

Элина Айттокаллио

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА В
РОМАНЕ ДМИТРИЯ ГЛУХОВСКОГО
«МЕТРО 2035»**

Факультет информационных технологий и коммуникационных наук
Магистерская работа
Апрель 2023

АННОТАЦИЯ

Айттокаллио, Элниа: Репрезентация пространства в романе Дмитрия Глуховского «Метро 2035»

Магистерская работа

Университет Тампере

Русский язык и культура

Апрель 2023

В данной магистерской работе мы рассмотрим репрезентацию пространства и создание значения пространства в романе Дмитрия Глуховского «Метро 2035». Глуховский является известным современным русским писателем в области научной фантастики. К нему пришел международный успех в начале XXI века после публикации дистопии «Метро 2033». Вместе с двумя романами «Метро 2034» и «Метро 2035» книга стала трилогией. Два первых тома серии исследовались больше в современном российском литературоведении, например, с точки зрения пространства. На третий роман обращали меньше внимания, и поэтому наша цель в данной работе – продолжать пространственное исследование серии книг.

В нашей работе мы анализируем три главных пространства представлены в романе: Московское метро, Москву и мир вне Москвы. Мы обратим внимание на пространства и их значения с помощью конвенций дистопического жанра. Московское метро и Москва имеют культурную и историческую значимость и поэтому их пространства часто представляют в русской литературе. Их общая история восходит к сталинским 1930-м годам, с начала строительства метро и модернизации Москвы.

Методами анализа является внимательное чтение и нарратологи. С помощью нарратологии мы рассмотрим пространство, представленное с точки зрения персонажей и в описании повествователя. Нашими исследовательскими вопросами являются: какие пространственные аспекты представляются в романе «Метро 2035» Дмитрия Глуховского и какие пространственные значения конструируются в повествовании романа. В нашей гипотезе мы предполагаем, что в романе «Метро 2035» деконструируются пространственные значения, созданные в сталинском времени. Кроме того, мы предполагаем, что пространство метро и Москвы дают и новые значения, имеющие отношение с Россией 2000-х.

В анализе мы пришли к выводу, что три главных пространства произведения имеют разные значения. Московское метро представляет собой дистопическое и антиутопическое пространство, город Москва – постапокалиптическое пространство, а внешний мир – утопическое пространство. Важном элементом в конструкции пространственных значений являлось отношение героя к окружающему пространству. В анализе также выявилась общая тема современной русской дистопической литературы об изоляции России. Однако детальный анализ темы превысил бы установленные ограничения нашего исследования. Этот вывод открывает пути для дальнейшего изучения произведения Глуховского в более широком общественно-политическом контексте. Выводы нашей работы можно применять в исследованиях жанра дистопии, пространства, русской научной фантастики и творчества Глуховского.

Ключевые слова: Дмитрий Глуховский, «Метро 2035», пространственность, исследование пространства, московское метро в русской литературе, Москва в русской литературе, современная русская литература

Оригинальность исследования проверена с помощью программы Turnitin OriginalityCheck.

TIIVISTELMÄ

Aittokallio Elina: Tilan representaatio Dmitri Gluhovskin romaanissa ”Metro 2035”

Gradututkielma

Tampereen yliopisto

Venäjän kieli ja kulttuuri

Huhtikuu 2023

Tässä pro gradu -tutkielmassa perehdytään tilan esittämiseen ja tilan merkityksien muodostumiseen Dmitri Gluhovskin romaanissa *Metro 2035*. Dmitri Gluhovski on tunnetuimpia nykyvenäläisiä tieteiskirjallisuuden edustajia. Hän teki läpimurtonsa 2000-luvun alussa kansainvälistä suosiota saaneella dystopialla *Metro 2033*. Siitä ja kahdesta seuraavasta romaanista *Metro 2034* ja *Metro 2035* syntyi trilogia, jonka kaksi ensimmäistä osaa *Metro 2033* ja *Metro 2034* ovat olleet venäläisen kirjallisuudentutkimuksen mielenkiinnon kohteina muun muassa tilan näkökulmasta. Kolmas teos on kuitenkin jäänyt vähemmälle huomiolle. Opinnäytetyössäni pyrin luomaan jatkumoa teossarjan tilan esittämisen tutkimukselle keskittymällä romaanisarjan kolmanteen teokseen *Metro 2035*.

Tutkielmassa tarkastellaan kolmea *Metro 2035* -romaanin tapahtumille keskeistä tilaa: Moskovan metroa, Moskovan kaupunkia sekä Moskovan kaupungin ulkopuolista maailmaa. Tarkastelen tiloja ja niiden merkityksiä ennen muuta dystopian genreen liittyvien konventioiden valossa. Moskovan kaupunki ja kaupungin metro ovat historiallisesti ja kulttuurisesti merkittäviä paikkoja ja täten yleisiä venäläisessä kirjallisuudessa esiintyviä tiloja. Niiden yhteinen historia ulottuu Stalinin aikaan eli 1930-luvulla alkaneeseen Moskovan metron rakentamiseen ja Moskovan kaupungin modernisointiin.

Aineiston analysoinnissa hyödynnän lähilukemisen ja narratologian metodeja. Narratologian eli kerronnallisten keinojen tutkimuksen avulla analysoin tilan esittämistä romaanin henkilöhahmojen sekä kerronnan tuottaman ympäristön kuvailun kautta. Tutkimuksessa pyritään selvittämään, millaisia tilallisia ulottuvuuksia romaanissa esitetään sekä millaisia tilallisia merkityksiä rakentuu romaanin kerronnassa. Hypoteesina esitän, että *Metro 2035* -teos purkaa Stalinin ajan tuottamia Moskovan metron ja Moskovaan liitettyjä tilallisia merkityksiä. Tämän lisäksi Moskovan metrolle ja Moskovalle annetaan teoksessa uusia, 2000-luvun Venäjään liittyviä merkityksiä.

Analyysissä tuli esille, että tarkasteleman kolme keskeistä tilaa saavat teoksessa erilaisia merkityksiä. Moskovan metro esitetään dystooppisena ja antiutopistisena tilana, Moskovan kaupunki apokalyptisena tilana, kun taas Moskovan ulkopuolinen maailmaa saa utopistisen tilan merkityksiä. Keskeisenä tekijänä tilallisten merkitysten rakentumisessa kerronnan keinoin toimi päähenkilöhahmon suhtautuminen ympäröivään tilaan. Analyysissä tuli esille myös venäläisen nykykirjallisuuden dystopiaromaaneille keskeinen aihe eristäytyneestä Venäjästä. Tämän aihepiirin analysoiminen kattavasti ylitti kuitenkin opinnäytetyöni tutkimusasetelman rajauksen, ja siten kyseinen tutkimustulos avaa polkuja Gluhovskin teoksen jatkotutkimukselle laajemmassa yhteiskuntapoliittisessa kontekstissa. Tutkielman tuloksia voidaan hyödyntää vastaavissa dystopiagenren ja tilan tutkimuksissa sekä venäjänkielisen tieteiskirjallisuuden ja Dmitri Gluhovskin tuotannon tutkimuksissa.

Avainsanat: Dmitri Gluhovski, tilallisuus, tilan tutkimus, Moskovan metro venäläisessä kirjallisuudessa, Moskova venäläisessä kirjallisuudessa, venäläinen nykykirjallisuus

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Содержание

Введение	1
1. Об авторе Дмитрий Глуховский	4
2. Массовая литература в советской и современной России	6
2.1 Русская научная фантастика.....	8
2.2 Определения дистопической, утопической, постапокалиптической литературы.....	11
3. Пространственность	15
3.1 Московское метро.....	17
3.2 Москва в русской культуре с 1930-х до распада СССР.....	19
4.0 Анализ романа «Метро 2035»	23
4.1 Сюжеты серии «Метро».....	24
4.2 Метро.....	27
4.2.1 Станции антиутопии и дистопии.....	28
4.2.2 Туннели метро.....	39
4.2.3 Бункер музея холодной войны.....	43
4.3 Город Москва.....	45
4.3.1 Постапокалиптический пейзаж.....	46
4.3.2 Отчуждение героя от окружающей среды.....	49
4.4 Мир вне Москвы.....	51
4.4.1 Представление мира через радиозфир.....	52
4.4.2 Враждебный край.....	53
4.4.3 Утопия о лучшем месте.....	55
Заключение	59
Библиография:	61

Введение

Тема нашей данной работы – репрезентация пространства в романе Дмитрия Глуховского «Метро 2035». Наш главный материал – роман «Метро 2035», изданный в 2015 году, является последней книгой трилогии «Метро» Глуховского. Дмитрий Глуховский – известный современный русский писатель и автор литературной и видеоигровой серии «Метро». Первый роман Глуховского «Метро 2033» был опубликован на интернет-сайте в 2002 году. Роман ожидал огромный мировой успех. Глуховский также стал одним из первых российских писателей, открыто высказавший противодействие против войны России в Украине в 2022 году (Новая газета Европа, 9.6.2022). Вследствие этого Глуховский был объявлен в розыск и на него завели дело о дискредитации российской армии и его признали иноагентом (лента.ру, 7.10.2022).

В постапокалиптическом мире «Метро» люди живут в московском метро, так как на земле произошло ядерное излучение, распространявшееся по всей Москве после ядерной бомбардировки третьей мировой войны. Московское метро является последним убежищем сохранить человечество. В мире «Метро» также живут монстры, имеющие иммунитет против излучения. Кроме того, станции метро являются карликовыми государствами, исповедующие различные идеологии, образ быта и отношения между друг другом.

В первом романе «Метро 2033» автор следует авантюрам молодого человека Артёма в московском метро. У Артёма есть миссия – передать важное сообщение лидеру Ордена Метро Мельнику. В романе «Метро 2034» на одной станции метро развивается неизвестная болезнь. Новые герои Гомер, Хантер и Саша стремятся решать эпидемическую проблему. В «Метро 2035» главным героем является опять молодой человек Артём, стремящийся контактировать с городами вне Москвы и доказать, что в мире есть другие выжившие. Ему надоела жизнь в метро, и поэтому, по его мнению, у человечества нет будущего в темных туннелях, а есть на земле.

Актуальность нашей работы определяется изучением русской массовой литературы, которое уже с начала XXI века стало особенным объектом разных исследований. Для уяснения понятия популярной литературы в России нам оказались полезными научные

тексты таких ученых, как Биргит Менцель и Стивен Ловелл, Арьи Розенхольм и Ирины Савкиной.

Трилогия Глуховского принадлежит популярному дистопическому жанру русской научной фантастики. Научная фантастика имеет интересную историю и традицию с советского времени: так как большинство писателей советской литературы писали в рамках социалистического реализма, в утопических новеллах также были представлены достижения науки, технологии и, в том числе, коммунистического общества. Существовала также литература, представляющая более антиутопические и дистопические воображения, например «Мы» Евгения Замятина и «Роковые яйца» Михаила Булгакова. Но эти романы считают скорее сатирическими, в которых использованы дистопические и антиутопические признаки. Советская и русская научная фантастика также имеют значимость вне своей культурной сферы.

Можно сказать, что в жанре дистопии рассматриваются проблемы, вопросы и феномены современного общества. В российском контексте распад Советского Союза стал общей травмой, которой была посвящена литература в том числе и в научной фантастике. В современной научной фантастике более или менее отбросили всякие утопические фантазии. Иначе говоря, авторов более интересуют дистопические и антиутопические воображения, имеющие отношение к современной политике или той или иной позиции. По поводу научной фантастики и для определения утопии, дистопии, антиутопии и постапокалиптики мы взяли научные работы Стивена Ловелла и Биргит Менцель, Евгения Добренко и Эрика Наймана, Кита Букера и некоторых других учёных.

В современной русской литературной науке исследовано творчество Глуховского, однако, с нашей точки зрения, довольно мало. Из серии «Метро» Глуховского особенно на первый роман «Метро 2033» обращалось больше внимания, чем на второй или третий. Исследованные темы в нем, например, таковы: цикличность истории, магические и эсхатологические мотивы. В статье Ирины Савкиной рассматриваются пространственные значения московского метро в литературе, в том числе метро Глуховского в первом и втором романах. Однако наша цель – продолжать исследование московского метро в серии Глуховского с точки зрения пространства. Мы предполагаем, что третий роман дает другие новые значения для пространства метро, Москвы и мира вне Москвы. Следовательно, мы сосредоточиваем наш анализ по этим трем пространствам.

Нашими исследовательскими вопросами являются:

- Какие пространственные аспекты представляются в романе «Метро 2035» Дмитрия Глуховского?
- Какие пространственные значения конструируются в повествовании романа?

Нашей гипотезой является то, что в «Метро 2035» деконструируются пространственные значения сталинского времени Советского Союза, но также появляются новые значения о московском метро и Москве, имеющие отношение к России 2000-х, то есть во время и в процессе написания романа. Методами данного исследования являются внимательное чтение и нарратология.

Наша дипломная работа строится следующим образом: в первой главе мы рассказываем об авторе Дмитрии Глуховском и трилогии метро. Во второй главе мы рассмотрим понятия массовой литературы и научной фантастики в России. Затем в главе 2.1 мы определяем понятия терминов дистопии, утопии, антиутопии, постапокалиптики и описываем особенности русской дистопической литературы. Во третьей главе мы представим теорию пространства и немного расскажем о культурном значении московского метро и Москвы, так как они являются одними из центральных мест действий в романе Глуховского. В четвертой главе мы определяем наш метод, то есть понятия внимательного чтения и нарратологии. Далее мы перескажем сюжеты всех трёх романов серии «Метро». В той же главе мы осуществляем анализ главного материала о пространстве метро, Москвы и мире вне Москвы. В заключении мы представим выводы нашего исследования и возможности дальнейшего изучения романа.

1. Об авторе Дмитрий Глуховский

Дмитрий Глуховский родился в Москве в 1979 году. Он изучал журналистику и международные отношения в еврейском университете в Иерусалиме (Jermann, Silvonен, Sisättö 2016, 58). С 2002 до 2005 года Глуховский работал журналистом в Лионе, Франция, и потом он работал корреспондентом в Russia Today (там же, 58). Учась в университете, 18-летний Глуховский начал писать свой первый роман «Метро 2033» (Там же, 58). В 2002 году Глуховский создал специальный сайт, на котором он публиковал главы романа (Автухович 2020, 219). Благодаря популярности романа в Сети бумажная версия была опубликована в 2005 году большими тиражами (там же, 219).

Национальный бестселлер «Метро 2033» стал мировым бестселлером: роман был переведен на 37 иностранных языков. По роману создали три видеоигры и некоторые киностудии боролись за право его экранизировать (Автухович 2020, 219). Кроме видеоигры, успеху романа содействовали собственные произведения других авторов, разрабатывавших идею «Метро 2033». Сайт под названием «Вселенная Метро» является официальным сайтом книг Глуховского «Вселенная метро 2033». Сайт стал раскрученной платформой, содержащей визуальные, музыкальные и информационные сопровождения и также форум для обсуждения фанатов. Сайты «Вселенной Метро» направлены на то, чтобы создать эффект дополненной реальности, иллюзию полного погружения в постапокалиптический мир романов (там же, 220).

В процессе написания нашей дипломной работы, в марте 2022 года, Россия начала войну в Украине. В России вторжение представляется не войной, а «спецоперацией» и любое сопротивление этому действию России в Украине стало строго запрещено. Дмитрий Глуховский стал одним из тех российских писателей, которые выступили против войны. Так как Глуховский опубликовал антивоенные посты о потерях армии РФ и об убийствах мирных жителей Украины (Новая газета Европа, 9.6.2022), он был объявлен в розыск и на него завели дело о дискредитации российской армии (лента.ру, 7.6.2022). Глуховскому грозило до 10 лет тюрьмы (Новиков, 9.6.2022). Кроме того, в октябре 2022 Глуховского был признан Минюстом СМИ-иноагентом (лента.ру, 7.10.2022). Однако в данный момент местонахождение Глуховского не известно.

Во время своей писательской карьеры Глуховский продолжал писать не только сиквелы серии «Метро 2034» (2009) и «Метро 2035» (2015), но и сопутствующие тексты – рассказы «Конец дороги» (2006), «Евангелие от Артема» (2011) и пьесу «Infinita Tristessa» (2005) (Автухович 2020, 219). Глуховского считают первым российским

автором, кто пишет в жанре постапокалиптики (там же, 224). В своих романах он часто пишет о будущем в печальной манере и также описывает много насилия и маскулинных образов (Jerrman др. 2016, 62). До сих пор Глуховский написал такие произведения, как «Сумерки» (2007), «Рассказы о родине» (2010) и «Будущее» (2014) (там же, 62). В 2021 году вышло произведение «Пост». Романы Глуховского имеют отношение больше всего к современной русской массовой литературе, к дистопическому и постапокалиптическому жанру научной фантастики.

Как было представлено во введении, романы Глуховского исследовали, но достаточно немного, хотя поле исследования русской массовой литературы, в том числе жанр и авторы научной фантастики стали особенно интересны с начала XXI века. В русском контексте можно заметить, что развитие массовой литературы и жанр научной фантастики имеют свои уникальные культурные признаки, которые мы рассмотрим в следующих главах.

2. Массовая литература в советской и современной России

Прежде определения понятия массовой литературы мы представим общее понятие массовой культуры. В сборнике статей *Топографии популярной культуры* под редакцией Арьи Розенхольм и Ирины Савкиной раскрывается понятие популярной культуры. Популярная культура – это культура для многих или культура невысокая, не элитарная. Её можно также определить как культуру массовую, коммерчески воспроизводимую или как культуру народа, отграниченную от интеллектуалов и экспертов, или ещё как контркультуру, противопоставляющую себя культуре доминантной. В последнем случае популярная культура – это «постмодернистская ситуация, внутри которой различие между высоким и низким, как и прочие иерархии деконструируется и в этом смысле исчезает проблема отграничения одного от другого». Тем не менее, понимание популярного искусства, в том же смысле литературы, зависит от определения искусства вообще, то есть от того, что с точки зрения данного общества является культурным капиталом (Розенхольм, Савкина 2015, 11).

