

4. Головачев В.В. Пропуск в будущее. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2008. 384 с.
5. Найссер Улрик. Познание и реальность: смысл и принципы когнитивной психологии. – М.: Прогресс, 1981. 230 с.
6. Невский Б. Мир за углом // Мир фантастики №12, 2006 г., с. 56-57.
7. Павлович И.Л., Ратник О.В. Неизвестная Самара. Рассказы, не вошедшие в городскую историю, ООО «Книга», Самара, 2009. 120 с.
8. Павлович И.Л. Неучтенные рассказы... / Павлович И.Л. – Самара, 2023. с. 214.
9. Сибирская жуть. Сборник рассказов / Сост. А.А. Бушков – Красноярск: БОНУС; М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. 448 с.
10. Стругацкий А., Стругацкий Б. Град обреченный // Избранное: – М.: СП «Вся Москва», 1989. 640 с.

ИСКУССТВО В ЭПОХУ ТРАНСГУМАНИЗМА: «НОВОЕ НЕРАВЕНСТВО» АНАРА БАЙРАМОВА¹

Сырысева Д.Ю.

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской
академии наук (ИМЛИ РАН), Отдел литератур народов России и СНГ,
младший научный сотрудник

В статье рассматривается функционирование искусства (музыки, живописи) в научно-фантастическом континууме романа современного писателя Анара Байрамова «Новое неравенство». Мастер слова переосмысляет роль искусства, которое становится в будущем скорее деструктивным явлением. Любовь к музыке приводит одну из главных героинь романа к безумию, к полному погружению в свой собственный внутренний мир, к душевной и социальной изоляции. Увлечение живописью становится не самовыражением творческого гения художника, а созданием некой работы в специальной компьютерной программе, учитывающей предпочтения потенциальных покупателей. Развитие технологий не только сильно изменяет общество, по-новому его разделяет, но и приводит к возникновению экзистенциальных проблем соотношения творца и его творения.

Ключевые слова: трансгуманизм, хронотоп, искусство, микропоэтика, иммортализм.

Идеи трансгуманизма получили широкое распространение в современном обществе в связи с разработками генной инженерии, искусственного интеллекта, робототехники, экзистенциальными вопросами, связанными с самоощущением человека в быстро изменяющемся мире. Исследователи отмечали неоднородность явления, выделяли различные течения, группы (например, демократический трансгуманизм, экстропианство,

¹ Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект №24-78-10093: «Поэтика пространства: кросскультурные связи русской и зарубежной фантастической литературы», <https://rscf.ru/project/24-78-10093/>)

иммортиализм, сингуляритаризм, постгендеризм, либертарианский трансгуманизм), но не пришли к единому мнению о том, как в целом оценивать трансгуманизм – негативно или позитивно [2; 3; 4]. В литературе некоторые идеи трансгуманизма так или иначе транслирует научная фантастика, произведения, в которых присутствуют фантастические элементы. Остановимся более подробно на тех нарративных проекциях трансгуманизма, которые выделяет исследовательница А.С. Щавлева [5]. Трансгуманистическая литература имеет следующие маркеры: использование и описание технологии генной инженерии; присутствие технологий искусственного интеллекта; реализация технологий крионики (идей бессмертия); создание «усовершенствованного (искусственного) человека»; присутствие образа «безумного ученого»; особый маркер конфликта человека и технологий, когда «технологии фактически выходят из-под контроля» [5, с. 144-146]. В романе современного писателя Анара Байрамова «Новое неравенство» находят реализацию и репрезентацию практически все вышеперечисленные маркеры. Писатель изображает мир будущего, начало повествования относится к 2050 году, в котором развитие генной инженерии привело к созданию имморталов – бессмертных людей, которые не могут из-за изменений в генах иметь детей. В центре повествования семья профессора, светила генной инженерии, Месуда, который смог предложить подобную технологию создания бессмертных людей, его жена Кэтрин, сын Фарух и дочь Эмили. Большая часть повествования происходит в конце 2060-х годов, связывается с возникновением любовных переживаний и сильных чувств иммортала Эмили к нативному, смертному художнику Сэму. Отец осуществляет обратную генетическую операцию, возвращая Эмили в нативное состояние, но Эмили погибает. В романе показаны различные социальные, экономические, экологические проблемы, которые техногенное трансгуманистическое общество либо уже преодолело, либо свело к минимуму (например, юриспруденция и медицина полностью под контролем искусственного интеллекта). Каким же становится искусство в эпоху трансгуманизма?

