

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ**

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ**

им. В.П. Астафьева»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики её преподавания

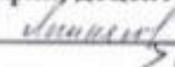
Ветренко Александр Валериевич
МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**СОВРЕМЕННАЯ АНТИУТОПИЯ: ТРАНСФОРМАЦИЯ МЕТАЖАНРА
И СПЕЦИФИКА РАЗВИТИЯ**

Направление подготовки: 44.04.01 Педагогическое образование

Магистерская программа: Поэтика и история мировой литературы

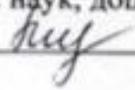
Допущен к защите
Заведующий кафедрой к.ф.н., доцент Липнягова С.Г.



(дата, подпись)

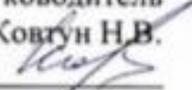
Руководитель магистерской
программы

Кандидат пед. наук, доцент Кулакова Н.В.

 22.11.2019

(дата, подпись)

Научный руководитель
д.ф.н., профессор Ковгун Н.В.



(дата, подпись)

Обучающийся Ветренко А.В.



(дата, подпись)

Красноярск 2019

Дата защиты: 25.12.2019

Тема: Современная антиутопия: трансформация метажанра и специфика развития

№	Этапы выполнения	Сроки выполнения	Форма отчетности	Отметка и подпись научного руководителя
1.	Утверждение темы диссертации	22.09.2017	Тема	Выполнено
2.	Сбор материала по теоритической части	12.10.2017-12.02.2018	Конспект	Выполнено
3.	Написание 1 главы	17.02.2018-22.04.2018	Рабочий текст 1 главы	Выполнено
4.	Обсуждение 1 главы	22.04.2018	Чистовой текст 1 главы	Выполнено
5.	Практическое исследование	17.05.2018-22.10.2018	Научные статьи	Выполнено
6.	Написание 2 главы	03.11.2018-22.09.2019	Рабочий текст 2 главы	Выполнено
7.	Написание методического приложения	23.09.2019-03.10.2019	Разработка урока	Выполнено
8.	Обсуждение 2 главы и методического приложения	16.10.2019	Чистовой текст 2 главы	Выполнено
9.	Предзащита работы	02.12.2019	Выступление	Выполнено
10.	Оформление чистового варианта	04.12.2019-13.12.2019	Чистовой текст ВКР	Выполнено
11.	Оформление автореферата	15.12.2019-21.12.2019	Текст автореферата	Выполнено

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

Индивидуальный план НИРС выполнен

Подпись декана ф-та _____

Подпись руководителя магистерской программы _____

Подпись научного руководителя магистранта _____

Подпись заведующего выпускающей кафедры _____

Подпись магистранта _____

РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация на тему «Современная антиутопия: трансформация метажанра и специфика развития» содержит 82 страницы текстового документа, 1 приложение (методическую разработку урока по антиутопическому произведению для 11 класса) и 80 использованных источников в списке литературы.

Актуальность данного исследования – изучение антиутопии в современных социальных условиях приобретает особое значение, поскольку она непосредственно связана с выбором пути социальных изменений в стране и составляет один из важнейших аспектов дальнейшего развития цивилизации. Кроме того, в рамках современной антиутопии и происходит становление художественного языка. На сегодняшний день это самый динамично развивающийся метажанр.

Объект магистерского исследования – произведения-антиутопии: «Невозвращенец» А. Кабакова (1989), «Лаз» В. Маканина (1991), «Кысь» Т. Толстой (2000), означивание вехи трансформации метажанра.

Предмет исследования – черты литературной антиутопии, представленные в данных произведениях русской литературы конца XX – начала XXI веков.

Цель данного исследования – рассмотреть основные метажанровые черты русской антиутопии конца XX – начала XXI веков в динамике метажанровых трансформаций и специфике развития:
выявить основные черты антиутопического метажанра;
изучить особенности русской литературной антиутопии конца XX – начала XXI веков;
идентифицировать степень трансформации современной антиутопии в сравнениями с классическими образцами литературы.

По результатам исследования в антиутопиях «Невозвращенец» А. Кабакова (1989), «Лаз» В. Маканина (1991), «Кысь» Т. Толстой (2000),

были выявлены основные черты метажанра: спор с утопией, ритуализация жизни, регламентация интимной сферы, социальная среда и личность как основной конфликт, локализация событий во времени и пространстве, абсолютный страх, мотив недовольства, квазиноминация и др.

Установлена связь антиутопии со временем, в котором произведение написано. Специфика развития и трансформация антиутопии обусловлены характером процессов, происходящих в жизни общества. И прежде всего советского и постсоветского общества, где планы настойчиво претворялись в жизнь. Однако результатом этого становилось не подтверждение тех высоких принципов, которыми руководствовались авторы утопий, а напротив – вытеснение из жизни здравого смысла, торжество абсурда, принимающего разнообразные формы.

Рассмотрена степень трансформации антиутопии: в классических антиутопиях всегда изображалось усовершенствованное, устоявшееся общество будущего, в котором царит порядок, но отнята свобода. В современной антиутопии действительность представляется хаотичной, все связи – социальные, экономические, нравственные – разрушены.

Антиутопия тяготеет к взаимодействию с другими жанрами, происходит процесс размывания представлений о границах антиутопического метажанра и его трансформация. В прежних антиутопиях формой освобождения личности мог быть индивидуальный бунт, теперь же хаос настолько подавляет, что бунт просто бессмыслен там, где бунтуют все и по разным соображениям.

Материалы настоящего диссертационного исследования прошли апробацию на международных и всероссийских конференциях, научных форумах с международным участием. Документы и материалы о результатах научно-исследовательской работы:

XIX Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века». Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева.

XX Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века». Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева.

Международная научно-практическая конференция, посвященная 95-летию В.П. Астафьева «Творчество В.П. Астафьева в контексте национальной истории и культуры». Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева.

Международный научно-образовательный форум «Человек, семья и общество: история и перспективы развития». Красноярск, КГПУ им. В.П. Астафьева. За доклад получен диплом 3 степени.

По результатам исследований опубликованы 4 статьи и одна статья принята в печать.

ABSTRACT

Master's thesis on "Modern dystopia: transformation of the meta-genre and the specifics of development" contains 82 pages of a text document, 1 Appendix (methodical development of a lesson on a dystopian work for grade 11) and 80 references in the list of references.

The relevance of this research-learning of dystopia in modern social conditions is of particular importance, because it is directly related to the choice of the path of social change in the country and is one of the most important aspects of the further development of civilization. In addition, within the framework of modern dystopia, the formation of artistic language is taking place. Today it is the most dynamically developing meta-genre.

The object of master's research-works-dystopias: «Nevozvrashchenets» A. Kabakov (1989), «Laz» V. Makanin (1991), «Kys»».

T. Tolstoy (2000), signifying a milestone in the transformation of the meta-genre.

The subject of the study is the features of literary dystopia presented in these works of Russian literature of the late XX-early XXI centuries.

The purpose of this study is to consider the main meta-genre features of the Russian dystopia of the late XX-early XXI centuries in the dynamics of genre transformations and the specifics of development:

to reveal the main features of the dystopian meta genre;

to study the features of Russian literary dystopia of the late XX-early XXI centuries;

to identify the degree of transformation of modern dystopia in comparison with classical literature.

According to the results of the study - in the dystopian «non-Returnee» A. Kabakova (1989), «Laz» V. Makanina (1991), «Kys» T. Tolstoy (2000), the

main features of the meta-genre were identified: a dispute with utopia, ritualization of life, regulation of the intimate sphere, social environment and personality as the main conflict, localization of events in time and space, absolute fear, the motive of discontent, quasi-termination, etc.

The connection of dystopia with the time in which the work is written is established. The specifics of the development and transformation of dystopia are due to the nature of the processes occurring in the life of society. And above all Soviet and post-Soviet society, where plans aggressively implemented in life. The result, however, was not a confirmation of the lofty principles which guided the authors of utopias, but, on the contrary, the repression of common sense, the triumph of absurdity, which takes various forms.

The degree of transformation of dystopia is considered: in classical dystopias the improved, settled society of the future in which the order reigns, but freedom is taken away was always represented. In the modern dystopia, reality seems chaotic, all ties-social, economic, moral-are destroyed.

Antiutopia tends to interact with other genres, there is a process of blurring ideas about the boundaries of the dystopian meta-genre and its transformation. In former dystopias, the form of liberation of the individual could be an individual rebellion, but now chaos is so overwhelming that rebellion is simply meaningless where everyone revolts and for different reasons.

The materials of this dissertation research have been tested at international and all-Russian conferences, scientific forums with international participation:

Documents and materials on the results of research work:

XIX international scientific and practical forum of students, postgraduates and young scientists «Youth and science of the XXI century». Krasnoyarsk, KSPU them. V. P. Astafieva.

XX international scientific and practical forum of students, postgraduates and young scientists «Youth and science of the XXI century». Krasnoyarsk, KSPU them. V. P. Astafieva.

International scientific and practical conference dedicated to the 95th

anniversary of V. P. Astafiev «Creativity of V. P. Astafiev in the context of national history and culture». Krasnoyarsk, KSPU them. V. P. Astafieva.

International scientific and educational forum "Man, family and society: history and prospects of development". Krasnoyarsk, KSPU them.

V. P. Astafieva. For the report received a diploma of 3 degrees.

According to the results of the research, 4 articles were published and one article was accepted for publication.

Содержание

Введение.....	10
Глава 1. Литературная антиутопия как метажанр.....	13
1.1. От утопии к современной антиутопии.....	13
1.2. Русская антиутопия конца XX - начала XXI веков.....	23
Глава 2. Жанровые разновидности антиутопии конца XX – начала XXI веков	31
2.1. Экстраполяция событий в антиутопической повести А. Кабакова «Невозвращенец».....	31
2.2. Жанровые особенности антиутопии В. Маканина «Лаз».....	43
2.3. Роман Т. Толстой «Кысь» как ретроантиутопия.....	54
Заключение.....	70
Библиографический список.....	75
Приложение.....	83

Введение

Среди жанров художественной литературы XX-XXI веков особое место занимает антиутопия. В лучших антиутопических произведениях ярко обрисовано неординарное, при этом в большинстве случаев трагическое мироощущение человека. В антиутопиях представлена не только проблемная мировоззренческая парадигма прошедшего столетия, но и воспроизведена картина современного нам мира. Плюс ко всему, значительное число авторов-антиутопистов предлагает свое видение перспектив развития человеческой цивилизации.

Жанровая природа антиутопии трактуется современным литературоведением неоднозначно. Мы придерживаемся концепции Н.В. Ковтун и А.Н. Воробьевой о метажанре, применительно к утопии и антиутопии, где утопия и антиутопия трактуются как единый жанр – метаутопия, в котором диалектически совмещаются общие и различные черты утопии и антиутопии. Под метажанром понимается общая художественная структура для группы текстов, обусловленная единым предметом изображения. В основе метажанра лежат более общие (укрупненные) конструктивные принципы (в терминологии Н. Лейдермана), нежели в основе собственно жанра. Эти принципы увеличивают объем жанра, придают ему такие экстраординарные масштабы, в которых теряется семантика жанра как внутренне сбалансированной системы, организующей произведение в целостный образ мира, «совмещающий противоположные знаки одних и тех же эстетических установок». Данные установки включают в себя: «изображение коллектива, организации, общества как модели лучшего (утопия) или худшего (антиутопия) государственного строя; отказ от настоящего, который выражается в радикальных формах: разрыв с привычной средой, эскапистский уход в иное, закрытое пространство, переход в другое время; коллективный характер утопической цели» [Воробьева, 2006:20].

Антиутопии появляются, когда общество пытается прогнозировать

будущее, исходя из тех сложных реалий, которые оно претерпевает в кризисный для него момент. Вторая половина 80-х годов XX века – очень сложное время для России: хаотичная, аморфная, по сути непредсказуемая перестройка, крушение «железного занавеса», подрыв прежде непререкаемых авторитетов. Художественные антиутопии осуществляют функцию прогнозирования, при этом занимая явно пессимистическую позицию относительно человеческого будущего.

Существует большое количество определений метажанра антиутопии. Антиутопия – «художественное произведение (не обязательно литературное), в котором представлена ценностно- и эмоционально-неприемлемая для автора и читателя социальная модель, номинально несущая гуманистические функции предупреждения негативных вариантов развития общества в будущем или на основе альтернативных социально-политических, экономических и культурно-философских концепций» [Тузовский, 2009:37].

Сегодня писатели экспериментируют с формой произведения, стремятся разрушить границы обычного, устоявшегося, традиционного, пытаются найти новые способы продвижения своего произведения, использовать приемы и методы других видов искусств. Развитие и трансформация метажанра антиутопии в современной литературе продолжают опираться на богатый опыт традиций. Русская антиутопия отличается активным новаторством, поиском новых жанровых разновидностей и художественных принципов. Поэтому совершенно не случайно интерес к антиутопии как к предупреждению пользуется особенной популярностью.

Актуальность данного исследования – изучение антиутопии в современных социальных условиях приобретает особое значение, поскольку она непосредственно связана с выбором пути социальных изменений в стране и составляет один из важнейших аспектов дальнейшего развития цивилизации. Кроме того в рамках современной антиутопии и происходит становление художественного языка. На сегодняшний день это самый динамично развивающийся метажанр.

Объект исследования – произведения-антиутопии: «Невозвращенец» А. Кабакова (1989), «Лаз» В. Маканина (1991), «Кысь» Т. Толстой (2000), означивание вехи трансформации метажанра.

Предмет исследования – черты литературной антиутопии, представленные в данных произведениях русской литературы конца XX - начала XXI веков.

Цель данного исследования – рассмотреть основные метажанровые черты русской антиутопии конца XX - начала XXI веков в динамике метажанровых трансформаций и специфике развития.

В соответствии с целью были поставлены следующие задачи:

- выявить основные черты антиутопического метажанра;
- изучить особенности русской литературной антиутопии конца XX – начала XXI веков;
- идентифицировать степень трансформации современной антиутопии в сравнениями с классическими образцами литературы.

Методы исследования – структурно-типологический, сравнительно-сопоставительный.

Теоретико-методологическую основу магистерской диссертации составляют научные исследования, посвященные поэтике и эстетике метажанра современной антиутопии: А.Н. Воробьевой, Н.В. Ковтун, Л. Геллера, М. Нике, В.А. Чаликовой, Б.А. Ланина и др.

Практическая значимость. Материалы исследования могут быть использованы при составлении специальных вузовских курсов по истории и теории метажанра антиутопии, сравнительного изучения современной отечественной литературы, в подготовке работ реферативного характера.

Структура работы: магистерская диссертация включает введение, 2 главы, заключение, библиографический список, включающий 80 наименований, приложение.

Глава I. Литературная антиутопия как метажанр

1.1. От утопии к современной антиутопии

Несомненно, прежде чем говорить о метажанре антиутопии, следует рассмотреть источник её появления – утопию. Возникновение утопий относится к античным временам, когда появились буколические жанры – эклоги, идиллии, изображавшие мирную, гармоничную жизнь селян в единении с природой. Но сам термин «утопия» обозначился лишь в эпоху Возрождения. Знаменитый английский политический деятель и мыслитель Томас Мор написал роман «Золотая книга, как приятная, так и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия», труд об идеальном государстве. Современная литературная утопия – потомок книги именно Т. Мора, написанной в 1515-1516 годах. Ему удалось «соединить два возможных греческих эквивалента: *eujtopiva* и *oujtopiva*, то есть «хорошее место» и «место, которого нет» После этого утопиями стали называть учения и книги, авторы которых создавали картину будущего; «разумеется, не на основе изучения объективных закономерностей общественного развития, а по принципу долженствования; так должно быть по замыслу автора» [Кярова, 2005: 34]. Иными словами, утопия – желаемое устройство общества или личности в свете представлений об идеалах. Утопия – «смесь опережения и доказательств» [Аинса, 1999:63], предугадывает и предсказывает черты мира завтрашнего или послезавтрашнего. Именно в кризисные, переходные эпохи состязаются между собой предсказатели и пророки.

У Т. Мора появилось множество подражателей. Однако и до него существовали произведения в подобном стиле исполнения. Например, рабовладельческие утопии о совершенном государстве Платона и Ксенофонта. В эпоху великих географических открытий XV-XVIII вв. появляются античные легенды о «золотом веке», о «земном рае», об «островах блаженных», различные утопии: «Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «История севарамбов» Д. Вераса и другие.

В XVII-XIX вв. широкое распространение получили также различные утопические проекты воплощения в жизнь идеалов социальной справедливости (Мабли, Морелли, Сен-Симона, Фурье, Кабэ, Герцки и др.). Разновидностью утопических сочинений Нового времени были и многочисленные трактаты о «вечном мире» (Э. Крюсе, Ш. Сен-Пьера, И.Канта, И. Бентама, В. Малиновского и других). Многие утопические сочинения предлагали решение отдельных проблем: трактаты «о вечном мире», педагогические (Я.А. Коменский, Ж.-Ж.Руссо), научно-технические (Ф.Бэкон) и т.д.

В литературе России XVIII-XIX веков – «Путешествие в землю Офирскую» (1786) М.М. Щербатова, «Рассуждение о мире и войне» (1803) В.Ф. Малиновского, сочинения декабристов и революционных демократов, романы А. Богданова, А. Чаянова и т.д. Утопия выполняет важные идеологические, воспитательные и познавательные функции. Она является выражением интересов определенных классов и социальных слоев, как правило находящихся не у власти.