В русскоязычном контексте часто употребляется термин «массовая культура», отношение к которой являлось двойственным в Советском Союзе. Массовой культуре принадлежит также массовая литература, к которой, как отмечает Стивен Ловелл, возмущение постреволюционного советского режима заключалось в том, что коммерческая, массовая литература представлялась унижающим культурным продуктом запада (Lowell 2005, 7). По этой причине до перестройки советские писатели работали не ради популярности в массах или коммерческого дохода (Lowell 2005, 35). Однако Ловелл напоминает, что с 1920-х годов писатели стремились приспособлять советскую идеологию к западной популярной культуре с целью создать свою советскую массовую литературу, которая должна была быть для всех читателей (Lowell 2005, 21, 22). Иными словами, советская культура пробовала сменить границу между высокой, элитной литературой и низкой, популярной литературой (Lowell 2005, 34). Таким образом, как Розенхольм и Савкина констатируют, «массовое» имело позитивные коннотации по отношению к концепции народности и коллективности. Кроме того, в соцреалистическом литературном каноне существовали такие черты, использованные при описании массовой литературы, как формульность, стереотипность, многотиражность и ритуальность (Розенхольм, Савкина 2015, 11-12).

Интерпретируемая продуктом культуриндустрии, манипулятивным ресурсом власти и крупных производителей, массовая литература считалась в советской науке «дурным феноменом буржуазного общества» (Розенхольм, Савкина 2015, 11-12). Поэтому, как отмечает Биргит Менцель о русской научной фантастике, интерес исследовать произведения массовой литературы в советской науке был низким (Menzel 2005, 55). Мы будем рассматривать подробнее русскую научную фантастику в главе 2.1.

Несмотря на существующий концепт социального реализма, русская литература стала более многообразной с 1960-х годов (Menzel 2005, 55). Ловел подтверждает, что литературная диверсификация выросла в силу того, что известные западные произведения были переведены на русский. Кроме того, в то же время советские писатели экспериментировали форматы письма в новых жанрах, например, детективы и приключенческие новеллы в рамках, созданных советским режимом. Во время гласности 1980-х годов круг чтения в народе увеличивался и издательства публиковали произведения, давно забытые и запрещенные (Lowell 2005, 27). В 90-х годах издательства стали полностью автономными. Вследствие этого выросла свобода экспериментировать с жанрами популярной литературы без границ, ранее создавшихся по соцреалистической формуле (Lowell 2005, 28). Кроме перевода иностранных произведений, общей практикой являлась адаптация западных литературных формул таким образом, чтобы содержание было приспособлено к восприятию человека, привыкшего к советской литературной культуре (Там же, 35).

В 21 веке во время режима президента Владимира Путина выросла влияние государственного регулирования в публичном дискурсе: главные телеканалы были национализированы, газеты и радиостанции взяли под не прямой контроль. Следовательно, оказалось, что режим становится опять похож на советскую эпоху. Российские писатели и интеллигенция стали публично высказывать свою политическую позицию (Schwartz 2016. 2). Особенно в связи с аннексией Крыма и вмешательством России в Восточную Украину в 2013–2014 годах писатели определяли себя или за или против политического режима (там же, 3). В 2022 году прямое противодействие против войны в Украине стало более тяжелым. Напомним, что не только Дмитрия Глуховского, а также таких авторов, как Дмитрий Быков, Михаил Зыгарь и других известных лиц культуры назвали иностранными агентами за противодействие и критику (Медуза, 21.10.2022) (Медуза 24.10.2022).

2.1 Русская научная фантастика

Научная фантастика – это жанр популярной литературы, включающий в себя описание будущего и альтернативных миров (Menzel 2005, 117). В западной европейской литературной теории в этот класс попадает любая фантастическая литература, в том числе и научная фантастика, или НФ (Menzel 2005, 124). Биргит Менцель отмечает, что в анализе современной русской популярной научной фантастики существует проблема отсутствия точной историографии жанра. Одной из причин является то, что жанр НФ был исследован относительно мало в Советском союзе и большинство научных работ в изучении жанра имели строгие идеологические черты. По мнению Менцель, литературные критики того времени хранили молчание для защиты писателей и их произведений от нежелательного внимания (там же, 120).

Менцель констатирует, что корни жанра НФ уходят в XVIII век. Но данные исследования дают различные выводы о том, есть ли у жанра связи с такими старыми классиками, как произведения Гоголя. Вопрос до сих пор является еще более спорным (Menzel 2005, 125, 121). По словам Менцель, в России научная фантастика, как правило, основывалась на промышленном и технологическом развитии и марксистской концепции науки, которая включает в себя естественные науки и законы социального и исторического развития (там же, 119).

Согласно Менцель, у жанра были близкие отношения с проектом коммунистической утопии, подчеркивающей радости и богатства масс. Кроме того, научная фантастика помогала объединять низкую и высокую культуру, интеллигенцию и массовую культуру. Вместо литературных журналов повести НФ публиковали в таких научных журналах, как «Техника молодежи», «Смена» и «Знание – сила» (Menzel 2005, 119, 125). НФ являлась единственным жанром для взрослых, в котором вместо реалистического описания представляли альтернативные и утопические модели общества. По своему близкому отношению с мейнстримом, социалистической литературой, научная фантастика использовалась как официальный инструмент для поддержания советских технологических и научных достижений (Menzel 2005, 118). Менцель приводит в качестве такие произведения, подчеркивающие социалистическую утопию, как «Аэлита» (1922/1923) и «Гиберболоид инженера Гарина» (1925/1926) Алексея Толстого (Там же, 129). Но произведение «Мы» (1920) Евгения Замятина считают первым антиутопическим произведением о коммунистическом эксперименте, проводившем

параллели с советским режимом 1920-х годов (Suslov, Bodin 2019, 6) (Schwartz 2016, 4). «Роковые яйца» (1924) и «Собачье сердце» (1925) Михаила Булгакова выступают более как сатира о страшных научных и социальных тенденциях постреволюционного настоящего (Schwartz 2016, 4).

Менцель объясняет, что в 1930-1950-х годах научная фантастика стала по структуре более формулятивной, объединившей жанр с социалистическим реализмом и функционировавшей инструментом пропаганды. Упадок науки отразился в научной фантастике, которая больше не изображала утопические миры далекого будущего. Иными словами, в научной фантастике будущее казалось почти достижимым, почти настоящим (Menzel 2005 125, 130). С середины 1950-х годов началось возрождение научной фантастики, вдохновлявшей новыми технологическими достижениями, освоением космоса в космической гонке между СССР и США и либерализацией публикаторской деятельности. Несмотря на то, что технологическое торжество уменьшилось в конце 1960-х годах, популярность научной фантастики среди интеллигенции продолжалась дальше в 1970-е годы (там же, 117, 130).

Суслов и Бодин представляют, что 1950-1980-е гг. являлись золотым веком советской научной фантастики, так как жанр стал зеркалом самоидентификации и способом самоорганизации. С 1960-х до 1980-х годов в советской научной фантастике также появилось политическое диссидентство (Suslov, Bodin 2019, 6). Оставив позади технологический оптимизм и телеологию коммунизма, жанр научной фантастики не стал прямо оппозиционным, а превратился в своеобразный инструмент размышлять о предыдущем проекте советской модернизации (там же, 7).

Менцель пишет, что перестройка положила конец советской научной фантастики. Благодаря отмене цензуры публиковались давно написанные, но никогда не выпущенные или ранее цензурованные советские произведения и повести (Menzel 2005, 136). В 1990-х научная фантастика чуть не исчезла, так как популярность фэнтези и детективов выросла (там же, 118).

Шварц отмечает, если с конца 1950-х годов в советской научной фантастике показывали политику аллегориями и мистическими средствами, то в постсоветской фантастике ниспровергают и тривиализируют современные мысли о вездесущем авторитете (Schwartz 2016, 3). За последние десять лет обращение к политическим темам и ситуации

в современной России и России будущего стало более распространенным в нынешней литературе. Этот феномен постсоветской литературы называют псевдополитической прозой. В такой прозе каким-то образом представлена, например, Россия Путина, похожая на матрицу, которая контролирует всю публичную и личную жизнь. Про такую «матрицу Путина» писали такие писатели, как Владимир Сорокин в «День Опричника» (2006) и «Теллурия» (2013), Виктор Пелевин в «Empire "V"» (2006) и «Батман Аполло» (2013), Ольга Славникова в «2017» (2006), Дмитрий Быков в «Эвакуатор» (2005) и «Сигналы» (2013) (Schwartz 2016, 2).

Согласно Шварцу, задачей российских писателей стало выяснение той или иной политической правды, существующей в современной системе (2016, 3). Менцель, Суслов и Бодин представляют, что современные российские авторы отбросили предшествующую традицию изображения прогрессивных, оптимистических, либеральных идей утопизма. Соответствующие путинизму настоящие политические фантазии предстают более консервативными и лояльными (Suslov, Bodin 2019, 7) (Menzel, 2005, 149). Авторов жанра научной фантастики интересует написание текстов на тему альтернативной истории с аллюзиями на настоящее время и альтернативной географии и геополитики (Suslov, Bodin 2019, 8) (Menzel 2005, 149).

Кроме того, в постсоветской политической научной фантастике одним из вопросов является идентичность России, особенно место России в современном мире и отношения ее с ведущими западными промышленными странами. Актуальными являются также международные дела, как национализм, ультраправый популизм, имперский реваншизм. В литературе научной фантастики пытаются балансировать между темами модернизации и культурной аутентичности, консерватизма и традиционных оценок и религии в публичной сфере. Рождаемая политическими мифами, метафорами и эмоциями утопическая фантастика, следовательно, дает понимание о русской культуре (Suslov, Bodin 2019, 7-8). Таким образом, особенно адекватным и выразительным для освещения таких вопросов представляет жанр научной фантастики, в котором появились разные антиутопические и дистопические произведения (Шварц 2016, 3). Мы продолжаем рассматривать понятия утопии, дистопии и другие термины, имеющие отношение к жанру научной фантастики.

2.2 Определения дистопической, утопической, постапокалиптической литературы

Россия имеет долгую традицию утопической и антиутопической литератур. Это, собственно, связано с историей жанра научной фантастики. В советской утопической фикации была ярко поляризована верность государству. Некоторые люди воспринимали систему правления как утопический, потенциальный проект для создания лучшего государства, в то время как другие воспринимали ее как ужасную, бесчеловечную диктатуру (Schwartz, 2016 4). Дистопическая литература, напротив, в общем, является продуктом исторических «травм» XX-ого века. Такие явления, как подъем тоталитаризма, мировые войны, холокост и великая депрессия вызвали страх и разрушили утопические мечты об идеальных обществах, представленных в последних столетиях (Booker 2013, 3) (Moynan 2000, xi).

Александр Чанцев отмечает, как «в 1990-е и начале 2000-х мейнстримная российская литература в основном была сосредоточена на изживании различных исторических травм» и репрезентации абстрактных апокалиптик, а с середины 2000 российская литература посвящена пессимистическому обращению к политическому будущему России. Цитируя термин Алвина Тоффлера «фабрика утопии», Чанцев определяет это возникновение дистопического дискурса в русской литературе «фабрикой антиутопии»: утопической литературы публиковалось меньше, чем раньше, а книги, которые имеют сходства с дистопическим жанром, собственно, не вполне считают дистопиями (Чанцев, 2007).

В своей статье «*The Three Faces of Utopianism Revisited*» Лиман Тавер Саржент представляет определения утопии и дистопии следующим образом: утопия является сюрреалистическим, адекватно изображенным обществом, находящимся в пространстве и времени. Саржент определяет омофон *eutopia* немного по-другому: он выделяет то, что именно *eutopia* является положительной утопией. Общество, описанное автором, является лучшим в сравнении с тем окружающим обществом, в котором современный читатель существует (Sargent, 1994, 9). Однако в данной работе мы считаем термины утопий одинаковыми, так как наше внимание обращено в дистопию, которая часто соотносится с утопией. Суслов и Бодин представляют, что в утопии приводится наше желание стать другим. Таким образом, в отличие от утопии, в дистопическом тексте

автор подчеркивает то, каким нам не должно стать и что нам должно не забыть себя (Suslov, Bodin 2019, 9).

Дерек Тийсс отмечает, что термин дистопии употребляется широко и определяется учеными по-разному. По словам Тийсса, дистопия по большому счету является комментарием автора общества, представленного собой как неидеальное. Дистопия – это как отрицательная реакция на хорошую, почти идеальную утопию. Однако дистопия не просто прямая неприятная противоположность утопии. У дистопии могут быть утопические черты, и она может представлять собою утопию, только с обратными результатами (Thiess 2013, 19). Кроме того, согласно Саргенту и Букеру, антиутопия является критикой утопии и утопианизма в целом (Booker 2013, 6-7) (Sargent 1994, 9). Букер констатирует, что антиутопия является предупреждением возможных отрицательных результатов утопии. Он приводит пример антиутопического произведения Евгения Замятина «Мы» (1924), в котором автор критикует утопические мечты Советского Союза и рационалистический модернизм (там же 2013, 6-7).

Согласно Букеру, дистопия является общим термином, включающим любое воображаемое общество и ориентирующим критично выделять отрицательные или проблематические черты, считающиеся идеальным фиктивным обществом. Букер создает связь между дистопической литературой и обществом в целом: в дистопической фикации обращается внимание на социальные и политические практики, считающиеся очевидными, нормальными. Поэтому дистопическая литература является одним из центральных инструментов для диалога в литературе, популярной культуре и социальной критике (там же, 33). Раффаелла Бакколини подчеркивает, что в дистопиях часто представлен девиантный герой, гражданин воображаемого мира, чувствующий себе чужим в своем дистопическом обществе и несогласным с существующими нормами в нем или ставящим их под сомнение (Vaccolini 2013, 38).

Термин «постапокалиптика» имеет довольно близкое отношение к дистопии. Постапокалиптическое повествование, возникшее в жанре антиутопии, стало реакцией на Вторую мировую войну и на научно-технический прогресс, лежащий в основе военных технологий и производства ядерного оружия (Бондаренко 2015, 1). В постапокалиптической литературе человек старается выживать после какого-то огромного разрушения – например, ядерной войны, стихийного бедствия, эпидемии – в результате которого цивилизация была уничтожена. Постапокалиптическая фикция

может представлять собой предупреждение по потенциальным последствиям тех проблем, как создание ядерного оружия и экологические безответственности (Booker 2013, 5). Поэтому, как отмечают Березовская и Демченков, тематическим вопросом постапокалиптического произведения является то, что будет с человечеством после конца света, а в конфликте «внутренние противоречия цивилизации и человеческого характера опредмечиваются вовне – в непримиримом противостоянии немногих выживших и враждебного им, но ими же самими порожденного антимира». Кроме того, структура повествования постапокалиптики соответствует фольклорным текстам или компьютерным играм: строение сюжета является линейно-кумулятивным, по которому герои проходят через различные локации, похоже на уровни, «причем степень сложности возрастает по ходу развития сюжета» (Березовская, Демченков 2016, 2).

В сравнении с жанром дистопии действия постапокалиптического мира могут повлиять на появление дистопического режима. Однако Букер комментирует, что, по большому счету, в постапокалиптическом тексте обращают больше внимание уничтожению предсуществующего общества, чем деталям воображаемого общества. По этому принципу постапокалиптику не считают полностью дистопией (Booker 2013, 5). Шварц комментирует, что дистопии не посвящены социальным моделям, а в них представлены примеры страшного, часто апокалиптического будущего как предупреждения для современного общества (там же, 4). Таким образом мы согласимся с тем, что «Метро» Глуховского является постапокалиптикой, так как в романах часто ссылаются на ядерную войну, в результате которой московские жители, выживя после последней бомбардировки, не могут вернуться на землю вследствие излучения, а живут в метро. Тем не менее, мы считаем, что серию «Метро» можно считать также дистопией, так как в ней существуют некоторые дистопические черты, например, в нарративе обращают внимание на обстоятельства общества метро по мере социальная комментария.

Дерек Тйесс выражается, что в дистопической критике цель автора не предупредить о будущем, а проанализировать окружающее общество, в котором он сам живет (Booker 2013, 20). Ученые Раффаелла Бакколини и Том Мойлан разработали понятия критической дистопии и представили термин новой дистопии: в новой дистопии автор не только критикует современную систему, но и пробует представить средства для её изменения (Vaccolini, Moylan 2003, 8). Однако ученый Том Мойлан отмечает, что обычно в дистопическом нарративе невозможно представлять одну основную проблему и таким

образом ни одно решение не может исправлять все проблемы дистопического общества (Moylan 2000, xii). Согласно Раффаелле Бакколини, утопические и дистопические тексты всегда находятся в соотношении с историческим, политическим и культурным контекстом, окружающим автора. Она отмечает то, что функцией дистопических текстов является предупреждение читателей о том, куда может наше современное общество прийти и к чему это приводит (Vassolini 2013, 37-38).

Согласно Чанцеву, и как было определено нами выше, в любой дистопии должна существовать надежда на положительное будущее (Чанцев, 2007). По мнению Чанцева, отсутствие позитивного варианта будущего означает «автоматическое элиминирование какой-либо рефлексии, что превращает описание тревожной ситуации в простую констатацию отдельных негативных тенденций, — а в пределе приводит к невяному согласию с вызывающей на первый взгляд авторское возмущение ситуацией» (Там же, 2007). Чанцев также обращает внимание на то, что общей темой в русских антиутопических историях является изоляция России. Например, в «ЖД» (2006) Быкова и «День Опричника» (2006) Сорокина Россия оказалась в полной изоляции от остального мира. Она осталась без культурных и политических контактов и совершенно в безнадежной ситуации со своими внутренними проблемами. Писателей, так называемых футурологов, интересует судьба умирающей страны, как долго она будет справляться и каким образом страна, наконец, погибнет (Чанцев, 2007). Очевидно, в «Метро 2035» также имеется очень сильная тема изоляции общества метро от остального мира.

Рассматривая термины дистопии, утопии, антиутопии и постапокалиптики и некоторые особенности русской дистопии, мы понимаем различия жанровых черт и отмечаем, что в «Метро 2035» тоже ярким признаком является изоляция общества в московском метро. Кроме того, нам очевидно, что пространственные вопросы являются очень важными в любой истории научной фантастики. Воображения любого пространства создает репрезентацию пространства. В «Метро 2035» существует воображения пространства, имеющие отношение к реальности: Москва и московское метро. Поэтому мы переходим к топике пространственности, выискивая и объясняя культурные значения московского метро и Москвы в следующей главе.