Искусство, особенно ремесленный труд, соотносится с прошлым, с воспоминаниями о далекой, навсегда утраченной родине, о которой говорят поколения эмигрантов. Профессор с любовью долго может рассказывать о «смысле орнаментов, о значении цветовых оттенков, даже о способе завязывания узлов» [1, с. 19]. Ему нравится говорить о разных особенностях ширванских ковров, один из которых привезли его родители, и который воспринимается в его доме как реликвия и семейное достояние. Он с гордостью подчеркивает, что «образцы высокого искусства азербайджанских мастериц хранятся в лондонском музее Виктории и Альберта, в питерском Эрмитаже» [1, с. 19]. Особенно профессора трогает история, связанная с ширванским ковром из Лувра: «ткачиха изображала узор своей жизни красными нитями, но на середине работы у нее скончался муж, и дальше ковер сделался черным» [1, с. 19]. В мире будущего музеи не исчезают, а

становятся своеобразным архивом, из которого можно извлечь какие-то документы и артефакты прошлого или истории.

Одна из героинь романа Кэтрин, жена профессора, с детства увлечена музыкой. Ее родители были музыкантами (мать – скрипачка, отец – виолончелист), часто путешествовавшими по миру с гастрольями известного симфонического оркестра. Лицо Кэтрин «излучало спокойную одухотворенность, которая появляется при посещении крыши Миланского Дуомо или прослушивании органной музыки» [1, с. 32]. Ассоциации того состояния, которое вызывает внешность героя, с ассоциациями и настроением, которые транслируются произведениями мирового искусства, в художественной канве романа не только характеризуют героев, но и показывают культурный контекст мира будущего, в котором искусство прошлого не утрачивается.

Кэтрин наделена особой тонкостью чувств, сенситивностью, благодаря которой «могла легко обходиться без физических звучаний», поскольку «музыка была в ней самой» [1, с. 33]. Однако такие особенности характера приводят к тому, что у героини отсутствуют друзья, ей сложно выстраивать отношения с окружающими. Она не может понять, что её муж ей постоянно изменяет. Врач, который наблюдал маленькую Кэтрин – ученицу частного пансиона, делает запись в её медицинской карте: «Аутизм под вопросом» [1, с. 34]. Музыка сопровождает Кэтрин всегда, она «выражала её отношение к происходящему и к окружающим», «своя мелодия была у неё для каждого цвета, времени года, города, животного» [1, с. 33]. Например, «грусть сопровождалась прелюдией Шопена, радость и игривое настроение – турецким рондо Моцарта, горе – Адажио Альбиони» [1, с. 33]. Во время знакомства с профессором речь «заглушал Шопен», который как будто кричит Кэтрин о том, что профессор – «вот этот человек и есть ее судьба» [1, с. 33]. Музыка воспринимается как мир иллюзий, в котором у Кэтрин только роль «слушателя, почитателя, обожателя» [1, с. 35].

Музыка сопровождает значимые события в жизни Кэтрин. Рождение сына Фаруха – «Мечты» Шопена. Рождение дочери Эмили сопровождают разные мелодии: «задумчивые и игривые, грустные и взрывные, глубокие и в то же время ребяческие» [1, с. 35]. Домашнего робота-андроида Бэрримора Кэтрин ценила как за то, что он «мог разделять архаичные музыкальные предпочтения», благодаря своим базам данных памяти, так и за то, что он вызывал у неё ассоциации с сонатой Йозефа Гайдна, музыка которой связывается в сознании героини «с добродушием и светом», «в ней много остроумия и юмора» [1, с. 46]. После трагической гибели сына Фаруха Кэтрин сходит с ума, не понимает, почему в их доме много людей («Почему здесь все эти люди? Что они отмечают?» [1, с. 132]), не проявляет никаких чувств. Профессор с ужасом осознаёт, что разум его жены «отказался принять реальность» [1, с. 132]. Сама же Кэтрин вроде и понимает, что её сын погиб, однако все мысли и эмоции в её голове заглушает музыка, различные произведения, которые она начинает до бесконечности перебирать, пытаясь