Утопия выступает явлением, задающим интеллектуально-духовную перспективу обществу, конструирует некий гармоничный и совершенный мир, который может быть воспринят как возможное будущее состояние общности» [Кярова, 2005:19]. При этом исследователь приписывает утопии обязательную функцию социального смыслообразования и исторического целеполагания. Конечно, утопия, по мнению И.Д. Тузовского, может исполнять эту функцию, однако она отнюдь не обязательна. К тому же неявным образом функция поиска социальной альтернативы включает в себя и функцию возможного социально-исторического целеполагания («задание интеллектуально-духовной перспективы»). Сам же Тузовский формулирует утопию, максимально конкретизируя и определяя идеальность общества лишь в видении автора: «Утопия – виртуальная модель (образ) общества, отвечающего критериям максимально представимой автору социальной справедливости и всеобщего счастья в условиях стремящейся к идеалу

человеческой природы, которая альтернативна социальному настоящему и по замыслу автора должна выступать ориентиром будущего развития» [Тузовский, 2009:18].

Литературная утопия – наиболее последовательная, «единственная совершенная утопия, утопия в полном смысле этого слова» [Шацкий, 1990: 179], «только художественное прочтение утопии дает нам постижение ее смысла [Петручани, 1991:101]. Для появления утопии необходима вера в прогресс, во множественность миров и систем. Обязателен художественный вымысел. Элементы утопии можно отыскать в народных сказках или житиях святых, но только «райские» тексты (видения или поиски земного рая, аналогичные западным, которым посвящены исследования Ж. Делюмо) представляют *topoi* утопии: удаленность (на сказочном или духовном Востоке), островное положение, труднодоступность, отсутствие зла, денег, естественный достаток, упорядоченная половая жизнь. Счастье, красота и мир (тишина, покой) царят в тех местах, куда лишь аскеза и посвящение открывают дорогу.

«Описание рая (видение, поиски или случайное открытие, «экскурсия», рассказ свидетеля) – самая ранняя форма утопии, распространившаяся в России» (Геллер). Ее мотив – установление Царства Божия на земле. Народный утопизм находит свое выражение в устной литературе (сказки, духовные стихи, легенды) и социальной практике многочисленных сект или общин, стремящихся к духовному совершенству. Так, среди староверов (главным образом среди бегунов) была особенно популярна легенда о невидимом граде Китеже. Существует целый комплекс устных и письменных преданий, «касающихся озера Светлояр (сто километров на северо-восток от Нижнего Новгорода). Чтобы спасти Китеж от нашествия татар в XIII веке, Господь погрузил город на дно озера, или скрыл под соседними холмами, или сделал невидимым для грешников. Китеж – царство небесное, спрятанное на дне души, «благоутишное пристанище», обещанное тем, кто бежал «от мира и его благ», очистил свой дух и сердце. Поиски Китежа были

духовными поисками» (Геллер, 2003:11). Однако земной рай оставался живым мифом. Среди бегунов распространялись путеводители («путешественники») с маршрутами, ведущими в реальные или воображаемые края. Специалист по народным «социально-утопическим» легендам К. Чистов насчитал двенадцать таких мест (с XVII до конца XIX веков). Религиозные, социальные и экономические элементы перемешаны в этих легендах так же, как в американской мечте об Эльдорадо.

Классическая утопия вплоть до первого десятилетия XX века описывала острова, города, страны – изобильные, солнечные, с пышной растительностью, где не нужно трудиться, но вечно отдыхать и веселиться. «Утопия прошлого дидактична и назидательна, строга и концептуальна; родившись как рассказ о далекой, чудесной стране, она не могла избежать описательности. Столь же обязательным признаком классической утопии можно считать стремление к «всеохватности», когда автор старается рассказать всё о «блаженной земле»: от экономики и общественной структуры до организации питания, развлечения и моды утопийцев [Ковтун, 2014:37].

Современная «Нигдея» уходит от масштабных объяснений и «избыточности». Она стремится к эксперименту, опровергает любые принципы, провозглашает триумф свободы и непосредственности, жаждет праздника жизни. А. Явловская называет ее «перманентной утопией», ибо воображение постоянно готово репродуцировать образ лучшего во всех возможных вариантах и тонкостях» [Jawlowska,1975:266]. Интерес к внутреннему миру человека становится основополагающим: за вымыслом, мечтой признают статус истины, а мир вне Утопии осознается миражом. Авторы-утописты предпочитают квазиутопию, сон, фрагмент, как будто они боятся заключать свой идеал в жесткие рамки. Есть тому и более веская причина. Западная утопия – мост между литературой и философией, политикой и правом. Для ее развития необходимо, чтобы эти сферы существовали отдельно. Такая отдельность не свойственна России. На

Западе в книжных магазинах есть специальные отделы эзотерической литературы, у нее всегда свое место, она не смешивается с другими книгами. А тем временем на российском телевидении астролог может запросто выступать вслед за священником.

Отношение к утопии, оценка ее перспективности в России и Европе трактовались по-разному: «Запад пестовал и культивировал культуру утопии, не смешивая ее с культурой реальности» [Чаликова, 1991:3-4]. Утопия стояла на страже настоящего, не позволяя нивелировать границу между мечтой и действительностью. Одновременно она сдерживала прагматизм, диктат холодного расчета, что, собственно позволило видеть в ней союзницу прогресса. В русской же культуре положение прямо противоположное: здесь утопия чаще осознается как средство борьбы с прогрессом (Западом), осуществляется как попытка его остановить.

Герберт Маркузе говорит об утопии как о понятии историческом, которое относится к проектам социальных изменений, считающихся невозможными. Согласно традиционному представлению об утопии, невозможность осуществления проекта нового общества имеет место тогда, когда преобразованиям препятствуют субъективные и объективные факторы данной общественной обстановки – так называемая незрелость социальной ситуации. Коммунистические проекты времен Великой французской революции и, возможно, социализм в наиболее развитых в промышленном отношении капиталистических странах являют собой примеры действительного или мнимого отсутствия субъективных и объективных факторов, которые, по-видимому, делают их осуществление невозможным. «Проект социального преобразования может считаться неосуществимым, потому что он противоречит действительным законам природы» [Липовецкий, 2008:219]. «Когда цензура отменилась (или перестала интересоваться столь малоэффективным на короткой дистанции пиар-инструментом, как беллетристика), а проект Светлого Будущего наглядно, с жертвами и разрушениями, схлопнулся, закономерно представилась и

классическая утопия: маятник качнулся – и в текущей реальности ловить стало нечего, в ней не обнаруживалось как раз пригодных к экстраполяции позитивных тенденций» [Воробьева, 2006:189].

В соответствии с изменением общей утопической направленности (от макромира к микромиру) меняется символика, структура утопии, ее герой. В классической утопии бал правил мудрец, пророк, которому открыта истина. «Теперь на его месте может оказаться «маленький человек», юрод, неудачник, бегущий железной поступи цивилизации (произведения Г. Грина, Кобо Абэ, В. Личутина, Л. Петрушевской). Этот антигерой озабочен более собой, чем проблемами мироздания. Отсюда относительная «скромность» планов и намерений современной утопии, стемящейся заявить своеволие, но не достигнуть совершенства или прекратить историю» [Ковтун, 2014:45].

Данную стратегию можно проследить у представителей русского постмодернизма (В. Маканин, В. Пелевин, В. Сорокин), они направляют свою деконструктивную энергию как на советскую псевдоосуществленную утопию, так и на любые утопии в классическом понимании, прошлые и будущие: игра, заслуживающая названия – метаутопической.

Время социальных утопий уходит в прошлое. Одной из главных причин этого является то, что утратил актуальность сам замысел построения идеального социального порядка. Он представляется ныне не только недостижимым, но и не особенно привлекательным. Ключевую роль в его развенчании, считает Б. Юдин, сыграли антиутопии XX века – как художественные вымыслы (или прозрения) Е. Замятина, А. Платонова,

Дж. Оруэлла, О. Хаксли и других авторов, так и те, не менее жуткие, которыми обернулась практическая реализация некоторых утопических проектов. Поэтому «наши искушенные современники бывают не очень-то склонны уповать на социальный порядок – к нему, как правило, предъявляются минимальные требования – только бы не мешал жить» [Шестаков,1995:145].

Но сам импульс, питающий утопическое мышление, отнюдь не иссяк. Теперь оно прорастает на иной почве – место социальных утопий занимают утопии индивидуальные. Речь идет не о проектах создания идеального человека – таковые всегда были главной составной частью социальных утопий. Объектом же индивидуальных утопий является будущее самого «утопающего», его детей, вообще близких, а то и биологических копий, получать которые можно будет путем клонирования. В пространственном отношении такая утопия ограничивается близким окружением, оказывается локальной. Вожделения же направляются на такие объекты, как крепкое здоровье, способность добиваться высших достижений в тех или иных областях деятельности, комфортная, счастливая, активная, долгая (в пределе – сегодня уже отнюдь не только абстрактно мыслимом – бесконечная) жизнь.

«Утопии – в качестве теории – могут сохраняться и жить, чтобы избегать тотализующих утопических схем, которые едва не погубили всех нас» [Александр, 2002: 5]. Однако со временем большое значение приобретает функция критического отношения к обществу, которую берёт на себя антиутопия, бывшая неизменным спутником утопии, то есть спутником образа мира желаемого (мира со знаком «плюс»), называемого утопией, был образ мира не желаемого (мира – «минус»). Цель антиутопии – «убедить, что может быть гораздо хуже, чем ныне, так что пускай радуются тому, что есть» [Фролова, 2005:89]. В антиутопии образ будущего не идеализируется, а пародируется и критикуется.

Термин «антиутопия» впервые употребил британский философ Джон Стюарт Милль в парламентской речи 1868 года. Однако в литературе элементы антиутопии проявились значительно раньше. История антиутопии, ещё не выделенной в отдельный метажанр, уходит корнями в античность. Некоторые труды «Аристотеля и Марка Аврелия имели явные антиутопические черты. Те же черты можно проследить и в третьей книге «Путешествий Гулливера» (1727) Джонатана Свифта, где описание летающего острова Лапута фактически представляет собой

технократическую антиутопию. Элементы антиутопии встречаются в книгах Жюль Верна («Пятьсот миллионов бегумы»), Герберта Уэллса («Когда спящий проснется», «Первые люди на Луне», «Машина времени»), Уолтера Бесанта («Внутренний дом»), Джека Лондона («Железная пята»). [Чаликова, 1991:32].

Представителем классической антиутопии и ее основоположником как метажанра (антиутопии в общем понимании) является Е. Замятин, автор романа «Мы» (1920). В своем произведении писатель рассказывает о государстве будущего, «где решены все материальные запросы людские и где удалось выработать всеобщее математически выверенное счастье путем упразднения свободы, самой человеческой индивидуальности, права на самостоятельность воли и мысли» [Стахорский, 2000:303]. Замятин изображает единое государство, где живет единый народ. При этом каждый живущий обязательно является винтиком одного великого по замыслу и исполнению механизма. По структуре романа «Мы» можно конкретно обозначить - отследить основные черты антиутопического метажанра, такие как изображение тоталитарного государства, острый конфликт, псевдокарнавал, рамочное устройство, квазиноминация и другие, которые Б. Ланин обозначил как «жанровый каркас» [Ланин, 1993, с. 35].

Главным критерием, определяющим антиутопический характер произведения, в первую очередь выступает авторская позиция. Это подчеркивает польский исследователь Е. Шацкий, говоря о необходимости

вникать в намерения писателя, изучать исторический контекст, в котором появляются данные идеи: «...все зависит от того, какую дидактическую цель преследовал автор, а также от того, как его воспринимают читатели» [Шацкий, 1990:1667], ибо «...утопия может преобразиться в негативную утопию, эвтопия - в какотопию, если подойти к ней с иной системой ценностей, с иными стремлениями, интересами, потребностями, вкусами» [Шацкий, 1990:166]. Определяющим в данном случае выступает сатирическое начало, позволяющее читателю без сложных

исторических и литературоведческих изысканий безошибочно относить произведения Т. Мора и Т. Кампанеллы к утопиям, а романы Е. Замятина, А. Терца, В. Войновича - к антиутопиям. Исходя из сказанного, мы считаем целесообразным разграничивать в художественной литературе понятия «антиутопия» и «дистопия» (т. е. искаженная, или перевернутая, утопия). Что касается терминов «негативная утопия» и «какотопия» (от греч. «какоо» - плохой, злой и «тотхоо» - место), то их следует рассматривать как синонимичные последнему.

В зарубежной литературе, которая в этом плане развивалась «без застоев и запретов», к наиболее известным антиутопиям относятся дистопии «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Скотный двор», «1984» Дж. Оруэлла и «451 градус по Фаренгейту» Рея Брэдбери. **Дистопия** – «жанровая разновидность негативной утопии, возникшая в XX веке. Ее отличительная черта заключается в том, что она не содержит детально изображенной структуры псевдосовершенного мира – его описание подается через точку зрения «драматизированного сознания» (П. Лаббок) нарратора, носителя мифологем тоталитарного мира, которые постепенно, в ходе развития сюжета, начинают подвергаться сомнению, что и составляет концептуальное ядро произведения» [Павлова, 1990:95]. Дистопия, в отличие от антиутопии, представляет собой художественную модель мира, отражающую деструктивные тенденции современного общества, но не дискредитацию утопического идеала, что присуще антиутопии. «1984» Дж. Оруэлла – роман с элементами сатиры. Считается одним из известнейших произведений в метажанре дистопии, предупреждающим об угрозе тоталитаризма. Название романа, его терминология и даже имя автора впоследствии стали нарицательными и употребляются для обозначения общественного уклада, напоминающего описанный в «1984» тоталитарный режим.

Эпоха постмодернизма дала жизнь еще одному виду антиутопии – **ретроутопии**, которая фокусирует свой взгляд в будущем на архаическое, бессознательное. Так, например, давно забытые предметы обихода в

настоящем, проявляются в недалеком будущем, которому как правило предшествует ядерный взрыв, смута или любой другой апокалиптический вариант, нивелирующий достижения технологического процесса. Таков мир, изображенный В. Сорокиным в диалогии «День опричника» и «Сахарный Кремль»: государство, населенное, как и полагается после крушения, разнообразной нечистью и отброшенное в «дурную бесконечность» пытается возвести стену, чтобы оградиться от киберпанков и себеподобных.

В антиутопиях мы можем выделить несколько универсальных особенностей. Во-первых, это гипертрофированное «сгущение красок», акцент на негативные черты современного общества, которое преподносится читателю либо как модель «общества будущего», либо как альтернативная ухудшенная реальность общества нынешнего. Во-вторых, создание жизни после глобальных катастроф: как правило авторы убеждены в том, что любая глобальная катастрофа неминуемо отбросит человечество назад, как минимум на несколько ступеней общественного развития, в результате произойдет предельный регресс общественных отношений и культуры в целом. В-третьих, характерное изображение утопического общества как антиутопического. Например, из уже существующих «проектов»: теократии, общества разума, коммунизма, социального рая и прочих, создаются проекты несуществующие – с помощью перерасстановки акцентов, манипулирования словами.

Далее, еще одной особенностью антиутопии является создание так называемого искусственного разума: машинизация, превращающаяся в тотальное доминирование техники над человеком. Несмотря на распространенность темы технократического господства, она по-прежнему будоражит умы исследователей, предоставляя широкое поле для научного прогноза.

Отличительной чертой любого антиутопического произведения является способность (стремление) автора к прогнозированию. Моделируя нежелательные варианты развития социума, авторы антиутопии пытаются

косвенно влиять на будущее. В настоящее время мир очень близок к тому, что изобразили в своих произведениях Е. Замятин, Р. Брэдбери. Писатели оказались правы: достижения научно-технической мысли стали неотъемлемой составляющей человеческого существования, проникли во все сферы – от элементарного быта до дерзких попыток управления природой. Цивилизация как бы оцифровывается. Идолопоклонничество беспрерывно совершенствующимся гаджетам обретает едва ли не тотальный характер. Человек уже вовсе и не «венец творенья», звучит всё менее и менее «гордо», стремительно теряет самобытность, становится проблемно восприимчивым к реалиям окружающего «живого» мира, всё глубже погружаясь в мир виртуальный, во многом фальшивый, выдуманный, утопический. Естественные чувства искажаются. Эмоциональность мутирует. Зависимость от технической оснащённости становится непреодолимой. Индексы потребления замещают живую и первозданно уникальную душу.

1.2. Русская антиутопия конца XX – начала XXI веков

В конце 80-х – начале 90-х годов XX века, в кризисный момент перестройки в России, когда «вся природа тут валялась в страшно диком беспорядке» [Маркузе, 2005:43], в литературе наблюдается чрезвычайная по многим признакам обстановка, напоминавшая сравнительно давнюю, но не забытую эпоху (1920-е гг.), о которой А. Белый тогда сказал: «Революцию взять сюжетом невозможно». «Крушение готовых жизненных сценариев вызвало в больших эпических жанрах потерю привычных возможностей построения сюжета, формирования образов персонажей и т.п.» [Кукулин, 2002: 11]. Но литература опять пытается «взять сюжетом» эпоху разлома. И вновь в дело вступает утопия, только в отличие от той, рожденной Революцией, теперь это – сплошная негативная утопия. Появляются маленькие повести и рассказы, в которых явственно обозначаются черты социальной фантастики, но предстающие в таком новом эстетическом аспекте, с каким российский читатель еще не сталкивался.

