



Boris Lanin

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Polska



<https://orcid.org/0000-0001-5542-7616>

ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПЕРФОРМАНС КАК МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ В ДИСТОПИЧЕСКОМ РОМАНЕ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА *МЫ**

POLITICAL PERFORMANCE AS A MONTAGE OF ATTRACTIONS
IN YEVGENY ZAMYATIN'S DYSTOPIAN NOVEL *WE*

The following article discusses Yevgeny Zamyatin's dystopian novel *We* (1920) which was examined with the use of interdisciplinary methodology combining the tools of performativity theory and semiotic analysis. In the dystopias that gained popularity in 20th-century Russian literature and have since occupied an important place in the literary process, the aesthetic aspect gives way to political and sociological concerns. This shift of literary dominant was initiated by Zamyatin's novel whose publication coincided with the emergence of Sergei Eisenstein's montage theory. The analysis of the dictator's portrayal and various instruments of political performance allows the conclusion that Zamyatin to an alarming extent anticipated political theatricalization – the procedure that gained momentum in the subsequent decades of the 20th century.

Keywords: 20th-century Russian literature, utopia, dystopia, performance, narration, plot, memory

* This research was funded in whole or in part by Narodowe Centrum Nauki Reg. nr 2022/47/B/HS2/01244. For the purpose of Open Access, the author has applied a CC-BY public copyright license to any Author Accepted Manuscript (AAM) version arising from this submission.

POLITYCZNY PERFORMANS JAKO MONTAŻ ATRAKCJI W DYSTOPIJNEJ POWIEŚCI JEWGIENIJA ZAMIATINA *MY*

Przedmiotem artykułu jest dystopia *My* (1920) autorstwa Jewgienija Zamiatina, która została zbadana z wykorzystaniem podejścia interdyscyplinarnego, łączącego narzędzia teorii performatywności oraz analizy semiotycznej. W dystopias, które zyskały popularność w literaturze rosyjskiej XX wieku i nadal zajmują istotne miejsce w procesie literackim, wymiar estetyczny dzieła ustępuje miejsca kwestiom politycznym i socjologicznym. Z tym przesunięciem dominanty utworu po raz pierwszy mieliśmy do czynienia właśnie w powieści Zamiatina, której wydanie zbiegło się z narodzinami teorii montażu, sformułowanej przez Siergieja Eisensteina. Analiza sposobu przedstawienia dyktatora oraz narzędzi politycznego performansu w powieści pozwala stwierdzić, że Zamiatin w dużej mierze antycypował teatralizację polityki – zabieg, który przybrał na sile w kolejnych dekadach XX wieku.

Słowa kluczowe: literatura rosyjska XX wieku, utopia, dystopia, performans, narracja, fabuła, pamięć

В статье предлагается анализ политического перформанса в романе Замятина *Мы* через призму теории аттракционов Сергея Эйзенштейна. Цель статьи – показать, что монтаж аттракционов и перформанс становятся для дистопии мерилом жанра, основой развертывания сюжета. Основной тезис статьи – политическая власть в *Мы* строится как тщательно продуманный спектакль, смонтированный из последовательности аттракционов, направленных на эмоциональное воздействие на аудиторию (нумеров).

Повествование в дистопии конструируется как «монтаж аттракционов». Так Эйзенштейн называл процесс – и результат – создания фильма. Для Эйзенштейна аттракцион – это

всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода¹.

¹ Сергей Эйзенштейн, «Монтаж аттракционов (1923),» в: Сергей Эйзенштейн, *Избранные произведения в 6 томах*. Т. 2 (Москва: Искусство, 1964), 269.

В период расцвета формального метода С. Эйзенштейн «по-модному» для своего времени разъясняет: «Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу *действенности* театра и *театра вообще*².