уловить нужное в данный момент настроение: «не Траурный марш Шопена, не Шторм Вивальди, передающие боль и горе», «тихо звучал Шопен», «Сад Эдема», а «слезы ей заменила заполонившая ее голову «Мелодия слез» Бетховена» [1, с. 131]. Кэтрин замыкается в себе, бесконечно прокручивая в голове воспоминания о сыне, о его прошлом, когда он был ребенком. Она не может удерживать внимание больше нескольких минут, на её лице – «блаженная, несколько идиотическая улыбка», а в мыслях звучит сочинение Шопена – «Музыка рая» [1, с. 161]. Она «подолгу сидит, вперившись в открытую книгу», «часами не переворачивает страницу» [1, с. 161]. Мир развитых технологий не может предложить лекарство от её душевного недуга.

С музыкой в романе связан трагический эпизод гибели сына профессора Фаруха в автомобильной катастрофе. Случайно Фарух и его друг-художник Николас включают старые записи группы Queen в старом автомобиле профессора. В восприятии Николаса – это «древняя музыка» [1, с. 124]. Фарух даже не знает, что своё имя он получил в память о настоящем имени Фредди Меркьюри – Фарухе. Хит группы *Bohemian Rhapsody* их почему-то сильно веселит. Сын профессора, воспитанный Кэтрин на классической музыке (Колыбельные Брамса и Шуберта, композиции Моцарта), приходит в восторг от музыки Queen, это исполнение «будило в нём мощный отклик, какую-то суровую силу, стремление лететь навстречу неизвестной опасности» [1, с. 125-126]. Однако это стремление оканчивается катастрофой: старый автомобиль профессора, не предназначенный для езды по высокоскоростным трассам, не смог избежать столкновения с фурой. Музыкальная система, из которой продолжает доноситься голос Меркьюри, «каким-то образом уцелела» [1, с. 129]. Иммортал же Фарух погиб: генетическое бессмертие не смогло спасти от серьёзных физических травм. Культура (музыка) как будто противостоит техногенной цивилизации (имморталы), сохраняясь, хотя и устаревая.

В романе отсылки к художественным произведениям не только определяют читательский кругозор героев, но и характеризуют окружающую действительность мира будущего. Например, в основе работы робопсихологов, робоэтиков лежат 3 закона роботехники Айзека Азимова. Кэтрин предлагает назвать домашнего робота Бэрримором, поскольку увлечена викторианской литературой, детективами Конан Дойла о Шерлоке Холмсе. Эмили в разговоре с братом сетует на то, что имморталы как будто проживают искусственную жизнь, не такую, как у смертных (нативных) людей, и «не как в маминих книжках» [1, с. 59]. Описанная в книгах XIX века жизнь кажется более яркой, увлекательной, настоящей, противостоит техногенной реальности 2060-х годов. Друг профессора Виктор, который единственный называет светило генной инженерии просто по имени Месуд, читает «Бесплодные усилия любви» Шекспира. Кэтрин тоже любит эту пьесу, проводит параллели между её сюжетом (герои, умерщвляя плоть, уверены, что придут к открытию новых горизонтов и развитию науки) и современным положением имморталов, которые не могут иметь детей.

