

Проблема символічного параметру як розділова грань між текстовим світом утопії та антиутопії у романах Дж. Оруелла й Е. Берджесса

Арина Володимирівна Хороз

АСПИРАНТ КАФЕДРИ РОМАНО-ГЕРМАНСЬКИХ МОВ
ХЕРСОНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
e-mail: rishe4ka@yandex.ru

У статті висвітлюється проблема символічного параметру, який прокладає розділову грань між утопією й антиутопією та визначає стратегії моделювання цих генетично зв'язаних, проте різних текстових світів. Під кутом зору концепції символічних форм культури Е. Кассіра проаналізовано роман Дж. Оруелла «1984» і роман Е. Берджесса «Неповноцінне насіння» та показано, як письменники створюють антиутопічну модель майбутнього, в якій за рахунок знищення символічної домінанти занепадає така форма культури, як історія.

Ключові слова: роман-антиутопія, символічний параметр, стратегії моделювання, текстовий світ, антиутопічна модель майбутнього.

Постановка проблеми. Світ антиутопії і світ утопії — генетично зв'язані між собою світи, однак вони й принципово різні. Антиутопія від початку — це світ літературно-художньої умовності. Утопія ж від часів Платона й Ксенофонта — це одна зі своєрідних форм соціальної свідомості, що намагається осмислити суспільний ідеал і сформулювати ідеальний образ людини як істоти соціальної, самостійним жанром, як філософським, так і літературним, вона стає лише в епоху Просвітництва. Обидві — й утопія, й антиутопія — створюють, по-перше, модель майбутнього, а по-друге, модель суспільства.

Аналізуючи утопію, дослідники виділяють ряд суттєвих ознак цього культурно-історичного феномена. Так, С.О. Шишулькін зазначає, що всі твори утопічного характеру об'єднує прагнення розірвати зв'язок із суперечливою реальністю і перенестися в інший, досконалий світ, побудований на ідеальних началах [15, с. 3]. На думку З.И. Плех, утопія як літературний жанр передбачає описання суспіль-

ного, державного та приватного життя, яке відзначається ідеальним політичним устроєм і всезагальною соціальною справедливістю [10, с. 9]. Отже, й у художньому, й у філософському плані йдеться про ідеальний уявний світ, протиставлений світу реальності, — це по-перше. По-друге, мається на увазі, що функції утопії полягають у оцінці реальності й конструюванні кращого майбутнього: «утопія завжди була засобом критичної оцінки реальності, — пише І.В. Фролова, — але і засобом моделювання додаткової позиції або точки зору, за допомогою якої можна було б сконструювати образ кращого суспільства» [13, с. 5]. По-третє, з усіх ознак утопії насамперед виділяють такі критерії, як прогноз і проект з позитивною домінантою. Так, Фролова гадає, що утопія історично виконує не лише задачу прогнозування, але й проектування майбутнього [13, с. 9]. З цього приводу О.Ю. Максименко зауважує: «Утопічна ідея в процесі рецепції соціальним середовищем проходить наступні етапи: утопія-мрія (образ бажаного, проте неможливого щодо здійснення), утопія-бачення (чіткий образ кращого майбутнього), утопія-проект (образ, що виступає як ціль, яку можна досягнути й реалізувати)» [7, с. 11]. У моделюванні світу утопії М.А. Кярова підкреслює позитивну спрямованість: «Утопія виступає явищем, що задає інтелектуально-духовну перспективу суспільству, конструює певний гармонійний і досконалий світ, який може бути сприйнятий як ймовірний майбутній стан спільноти» [5, с. 9]. Характеризуючи утопію як специфічну форму суспільної свідомості, Л.О. Морщикіна за основоположний критерій утопічності обирає не справедливість чи ідеальний політичний устрій, а всезагальне щастя: «утопія — це нездоланна потреба людей створювати образ ідеального суспільства,

яке всім би без виключення гарантувало щасливе існування» [8, с. 11]. Оскільки, як вважає І.Д. Тузовський, жанр утопії неспроможний був вирішити цю дилему, то вона стала однією з підстав для появи жанру антиутопії [12, с. 132].