3. Пространственность

Пространство, в том числе категория пространственности является особенной областью и объектом научных культурных исследований еще со второй половины XX века, после окончания Второй мировой войны (Розенхольм, Савкина 2013, 6) (Tally 2013, 3). В научных исследованиях про пространство речь идет о «пространственном повороте». В данной главе мы рассмотрим понятия «пространственного поворота», пространственности и литературной картографии с помощью статей в сборнике «Топографии популярной культуры» под редакцией Арьи Розенхольм и Ирины Савкиной и книги Роберта Талли «Spatiality».

Поддерживаемая феноменом постмодернизма, концепция «пространственного поворота» (англ. spatial turn) распространилась по мере того, как глобализация, новые информационные технологии и последствия постколониализма изменили традиционные пространственные и географические измерения (Tally 2013, 3, 41). Поэтому Роберт Талли полагает, что пространственный поворот является предварительным методом исследовать новые пространства и репрезентацию места в литературе и культуре (Tally 2013, 43). Розенхольм и Савкина утверждают, что согласно пространственному повороту пространство в тексте не понимается только как пассивное место, а как «носитель социальных и символических значений и как культурно нагруженная категория» (Розенхольм, Савкина 2013 5, 6).

Арья Розенхольм и Ирина Савкина отмечают, что в литературных и культурных текстах пространство нужно понимать не статичным фоном и местом действия, а «активным носителем культурных значений» (2013, 6, 9). Розенхольм и Савкина представляют, что любой продукт в области популярной культуры творит коллективные представления пространства. Особенно в литературе «отражается и укрепляется наши представления о реальных местах» и создаются контрасты между пространствами, «распространяется значения пространств» (там же, 5, 9, 10).

Талли сравнивает литературу с картами и определяет литературу как способ картографировать воображенные места, описанные читателю писателем (Tally 2013, 2). Автор напоминает, что пространство или место, например, город или деревню в любом произведении невозможно репрезентировать полностью таким, каким они являются в реальном геологическом пространстве – геопространстве (Tally 2013 52-53). Талли аргументирует, что сам писатель является картографом, так как он рассматривает

территорию и задумывается над тем, какие средства ландшафта в него включаются, подчеркивается или уменьшается в произведении. Таким образом литературному картографу, то есть писателю, должно решить, на каком уровне пространство в рассказе является репрезентацией географического мира и что полностью фиктивное. Автор приводит пример произведения Германа Мелвилла «Моби Дик», в котором описываются и фиктивные, и реальные места (Tally 2013, 45).

Как отмечал выше Талли, писателю нужно работать над картографическими решениями и описывать те места, подходящими для нарратива. Поэтому можно предположить, что места, выделяемые писателем в тексте, формируют нарративную карту и имеют особое значение (Tally 2013, 54). Соотношение между пространством и описанием создает новые места и нарративы (Tally 2013, 46). Как отмечали выше Розенхольм и Савкина, популярная культура, в том числе массовая литература, создает коллективные значения о пространстве. Талли тоже аргументирует, что литературные жанры могут выставить пространственные и временные условия. Талли приводит пример романтической готики и объясняет, как в том жанре представляется специфический ландшафт и архитектура. (Tally 2013, 55-56). Такие воображенные пространства, представленные в литературе, могут помогать читателю понимать окружающий мир или те миры, где он сам не находится (Tally 2013, 2). Пространства и места, изменявшиеся со временем, имеют также историческое значение. Поэтому важно понимать значительность пространственности в литературе и культуре (Tally 2013, 5).

Пространственность в русском контексте исследовали много: в научной работе «The landscape of Stalinism – the art of soviet space» (2003) Евгения Добренко и Эрика Наймана обширно рассмотрено, каким образом представлены и изображены пространства в советской культуре. Один из наших научных источников, «Топография популярной культуры» Арьи Розенхольм и Ирины Савкиной, является русскоязычным международным сборником, включающим в себя статьи по исследованиям пространств в произведениях популярной культуры. Кроме того, ученый Эмма Уиддис писала про Россию как пространство в книге Саймона Франклина и Эммы Уиддис «Национальная идентичность в русской культуре» (2014).

Напомним, что в нашем материале речь идет о пространствах, имеющих отношение к реальности, то есть московское метро и город Москвы. Поэтому нам необходимо изучать и указать культурные значения и впечатления, возникающих из них.

3.1 Московское метро

Михаил Рыклин представляет, что в 1930-х годах в процессе строительства московское метро стало важным субъектом советского дискурса и пропаганды. Конструкция метро представлялась большим технологическим и социальным достижением Советской России, а также ассоциировалась с борьбой против старого, дореволюционного режима и капиталистических врагов. Про строительстве метро использовали военную терминологию, и проект строительства представлялся милитаристской операцией: станции метро функционировали как бомбоубежища (Ryklin, 2003, 263).

Строительство московского метро в 1930-х годах стало одним из первых проектов, приведшего к необходимой мобилизации ресурсов всего СССР. В результате подчеркивалось также значение столицы Москвы как «столицы всего мира» и «центра прогрессивного человечество» (Ryklin, 275). Таким образом метро также являлось проектом строительства, построенное без зарубежной помощи. Однако в документах, опубликованных недавно, видно, что, например, при строительстве метро эскалаторы были куплены у английской фирмы (Ryklin 2003, 264). Рыклин объясняет, что в дискурсе метро обращали внимание также на эстетические достижения в конструкции. В планах метро нельзя было представлять пространство так, как будто оно находилось поверх земли или выделять его подземные средства. Освещение станций должно было создавать иллюзию дворцового пространства под солнечным светом. Идеально в дискурсе метро стало бы утопическим местом, находящимся нигде (Там же, 264). Эти подземные дворцы представили как дворцы для людей (Ryklin 2003, 266).

Кроме того, как показывает Рыклин, московского метро сравнивали критическим взглядом с метро таких городов, как Лондон, Париж, Нью-Йорк и Берлин. Московское метро не должно было быть представленным обыкновенным пространством для транспорта, а оно имело большое символическое значение, отсутствовавшее в других метро (Ryklin 2003, 267). Можно сказать, что красота Москвы образовывалась как бы изнутри из подземелья. Общественный транспорт, построенный по образцу подземных дворцов, рассматривали как идеальный прототип нового центра мира и обещание светлого будущего (там же, 271). Катерина Кларк также выделяет, что метро стало образом идеалистического города несмотря на то, что очевидно, что никто в нем не жил. Кларк объясняет, что метро являлось самым подходящим местом реализовать советскую утопию. Метро находилось в подземелье, но щедрое украшение на станциях (канделябры

и мрамор) создавало впечатление более высокого порядка существования. Сопровождаемые стенными росписями, фресками, статуями станции метро являлись инструментами назидания (Clark 2011, 128). Строительство московского метро тоже подверглось критике. Например, немецкий модернист Бруно Таут выразил свои взгляды на вульгарность метро, описав станции как римские бани или дома аристократии. Он задавался вопросом по тому, сколько квартир было бы построено на деньги, затраченными на строительство метро (Clark 2011, 128).

По словам Рыклина, данное отношение к московскому метро является полярным. С одной стороны, метро получило больше всего богохульной критика, чем другие виды транспорта. В контрасте с дискурсом с 30-х до 50-х годов, метро считается совершенно непригодным для эксплуатации.

Кроме того, финансирования недостаточно для реконструкции существующих станций метро. С другой стороны, московское метро не потеряло своего положительного символического впечатления, и оно считается самым лучшим и уникальным транспортом в мире. Ничего похожего на него не существует в качестве своей художественной реализации (Ryklin 2003, 271–272). Если прежде метро сравнивалось с «дворцом для народа», то в наше время оно стало объектом сохранения и подземным памятником предшествующих, давно разрушенных строек СССР, среди которых Рыклин приводит в качестве примера станцию «Красные ворота». Несмотря на то, что метро было построено в СССР, в современном дискурсе подчеркивается российская природа метро. Иными словами, метро стало объектом обрусения, совпадающее с данным обстоятельством и политикой (там же, 272). В газетах 1995-ого года была опубликована карта особого «Метро-2», подземной системы для государственных лиц и для самых необходимых специалистов. В отличие от общего для всего народа московского метро, таинственное «Метро-2» является более длинным, и строительство его продвигалось очень быстро (там же, 274).

Ирина Савкина представляет, что дискурс про московское метро ещё существует в телесериалах, фильмах, в газетах, альтернативных, электронных медиа и в литературе. В своем литературоведческом исследовании Савкина анализирует некоторые произведения, опубликованные в 2000–2013 годах и обращает в них внимание особенно на воображение пространства метро и определяет его культурные значения (Savkina 2014, 1). Савкина обнаруживает, что метро не потеряло своего символического значения

в современном российском обществе. Савкина представляет, что сталинское метро Москвы не только место действия и объект описывания, а оно также становится форумом, на основе которого можно рассмотреть советское прошлое (там же, 7).

Материалом исследования Савкиной являются два первых романа трилогии «Метро 2033» и «Метро 2034», но Савкина не обсуждает роман «Метро 2035», который был опубликован в 2015 году. Согласно Савкиной, московское метро Глуховского представляется подземным раем и адом, механизмом и живым организмом. Савкина определяет мир метро Глуховского как универсальный фантастический топос, имеющий сильное отношение к дискурсу метро, с помощью которого можно обсуждать тему времени Советского Союза и современной России, а также советской и русской идентичности (Savkina 2014, 5-6). Согласно с постапокалиптическим нарративом мир метро строится из чужого пространства будущего и, с помощью отчуждения, порядка современного мира. В тексте Глуховского возникает идея о неизменной идентичности людей в мире метро, приводящей к регрессу действия во времени и в истории (там же, 7).

Как было отмечено во введении, одним из наших мотивов является продолжать исследование серии «Метро» Глуховского. Мы предполагаем, что в «Метро 2035» возникает новые тенденции, имеющие отношение к пространству метро, Москвы и мира вне Москвы. Нам также кажется, что в «Метро 2035» Глуховского представлены социальные и политические тенденции современной России, совпадающие с трендами литературной сферы.

3.2 Москва в русской культуре с 1930-х до распада СССР

Столица Москвы имеет особое значение в русской культуре. Особенно в 1930-х годах столичный статус Москвы стал в центре официальной риторики вследствие различных причин. Во-первых, Советский Союз являлся довольно замкнутым обществом, и, следовательно, столица Москвы была метрополией, через которую вели переговоры и формулировала отношения с остальным миром (Clark, 2011, 15). В то же самое время, буквально с 1931 года до 1941 года, происходила также реконструкция Москвы, полная модернизация города. Поэтому появился культ Москвы – центральный предмет во всей культурной системе (Clark 2011, 15). Итак, мы можем предполагать, что образ Москвы

должен было проявить образ всей страны, всего Советского Союза. И в современной России Москва имеет роль центра страны.

Одной из задач реконструкционного проекта являлось создание нового социалистического города, в центре которого находилось именно Москва (Clark 2011, 81). Кларк напоминает, что раньше предыдущая столица Санкт-Петербург тоже имела важное культурное значение и идеалистическую роль. Однако после революции Санкт-Петербург считали образом старой, имперской системы. Следовательно, реконструированная «Новая» Москва представила собой образ нового социалистического мира и общества (там же, 115).

Очевидно, функция трансформации Москвы была символистическая и первостепенная (Clark 2011, 84). Москва должно была иметь центральное культурное и географическое значение и поэтому в центре городе планировали построение разных культурных и административных объектов и зданий, имеющих значения. Внимание обратили также на транспорт и здания новой элиты (Clark 2011, 81) (Clark 2011,103). Одним большим проектом также стало строительство московского метро, эта тема обсуждалась нами выше.

Ещё одним мотивом реконструкции являлось установление легитимности советского режима (Clark 2011, 86). Реконструкция Москвы была мотивирована реализацией нового концепта – остановить новый культурный порядок в столице (Clark 2011, 95). Реконструированная Москва должна была представиться блестящей столицей, отразившей новый строй и также основным центром, символизировавшим достижения социалистическую систему (Clark 2011, 84). Культ Москвы появился в 1933 году: Москва стало общей темой в литературе, журналах и других культурных продуктах (Clark 2011, 95). Это явление поддерживало сталинскую политическую систему (Clark 2011, 96).

Целью трансформации являлось создание впечатления необыкновенного пространства великолепия, которое воодушевляет своих граждан (там же, 103). Это являлось новым нарративом идентичности, заменяющей имперскую (там же, 104). Москва также представляла собой город утопии (Clark 2011, 124). Кларк представляет определение утопии Мора: классическая утопия устанавливает границы. Такая утопия по сути своей пуританская и находится далеко в изоляции от остального мира. Такой утопией может быть отдельный город или небольшая группа городов, которые уделяют особое внимание физическим и метафорическим ограничениям, налагаемым для поддержания

утопической системы. Примерами этого являются внутренние паспорта и разрешения от государственных органов (Clark 2011, 125).

Кларк представляет, что в советские 1930-е годы парадоксально подчеркивалось впечатление о столице как центре европейских культурных традиций, несмотря на то, что в реальности он одновременно стал уединенным местом культурной автократии. Советский Союз являлся довольно замкнутым обществом, в котором внутренняя паспортная система мешала свободной мобильности граждан: они обычно оставались в том городе, где они были зарегистрированы (Clark 2011, 145).

Известно, что в Советском Союзе общим, своеобразным формулативным литературным методом являлся социалистический реализм. В отношении культа Москвы в литературе Кларк отмечает, что в советских новеллах поездка и прогресс героя имели соотношение с пространственным прогрессом. В таких историях местом назначения являлась Новая Москва, представлявшая себя репрезентацией идеалистического города, достижением социализма. Но изумлённый городом герой не может остаться в Москве, а возвращается домой в провинцию (Clark 2011, 124). Кларк определяет, что герой романа социалистического реализма, по существу, часто имеет притяжение к центру (там же, 305). Однако, напоминая, не все советские авторы исключительно писали в рамках советского реализма и поэтому в «московском тексте», действительно, уже давно были представлены различные образы Москвы.

Кларк также говорит, что в культурных продуктах сталинской эпохи, таких как кино и литература, отдаленные регионы за пределами Москвы подчеркивались как часть великой империи. Таким образом укрепляли и отстаивали принадлежность регионов Советскому Союзу. Кроме того, общей темой были исследовательские поездки в ранее неизвестные области, цель которых - выяснить их пользу для страны. Появились фильмы и романы с авантюрным настроением к отдаленному и неизвестному, драматическому пространству (Clark 2011, 292) (там же, 295). Кларк приводит как пример бескрайнюю пустошь, мифическое пространство с экстремальной природой – Арктику и также Сибирь. Они представляются ничем, но на самом деле они имеют потенциальность принимать значение (там же, 291). Кларк подчеркивает, что впечатление о таких холодных и мрачных территориях оказалось героям удивительным, хотя в реальности в сибирских Гулагах впечатление было совсем другое и «безнадежное» (там же, 301).

Москва рассматривается как ключевая база, место руководителя операции на «новой» территории, усиливавшей имперское возвышение (там же, 300). Собственно, в то время важной связью между московской периферией и дикими пространствами, находящимися далеко от центра страны, являлось радио (там же, 294). Нам это важно потому, что в «Метро 2035» радио тоже имеет особую роль в репрезентации внешнего мира.

Мы можем отметить, что Москва не потеряла свою особую роль как культурный, образовательный и государственный центр России. Поэтому город также является особым ключевым местом в современной русской литературе: в обзоре Карины Жульковой рассматриваются образы Москвы и Петербурга в русской литературе. В «московском тексте» Москва имеет свою традиционную мифопоэтику, согласно которой к столичному городу относят такие понятия, как Москва— это дом и антидом, город-спаситель, город-храм и также город, представляющий настоящее в сравнении с малозначительными провинциями (Жулькова 2019, 2—3). В дополнение к анализу Московского метрополитена нам интересно изучить, каким пространство Москвы предстает в нашем материале.

4.0 Анализ романа «Метро 2035»

Нашим методом анализа является внимательное (медленное, пристальное) чтение и те понятия нарратологии, поддерживающие то, как строятся значения пространства в повествовании романа, например, с точки зрения персонажей и всезнающего повествователя. С помощью внимательного чтения можно исследовать и толковать небольшие отрывки художественного текста и увидеть различные значения в строчках текста. По словам американского литературного критика Элейн Шовальтер, внимательное чтение является «вчитыванием в строки, с тем чтобы увидеть множественные значения», могущие «вскрыть синтаксис, описание или отдельное слово» (перевод и цит. по: Зорина 2021, 2). В принципе мы перечитаем текст, чтобы найти особые пространственные значения в нем.

В учебнике Мякикалли и Стейнбю представлена теория нарратологии, в которой обращается внимание на те признаки, с помощью которых строится нарратив произведения (Mäkikalli, Steinby 2013, 96). Этими признаками являются описание, прямое повествование, сцена, диалог, монолог и поток сознания. В описывании обращают внимание на окружение и характеры. Обычно прямое повествование, то есть общее представление действия рассказа без деталей, меняется в описании и наоборот (Там же, 96). В сцене нарратива представляются поворотные пункты произведения. Свойственной сцене является показать реакцию характеров и скрываться рассказчика (там же, 98—99). В диалоге характеры представляют свои мнения и пытаются влиять на другие характеры (там же, 99). В потоке сознания рассказчик в форме *я* отличается от рассказчика в форме *он/она* (там же, 203).

В повествовании предмет описания является частью «художественного пространства, соотнесенной с определенным фоном» (Тамарченко 2004, 228). Но можно сказать, что в описании, например, пространство представляется именно с какой-нибудь точки зрения: изображенный мир описывают таким, как персонаж его видит и понимает. Это зависит от того, сколько персонаж знает, какой его образ мира и какие ценности он разделяет (Mäkikalli, Steinby 2013, 120). Например, в «Метро 2035» окружение мира наблюдает главный герой Артём, которому также выпадают испытания, но он сам не является рассказчиком или повествователем. Итак, в этом случае важно отделить понятия, кто видит и кто говорит, с помощью которого можно перейти к понятию фокализации, то

есть различию между повествованием и повествователем, испытанием и действием в тексте (там же, 125).