В романе наиболее подробно представлены рассуждения о живописи, о том, какой она станет в техногенном мире, исчезнут ли привычные формы работы живописца (пленэр), какой будет спрос на живописные полотна. Работы современного техногенного художника-иммортала Николаса не нравятся даже роботам: Бэрримор утверждает, что если бы он был человеком, то его работы вызвали бы у него анафилактический шок. В будущем существуют особые курсы по живописи – «Рисование в современном мире. Место художника и компьютера», на которых учат пользоваться специальными программами для создания хорошо продаваемых картин. Это вызывает у нативного художника Сэма отвращение: «Где тут вдохновляющее ощущение упругости холста? Плодотворный хаос палитры? Запах красок?» [1, с. 73]. Процесс создания картины также вызывает неприятие: «Назойливые подсказки компьютера насчет оптимальной композиции и рекомендуемого колорита превращали творческий процесс в пытку. И мог ли принтер, пусть самый технологичный, воспроизвести игру светотени, глубину складок ткани, самый воздух, что возникает на холсте под кистью живописца?» [1, с. 73]. Прогрессивные художники техногенного общества практически во всем полагаются на компьютер и на искусственный интеллект, «выражают себя через настройки компьютера», они «задают параметры: стиль, настроение, сюжет, характер мазка» [1, с. 74]. Искусственный интеллект «просчитывает предпочтения арт-сообщества, ожидания клиентов и выдает произведение – за подписью автора и гарантией продажи работы в течение десяти дней с вероятностью не меньше 82, 5%», также в круг обязанностей искусственного интеллекта входят «определение каналов продаж, реклама в Сети, поиск потенциального покупателя» [1, с. 74]. Развитие технологий как компьютерных, так и рыночных привело к тому, что «станковая живопись нового поколения деградировала до простых интерьерных пятен, по которым взгляд скользит издали» [1, с. 74]. А «индивидуальный стиль, экспрессия, мастерство – все это повышало для художника риски невостребованности» [1, с. 74].

Индустрия, «обслуживающая живописцев, почти умерла», а масляные краски приходится либо делать самостоятельно, либо «доставать» [1, с. 74]. Однако Сэма успокаивал «нудный и кропотливый процесс» создания красок, а «волшебство рождения красок» возвращает ему спокойствие и умиротворение [1, с. 85].

Имморталам не интересны лирические пейзажи, портреты детей. Изредка они могут заказать семейные портреты, но лишь как потенциально прибыльную инвестицию в будущее. Художникам приходится писать какие-то фальшивые портреты, сильно приукрашивая модель. Сэм «понимал, что за правдивый портрет ему не заплатят ни гроша», поэтому с трудом берётся за заказ [1, с. 79].

Сэму нравится создавать не только портреты детей, но и пейзаж, особенно в Каппадокии. Эти особенные «пленэры в долине, полной каменных столбов из вулканической лавы, под каким-то космическим небом» дают

ощущение полета, «безграничной свободы», наполняя его работы «особенным светом» [1, с. 89]. Однако этот ускользающий мир пленэрной живописи, невостребованной в трансгуманистическом мире, несёт в себе скрытую угрозу: он отрывает человека от решения более важных проблем, а само творчество – становится бегством от действительности. Столкнувшись с семейными трудностями, с болезнью Эмили, пожертвовавшей своим бессмертием ради любви и рождения ребенка, Сэм убегает на пленэр, рисует, жестоко заставляя мерзнуть мальчика у воды, приходит к выводу, что «дети ему нужны только как уходящая натура, как символ природной искренности и чистоты» [1, с. 256]. Несмотря на свою невостребованность, Сэм считает себя художником, зло крича на робота Бэрримора, выполняющего совершенно всю домашнюю работу: «Я – художник. Прежде всего – художник! И не надо читать мне мораль!» [1, с. 257]. Заряд вдохновения для создания картин Сэм получает из алкоголя, абсента. Искусство приводит Сэма к деградации и душевной черствости.