Серед базових ознак антиутопії Тузовський виділяє, по-перше, емоційно негативну доміную твору, по-друге, те, що система цінностей конструйованого суспільства кардинально відрізняється від звичайної для читача зримой соціальної картини [12, с. 141]. Таким чином, антиутопія моделює негативний образ майбутнього суспільства, у цьому контексті актуальною стає функція попередження. На думку вченого, у формуванні такого образу майбутнього антиутопічні твори зосереджуються на якомусь одному боці соціальності чи комплексі пов'язаних рис, що стають домінантами твору. Серед факторів, які подають майбутню модель суспільства в негативній перспективі, дослідник називає перенаселення (Ентоні Берджесс «Неповноцінне насіння»), панування тоталітарної держави (Джордж Оруелл «1984»), деградацію культури (Рей Бредбері «451° за Фаренгейтом»), споживацький апофеоз (Сиріл Майкл Корнблат «Операція «Венера»»), неприйняття чужої етнічної й культурної системи цінностей (Олена Чудинова «Мечеть Паризької Богоматері»), соціальний страх перед ядерною війною (Дмитро Глухівський «Метро-2033», Аркадій і Борис Стругацькі «Заселений острів»), відчуження людського в людині (Ентоні Берджесс «Механічний апельсин»), зникнення особистісного компоненту соціального буття (Євген Замятін «Ми»), «машинізацію» соціальних відношень (Курт Воннегут «Утопія-14»). Результатом дії названих чинників є або втрата свободи, або поза-людський стан людини [12, с. 143–144].

Розглядаючи утопію й антиутопію як форми філософського й художнього моделювання дійсності, дослідники визначають різні критерії їх розрізнення, як жанрового, так і позажанрового характеру. Б.О. Ланін серед основних критеріїв, що відрізняють утопію від антиутопії, називає такі: 1) суперечку з утопією чи з утопічним задумом; 2) псевдокарнавальність як структурний стрижень антиутопії; 3) карнавальні елементи як у просторовій моделі світу, так і в театралізації дії; 4) ексцентричність головного героя, який живе за законами атракціону; 5) ритуалізацію життя і відмову героя від своєї ролі в ритуалі як стрижень конфлікту; 6) чуттєвість і непристойність як регламентацію життя в модульованому соціумі; 7) алегоричність, що тяжіє до анімалізму байки; 8) страх як внутрішню атмосферу світу антиутопії [6, с. 154–162]. Л. Геллер за критерій розрізнення обирає категорію часу, за його словами, час утопії – це час виправлення помилок теперішнього, тоді як

час антиутопії – це час розплати за гріхи втіленої ще у минулому утопії [2, с. 130–131].

Ми зробили цей огляд, щоб показати, що поза увагою дослідників лишився один з ключових параметрів, який визначає стратегії моделювання генетично зв'язаних, проте різних текстових світів – утопії і антиутопії. Найближче до нього підійшла Л.О. Софронова, подаючи дефініцію утопії, у якій підкреслюється амбівалентний і межовий характер утопії і як форми суспільної свідомості, і як літературного жанру. Утопія, за визначенням Софронової, є різномірною і суперечливою, вона постійно коливається між світом ідеальним і реальним, намагаючись їх порівняти. Контрасти «між людиною, яка живе в гармонії з природою, і людиною, технічно оснащеним хазяїном світу, що рішуче перетворює й руйнує його» [11, с. 11], притаманні як різновидам утопії, так і конкретним творам цього жанру. Утопія, на думку дослідниці, веде нескінченний внутрішньожанровий діалог, пристосовуючись при цьому до вимог поезики свого часу, що свідчить про її межовий характер не лише по відношенню до жанрової системи, але і до художньої літератури в цілому. Проте утопія не завжди тяжіє до художності, наближаючись до науки, вона постає як схема чи конструкція. Різні галузі знання, природознавчого, технічного, філософського, історіософського, мовознавчого, весь час перебувають у полі зору утопії, яка прагне до публіцистики й різних форм ідеології – у цьому проявляється її межева природа. Це забезпечує особливу активність утопії, яка постійно прагне порушити кордон між мистецтвом і життям, але якщо вона цього досягає, то перестає існувати. Софронова зауважує: «Довговічні лише ті утопії, які зберігають дистанцію відносно реальності та переживають численні трансформації, що відповідають вимогам історико-культурної епохи» [11, с. 12].