В исследовании повествования выделяется еще отличие повествователя от автора (Mäkikalli, Steinby 2013,106): повествователь является производителем повествования (там же, 110). Отношение повествователя к повествованию представляется по-разному: только в воображаемом мире произведения существующего повествователя можно определить как фиктивный персонаж, а в других случаях он является агентом между читателем и фиктивным миром (там же, 117). Но, как мы отмечали выше, важным является понятие точки зрения и ограничение ее – до какой степени повествователь знает что-нибудь и может ли он раскрыть сознание персонажей или нет. Итак, это определяет различие между всезнающим повествователем и повествователем, имеющем более ограниченный авторитет (там же, 120-121). Кроме того, речь может идти о скрытом авторе, то есть субъекте, репрезентированном в реальности произведения. Имплицированный автор может быть определен как автор, стоящий за идеей/посылком произведения (там же, 107).

4.1 Сюжеты серии «Метро»

Следует рассказать о сюжетах всех трех романов серии «Метро». Так как нашим главным материалом является третий том «Метро 2035», мы считаем, что для контекста нам нужно также дать представление о сюжете первого и второго тома серии. Однако мы не будем обращать внимание на такие дополнительные истории, как «Евангелие от Артема» и видео игры «Метро».

В постапокалиптической трилогии Глуховского «Метро» люди живут в московском метро, так как наверху, на земле, невозможно жить вследствие ядерного излучения, распространившегося по всей Москве после ядерной бомбардировки. Московское метро стало последним убежищем, где можно сохранить человечество и спрятаться от монстров, живущих на земле и имеющих иммунитет против излучения, особенно монстров Черные. Однако жизнь в метро не проста, так как в темных туннелях метро существуют свои опасности. Станции метро являются карликовыми государствами, у которых установились различные отношения между ними.

В первом томе серии «Метро 2033» описывается история главного героя, молодого человека Артёма. Другие персонажи первого романа: Сухой – лидер станции «ВДНХ» и

приемный отец Артёма, друг Артема Женя, солдат Хантер и лидер Ордена метро Мельник. Артем с детства жил на отдаленной станции ВДНХ со своим приемным отцом дядей Сухим. В начале первого тома романа Артём знакомится с другом дяди, бравым солдатом Хантером. Хантер просит у Артёма поехать в центр метро, в Полис, и передать важное сообщение в случае, если Хантер не вернется после своей миссии по уничтожению Черных. Черные – монстры, живущие наверху и пытающиеся вторгнуться в метро. Ночью Артём видит сон о Хантере и понимает, что это знак – отправиться в путь. По дороге через темные туннели и станции Артём сталкивается с разными трудностями, чуть не погибает. Благодаря своему упорству он выживает и наконец выполняет свое задание. Затем Артёма принимает участие в команду сталкеров, тех солдат, которые приносят сверху в метро необходимые вещи. Сталкеры собираются идти на поиск ядерного оружия, чтобы окончательно уничтожить Черных. Как раз перед бомбардировкой гнезда Черных Артём вдруг вспоминает, что эти монстры должны быть спасением человечества и что Артём должен стать посредником между Черными и людьми. Тем не менее Артём не может предотвратить новую катастрофу, а просто смотрит на разрушение гнезда Черных и потом возвращается домой в ВДНХ.

Во втором томе «Метро 2034», кроме Артёма, история рассказана с точки зрения новых героев, деда Гомер и девушки Саши. Другие персонажи в романе: солдат Хантер, папа Саши, молодой флейтист Леонид и Артём. Центральной проблемой романа является неизвестная болезнь, меняющая людей, похожих на зомби. В сюжете романа Гомер знакомится с солдатом Хантером и идет с ним исследовать мистерию пропавшего каравана на станции «Тульская». Они приходят на заброшенную станцию и встречаются с молодой девушкой Сашей, папу которой убил его давний мстительный соперник. У деда Гомера возникает вдохновение написать мифический роман о Хантере, и он считает, что Саша – подходящая героиня для истории. Романтик Гомер верит, что девушка может спасти Хантера от холодного монстра, существующего внутри него. В ходе истории раскрывается, что на станции Тульской распространилась эпидемия, вследствие которой станция была поставлена на карантин. Хантер считает, что всю станцию нужно сжечь, чтобы болезнь не вышла из-под контроля, а Гомер и Саша думают, что им нужно найти лекарство. Саша присоединяется к молодому флейтисту Леониду и идет с ним на поиски лекарства, в то время как Хантер с Гомером продолжают двигаться к Полису, чтобы составить план атаковать Тульскую. В конце романа застрявший в Тульской Артём получает приказ от командира взорвать водопроводы и

затопить станцию. Туннель между станциями заполняется водой и Саша тонет, придя с Леонидом остановить трагедию.

В третьем томе «Метро 2035», то есть в томе, который является главным материалом нашего анализа, Артём снова становится центральным героем. В третьем романе у Артёма есть жена Аня – бывший снайпер и дочь сталкера и лидера Ордена Мельника. В «Метро 2035» Артём знакомится со стариком Гомером и с молодой девушкой Сашей. Другими персонажами в третьем романе являются дядя Сухой, посредник и продавец навоза Лёха, Мельник, клиент Саши Савел, некоторые солдаты Ордена и многие главы руководства метро, как Свинолуп и Бессолов. В третьем романе отсутствуют Черные и другие монстры.

Арте́м живет в «ВДНХ» с дядей Сухой и женой Аней. Он каждый день поднимается на небоскреб, чтобы контактировать с городами на российской территории и в зарубежье в надежде, чтобы найти выживших. Он уверен в том, что московское метро не последнее место, где осталась цивилизация в мире. Кроме того, ему надоела жизнь в темном метро, в туннелях которого у человечества нет будущего. Отсутствие Черных тоже раздражает его, так как он слишком поздно понял то, что Черные могли бы спасти жителей метро. Однако другие жители метро считают, что Артём сошел с ума. Когда Артём знакомится с дедом Гомером, он узнает, что радист, зовущийся Умба́х, получил радиосигналы из города Полярные зори Кольского полуострова. Сначала Артём не верит старику, но вскоре у него возникает желание найти радиста на Театральной и получить доказательства про радиосигналы.

По дороге к станции Театральной Артём знакомится с посредником и важным помощником Лёхой. На пути он ещё раз сталкивается с новыми испытаниями: потерявшим свой паспорт в борделе Цветного бульвара Артему с Гомером необходимо записаться в Железный легион Четвертого Рейха, где документы не нужны. Ради выживания Гомера и себя Артём становится саботажником фашистов в операции против красных на Театральной. Хотя Артём находит радиста Умба́ха на станции, он не успевает говорить с ним, так как мужчин задерживают красные. Потом Артём сбегает наверх и идет к Полису, к Мельнику. Чтобы спасти Гомера, Артём хочет участвовать на передаче конверта лидеру Рейха. Артема арестовывают, когда он попадает в ловушку фашистов, его принуждают к бесконечной принудительной работе на Шиллеровской вместе с

другими рабами. Артём чуть не теряет надежду убежать, но на Красной линии совершается неожиданное нападение, в результате чего солдаты загоняют рабов на передовую в темный туннель. Артему удается сбежать из туннеля после хаотичной битвы. Он узнаёт о спецпроекте красных на земле, в радиостанции в Балашихе. На Цветном бульваре он находит Сашу, выжившую при затоплении станции и теперь занимающуюся проституцией. После визита к Саше Артём с Лёхой и одним клиентом Саши Савелом собираются поехать в Балашиху на машине Савела.

В Балашихе впечатление Артёма о метро и внешнем мире переворачивается с ног на голову: там действительно находится охраняемая радиостанция, в которой, по мнению Артёма, глушат радиоволны. Мужчины атакуют станцию, но узнают слишком поздно, что ее охраняли не красные, а солдаты Мельника. В Балашиху приходят отец с сыновьями из Мурованы, с которыми Артём не успеет обсудить дела, так как солдаты Ордена расстреливают семью. Артёма, Лёху и Савела снова забирают в метро. Участвуя в новой службе Ордена, Артём узнает, что они передают патроны красным. Поэтому он еще сильнее убеждается, что всех жителей метро обманывают. Артём спасается в массовой стрельбе на Комсомольской, но его дни сочтены вследствие дозы радиации, полученной на земле. Ему хотелось, чтобы старик Гомер написал правду о том, что совершается в метро. Он еще раз идет к Саше, к которой часто заходит Бессолов – одна из ключевых фигур метро, по мнению Артёма. Но усталый Артём теряет сознание и просыпается в госпитале незнакомого бункера. Он наконец встречает Бессолова и спорит с ним о несправедливой жизни в метро. Цель Артема – донести до жителей метрополитена всю несправедливость, происходящую в метро. Ему также необходимо сообщить о радиосигналах извне Москвы и таким образом доказать, что у людей есть возможность уехать из метро. Артёму почти удается сделать это, но ход событий изменяется: радиосигналы, полученные из-за границы, представляются публике дурной приметой о том, что извечный враг жив и угрожает жителям метро. Поэтому все станции должно сплотиться и вместе защищать метро. Понимая, что он ничего не может добиться, Артём возвращается домой на «ВДНХ». Так как Артём там никого не может убедить, он в конце концов решает уехать из метро во Владивосток только с женой Аней.

4.2 Метро

Во-первых, мы рассмотрим пространство московского метро, в котором выжившие в бомбардировке города Москвы продолжали жить, так как город стал нежизнеспособным

вследствие распространявшего в нем облучения. Поэтому метро стало «новым миром». Главный герой Артём жил в метро с четырехлетнего возраста. Артём – сирота, у которого мама умерла во время бегства с земли в метро, и уже двадцать лет Артём жил на станции «ВДНХ» со своим приёмным отцом, дядей Сашей, называемом в романе также Сухой. У Артёма есть жена Аня, дочь известного полковника-сталкера Мельника.

Мы будем анализировать то, что представляет собой пространство метро. Как пишут Розенхольм и Савкина, пространство в художественном тексте несет социальные и символические значения (Розенхольм, Савкина 2013, 5, 6), которые мы рассмотрим в нашем анализе. Наш анализ состоит из представления и анализа пространства метро и туннелей в общем, самых главных станций метро и также бункера музея «холодной войны».

4.2.1 Станции антиутопии и дистопии

Как мы отмечали выше, московское метро стало новым домом для выживших жителей Москвы. Метро не только новый дом, но также весь новый мир, в котором люди прожили уже двадцать лет. Окружение этого нового мира состоит из стен и потолков, темноты бесконечной ночи, разве что у кого-нибудь есть лампы для искусственного освещения:

На некоторых станциях наловились вырабатывать достаточно света для того, чтобы было почти как раньше. На других – его хватало на одну лампочку, горящую посреди платформы. Третьи были забиты густой чернотой, как в туннелях. (Глуховский 2015, 20)

Очевидно, метро является строго закрытым пространством: оно находится под землёй и в окружении нечего разглядеть, кроме стен и потолков. Выходы в город закрыты, а подниматься нельзя никому, кроме сталкеров, доставляющих с земли ресурсы. Двери в туннелях тоже заколочены. Подземное общество метро вообще остается в изоляции, оно никому невидимо, всеми забыто. Кроме того, деньги компенсируются патронами оружия, и мобильность жителей в метро ограничена системой документов: в романе Артём теряет свой паспорт в борделе на Цветном бульваре. Он точно знает, что «без паспорта в метро нельзя» (там же, 101), то есть без документов его не допускают на другие станции метро. Идентификационный номер показывает, где находится место каждого жителя в метро и кого они обслуживают. Интересно, что эта внутренняя система документов похожа на систему паспортов в СССР, по которой мобильности внутри государства была тоже ограничена.

Главным местожительством людей являются скудные станции метро: «У новой географии поскуднее – станция ВДНХ, станция метро Любянка, станция метро Арбатская...Кольцевая линия» (Глуховский 2015, 12). Очевидно, «географией» определено пространство метро, ограниченной стенами и потолками, вследствие которых пространство является довольно клаустрофобным. Например, на двести метров в длину станции ВДНХ – не больше двухсот людей и «место как раз: меньше – не надышишься, больше – не согреешься» (Глуховский 2015, 21). В арках станции ВДНХ живут в палатках, а в заваленных туннелях станции находятся места фундаментального производства: в северном туннеле выращивают грибы-шампиньоны и свиней, а в южном туннеле находятся велосипеды для производства электроэнергии. Не только место, а также жителей должно быть «как раз», достаточно, так как «жилплощадь вполне стóит того, чтобы за нее удавить» (там же, 21). Здесь же мы уже видим, что, с одной стороны, жизнь в метро – это больше вопрос о выживании в нетипичной человеку жилплощади, под землей. Поэтому жителям метро необходимо либо привыкнуть к этим условиям, либо терпеть. «С другом подерешься – теснота помирит» (там же, 22). Главным на станции ВДНХ является то, что «все живы» (там же, 22).

На станции ВДНХ «вышло как-то просто – и по-свойски. Как в деревне или как в коммуне» и «в пещере» (там же, 21-22): кухня и мебель на станции – общие. На станции нет различия детей на своих и чужих, больным оказывают помощь, и палатки сдвигают, чтобы освободить место для других, когда кому-то негде поселиться. Каждому нужно работать, будь то свиньи, грибы или велосипеды. Станцию ВДНХ непосредственно называют «родной дом», в котором живут «те, кто не хотел уже и не мог никуда идти. Кому дом был нужен» (там же, 22). Станция ВДНХ тоже родная станции Артёма и его приемному отцу, лидеру Сухому.

Станция ВДНХ довольно спокойная благодаря охране от Алексеевской, которая «походила на ВДНХ, только в паршивом исполнении» (там же, Глуховский 2015, 43). На станции Алексеевской пытаются растить грибы и мыкаться со свиньями, но с некачественными результатами. Кроме того, станции нечего продавать, и поэтому

основная торговля шла тем, за кого будут умирать в боях алексеевские. Был бы выбор – и цена была бы повыше. Но, кроме ВДНХ, покупателей не нашлось. И вот теперь главной целью существования станции метро Алексеевская было: охранять ВДНХ. (Глуховский 2015, 43)

Иначе говоря, между станцией существует союз, как будто у двух племен или государств. Этот союз необходим для безопасности станции ВДНХ. В результате союза южный туннель между станциями – спокойный. Однако в принципе в метро «совсем ничего общего не было, каждый за себя» (Глуховский 2015, 20). Деревенская жизнь на ВДНХ оказывается довольно спокойной. Это отделенный район, у которого самой большой проблемой является достаточность еды. Однако не только на ВДНХ, но и на других станциях метро, можно сказать, живут «по-свойски». У других станций тоже союзы друг с другом, например станции круглой Кольцевой линией формируют союз, называющийся «Ганза», через рынки которого идет транзит любых товаров из всех концов метро и сквозь ее таможи.

Многие челноки, чем пробираться, рискуя шеей, через все метро, предпочитали довести свое добро до ближайшего базара на пересечении кольца с радиальными ветками и отдать все местным дельцам. (Глуховский 2015, 50)

Нетрудно заметить, что название «Ганза» имеет отношение к средневекому торговому союзу в Европе. Ирина Савкина тоже сравнивает «Ганзу» с современным Евросоюзом: на станциях Кольцевой линии люди живут, по-видимому, хорошо. Большинство станций метро – наиболее зависимые от торговой системы «Ганзы». Кроме того, для путешествия в метро существует общая система паспортов, а в Ганзу не допускают без визы. Оказывается, что многие жители метро мечтают о гражданстве «Ганзы»:

И как бы ни жили прочие станции, Ганза богатела. Во всем метро никто ей был не указ. И граждане ее были этим горды и счастливы; а все остальные мечтали получить ее гражданство (там же, 50)

Недалеко, всего «восемь метров» ниже от ярко освещенной станции Ганзы Новослободской находится почти затопленная станция Менделевская, на которой раньше зал «торжественный и сдержанный, белого мрамора, с просторными округлыми арками, подходил, к примеру, для дворца бракосочетаний» (там же 73), а теперь «грязевые потоки отслаивали от стен мраморные плиты, закоротили элекричество и погасили хитро изломанные металлические люстры, а людей превратили в земноводных» (там же, 73). На станции дети нищие и у жителей нет столько еды. В повествовании жизненную ситуацию на Кольцевой линии Ганзы и станцию рядом с ней сравнивают друг с другом: ступени «из моря подземного» менделевского «поднимались на те самые восемь метров в небо далекое» (там же, 79).

А как так получается, подумал Артём, что вот она, Ганза – сытая, подмытая, на пробор причесанная; рядом с ней, в восьми метрах в глубину – пещера и

пещерные люди? Сосуды же сообщаются, почему же возможно, что...
(Глуховский 2015, 80)

Здесь мы видим черты социального комментария про обстоятельства общественной жизни в метро, так как жизнь на двух станциях отлична друг от друга. Сам герой не может понимать, почему в сытую станцию Ганзу не допускают или почему станция не помогает жителям, находящимся в затопленной глубине. Оказывается, что на станции «ни лодок, ни плотиков у них не было. Никуда они с Менделеевской деться не могли, да и не собирались». Нам кажется, что эта тема несправедливости и неспособности идти куда-либо часто повторяется в повествовании.

Из триумvirата станций Пушкинской, Чеховской и Тверской создается государство фашистов Четвертый Рейх, который «приходится якобы наследником Третьему. Может, завещание подделал, а может, и перевоплотился». Своеобразной свастикой на руках является образ триумvirата трёх станций Рейха «трёхлапый паук, черный в белом круге» (Глуховский 2015, 93).

Артём, потерявший свой паспорт вместе с Гомером и посредником Лёхой посещают Рейх, чтобы записаться добровольцем в Железный легион. На самом деле они должны сориентироваться, чтобы продолжить свое путешествие до станции Театральной. Очевидно, новые названия станций Рейха имеют отношение к немецкому поэту, философу и драматургу Шиллеру, композитору Вагнеру и английскому ученому Дарвину.

Чтобы мужчин пустили в Рейх и в легион, им нужно получить справку о хорошем состоянии здоровья. Медосмотр совершается в зарешеченном боковом ходе туннеля. В Рейхе «уродов» считают большой проблемой в метро и врагами Рейха. Поэтому медосмотр необходим для допуска. В комнате доктора двери: за правой бегут ступени вниз, а за левой начинается «каменная кишка, крашенная в зеленый» (Глуховский 2015, 106). В левую дверь пустят, если человек «нормален. Годен к службе и иммиграции» (там же, 106), а в правую отправляют «на дообследование». Сначала, не зная о такой классификацией, считающий себя здоровым, Лёха входит в правую дверь, а Гомера доктор отправляет налево. Позже Артём найдет Лёху на Шиллеровской, на станции, которую мы анализируем дальше.

