ни детей, ни любви, ни великого дела. Моя работа – обслуживание пустопорожних сервисов. А где-то рядом настоящее горе и подлинная боль. Ну а что – я?

<...>

– Гоголь «Мертвых душ» спалил секрет, – весело пела Саша Че. – Google нам не сможет дать ответ. Продолженья ждали, только вот сиквела не будет: Гоголь жжот! (69)

Глеб – герой XXI века, и именно он выносит жесткий приговор своему времени. Перед нами двойственный образ. С одной стороны, он уравнивается со средним жителем Москвы по социальному статусу, а с другой стороны отличен от него серьезностью своего поведения. Филолог по образованию, он видит мир через литературную призму – она и «высветляет» для него подлинное состояние вещей. Подобное существование напоминает ему «Пир во время чумы», где люди забыли обо всем, кроме собственного комфорта – о «настоящем горе», о «подлинной боли». Но если пушкинский «Пир» понимается как нравственная победа над смертью, то А. Иванов изобразил воспевание «чумы», общество потребления, утратившее представление о культуре. От нее остались опошленные осколки, о чем свидетельствует бессмысленное и циничное упоминание Н. В. Гоголя в современной песне. Перед нами праздник пустоты и люди, превратившие свою жизнь в бесконечный пир.

Глебу стало невыносимо стыдно. Его имели и так и эдак, а он в то время даже не понимал, что его используют... (304)

Подобно главным героям предшествующих романов А. Иванова (Виктор Служкин, Борис Моржов), Глеб открывает для себя правду о мире¹², что обрекает на «выпадение» из его координат – трагическую гибель.

Таким образом, в центре авторского внимания в романе оказалась гетеротопия Чумы. А. Иванов

показал, что от Чумы как средневековой «гостыи смерти», так и виртуальной, не укрыться. Она является символом тревожащих автора социальных событий, служит принципом осмысления общества потребления, позволяет вынести жесткий вердикт современной цивилизации¹³. «Комьюнити» – это попытка писателя сформулировать главную катастрофу современности как победу техники над человеком.

В жанровом отношении перед нами роман «антивоспитания», в котором процесс становления человека подменяется его «исчезновением», а вся полнота жизни сводится к «интересу» и «комфورتу». На первом плане оказывается не человек, а техника, «поглощающая» духовность и лишаящая человека индивидуальности. Данный сюжет отдаленно напоминает идеи, высказанные полвека назад А. Платоновым в статье «О первой социалистической трагедии». Сюжет современной художнику трагедии – это конфликт Природы и наступающей на Нее Техники, причем, по замечанию художника, под Техникой следует понимать и самого техника – человека, «чтобы не вышло чужунного понимания вопроса»: «Между техникой и природой трагическая ситуация. Цель техники – “дайте мне точку опоры, я переверну мир”. А конструкция природы такова, что она не любит, когда ее обыгрывают» [Платонов 1994: 323].

ЛИТЕРАТУРА

- Бодрийяр Ж.* Америка. – СПб., 2000.
Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – М.: Добросвет, 2008.
Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. С. 49–56.
Иванов А. В. Комьюнити. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. С. 8.
Платонов А.П. <О первой социалистической трагедии> // Платонов А.П. Воспоминания современников. – М.: Современный писатель, 1994. С. 320–324.
Фуко М. Другие пространства. Гетеротопии // ПроектInternational. 2008. № 19. С. 175.
Фуко М. Око власти // Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления и интервью. – М.: Практикс, 2006. Ч. 1.
Хэйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс традиция, 1997.
Berners-Lee T., Hendler J., Lassila O. The semantic Web. Scientific American, 2001.

¹² Мы имеем в виду такие романы, как «Географ глобус пропил», «Блуда и МУДО». Герой, открывший для себя мир как ступок одиночества, боли и катастроф, то есть сумевший понять то, что недоступно другим, изначально обречен на исчезновение, выпадение из координат не только и не столько современности, сколько из бытия вообще. Служкин остается созерцать «пустыню одиночества», и судьба его обрывается в тот момент, когда он понимает мир вокруг себя; Моржов совершает подлинный поступок, после чего бесследно исчезает.

¹³ Отклоняясь от темы, позволим себе провести некоторую параллель между принципами изображения Чумы и общаги из ранней повести А. В. Иванова «Общага-на-Крови». Но если общага изображалась художником как средоточие экзистенциальной безысходности бытия, то чума является эсхатологическим знаменем, поставившим под сомнение само бытие и существование человека в нем.

Данные об авторах:

Константин Сергеевич Когут – аспирант кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: kosfunpix@yandex.ru

Нина Петровна Хрящева – доктор филологических наук, профессор кафедры современной русской литературы Уральского государственного педагогического университета (Екатеринбург).

Адрес: 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26

E-mail: ninaus@olympus.ru

About the authors:

Konstantin Sergeevich Kogut is a Postgraduate Student of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).

Nina Petrovna Hryasheva is a Doctor of Philology, professor of Modern Russian Literature Department of Ural State Pedagogical University (Yekaterinburg).