Проблема розрізнення утопії й антиутопії як літературних жанрів, проблема переходу однієї художньої моделі світу в іншу пов'язана як раз з амбівалентною і межовою природою утопії. Головна відмінність між утопією і антиутопією лежить, на нашу думку, у площині поняття символічних форм філософії культури Ернста Кассірера. Німецький мислитель виділяє шість символічних форм культури: мову, міф, релігію, мистецтво, науку, історію. Кожна з них є автономною і самоцінною, доки вона на пов'язана з іншими. Руйнування або директивне панування однієї з форм згубне для культури в цілому. У символічних формах, що становлять своєрідну суть і здібності людини, діяльність окремого індивіда з'єднується з сукупністю всього людського роду більш глибоким зв'язком, ніж зв'язок біологічний [3, с. 138]. Кассірер говорить про духовно-енергетичний зв'язок, який єднає людей у

спільноту через їх культурну діяльність і відрізняє від тваринного світу.

Німецький філософ стверджує, що «утопія не є портретом реального світу чи дійсного політичного, соціального устрою», а є «символічною побудовою, призначеною для описання та втілення нового майбутнього для людства» [4, с. 511–512]. Виділяючи символічну домінують утопії, Кассіерер пише: «Велика місія утопії полягає в тому, що вона дає місце можливості як протилежності пасивному прийняттю даного наявного становища. Саме символічна думка долає природну інерцію людини й наділяє її новою здатністю — здатністю постійно перетворювати свій людський універсум» [4, с. 513]. Світ утопії пов'язаний із символічною формою мислення, яке чітко розділяє реальне і можливе, дійсне й ідеальне, адже, за словами Кассієра, символ як частина фізичного світу не має існування — він має лише «значення» [4, с. 507]. Утопія містить у собі ідею символічного прийдешнього як передумову людської культурної діяльності, яка виходить за межі практичних потреб людини, а у своїй вищій формі — за рамки емпіричного життя.

Мета статті. Одна з головних характеристик утопії, на яку дослідники мало звертають увагу, — те, що вона пропонує саме символічну модель світу, антиутопія ж створює прагматично-реалістичну модель світу, цілком позбавлену екзистенційного виміру. Антиутопія не просто зображує історичну актуалізацію утопічного ідеалу та її наслідки, а переносить утопічну модель із символічного плану в план реалістичний. Моделюючи світ майбутнього, найталановитіші представники антиутопії означений нами перенос роблять не лише формально, підкоряючись основоположній вимозі жанру, але і на більш глибоких текстуальних рівнях. Отже, перед нами стоїть **мета** показати, як це роблять класики жанру — англійські письменники Джордж Оруелл у романі «1984» (1948) і Ентоні Берджесс у романі «Неповноцінне насіння» (1962).

В обох романах зображено, як символічні форми культури, втративши свій символічний зміст, не просто перестають функціонувати, їх функції трансформуються у свою діаметральну протилежність, перетворюючи світ культури на абсурд. Вельми показовим щодо втрати символізму в мистецтві є опис музики у романі Берджесса: «Жирний бармен з товстими сідницями підійшов до вмонтованого у стіну музикатора, засунув у шпарину таннер і випустив, ніби звіра з клітки, рипучий опус конкретної музики: ложки стукотіли по залізних тарілках, вода лилась у туалетний бачок, ревів якийсь мотор. Запис було зроблено задом уперед, щось підсилено, щось приглушено, і все ретельно змікшовано» [1, с. 222]. Проте музика у СОАНМК (Союз Англомовлячих Країн) представлена різними на-

прямками і жанрами: «Танцювальна мелодія вивалась несподівано, немовби лопнув пакет зі стиглими сливами. Це була комбінація абстрактних шумів, записаних на тлі глибоко прихованого, перевертаючого нутрощі ритму» [1, с. 224–225]. Тут є навіть «симфонія»: «...Почулося легке булькотіння і скавуління конкретної музики... без духових, без струнних, без ударних... Звучали генераторні лампи, водопровідні крани, корабельні сирени, громовий гуркіт, кроки і вокаліз у ларингофонах; усе це було перемішане, перевернуте, з тим щоб створити коротку симфонію, призначену радше усолоджувати, ніж збуджувати» [1, с. 229].