Унтер Дитмар показывает Артёму и Гомеру, как живут в Рейхе: на Тверской-Дарвиновской состояние людей полностью здоровое. Артём еще помнит, как два года

назад его был арестован в Рейхе и осужден на казнь. Станция, как отмечает и Дитмар, прошла «полную реконструкцию», так как «генеральная линия партии поменялась... Реформы пошли. Становимся современным государством. Без эксцессов.» (Глуховский 2015, 108).

Черной формы в толпе – капля, глаз не режет. Пропали рукомазные плакаты на тему превосходства белой расы, исчезли растяжки «Метро – для русских!». А из прежних лозунгов остался всего один: «В здоровом теле – здоровый дух!». И точно: лиц вокруг полно всяких, а не сплошь курносых и молочно-веснушчатых. А главное – люди все подтянуты и ухожены; как и на Чеховской-Вагнеровской, куда они попали вначале. Не слышно надрывного кашля, непременно на ВДНХ, нет зобастых облученных, и детвора вся как на подбор: две руки – две ноги, щеки – будто помидорки с Севастопольской. (Глуховский 2015, 108)

На станциях Рейха подчеркивают значимость здоровых людей. На станции есть также больница, школа, и жилой блок находится на переходе Пушкинской-Шиллеровской: «Переход застроили домиками-кабинками с обеих сторон, светильники-факелы бронзовые между ними ласкали мрамор. В одном из пряничных домиков даже школа была» (там же, 109). Жилой блок станции «оказался и вовсе каким-то зазеркальем: пол был застелен уютными половичками, всякого торжественного старья и календари с кошками и цветами» (там же, 110).

В конце блока перехода находится дом учителя Ивана Степановича и его жены Нарине. Мужчин приглашают в гости и показывают квартиру. Артём замечает ковер на стене туалета и отодвигает тайком. Прижав ухо к стене, Артем слышит тихий, пугающий крик из-за стены на станции Шиллеровская. Он сначала думает, что казематы перенесли на Пушкинскую-Шиллеровскую. Однако он не прав. В романе Артём не выполняет свою миссию саботажника для Рейха, а сбегает с Театральной и идёт через город Москву в Полис к Мельнику. Узнав о передаче письма для фюрера Рейха. Артем желает принять участие в доставке письма, чтобы спасти Гомера, которого оставили заложником у Дитмара в Рейхе. Однако вернувшегося в Рейх Артёма заставляют работать с рабами на станции Пушкинской-Шиллеровской. На станции происходит расширение «жизненного пространства», задачей которой является построение культурного центра Рейха.

Артём помнил ее Пушкинской: такой же белой, такой же мраморной, как соседняя Чеховская, хоть и перемазанной ненавистью к нерусским. [---] А сейчас оказались они не на Пушкинской; и не на Шиллеровской. Оказались нигде. Вся станция была разнесена, раскурочена. Мрамора не осталось ни

плиточки, все ободрали и куда-то унесли. Был голый, исшкрябанный бетон, были горы земли, реки грязи, подпорки дряхлые деревянные; вместо воздуха была водяная пыль, смешанная с цементной пылью – и воздух от нее становится тоже бетонным. (Глуховский 2015, 180).

По мнению Артёма, станция не имеет отношения к своему прежнему образу, а она полностью изменилась, будто потерялась. Поэтому она оказывается «нигде». Кроме того, как было отмечено в главе о строительстве московского метро, в дискурсе представленное метро должно было находиться «нигде», представляющее похожа утопией. Однако на станции Шиллеровской это представление «нигде» не является утопическим, а наоборот – страшным, особенно потому, что «она нигде не кончалась» (Глуховский 2015, 180), а стала «бесконечной пещерой» (там же, 183). На Шиллеровской как будто не существует границы. В метро хотели, чтобы оно воплощало утопическое государство, которое «не находится нигде».

«Завод земли» (там же 184) Шиллеровская – своеобразный «мирок», находящийся за стеной туалета дома Ивана Степановича. Нетрудно заметить яркий контраст между этими станциями Рейха. На одной стороне существует мир «зазеркалья», а на другой – мирок «нигде». Это показывает нам двуличие Рейха: людям, считающимся нормальными и допущенными в Рейх, представляют идеальный образ жизни станции, но одновременно от них скрывают ужасную сторону государства. Или, как в квартире Ивана Степановича, – сами жители «наружного мира» не хотят обращать внимание на то, что на «заводе земли» Шиллеровской совершается. Оказывается, этот рабский лагерь, и бедных людей в нем оставляют забытыми, полностью в изоляции, в «нигде», хотя они одновременно находятся буквально за стеной. Хотя на станциях метро давно с помощью электрического освещения и работающими часами пробовали создать разницу между днем и ночью, на Шиллеровской «ничего не было – ни ночи, ни дня, и смена была только одна: от начала до конца» (там же, 183), как в бесконечном лимбо.

С нашей точки зрения, станция Шиллеровская становится как будто подземным лагерем Сибири: она бесконечная, находящаяся нигде в метро. Жизнь рабов ужасная и безвыходная, так как со станции вообще невозможно сбегать. Расширение «жизненного пространства» имеет отношение к пропагандистской военной риторике Германии за завоевывание других стран, но, как мы представили выше, здесь также можно заметить связь с советским Гулагом. Бескрайние пространства Шиллеровской вызывают у героя

чувство страха. То есть в этом фрагменте текста можно заметить размышление автора о сталинском прошлом как общих признаков, имеющих отношение именно к фашистской Германии. Представленное пространство Шиллеровской похоже на Гулаг, в котором рабская работа, сопровождаемая риторикой про расширение «жизненного пространства», создает интересное отражение травмы сталинского времени.

На станциях Красной линии, то есть бывшей Сокольнической, «не по цвету названной, а по исповеданию», существует коммунистическая идеология:

уникальный эксперимент: построение коммунизма на отдельно взятой линии метро. Формула та же – всеобщая электрификация плюс советская власть. Ну и прочие переменные этого уравнения; которые на самом деле и не переменные вовсе, сколько бы времени ни прошло. (Глуховский 2015, 88)

Вследствие голода на Красной линии голодающая толпа людей собираются на Комсомольской и требуют грибы или чтобы их допускали в Ганзу. Всё на станции Красной линии Комсомольской – это

(...) храм урожая у безбожников. Колонны облицованы бурый мрамором в красных брызгах, стены у путей – кафелем, как в пыточных, а колосья под потолком из бронзы отлиты, как мечи. (там же, 280-281)

Здесь нам интересно описание кафеля на стенах «как в пыточных». Это изменяет впечатление об окружении и создает чувство неприязни. Не белый, а бурый мрамор «в красных брызгах» на колоннах можно считать кровавым. Попавший в толпу Артём видит руководителя Свинолуца, которому Ордер привозил патроны. Артём понимает, что патронами будут стрелять людей, если они не успокоятся. Станция, «хлебный храм, задрожала. Люди хотели на лестницу, в алтарь; как будто в алтаре было приготовлено хлеба и вино. А там – ничего. Там жертвенник только – и нож» (там же, 281). Это все предвещает массовое убийство людей на Комсомольской, так как они не слушают Свинолуца. Можно сказать, что «Храм хлеба» на Комсомольской описан поверхностно, представляется как будто обещанием о достаточной еде, но как мы видим, станция становится «жертвенником».

Союзы, созданные станциями, то есть станции Рейха, Красной линии и Ганзы, называют «государствами». Кроме того, как мы отмечали выше про ВДНХ, станции охраняются дозорными не только против страхов туннелей, а также против «врагов» из других станций: фашисты и красные ненавидят друг друга и считают и Ганзу врагом. Кроме

того, в Рейхе расовую ненависть заменили ненавистью к генетически нечистым людям, «уродам». В принципе и к фашистам и красным многие обитатели метро относятся с осторожностью или их считают угрозами в метро. Артём тоже относится к обоим группам с ненавистью, так как его чуть не убили в Рейхе и в войне между Орденом и Красными. Напоминаем, что Орден – это независимая, стоящая «над схваткой» (там же, 98) военная группа Мельника, миссия которой – защищать всех людей метро. Нетрудно заметить, что с помощью разнообразных государственных властей в основе всего общества метро существует разделение на «мы» и «они», «наши» и «враги». Однако, как Артём узнает, это противостояние станций метро – искусственное, созданное «невидимыми наблюдателями».

В нарративе романа автор концентрируется на более или менее вокруг отношений между Рейхом, Красной линией, Ганзой, Полисом и некоторыми другими станциями, оставшимися нейтральными в конфликтах, например Цветной бульвар и Театральная. Станция Цветной бульвар является вполне известной своей проституцией и своим борделем. Цветной бульвар не имеет никакого государственного руководства или никакой строгой идеологии, как Красная линия или Рейх: например, Цветную не охраняют дозорные, а там есть вышибалы, им не нужны «ни визы, ни паспорта» проходящих, а «только патроны: тратить приехали или слюни пускать?». Цветной описан «одним сплошным вертепом», у которого общий голос «как у чертей хор». (Глуховский 2015, 86)

Разбитый на кабинки, ширмами раздвижными, шторками, занавесками. Цветной – превратился в непроходимый лабиринт, в котором все измерения были нарушены. Не имелось на этой станции ни пола, ни потолка. (там же, 86)

Окрестности станции похожи на лабиринт, в который теряется также пьяный Артём. Находящейся между станциями Рейха и Красной линии станции Театральной долго удавалось держать нейтралитет:

Вот так театральная жила: зажата между двумя пересадочным форпостами Красной линии и Рейхом. Между молотом и наковальней. Но как-то ей все удавалось от судьбы отскакивать, юлить, обманывать железо, уходить от войны, нейтралитет держать. Долго удавалось: до этого самого дня. (там же, 126)

Жители станции живут в метропоездах, а центральный зал станции является зрительным залом, так как все люди на станции «кормились театром» (Глуховский 2015, 125) и на спектакли приходят не только солдаты Рейха, а также Красной линии. Итак, главной проблемой людей на Театральной было решать, какие пьесы в программе театра можно показать, чтобы держать нейтралитет между «молотом и наковальней». Ищущий радиста Умбаха на Театральной Артём слышит спор между прима-балериной и режиссером:

– [---] почему мы не можем поставить жалкую «Чайку»?

– Потому что ее Чехов написал! Чехов! [...]

– И что?!

– [...] Чехов, а не Вагнер! Я уверен на сто процентов, что наши соседи с Вагнеровской решат, что это – камень в их огород! Что мы злонамеренно выбрали именно Чехова, лишь бы их уесть! [---] Мы даем нейтральный, понимаешь ты, нейтральный спектакль! Спектакль, который не может покоробит ничьих чувств! Искусство не должно оскорблять людей! Оно дано им в утешение! Оно должно будить в них самое лучшее! (Глуховский 2015, 129)

В центре метро находится еще созданный из четырех станций Полис, где живут академики, артисты, профессора и книжные люди, которые

не хотели отказываться от того, чем были раньше. [---] Их науки в новом мире ничего не объясняли, на их искусство ни у кого не хватало терпения. [---] А в Полисе их как раз привечали. Подкармливали (там же, 157).

В Полисе уважают культуру, слово, которое «еще сладким отдавало» (Глуховский 2015, 157). Яркое освещение Полиса создает волшебное явление «почувствовать себя [...] в том старом, канувшем мире» (там же, 158). Полис тоже представляется Артёму сердцем метро именно своей культурностью:

В московском метро были станции, жившие сыто. Немного – но имелось. В сравнении со станциями нищими, дикими, или заброшенными они казались раем. Но в сравнении с Полисом оказывались свиным хлевом: сытым – правда. Если у метро было сердце, сердце его было здесь: вот эти четыре станции – Боровицкая, Александровский сад, Библиотека имени Ленина и Арбатская, связанные сосудами переходов. (Глуховский 2015, 157)

Однако в бункере музея «холодной войны» Артём узнает от одного главного руководителя метро Алексея Феликсовича Бессолова, что станции метро просто «восковые фигуры» системы. Бессолов сравнивает станции метро с многоголовой,

борющейся сама с собой гидрой, сердце которого не Полис, а именно кабинет Сталина в бункере музея.

Мужчины в первый раз встречаются на станции Цветной бульвар, когда пьяный Артём заблудился в борделе и попал на оргию. Бессолов – хозяин проститутки Саши, в которую Артём влюбляется. Позже, благодаря Саше, Бессолов привозит заболевшего от облучения Артёма в больницу, находящейся в бункере метро, и практически спасает его от смерти. Мужчины начинают обсуждать состояние общества метро. В сюжетном повороте Артём узнает у Бессолова, что ничего в метро не отличается друг от друга, в смысле того, что система метро работает именно потому, что все в ней – то же самое, вообще искусственное:

Бессолов: Человек вообще умеет так вот: заместить реальное иллюзорным. И жить в совершенно придуманном мире. Все метро прекрасно живет, например, в этой системе воображаемых координат. [---] Все работает. Все увлечены. На Красной линии верят в то, что они сражаются с Ганзой и фашистами. Люди в Рейхе верят в то, что они бьются с красными и уродами. Люди в Ганзе Москвиным [руководителем красных] детей пугают и соседей как красных шпионов закладывают. Как будто это все существует взаправду! (Глуховский 2015, 314)

Итак, Бессолов полагает, что координаты метро под названиями «Красной линии», «Рейха», «Ганзы» и т.п – воображаемые. Это иллюзия существует потому, что «людям же очень важно как-то себя называть. Считать себя кем-то. Очень важно с кем-нибудь бороться» (там же, 315). Итак, «никакой Ганзы нет. Ну? Есть Кольцевая линия, и есть люди, которые считают, что живут в Ганзе» (там же 315). Здесь выделяется то, как любое место можно просто обозначать другим, чтобы оно имело новое значение: Кольцевая линия, очевидно, оригинальное, реальное название линии московского метро, а «Ганза» – придуманное. Итак, в нарративе романа пространство метро является инструментом правительства разделить общество по группам, поддерживающим то или иную идеологию, или, наоборот, такие, как ВДНХ и Цветной, вообще не имеют идеологии.

Бессолов определяет систему метро многопартийной потому, что в метро у каждого есть выбор: «У нас же не тоталитарное государство. И мы предлагаем самый широкий ассортимент [---] Свободу мы тебе и тут обеспечить можем» (там же, 315).

Бессолов: ..и вообще, селитесь, где хотите, станции много, хотите – книжки спасайте, хотите – человечинкой балуйтесь, повоевать – пожалуйста! Чего еще? Думаете, что людям не хватает тут чего-то? (там же, 96).

Бессолов: Изящная штука – многопартийность. Как гидра. Выбирай себе голову по вкусу, сражайся с другими головами. Считай, что вражеская голова – это дракон. Побеждай. А сердце-то? – Бессолов погладил стол, обвел подбородком кабинет – Вот сердце. Его ты видеть не видишь, а знать о нем не знаешь. И если бы я тебе не показал его, продолжил бы ты с головой бороться. Не с Красной линией, так с Ганзой. (Глуховский 2015, 317)

Многопартийное метро – сама с собой сражающаяся гидра. В принципе Бессолов представляет мысль, что в реальности ничто не имеет значения в борьбе с одной из голов, так как это не сердце, которым является бункер музея «холодной войны» и кабинет Сталина в нем. И так, здесь мы видим пространство метро как носитель многих значений. Во-первых, метро репрезентируется многопартийной системой, в которой, по словам Бессолова, существует свобода выбрать себе «голову по вкусу». Только за системой еще существует «сердце» и «невидимые наблюдатели», как Бессолов, которые держат систему на своих опорах.

В принципе в нарративе романа раскрывается довольно общий признак дистопического нарратива, похожего на матрицу, то есть реальность затемняется искусственной реальностью. Здесь вопросом о пространстве метро является, кем именно конструируется окружающее пространство, кем создается значение и правила в нем: этими людьми общества или чем-нибудь «невидимым» за системой?

Узнав не только о глушилках в Балашихе, а также о скрытом бункере музея «холодной войны», Артём считает, что жителям метро врут и что жизнь могла быть лучше не только в метро, а в мире вне Москвы. Артём пытается стать героем изменения, но это ему не удается. Тем не менее Артём, наконец, понимает, что эта «гидра» метро строится из самых жителей, так как всем хочется стать одной из голов: «ведь нету никаких «нас» или никаких «их». Мы сами – гидра. Они же из нас состоят. Они там, в бункере – из кого набраны? Из нас» (там же 355). Свобода выбора также искусственна, поскольку Артем считает, что жители метрополитена должны иметь свободу покинуть метро и всю Москву, что не представляется возможным. Но, с точки зрения Бессолова, «вне метро мы перестанем быть народом. Перестанем быть великой нацией» (там же 314).

В сравнении с дискурсом метро 1930-х годов мы замечаем, что в повествовании романа деконструируются утопические, идеалистические и прогрессивные черты пространства: не каждая станция представляется дворцом людей, на которых освещением пытаются создать иллюзию пространства «под солнечным светом», то есть как раньше. Прежние

красивые дворцы народа, то есть станции метро, стали грязными, похожи на тюрьмы, так как наверх

нельзя подниматься и людей почти куда не допускают без документов: например, вследствие голода на Красной линии толпа людей на Комсомольской хочет, чтобы им дали грибы или пустили в Ганзу, Свинолуп сообщает, что они не имеют права «допустить вас [толпу]! На территорию! Другого государства!» (Глуховский 2015, 283) и что «тут ваше место» (там же, 284). Тревожную толпу начинают расстреливать красноармейцы. А тех, которым удастся сбежать в Ганзу, сразу «тащили обратно, на Красную линию, домой» (там же, 288).

Уже шагали по мнущимся лицам ганзейских пограничников, уже катил авангард голодных через колючу – уже почти к дошли к кольцевой Комсомольской, когда сзади выскочили, как черти, огнеметчики. (там же, 288)

Как было отмечено выше, повторяющимся признаком в повествовании является присутствие бесцельности: жители не имеют места, куда идти из метро, но они также не имеют желаний, даже способности ездит в метро вообще. Артём часто пытается убеждать людей подняться наверх, но «они ведь верят, что ничего нет, кроме метро, кроме Москвы» (там же 284).