Их появление было сопряжено с рядом принципиальных и масштабных качественных сдвигов в литературной жизни той поры, что во многом определило тогдашнее, не сразу понятное, положение этих рассказов в литературном процессе. Это было необыкновенно литературное время, буквально ежечасно менявшее контекстный колорит. Любое произведение, появлявшееся тогда в печати, попадало в сверхнасыщенную литературную атмосферу и должно было пройти жесткий «конкурс» на вход в большую литературу. Долгожданная эпоха возвращения великой русской литературы к родным пенатам, откуда она была изгнана в разные годы. Тогда же публиковались и западные антиутопии, о которых советскому читателю прежде почти ничего не было известно. «Основным содержанием этого этапа развития русской антиутопии, – пишет Б. Ланин, – стало предчувствие распада. Для одних эта эпоха стала огромной личной трагедией, для других – крушением «империи зла», «тюрьмы народов», «империи Кремля» и проч. В любом случае, крушение огромных государственных образований исполнено трагизма и колоссальной психологической ломки. Прежде всего, писатели увидели здесь трагедию личности» [Ланин, 1993:124].

Кроме того, в дело вступало еще одно вдруг открывшееся явление, вмиг спутавшее тогда все привычные эстетические ориентиры большинства читателей, хотя, как вскоре же и выяснилось, это явление давно существовало в литературном подполье. Называли его тогда по-разному: литература новой волны, новая литература, подпольная, даже «сундучная», андеграунд, пока не сошлись на западном варианте постмодернизма.

В наши задачи не входит подробное рассмотрение постмодернизма, следует ограничиться лишь рамками темы в той мере, в какой это касается антиутопии. Такие эстетические установки постмодернизма, как интертекстуальность, тотальная ирония и пародийность, игровая стихия, воплотившие новый взгляд на человека, малого и ничтожного, когда уж и не человек даже, а «некий сомнамбулический мутант, который фактически управляется извне, из каких-то находящихся вне его центров власти и

влияния» [Якимович, 1923:227], западная антиутопия продемонстрировала уже в середине XX века.

Нюанс по поводу личности заключался в том, что и классическая западная антиутопия сосредоточивалась именно на маленьком человеке. Куда уж меньше, казалось бы. Но вот извлекается, строится постмодернистская метафора, как, например, в романе П. Зюскинда «Парфюмер» (1985, в русском переводе – 1991), в котором есть обособленный сюжет пансиона мадам Гайар. Она (мадам Гайар), как считает А. Якимович, ««новая и новейшая Европа», рождающая «светлые» идеи относительно того, как можно избавляться от неудобного человека, неудобной нации или неправильного (эксплуататорского) класса» [Якимович, 1923:230].

Как пишет Якимович, сравнивая зарубежную и русскую антиутопии, «западный мутант куда бодрее и жизнерадостнее, советский – астеничен и маниакально-депрессивен, но это внешние признаки, а суть в том, что оба находятся в состоянии ошеломления, глазам своим не верят и не пытаются разобраться, что вообще происходит. Они – заколдованная толпа, которой можно легко манипулировать, словно имея в кармане флакон удивительной эссенции» [Якимович, 1923:232]. Наиболее яркие тому примеры – «Сомнамбула в тумане» (1988) Т. Толстой, ее же «Лимпопо» (1991), «Невозвращенец» (1989)

А. Кабакова, «История города Глупова в новые и новейшие времена» (1989) В. Пьецуха, «Записки экстремиста» (1990) А. Курчаткина, «Новые Робинзоны» (1989) Л. Петрушевской, «Носитель культуры». В. Рыбакова, его же «Не успеть» (1988), «Лаз» (1988) В. Маканина, «Омон Ра» (1992)

В. Пелевина и некоторые другие.

Одним из самых значительных, программных произведений обозреваемого времени, как бы специально спрессованного «под антиутопии», является вышеупомянутый «Невозвращенец» А. Кабакова. Рассказ этот, первоначально задуманный как остросюжетный киносценарий,

ознаменовал собой целый этап развития антиутопии (постутопии), связанный с общественно-политическим взрывом конца 1980-х годов в Советском Союзе.

Постутопия нарушила идеальные пропорции и связи антиутопической структуры вплоть до ее деформации и частичного разрушения. Сюжетные реалии в «Невозвращенце» поистине жуткие: государство находится на военном положении, введен комендантский час, естественное состояние жителей города – страх, так как их жизнь находится в постоянной опасности, на улицу без «калашника» лучше не выходить. После путча действует план «радикального политического выравнивания» [Кабаков, 1989, с. 28], в основе которого лежит нереализуемая идея всеобщего равенства и справедливого распределения. Как и во всякой антиутопии, благие цели достигаются здесь чудовищными, античеловеческими методами: ради достижения «райского» будущего не жалко и самой жизни, особенно чужой. Вопреки элементарной логике можно и живых людей объявить «несуществующими», уничтожить их.

Герой постутопии А. Кабакова, повзрослевший и прозревший относительно государства, видит в последнем не Благодетеля, как в «классической» антиутопии, а разоблаченного Дьявола, одряхлевшего, немощного, утратившего и предмет, и средства соблазна, неплатежеспособного ловца душ и потому неспособного соблазнять. Но еще вооруженного и опасного, от которого нужно убегать. [Воробьева, 2009: 57].

В этот контекст можно поставить ряд антиутопических произведений западных писателей, также соответствующих установкам постмодернизма, из которых важнейшая в нашем аспекте – «виртуальная реальность» – «термин, объединяющий разные «несуществующие реальности» – от созданных с помощью высоких технологий до наркотических галлюцинаций» («Высокие технологии» вскоре тоже объявятся в антиутопических сюжетах XXI века) [Романчук, 2003:51].

Художественный масштаб постутопии, конечно, несравним с

масштабами классической антиутопии, но это был необходимый этап эстетического освоения сложнейшего переходного времени в истории России XX века. Все названные тексты объединяют схожие черты, общий образ, выстроенный на взаимодействии между художественной реальностью классической антиутопии и жестокой сущностью российской действительности 1980–90-х годов. Подобное взаимодействие осуществляется через ассоциации, упоминания героев, авторов, ситуаций классической антиутопии, намеки на мотивы, темы и образы, рассыпанные в ее сюжетах. Что же касается канонических признаков антиутопии (в особенности образа будущего), то постантиутопия трансформирует их в свои сюжеты на собственной эстетической платформе, основанной прежде всего на принципиальном сдвиге фантастических элементов в сторону реальной действительности, которая в тот момент являла собой неистовую фантазмагорию, трудно представимую в самой изобретательной фантастике. Происходит бурный процесс эстетического пересмотра антиутопического канона, прежде всего в самом продолжении остановленного Великой операцией сюжета времени (классическая антиутопия предполагала, что время остановилось навсегда на «счастливой» точке удаления души); в нарушении пропорций и связей антиутопической структуры вплоть до ее деформации и даже частичного разрушения; в полемике с концепцией конца света.

Постутопия иронизирует над образом сильного государства, оставляя его в прошлом, на той «счастливой» точке, к которой оно приковало человека. Она срывает с могучего государства всевозможные покровы и маски, обнажая растерявшегося, уже бессильного и потому озлобленного человека, как это обнаруживается в рассказе Вяч. Рыбакова «Не успеть», в повести

А. Кабакова «Невозвращенец»; крысиную морду, как в рассказе Вяч. Рыбакова «Носитель культуры»; алчную безликую «хозкоманду» – зловещую пародию на забытый продотряд, как в рассказе Л. Петрушевской «Новые

Робинзоны».

Герои постутопии, повзрослевшие и прозревшие относительно своего государства, видят в нем не Благодетеля, Небожителя, расположенного в недостижимых верхах, как в классической антиутопии, а разоблаченного Дьявола, одряхлевшего и немощного, не способного уже соблазнять человека, утратившего и предмет, и средство соблазна, неплатежеспособного ловца душ. Герой видит в своем государстве недостойного, жадного и корыстного соперника в борьбе за существование, еще вооруженного и опасного. Авторы антиутопии с помощью иронии десакрализуют государство, сбрасывают его с бывшего, недоступного пьедестала, ставят ниже человеческого уровня.

Постутопия обнажает «послеоперационное» состояние человека в повседневности его существования, когда перед ним обнаружилось совсем другое поле жизни. К освоению этого поля он не готовился: без мечты, без движения, без будущего. Образуется некий вакуум в экзистенции человека, и вопрос в том, будет ли он, этот безжизненный вакуум, ликвидирован, замещен. Все категории человеческого существования обретают в мире постутопии уродливые черты. Разочарование в вековечной мечте выбивает из-под ног человека одну из несущих опор его социального сознания, что должно было повлечь смену прежнего способа существования. Победа государства над человеком обернулась их общим поражением. И сгорал индивид. И рушилась империя.

В отличие от постутопий, рожденных и вдохновленных перипетиями кризиса позднего СССР, в новейшей антиутопии рубежа XX-XXI веков речь не идет о тоталитарном режиме в том или ином государстве. Новые утописты не ищут виновных в подавлении и отчуждении личности, все проблемы перемещаются внутрь человека. Так, в повести В. Маканина «Лаз» главный герой Ключарев ощущает себя в сложнейшем иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Однако пресловутый «коллективизм» в повести разрушается,

подобно тому, как разрушается, теряя абонемент за абонементом, телефонная сеть в верхнем городе. Это означает не потерю связей между людьми, а изменение их внутреннего мира [Маркова, 2003:37]. Отсеялись через спасительный лаз одиночки, Ключарев остался. Он из тех людей, которые устраивают «какую-то пусть еще не свободную, но всё же у каждого по своему несвободную, отдельно несвободную жизнь» [Маканин, 1998: 382]. Антиутопия заявила новые позиции через изменение структуры персонажей, расширение диапазона качественных характеристик героев, углубление трагизма в положении личности.

В рассказах постутопии возникает та или иная ситуация прямого соприкосновения человека и государства: сотрудничество (или варианты – сговор, сделка в рассказах «Не успеть», «Носитель культуры»

Вяч. Рыбакова), обман («Сказка о Нездешнем городе» И. Басырова), открытое неповиновение («Невозвращенец» А. Кабакова, «Носитель культуры» Вяч. Рыбакова). Сравнительно с классической антиутопией, где подобные ситуации развиваются в динамике всего конфликта и в них – кульминация всего действия, здесь конфликта уже нет.

Таким образом, антиутопия, несомненно, питаемая самой действительностью, в то же время бесстрашно заглядывает в будущее, выполняя своеобразную функцию предостережения. И если напомнить о характере этих предостережений (которые уместно назвать мрачными пророчествами) у Замятина и Хаксли, Платонова и Оруэлла, то понятной становится, мягко говоря, негативная оценка, которую до недавнего времени получали эти произведения (совершенно недоступные для читателя Советской России) в подцензурной советской критике. Взглянем, как всё неоднозначно было с антиутопическим «пропуском в мир», на кратком, но ярком примере одной из самых крупных жемчужин обзереваемого нами метажанра.

Знаменитая антиутопия «1984» в СССР была впервые опубликована лишь за два года до самороспуска вусмерть «перестроившей» себя империи.

В 1991-м Советский Союз опустил свой флаг над Кремлем. А Оруэлл поднял тиражи «Новому миру» по историческим меркам буквально накануне – в 1989-м! Как же долго, поистине до последнего, крепилась советская цензура, тужась «не дышать» в сторону «1984». Но замалчивать пророческий роман вечно, как видно, было актом не кощунственным даже, а святотатственным. И «Новый мир», как когда-то Солженицыну, дал дорогу и Эрику Блэру, чей псевдоним к тому времени уже стал одним из самых узнаваемых брендов «холодной войны». (Да и сам термин этот полуоксюморонный – «холодная война» – ввел в повседневную политику именно Джордж Оруэлл).

Ужасы тоталитаризма, живописно описанные «троцкистом» Оруэллом, живоотно-ужасно встретила значительная часть советских литературных критиков. Сгущение красок в этом «пасквиле» признавалось едва ли не более зловредным, чем сгущение крови для перспектив предынсультного больного. Отчаянным было желание отчаявшихся доказать почти недоказуемое, опровергнуть то, о чем страшно было признаться даже самим себе: картины, что ваяет (холодно «воюет») этот англичанин, нами, русскими, вполне узнаваемы. И концентрированно, до рези в органах, осязаемы. Можно сказать, что Оруэлл открыл нам глаза на то, как функционируют тоталитарные режимы.

Сегодня мы читаем «1984» уже совсем иначе – с возрастающей тревогой: пытаемся понять, как далеко наши государства и мир в целом продвинулись по пути в технократический ад, описанный теперь уже общепризнанным литературным классиком. Почти мистика, но сегодня его пророческая книга актуальна как никогда. «1984» вооружает нас, живущих вот уже почти в 2020-м, важным знанием и очень серьезным предостережением. В романе Оруэлла экраны телевизоров превратились в экраны слежения за всем, что происходило в домах людей. Сегодня таковыми стали вездесущие социальные сети, а не камеры наружного наблюдения, как того опасались еще некоторое время назад. В 1984 году в романе за гражданами следят экраны телевизоров, и каждый шпионит друг за

другом. Сегодня соцсети и мобильные приложения следят за каждым действием человека, за покупкой или комментарием, который кто бы то ни было оставляет в интернете, разросшемся до величин Вселенной... Разнообразные и не подвластные контролю простого человека гаджеты навязчиво присутствуют в нашей жизни, которая, как кажется, уже и не «наша» вовсе, а общедоступная, выложенная напоказ, на осмотрение. И ждет оценочного приговора вошедшего в карающее-милующий раж «общества потребления».

ГЛАВА 2. Жанровые разновидности антиутопии конца XX – начала XXI веков

2.1. Экстраполяция событий в антиутопической повести А. Кабакова «Невозвращенец»

Повесть «Невозвращенец» написана А. Кабаковым в 1987 году, а действие отнесено к 1992 году. Выход ее совпал с эйфорией ожидания общественных перемен, связанных с перестройкой, но и со страхом, и с ощущением рушащегося привычного миропорядка: талоны на водку, табак и сахар, этнические и религиозные конфликты, лихорадка переименований городов и улиц.

По замыслу это киносценарий со всеми специфическими качествами этого жанра. Мир, изображённый А. Кабаковым, вобрал в себя все тенденции политических движений и общественных настроений начального этапа перестройки. Хотя по своим эстетическим качествам «Невозвращенец» вряд ли может быть причислен к высоким достижениям русской литературы, но публикация оказалась сенсационной: А. Кабаков первым передал ощущение кризиса перестройки.

В условиях введения распределительной системы и всеобщей «талонизации» всей страны нерешительное руководство сметено. В результате путча власть перешла к военной диктатуре, во главе которой стоит секретарь-президент (вероятно, симбиоз Генсека и Президента

[Кабаков, 1989 : 27] генерал Панаев. Империя рухнула, «Союз нерушимый» распался, образовались национальные государства: Россия, Туркестан, Объединённые Бухарские и Самаркандские эмираты, Прибалтийская федерация, Сибирь, Крым. Диктатура сохраняет имперские привычки: Революционную Российскую Армию посылают для оккупации Прибалтийской федерации и Трансильвании [Кабаков, 1989:29].

Атмосфера в городе напряжена до предела. Страх стал естественным состоянием жителей, жизнь которых в постоянной опасности: на улицу без «Калашникова» лучше не выходить [Кабаков, 1989:27]. Смерть, убийство, расправа превращаются в норму: просто взяли и убили. «Тем временем двое, державшие мужчину, вывели его на середину переулочка, к ним подошёл третий, держа на весу, низко, на вытянутых руках тяжёлый пулемёт. Двое шагнули в стороны, мгновенно растянув руки мужчины крестом, третий, не поднимая пулемёта, упёр его ствол в низ живота распятого, ударила короткая очередь. К стене противоположного дома полетели клочья одежды» [Кабаков, 1989 : 35].

После путча действует план «радикального политического выравнивания», в основе которого лежит утопическая идея всеобщего равенства и справедливого распределения. Как во всякой антиутопии, благие цели достигаются чудовищными античеловеческими методами. Общество гипнотизируется идеей достижения райского будущего, во имя которой не жалко и самой жизни, особенно чужой. Ради выравнивания можно даже вопреки логике объявить живых людей «несуществующими» и уничтожить их [Кабаков, 1989 : 28].

А. Кабаков нагнетает жуткую атмосферу изображением бесчинств и убийств. Во всех действующих силах очевидны прототипы реально существующих политических течений, легко узнаваемые современниками. В этом отношении «Невозвращенец» представляет своеобразный каталог политических партий и движений, в который включены подмосковные анархисты – «люберы», боевики из «сталинского Союза российской

молодёжи», взрывающие памятник Пушкину за то, что с императором враждовал, над властью смеялся, происхождение имел не славянское»; «витязи» с аккуратно выструганными кольями, охотящиеся на евреев в самом центре города; отряды контроля Партии Социального Распределения, отбирающие «всё до рубашки»; «свита Сатаны» в кошачьих масках, устраивающая пикеты возле дома с «нехорошей квартирой». Всё, изображённое А. Кабаковым, – знаки политических реалий, доведённых до логического завершения [Кабаков, 1989 : 40]. А. Кабаков гиперболизировал те политические тенденции, которые в 1988 году ещё только проявлялись. Он развернул их в полную силу, показал, что в условиях нецивилизованных методов политической борьбы единственное, что ждёт страну, – вооружённые столкновения [Кабаков, 1989 :18].