Не менш переконливо Берджесс доводить, що релігія як символічна форма втратила свою культурну функціональність, коли у короткій репліці Дерєка, брата головного героя, подає дефініцію Біблії: «Ну, це така древня релігійна книга, сповнена непристойностями. Там говориться, що даремно розтрачувати ваше насіння — великий гріх і що коли Бог любить вас, то він наповнить ваш дім дітьми» [1, с. 228]. Зауважимо, що ця дефініція безпосередньо пов'язана з назвою твору, його базовою метафорою — «Неповноцінне насіння». Так само лаконічно, в одній репліці Дерєка письменник доводить, що в суспільстві, де цей персонаж займає високу посаду в головній інституції держави Міністерстві Безпліддя (у процесі «історичного руху» перейменованого на Міністерство Плодючості), немає ні релігії, ні міфу як символічних форм культури. Адже Дерек не лише плутає трагічну роздвоєність релігійної свідомості і бінарність міфологічного мислення, але й, звівши їх до примітивної опозиції «інстинкт — розум», позбавляє символічного виміру, отже, й виміру екзистенційного, при цьому відбувається (як і в назві міністерства, яка пов'язана іронічним змістом з базовою метафорою твору) зміна полюсів трагічного / комічного: «Роздвоєність. Суперечливість. Інстинкти говорять нам одне, а розум інше. Якби ми дозволили цій роздвоєності оволодіти нами, могла би відбутися трагедія. Краще дивитися на це як на комічне непорозуміння. Ми були праві, коли викинули Бога і водрузили на його місце містера Лайвгоба. Бог — трагічна концепція» [1, с. 227]. Ключова для міфологічної і релігійної свідомості міфологема бога, який вмирає і народжується, без символічного чинника — мертва. Попри позірну оптимістичність фіналу роману, неможливість її відродити, знову надихнути вітальною енергією нового життя є очевидною, і слова Дерєка не безпідставне марнослов'я, вони «стоять на трьох китах»: Макіавеллі, Ніцше, Фрейді; більше того, вони у самому прямому розумінні на мовному рівні підтверджують зв'язок мислення і мови, адже слово «гоб» є інверсією слова «бог».

В обох романах головний герой за фахом історик, принаймні кожний з героїв мав би виконувати ту функцію, яку виконує історик у світі культури, де панують її символічні форми. Герой Оруелла Уїнстон Сміт переписує актуальну історію, герой Берджесса Трістрам Фокс викладає історію в школі. У створених англійськими романістами моделях майбутнього історія не існує ні як історична наука, ні як історичний процес.

Уїнстон Сміт служить у Міністерстві Правди, де в процесі кон'юнктурних змін реальності вчорашній день підлаштовується під сьогоднішній: цифри, факти, імена, лозунги, події — геть усе. Уїнстон не просто переписує газети, журнали, книги — він переписує історію. І проблема полягає не в тому, що історія людства стала, так би мовити, «партійно-центричною», а в тому, що її розгортання в часі зведено до точки під назвою АНГСОЦ. За влучним висловом В.А. Чалікової, в Океанії «минуле не має об'єктивного існування» [14, с. 76]. Міністерство Правди зображено Оруеллом як суспільна інституція, без якої не може існувати Океанія, — це своєрідна «машина» культури, але з діаметрально протилежними функціями тим, що описав у своїй філософії культури М. Мамардашвілі. Цей конвеєр брехні послідовно і механічно знищує історію, не лишаючи їй жодного шансу на відродження.