В ходе гражданской войны и в результате массовой эмиграции, выразившейся в первой волне русской эмиграции, появилось новое поколение читателей и зрителей, не привыкшее воспринимать вербальную метафорику. Именно поэтому новое послереволюционное искусство нуждалось в невербальных инструментах воздействия на новых зрителей, слушателей и читателей. Роман Евгения Замятина *Мы* создавался в те годы, когда Эйзенштейн обдумывал свою теорию аттракционов. В этом смысле закономерно, что дистопический текст предстает именно как монтаж аттракционов, ведь в нем аттракцион – это презентация власти. Важное действующее лицо аттракциона – диктатор, как бы он ни назывался: Благодетель, Большой Брат или как-нибудь еще.

Центральные сцены в романе – это сцены общения Благодетеля с нумерами. После каждого из этих разговоров изменяется жизнь нумеров. Таких сцен – три, и только разговор с Д-503 является частным, не публичным. Две другие сцены рассчитаны на суггестивный эффект массового зрелища.

В Записи 9-й впервые Благодетель показан в действии, во время исполнения своей важнейшей функции – палаческой.

...мои глаза – тысячи глаз – туда, наверх, к Машине. Там – третий чугунный жест нечеловеческой руки. И, колеблемый невидимым ветром, – преступник идет, медленно, ступень – еще – и вот шаг, последний в его жизни, – и он лицом к небу, с запрокинутой назад головой – на последнем своем ложе.

Тяжкий, каменный, как судьба, Благодетель обошел машину кругом, положил на рычаг огромную руку... Ни шороха, ни дыхания: все глаза – на этой руке. Какой это, должно быть, огненный, захватывающий вихрь – быть орудием, быть равнодействующей сотен тысяч волт! Какой великий удел!

² Эйзенштейн, “Монтаж аттракционов (1923),” 269–270.

Неизмеримая секунда. Рука, включая ток, опустилась. Сверкнуло нестерпимо-острое лезвие луча – как дрожь, еще слышный треск в трубках Машины. Распростертое тело – все в легкой, светящейся дымке – и вот на глазах тает, тает, растворяется с ужасающей быстротой. И – ничего: только лужа химически чистой воды, еще минуту назад буйно и красно бившая в сердце...³

Палаchestvya, t.e. приводя в исполнение с помощью Машины Благодетеля свой собственный приговор, Благодетель самоутверждается в качестве высшей и непрекаемой власти, на действия которой, по Александру Кожеву, исключена любая реакция нумеров.

А. Кожев утверждал, что

в противоположность Власти в собственном смысле слова, т.e. власти человеческой, божественная «Власть», по существу, защищена от любой атаки, поскольку исключается любая возможная на нее реакция, а сама эта Власть действует бесконечно, все то время, пока имеется воплощающее ее бытие⁴.

Когда Благодетель спускается с небес, он реализует свой статус Божественного правителя Единого Государства.

Все глаза были подняты туда, вверх: в утренней, непорочной, еще не высохшей оточных слез синеве – едва заметное пятно, то темное, то одетое лучами. Это с небес нисходил к нам Он – новый Иегова на аэро, такой же мудрый и любящий-жестокий, как Иегова древних. С каждой минутой Он все ближе – и все выше навстречу ему миллионы сердец – и вот уже Он видит нас. И я вместе с ним мысленно озираю сверху: намеченные тонким голубым пунктиром концентрические круги трибун – как бы круги паутины, осыпанные микроскопическими солнцами (– сияние блях); и в центре ее – сейчас сидят белый, мудрый Паук – в белых одеждах Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья (с. 232).

³ Евгений Замятин, «Мы». Текст и материалы к творческой истории романа, сост., подгот. текста, публ., comment. и статьи Марина Юрьевна Любимова, Джуллия Куртис (Санкт-Петербург: Миръ, 2011), 170. В дальнейшем цитируем по тому же изданию. В скобках указываем номер страницы.

⁴ Александр Кожев, Понятие власти, перев. Алексей Михайлович Руткевич (Москва: Праксис, 2007), 23.