В соответствии с парадигмой метажанра антиутопии повествование ведётся от лица участника событий. В «Невозвращенце» это Юрий Ильич. Он – экстраполятор, который может узнавать будущее и проникать в него. Он еще и литератор, пишущий свои заметки, что тоже соответствует законам метажанра, всё описанное – воображаемое (или увиденное в ином времени) героем. Возможности Юрия Ильича используют в своих целях «органы». Они воздействуют на ситуацию в будущем, и, поняв это, герой решает не возвращаться в свое время, чтобы выйти из-под контроля]Катастрофическая, ежеминутно угрожающая его жизни действительность в будущем оказывается менее страшной, чем тиски «органов» в настоящем: «Здесь я их совсем не боялся. Здесь я привык и в случае опасности успевал лечь и прижаться к земле [Кабаков, 1989 : 20] Мотив бегства от ситуации является ключевым в антиутопии.

Жанр «Невозвращенца» называют «литературно-политической критикой» [Любимова, 1994:210]. Рассуждая относительно стиливых особенностей этой повести-киносценария, исследователи замечают, что, несмотря на торопливую манеру письма подобных произведений «с обилием «чужого текста», разговорных и идеологических штампов» [Любимова,

1994:212], нельзя говорить, что тексты примитивны по своему литературному «устройству», «анализ их включенности в публицистический и идеологический контекст интереснее, внешние связи сложнее и богаче», тексты «вмонтированы в нынешние междоусобицы – как реляции с места событий» [Любимова, 1994:210], что вполне естественно с учетом реалистической обстановки. «Небольшая гиперболизация придает им недостающую в газетах дозу гибельной прелести» [Любимова, 1994:211]

Александр Василевский так определяет жанровое своеобразие «Невозвращенца»: «... образцом (колодкой) служит в данном случае типовая модель западного фильма-катастрофы... Важно, что истинным содержанием таких произведений является, в первую очередь, сама катастрофа, на воспроизведение которой усилий не жалеют, а основным действием оказывается борьба героя, сильного духом и телом, за свое выживание и за спасение хотя бы одной красотки, он просто обязан выжить, в противном случае нарушается чистота жанра...» [Василевский, 1994:255].

Некоторые сомнения относительно жанровой отнесенности подобного типа произведений и, конкретно, «Невозвращенца» возникают благодаря разъяснениям самого Кабакова, который в интервью прямо заявляет, что «Невозвращенец» написан не ради футурологической, а ради сатирической его части - вербовки Юрия Ильича сотрудниками таинственной «редакции», то есть госбезопасности. «Единственное, что я мог сделать, – объясняет автор, – это развлечь читателя на то время, пока он читает книжку» [Иванова, 2007:35].

«Невозвращенца», конечно, следует рассматривать в контексте метажанра антиутопии. То есть и определение данной повести как «литературы политической катастрофы» (Василевский) и как «литературно-политической критики» (Золотоносов) не есть обозначение метажанра в целом. Скорее всего, это лишь те частные признаки современной антиутопии, которые проявляются во многих произведениях антиутопической литературы.

И совсем неправомерным кажется высказывание о том, что повесть Кабакова – «не литература в точном смысле, не словесное творчество» [Любимова, 1994:209]. Здесь будет уместным напоминание о литературе «второго ряда», появление которого говорит о степени зрелости метажанра. Сниженность эстетических показателей не выводит художественные тексты за пределы литературы. «Литература жива именно тем, что художественные «образцы» сосуществуют в ней с потоком вторичных произведений. Хотя порой произведения «второго» и далее рядов становятся образцами жанровой чистоты: как раз произведения в художественном отношении незаурядные и «взрывают» жанровые каноны, чтобы утвердить оригинальность художественного видения их авторов» [Тимофеева, 1995:89]. То есть так продолжается движение, специфика развития и обогащения метажанра, что касается «Невозвращенца», то он, будучи «бестселлером номер один» [Василевский, 1994:255] 1989-го года, всё же остается явлением масскультуры, беллетристикой – и здесь он на своем месте.

Обращаясь к сюжету произведения, можно увидеть следующее. В 1992-м году генерал Панаев в ходе гражданской войны взял власть в свои руки. Было введено военное положение, и у граждан страны (вернее той территории, которая после распада «Империи» от нее осталась) власти первым делом конфисковали все часы – необходимый элемент для возможных самодельных мин с часовым механизмом. Общество вступило в эпоху безвременья в полном смысле слова. И уже здесь возникают литературные ассоциации с предшествующими антиутопиями, то есть традиция метажанров (антижанров), создающая систему аллюзий и отсылок своих текстов друг к другу, в «Невозвращенце» хорошо прослеживается. Это и оруэлловский герой, который не знает точно, который сейчас год, и лишь полагает, что идёт 1984-й. Это и набоковский узник Цинциннат, который думает, что живёт по крашеному времени, видя, как тюремный сторож каждые полчаса смывает нарисованные стрелки часов и опять рисует новые. Время в антиутопии становится предметом манипуляции со стороны

тоталитарной власти, делается одним из главных рычагов в «преображении» действительности. Как и ликвидация коллективной памяти. Как и контроль над прошлым (мотив переписывания истории - ключевой в тексте

Дж. Оруэлла).

В киноповести А. Кабакова эти факторы, однако не принимают глобальных, всеобщих размеров и очертаний. Но в том и своеобразие «Невозвращенца», что автор, используя свою особую систему знаков, обозначает лишь одну деталь, не расписывая её. Оставаясь без часов, люди волей-неволей попадают под информационно-идеологическую «атаку» господствующей группировки: «Я выключил (транзистор) – батарейки садились, а время говорить, видно, не собирались. Теперь они говорят время всё реже, чтобы заставить побольше слушать всякую чушь» [Кабаков, 1989:33].

Ещё одна особенность антиутопии Кабакова – чувство сопричастности происходящим событиям, которое отличает данную повесть от других произведений литературы-предупреждения. Если на миры, изображённые Замятиным, Хаксли, Оруэллом, можно позволить себе взглянуть с любопытством стороннего наблюдателя (пусть осознавая всю кошмарность антиутопической реальности и её «новояза», «двоемыслия», «Машины Благодетеля», осознавая схожесть со сталинизмом и нацизмом, но не отождествляя её с сегодняшней, уже «исправившейся» действительностью), то, читая Кабакова, можно испытать и дискомфорт, и беспокойство, и при этом поверить в осуществимость его прогноза. И не только потому, что время действия в «Невозвращенце» – 1993-й год – максимально близко, хотя уже и в таком непохожем на текущую современность прошлом, но и потому, что все реалии слишком узнаваемы.

В повести нет философичности Замятина, глубины социального обобщения «1984», но в своё время она была очень злободневна. «Сила Оруэлла – в универсальности описанного механизма. Тоталитарная структура порождает подобие и нивелирует различия; можно не знать

русских реалий, но опиши механизм – и детали сами выскочат с поражающей точностью» [Геворкян, 1989:9]. Исходя из этого замечания, можно сказать, что сила «Невозвращенца» как раз в деталях, в том, что ужасы совершающейся катастрофы развёртываются на московских площадях и бульварах, которые знакомы читателю. Впрочем, с другой стороны, эта «сила» повести Кабакова, её актуальность и «привязанность» к определённому социальному периоду, может быть, и послужила «однодневности» «Невозвращенца».

Одним из свойств киноповести является «аккумуляция» литературных реалий: это и «Свита Сатаны», охраняющая дом с «нехорошей квартирой» («Мастер и Маргарита» Булгакова); это и 1993-й год – совпадающий по последним цифрам с «Девяносто третьим годом» В. Гюго (самого писателя упоминает сотрудник загадочной «редакции» Сергей Иванович: «... как Гюго прочитал, так и возникло желание: обязательно девяносто третий» [19, 26]); это и гоголевская панночка, которую увидел в ночной спутнице главный герой; наконец, это и Пушкин, памятник которому пострадал в «боях за истину».

Оригинальным представляется в этом аспекте критика В. Золотоносова, который уверен, что во внешности «сочинителя, песни которого пела вся страна», проносящегося в вагоне метро (куда его посадили анархисты, чтобы, «остановившись где-нибудь в Дачном под утро, вытащить на перрон и заставить петь» [Кабаков, 1989:41]), нетрудно узнать Б. Окуджаву. «Возможно, – объясняет Золотоносов, – был задуман резкий контраст Москвы, по которой «Александр Сергеевич прогуливается» и в которой «ах, завтра, наверное, что-нибудь произойдёт», и Москвы, где танк привычен, как такси, без «калашника» по Тверской никто не ходит, а памятник Пушкину сбрасывает озверелая молодёжь постсоциализма» [Кабаков, 1989:25].

Особенность композиции «Невозвращенца» рамочное повествование, характерное для антиутопий («Мы» Замятина, «Приглашение на казнь»

Набокова, «Москва-2042» Войновича, «Записки экстремиста» Курчаткина). Художественной целью такой повествовательной структуры является, во-первых, наиболее полное и психологически глубокое изображение образа автора «внутренней рукописи», во-вторых, рукопись проявляется не просто как подсознание героя, но более того – как подсознание общества, в котором живёт герой. То есть обращение к словесному творчеству – не просто сюжетно-композиционный ход, оно позволяет преподнести антиутопический мир изнутри, «через чувства его единичного обитателя, претерпевающего на себе законы и поставленного перед ними в качестве «ближнего»» [Гаррос, 2007:5]. В этой «персоналистичности» и выявляется одна из характерных черт произведения антиутопического метажанра.

Интересным, в «антиутопическом прочтении» будет образ героини – женщины из Днепропетровска, которая путешествует с главным героем по ночной Москве 1993-го года и за несколько «талей» (талон – ещё одна спрогнозированная «радужная» реалья) собирающаяся убить своего спутника. Как замечают Ланин и Боришанская в своей работе, в средние века «diabulos» писали и в облике женщины. В классической русской антиутопии Евгения Замятина главная героиня принадлежит к организации Мефи, называющейся так в честь Мефистофеля. «Эту дьявольщину женские образы вносят во многие произведения антиутопического метажанра» [Гаррос, 2007:4]. По этой же причине, считают авторы, женщины в русской антиутопии беспортретны, никак не описаны, за редкими исключениями, за одной-двумя деталями, поскольку несут в себе «неописуемую» демоническую силу, и в этом – определённая жанровая нагрузка.

Так, герой Кабакова, говоря о внешности своей спутницы, как о «комбинации панночки и модели из хорошего журнала», замечает, что в «синем свечении» ночного окна «лицо женщины... стало совсем ведьмачим» [Кабаков, 1989:18]. «Экстраполятор», в который раз обманувшийся «этими сухими, точно и тонко прорисованными лицами» [Кабаков, 1989:17], опять

поддался женской магии, и героиня, эта «южная красавица», чуть было не стала причиной его гибели.

Хотелось бы заметить, что все русские антиутопии – литература о мужчинах (за исключением, возможно, «Новых Робинзонов»

Л. Петрушевской)), и после «Мы» женщина никогда не была героем-идеологом, но всегда несла определённую идейную нагрузку. Например, героиня Кабакова – «дьявольская панночка», взяв на прицел спасшего её героя-повествователя, истерично кричит ему в лицо: «... Из-за таких гнид началось всё! Жили как люди, всё было нормально... Завидующие твари!... Сталин вам был плохой, Брежнев вам был плохой, вам Горбачёв ваш был хороший!» [Кабаков, 1989:24], обвиняя этим интеллигенцию, журналистов, демократов-политиков, демагогов, расшатавших устои стабильного мира. Однако, сам ряд, ее выстроенный, вполне драматичен: на то она и «панночка».

Сходную точку зрения пытается отстоять умный и злой иностранец из эмигрантов второго поколения, «экстраполятор с той стороны». Надо заметить, что в «Невозвращенце» также включаются в сюжет те «почти невероятные встречи идейных оппонентов», которые являются типичными «как раз для умышленного мира антиутопий» [Тимофеева, 1989:118]. Хотя, в отличие от «вдохновителей и апологетов нового жизнеустройства, чья родословная восходит к фигуре великого инквизитора» [Тимофеева, 1989:120] и которые вступают в неприменный диспут с героем-нонконформистом во всякой антиутопии, пытаясь «приспособить» неприспособившегося к «счастливому» миру героя, «экстраполятор»-эмигрант обвиняет самого «невозвращенца» и с ним всю интеллигенцию в том, что страна развалилась, жизнь в ней стала жестокой и абсурдной: «...радуйтесь, дождались! То, что вы все, вся ваша паршивая интеллигенция, так ненавидели, рухнуло... Ну и вы полагаете выжить после такой операции?.. Госпитальная хирургия: кровь, ошметки мяса, страх и никакого наркоза, заметьте... А в результате? Генерал присматривает за страной-

инвалидом... вот вам и еще один светлый праздник освобождения. Погромы, истребительные отряды, голод и общий ужас... Потом, естественно, разруха, потом железной рукой восстановление... Бывших партийных функционеров уже по ночам увозит Комиссия. Всё ради будущего светлого царства любви, главное, – справедливости...» [Кабаков, 1989:23].

Итак, собеседник героя-повествователя предсказывает появление новой утопии, совершенно справедливо увидев в рождающемся новом военизированном мире черты тех «идеальных обществ», счастье в которых насильно «прививается». Здесь проявляется, пусть и в несколько трансформированном виде, один из наиболее распространённых структурных приёмов антиутопии – опровержение одной утопии новой утопической моделью. Данный прием призван подчеркнуть «непреходящность» утопического сознания как такового.

Предваряя анализ общественной атмосферы кабаковской антиутопии, следует привести еще одну фразу «умного иностранца»: «Вы когда-нибудь научитесь терапии-то европейской? Почему там бастуют веками – и ничего, а у нас день бастуют, на второй – друг другу головы отрывают? Почему там парламентская борьба, а у нас «воронки» по ночам ездят?» [Кабаков, 1989:39].

Действительно, атмосфера 1993-го года в киноповести пропитана ощущением смертельной опасности, страха и истеричной агрессии. Люди, боясь друг друга, ходят по городу вооруженные, и нет гарантии, что человек, почувствовав реальную или мнимую угрозу, не начнет убивать. Ступени состояния постоянной паники способствуют различные карательные организации, взявшие на себя функцию судей и палачей. Причём процессы суда и казни становятся нерасторжимым единством; почти одномоментным, единовременным. Это и истребительный отряд угловцев, охотящихся за покупателями винных магазинов; это и «афганцы», в упор расстреливающие на улицах «торгашей» из пулемета; и московские «металлисты» в узнаваемой униформе; это уже упоминаемая «Свита Сатаны» в кошачьих масках;

Революционный Комитет Северной Персии, захватывающий заложников из православных москвичей в ответ на арест своих товарищей «собаками из Святой Самообороны»; боевики из «Сталинского союза российской молодёжи»; «витязи» в чёрных поддевках с аккуратно выструганными колами, устраивавшие облаву на евреев около стендов с «Ведомостями» на Страстной; «отряды контроля» Партии Социального Распределения, отбирающие «всё до рубашки».

В такой обстановке, когда любой человек, любая активно действующая группировка может нести смерть, страх становится той абсолютной категорией, которая является главной составляющей мотива репрессивного псевдокарнавала в антиутопии. Страх перерастает свои исконные признаки и выливается во всевозможные проявления агрессии, становясь доминантой общественных эмоций. Таких сцен, где страх является «всепроникающим эфиром», можно найти предостаточно в любой антиутопии. И образцом преодоления страха (как быстрозаканчивающегося сигнала опасности и перехода его в явление перманентное) будет, конечно, «1984» Дж. Оруэлла. Страх жителей Океании перед властью соседствует с боязнью «внешних» врагов и врагов «внутренних» – «врагов народа». Выявление властью, конкретизация такого «врага» на некоторое время устанавливает передышку от страха и вырабатывает в обществе благодарность правящей элите. Такими факторами изживания «на время» тотального страха становятся судебные процессы, которые в антиутопиях принимают фальшиво-карнавальные, ритуализированные формы.

Так, в «Невозвращенце» вроде бы вполне оправданная борьба с незаконными привилегиями оборачивается кровавой деятельностью подчинённых генералу Панаеву боевиков Партии Выравнивания, которые устраивают облаву на дом бывших партфункционеров (теперь в роли «врагов народа» выступают именно они – члены «Внутренней Партии»), чтобы затем расстрелять их в здании МХАТа на Тверском. Эта сцена из повести, отсылает читателя к одной из основных фигур псевдокарнавала – к «развенчанию

шутовского карнавального короля»: «По поручению Московского отделения Российского Союза Демократических Партий, я, начальник третьего отдела первого направления Комиссии Народной Безопасности, тайный советник Смирнов, объявляю вас, жильцов дома социальной несправедливости номер... восемьдесят три, по общему плану радикальной реконструкции и в качестве таковых несуществующими. Закон о вашем сокращении утверждён на собрании неформальных борцов за реконструкцию Пресненской части» [Кабаков, 1989: 31].

Вот на такое будущее согласился герой повести, невозвращенец в своё время, и смысл этого бегства и невозвращения, наверное, заключается в споре человека с судьбой. Человека, делающего выбор не между плохим и хорошим, а между двумя вариантами плохого: оставаться в безоблачном настоящем и сотрудничать с тоталитарным режимом или же переселиться в иную, хаотическую реальность, чтобы таким образом побороться, пусть в невыгодных условиях, со своей судьбой и за судьбу своей страны. Возникает та или иная ситуация прямого соприкосновения человека и государства: открытое неповиновение. Сравнительно с классической антиутопией, где подобные ситуации развиваются в динамике всего конфликта и в них – кульминация всего действия, здесь конфликта уже нет.