Працюючи кожного дня з «історичними документами», Уїнстон задається питанням, «скільки правди в цих сказаннях і скільки вигадки» [9, с. 42]. Як історик він може довіряти лише власному досвіду: «Неправда, наприклад, що партія вигнала літак, як стверджують книги партійної історії. Літаки він пам'ятав з раннього дитинства. Але довести нічого неможливо. Ніяких свідоцтв не буває. Лише один раз у житті тримав він у руках незаперечний документальний доказ підробки історичного факту. Та і це...» [9, с. 42]. Проте історія як наука, як об'єктивне знання не може спиратися на особистий суб'єктивний досвід науковця. Щоб передати глибину цинізму, з яким знищується такі поняття, як історія, наука, істина, Оруелл звертається до метафори палімпсесту: «Історію, як старий пергамент, вискоблювали начисто і писали заново — стільки разів, скільки потрібно. І не було жодного способу довести потім підробку» [9, с. 44]. Недарма імператив знищення будь-якої форми пізнання світу «НЕЗНАННЯ — СИЛА» [9, с. 30] стає головним з трьох лозунгів АНГСОЦу. Це гасло у стислій формі не лише висловлює головну ідею та завдання партії, але і її політичну вимогу. Аберация стає і взірцем для наслідування, і нормою життя, і гарантом його збереження.

У романі Оруелла питання існування історії постає як питання існування особистості і людини як такої. Займаючись фальсифікацією історичних

фактів, Уїнстон створює біографію вигаданого ним льотчика Огілві. Цей квазітворчий процес породжує в уяві героя думку: «Товариш Огілві ніколи не існував у теперішньому, наразі він існує в минулому, — і шойно зітруться сліди підробки, буде існувати так само істинно і незаперечно, як Карл Великий і Юлій Цезар» [9, с. 49]. Ця думка хвилює героя навіть перед обличчям смерті, адже вона спонукає замислитись над онтологічними проблемами буття. Тому, скориставшись правом на «останнє питання», Уїнстон запитує свого ката: «Старший Брат існує?» [9, с. 175]. Воно справді є «останнім питанням» і його екзистенційний характер підтверджує наступне питання, у якому герой намагається уточнити зміст того, про що питає: «Існує він у тому смислі, в якому існую я?» [9, с. 175]. І отримує від О'Брайєна по-справжньому вбивчу відповідь: «Ви не існуєте» [9, с. 175]. Джордж Оруелл у романі «1984» послідовно і переконливо унаочнює думку: зникає історія як символічна форма культури — зникає людина.

Існування Трістрама Фокса теж поставлено Берджессом під сумнів, але в дещо інший спосіб — завдяки численним алюзіям до твору Лоренса Стерна «Життя й опінії Трістрама Шенді, джентльмена» (1760—1767), в якому традиційний для англійського просвітительського роману й обіцяний назвою життєпис так і не відбувся. Трістрам Стерна ніяк не може народитися впродовж двох томів і з'являється на світ, коли третину книги написано, він досягає п'ятирічного віку уже на викінченні дев'ятого тому. Джентльменство свого Трістрама Берджесс засвідчує іронічно (на межі іронії Діккенсових «Посмертних записок Піквікського клубу» і американського «чорного гумору»): колишній вчитель історії стає членом одного з численних лондонських клубів канібалів.

Трістрам Фокс викладає історію дітям. Саме викладає, як це робиться у вищому навчальному закладі, а не навчає, як це має бути в школі. На те, що його лекції своєю зарозумілістю не відповідають рівню шкільної освіти, вказує назва теми одного з занять: «Послідовна категоризація двох головних антагоністичних політичних ідеологій у світлі основних теолого-міфічних концепцій» [1, с. 191]. Ця назва вказує і на інше — дегуманізацію предмету історії та езотеричність його мови. Трістрама не обходить, чи розуміють його діти, він зосереджений на самому предметі викладання. Читання історичного трактату, на яке, по суті, перетворює шкільний урок Трістрам, дає змогу ознайомитися з концепцією історії, яка не є суб'єктивною вигадкою героя, бо надалі в процесі розгортання сюжету вона буде підтверджена життям. Хоча сам герой сприймає матеріал, який викладає, не як історію, яка вивчає в хронологічній послідовності хід розвитку людсько-

го суспільства, а як історіософію – філософську концепцію закономірностей історичного процесу.