Логичным кажется вопрос: а не является ли это нисхождение с небес трюком, а не аттракционом? С. Эйзенштейн пояснял:

Аттракцион ничего общего с трюком не имеет. Трюк... законченное до-стижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), лишь один из видов аттракционов... в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на отно-сительном – на реакции зрителя⁵.

Благодетель потому и переизбирается в 48-й раз, что исполь-зует эффективные методы воздействия на нумеров. Усталость нумеров от него приводит в итоге к репрессиям, но лишь в конце романа. Пока что он успешно превратил Единое Государство в «пространство ликования». Как заметил Михаил Рыклинов,

Иллюзионизм «пространств ликования» типа ВДНХ нацелен на ликвида-цию того, что делает эти пространства возможными; так что постановка осуществляется не только ради «нового человека», но и ради того внеш-него, которое, по всей видимости, радикально отвергается, подвергается деструкции⁶.

Деструкции в романе *Мы* подвергается чувственное про-странство, огражденное от Единого Государства Зеленои Стеной.

Теория аттракционов Сергея Эйзенштейна вышла за пределы кинематографа, да и вообще искусства. Монтаж аттракционов оказывается не только стержнем визуального нарратива, но и политических кампаний, которые часто встречаются во многих дистопиях. Особенностью политических аттракци-онов, как показал профессор Джеки Александер, является их доскональная продуманность и спланированность. Свершилось то, что предсказывал Д-503 в последнем предложении романа *Мы*: «....разум должен победить!» (с. 294). Разумность и праг-матичность становятся характеристиками всех аттракционов.

⁵ Эйзенштейн, “Монтаж аттракционов (1923),” 270.

⁶ Михаил Рыклинов, *Пространство ликования: тоталитаризм и различие* (Москва: Логос, 2002), 15.

Дж. Александр замечает, что политика – это не просто борьба за власть или реализация стратегий, а символическая деятельность, в которой политические лидеры и партии должны вызывать эмоции и убеждать общественность через успешное использование перформативных навыков. Если подойти к роману Е. Замятину *Мы* именно с этой точки зрения, то мы увидим, что многие инструменты современной политической борьбы были предсказаны еще в 1920 году.

Джеффри Александр утверждает: «Политические истории – это истории о героях»⁷. Он рассматривает политические кампании как спектакль, как театральные действия, как монтаж аттракционов, хотя и не применяет этого термина. Политики выступают в роли актеров, использующих риторику, символы, жесты и образы для создания впечатляющих перформансов. Успех политической кампании – а к ним в первую очередь относятся выборы – определяется тем, насколько убедительно лидер может передать аудитории те или иные ценности:

Герои возвышаются над обыденной политической жизнью, и истории, которые мы о них рассказываем, помогают нам понять, как они достигают этого. Эти повествования придают смысл, соединяя прошлое, настоящее и будущее: они оглядываются назад, чтобы осмыслить события, и одновременно предвосхищают следующий акт сюжета. В юности герои проходили испытания и страдали, как правило, ради чего-то большего, чем они сами. Однако в настоящем их страдания и подвиги обретают смысл и оправдание⁸.

⁷ Jeffrey C. Alexander, *The Performance of Politics* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 63 [перев. наш – Б.Л.]. Оригинал: «Political stories are all about heroes».

⁸ Alexander, *The Performance of Politics*, 64 [перев. наш – Б.Л.]. Оригинал: «Heroes rise above ordinary political life, and the narratives we spin about them allow us to understand how they are able to do so. Stories about heroes create meaning by looking back to the past from the present and by projecting the plot's next act into the future, all at the same time. In their earlier lives, heroes were tested and suffered, usually on behalf of something greater than themselves. In the present, however, their suffering and their causes will be redeemed».

Эффективность политического перформанса зависит от того, насколько аудитория верит в искренность и аутентичность лидера. Для этого лидер должен уметь интегрировать личные черты, идеологии и культурные символы в общий нарратив.