Артём: Мыдохнем тут! Мы опухли растим! Зобы! Всё ворованное! Еда... У своих детей крадем... Одежда... У мертвых... месим друг друга... В туннелях! Красные... Коричневые... Это зря всё! Всё! [...] Себе подобных жрем! В темноте! Ничего не знаем! Все врут нам! (там же, 284)

Метро также представляется «каменеющей утробой», в которой «сидели еще живые дети. И они хотели родиться, и плакали там внутри (там же, 289). Иначе говоря, метро становится как будто могилой своих жителей, не имеющих достаточной возможности повлиять на свою судьбу.

4.2.2 Туннели метро

Как мы выше отметили, новая география строится из станций метро. Нам также интересно выяснить, какие значения имеют окружающие станции туннели и какая динамика между станциями и туннелями существует в новой географии мира метро.

В романе на станцию ВДНХ приходит старик и историк Гомер, который хочет писать о метро и также об Артёме – о герое метро, который уничтожил Черных¹. Познакомившись с Артёмом, Гомер рассказывает ему, что он знает кое-кого на станции Театральной, который ловил сигналы из города вне Москвы. Артём решает отправиться на Театральную и просит Гомера пойти с ним.

Вследствие излучения идти наверху в городе невозможно. Поэтому им нужно идти через туннели. Несомненно, туннели являются главными дорогами между станциями. По структуре перегоны и туннели – с высоким потолком и широкие. В сравнение с платформами станции они не построены для людей. И несмотря на то, что, например, на станции ВДНХ в туннелях растут грибы и кормят свиней, в них люди вообще не живут.

Туннели были темные, страшные, они сочилось ручейками грунтовых вод, которые в любую секунду могли прорвать чугунную чешую тубингов и заглотив целые линии. От ручейков шла испарина, и холодный туман не давал далеко проникать свету от фонарей. Туннели не были созданы для человека, это точно, а человек не был создан для туннелей. (Глуховский, 2015, 31).

С одной стороны, туннели, как любая дорога, соединяют станции, кроме заваленных, как туннель из ВДНХ к Ботаническому саду. Как и на станциях, пространство туннелей ограничено широкими стенами и высоким потолком – совсем «не были созданы для человека». Кроме того, по существу, туннели являются темными. Хотя у Артёма есть фонарик, и он «трудился как мог – но светлое пятнышко от него доставало шагах только в десяти, а дальше его уже разъедала темнота» (там же, 44).

Через туннели можно ездить на дрезинах или пешком, как Артём и Гомер:

Шагали особым туннельным шагом – полуторным, куцым – так, чтобы ровно на шпалы попадать. Надо много пройти, пока ноги такому научишь. Те, кто на станциях сидит, так не умеют, сбиваются, проваливаются. (Глуховский, 2015, 44)

Здесь мы замечаем, что дорога туннеля также особенная. Поэтому идти пешком труднее и требует опыта. В действии романа, чтобы не привлекать слишком много внимания, Артём приводит Гомера в «тихую пустоту» поста ВДНХ, где старик может рассказать о радиосигналах. Пост ВДНХ находится на северном туннеле, где «всего в трехстах метрах

¹ Это относится к событиям в романе «Метро 2033» Глуховского. Монстры, называемые Черными, жили на земле. Они преследовали и пугали жителей метро, пока Артём с группой сталкеров не разбомбили их гнездо.

от станции было жутковато» (Глуховский, 2015, 31). Артём устраивается у костра спиной к пустоте туннеля, а остальные рассеиваются, чтобы «не сводить глаз с туннельной пасти» (там же, 32). Несмотря на то, что один из патрулей предупреждает его: «зря к трубе спиной», Артём на самом деле «верил этому туннелю. Научился его ощущать» (там же, 32). Иначе говоря, не любой человек будет идти через туннели метро, так как это тяжело и неудобно, страшно и опасно вследствие отсутствия освещения или компании.

Ботанический сад – на нем невозможно жить – а что началось за ним, людям было неинтересно. Поэтому край земли проходил ровно потому месту, куда доставал свет от костерка. А дальше шел космос. (Глуховский, 2015, 32)

В этом фрагменте интересно то, что свет от костерка определяет край земли и тихие, темные туннели определяются также в качестве космоса. Окружение поста ВДНХ также автор описывает «пустотой» (там же, 32), это тоже характерный признак космоса. Один из перегонов из Шиллеровской к Кузнецкому мосту оказывается «черной дырой» (там же, 196). В принципе, туннель имеет значение космоса особенно в те моменты, когда, казалось бы, он никуда не идет. Кроме того, мы обратим внимание на то, как пространство туннелей охарактеризованы как похожие на живых организмов. С нашей точки зрения, это тоже подчеркивает опасное впечатление не только туннелей, а всего метро: идя в туннеле, «слушали урчащее эхо и далекие стоны: это метро переваривало кого-то» (Глуховский, 2015, 45).

Туннель, конечно, был живой: он дышал с присвистом, втягивал дымок от костра своими дырявыми легкими с наслаждением, будто курил. Дым вился, улетал вверх и пропадал в заросших трахеях вентиляционных шахт. (Глуховский, 2015, 31)

Мы отмечаем, что о метро у читателя создается впечатление живого организма, похожего на зверя.

С потолка капало, стены блестели влажно, что-то утробно урчало, и падающие сверху на голову капли бередили кожу, как будто это не вода была, а желудочной сок. (Глуховский, 2015, 44)

Туннель дышит, урчит, у него «пасть», «дырявые легкие» и капли с потолка – это как желудочной сок. Не только туннель, а всё метро являются организмом. По моему мнению, представленные в образе одного организма туннели и метро имеют значение своеобразной безжалостной подземной природы, неподходящее для человека

окружение. Иначе говоря, метро не только природа нового мира, а также зверь, переваривающий тех неудачных и спешащих людей, гуляющих в его туннелях.

Туннели также имеют стратегическое значение. Во-первых, строительство туннеля стратегически уязвимое место: если его разрушат, это может привести к изоляции любой станции. Например, в действии романе, чтобы спасти старика Гомера из Рейха, Артёму надо служить фашистам и стать саботажником. Миссия его – установить мину в пересадочном туннеле между станциями Театральная и Охотный ряд у Красных. Во-вторых, некоторые из туннелей можно считать ничьей землей, краями между станциями, через которые не допускают без документов. Как было отмечено выше при описании Рейха, на саму станцию не допускали без справки медосмотра, по которой человека считают «нормальным».

На станции Шиллеровской Рейха «туннели кроме одного были переплетены сплошь колючей проволокой, как паутиной, не сбежишь, не уползешь.» (Глуховский 2015, 183). На Шиллеровской существует рабский лагерь, из которого некуда сбежать. Потом, когда Красные начнут войну с Рейхом, эту «непреодолимую преграду» (там же, 197) колючей проволоки разрывают. За ней находится перегон к Кузнецкому мосту, и Конвоиры гонят поработанных людей в него драться против Красных, чтобы перегон к взятому Красными Кузнецкому успеть заминировать. Конечно, в туннеле ничего не видно, и рабы начинают драться без фонарей с толпой людей, предполагаемых Красными. Однако после боя становится известным, что они вообще не были солдаты, а были просто политические пленники Красных. Итак, перегонный туннель является темной ничьей землей, полем боя, на котором «все шли в рукопашную с чем попало, в кромешной темноте не понять с чем [...] нечеловечески, не зная, кого убивают и за что» (там же, 200).

В рабском лагере Шиллеровской «мертвых надо было везти по дощатому настилу до земляной горы, которая затыкала туннель до Кузнецкого моста. И там сваливать их на насыпь вместе с камнями.» (там же, 185). Итак, туннель является местом бесполезной земли и также могилой. Туннель затыкают нарочно, так со станции Шиллеровской никто не сбежит.

4.2.3 Бункер музея холодной войны

Оказывается, что в метро ходят слухи и история про Метро-два и бункеры, в которых правительство России присматривает за людьми метро с помощью невидимых наблюдателей.

Метро-два. Что правительство...Лидеры той России, которая раньше была...Великой. Что не делись они никуда [...] Ни на какой Урал не спаслись.» [---] Они-то бы не предали нас, народ. Тут они. В бункерах, которые рядом с нами. Вокруг нас. Это мы их предали. Забыли. И они вот от нас...Отвернулись. [...] Присматривают за нами все равно. Берегут. Потому что мы им – как дети. Может, их эти бункера – за стенами наших станций. А их туннели, секретные, - за стенами наших. Вокруг прямо идут. Следят за нами. И если мы заслужим...Спасение. То – вспомнят. Спасут. Выйдут из Метро-два и спасут. (Глуховский 2015, 68)

В романе Артём сильно заболает от облучения. Он уверен, что скоро умрет, через три недели. Поэтому он хочет как быстрее можно отомстить и убить руководителя Алексея Феликсовича Бессолова за организацию массовой стрельбы гражданских на станции Красных Комсомольской. Артём ждет мужчину на Цветном бульваре, но у него не хватает сил и он засыпает, а при пробуждении он уверен, что умер. Однако, собственно говоря, он просыпается в больнице таинственного бункера метро, выздоровевшим, но смущенным, не понимающим, куда он попал. Он выходит в длинный, странный коридор

как будто его внутри туннеля построили. Одна из стен скругленная, в тубингах. Но тубинги не как в метро, ржой поеденные – а чистые, окрашенные райским маслом. Чисто все. Сухо. Лампочки вечные висят. Что за место? Не станция. Таких станции нет. Заиграл где-то оркестрик, весело и пьяно. (Глуховский 2015, 308)

Впечатление, возникающее о бункере, несомненно, нечто другое, чем метро: бункер является чистым и сухим, красивым и райским.

Стена в одном месте проваливалась вдруг, и открывалось пространство с далеким потолком; тут видно было, как все построено – вроде туннеля, но туннеля гигантского, который по высоте можно было поделить на три человеческих этажа. И с первого из этих этажей вверх шла широкая парадная лестница, устеленная красными половиками. Над лестницей висел шар – поразительный. Оклеенный зеркальными квадратиками. По шару лучом бил какой-то осветительный прибор, и рассыпались вокруг, отраженные блики, похожие на зайчиков от лазерных прицелов. Шар вращался чинно, как будто был планетой, и зайчики плыли по стенам. (Глуховский 2015, 308)

Все в бункере является особенно огромным. Артём видит и понимает, что жизнь в бункере, действительно, отличается от жизни на станциях метро: Артём вполне выздоравливает благодаря работающей госпитализации, в бункере «собрались в кучки за одними столами, другие объели и оставили» на столах (Глуховский 2015, 309). Стены высокие, освещение под шаром поразительное, почти мистическое и космическое.

Бессолов хочет показать Артёму квартирki, чтобы у него осталось правильное впечатление обо всех в бункере:

в такой громадный, десяти метров в сечении, слепой туннель, посреди земли начинавшийся и где-то приходивший в такую же землю. Сколько их еще здесь? Ходок дальше бежал. [---] Артём через косяки заглянул в одну квартиру, выстроенную на полу туннеля. Потом в другую. Уютно, действительно. По-человечески. (Глуховский 2015, 320)

Вновь описание огромности пространства, очевидно, отличает его от типичной тесноты метро. Кроме того, в отличие от «не созданных для человека» туннелей метро, которые мы анализировали выше, здесь мы видим, что в туннеле бункера также живут: этот слепой туннель является кварталом домов. Квартирки – уютные и люди живут «по-человечески».

В романе в метро давно ходили слухи о «невидимых наблюдателях». Артём узнает от Бессолова, что они «всегда были рядом. За стеночкой.» (там же 318). Кроме того, по словам Бессолова, «тут многие годами в метро не выходят» (Глуховский 2015, 311). Иными словами, это небольшое общество бункера является замкнутым от остального метро: дорога к бункеру – таинственная. В романе Артёма волокут в мешке на Цветную, чтобы он не смог найти обратной дороги. Большинству жителей метро бункер вообще неизвестен. Итак, можно сказать, что оказывающееся без дорог пространство бункера становится местом, находящемся «нигде». Космическое освещение над шаром подчеркивает то, что он существует в своем космосе, недосыгаемым, хотя он одновременно находится за стеной, очень близко от остального метро. В сравнении со станциями метро музей «холодной войны» не имеет прямого отношения к линиям метро и поэтому точное его местоположение в изображенном мире остается неизвестным, но одновременно, парадоксально, он «находится за стеночкой». Саша Артёму рассказывает, что «у них освободилось одно место» (там же, 326). Таким образом мы видим, что бункер является местом изобилия, похожим на утопию, в которую не любой человек попадает и не любого туда приглашают, а число место ограничено.

Мы также видим, что бункер как место изобилия имеет отношение к типичной привилегированной группе общества, на которую не влияют страдания остального метро. Ирина Савкина пишет, что мифические невидимые наблюдатели в «Метро 2033» и «Метро 2034» выражают неизбежную зависимость от невидимого, но постоянно осознаваемого контроля, от связи с травматическим опытом, который начинает трансформироваться в социальный невроз по мере того, как мы отходим от эпохи Большого террора. Здесь в третьем романе невидимые наблюдатели несут также значение этой привилегированной группы в метро. Бессолов также напоминает, что они «минимум вмешательства!», они «просто наблюдатели» (Глуховский 2015, 318).

Как мы отметили, в бункере есть музей «холодной войны», в котором Бессолов показывает Артёму кабинет и за столом сидящую восковую фигуру Сталина. Кабинет музея описывает как «храм» и «святилище» (там же, 317). Как мы отметили выше, не любого человека приглашают в бункер, а по словам Бессолова, Артём – «блаженный [...] Юродивым в храм можно» (там же, 317). В бункере же находится правительство метро и поэтому Бессолов объясняет, что музей и фигура Сталина представляют «преемственность» и что «вот он, а вот мы. Получается, что он как бы для нас этот бункер строил. Думал о нашем будущем. Великий вождь». Здесь мы заметим выделение значения бункера как музея. В пространстве музея подчеркивается стремление сохранить прошлое, свои корни, на основе которого можно строить новое будущее.

Итак, согласно определению Букера дистопии, станции метро в целом являют образ дистопического, неидеального общества. В этом случае существующие отрицательные черты подчеркиваются в повествовании с точки зрения главного героя. Кроме того, пространство станции также противоречит утопическим чертам московского метро, проявленные в советском дискурсе и пропаганде о светлом будущем советского общества.

4.3 Город Москва

Мы продолжаем наш анализ пространства в городе Москве, которая является одним из главным мест действия в романе и своеобразным пространством наверху метро. В анализе нам особенно интересно учесть описание пейзажа в повествовании всезнающего повествователя, представляющееся нам постапокалиптическим. Кроме того, будет рассмотрено отчуждение героя в окружающей среде.

4.3.1 Постапокалиптический пейзаж

Поверх метро находится столица Москва, которая избежала полного разрушения во время Третьей мировой войны. Хотя город бомбили ядерными боеголовками, они «все были перехвачены противоракетами высоко над городом; на землю дождем шли только их обломки – лучащиеся, но взорваться не умеющие» (Глуховский 2015, 10). Поэтому Москва не была полностью уничтожена, а она «стоит почти целая, похожая на себя прежнюю – как мумия похожа на живого царя. Руки на месте, ноги на месте; улыбка...» (там же, 10). Кроме того, как было объяснено выше, в городе давно невозможно жить из-за ядерного излучения, а жители сбежали из города в метро. Но, на самом деле, жители метро зависимы от города Москвы, так как он является главным источником всех ресурсов метро, кроме еды, всё добывается в городе: лампы, мебель, агрегаты, одежда и т.п.

Следовательно, без жителей в городе царствует пустота: «Не души в этом городе не было. Двадцать лет уже так – ни души.» (там же, 10). Нетрудно заметить, что в своем настоящем состоянии Москва является наиболее мёртвым городом, мумией, из которого осталось всё, кроме духа.

Действия романы «Метро 2035» происходят в будущем, в 2030-х годах. Нетрудно заметить, что это нарративное время отражает советские 1930-е годы, в ходе которых совершались реконструкция Москвы и строительство метро, целью которых являлось представление достижений Советского союза и установление легитимности режима, в общем и целом – выявить образ всего Советского союза. Но, согласно постапокалиптическому нарративу, в тексте обращает на себя внимание уничтожение предыдущего общества, в этом случае безжизненной, но ещё «стоящей. На ногах. Как живая» Москвы. Нам кажется интересным то, что именно Москвы выделяется почти выжившим городом несмотря на то, что в нем невозможно жить и на улицах ни души, а только трупы. Направляясь к небоскребу, чтобы поймать сигналы, Артем смотрит сквозь круглые темные линзы противогаза на окружающую среду, которая выглядит следующим образом:

Артем огляделся коротко и двинул вверх по шершавому высунутому языку заезда на эстакаду. [...] У следующего языка торчали высотки «триколор», прежде размалеванные торжественно в белый, синий и красный. Время потом все в серый перекрасило, по-своему. (Глуховский 2015, 11)

Артём смотрит на здания, в квартирах которых раньше можно было встретить бывшего хозяина:

..поглядели на него [труп бывшего хозяина квартиры] и поняли: нету наверху дома, и нету там ничего. Бетон, кирпич, слякоть, асфальт треснутый, кости желтые, труха из всего ну и фон. Так в Москве – и так во всем мире. Нет нигде жизни, кроме метро. Факт. Общеизвестный. Всем известный, кроме Артема. (Глуховский 2015, 13)

В исполнении миссии саботажника Артём поднимается наверх:

Мир крестом распахнулся. Огромная площадь, каменные дома в десять этажей ущельем стоят, погорелые и обугленные, улица Тверская забита столкнувшимися ржавыми авто с растопыренными дверьми, будто они пытались этими своими четырьмя дверцами как стрекозиными крыльями махать, чтобы из пробки вырваться и спастись. Все распотрошено: сиденья выдраны, багажники взломаны. А поперек Тверской идут бульвары: черная чаща. узловатые голые корни тянутся с обеих сторон по земле друг другу навстречу, хотят кольцо замкнуть, раздвигают нетерпеливо машинные скелеты. (Глуховский 2015, 119)

В просвете этого туннеля [улицы Тверской], как в пасти, клыками маячили башни Музея революции, а сбоку еще кремлевские. Звезды на них погасли, выдохлась вся их колдовская сила, остались один нечеткие силуэты из черной бумаги на фоне грязных облаков. Уныло на них было глядеть: все-таки ходячий мертвец веселей обычного. (Глуховский 2015, 120)

Согласно Букеру, в постапокалиптическом тексте по большому счету обращают внимание на уничтоженное предшествующее общество. Пейзаж Москвы описывается именно таким: пейзаж представляется безжизненным, серым, пустым, не всегда красивым – подходящее для постапокалиптического изображения. Определив ландшафт вокруг Москвы как постапокалиптический, мы все же обращаем внимание на другие места, связанные с городом, которые подчеркнуты в повествовании. Согласно Талли, такие места должны иметь особое значение в повествовании. Многие здания, как дома, торговые центры, небоскреб-«триколор» и высотки, стоят беспомощными:

высотки в двадцать с чем-то этажей, похожие на бойцов, забытых на победном параде. По левую шли дурацкие и величественные растопыренные дома Калининского, с самыми большими в какой-нибудь Европе рекламными экранами, теперь выгоревшими дочерна. (там же, 358)

Однако правительственные и исторические здания представляются огромными, жуткими, например, башни Музея революции – «как в пасти, клыками». Особенно Государственная дума «стояла тяжелая и основательная», будто «похожая на громадное надгробие – первый этаж из сумрачного гранита, верх серо-каменный. Кого под ним

похоронили?» (Глуховский 2015, 122). Если важное правительственное здание правительства представляется надгробием, тогда находящееся под ним метро можно считать могилой. Но кремлевские звезды навевают чувство унылости. Это связано с отношением героя в окружающей среде, что мы будем обсуждать дальше.