Насправді йдеться про виведену Трістрамом закономірність розвитку історії та механізм історичних змін, хоча навряд чи можна говорити у цьому контексті про історію в таких категоріях, як історичний процес та історичний час. Усе багатство історичних форм розвитку людства зведено до двох фаз: Пелфази і Гусфази, між якими перехідний період – Інтерфаза. Пелагіанську фазу Трістрам зв'язує з лібералізмом, Августинську – з консерватизмом, Проміжна фаза – це хаос, який прагне порядку. Він пояснює учням хід історії: «Пелфаза, Інтерфаза, Гусфаза; Пелфаза, Інтерфаза, Гусфаза і так далі, і так далі – завжди, вічно. Щось на кшталт неперервного вальсу...» [1, с. 200]. Він пояснює не лише як рухається історія, але й як вона з лінійного поступального процесу перетворилася на цикл, прибираючи на себе функції іншої символічної форми культури – міфу: «Одним з досягнень англосаксонської нації було парламентське правління... Пізніше, коли з'ясувалося, що робота уряду може здійснюватися значно швидше без дебатів і без опозиції, яку породжувало партійне правління, стала усвідомлюватися роль циклу» [1, с. 199]. Циклічна історія не лише прискорюється, але і стискається за рахунок скорочення Перехідної фази. Це герой помічає вже, так би мовити, на пленері, зауважуючи з приводу подій, очевидцем і учасником яких він став: «Найбільш коротка в історії Інтерфаза» [1, с. 199].

Рушійна сила, яка мала замінити опозицію і примушує рухатися це «колесо історії», як пояснює учням Трістрам: «Розчарування! *Розчарування!!* РОЗЧАРУВАННЯ!!!» [1, с. 199]. І це єдиний вияв у творі Берджесса екстатичних емоцій, виділений автором і синтаксично, і графічно. Проте розчарування в людській природі, яке так сильно займає емотивно-розумовий світ Трістрама, виявляється позірним, адже і пелагіанці, й августіанці розглядають людину як тварину. Різниця лише у тому, що одні розглядають людину як виховану суспільну тварину, а інші – як звіра, якому важко приборкувати свої тваринні інстинкти. І хоча брати Фокси ніби представляють різні світоглядні системи: Дерек вважає себе августіанцем, а Трістрам – пелагіанцем, проте вони схожі, як у дзеркалі, і те, що між ними немає принципової різниці, підтверджує народження братів-близнюків Трістрама і Дерек Фоксів-молодших, при цьому ні Старший Дерек, ні Старший Трістрам не заперечують свого батьківства, навіть більше – визнають і прагнуть його. Тут, до речі, виникає цікава алюзія до Оруеллового Старшого Брата.

Берджесс моделює світ, у якому історія й міф як символічні форми культури змішалися на кшталт

«конкретної музики» (невипадковим було порівняння з вальсом), що призвело до деформації часу, на перший погляд непомітної, проте не менш серйозної, ніж знищення історії в романі Оруелла. У цій моделі час неможна визначити ні як історичний, ні як міфологічний, ні як космічний, ні як екзистенційний, ні як емпіричний, ні навіть як календарний, бо кожен з цих різновидів часу має символічну складову. Час, за яким живе СОАНМК, – це мертвий механічний час: «В усіх Державних Установах діяла система восьмигодинних робочих змін, однак у школах і коледжах добу було розділено на чотири зміни, по шість годин кожна. Заняття велись неперервно, канікули давалися у відповідності зі змінним графіком» [1, с. 240]. Якщо в Оруелловій моделі світу знищено такі виміри часу, як минуле, теперішнє, майбутнє, бо межі між ними більше не існує, то у Берджесса стерто кордони в межах доби: «Наступного дня (хоча в дійсності дні існували лише на календарі; змінна система розшматувала природний час, ніби за умов кругосвітньої подорожі)...» [1, с. 259].