Для стиля этого произведения характерна сценарная отрывистость, перечислительная интонация, как будто описывается видеоряд: «Я выключил приёмник и двинулся по Тверской. По обе стороны широкой, ярко освещённой луной улицы брели люди. По одному, по двое они шли от Брестского вокзала вниз, к центру. Все несли сумки, у многих за плечами были маленькие тощие рюкзаки... И полы многих шуб, курток, пальто так же оттопыривались, как и у меня, а кое-кто нёс «Калашникова» и вовсе – по ночному времени – открыто» [Кабаков, 1989:15].

Отрывистость и следствие мощного воздействия замятинских традиций. Автор «Мы» (1920) считал искусство явлением динамичным, которое должно отражать жизнь в её движении. Поэтому синтаксис

повествования, по Замятину, должен быть лёгок, отрывист и подвижен, должен быть подобен кинематографу. «Невозвращенец» А. Кабакова – это наполовину готовое кино, с намеренно вмонтированными экранными ассоциациями и клише.

Таким образом, желая найти ответ на вопрос – может ли выход из создавшейся ситуации быть бескровным, – А. Кабаков в своей детективно-политической повести попытался реализовать прогностически-моделирующие функции метажанра антиутопии. Автора больше всего беспокоило то, как народ отреагирует на своё очередное разочарование, насколько сдержанной будет его реакция. Становится явным то, что для Кабакова выход из утопии – одна из главных целей посткоммунистической эпохи. Вместе с тем «Невозвращенец» – резкое предупреждение о том, чем могут обернуться преобразования, не регулируемые правом. Это своеобразная попытка смоделировать исход взаимодействия реально существующих опасных противоречий.

2.2. Жанровые особенности антиутопии В. Маканина «Лаз»

В момент появления «Лаз» был прочитан как одна из социальных антиутопий и рассматривался в ряду таких произведений, как «Невозвращенец» А. Кабакова, «Записки экстремиста (Строительство метро в нашем городе)» А. Курчаткина, «Не успеть» Вяч. Рыбакова. Однако такой подход заслонил двуплановость повести, в которой «поверх социального гротеска о возможных последствиях экономической разрухи и политической нестабильности развивается сугубо философский сюжет» [Роднянская, 1997: 207].

Лаз, соединяющий верхний мир социального хаоса и разорения с подземным городом, где можно добыть всё необходимое для существования, где идет спокойная и безопасная жизнь, – это тот же маканинский туннель. Виктор Ключарев (постоянный маканинский персонаж – «серединный интеллигент», «частный человек») – единственный в произведении, кому дано

приблизиться к тайне. Но тайна лишена сакрального ореола. «Жажда высокого Слова совмещается в сознании персонажа с пониманием неизбежности человеческой природы, силы инстинкта» [Ковтун, 2014: 447]. Герой спускается в лаз не только и даже не столько за предметами первой необходимости, сколько за интеллектуальными разговорами и спорами, без которых ему по сути не жить. «Высокие слова оказались в самом низу – казалось бы, мир перевернулся!» [Маканин, 1998:147].

В повести даны два среза жизни, два мира. Они названы «верх» и «низ». Сообщение между ними, используемое Ключаревым, живущем «наверху», – узкий лаз, который он преодолевает, обдирая о камни бока, уподобляясь червю, «путь которого правит «земляное сознание», «колея веков», личность же определяют долг памяти и нравственное чувство ответственности за жизнь другого: ребенка, друга, незащитного животного. В буквально «перевернутом мире», где нет и не может быть абсолюта, милосердие одного по отношению к другому, проявляющееся буднично, есть опора существования, единственное, что противостоит власти небытия». [Щитов, 1998:43]. Если «наверху» – мрак, насилие, торжество страха, то «внизу» – свет, разнообразные разговоры, люди в постоянном общении друг с другом, никто не боится быть убитым.

Противопоставление «верха» и «низа» толкуется некоторыми критиками например, так: метрополия и эмиграция, добро и зло, внутренний и внешний мир интеллигенции. Некоторые даже узнают некий московский ресторанчик в изображенном Маканиным. Вполне возможно, что ресторанчик именно тот, в котором бывал и критик, что какие-то впечатления эмигрантской жизни легко узнаваемы, но повесть несводима к тому материалу, который послужил писателю лишь жизненной конкретикой для обобщения. Речь в «Лазе» не столько о противопоставлении добра и зла, сколько о противоречиях человеческой природы. Мысль о сопоставлении внутреннего и внешнего мира интеллигенции кажется наиболее близкой истине, хотя и не передает всей многозначности сопоставления.

При первом чтении кажется, что «верх» и «низ» существуют в двух

временных и социальных измерениях, но, вероятнее, это две стороны нашего сегодня. Разделение миров в повести есть художественная гипотеза; в действительности же здесь диалектическое единство. Ключарев, находясь «внизу», вспоминая «верх», чувствует справедливость утверждения: «Мы ведь в одной стране, но, спеленутые жизнью, мы от той половины оторваны» [Маканин, 1998:131].

Что же происходит «внизу», где свет? Да ничего не происходит! Люди лишь разговаривают, хорошо, горячо произносят высокие слова. О жизни «верха» они хотят получать информацию, но Ключарева не покидает чувство, что она им не очень-то нужна; они зачастую не знают о чем спорить, в их сочувствие не верится. И даже страшный вопрос: не валяются ли на улицах убитые? – от неумения задать иной, от невозможности предложить действенную помощь. Но Маканин не рисует жизнь «низа» враждебной жизни «верха». Более того, Ключареву она необходима; он неотделим от нее точно так же, как неотделим от своих темных улиц, от редких встреч с прячущимися в страхе знакомыми, от окольных длительных путешествий по опустевшему городу, от рытья пещеры... Его пугает возможность сужения лаза, могущего лишить его общения «внизу». И хотя не со всем он согласен, хотя не вступает в споры, ему дорога возможность следить за движением мыслей и слов, проглоченных «наверху» пугающим мраком пустыни. В том и проблема, что интеллигентному человеку, даже если он чувствует слабость найденного слова, совершенно необходим процесс осмысления жизни, спор с самим собой и с другими. Именно это единственно утверждает его как *homo sapiens*.

На поверхности земли существует угрюмый, погруженный в темноту город, жизнь которого разрушена на всех уровнях. Автор конструирует фантастическую ситуацию полного разрушения, вымирания некогда живого полиса: нет света, плохо работает связь, на улицах нет «ни людей, ни движущихся машин», но ощущение такое, что «вот-вот раздастся свист и хлынут толпой некие люди, а с ними убийства, грабежи, попрание слабых... Люди теснимы, и они же – теснят. Стычки поминутны, но все их стычки

уступают перед главным: перед некой их усредненностью» [Маканин, 1998: 128]. Мрачный бал в этом гибельном мире правит страшная толпа – средоточие зла, не имеющего никаких определенных (классовых, социальных и пр.) признаков. Это сборище никем не управляется, ни к чему не стремится. Его безудержное, слепое движение бессмысленно и опустошительно для наземного существования маленького человека, не примкнувшего к толпе, да и для самой одичавшей, бесплодной земли («этот звук ни с чем не сравним... Звук особый. Звуки ударные и звуки вращающихся, сливающихся в единый скрежет и шорох, вполне узнаваемый всяким человеческим ухом издали: толпа» [Маканин, 1998:165]).

Несмотря на то что жизнь внизу спокойна и благополучна, а наверху опасна и хаотична, именно «верхний» мир ассоциируется с жизнью, а подземный город осознаётся как царство теней. Дело, по-видимому, в том, что внизу всё одновременно и слишком легко – даже смерть здесь остается фактически незаметной, бесследной. Это другой город, где всё залито светом, где умные люди и высокие слова, машины и продукты, но (типично маканинский символ!) мало кислорода. Позднее этот символ развернется в картину-сцену, где слушающие стихи люди не заметят смерть человека («Слушая стихи, человек закашлялся и согнулся... и падает, откинув голову. Молодой. Говорят, смерть здесь легка. Некоторые оглянулись. Но в общей увлеченности мало кто заметил» [Маканин, 1998:180] , где политиканствуют и болтают. Между этими двумя мирами – лаз, туннель. И Ключареву, этому постоянному герою Маканина, подобно герою «Божественной комедии» Данте, приходится путешествовать из одного мира в другой [Дмитриченко, 1999:14]. Зато наверху всё предельно сложно, каждый элементарный шаг опасен, смерть человека порождает множество смертных испытаний (и потому совсем не бесследна) для близких людей.

Что же изменилось в структуре бытия? Отчего так круто сдвинулась вся система координат? Ответ очевиден: исчезла «самотечность» жизни, инерции обыденности в «верхнем» мире не осталось, всё непредсказуемо и требует

постоянного напряжения. «Самотечность» рухнула, а точнее, ушла в подземную сытую повседневность, и не сдерживаемый ничем «рой» бессознательного вышел на поверхность [Маканин, 1998:149]. Теперь реальное, наземное течение жизни целиком определяется инстинктами, материализованными архетипами коллективного-бессознательного (толпы). Бессознательное, вышедшее на поверхность, оказывается еще более беспощадным к индивидуальному, чем «самотечность». Материализация архетипов порождает кафкианские сюжеты, вроде тех, что были закручены Маканиным в рассказах из цикла «Сюр в пролетарском районе», – огромная мозолистая рука (рука судьбы!) преследует несчастного слесаря и в конце концов выдавливает его «содержание» не в переносном, а в самом буквальном, натуралистическом, смысле; патологические убийцы-некрофилы буднично выполняют политические задания и т. п. [Роднянская, 1998:149].

Ясно, что в этой модели существования маканинскому человеку, Ключареву, деваться некуда: «сделаться меньше и незаметней» не получается, даже случайный шофер узнаёт в Ключареве и его товарищах интеллигентов (интеллектуалов, своими «туннелями» подточившими «самотечность»), которые «были и есть виноваты». Даже надежда на свой персональный «микралаз» проваливается – пещеру, где можно спрятаться с семьей, разрушит толпа: «Пещеру обнаружили и обвалили, быть может, просто назло копавшему» [Маканин, 1998:189]. Но показательно, что герой повести в конечном счете выходит из лаза в ту страшную реальность, в которой ему нет места. Он не может покинуть наземный мир, потому что здесь у него остается беззащитный ребенок с замедленным психическим развитием, неуклюжий «дурачок», который не сможет пролезть в туннель. Но именно глазами «дурачка», юрода оценивается настоящее.

Как и прежние герои Маканина, Ключарев разрывается между двумя мирами – только теперь, когда оппозиция бессознательного и рационального («высокие слова») перевернута, оказывается, что свобода, которую Ключарев мог бы обрести, уйдя в подземный город, скучна и не имеет ценности, потому

что предполагает свободу от ответственности – за ребенка, жену, случайную женщину на улице, за умершего друга. В подземном мире свободы и высоких слов от Ключарева ничего не зависит – и потому этот мир подчинен «самотечности». В наземном мире от него, Ключарева, зависит его собственное выживание и жизни близких людей.

«Лаз» – одно из лучших произведений Маканина. В нем предпринята интеллектуальная попытка увидеть трагические тенденции настоящего через воображаемую модель будущего. Зло и разрушительные силы в микрообразе «Лаза» не персонифицированы (как у А.Кабакова в «Невозвращенце»), что уместно, так как нравственный и духовный вакуум может облечься в любые формы. Традиционная вертикальная композиция («земля» – «небо») здесь преобразована: «земля» – «подземелье» [Щитов, 2004:42]. Именно в подземелье оказываются земные блага и порядок, здесь интеллигенты рассуждают о современном обществе, о литературе. «Перевернутость» картины у Маканина реальна и страшна, тем более что уже сейчас жизнь многих строится как выживание, а глоток духовности всё больше перекрывается агрессивной к человеку действительностью. Писатель добивается поразительного сопереживания читателя, замедляя художественное время и насыщая мучительными подробностями путь Ключарева вниз и вверх. Путь через лаз для него – путь к духовной связи с людьми, к общению, к слову – без этого нет человеческой жизни.

Маканин показывает «антиутопический мир», используя разнообразные приемы. Совершенно особая атмосфера создана с помощью мотива страха, пронизывающего всё произведение. Это тотальный страх, он вошел в быт. Служитель Клио украл из музея гражданской войны пулемет и ночью проверил его пригодность. Многие жители «верхнего» мира прячутся за плотно зашторенными окнами («забаррикадировались, а чтобы их не выдал свет в окнах, сделали самые плотные шторы. Шторы - наши запоры. Нас нет. Нас никого нет. Нас совсем нет» [Маканин, 1998:142], одинокие прохожие, встретившись на пустынной улице, боятся друг друга и «шмыгают куда-то за

угол» [Маканин, 1998:142]. Беременной Оле Павловой страшно, что «студенты станут вдруг делать на нем (Павлове) мертвом, свой тренаж, опыты, как на всяком невостребованном покойнике» [Маканин, 1998:543]. Городской автобус прибавляет скорость на остановке и мчит мимо «троих мужчин, размахивавших руками и показавшихся водителю агрессивными» [Маканин, 1998:148]. Жена Чурсина боится отпускать своего мужа, «ей и двум подрастающим дочерям без него не жить» [Маканин, 1998:152]. Надвигающаяся ночь несет «некий общий страх» [Маканин, 1998:154]: и для Ключарева, и для ночного вора, и для молодой женщины, за которую вступается Ключарев. На самом деле все они боятся толпы, того, что «люди вдруг набегут. Набегут и затопчут» [Маканин, 1998:156].

Один из жителей подземелья замечает, что «то и пугает, что мы общи и повязаны общностью – стрясись голод, уличные беспорядки, погромы и убийства прямо на улице, толпа обезумевает вся целиком. Это охватит всех нас...» [Маканин, 1998:176]. Достигает предела ужас перед жизнью. Маканин рассказывает о старичке, который выстроил бункер, побаиваясь атомной войны. Писатель замечает: «...нашел чего побаиваться!» [Маканин, 1998: 150]. Горькая ирония оправдана, так как мгновенная смерть куда легче длительной муки умирания в страхе. Маканин не верит в возможность спасения в одиночку от пугающей жизни. Все попытки спрятаться выглядят наивными, нереальными.

Страшен и сон героя: «Лаза нет. Оставшаяся дыра ничтожна», он кричит в затягивающийся лаз, чтобы прислали батарейки для фонарика, а вместо них вытянул палки для слепых. В этой символике – сомнение в способности людей обрести зрение, почти приговор. Но есть дети, о которых заботится Ключарев, есть он сам. В финале повести замерзающему герою является некто очень похожий на Христа, кто помогает ему дойти до дома и говорит пророческие слова: «Ещё не ночь» [Шилина, 2005:14].

Герой рассказа стойко несет бремя ответственности за близких людей. Пространство земной (надземной) жизни стало кошмаром, человеческая жизнь

обесценилась – установился тот «ад», который ждет человека, мир... если насилие, разбой станет нормой, а «лаз духовности» сузится и исчезнет [Маканин, 1998:106]. Под землей же в «зале отношения к будущему» происходит опрос: «Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутемных улиц, ты берешь в учетном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращенный билет бросают прямо на пол.)... растет холм возвращенных билетов. Холм уже высок.» [Маканин, 1998:185]. Решая проблему разговорами, политики «низа» рассуждают о том, что нужен новый кумир, «человек, но не кичащийся умом, нравящийся толпе, желательно добрый» [Маканин, 1998: 184]. «Мы бы его подняли на щит. Мы бы придали и ума его недомолвкам. Мы бы раздули. Вознесли!» Подбирая типаж, они прогоняют перед глазами быстро сменяющуюся картотеку знаменитостей прошлого: Никон, Старик Леонардо, Пушкин, Жуков, Чаплин. Один из мужчин предлагает того, кого бы люди сейчас откровенно не любили и, «не любя, они бы день за днем на нелюбимой физиономии отыгрывались» [Маканин, 1998: 184]. Этим Маканин проявляет в своей повести еще одну характерную черту метажанра антиутопии – «венчание короля» как карнавальный элемент.

Ключарев, как и типичный герой антиутопий, непременно ощущает себя в сложнейшем, иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Однако пресловутый коллективизм в повести разрушается, как разрушается, теряя абонемент за абонементом, телефонная сеть в верхнем городе. Это, кстати, означает не потерю связей между людьми, а изменение их - очищение. Отсеялись через лаз одиночки (и опять слиплись в рой) – Ключарев остался. Пронеслась по площади, всех увлекающая за собой, толпа, наэлектризованная первобытными инстинктами, – Ключарев остался. Он из тех людей, которые устраивают «какую-то пусть еще не свободную, но всё же у каждого по-своему несвободную, отдельно несвободную жизнь» [Маркова, 2003:23]. Его личная, интимная жизнь весьма часто оказывается чуть ли не единственным способом

проявить свое «я». Отсюда – элементы эротики, присущие многим антиутопиям.

Герой живет по законам аттракциона. Для обитателей подземной страны вся жизнь на поверхности выглядит аттракционом («Ишь ты!.. Неужели и кирки нет, и как вы, нищие, там живете?») [Маканин, 1998:136]. «Но электричество есть?.. Не ходите же вы там в полной тьме?» [Маканин, 1998:175], что еще раз говорит нам о принадлежности повести жанру антиутопии. Обратимся к описанию статичного – того, что антиутопия заимствует у утопии. «Опустевший город, ни людей, ни движущихся машин (есть отдельно мертво стоящие машины на обочинах, но они еще более подчёркивают общую статичность)» [Маканин, 1998:128], запертые магазины, пустые квартиры и автобусы. Когда-то живой город мертв, в нем нет ни движения, ни действия, ни жизни. Даже асфальтовый пяточок на удивление чист: «Поскольку из еды остались одни консервы да крупы, собачники вывезли своих собак и, как говорят, отпустили всех за городом: мол, живите как сможете» [Маканин, 1998:147].

