



**М.О. Зимин**  
студент IV курса факультета  
неорганической химии и  
технологии ГБОУ ВО  
«Ивановский государственный  
химико-технологический  
университет»



**К.А. Юдин**  
кандидат исторических наук,  
доцент кафедры истории  
России, научный сотрудник  
НИИ интеллигентоведения  
ГБОУ ВО «Ивановский  
государственный университет»

## **Деструктивная «гиперреальность» в современной постмодернистской прозе (на примере романа Иэна Бэнкса «Осиная фабрика»)**

*Данная статья принадлежит к спектру философско-культурологических исследований. Авторы предприняли попытку на примере конкретного произведения художественной литературы – романа И. Бэнкса «Осиная фабрика» – рассмотреть феномен постмодернистской культуры, коснуться проблем ее генезиса, теоретико-методологических оснований, критически оценить особенности интеллектуальной активности в этой сфере. Особое внимание в статье уделяется теме деструкции-самодеструкции как ведущего направления постмодернистской прозы, обратившейся к рецепции эйдетики социальной утопии в научно-фантастическом ключе, изначально характерной для «левой» идеологии, несмотря на общее непринятие прогрессистских установок.*

*Ключевые слова: постмодернистская проза, «гиперреальность», деструкция, социальная утопия, И. Бэнкс.*

*Статья подготовлена в рамках государственного задания Минобрнауки РФ на проведение научно-исследовательской работы № 33.526.2014/К «Российская интеллигенция и европейские интеллектуалы в изменяющейся социально-политической действительности XX – начала XXI в.: виртуальность и реальность».*

К числу одних из самых парадоксальных интеллектуальных феноменов современного культурно-исторического пространства относится *постмодернизм*. В научной, справочной литературе данный термин чаще всего используют для услов-

но-обобщенного наименования общих процессов, тенденций мировой культуры второй половины XX века [3, с. 125-130], означающих интегральное «направление философствования» в широком смысле, «содержательно и ценностно позициони-

рующее себя вне рамок классической и неклассической традиций в качестве постнеклассической философии [9, с. 425]. Характерной особенностью постмодернистской культуры можно считать ее претензии на конструирование особой «гипер-» или «ирреальности», связанной с кардинальной установкой на «переоценку ценностей», когнитивно-информационную диверсию, предполагающую формирование особого отношения к действительности, воспринимаемой как экспериментальная площадка, простор для индивидуалистической вседозволенности, некая игровая матрица с максимальным плюрализмом в интеллектуальном самовыражении.

Особые формы постмодернистское творчество принимает в художественной литературе, в которой появляются специфические средства выразительности и концептуально-лингвистический дискурс, складывающиеся из таких приемов-методов, как пастиш – комбинирование, в буквальном смысле склеивание элементов разных произведений, фабуляция – смесь вымышленного с реальным, метапроза как расщепление текстовой фактуры, изложение в ракурсе «текст о тексте», активное использование аллюзий и реминисценций, приводящих к интертекстуальности – аморфной однородности в результате бесконечной мутации, смешения жанров и стилей, и в конечном итоге, главному результату – «смерти автора» [6]. Как писал Барт, все это воспринимается как самодостаточная игра-вызов, ирреальность-в-себе, поскольку «все произведение в целом функционирует как знак; закономерно, что оно и составляет одну из основополагающих категорий цивилизации Знака» [1, с. 421].

Изучая происхождение феномена постмодернистского видения действительности, многие исследователи сходятся во мнении, что оно стало специфической реакцией, формой протеста против буржуазно-технократической цивилизации, общества «массового потребления»: «Именно этим – считает И.П. Ильин, – в значительной степени объясняется эпатажный и гротесковый характер постмодерна, иронически высмеивающего шаблоны тривиально-

го искусства» [4, с. 233]. А Н.Б. Маньковская справедливо констатирует: «Постмодернистское умонастроение несет в себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей...» [8, с. 10-11].

О своих благих намерениях заявляли и сами постмодернисты старого и нового поколений, а также им симпатизирующие мыслители. «Постмодернистский взгляд на мир, – писал С. Дженкс, – отличается тем, в чем его предшественники не могли признаться себе – в принадлежности к могущественному среднему классу, неумолимо меняющему мир одновременно деструктивным и конструктивным способами. Все авангарды прошлого верили, что человечество куда-то идет. Они видели свой долг и удовольствие в том, чтобы открывать новые земли и следить за тем, чтобы люди пришли туда вовремя. Поставангард верит, что человечество одновременно идет в разных направлениях. Некоторые из них надежнее других, и долг постмодерна – *быть гидом и критиком*» [17, р. 20] (выделено нами. – авт.). Известный французский писатель, теоретик литературы Ж. Деррида убеждал в полезности и необходимости совершения «постструктуралистского жеста», «деконструкции» всех форм, идеалов и эталонов с целью обнаружения якобы имеющейся новой информации, тщательно скрытой и закованной в архетипы, и с этой целью призывал к «трансцендентальной контрабанде», «эстетике непредставимого, непредставленного» [16, р. 139], когда «возникают не смыслы, но эффекты, грань между знаком и мыслью стирается» [14, р. 379-445; 15, р. 413-414], начинается «игра текста против смысла».