В художественной канве романа нативному художнику Сэму как будто противостоит immortalный художник Николас, друг Фаруха. Но противостояние можно назвать кажущимся, поскольку Николас и Сэм – совершенно различны и сами понимают эти различия (бессмертие – смерть). В работах Николаса люди, обладающие эстетическим вкусом, не обнаружили бы «ни малейших признаков таланта» [1, с. 118]. Но «технологии и деградация потребителя сделали из бездарности перспективного молодого художника» [1, с. 118]. Личность Николаса вызывает крайнюю антипатию: он мнит себя гением, презирает нативных людей, совершает крайне неприятные поступки (из-за него погибает в автомобильной катастрофе Фарух). Благодаря наглости и завышенной самооценке он создает себе дополнительную рекламу после автомобильной катастрофы, не считаясь с чувствами окружающих. Его картина, некий «шедевр» «представлял собой квадратный холст, щедро, как бутерброд, намазанный красной масляной краской. Светлые округлые пятна разбегались из центра картины к периферии, увеличиваясь в размерах и становясь темнее» [1, с. 119]. Картины, созданные до этой, по мнению Фаруха, «были еще ужаснее» [1, с. 119]. Бессюжетная, почти экспрессионистичная живопись становится совершенно деструктивной в техногенном мире.

После аварии Николас устраивает персональную выставку своих бионических работ. Эмили из чувства такта приходит посмотреть на картины. Эти полотна «были невыразительными, какими-то землистыми», «картины, написанные дальтонином» [1, с. 147]. Девушка вспоминает, что читала о том, что «Ван Гог, Констебль и Врубель тоже оказались дальтониками», но эти художники имели «огромный талант, компенсировавший слабое восприятие цвета», и приходит к выводу, что у Николаса нет таланта, только «одно чудовищное самолюбие» [1, с. 147]. Её охватывает чувство злости, когда она видит картину, которой хвастался Николас как своим шедевром перед Фарухом: «И не постеснялся выставить! Вот, значит, и эта мазня пережила брата» [1, с. 147]. Экфрасис несуществующей картины подчеркивает

нестабильное психологическое состояние героини, также характеризует творчество художника, лишённого искры таланта.

Анар Байрамов переосмысляет роль искусства, которое становится в будущем (к 2050 году) скорее деструктивным явлением. Любовь к музыке, соотнесение музыкального произведения с конкретным человеком, эмоциональная вовлечённость в слушание приводит одну из главных героинь романа к безумию, к полному погружению в свой собственный внутренний мир, к душевной и социальной изоляции. Увлечение живописью становится не самовыражением творческого гения художника, а созданием некой работы в специальной компьютерной программе, учитывающей предпочтения потенциальных покупателей. При этом изменяется не только отношение к самому процессу создания картины (отказ от особых красок, от натуры, пленэра), но и отношение к картинам, к их восприятию (в галереях устраиваются выставки, посвящённые художникам, создающим в компьютерных программах свои работы). Включение в художественную канву произведения идей, связанных с искусствоведческой проблематикой, и разных видов искусства влияет на макропоэтику романа, задавая не только сюжетно-фабульные линии, лейтмотивную структуру, но и создавая особый научно-фантастический континуум мира будущего, в котором человечество разделилось на обычных людей (нативных), людей, ставших благодаря генетическим изменениям бессмертными (имморталов), и роботов-андроидов, выполняющих функции слуг и домашних работников. Развитие технологий не только сильно изменяет общество, по-новому его разделяет, но и приводит к возникновению экзистенциальных проблем соотношения творца и его творения. Искусство становится одним из маркеров нового неравенства в трансгуманистическом обществе мира будущего, изображенного Анаром Байрамовым.

Список литературы

1. Байрамов А. Новое неравенство. – М.: Издательство «ПЛАНЖ», 2022. – 272 с.
2. Белобрагина А.С. Трансгуманизм и постгуманизм: два пути навстречу постчеловеку // Экономические и социально-гуманитарные исследования. 2023. № 3 (39). С. 136—143.
3. Маслова А.В. Перспективы естественного интеллекта человека в свете тенденций трансгуманизма // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2022. Т. 8. №2. С. 149-159.
4. Сергеева А.И. Параллели истории: трангуманизм, стоицизм, нигилизм // Вестник СВФУ. Серия «Педагогика. Психология. Философия». 2019. №4 (16). С. 121-129.
5. Щавлева А. С. Трансгуманизм: нарративные проекции // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2023. Т. 9. № 4. С. 140-148.