Присущие антиутопии элементы фантастики используются Маканиным при описании двери инженера Павлова: «Вязь металлических полосок, и на них, как точки, пропускающие отверстия – своеобразные поры двери, которые выделяют из себя маленькие дозы смерти... Дверь... дышит смертью, ибо сзади, за дверью, находится небольшая, но опять же достаточно рентгеновская «пушка»» [Маканин, 1998:161]. Поры и крупная надпись над дверью («За дверью «пушка», две секунды возле двери – 2000 рентген, четыре секунды – 4000 рентген» [Маканин, 1998:161] для людей толпы. Инженер Павлов полагал, что надпись поймется понятно и свежо теми людьми, кто вздумает выламывать дверь, однако закончить устройство не успел. Фантастической кажется нам громадная толпа, олицетворяемая Маканиным: «толпа желала поворачивать», она сдавливает и стискивает всех, кто не смог от нее укрыться. Из мира фантастики, наконец, сама жизнь «подземелья» как некая цивилизация [Шилина, 2005:15].

Говоря об ограниченности пространства антиутопии и трансформации временных структур, следует помнить, что пространственные модели данного метажанра могут иметь в своей основе архетипический конфликт верха и низа, в нашем случае – город наземный и подземный. Преобладающий вектор исследования мира Маканиным – движение назад, вглубь, погружение в земную толщу, в «слоистую» глубину времени, в архаические глубины подсознательного [Роднянская, 1997:210].

Фамилия Ключарев соотносится с символикой ключа и фалла: преодолевая отверстие лаза, он ввинчивается, вонзается в тело матреи-земли: «земля как женщина, а он как мужчина, совершающий свое вечное мужское дело». [Ковтун, 2014:460]. Все эти реальные и ирреальные попытки разомкнуть ограниченное бытие личности в вечность связаны с поисками человеком собственного места в переходном времени-пространстве, между «всегда» и «сейчас», вечностью и сиюминутностью, оборачиваются духовным «застреванием» во времени, блужданием в лабиринте, иначе – не только единым сюжетом, но единым стилем маканинской прозы, фабульно подкрепляемым «уходами» и «возвращениями» героев [Щитов, 2004 44]. И. Соловьева называет его «законом возвратов-колебаний», И. Роднянская – «синдромом навязчивых состояний» [Роднянская, 1998: 209], Т. Маркова этот стилиевой закон определяет «законом спирали» [Маркова, 2003:15], с ее многовариантным, но повторяющимся движением вверх-вниз.

В. Маканин метафорой исторических катаклизмов видит мрачный город на грани коллапса породившей его цивилизации – со светлым подпольем, куда через лаз может опуститься человек. Писатель предпочел пространственную метафору лаза любой временной метафоре. Лаз – граница между верхом и низом (в данном случае оценочно парадоксально меняющиеся местами: верх темен, опасен, покинут; низ обитаем, дружелюбен и светел), между светом и тьмой, ненавистью и дружбой; но «Маканин, переосмыслив стереотип верха и низа, усложняет свою метафору: в светлом и дружелюбном подполье совершенно нечем дышать, там не хватает воздуха, с избытком имеющегося

наверху, где невозможно жить из-за остановки всех жизнеобеспечивающих систем» [Агеев, 1992:44].

В «Лазе» есть множество подробностей реальной жизни, соединенных со страхами на исторической грани 90-х, конкретных деталей облома времени, но эти детали собраны в причудливо сюрреалистическую картину. У Маканина метафора есть первое условие сюжета. К маканинской метафоре критики прилагали разные «отмычки», дешифруя ее как отношение эмиграции/метрополии, андеграунда/официоза, прошлого/будущего. Все эти расшифровки приложимы к «Лазу», но отнюдь не исчерпывают его. Факты истории и культуры, если они инкрустируются в прозу данного типа, намеренно «сдвигаются», чтобы остранить не только их восприятие, но и саму историю.

В такой прозе строгий критик обнаружит сколько угодно невероятного, отличающегося и отмечаемого оппонентами, - но это несообразное отличается и отмечается так легко, что очевидна авторская провокация. Хотя, думается, Маканин в последний момент, во-первых, несколько усложнил свою сюрреалистическую метафору дополнением в виде аллегии – о клюках для слепых, выбрасываемых «подпольем» на поверхность; а во-вторых, добавил еще искусственно реалистический финал, – сон, мотивирующий абсурд и несообразность.

Маканинский герой убеждается в том, что только ответственность (тягостная, мучительная, безысходная) наполняет жизнь смыслом. Именно это строительство индивидуального смысла из «кирпичиков» ответственности за ребенка, жену, любимых людей выходит на первый план, когда рушатся прежние основы социального порядка, когда так долго задавливаемое «самотечностью» бессознательное взрывается, подобно вулкану, выплескивая горящую лаву, сметающую всё на своем пути – и «частного человека» в первую очередь.

В сущности, антиутопическая повесть Маканина оказывается метафорой не только социальных процессов начала 1990-х годов, но и всего XX века –

века исторических катастроф, рожденных «восстанием масс», восстанием бессознательных начал, архаики, дикости, хаоса. Маканинское видение современного мира не приукрашено, оно достаточно точно характеризует наши нынешние умонастроения, господствующее чувство катастрофичности в переживании жесткого и жестокого времени.

2.3. Роман Т. Толстой «Кысь» как ретроантиутопия

Выход романа «Кысь» в 2000 г. становится литературным событием года. Произведение Т. Толстой привлекло внимание многих исследователей. Однако в современной критике и литературоведении нет единства мнений о жанре романа. Так, Т. Т. Давыдова и Г. Л. Нефагина определяют жанр «Кыси» как антиутопию, Н. Лейдерман и М. Липовецкий считают, что Т. Толстая написала не антиутопию, а пародию на неё. Жанр романа они не определяют, однако опровергают и то, что он принадлежит к антиутопическому метажанру. Мы придерживаемся точки зрения А.Н. Воробьевой и Н.В. Ковтун, которые относят произведение к разряду ретроантиутопии.

Т. Толстая помещает в центр сюжета Бенедикта, абсолютного читателя, с равным пылом поглощающего метатексты, от «Колобка» до «Гигиены ног в походе», от Пастернака до «Таблиц Брандеса». Этот сдвиг показателей, поскольку автора интересует воздействие Слова на «малые силы». Любовь к Слову, к букве, – напоминающая безусловно о гоголевском Башмачкине – приводит героя «Кыси», переписчика Бенедикта, к Санитарам, главным гонителям книги, делает его пособником тестя Главного Санитара, захватывающего место Набольшего Мурзы. Бенедикт, начав читать, вполуха слышит и вполглаза видит всё, что не принадлежит пространству печатного слова. И при этом ни в библиотеке, ни во власти не находит герой высшей истины, а проще – смысла. Чтение лишь умножает ощущение пустоты и бессмыслицы, лишь нагружает душу тягостным знанием об отсутствии: «Внутри – смотри, – и внутри нет его [слова, смысла], – уже всего вывернуло наизнанку, нет там ничего! Кишки одни! Голодно мне! Мука мне!» [Толстая,

2000:308].

Толстая не прогнозирует будущее, считают Н. Лейдерман и М. Липовецкий, а блистательно передаёт сегодняшний кризис языка, посткоммунистический распад иерархических отношений в культуре, когда культурные порядки советской цивилизации рухнули, погребая заодно и альтернативные, скрытые внутри антисоветские культурные иерархии. В сознании героя романа, Бенедикта, нет истории, а оттого всё есть последняя новинка. Недаром, кстати, у Толстой едят мышшей, приговаривая «мышь – наше богатство», «мышь – наша опора». Она-то, филолог-классик по образованию, знает, что в античной мифологии мышь была символом забвения, и всё, к чему мышь прикасалась, исчезало из памяти.

Тема забвения как формы культурной преемственности уже возникала в русском предпостмодернизме в конце 1960 – начале 1970-х годов, в «Пушкинском доме» Битова и в «Школе для дураков» Саши Соколова. Но

Т. Толстая впервые придает этой теме такое веселое звучание. Так Бенедикт расставляет книги в библиотеке своего тестя по смешному ассоциативному принципу, который по идее ничем не хуже и не лучше принципа алфавитного и с той же мерой условности имитирует способность охватить необъятную пестроту всего и вся: «Маринина, «Маринады и соления», «Художники-маринисты», «Маринетти – идеолог фашизма», «Инструментальный падеж в марийском языке». Или: «Гамлет – Принц датский», «Ташкент – город хлебный», «Хлеб – имя существительное», «Уренгой – земля юности», «Козодой – птица вешняя», «Уругвай – древняя страна», «Кустанай – край степной», «Чесотка – болезнь грязных рук» [Толстая, 2000: 248]. Примитивное, но взыскующее истины сознание Бенедикта обнаруживает способность остраивать известное, открывая поистине бездонную глубину в банальном. «Погиб колобок. Весёлый такой колобок. Всё песенки пел. Жизни радовался. И вот – не стало его. За что?» [Толстая, 2000:52] – вопрошает Бенедикт, дочитав сказку. И мы не знаем, смеяться ли над идиотом, или вместе с ним увидеть в детском сюжете всеобъемлющую

метафору жизни и смерти человеческой. Но этот же хаос псевдоорганизации представляет собой и максимальное выражение «литературоцентризма», когда литература образует материал и материю существования.

«Кысь» местами очень смешна именно благодаря разрывам в культурной памяти – фиксируемым нами, не героем. Но эта весёлость наводит на крамольную мысль о продуктивности забвения. В этом смысле Т. Толстая создаёт русский вариант деконструкции, переводит (скорее не специально; её неприязнь к постструктурализму хорошо известна) Деррида на звучный язык русского сказа и русской сказки. «В сущности, так всегда Россия усваивала западные абстракции, находя для них эмоциональные и эстетические эквиваленты, которые оказывались одновременно формой диалога и критики авторитетных концепций» [Липовецкий, 2008:474].

Парадокс романа Толстой состоит в том, что насыщенный, с одной стороны, богатейший литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляет всю мировую литературу – весь логос), а с другой стороны, роскошным квазипростонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью – он тем не менее оказывается блистательно острой книгой о культурной немоте и о слове, немотой и забвением рождённом: «Как же нет? А чем же ты говоришь, чем плачешь, какими словами боишься, какими кричишь во сне... Вот же оно, слово, – не узнал? – вот же оно корячится в тебе, рвется вон! Это оно! Это твое. Так из дерева, из камня, из коряги силится, тщится наружу глухой, желудочный, нутряной мык и нык, – извивающийся обрубок языка, раздуты в муке вырванные ноздри» [Толстая, 2000:309].

Это слово есть след существующей культуры: непонимание Бенедиктом того, что он читает, и в то же время его жажда подражать и повторять то, что он прочитал, его нелепые потуги жить по книге и трагикомические результаты этих попыток, его фатальное непонимание Прежних (ничуть не проходящее и после того, как им прочитана вся библиотека тестя) – всё это знаки забвения, но одновременно и того, что

Деррида называет *differánce* – различАние.

Эта центральная категория философии Деррида определяет принципиальное исчезновение трансцендентального «означаемого», или же – высшего знания, объективной истины, главной правды о мире, и более того – первоначала, реального объекта. Всё движение культуры создаётся игрой означающих – слов, букв, знаков, символов. И именно непонимание, забвение и смещение прежних смыслов создаёт след и различание, без которого нет движения культуры. Особенность русской культуры, не Толстой первой замеченная, но ею остро прочувствованная, состоит в том, что след в ней всегда стремится начисто стереть предыдущий знак и начертать что-то новое, по смыслу противоположное, поверх чего будет нарисовано еще что-то и еще, и еще...

Поэтому Т. Толстой власть какого-нибудь очередного Набольшего Мурзы есть в первую очередь трансформация авторитета «властителя дум», написавшего все книги на свете. Но эта власть алогичным образом одновременно предполагает и тотальный запрет на книги. Вот почему любовь к чтению приводит Бенедикта в ряды инквизиторов, наказывающих и убивающих за книги [Липовецкий, 2008:475], захват власти его тестем Кудеяр Кудеярычем (любителем и знатоком книг) ведёт к изгнанию Бенедикта из терема-библиотеки и «репрессиям» против Прежних, хранителей огня не только в переносном, но и в самом буквальном смысле... Эта логика ведет к кульминации романа Толстой, когда Бенедикта, начитавшегося книг, но так и не нашедшего среди них «главную-то, где сказано, как жить», вдруг называют Кысью: «А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть... А ты в воду-то посмотришь, в воду-то... Хе-хе-хе... Самая ты Кысь и есть... Бояться-то не надо... Не надо бояться... Свои все, свои...» [Толстая, 2000: 335]. «Пойдёт человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хрусь!, а когтем главную жилочку нащупает и перервет, а весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уже не тот, и глаза не те, и идет не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной,

вытянувши руки, и пальцами шевелят; сами спят, а сами ходят» [Толстая, 2000: 7-8].

Б. Парамонов высказал предположение, что кысь, перекусывающая «главную жилочку» и превращающая человека в «сомнамбулу в тумане», – метафора России и русской судьбы («кысь – брысь – рысь – Русь») [Парамонов, 2000:27]. Но – добавим – и русской замороженности словом, книгой, идеей – причем не рациональной, а поэтической, обязательно не от мира сего! И о чем же еще вся русская литература, как не о Руси, не о её загадке? Русь – Кысь – это и есть «трансцендентальное означаемое» русской культуры. Но его-то и нет. Точнее, Русь каждый раз создается заново из слов и знаков, из «означающих», всегда немотствующих, всегда мучительно неадекватных страшной «неведомой зверушке». Смысл этой аллегии (барочной, без сомнения) очевиден: Русь – Кысь рождается из умножения непонимания/забвения на прошлые слова, письмена, традиции и мифы.

Превращение русского мальчика, жадного читателя, ищущего в книжке высшее знание, в страшную Кысь, смертоносную и невидимую, и есть знак трансформации невысказанного следа забытых смыслов и значений, в новое слово, в знак разрешения немоты. Разрешения трагического во всех отношениях. Однако Т. Толстая не решается додумать эту мысль до конца. Где-то в середине романа противоречие между лирической (авторской) экзистенциальной зависимостью от Слова и насмешливым отношением к «литературоцентристской» мифологии становится неразрешимым – в результате возникает пробуксовка сюжетного движения. Патетический финал романа с вознесением Прежних и попыткой приподнять Бенедикта до статуса хранителя памяти возникает внезапно, ниоткуда, а точнее – из желания разрубить гордиев узел неразрешимых противоречий. Весь роман противоречит этому финалу, ибо доказывает, что забвение и непонимание, превращающие великие мифы в забавные и абсурдные сказки, есть единственный путь движения культуры – убийственный для тех, кто сохраняет память, но, увы, неизбежный для обновления, то есть жизни, культуры.

Все основные черты антиутопии представлены в романе ярко и выпукло, будто Т. Толстая писала его по заранее размеченной парадигме. Действие «Кыси» происходит после Взрыва – точки отсчета антиутопической действительности. Связь даты Чернобыльской катастрофы и начала работы Толстой над романом совершенно очевидна. Можно было бы предположить, что это постядерная антиутопия. Действительно, после Взрыва человек в своем развитии отброшен назад, в какое-то средневековое время в русском пространстве. Люди превратились в мутантов – всякий испытывает на себе Последствия (Толстая пишет с большой буквы, придавая им судьбоносное значение – вроде Рока). У одних по всему телу растут петушиные гребешки или уши; у других на руках не по пять пальцев, а по десять, а то и пятнадцать, извивающихся, будто щупальца. Кошки приобрели голые хвосты (вероятно, мутировали в сторону крыс) и длинный нос-хоботок; куры сделались перелетными и несут черные мраморные яйца, которые нельзя есть, но зато можно из них что-то типа самогонки делать; черные зайцы живут на деревьях, а главным полезным ископаемым-добываемым является ржавь – нечто пригодное и для изготовления пьянящего напитка, и чернил, и для курения, и для покрытия крыши, и для растопки печи, и для окраски ниток.

Мутировал не только внешний облик людей и животных. Судя по возрасту Прежних (как бы застывших в точке взрыва людей, ставших нестареющими, бессмертными; их можно только убить), с момента катастрофы прошло триста лет. Значит, родилось и умерло несколько поколений. Но мир не развивается. Цивилизация так далеко отодвинулась назад, что люди не знают коромысла, колесо только недавно «открыто» благодетелем Федором Кузьмичом, понятия морали перевернуты или находятся на какой-то дообщинной стадии. Конец Истории уже произошел, теперь формируется Постистория или Пред(новая)история.

Согласно антиутопической парадигме, пространство «Кыси» локализовано. Это город Федор-Кузьмичск, который раньше «звался» Иван-Порфирьичск, а еще до того – Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было

Южные Скалы, а совсем прежде – Москва. Не без иронии Т. Толстая отразила ставшую уже ментальной охоту к перемене названий, обуревающую каждого нового правителя.