Таким образом, мы видим, что деструкция, курс на разрушение, эмансипацию от традиционной интерпретации, прочно доминирует в постмодернистской культуре или, лучше сказать, субкультуре, что более соответствует ее статусу. Тема разрушения присутствует во всех произведениях постмодернистского спектра, становясь главным «оружием» против буржу-

азно-материалистической атараксии общества. Начиная с 1970-гг. и по мере приближения к 1990-м гг. она становится одним из приоритетных идейно-концептуальных фокусов социально-исторической, философской и художественной антропологии уходящего тысячелетия. О стремлении человека к разрушению писал Филипп Дик в романе «Помутнение» («The Scanner Dark», 1977), близкие по идейным оттенкам мотивы можно встретить в творчестве Джулиана Барнса. В 1997 г. из-под пера Чака Паланика выходит роман «Бойцовский клуб» («The Fight Club»), в котором автор создает модель деструктивного сознания на примере образа его главного героя – Тайлер Дёрден. Стремление самого общества к деструкции, патологию гинекократического прогрессизма затронул известный японский писатель Рю Мураками в своем романе «Дети из камеры хранения» («Koin rokka beibiizu», 1980), посвященный истории двух сводных братьев, брошенных матерью сразу после родов в энтропию – хаос, частью которого являются они сами, произведенный на свет в «цивилизации становления» [13], безжалостно отторгающую все продукты ее экзистенциально-онтологического проявления, *саморазрушающиеся* под смертоносным действием яда психической неполноценности индивидов, не выдержавших «испытания жизнью».

Как мы получаем возможность убедиться даже в ходе поверхностного ознакомления с постмодернистской прозой, она начинает претендовать на конструирование некой «гиперреальности», и способом перехода, подготовки мышления к ней, становится особое отношение к смерти, страданиям всех живых существ.

Если мыслители «классической эпохи» держались от смерти на почтительно уважительном расстоянии, рассматривали ее в предельно обобщенном, глобальном аксиологическом и онтологическом смысле, ее наличие трактовалось как прямое свидетельство, суровое напоминание о несовершенстве мироздания, то постмодернисты переступают этот барьер, они обращаются к «живой смерти», то есть –

детализованному натурализму в описании обстоятельств наступления небытия на микроуровне. Это и должно было, по их мнению, вызвать экзистенциальную трансформацию индивида, в котором пробуждаются зачатки личности в ходе ритуалов саморазрушения, происходит инициация как переход на новый уровень развития, зрелости.

Именно к таким «инициатическим произведениям», как полагают некоторые отечественные исследователи [12], относится и роман Иэна Бэнкса «Осиная фабрика» («Wasp Factory», 1984) Этот произведение стало литературным дебютом впоследствии известного шотландского писателя, работавшего в жанре научной фантастики И. Бэнкса (1954-2013), чье творчество, как справедливо отмечает В.Г. Новикова, «является репрезентативным в смысле художественной стратегии британского романа, связанного с осмыслением социального идеала» [10, с. 168]. Действительно, «Осиная фабрика» стала первой творческой экспериментальной площадкой для автора, разделявшего левые политические убеждения, приведшие к причудливому сочетанию постмодернистской хронотопической гиперреальности с готической «поэтикой ужасного», что презентуется, можно сказать, на современном материале – не столь отдаленной конкретно-исторической реальности.