Этот нарратив формулирует и транслирует Благодетель, когда вызывает к себе Д-503. Кроме того, определенным посредником между Благодетелем и нумерами являются медиа, какими бы примитивными они ни были. Ведь медиа не только передают информацию, но и формируют интерпретации, которые влияют на то, какими воспринимают лидеров и события избиратели.

Дж. Александр показывает, что политика сегодня – это не только рациональная сфера, но и эмоциональное культурное пространство, где символизм играет решающую роль. Политика не ограничивается рациональным обсуждением программ или борьбой за власть. Она включает в себя создание и передачу смыслов, которые должны быть восприняты и признаны аудиторией. Ученый приходит к логичному выводу, что действия политиков можно понимать через метафору театра. Политические лидеры и движения используют символы, ритуалы, нарративы и образы для формирования коллективного восприятия. Для Сергея Эйзенштейна, например, любой визуальный нарратив, – это прежде всего монтаж аттракционов. Образ Благодетеля предвосхищает появление *Великого Диктатора* (1940) Чарли Чаплина, Старшего Брата в 1984 и многих других диктаторов именно тем, что предстает как монтаж аттракционов. Роман пророчески предупреждал не только против «фордизма», не только травестировал монументальную пропаганду, окончательно развенчанную, кстати, в романе *Монументальная пропаганда* (2000) Владимира Войновича, но и заложил основы для сценариев будущих знаменитых политических кампаний.

Согласно Дж. Александеру, выделяется несколько ключевых элементов, определяющих успех политического перформанса, которые рассматриваются как сложный культурный и символический процесс. Прежде всего, политический перформанс основывается на четко выстроенном сценарии. Политик – а в романе Евгения ЗамятинаНа это Благодетель – должен предложить историю, которая будет понятна и близка аудитории,

будь то надежда, перемены или борьба с врагом. Он противопоставляет «добрь» и «зло», где Благодетель и безмолвные нумера выступают героями, а МЕФИ – злодеями, хотя их никто так не называет.

Политики играют роли, которые соответствуют их позиции в данном культурном и историческом контексте:

- 1) политик – это герой: спаситель, борец за справедливость;
- 2) защитник традиций: олицетворение стабильности и преемственности;
- 3) он подлинный мученик: Жертва, которая заслуживает сочувствия и поддержки.

Эти роли требуют от политиков умения убедительно передавать идеи, эмоции и ценности. Очевидно, Благодетель уверенno справляется со всеми важнейшими ролями, и на этом держится репрессивный строй Единого Государства. Его рассказ о сцене распятия – это наглядная примерка жертвенной роли. Благодетель не боится, что его считают палачом.

Вы думаете – я боюсь этого слова? А вы пробовали когда-нибудь содрать с него скорлупу и посмотреть, что там внутри? Я вам сейчас покажу. Вспомните: синий холм, крест, толпа. Одни – вверху, обрызганные кровью, прибивают тело к кресту; другие – внизу, обрызганные слезами, смотрят. Не кажется ли вам, что роль тех, верхних, – самая трудная, самая важная? Да не будь их, разве бы была бы поставлена вся эта величественная трагедия? Они были бы освистаны темной толпой: но ведь за это автор трагедии – Бог – должен еще щедрее вознаградить их. А сам христианский, милосерднейший Бог, медленно сжигающий на адском огне всех непокорных, – разве он не палач? И разве сожженных христианами на кострах меньше, чем сожженных христиан? А все-таки – поймите это – все-таки этого Бога веками славили как Бога любви. Абсурд! (с. 281–282)

Ключевое слово здесь – «вспомните». Память проявляется в акте вспоминания. В центре вспоминания – необычная ситуация, жест, картина, прежде всего, то, что Сергей Эйзенштейн называл «аттракцион». Будучи воплощением апоплонического культа, Благодетель декларирует, что является не только палачом, но и жертвой, а это превращает его в идеального героя политического перформанса.