Текст Берджесса рясніє образами циклу, кола, колеса. А на початку й у фіналі твору з'являється «гідра, що кусає власний хвіст» [1, с. 198, 473] – Уроборос – символ вічного руху Всесвіту, аналогічний китайському чорно-білому символу Дао. Проте у контексті іронії Берджесса та послідовного впровадження ним Оруеллової лінгвістичної концепції ця паралель особливого оптимізму не викликає, адже змушує пригадати непростий зміст слова «чорно-біле» зі словника «новомови». У світі, розділеному навпіл: на тих, хто говорить англійською, і тих, хто говорить російською, звідкись з'являються китайці, проте до кінця не зрозуміло, чи існують ті китайці насправді, чи ні, принаймні вони перейшли у більш «цивілізовану» фазу, ніж лондонські канібали-джентльмени, адже зі сходу постачають м'ясні консерви, марковані роздвоєним ієрогліфом, який означає людину. Так чи інакше, а чорно-біла іронія автора на кшталт символічних кольорів Дао примушує глибоко замислитися над проблемою символів.

Висновки. Як бачимо, в обох романах доведено, що історія у світі антиутопії ні як наука, ні як історичний процес вже не існує. У «1984» вона зупинилась на мертвій точці. У «Неповноцінному насінні» історичний процес замкнувся в коло, яке прагне звзитися до мертвої точки, стиснутися, як Дао-Уроборос. Як ненажерлива гідра, історія намагається проковтнути власний хвіст.

«Коли розум зникає, прокидаються тваринні інстинкти» [1, с. 202], – говорить своїм учням Трістрам. Це – історична аберация, адже розум втрачає лише Шонні – єдиний, хто у романі до кінця зберігає людський образ і подобу, ті ж, хто

влаштовує клуби канібалів, цілком розумні, і ті, хто робить і споживає м'ясні консерви, теж цілком розумні. Шонні — людина глибоко релігійна, тому для нього краще втратити розум, ніж віру, бо втрата віри, як доводить Берджесс, — це вихід за межу символізму культури, за межу людяності. Згідно з концепцією Кассірера, здатність створювати символічні образи, а не розум робить людину людиною, кордон між світом тварини і світом людини прокладено не через розум, а через символічну природу людської мови, завдяки якій людська культура постає як система символів. Це прекрасно розуміють і Оруелл, і Берджесс, проте модель світу антиутопії крізь призму мови як символічної форми культури — це предмет окремого дослідження.