Мы рассматриваем город Москву в сравнении с остальным миром: «нету наверху дома, и нету там ничего [---] Так в Москве – и так во всем мире (там же 13). Очевидно, жителям метро оказывается общеизвестным факт, что кроме метро, весь остальной мир пуст, безжизнен. Иными словами, если так случилось в Москве из-за излучения, то так должно быть во всем мире. Итак, новый, постапокалиптический мир создается только образом Москвы и московского метро. Опять подчеркивается ограниченный мир, в котором «некуда идти».

Белый, синий и красный здания «триколора» являются, несомненно, цветами флага России, уже потерявшие свою яркость и ставшие серыми. Нам кажется, что это являет интересный контраст в постапокалиптическом мире романа. Иначе говоря, хотя Москва, столица России, стоит, самого государства России уже нет. То есть, с одной стороны, «время все в серый [цвет] перекрасило по-своему» и Москва тоже почти потеряла свое значение именно как столица России и она стала одним из городов наравне с другими. А с другой стороны – Москва имеет значение еще стоящего, единственного города и становится как будто столицей мира, так как в повествовании говорится, что нигде больше жизни не существует.

Здесь можно видеть признаки культа Москвы 1930-х годах, то есть проявление образа всей страны через Москву: В повествовании романа Москва воплощает в себе все, что осталось от России после войны. Кроме того, как было отмечено выше, события повествования романа происходят в 2030-х годах, это «отраженный» период 1930-х, при котором в Москве занимались реконструкцией и модернизацией. В постапокалиптическом городе цели и достижения реконструкции одновременно размыты и подчеркнуты: в новом мире метро столица не столько блестящая или утопическая, но на самом деле она имеет мифическое значение вечного, упрямо стоящего города, так как, например, «правительственные здания – напыщенные, на века» (там же, 153). Неважно, что случится, Москва с земли не исчезнет, а будет стоять «одна» (там же, 140).

Артём с Аней поднимаются в Москву и едут на машине Савела через город к станции ВДНХ:

Мигнуло-кануло Министерство обороны из костяно-белой извести, прошмыгнул склёпки станции Арбатская. По правую руку стояли прямо и узко высотки в двадцать с чем-то этажей, похожие на бойцов, забытых на победном параде. По левую шли дурацкие и величественные растопыренные дома Калининского, с самыми большими в какой-нибудь Европе рекламными экранами, теперь выгоревшими дочерна. Часовые отдавали Артёму честь. Экраны показывали ему его прошлое и его будущее. (Глуховский 2015, 358)

Здесь мы видим описание высоток похожими на «забытых» бойцов, рекламных экранов – «выгоревшими дочерна». В описании пейзажа также представлено уничтоженные места:

Повернул круто, с визгом, на Садовое, и по Садовому пошел в прогрызенной колее, мимо посольства Соединенных Штатов, сожженного на костре, мимо высотки на Краснопресненской – для нежити построенной, с колом на крыше, мимо основательных гранитных домищ, в честь чучела названных «сталинками», мимо площадей-бомбовых кратеров, мимо переулков-траншей. Смотрел и думал: мертвое к мертвым (там же, 358)

Как известно, надеющийся найти выживших Артём часто поднимается из метро и ходит к одному высокому зданию, чтобы слушать радио и ловить сигналы из других городов. Сигналы невозможно ловить из-под земли. Итак, с одной стороны, находящая на земле Москва является самым подходящим местом Артёму ловить сигналы из других городов. Это немного акцентирует значение Москвы быть центром переговоров с остальным миром и то, что она имеет это значение до сих пор даже в постапокалиптическом мире. Однако у Артёма ловить сигналы не получается из-за глушилок в Балашихе, о чем мы будем рассуждать далее о пространстве внешнего мира. Но когда Артёму становится известно, что Москву скрывают от мира, чтобы враги ее не уничтожили, то город, ранее казавшийся мертвым, оказывается другим.

4.3.2 Отчуждение героя от окружающей среды

Переходя к теме отношения героя к окружению Москвы и метро, мы отметим, что в повествовании Артёму в начале романа неудобно, неуютно в метро. Ему не нравится жизнь в нём и поэтому он сильно хочет верить, что жизнь вне метро на воздухе и под солнцем возможна. Только никто с ним не соглашается. Как было отмечено в теории, в типичном дистопическом нарративе главный герой обычно является девиантом, который почему-то чувствует себя не на своем месте в мире, существующем вокруг его.

Пещерное, темное, клаустрофобное метро Артёму не нравится в сравнении со светом в Москве, в которой «мир крестом распахнулся» (Глуховский 2015, 119).

Однако мы напоминаем, что выходить из метро без защитного костюма и противогаза нельзя, так как излучение в городе опасно для здоровья человека. Артёму можно глядеть на окружение через круглые туманные стекла маски и дышать отфильтрованным воздухом. Это влияет на то, каким город представляется Артёму.

Артём часто выходит из метро не только чтобы услышать сигналы, а также чтобы попасть на другую станцию или избежать опасности только без химзащиты: после борьбы между рабами с Шиллеровской и пленниками с Лубянки, Артём с Лёхой бегут из туннеля наверх. Кроме того, когда между станциями красных и Рейха начинается война, арестованный красными Артём убегает со станции «Охотный ряд» наверх. Одновременно, «эта мысль тут никому в голову не пришла» (Глуховский 2015, 150).

Артём слышит, как

внизу глухо гремело. Как будто где-то глубже, чем метро, вскипала продырявленная людьми земля: как будто лава разъедала ее тонкую корку, чтобы забрать станции и туннели. Как будто. А на самом деле это – на Театральной шла война. (там же, 151)

В эти моменты Москва становится для Артёма как будто местом, подчеркивающим отчуждения его от метро. И хотя Артём «без химзащиты. Наверх – без скафандра!», он, на самом деле, продолжает ходить «голым». (там же, 151)

«Жить» для него [Артёма] сейчас стало, хоть ненадолго, хоть полчаса, хоть на десять минуточек – это вот так, в обычной одежде, без тесной резины – шагать по полночной улице, как он шагал за ручку с мамой двадцать лет назад; как двадцать лет назад все люди ходили. (там же, 152)

Без «тесной резины» химзащиты Артём чувствует себе живым и в совершенно мертвой Москве. Артём также тоскует по довоенному прошлому и миру, в котором он родился.

Артём миновал Тверскую. Двинулся дальше. Прямо посередине улицы, промеж сцилл и харибд всяких кремлей, дворцов, государственных дум – бесшабашно; плевать, что отовсюду могут высунуться, нагнутся к нему, сожрать – гулял, просто гулял. (Глуховский 2015, 153)

Здесь мы видим, что Артём не чувствует страха в окружении Москвы между огромными, чудовищными зданиями.

Правительственные здания – напыщенные, на века построенные – больше не казались гранитными надгробиями, могильный дух ветер развеял. Стало от них не жутко, а жалостливо. Вот они стоят в ночи, пустые; наверное, жалеют, что прожил дольше, чем все, для кого их строили. Как старики, которые своих собственных детей больно и страшно переживают. (Глуховский 2015, 153)

Здания кажутся уже не жуткими, а жалостливыми. Но когда Артём шокированно узнает, что в радицентре Балашихи умышленно мешают глушилками радиосигналам снаружи Москвы, мы отмечаем, что образ Москвы, и в том числе отношение Артёма к Москве, изменяются. Когда Артёма забирает Ордер обратно к метро, он по дороге смотрит на пейзаж в окне:

Не узнавал Артём город в окне. Москва-то та же была, что и утром. А вот ему глаза новые ставили. Странно ему было. Странно и глупо. Все теперь невсамделишное стало вокруг: заброшенные дома – декорации, пустые дворцы – обманки, мертвецы в машинах – манекены. (Глуховский 2015, 260)

Здесь можно заметить, что Артём уже не может узнать Москву. Город оказывается ему чужим, как будто театральной сценой для блефа:

на ведь вся – полый макет, и погибшие люди в ней – только макет, и горе их – выклеено из папье-маше. Все устроено так для зрителей: как будто бы для подземных, а на самом деле – для заокеанских. [---] Кремль стоял целехонький, а тоже дохлым прикидывался. (там же, 260)

Артём также пытался «снова любить Москву и снова тосковать по ней – не мог» (там же, 260). Герою Москва представляется уже не тем городом, как раньше. Алексей Феликсович Бессолов Артёму говорит, что в системе метро есть выбор. А в конце концов, узнав о том, что покойная мама Ани была из Владивостока, Артём решает уехать из метро с ней на совсем другую сторону территории предшествующей России.

Итак, с помощью описания всезнающего повествователя Москва представляется как пейзаж постапокалиптического пространства, в котором впечатления героя изменяется в ходе повествования. Кроме того, окрестности Москвы подчеркивают отчуждение главного героя от окружающей среды, особенно от метро, но и также от Москвы.

4.4 Мир вне Москвы

Здесь мы проводим анализ про остальной мир вне Москвы, который включает всю остальную территорию предшествующей России и также страны за рубежом. В повествовании мир вне Москвы представляется через радиоэфир и поэтому мы рассмотрим то, какое впечатление создается о нем с помощью радиоэфира. Мы считаем,

что до своего раскрытия внешний мир представляется персонажу незнакомым, несуществующим и утопическим, а после раскрытия ему предстает он враждебным.

4.4.1 Представление мира через радиоэфир

Как было показано в теории, актуальными темами в постсоветской политической НФ являлись идентичность и место России в современном мире и международные отношения. Нами было отмечено, московское метро стало новой, тесной географией со своей внутренней политикой, а остальной мир вне Москвы оказывается пустым, не имеющим существования. Внешний мир, в сущности, представляется одним целым в сравнении с Москвой. Всем в метро «общеизвестный» и «известный» факт (Глуховский 2015, 13), что мир вне Москвы не существует, а полностью уничтожен и что «одна Москва стоит» (там же, 140). Можно сказать, что метро дает впечатление замкнутости, и жителям в общем не интересно, что там вне города. Поэтому в начале романа остальной мир представляется незнакомым, недостижимым, вообще не существующим и неживым.

Выше мы отметили временную связь между советскими 30-ми годами и временем постапокалиптического мира «Метро 2035». Согласно Савкиной, в романах Глуховского московское метро является «местом говорящим», форумом для обсуждения советского прошлого. На этой основе мы можем представить, что впечатление о внешнем мире, представленное в нарративе романа, отличается от того впечатления, созданного в сталинской культуре в конце 30-х (фильмы, романы, песни): как пишет Кларк, в сталинской культуре речь шла об имперском возвышении не только для защиты советской территории, а также об ее освоение. (295) В мире метро отсутствует интерес к этому, кроме Артёма.

Кроме того, единственным доказательством и способом узнать о внешнем мире и его существовании представляется контакт через радио, что у одержимо его найти выжившего Артёма все-таки не получается на вершине небоскреба: «Молчал Лондон. Молчал Париж. Молчали Бангкок и Нью-Йорк [---] Пустота была в эфире. Бескрайная пустота» (там же, 15).

Это не сеанс радиосвязи был, а спиритический сеанс [---] Духи, которых он вызывал, не хотели к нему. Им и на том свете хорошо было. Они смотрели сверху [...] и только ухмылялись: туда? К вам? Нет уж, дудки! (там же, 16)

Итак, репрезентация пространства снаружи мира зависит от радиоэфира: если эфир представляется «бескрайней пустотой», загробным миров духом, это безусловно имеет в виду то, что остальной мир тоже пустой, мёртвый. Мы можем определить радиоэфир как особенную связь, соединяющую Москву с остальным миром.

В городе Балашихе Артём с Лёхой и сталкером Савелием находят форпост, принадлежащий, по-видимому, красным. Оказывается, что на форпосте есть радиоцентр, недалеко от которого глушилками создают помехи, с помощью которого, по словам Савелием:

глушат весь эфир! Все! Весь мир! Как в советское время [---] весь мир, брат!
Весь! Ты хоть понял, что весь мир живой?! Мы только думаем, что его нету.
Поэтому и думаем! А он – есть! (Глуховский 2015, 237)

Вновь мы отметим, что мир можно доказать только существующим через радиоэфир. Без эфира пространство остального мира, включающего другие города на прежней территории России, находятся «нигде». У мира и городов вокруг Москвы отсутствует точное расположение, кроме радиоэфира, благодаря которому можно доказать, откуда именно идут сигналы.

4.4.2 Враждебный край

Особое значение об остальном мире вне Москвы создается из отделения «нас» от «их» во враждебном отношении: когда Артём узнает, что радиосигналы давно глушили в Балашихе, он считает, что жителям метро полностью врут о мире и что любой человек мог бы уехать из метро. Но Мельник рассказывает, что сигналы препятствуют именно потому, чтобы «враги» не узнали, что они в метро выжили:

Это щит, Артём. Эти глушилки не мир от Москвы прячут. Они Москву прячут от мира. [---] Война не закончена, Артём. Не только мы выжили. Наши враги тоже. Америка. Европа. Запад. [...] И они не добивают нас – только – только! – потому что уверены, что мы сдохли все, что тут больше ничего нет! Что все уничтожено. Если допустить демаскировку... Хоть каким-то образом... Радио, или проникновение [---] Нас тут же – в порошок. Всех. (там же 256)

Глушение сигналов представляется именно щитом. Таким образом, изоляция Москвы и метро от мира – преднамеренная для защиты и Москвы и метро. Москва не стремится раскрывать себя всему миру. Итак, благодаря блокированию сигналов Москва и метро тоже становятся к остальном миру находящимися «нигде». Радио – не только связь, но также и барьер между пространствами Москвы и остальным миром. Здесь мы видим разницу в восприятии ситуации: Артём думает, что всю землю именно «скрывала»,

«убрала», «стерла» Ганза от жителей метро (Глуховский 2015, 262), но, по словам Мельника, речь идет о сокрытии Москвы от мира, «чтобы спасти Москву» (там же, 262).

Можно сказать, что здесь Москва представлена как город, который нужно защищать, и последнее место в мире, которое нужно защищать от полного уничтожения. Собственно, речь идет о метро, но мы считаем, что находящееся в Москве метро неотделимо относится к ней. Таким образом метро как место спасения также поддерживает миф о Москве как городе спасения, а остальной мир представляется врагом.

По нашему мнению, здесь тоже можно отметить аллюзия не только к советскому прошлому, как замечает Савелий Артёму, а также аллюзию к современной России, где контроль государства над интернетом давно уже планируется усилить и изолировать страну от международного интернета. Поэтому мы считаем радиоэфир своеобразным пространством коммуникации и, более или менее, также пространством информации. Мельник также Артёму объясняет, что хотя все в эфире просто «радиоигра», которую в принципе можно считать видом информационной войны:

– [---] Тебе откуда знать, где наши, а где наймиты? Где диверсанты их? [...] Рассадил спецов, как пауков в паутине. «Тут Владивосток, давайте к нам. Тут Петербург, идите сюда!» А кто сходится к ним из деревень – они на месте их сразу. (Глуховский 2015, 263)

Артём с Лёхой и Гомером планирует каким-то образом доказать всем жителям метро, что им врут. После заседания Совета Полиса толпе раскрывают новости о радиотрансляции, которая доказывает, что Москва – не единственный город, уцелевший в Последней войне. Представитель Совета подчеркивает, что сигналы исходят с другой стороны Атлантики, из Нью-Йорка. Итак, «это означает, что враг, который уничтожил нашу страну [---] жив. Недобит. Что война не кончена» (там же 348).

Из динамиков станции Арбатской гремит радиотрансляция – песня «странная, нездешняя», которая фонит «безудержной силой» и «Вызов в ней был. И злая радость. И дикая. жизненная энергия» (там же, 348). А песню определяют толпе следующими словами: «Как вы видите...Слышите [...] вот такая пещерная, животная музыка. Иными словами, в то время как мы терпим лишения. У них продолжается разгул» (там же, 348). Итак, энергичную, бодрую музыку определяют «пещерной» и «животной». Иначе говоря, культуру «врага» представляют нечеловеческой, устаревшей, неприятной.

Представитель делает ещё заявление, по которому «они» на Западе сохранили свой ядерный потенциал и поэтому враг «стократ опасней». Таким образом подчеркивают впечатление об остальном мире, коллективном Западе, но в действительности США как врага, готовым атаковать. Метро различает «нас», жертв войны, а остальной мир – «их», «врагов», окружающих метро и, конечно, врага, которого невозможно видеть, но он на самом деле действительно существует. Поэтому в споре между Артёмом и Мельником Мельник считает, внешний мир – это не что иное, как враги, и он называет метро «крепость, которую осадили враги [---] Мы выйдем отсюда. Но не чтобы сдать! Не с белым флагом!» (Глуховский 2015, 264).

Представитель еще предлагает новый план улучшить дипломатические связи между станциями метро, чтобы покончить с разногласиями и создать более единое метро. Это, по нашему мнению, относится к существующей партии России «Единая Россия».