Политический перформанс использует различные визуальные и символические средства. Это в числе прочего одежда, например, юнифы – символ эгалитарности в романе *Мы*, лозунги, постановочный реквизит и т.д. Стеклянные стены и талоны друг на друга – важнейшие детали реквизита. Важную роль в восприятии играют место и контекст, в котором происходит аттракцион с политической подоплекой. По словам Бретта Кука,

Благодетель ассоциируется с исполнинскими, но простыми геометрическими формами, как, например, на Площади Куба, где он верховенствует над 66 кругами правоверных, или стоит на вершине пирамиды власти. Когда он находится в центре этих концентрических кругов, нумерам ничего не остается, кроме как смотреть на него. Здесь нет места нервирующим мелким изъянам, свойственным простым смертным; по крайней мере, Д-503 смотрит вокруг, но, загипнотизированный собственным священным трепетом перед Благодетелем, ничего подобного не видит...⁹

Однако «аудитория» – обычно граждане, а в романе *Мы* нумера – не просто пассивно воспринимают эти представления: они оценивают и интерпретируют перформанс.

Д-503 постоянно называет себя и нумеров богами, например, в записи 12-й:

Наши боги – здесь, внизу, с нами – в Бюро, в кухне, в мастерской, в уборной; боги стали как мы: *ergo* – мы стали как боги. И к вам, неведомые мои планетные читатели, к вам мы придем, чтобы сделать вашу жизнь божественно-разумной и точной, как наша... (с. 183)

Единое Государство занято не только богостроительством, но и вполне конкретной созидательной работой: строительством космического корабля «ИНТЕГРАЛ». Можно предположить, что им «ИНТЕГРАЛ» нужен для переделки «космического» уклада. Д-503 гордится своей работой: быть строителем «ИНТЕГРАЛА» почетно среди нумеров.

⁹ Бретт Кук, *Человеческая природа в литературной утопии: «Мы» Замятин*, перев. Ольга Бараш (Бостон–Санкт-Петербург: Academic Studies Press–Библиороссика, 2022), 110.

Однако есть человек, который должен знать конкретное назначение «ИНТЕГРАЛа». Этот человек – Благодетель. Он, сумевший подчинить своей воле Единое Государство, опутавший его «тенетами счастья», не может остановиться в проявлениях своей власти. История Единого Государства переживает кризис, зреет революция. Палаческие функции не единственные в биографии Благодетеля, персонажа, в образе которого сходятся многие мотивы романа. Ведь не случайно он так назван. В чем же его благодеяние? Он совершил его, встав во главе Государства и сделав его Единым. Он воплотил утопию. Его трансформация теперь неизбежна: его созидательная функция трансформируется в функцию карательную и охранительную. Благодетель прошел это превращение. Более того, со стороны он кажется и смешным, и жалким, и мелочным, и примитивным. Восторженное отношение к нему – нарочито-искусственное, привычно-ритуальное. Но мы встречаемся с ним, когда затея с «ИНТЕГРАЛом» еще далека до завершения. «Проинтегрировать» вселенную, переделать основы ее бытия пока не удалось. Утопия достигла лишь какого-то промежуточного этапа, первой стадии обязательного счастья. В беседе с Д-503 Благодетель говорит, что всему мешает фантазия, душа. И общество нашло возможность отделить душу от тела в результате Великой Операции. Сначала призываются добровольцы, затем добровольность сменяется принудительностью. Никто не помнит благодеяний Благодетеля. Зато пытает и казнит он собственоручно и публично. Сцена пытки воспринимается героем как бы отстраненно. С душой ушла и фантазия, ушла и память, ушло прошлое, осталась лишь идиотская неизлечимая улыбка... Нумера уверяют сами себя в том, что им удалось переделать человеческую природу, что они стали богами и победили смерть, поэтому роман освобожден от трупов. Что остается от нумеров? «Химически чистая вода» – знак безгрешности. «Мыслепреступник» успел приготовиться к смерти, он «очистился». Душа его кратко, без мучений покидает бренную телесную оболочку.