Очевидно, що, моделюючи світ майбутнього, й

Оруелл, і Берджесс глибоко усвідомлюють символічний характер утопізму і прагматичний характер реальності антиутопії. Вони показують, як різні форми культури у дзеркалі антиутопії пере-творюються на форми антикультури: антимову, антиміф, антирелігію, антинауку, антиісторію. Амальгамою, яка відділяє світ від антисвіту, виступає система символів. Позбавлений символічних форм культури, світ антиутопії втрачає екзистенційний вимір вічності й будь-який людський сенс. Зникнення символічних форм ставить людину поза простором культури, відтак людина опиняється поза межами свого людського існування. Тому вже ніщо не зупинить її відкрити банку м'ясної консерви, символічно позначеної китайським ієрогліфом, що є знаком людини. Історія ХХ століття довела це.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. **Берджесс Э.** Вожделеющее семя // Заводной апельсин. Вожделеющее семя : романы / Энтони Берджесс ; [пер. с англ. В. Бошняка, Н. Калинина]. — М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. — С. 183–474. — (Зарубежная классика. ХХ век).
2. **Геллер Л.** Вселенная за пределом догмы. Размышления о советской научной фантастике / Леонид Геллер. — Лондон : OPI Ltd, 1985. — 443 с.
3. **Кассирер Э.** Логика наук о культуре // Избранное. Опыт о человеке / Эрнест Кассирер. — М. : Гардарика, 1998. — С. 7–154. — (Лики культуры).
4. **Кассирер Э.** Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры // Избранное. Опыт о человеке / Эрнест Кассирер. — М. : Гардарика, 1998. — С. 440–723. — (Лики культуры).
5. **Кярова М. А.** Утопия: социальное содержание и функции : дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / Мадина Алиевна Кярова. — Нальчик, 2005. — 146 с.
6. **Ланин Б. А.** Анатомия литературной антиутопии / Борис Александрович Ланин // Общественные науки и современность. — 1993. — № 5. — С. 154–163.
7. **Максименко О. Ю.** Роль утопической идеи в социокультурной динамике : дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.13 «Религиоведение, философская антропология и философия культуры» / Ольга Юрьевна Максименко. — Томск, 2004. — 137 с.
8. **Морщикина Л. А.** Классические и неклассические утопии в контексте социально-философских исследований : дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / Лариса Александровна Морщикина. — Архангельск, 2004. — 195 с.
9. **Оруэлл Дж.** 1984 // «1984» и эссе разных лет / Джордж Оруэлл ; [пер. с англ. ; сост. В. С. Муравьев ; предисл. А. М. Зверева ; коммент. В. А. Чаликовой]. — М. : Прогресс, 1989. — С. 22–208. — (Зарубежная художественная публицистика и документальная проза).
10. **Плех З. И.** Становление жанра антиутопии в русской литературе 20-х гг. ХХ века (на материале произведений Е. Замятина, А. Платонова, М. Булгакова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.02 «Русская литература» / Зоя Ивановна Плех. — Бишкек, 2008. — 23 с.
11. **Софронова Л. А.** Об утопии и утопическом / Людмила Александровна Софронова // Утопия и утопическое в славянском мире : научное издание : сборник статей / [отв. ред. Л. А. Софронова, Н. М. Куренная]. — М. : Издатель Степаненко, 2002. — С. —13.
12. **Тузовский И. Д.** Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий / Иван Дмитриевич Тузовский. — Челябинск : Челябинская государственная академия культуры и искусств, 2009. — 312 с.
13. **Фролова И. В.** Утопия: сущность и развитие (опыт социально-философской концептуализации) : дис. ... доктора филос. наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / Ирина Васильевна Фролова. — Уфа, 2005. — 355 с.
14. **Чаликова В. А.** Слово и дело : Об одной лингвистической утопии / Виктория Атомовна Чаликова // Утопия рождается из утопии : эссе разных лет. — Лондон : Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. — С. 64–80.
15. **Шишулькин С. А.** Онтологические и гносеологические основания социальной утопии : дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания» / Сергей Александрович Шишулькин. — Магнитогорск, 2004. — 129 с.

Хороз А. В. Проблема символического параметра как разделительная грань между текстовым миром утопии и антиутопии в романах Дж. Оруэлла и Э. Бёрджесса.

В статье рассматривается проблема символического параметра, который прокладывает границу между утопией и антиутопией и определяет стратегии моделирования этих генетически связанных между собой, однако принципиально разных текстовых миров. Под углом зрения концепции символических форм Э. Кассирера проанализированы роман Дж. Оруэлла «1984» и роман Э. Бёрджесса «Вожделеющее семя» и показано, как писатели создают антиутопическую модель будущего, в которой за счёт уничтожения символической доминанты исчезает такая форма культуры, как история.

Ключевые слова: роман-антиутопия, символический параметр, стратегии моделирования, текстовый мир, анти-утопическая модель будущего.

Horoz A. V. The problem of symbolic parameter as a dividing line between utopian and anti-utopian worlds in G.Orwell's and A. Burgess's novels.

In the article the author highlights the problem of symbolic parameter, which contracts the dividing line between utopia and anti-utopia and determines modelling strategies of these genetically related, but at the same time different text worlds. From this point of view of the concept of «symbolic forms» by E. Cassirer, two novels («1984» by G. Orwell's and «The Wanting Seed» by A. Burgess) have been analyzed. It is shown how the writers create anti-utopia model of the future, in which due to destruction of a symbolic dominant, culture as a historical form disappears.

Keywords: anti-utopian novel, symbolic parameter, the modeling strategies, text world, anti-utopia's model of the future.