Если в рассказах Т. Толстой пространство безгранично, беспредельно, что отвечает идее всеединства мира, то в романе пределы города замыкаются: «На севере – дремучие леса, бурелом. На юг нельзя. Там чеченцы. На запад тоже не ходи» [Толстая, 2000: 9]. Вроде и не закрыта дорога на запад, и тянет туда, но не пускает какая-то почти мистическая преграда: «Вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видел? Нешто там лучше?» [Толстая, 2000:12]. Вероятно, Т. Толстая говорит о ностальгии – чисто русском чувстве, которое и не позволяет уйти на Запад. Побольше простора открывается на востоке, что знаменательно в современном политическом контексте. Там и леса светлые, и некие вкусные огнецы – то ли плоды, то ли зверюшки – растут на деревьях, и ветерок теплый. Но и здесь пространство ограничено Голубыми горами. Отсутствие пространственной перспективы приобретает метафорический характер. Развиваться вширь невозможно, если есть какая-то перспектива, то только ввысь, только перспектива духовного роста. Но в романе и эта возможность закрыта.

В «Кыси» мы находим ярко выраженную квазиноминацию (переназвание как проявление власти) «А зовется наш город, родная сторонка, – Федор-Кузьмичск, а до того... звался Иван-Порфирьичск, а еще до того – Сергей-Сергеичск...» [Толстая, 2000:20]. В финале, когда Главный санитар совершает государственный переворот, все происходит по старой схеме: Кудеяр-Кудеярычск – новое название города. В антиутопическом пространстве донос становится нормальной структурной единицей. В Федор-Кузьмичске существует доносчик Васюк Ушастый, которого боятся и в его присутствии не обсуждают определенные темы, так как «...он подслушивает, все знают. Так уж положено. А ушей у него видимо-невидимо: и на голове, и под головой, и на коленках, и под коленками, и в валенках – уши» [Толстая, 2000:39].

Герои антиутопии живут по законам «аттракциона». Этот признак карнавала «оказывается эффективным как средство сюжетосложения именно потому, что в силу экстремальности создаваемой ситуации заставляет раскрываться характеры на пределе своих духовных возможностей, в самых потаенных человеческих глубинах, о которых сами герои могли даже и не подозревать» [Латынина, 2000:9]. Аттракционом становится казнь, суд, построенные по ритуальным нормам. В тексте реализуется как спровоцированная намеренно «ситуация необычная, ломающая рамки признанного нормальным, обычным, с тем, чтобы оказать психологическое воздействие на окружающих» [Немзер, 1998:133]. В «Кыси» аттракционными являются сцены похорон Анны Петровны и казни Никиты Иваныча. Для Бенедикта изначально похороны Прежних представляют зрелище: «А даже интересно посмотреть, как это у них всё не по-людски делается» [Толстая, 2000:151]. Главный герой в недоумении: «Камушки на глаза не кладут. Внутренностей не вынимают, ржавью не набивают... С покойником в гроб ни свечки, ни мышки, ни посуды какой...» [Толстая, 2000: 151]. Чего стоит список предполагаемого имущества умершей. Ценность для государства представляет всё: партийный билет, микроволновая печь, квитанция на перерасчет, инструкция на мясорубку со сменными насадками и т.д. Казнь изначально является аттракционом. В «Кыси» это сожжение с помощью «пинзина». Интересен спор о месте казни: «Никита Иваныч соглашался гореть на столбе «Никитских ворот», но семья даже слушать не захотела. Пушай горит на пушкине» [Толстая, 2000:362]. О финале казни можно только догадываться.

«– Слушайте, Левушка, бросьте все это, а давайте отрешимся, давайте воспарим?»

– Давайте!

Прежние согнули коленки, взяли за руки и стали подниматься в воздух...

– Вы чего не сгорели-то?

– А неохота! Не-о-хо-та-а!..

– Так вы не умерли, что ли? А?.. Или умерли?

– А понимай как знаешь!..» [Толстая, 2000:378-379].

Мы интерпретируем финал этой казни «как пародию библейских мотивов (Воскрешение Иисуса Христа)» [Латынина, 2000:10]. . Это очевидно и потому, что Никита Иваныч, будучи сожженным, призывает к началу новой жизни, к той, которая после смерти .Антиутопия включает в себя различные вставные жанры. Так, по структуре роман «Кысь» представляет собой сложное образование, в котором соединяются элементы притчи, сказки, былички, анекдота, памфлета, фельетона, утопической легенды, сатирического произведения. А слой поэтического текста представляют многочисленные прямые цитаты поэтов XIX и XX веков.

Также для антиутопии характерно «изображение необычных, ненормальных морально-психологических состояний человека – безумий всякого рода, раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т.п.» [Латынина, 2000:11]. Именно эти состояния заставляют героя утратить завершенность, перестать совпадать с самим собой, что становится важным для исследуемого метажанра.

Следующая характерная черта, выделенная Б.А. Ланиным и

М.М. Боришанской, – ритуализация жизни. Сюжетный конфликт возникает тогда, когда личность отказывается подчиняться существующим общественным правилам, т.е. ритуализации, и предпочитает свой собственный путь развития. О. Славникова отмечает, что в романе Т. Толстой «не прописаны механизмы осуществления тоталитарной власти» [Немзер, 2003:181]. Однако читатель получает полное представление о тех, кто ею обладает. Автор использует различные приемы сатирического изображения, что способствует более полному и яркому раскрытию образов в антиутопическом пространстве.

«Кысь» – антиутопия особого рода. Социальное равенство – фетиш

всякой утопии – здесь разрушено полностью. Изуверившись в возможности лелеемого с библейских времен уравнивания в положении и правах, антиутопия обращается к альтернативе счастья в узаконенном и резко выраженном феодальном неравенстве. Голубчики (именно так называются обитатели Фёдор-Кузьмичска) несут государственную службу, ими управляют мурзы, а над всеми стоит Набольший Мурза, «и академик, и герой, и мореплаватель, и плотник» [Толстая, 2000:19]. В его руках находится главное сокровище, с помощью которого он может управлять голубчиками, – книги. Впервые в антиутопии возникает система управления, основанная на логоцентричности.

В романе «Кысь» книга становится главным орудием управления, власти. Перо приравнивается к штыку – если раньше власть держалась на оружии, то теперь «оружия любимейшего род» – книга. Все (или почти все сохранившиеся печатные книги) принадлежат карлику Федору Кузьмичу. Он, благодетель, запретил голубчикам иметь старопечатные книги. То, что Набольший Мурза посчитает нужным, будет рукописным путем размножено, выдано за плод ума Федора Кузьмича и только тогда попадет к жителям. Печатные книги запрещено читать, ибо это чревато Болезнью, некоей заразой, против которой борются бдительные Санитары с крюками. Когда-то, сразу после взрыва, книги отбирались у людей, так как были источником радиации. Но по прошествии трехсот лет они стали в этом отношении безвредными. Однако «всякий правитель знает, что книги рождают способность думать, а это очень опасно для власти» [Лейдерман, 2003:239]. Поэтому миф о Болезни, которую несут книги, поддерживается и всячески раздувается. Если у кого-то находят книгу, то ее отбирают, а человек исчезает.

Власть в антиутопии всегда стоит на двух китах – обещании счастливого будущего (мифический пряник) и страхе, который поддерживается системой подавления (реальный кнут).

Голубчикам Т. Толстой уже и посулы не нужны – была бы ржавь! Деградация общества такова, что все, говоря словами Маяковского, «взглядом

упираются в своё корыто» [Лейдерман, 2003:140]. Масса способна воспринимать только внешнюю сторону книг, не понимая их смысла. Незнание порождает народную мифологию, первобытное сознание населяет мир мифологическими образами (Кысь, Птица Паулин, рыба-вертизубка). Миф о конце света приобретает сказочный, причем национально (русски) окрашенный характер: «Будто лежит на юге лазоревое море, а на море том – остров, а на острове – терем, а стоит в нем золотая лежанка. На лежанке девушка, один волос золотой, другой серебряный, один золотой, другой серебряный. Вот она косу расплетает, всё расплетает, а как расплетет – тут и миру конец» [Толстая, 2000:30]. Знания Пржежных голубчиками не принимаются, от них просто отмахиваться. Проще воспринять сказку, чем попытаться понять истину. Поэтому зима бывает оттого, что куры на юг улетают, солнце встает, когда рыба–голубое перо плывет в одну сторону, а садится, когда она обратно идет.

Страх в романе «Кысь» поддерживается Санитарами. Они, словно опричники Ивана Грозного, проносятся по городу, и «забирают и лечат, и люди после этого лечения не возвращаются. Никто еще не вернулся. И страшно об этом подумать. А по улице идешь, и вдруг посвист и гиканье: Красные сани несутся, а в них шестерка перерожденцев запряжена. И вот ты как есть, тулуп ли на тебе, зипун ли, летом рубаха, – бросишься в сторону, в сугроб али в придорожную грязь, голову руками закроешь, сожмешься: господи, пронеси!.. Обереги!.. Вдавиться бы в землю, в глину уйти, слепым червирем стать – только бы не меня! Не меня, не меня, не меня, не меня!.. Я не болен, я не болен, нет, нет, нет. Не надо, не надо санитарам приезжать, нет, нет, нет. Боже упаси, боже упаси, нет, нет, нет» [Толстая, 2000:54].

Согласно антиутопии, «правильная» организация общества предполагает единомыслие его членов, упразднение личности и установление централизованного контроля над каждым. Но лучшее единомыслие – это безмыслие, полное отсутствие даже способности к рассуждениям обо всем, кроме хлеба насущного (в «Кыси» это мыши и ржавь). Т. Толстая не лишает русского

человека тяги к книге, напротив, голубчики выстраиваются в очередь за дозволенными рукописными книгами, способны даже целую связку мышей (главное платежное средство и пища Федор-Кузьмичска) отдать за книжку с «сюжетом». Но в том-то и беда, что они читать не умеют, а способны только сюжет воспринимать. В книге «Мир как воля и представление» Шопенгауэра, по недомыслию (или лукавству) разрешенной Набольшим Мурзой, даже более других начитанный герой романа Бенедикт ищет, «кто куда пошел, да кого увидел, да с кем шуры-муры крутил, да кого убил?» [Толстая, 2000:43].

Неразвитое сознание любое философское произведение низводит до уровня бульварщины: «мир как воля и представление; хорошее название, зазывное. Всегда ведь чего-нибудь в голове представляется, особенно когда спать ложишься... То вот Оленьку представишь нарядную, белую, неподвижную, аж под ложечкой засосет; то представишь, как с бабой заигрываешь али с девушкой какой хорошей, ты ее хвать, а она – ну визжать, а обоим и весело; то будто на улице идешь и чего ценное нашел: кошелек с бляшками али корзину с едой...» [Толстая, 2000:117].

В романе Т. Толстой проводится мысль о том, что развитие возможно только на основе преемственности. Разрыв связи времен чреват духовной и материальной деградацией, когда приходится каждый раз изобретать колесо (что в романе показано отнюдь не в переносном смысле). Книга и есть то связующее звено, которое обеспечивает эволюцию. Всякий взрыв (революция) неизбежно отбрасывает человечество назад, восстановить утраченное хотя бы отчасти можно только по книгам. Потому-то такую ценность представляет для Прежних всякое печатное слово, даже инструкция к мясорубке: ведь по ней можно воспроизвести сам предмет: «Главное же – сберечь духовное наследие! Предмета как такового нет, но есть инструкция к пользованию, духовное, не побоюсь этого слова, завещание, весточка из прошлого!» [Толстая, 2000:228].

Оказывается, абстрагированная от предмета инструкция может приобрести символическое значение, из конкретного текста превратиться в полисемичный, дающий возможность различных толкований. Она становится

постмодернистским произведением.

Антиутопия всегда направлена на разоблачение абсолютизации – идеи, власти, метода. Абсолютизация книги превращает ее в фетиш, в идола, который требует жертв. Бенедикт – тип культурного героя, он испытывает истинную страсть к книгам. Но для него это трудно перевариваемая духовная пища, это не столько способ развития ума, сколько процесс поглощения написанного, захватывающий своей механикой [Лейдерман, 2003:142]. Он абсолютизирует книгу как средство избежать нашествия Кыси – извечной русской тоски. Перефразируя латинское выражение «пока дышу – надеюсь», можно сказать, что Бенедикт пока читает – дышит. Чтобы не иссякал запас книг, он готов даже убить того, у кого обнаружилась печатная книга. Бенедикт не злой человек, он не испытывает ни ненависти к кому бы то ни было, ни идейного фанатизма, заставляющего расправляться с инакомыслящими. Но он берет крюк и убивает голубчиков, ибо книга становится его пищей (реализуется ставшая расхожей метафора «духовная пища»), а когда пища заканчивается, голодный человек способен на жуткие поступки, в нем поднимается самое низменное. Вопрос, над которым сотни лет бьется литература – что бы вынес ты из горящего дома – для Бенедикта имеет единственный ответ: ни человек, ни что другое не имеет ценности, равной книге. «Ты, Книга, чистое мое, светлое мое, золото певучее, обещание, мечта, зов дальний... Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь! Тихая – а смеешься, кричишь, поешь; покорная – изумляешь, дразнишь, заманиваешь; малая – а в тебе народы без числа; пригоршня буковок, только-то, а захочешь – вскружишь голову, запутаешь, завертишь, затуманишь, слезы вспузырятся, дыхание захолонет, вся-то душа, как полотно на ветру, взволнуется, волнами восстанет, крылами взмахнет!» [Толстая, 2000:263-264].

В традиционной антиутопии идеальное устройство общества предполагает унификацию всех его членов. Только одинаковость, неразличимость может быть основой всеобщего равенства. На первый взгляд

кажется, что в романе Толстой этот принцип нарушается: «Все люди разные», – замечает Бенедикт. Действительно, и живут по-разному – кто беднее, кто богаче, кто вовсе богат. Социальное неравенство так и выпирает: и холопы есть в Фёдор-Кузьмичске, и малые мурзы – купцы, и мурзы поважнее, и перерожденцы – эти вроде и люди, но бегают на четырех конечностях, и используют их, запрягая в сани. Последствия у всех тоже разные (у одних телесные аномалии, другие голубчиков насквозь видят, кто-то может огонь изрыгать). Но всё это только внешние различия. Всех же объединяет перевернутость нравственных понятий, отсутствие того самого нравственного закона внутри, который еще сохранился только в Пржежных. Поэтому все голубчики равны в отсутствии морали, все лишены собственного «я», что и характерно для антиутопии.

В любой антиутопии главный герой – интеллекуал, так или иначе причастный Слову. Недаром большинство антиутопий по форме представляют записки, дневник, книгу, которые создает сам Герой. В процессе творчества инерция его существования нарушается, и он испытывает расщепление личности. Появляется какая-то неудовлетворенность, начинаются поиски утраченной гармонии, которая видится в обращении к старому, доутопическому миру.

В «Кыси» Бенедикт на фоне остальных тоже интеллекуал. Будучи переписчиком книг, он так или иначе приобщается к художественному слову, причём к слову доутопическому. Что-то он запоминает, не понимая, что-то толкует в меру своего разумения.

Бенедикт пытается обрести гармонический синтез противоположных полюсов. В бинарной оппозиции «Мужчина-Женщина» женская ипостась реализуется в браке с Оленькой. Обычно в антиутопии «свободная и естественная связь с Героиней становится вызовом режиму, разумеется, обреченным на поражение» [Лейдерман, 2003:146]. Оленька не является оппозиционной по отношению к власти Федора Кузьмича, но, вводя Бенедикта в семью Кудеяра Кудеярыча, она косвенно подталкивает его к свержению

правлящего карлы Федора Кузьмича. Женское воплощено и в другом персонаже романа - Варваре Лукинишне. Именно она замечает, что очень уж разные произведения приходится переписывать, вроде разным людям принадлежащие. А это заставляет Бенедикта задуматься, а затем критически отнестись к авторству Набольшего Мурзы. Отсюда до оппозиции – один шаг.

В антиутопии Герою противостоит Правитель. У Толстой правитель Федор Кузьмич – образ гротескный. Набольший Мурза очень маленького роста, он карлик. «Ростом Федор Кузьмич не больше Коти, едва-едва Бенедикту по колено. Только у Коти ручонки махонькие, пальчики розовенькие, а у Фёдора Кузьмича ручищи, как печные заслонки, и пошевеливаются, всё пошевеливаются» [Толстая, 2000:75]. Обычно правитель является носителем утопической идеи, которую в примитивном виде внедряет в массы, делая главной государственной идеей. Располагая знаниями, недоступными другим, он цинично пользуется ими для обоснования порядка, сложившегося после События. Федор Кузьмич владеет книгами. Дозируя, он кое-что позволяет переписывать, выдавая за плоды своего ума. В принципе он почти безвреден, даже праздники один за другим утверждает, чтобы народу жить было веселей. Вот только ограничил голубчиков в Слове, но зато разрешил ржавь частным путем добывать.

Образ Правителя в антиутопии имеет интеллектуального двойника – Провокатора. В «Кыси» это Кудеяр Кудеярыч. Сначала он Главный Санитар, держащий весь народ в страхе. Как и Федор Кузьмич, он владеет книгами. Кроме того, он обладает свойством пускать из глаз пучок света, просвечивать. Именно он провоцирует Бенедикта свергнуть Набольшего Мурзу, демагогически рассуждая о спасении искусства.

В социальной антиутопии бунт всегда обречен. У Т. Толстой бунт вроде свершается: Федор Кузьмич свергнут, убит. Его место занимают дурно пахнущий Генеральный Санитар Кудеяр Кудеярыч. Сам же Бенедикт терпит поражение, система подминает его. Герой испытывает разъединение только обретенного единства полярностей. Бенедикт отказывается от живой женщины

ради буквы. Книги заменяют Бенедикту жизнь. Бенедикт пытается жизнь делать по книге, а надо бы книгу писать по жизни. Он «понял. Это выбор. Ну-с, кого спасем из горящего дома? Он выбрал сразу» [Толстая, 200:256]. Сомнений быть не может: Герой выбирает книги, предпочитая их человеку. Поражение его очевидно, как и должно быть в антиутопии.