Восставшие против Единого Государства – это вечные еретики, для них слова «жизнь» и «перемены» – синонимы. Во имя жизни и свободы они превозносят неизвестное, иррациональное,

непредвиденное и отказываются принять неизменность существующего порядка. Их название – МЕФИ – производное от Мефистофеля. Они утверждают, что в обществе, в самой истории революция неизбежна, ибо вечно статичное состояние невозможno. Конечно, для нумеров Благодетель – божество. Кровавые ритуалы обставляются с особой церемонностью и пышностью. Важная роль в романе отводится библейским мотивам. Так, День Единогласия – выборы – назван Пасхой (явное кощунство, подмена духовного праздника бюрократическим торжеством). Самому Д-503 тридцать два года, он как бы не доживает одного года до возраста Христа, он не дорастает до права пострадать за людей, вынести все муки ради веры в справедливость и в необходимость лучшей жизни. А вот имя-номер его возлюбленной начинается с той самой недостающей единицы (или английской буквы «ай»), за которой следует 33. Если в начале романа, глядя в зеркало, он видит крест на своем лбу, то затем он дважды увидит крест на лице I-330, которая и заканчивает свой жизненный путь восхождением на Голгофу. Ее крест, ее распятие – это «цивилизованная» Машина Благодетеля, усовершенствованная гильотина.

Стив Шахбазян, исследователь и автор утопических романов, метко замечает:

Диссиденты, казненные на Машине, становятся жертвами агнцами, символизируя тех, кто осмелился восстать против Целого.

В мышлении Единого Государства присутствует внутреннее противоречие, предвосхищающее оруэловскую концепцию «чернобелого». Д-503 возмущен сравнением Операции с Инквизицией. Для него это столь же абсурдно, как приравнивать убийцу к хирургу, выполняющему трахеотомию: оба держат нож у горла с намерением его разрезать, но один спасает жизнь, а другой ее отнимает; один – благодетель, другой – преступник; один несет знак «+», другой – «-». Полностью усвоив идеологию Единого Государства, он не замечает несостоятельности своего сравнения¹⁰.

¹⁰ Steve Shahbazian, *A Century of Dystopia* (London: Kelvern Books, 2019), 23 [перев. наш – Б.Л.]. Оригинал: «Dissidents executed on the Machine are the sacrificial destruction of the one that dares to disobey the whole. There is also an inherent hypocrisy in One State's thinking, anticipating the Orwellian concept of *blackwhite*. D-503 is offended by the comparison of Operations to the

Конечно, большинство утопических и фантастических произведений первой трети XX века лишь иллюстрировало разные «уравнительные идеи». Их было достаточно в различных марксистских журналах, и они часто излагались в упрощенном популярном варианте («для широкого круга читателей»). Роман *Мы* показывал один из возможных вариантов этого будущего. У Замятиня Единое Государство подавляет индивидуальную свободу. R-13, один из рупоров государственной власти, настаивает на прямом выборе между свободой и счастьем. Он утверждает, что стремление к свободе инспирировано дьяволом. В Едином Государстве музыка сочиняется на фабриках, а единственный поэт – государственный поэт. Счастливо регламентированные и «дозированные» граждане не в состоянии создать истинное искусство. Ведь искусство – дитя революции, и творят его не рабы-исполнители, а мечтатели и еретики. В государстве победившей утопии нет всему этому места, и оно концентрирует свою атаку на воображении – источнике художественного вдохновения. При отсутствии искусства в Едином Государстве отсутствуют истина и ощущение высокой цели: больше нет честной оценки происходящих событий, нет проницательности относительно будущего.