Действие романа происходит в Шотландии 1980-х гг., на одном из «мини-островов» этого отдаленного уголка Соединенного Королевства, образ которого создается автором в предельно мрачной палитре как обитель скорби, страна отверженных и изгнанных, обреченных на жалкое существование на этих пустынных островах с чахлой растительностью и уныло бредущими овцами, символизирующими бесплодность и тщетность каких-либо интеллектуальных и экзистенциальных исканий. И здесь, на этом «кладбище человеческого духа», по сюжету, наше внимание останавливается на его странных обитателях – шотландских эквивалентах, естественно, в постмодернистском варианте, гоголевского Плюшкина и «дикого помещика» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Это се-

мья Колдхеймов, состоящая из нескольких человек, главными персонами, заметными фигурами выступают отец семейства – «сумасшедший ученый-биолог», эгоистичный самодур-педант, компенсирующий свое духовное и интеллектуальное убожество и несостоятельность с помощью дисциплинарного садизма по отношению к детям, заставляя одного из братьев – Фрэнка – заучивать наизусть длину, ширину, высоту, площадь и объем разных предметов, то есть выполнять совершенно бессмысленную деятельность. Не случайно отец как персонаж в романе создается почти искусственно – он транслируется только через призму восприятия главного героя – Фрэнка, тем самым, автор подчеркивает ничтожность и сугубо инструментальное значение фигуры отца как «человека-симулякра», претендующего на конструирование иррационально-утопического псевдо порядка на фоне хаоса, и поэтому не достойного самостоятельного портретного изображения.

Уже в самом начале романа перед нами предстает зловещая картина социально-психической патологии, воспроизводимая с помощью цинично-хладнокровного, неторопливого описания сцен и ситуаций, связанных с наступлением насильственной смерти. Большую часть своего времени малолетний подросток-садист Фрэнк тратит на умерщвление живых существ – сначала ос, кроликов, а затем переключается на членов своей семьи.

По его собственному признанию в свои неполные 17 лет он умудрился убить уже троих человек. Причем совершены эти преступления были в детстве и весьма изощренно изобретательными способами. Так, например, испытывая неприязнь к своему двоюродному брату, Фрэнк подкладывает ему ядовитую змею в протез. Родному маленькому брату предлагает ударить по авиабомбе, сохранившейся после войны, утверждая будто это старый колокол, а маленькую сестренку Эмеральду Фрэнк должен был убить, чтобы соблюсти «баланс» – достичь «смертельной триады», поскольку он уже лишил жизни двух представителей мужской по-

ловины человечества. И он предлагает ей поиграть с огромным воздушным змеем, который и уносит ее в море, обрекая на неминуемую гибель. Однако, по мере дальнейшего прочтения, ознакомления с текстом романа, его структурой, композицией, стилистическими приемами, начинается аналогия – восхождение к смыслу, философской фабуле, тщательно замаскированной с помощью «отвлекающих маневров», когда демонстрация сцен с гипертрофированной жестокостью у «непосвященного» читателя вызывает ощущение самодостаточности как чисто зрелищного эффекта, отражающего личный эпатаж автора в прозе. Но в действительности перед нами происходит целенаправленное конструирование особой «гиперреальности», в которую и помещается главный герой романа – Фрэнк. Убийствам, совершенным им, придается символическое значение *инициативного ритуала*, предпринятого с целью поиска и обретения «подлинного я», и – одновременно – как протест, вызов окружающей главного героя действительности. Именно для этого Фрэнк создает «Осиную фабрику» – своеобразную комнату смерти, в которой объект для жертвоприношения и его участь выбирается осой (!) с помощью указания делений, соответствующих способу смерти, на огромном циферблате.

Психическое расстройство главного героя соседствует и находится в корреляции с интуитивным предчувствием наличия тайны собственного происхождения, отыскание которой и протекает в ходе такого жесткого постмодернистско-религиозного эксперимента, предпринятого аннигилированной для общества деструктивной личностью. И действительно, в заключении автор вознаграждает читателя за терпение и мужество, так необходимые во время разыгрывающегося воображения в ходе ознакомления с описательной частью сцен насилия: открывается тайна, не оправдывающая поведение главного героя, но разъясняющая концептуальную логику произведения. Как выясняется, первоначально Фрэнк был рожден девочкой, но отец давал ему половые гормоны, чтобы узнать, сможет ли дочь

трансформироваться в субъект мужского пола. Не остается за «кадром» и печальная, трагическая судьба брата Фрэнка – Эрика, который лишается рассудка после случая с пациентом в больнице, который погибает по еще одной разновидности ужасной смерти – уничтожение мозгового вещества паразитами, что стало следствием халатности врачей, пренебрегшими своими обязанностями по наблюдению, лечению и уходу за подопечными больными.

Таким образом, «Осиная фабрика» И. Бэнкса – это художественно-прозаическая эклектика, в которой сочетаются элементы научной фантастики с постмодернистской методологией «вызова обществу» с помощью обнаженного натурализма. Об этом свидетельствуют и другие фактические детали произведения: в одержимости Фрэнка внешней стороной отправляемого им культа, фетишизм и идолопоклонничество, склонность к самовнушению в защитную силу талисманов прочитывается критика религиозного мировоззрения, недвусмысленно приводящего к подобному безумию и деструкции; далее, «военные игры» Фрэнка с самодельными орудиями (рогатками, бомбами) и т.п. – это жестокая пародия, гротесковая сатира на злоупотреблению властью, местнический волюнтаризм.