Мы должны сейчас сплотиться. Объединить усилия. И вместе, сообща – мы, вы – защищать метро. Наш единственный, нас общий дом. Наш единственный дом на грядущие десятилетия, если мы хотим выжить, наш священный дом на века! (там же, 350)

Здесь мы видим, что метро не только объект защиты, а ему также придают отечественные и религиозные значения: метро – «единственный», всем жителям «общий» и «священный дом». Бессолов же высказывает мысль, что вне метро «мы», то есть жители метро, перестанем быть великой нацией. Находящееся в Москве метро оказывается домом, в котором сохранилось то, что осталось от русской нации.

4.4.3 Утопия о лучшем месте

В данной главе мы будем анализировать средства внешнего мира и метро, которые влияют на отношение героя Артёма к окружающему пространству. В нарративе автором создается яркое впечатление, что Артёму неудобно в метро. Отсюда возникает связь с его задачей получить радиосигналы снаружи Москвы, чтобы найти выживших. Артём страстно мечтает о жизни вне метро под солнцем и на открытом воздухе, а не под низким потолком темного метро.

Москва полностью нежизнеспособна из-за облучения, и поэтому Артёму пытается ловить радиосигналы из городов снаружи Москвы. Рассказ старика Гомера о городке «Полярные Зори» становится главным мотивом Артёма поехать в метро, чтобы найти

радиста, именуемого Умбахом, и получить доказательство о сигналах, зафиксированных радистом.

Очевидно, мечта Артема о выживших во внешнем мире не представляется типичной чертой в дистопическом нарративе, в котором герой является неудачником в своем обществе: Артём не может согласиться с окружающей реальностью. А другие жители метро считают его безумным мечтателем. Так как Артем мечтает о жизни на земле, мы отмечаем, что это неизбежно становится сравнением с пространством метро:

А вдруг есть на бескрайней земле еще одно место, пригодное для человека? Для Артема и Ани? Для всех со станции? Место, где не было бы над головой чугунного потолка, и где можно было бы расти до неба? Построить себе дом – свой, жизнь – свою, и из этого места уже обшивать дальше заново постепенно всю сожженную землю? (Глуховский 2015, 13)

Артём: Всех наших... Разместил бы... На воздухе... Жили бы... (Глуховский 2015, 13).

В сравнении с клаустрофобным метро с чугунным потолком внешний мир представляется бескрайней землей, где человеку можно расти до неба, жить в чистом воздухе и планировать свое будущее. Отсюда ясна картина о мире, имеющем значение лучшей, человеческой жизни. Артем же считает, что человек совсем не принадлежит пространству метро. Например, как мы отмечали выше про туннели, они «не были созданы для человека, это точно, а человек не был создан для туннелей» (Глуховский, 2015, 31). В пространстве метро человек становится похож на крысу: «А человек сидел себе под землей. Жил на станциях метро, и никуда умирать не собирался. Человеку много не надо человек любой крысе фору даст» (Глуховский 2015, 10). Собственно, речь идет о сопротивляемости человека жить в любом месте как крыса, но жить – это пассивно сидеть в «подземелье» (там же, 9). Артём также считает, что человек не живет полноценной жизнью в метро, а просто существует.

Услышав у Гомера о радиосигналах, приходящих с севера из Полярных Зорь, Артём рассказывает о месте больному мальчику Кириллу следующим образом:

От этой электростанции столько идет тока, что хватает весь город держать в тепле круглый год. А над городом построен громадный стеклянный купол. [--] Чтобы тепло не уходило. Снаружи – снег, вьюга, а внутри – теплынь! Деревья цветут. [--] И прямо сады фруктовые, яблоки там... Помидоры, кстати. Люди на улице в майках ходят. Цветы повсюду. Еды навалом. Сладостей там всяких [--] Летом купол этот открывается – и живут они на свежем воздухе. Не под землей, а снаружи, в домах с окнами. [--] Так живут.

На чистом, на сухом, на свежем. Под солнцем прямо [---] Люди прямо без противогазов ходят на улице. (Глуховский 2015, 35)

Таким образом, очевидно, мир вне Москва представляется местом чистоты, воздуха, солнечного света и лучшей, идеальной человеку жизни. Артём еще добавляет в рассказ упоминание о стеклянном куполе, построенном над городом, который мы считаем более утопическим признаком. Кроме того, по дороге к находящейся недалеко от Москвы Балашихе Артём представляет себе изображение форпоста:

Это крепость, наверное, стены высотой метров несколько, вышки пулеметные – от врагов; зато внутри – как в стеклянном шарике с детским снегом – уютный раек. Ну как, какой? Люди, конечно, без противогазов, дышат воздухом. Дети играют... все сыты. Животные там домашние. Утки, может? Оранжевые. Ну, грибы, ясно, здоровенные выросли. И весь этот внутренний двор – в сочной зелени: шелестит на ветру, переливается. Живут, в общем, а не существуют. (там же, 222)

Несмотря на то, что радицентр Балашиха не настолько оказывается таким, как Артём себе его представил, здесь мы видим изображение форпоста как уютного райка в том, что в нем именно можно было бы жить нормально, сыто, на открытом воздухе, под солнцем. Суслов и Бодин показывают, что в утопическом изображении авторы акцентируют внимание, как правило, на изображении желания персонажа стать другим. Здесь мы видим именно желание героя стать другим, изменить и себя, и свою жизнь, жить более человеческой жизнью, и он считает, что это должно быть возможно в любом месте, кроме метро, в котором существует только регрессия. Поэтому мы полагаем, что внешний мир представляется герою утопией. Однако, когда Артём встречает приехавших в Балашиху из Мурован отца и сыновей и сам слышит разговоры из других городов в радио, можно сказать, что у него становится сильнее впечатление о внешнем мире как реальном и осуществимом, а не просто утопией. Согласно Чанцеву, в дистопии должна существовать надежда на положительное будущее, и поэтому мы отмечаем, что внешний мир является таким вариантом в сравнении с дистопическим окружением метро. Вновь это подчеркивает деконструкцию советского утопического значения метро о светлом будущем.

Итак, в данной главе мы отметили пространственные значения внешнего мира. Как было представлено выше, внешний мир тоже имеет двойное значение, зависящее от повествовательной перспективы и настройки: мир вне Москвы представляется через пустой радиоэфир всем несуществующим, не имеющим точного расположения, а Москва выделяется как столица всего мира, так как оказывается, что ничего не осталось,

кроме Москвы и метро. Раскрытие мира в радиоэфире приводит к изображению всего мира как враждебной угрозы для жителей метро. Поэтому метро и Москва несут значения места спасения и охраны. На самом деле внешний мир является тоже объектом мечты, местом лучшей жизни, похожей на утопию, которую мы считаем отражением дистопического пространства метро и таким образом деконструирующим признаком сталинского дискурса метро. Итак, внешний мир представляется не только врагом, собирающимся уничтожить общество метро, а также потенциальным местом лучшей, человеческой жизни.

Заключение

В данной дипломной работе мы рассмотрели пространственные репрезентации в романе Дмитрия Глуховского «Метро 2035». С помощью методов внимательного чтения и нарратологии мы исследовали проблему в рамках следующих вопросов: какие пространственные аспекты представляются в романе «Метро 2035» Дмитрия Глуховского и какие пространственные значения конструируются в повествовании романа. В нашей гипотезе мы предполагали, что в романе «Метро 2035» Глуховского деконструируются пространственные значения метро, созданные в сталинском времени. Кроме того, мы предполагали, что в романе также отражены новые пространственные значения, относящиеся к России 21 века. Наша работа включена в парадигму исследований пространства популярной научной литературы дистопического жанра. Наш интерес к этому роману также обусловлен тем, что Глуховский является известным современным русской писателем, творчеству которого уделялось довольно мало внимания.

Рассматривая предыдущие исследования о русскоязычной популярной литературе и научной фантастике, мы представили их историю и роль в русской культуре. Далее мы определили общие жанровые средства дистопии, антиутопии, утопии и постапокалиптики. Затем мы обсуждали теорию пространственности, рассказывали об истории строительства московского метро и разбирали признаки сталинского дискурса о метро, созданного в 1930-х годах. Мы также обратили внимание на культурную значимость города Москвы.

В анализе мы обозначали три главные места романа, на основе которых мы анализировали пространственные репрезентации. Эти места – московское метро, город Москвы и мир вне Москвы. В итоге нашего анализа мы можем утверждать, что Московское метро является в романе антиутопическим и дистопическим пространством, город Москва – апокалиптическим, а внешний мир – утопическое пространство. Эти выводы мы сделали на основе анализа пространственных аспектов, созданных в повествовании романа: пространство, по большому счету, представляется герою неидеальным особенно из-за общественной несправедливости, регрессии человечества и искусственной свободы выбора. Кроме того, сравнивая с обстоятельствами жизни в пещерном, темном метро, скрытый радиоэфиром внешний мир представляется похожим на утопию. Отсюда мы выявили связь с дискурсом метро 1930-х, учитывая время

действия романа: деконструкция значения метро совершается именно с помощью подчеркивания подземных особенностей станций метро и контрастов между ними. Следовательно, допустимо сказать, что наша гипотеза оказалась верной.

Вследствие чувства отчуждения от окружающей среды внешний мир герою представляется надеждой на положительное, светлое будущее, а другим жителям метро – как враждебная территория. Пейзаж Москвы представляется постапокалиптическим, наиболее мертвым, нежизнеспособным, почти утратившей свою значительность столицей. Тем не менее, еще стоящая Москвой подчеркивает значение города как героического, последнего центра мира и как города спасения, и как города, охраняющего жителей метро. Итак, метро становится носителем значения крепости, «священным домом на века», который жителям нужно вместе защищать от внешней угрозы. Итак, несмотря на антиутопические и дистопические черты, московское метро на самом деле выделяется как важное культурное и историческое место. Мы также отметили, что в романе ярко возникнет тема изоляции: туннели могут изолировать станции метро друг от друга, общество метро остается в подземной изоляции из-за ядерного излучения в Москве, а сокрытие остального мира от Москвы оправдывают защитой «великой нации» метро. Это, собственно, относится к теме изоляции России в русской научной фантастике. Таким образом в нашем анализе проявилось также значение, которое можно связать с Россией 2000-х. Однако мы считаем, что нам не удалось это доказать полностью и всесторонне в уставленном ограничении нашей работы.

Наша работа принадлежит традиции исследования дистопической литературы и творчества Дмитрия Глуховского. Теоретический материал, использованный в данной работе, следует теориям о жанре дистопии, пространства и русской научной фантастики и дистопии. Мы также считаем, что пространство «Метро 2035» или всю серию «Метро» можно исследовать с точки зрения понятия гетеротопии. В будущих исследованиях романа «Метро 2035» Глуховского можно обращать больше внимание на политические и социальные темы и литературную критику, имеющих отношение к России при написании романа.

Библиография

Исследовательский материал

Глуховский, Дмитрий. 2015. Метро 2035. Москва: Издательство АСТ

Дополнительная литература

Baccolini Raffaella. 2013. "Ursula K. Le Guin's critical dystopias" in *Dystopia. Critical Insights*. Booker, M. Keith Ipswich, Mass: Salem Press, 37-53.

Baccolini Raffaella, Moylan, Tom. 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, edited by Tom Moylan, and Raffaella Baccolini, Taylor & Francis Group, 2003, 8

Booker, M. Keith. 2013. "On dystopia" in *Dystopia. Critical Insights*. Booker, M. Keith Ipswich, Mass: Salem Press, 1-15.

Clark, Katerina. 2011. "The return of the aesthetic". *Moscow the fourth Rome – Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of soviet culture 1931-1941*. Massachusetts: Harvard university press, 128.

Jerrman, Toni, Silvonen Sarianna, Sisättö, Vesa. 2016. "Dmitri Gluhovski" teoksessa *Ulkomaisia tieteis- ja fantasiakirjailijoita*. Helsinki: Avain BTJ Finland oy. Turenki: Hansaprint, 58-62.

Lowell, Stephen. 2005. "Literature and Entertainment in Russia: A brief history" in *Reading for entertainment in contemporary Russia Post Soviet popular literature in historical perspective*, edited by Stephen Lowell, Stephen and Birgit Menzel. Band 78. München: Verlag Otto Sagner, 11-28.

Lowell, Stephen. 2005. "Reading the Russian popular" in *Reading for entertainment in contemporary Russia Post Soviet popular literature in historical perspective*, edited by Stephen Lowell, Stephen and Birgit Menzel. Band 78. München: Verlag Otto Sagner, 29-38.

Lowell, Stephen and Menzel, Birgit. 2005. "Introduction" in *Reading for entertainment in contemporary Russia Post Soviet popular literature in historical perspective*, edited by Stephen Lowell, Stephen and Birgit Menzel Band 78. München: Verlag Otto Sagner, 7-10.

Menzel, Birgit. 2005. "Writing, reading and selling literature in Russia 1986-2004" in *Reading for entertainment in contemporary Russia Post Soviet popular literature in historical perspective*, edited by Stephen Lowell, Stephen and Birgit Menzel. Band 78. München: Verlag Otto Sagner, 39-56.

Menzel, Birgit. 2005. "Russian science fiction and fantasy literature" in *Reading for entertainment in contemporary Russia Post Soviet popular literature in historical perspective*, edited by Stephen Lowell, Stephen and Birgit Menzel, Band 78. München: Verlag Otto Sagner, 117-150.

- Moylan, Tom. 2000. "Preface" in *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. E-book, Boulder, Colo.: Westview Press, xi-xix
- Ryklin, Mikhail. "The Best in the World: The Discourse of the Moscow Metro in the 1930". In *Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, edited by Evgeny Dobrenko, and Eric Naiman, University of Washington Press, 2003. *ProQuest Ebook Central*, 262-275.
- Sargent, Lyman Tower. 1994. "The Three Faces of Utopianism Revisited" in *Utopian Studies* 5, (1): 9
- Savkina, Irina. 2014. "Metro venäläisessä nykykirjallisuudessa" *Idäntutkimus* Nro. 3 (21)
- Schwartz, Matthias. 2016. "Utopia Going Underground: On Lukyanenko's and Glukhovsky's Literary Refigurations of Postsocialist Belongings between Loyalty and Dissidence to the State" in *The Russian Review* 75, 11/2016.
- Steinby, Liisa. 2013. "II Kirjallisuudentutkimus" teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*, editoinut Mäkikalli, Aino, Steinby, Liisa. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Vantaa: Hansaprint oy, 109-125
- Suslov Mikhail, Bodin, Per-Arne. 2019. "Introduction" In *The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*, edited by Suslov, Mikhail and Bodin Per-Arne. I. B. Tauris & Company, Limited, 2019. *ProQuest Ebook Central*, 1-20.
- Tally Jr., Robert T. 2013. "Spatiality" London: Taylor & Francis Group
- Thiess, Derek. 2013. "Critical Reception" in *Dystopia. Critical Insights*. Booker, M. Keith Ipswich, Mass: Salem Press, 19-36.
- Автухович, Т. Е. 2020. "Серия романов Дмитрия Глуховского "Метро": Почему завершился успешный проект?". В монографии *Культ-товары. Массовая культура в современной России: конструирование миров, умножение серий*. ГрГУ им. Янки Купалы, 219-232.
- Березовская Л. С., Демченков С. А. (2016) «Постапокалиптика как жанр научной фантастики». Опубликовано в журнале *Гуманитарные исследования* No 4 (13)
- Бондаренко, Л. В (2015) «Смыслообразующая роль постапокалиптического хронотопа в романе Кормака Маккарти «Дорога». Опубликовано в журнале *Филологические науки*. Том 1 (67). No 2. 2015 г. С. 8–13. УДК 82-1/-9
- Жулькова, Карина А. 2019. "Москва и Петербург в русской литературе начала XXI"
- Зорина, Надежда (2021) *Метод внимательного (медленного) чтения: теория и опыт практического применения*
- Розенхольм, Арья, Савкина, Ирина. 2015. "Картографируя популярное". В сборник статей: *Топографии популярной культуры, ред.-сост. Розенхольм, А. Савкина И. М.*: НЛЮ с. 5-26.

Тамарченко Н.Д, Тюпа В.И., Бройтман С.Н.. 2004. «Глава 2 «Событие рассказывания»: структура текста и понятия нарратологии» в *Теории литературы в двух томах том 1* Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Под ред. Тамарченко Н.Д. М: Издательский центр «Академия» с. 205-238

Чанцев, Александр. 2007. "Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х". Опубликовано в журнале *НЛО* 86 (4). <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/fabrika-antiutopij.html> (Просмотрено 6.1.2022)

Журналы в интернете:

Лента. 7.6.2022 «Писатель Дмитрий Глуховский объявлен в розыск» <https://lenta.ru/news/2022/06/07/glukhovskiy/> (Посмотрено 24.8.2022)

Лента. 7.10.2022 «Минюст признал писателя Глуховского иноагентом» <https://lenta.ru/news/2022/10/07/glukhovskiy/> (Посмотрено 27.10.2022)

Медуза 21.10.2022 «В Московском доме книги запретили ставить на видное место книги Акунина, Парфенова, Улицкой и «иностранных агентов»» <https://meduza.io/news/2022/10/21/v-moskovskom-dome-knigi-zapretili-stavit-na-vidnoe-mesto-knigi-akunina-parfenova-ulitskoy-i-inostrannyh-agentov> (Посмотрено 27.10.2022)

Медуза 24.10.2022 ««Это наш позор». Российские писатели, журналисты и режиссеры призвали остановить войну с Украиной» <https://meduza.io/news/2022/02/24/eto-nash-pozor-rossiyskie-pisateli-zhurnalisty-i-rezhissery-prizvali-ostanovit-voynu-s-ukrainoy> (Посмотрено 27.10.2022)

Новая газета Европа. 9.6.2022. «С точки зрения государства «зиговать» должны все Интервью Дмитрия Глуховского Кириллу Мартынову» <https://novayagazeta.eu/articles/2022/06/09/s-tochki-zreniia-gosudarstva-zigovat-dolzhny-vse> (Посмотрено 10.9.2022)

Новиков Дмитрий. 9.6.2022 «Назван возможный тюремный срок Глуховского по делу о фейках про ВС РФ» NEWS.ru <https://news.ru/society/nazvan-vozmozhnyj-tyuremnyj-srok-glukhovskogo-po-delu-o-fejkah-pro-vs-rf/> (Посмотрено 24.8.2022)