Итак, утопический проект – Единое Государство – осуществлен. Людям предлагается математически выверенное «счастье для всех». Однако в насаждаемой атмосфере страха рождается инородный элемент – герой дистопии. Так начинается антиутопический конфликт – между тоталитарной властью и самобытным героем. От озвучивания власти до искренности собственного творчества – таков путь замятинских героев, из которых наиболее близким автору является Д-503.

Выделим несколько ключевых моментов. Власть Благодетеля структурирована по принципу кинематографического монтажа

Inquisition. To him, it is as absurd as to adequate a cut-throat with a surgeon performing a tracheotomy: both hold a knife to the throat with the intention of cutting it open, but one is performing a life-saving operation, the other threatening murder; one is a benefactor, the other a criminal; one has a + sign, the other a - sign. Because he has so internalized One State's ideology, he misses the invalidity of his comparison».

аттракционов, где каждая сцена играет роль в формировании политической мифологии. Центральные сцены с Благодетелем – его нисхождение с небес, допросы и публичные казни – организованы как театральные действия, в которых он предстает то как бог, то как палач, то как спаситель. Власть в романе *Мы* основана не только на репрессиях, но и на тщательно продуманном перформативном акте, который убеждает массы в неизбежности и абсолютности единственного возможного порядка. Использование символов, ритуалов, визуального нарратива в романе предвосхищает современные политические технологии, в которых лидеры действуют как персонажи драматургического спектакля.

Противостояние автора и героя, саморазоблачение – лишь на поверхности. Замятин через Д-503 изживал прежнюю свою увлеченность властью и большевизмом. Связанный цепью перформансов, роман проводит сюжет от одного аттракциона к другому, монтирует эти аттракционы, и так получается пророческий роман, который и сегодня предостерегает читателей от слепой влюбленности в жестоких «благодетелей», от стремления отгородиться от мира непроницаемой стеной, от забвения собственной души.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Замятин, Евгений. “Мы”. Текст и материалы к творческой истории романа. Сост., подгот. текста, публ., comment. и статьи Марина Юрьевна Любимова, Джуллия Куртис. Санкт-Петербург: Миръ, 2011.
- Кожев, Александр. Понятие власти. Перев. Алексей Михайлович Руткевич. Москва: Практис, 2007.
- Кук, Бретт. Человеческая природа в литературной утопии: “Мы” Замятина. Перев. Ольга Бараш. Бостон–Санкт-Петербург: Academic Studies Press–Библиороссика, 2022.
- Рыклин, Михаил. Пространство ликования: тоталитаризм и различие. Москва: Логос, 2002.
- Эйзенштейн, Сергей. “Монтаж аттракционов (1923).” В: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. Москва: Искусство, 1964.
- Alexander, Jeffrey C. *The Performance of Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Shahbazian, Steve. *A Century of Dystopia*. London: Kelvern Books, 2019.

Boris Lanin – doktor habilitowany, profesor zwyczajny, pracownik Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskich Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania i badania naukowe: utopie/dystopie, literatura rosyjskiej emigracji, literatura postsowiecka, metodyka nauczania literatury. Najważniejsze publikacje: *Проза русской эмиграции* (Москва 2017); ソローキンとペレーヴィン 対話する二つの個性 (ボリス・ラニン 貝澤哉 東洋書店 2015/02); *Сорокин и Пелевин: диалог отвернувшихся* (współautor: Х. Каидзава, Токио 2015); *Killing the Leader: Dinner with Stalin (The Parallel Universes of David Shraer-Petrov)*, red. R. Katsman, M.D. Shraer, K. Smola, Boston 2021); *Православная модель в русской литературной утопии/дистопии* („Przegląd Russycystyczny” 2025, nr 2 (190)); *Жанровый канон русской дистопии* („International Journal of Slavic Studies Transgressive, Pragmatic and Speculative Horizons of Popular Literature and Culture” 2024, nr 6); *Литературная антиутопия в поисках жанровой идентичности* („Wiener Slawistischer Almanach” 2017, nr 80).