Наконец, лейтмотивом всего произведения выступает проблема моральной ответственности за ложь, обман, в паутине которых вынужден пребывать главный герой романа, сознающий самому себе в том, теперь, после открытия правды, истины, его «настоящий путь» только начинается. И в этом тоже превосходно чувствуется вся готико-постмодернистская «поэтика ужасного», когда читатель ставится перед трагическим фактом, наводящим на тяжелые и мрачные размышления о том, какое суровые последствие, возмездие грозит обществу, если оно не научится распознавать деструкцию внутри себя до тех пор, пока она не дала такие чудовищные метастазы.

В целом, подводя итоги, отметим, что роман И. Бэнкса в научно-литературных кругах, да и среди широкой общественности вызвал неоднозначные

суждения, а модальность критики варьировала от крайнего неприятия, прежде всего за обилие сцен жестокости, насилия, – до более чем благоприятных отзывов, подчеркивающих творчески экспериментальный характер дебютного произведения начинающего писателя. Все эти оценки можно считать вполне предсказуемыми и ожидаемыми, подобно тем, какие постигли в свое время роман У. Голдинга «Повелитель мух» / «*Lord of the Flies*» (1954), отразившими общую тенденцию восприятия постмодернистской субкультуры, также претерпевшей самые полярные оценки – от «самой живой, самой эстетически актуальной части современной культуры» [5] – до «философского памятника скуке» [2], «эстетического беспредела» [7].

Нам же представляется, что трагедия постмодернистского творчества заключается даже не столько в концептуальной многоликости, о которой упоминал К. Харт [11, с. 6], сколько в самой аморфности мышления. Сам Ж. Деррида инфантильно признавался о сути затеянной «деконструкции», что сам знает, что это такое и к чему это приведет: «Чем не является деконструкция, – восклицал он, – да всем! Что такое деконструкция? – да ничто!» [16, р. 391].

После всего этого остается заключить, что для более объективной оценки постмодернистских изысканий, следует проводить четкую демаркацию, связанную со спецификой отрасли творчества. Если в литературе, искусстве вымышленная ирреальность вполне имеет право (да и то – относительное) на существование, то применительно к науке, философии «дискурсивные игры», жонглирование понятиями, подмена основания для доказательства следствием, «смерть автора» и иные волюнтаристские приемы представляются абсолютно неприемлемыми. Любое творчество, независимо должно носить осмысленный, адекватный характер, являться реализацией заблаговременно созревшей идеи, а не подчиняться стихийным порывам, безрассудному эпатажу, приводящему к релятивизму, интеллектуальному анархизму.

### *Библиографический список*

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989.
2. Гальцева Р. Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах // Новый мир. 1994. № 9.
3. Дианова В. М. Постмодернизм как феномен культуры // Введение в культурологию. Курс лекций / Под ред. Ю. Н. Солониной, Е. Г. Соколова. СПб., 2003.
4. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
5. Курицын В. Постмодернизм: Новая первобытная культура // Новый мир. 1992. № 2.
6. Кучменко М.А. Интертекстуальность как воплощение идеи «смерти автора» в литературе постмодернизма // Вестник Адыгейского государственного университета. 2014. Вып. 3 (145). С. 108-111.
7. Малухин В. Пост без модернизма // Известия. 1991. 8 мая.
8. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. М.: ИФ РАН, 2000.
9. Новейший философский словарь. Постмодернизм. / Гл. науч. редактор и составитель А.А. Грицанов. Минск, 2007.
10. Новикова В.Г. Утопические нарративы Й. Бэнкса // Российский гуманитарный журнал. 2013. Т. 2. № 2.
11. Харт К. Постмодернизм / Пер. с англ. К. Ткаченко. М., 2006.
12. Шалимова Н.С. Роман И. Бэнкса «Осиная фабрика» как роман-инициация // European social science journal. 2014. № 8-1(47). С. 190-193.
13. Юдин К.А. Человечество в пути: от «цивилизации бытия» к «цивилизации становления» (Размышления о природе коммунистической власти и общества) // Вопросы философии. 2013. № 2. С. 42-48.
14. Derrida J. De la grammatologie. P., 1967.
15. Derrida J. L'écriture at difference. P., 1967.
16. Derrida J. Psychee. Invention de l'autre. P., 1989.
17. Jencks C. The Post-Avant-garde // Art and Design. 1987. Vol. 3. № 7/8.

*©Зимин М.О., Юдин К.А., 2016*