Как утверждает Г. Нефагина, роман «Кысь» – это антиутопия особого рода, не социальная и не постъядерная, а скорее национальная. Русский логоцентризм образует главный нерв романа. Всё с начала до конца крутится вокруг Слова. Бенедикт хочет Слово понять, Книгу прочесть, по Слову жизнь строить. Всё в романе русское: городской пейзаж (деревянные черные избы, крытые соломой, с окнами, медвежьим пузырем заделанными; сани, запряженные тройкой; дозорная башня и Красный Терем, окруженный тройным частоколом; русские поля вокруг, леса бескрайние, степь да степь кругом); в семье властвуют русские домостроевские принципы; идеал женской красоты соответствует русскому средневековью («глаза темные, коса русая, щеки – как вечерняя заря...») [Толстая, 2000:28]; сам герой – красавец с русской бородой, мастер на все руки: и избу срубить, и печь сложить, и баньку соорудить, и зайца поймать, и шапку из него сшить. Всё пронизано русским духом, только нет еще скрепляющей нацию веры, поэтому и верят во всяких леших, русалок, Кысь какую-то.

Одна из черт русской ментальности – это постоянная переменчивость. И не Взрыв тут виной, он лишь обнажил то, что не всегда бросалось в глаза. «Отчего это у нас всё мутирует, ну всё! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Всё вывернуто!» [Толстая, 2000:347]. Действительно, в романе всё постоянно изменяется, нет ничего основательного, устойчивого. Меняется власть, мутируют сознание, дух, язык.

Главы названы буквами русского алфавита, от аза до ижицы. Слова иноязычного происхождения приобрели народную форму. Т. Толстая создает неологизмы, описывающие мутировавшую среду. Многие слова изменили семантику: люди вместе и порознь стали называться голубчики, деньги -

бляшки, чиновники – мурзы, голуби – блядуницы. И надо всем этим властвует Кысь. Тесть говорит, что Бенедикт и есть Кысь, но чего не скажешь в порыве гнева. Наверное, внутри каждого русского сидит кысь, терзающая душу ностальгией. Ведь говорят, что никакому другому народу это чувство не присуще. Значит, Кысь – тоже примета национальной самобытности.

Разрушение глобальных утопий прошлого (прогрессистских, патриархальных, либеральных...) обернулось для человечества утратой однозначной системы ценностей, необходимостью, самостоятельного выбора в каждой жизненной ситуации. «Мир, ранее четко делимый на «свой» и «чужой», стал разным, пестрым, иным. «Точкой отсчета» в антиутопиях конца века явлена не катастрофа, но будущее как таковое». [Ковтун, 2014:55]. Общество после будущего демонстрирует парадокс эволюции, фиаско прогресса, когда ускоренное движение вперед оборачивается в итоге провалом в доисторическое, архаику, «бессознательное».

Заключение

Специфика развития и трансформация современной антиутопии обусловлены в первую очередь характером процессов, происходящих в жизни общества. И, прежде всего, советского и постсоветского общества, где централизованные и предельно забюрократизированные планы, спускаемые с высоты власти «от Москвы до самых до окраин», с упорством, упрямством и настойчивостью (но зачастую механистически примитивно) претворялись в жизнь, или же притворялись, что планы в эту самую жизнь претворяются. Практическим результатом столь странной, едва ли не сюрреалистической манеры построения «светлого будущего», становилось не жизненное подтверждение тех высоких и благородных принципов, которыми руководствовались авторы лучших утопий, а напротив – вытеснение из реальности здравого смысла, злорадное торжество абсурда, принимающего разнообразные облики, формы и масштабы: перегибы, злоупотребления, доносы и т.д. Каких только пороков – больших и малых, сиюминутных и

хронических – не испытал «развитой социализм». Таким образом, мы приходим к логическому осознанию того, что судьбу антиутопии – тематику, проблематику, структурные особенности произведений, укладывающихся в ее метажанровые рамки – можно тщательно проследить и правильно понять лишь в подробном контексте породившего ее времени.

Исследуя метажанр современной антиутопии, мы выделили его характерные черты: спор с утопией, карнавализация, эксцентричность главного героя, ритуализация жизни, регламентация интимной сферы, социальная среда и личность как основной конфликт, аллегоричность, наличие элементов условности, метафоричности, фантастики, локализация событий во времени и пространстве, абсолютный страх, мотив недовольства, монофакторная природа произведения, рамочное устройство повествования, квазиноминация.

«Невозвращенец» (1989) Александра Кабакова, изначально задуманный как киносценарий, является ярким примером анализируемого метажанра. Как во всякой антиутопии, благие цели здесь достигаются чудовищными методами: ради достижения райского будущего не жалко жизни, особенно чужой, можно даже вопреки логике объявить живых людей «несуществующими» и уничтожить их. Судебные процессы в произведении принимают псевдокарнавальные, ритуализированные формы: бывших партфункционеров расстреливают в здании МХАТа на Тверском бульваре. Мир, изображённый А. Кабаковым, вобрал в себя все тенденции политических движений и общественных настроений начального этапа перестройки. Сейчас, спустя более, чем четверть века, можно констатировать, что часть событий, описанных автором, доподлинно сбылась. Таким образом, антиутопия из сферы вымысла трансформируется в литературу пророческую, ее поэтика становится реалистичной [Ковтун, 2014:342]. Сейчас, на достаточном временном отдалении, можно видеть, что такие дистопии, как «Невозвращенец» составляют необходимую эстетическую фазу в развитии самого метажанра антиутопии не только в русской литературе, но и в западной. Все эти тексты «тяготеют друг к другу, логически сплавляясь в метатекст,

задача которого обнаруживается сразу: это художественное продолжение классической антиутопии после объявленного ею конца – Великой операции» [Кукулин, 2002:11].

В. Маканин в повести «Лаз» (1991) показывает «антиутопический мир», используя разнообразные художественные приемы. Совершенно особая атмосфера создана с помощью страха (основы псевдокарнавала), пронизывающего всё произведение. Это тотальный страх, он вошел в быт. Так, например, городской автобус прибавляет скорость на остановке и мчит мимо «троих мужчин, размахивавших руками и показавшихся водителю агрессивными». [Маканин, 1998:128] Надвигающаяся ночь несет некий общий страх: и для Ключарева, и для ночного вора, и для молодой женщины, за которую вступается Ключарев. Сильнее остальных для всех оказывается страх перед толпой, когда «люди вдруг набегут. Набегут и затопчут» [Маканин, 1998:153]. Ключарев, как и типичный герой антиутопии, непременно ощущает себя в сложнейшем взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Его личная, интимная жизнь часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить свое «я». Отсюда – элементы эротики, присущие многим антиутопиям. Герой живет по законам аттракциона, аттракционом же выглядит вся жизнь на поверхности для обитателей подземной страны. Заимствуя статичность утопии, автор показывает опустевший мертвый город, в котором нет ни движения, ни действия, ни жизни. Постутопия трансформируется, заявляя новые позиции через изменение структуры персонажей, расширение диапазона качественных характеристик героев, углубление трагизма в положении личности.

В романе «Кысь» (2000) все основные черты антиутопии представлены ярко и выпукло, будто Т. Толстая писала его по заранее размеченной парадигме. Кысь понимается как метафора России и русской судьбы (кысь - брысь - рысь - Русь). Действие «Кыси» происходит после Взрыва - точки отсчета антиутопической действительности. Согласно антиутопической парадигме, пространство «Кыси» локализовано (город Федор-Кузьмичск,

который раньше «звался» Иван-Порфирьчск, а еще до того – Сергей-Сергейчск, а прежде имя ему было Южные Скалы, а совсем прежде – Москва; здесь – квазиноминация). Герои «Кыси» тоже живут по законам «аттракциона». Аттракционом становятся казнь, суд, построенные по ритуальным нормам. Сцены похорон одной из «Прежних» Анны Петровны – тоже аттракцион. В социальной антиутопии бунт всегда обречен. У Т. Толстой бунт фабульно свершается: Федор Кузьмич свергнут, убит. Его место занимают дурно пахнущий Генеральный Санитар Кудеяр Кудеярыч. Сам же Бенедикт терпит поражение, система поглощает его.

Проанализировав знаковые тексты современной русской литературы, мы приходим к выводу, что все они относятся к антиутопии. Антиутопия конца XX – начала XXI веков претерпевает заметные изменения как литературный метажанр. Она тяготеет к взаимодействию с другими жанрами, происходит процесс размывания представлений о границах антиутопического его трансформации в стиль. В классических антиутопиях всегда изображалось усовершенствованное, устоявшееся общество будущего, в котором царит порядок, но отнята свобода. В современной антиутопии действительность представляется хаотичной, все связи – социальные, экономические, нравственные – разрушены. Никакого оптимистического, благополучного выхода из такой ситуации писатели не дают. В прежних антиутопиях формой освобождения личности мог быть индивидуальный бунт, теперь же хаос настолько подавляет, что бунт просто бессмыслен там, где бунтуют все и по разным соображениям.

Современные авторы пишут новые антиутопии как документальные рассказы о сегодняшней жизни или как сатиру на нее. В настоящее время можно говорить об антиутопизме как свойстве разных произведений, включая и фантастические романы, и литературные киносценарии. Художественное новаторство в метажанре антиутопии можно объяснить изменением и развитием общественных структур, стремлением писателей избежать устоявшихся и утративших эффектность форм. Однако, многие

мотивы, включая стержневое для антиутопии понятие «псевдокарнавала», отсылки к утопии, локализацию действия во времени и пространстве, заявленные в классических образцах антиутопии, присутствуют и в анализируемых произведениях.

В практике преподавания литературы проблема изучения произведений утопического и антиутопического метажанров до сих пор мало исследована. На сегодняшний день существуют только методические рекомендации к урокам, посвященным изучению утопической и антиутопической литературы (Б.А. Ланин, М.М. Боришанская, Е.Б. Скороспелова, О.Н. Харитоновна, И. Шайтанов, В. Лакшин, Л.С. Айзерман, М.А. Нянковский) и разработки отдельных уроков (З.Б. Блинова, В.И. Бочкова, М.А.Черняк). Но теоретические обобщения по рассматриваемой нами проблеме пока отсутствуют. В связи с этим рекомендуем использовать данный материал для создания элективного курса по изучению антиутопии в школе.

Библиографический список

1. Агеев, А. Истина и свобода. Владимир Маканин: взгляд из 1990 года / А. Агеев // Литературное обозрение, 1990. — № 9. — С. 25- 33.
2. Аинса, Ф. Реконструкция утопии. — М.: Наследие, 1999. — 207 с.
3. Александер, Дж. Прочные утопии и гражданский ремонт. Пер. с англ. [Электронный ресурс] /Дж. Александер// International Sociology, 2002, №.4. // [http://www/iu.ru/biblio/archive/aleksander_pr/]
4. Арбитман, Р. Мы одни плюс разбитое зеркало: (Фантастика сегодня: Воспоминания о будущем и предсказания назад)/ Р. Арбитман // Дружба народов, 1994. — № 9. — С. 174-183.
5. Бугров, Д. В. Полет с наступлением сумерек (генезис и характер российского консервативного утопизма) / Д. В. Бугров // 2007. — № 53. — С. 143-152.
6. Василевский, А. Опыты занимательной футуро(эсхато)логии/ А. Василевский // Новый мир, 1990. — № 5. — С. 253-257.
7. Ветренко, А.В. Нравственный выбор стратегии интеллигенции в повести В. Маканина «Лаз» [Текст]/ А.В. Ветренко// Творчество В.П. Астафьева в контексте национальной истории и культуры: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 95-летнему юбилею В.П. Астафьева. – Красноярск, 2019. — С. 209–216.
8. Ветренко, А.В. Образ "Прежних" в романе Т.Толстой "КЫСЬ" [Текст]/ А.В. Ветренко// Молодежь и наука XXI в. Актуальные проблемы современной гуманитаристики: материалы VIII международной науч.-практич. конференции студентов, аспирантов и преподавателей. — Красноярск: Изд-во КГПУ им. В.П. Астафьева, 2018. — С. 28-31.
9. Ветренко, А.В. Протест, жертвенность или спасение главного героя в повести А. Кабакова «Невозвращенец» [Текст]/ А.В. Ветренко// Красноярские краевые Рождественские Образовательные чтения

«Молодежь: свобода и ответственность»: материалы Межрегиональной научно-практической конференции XIX. – Красноярск, 2019. — С. 29–33.

10. Ветренко, А.В. Система персонажей в романе Т. Толстой "КЫСЬ" [Текст]/ А.В. Ветренко// Актуальные проблемы современной филологии: материалы IX Международной науч.-практич. конференции. — Красноярск: Изд-во КГПУ им. В.П. Астафьева, 2019. — С. 12-14.
11. Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах [Текст]/ Александра Николаевна Воробьева// Самара: Издательство Самарского научного центра РАН, 2006. — 268 с.
12. Гальцева, Р. Помеха-человек: Опыт века в зеркале антиутопий / Р. Гальцева, И. Роднянская // Новый мир, 1988. — № 12. — С. 217-230.
13. Гаррос, А. Между анти- и утопией/ А. Гаррос // Эксперт, 2006, — №42 — С.3-5.
14. Геворкян, Э. Чем вымощена дорога в рай? Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл/ Э. Геворкян//. - М.: Кн. палата, 1989. — С. 5-12.
15. Геллер, Л. Утопия в России / Л. Геллер, М. Нике// Пер. с фр. – СПб.: Гиперион, 2003. – 312 с.
16. Грицанов, А.А. Новейший философский словарь. Сост. и гл. н. ред. А.А, Грицанов А.А. 3-е изд., испр. - Мн.: Книжный Дом, 2003. — 1280 с.
17. Дмитриченко, Е. В. Проза позднего В. Маканина (в контексте антиутопических тенденций конца XX века): автореферат диссертации на соискание ученой степени к.филол.н./ Елена Владимировна Дмитриченко; [Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. - СПб. : Б.и., 1999. - 24 с. ; 20 см.. - Библиогр.: с. 24.
18. Егоров, Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель/ Б.Ф.

- Егоров// . СПб.: Искусство-СПб., 2007. — 416 с.
19. Золотонос, М. Какотопия / М. Золотонос// Октябрь, 1990. – № 7. – С. 192-198.
 20. Иванова, Н. Ускользящая современность. Русская литература XX - XXI веков: от "внекомплектной" к постсоветской, а теперь и всемирной [Текст] / Н. Иванова // Вопросы литературы. – 2007. – № 3. – С. 30-53.
 21. Иванова, Н. Ностальгическое. Ретро на (пост)советском телеэкране /Н. Иванова// Знамя, 1997. —№ 9. — С. 11.
 22. Кабаков, А. Заведомо ложные измышления: Повести/А. Кабаков//. - М.:Книжная палата, 1989. — 224 с.
 23. Кабаков, А. Похождения настоящего мужчины: в Москве и других невероятных местах / А. Кабаков//. - М.: Вагриус, 1993. – 319с.
 24. Кантор, В. «Принципы христианского реализма», или против утопического своеволия [Текст]/В. Кантор// Вопросы литературы, 1998. — №6. — С. 129-154.
 25. Керопян, Ц.А. Новый мир в романах-антиутопиях Замятина и Оруэлла/Ц.А. Керопян// Вестн. РАУ. Сер.: Гуманитар, и обществ. Науки, 2008. — № 1. — С.10-23.
 26. Ковтун, Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии [Электронный ресурс]: монография/ Н.В. Ковтун// — 2-е изд., стер. — М. : ФЛИНТА, 2014. — 434 с.
 27. Ковтун, Н. В. Русская литературная утопия второй половины XX века: монография / Н. В. Ковтун// – Томск : ТГУ, 2005. – 452с.
 28. Кузнецов, С. 1994: юбилей неслучившегося года: к десятилетию "года Оруэлла"/ С. Кузнецов// Иностранная литература, 1994. — №11. — С. 244-248.
 29. Кукулин, И. Про мое прошлое и настоящее [Текст] / И. Кукулин // . Знамя, 2002, —№ 10. — С. 10-12.
 30. Кярова, М. А. Утопия: социальное содержание и функции :

- диссертация ... кандидата философских наук, 09.00.11 / М. А. Кярова//
– Нальчик, 2005. —146 с .
- 31.** Ланин, Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность, 1993. — № 5. — С. 154–163.
- 32.** Ланин, Б. А. Русская литературная антиутопия XX в: дисс... докт. филол. наук / Б. А. Ланин//. – М. : 1993. – 350 с.
- 33.** Ланин, Б.А. Русская антиутопия XX века/ Б.А. Ланин, М.М, Боришанская М.М//. - М.: Онега, 1994. – 247 с.
- 34.** Латынина, А. «А вот вам ваш духовный Ренессанс»[Текст]/ А. Латынина // Литературная газета, — 2000. — № 47. — С. 8-14.
- 35.** Лейдерман, Н. Л., Липовецкий, М. Н. Современная русская литература: 1950 — 1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. — Т. 2: 1968 — 1990. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 688 с.
- 36.** Липовецкий, М.Н. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов/ М. Н. Липовецкий//. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 848 с.
- 37.** Липков, А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона/ А.И. Липкова//. — М.: Наука, 1990. –240 с.
- 38.** Любимова, А.Ф. Утопия и антиутопия: опыт жанровых дефиниций [Текст]/А. Ф. Любимова// Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. - Пермь, 1994. — С. 209–216.
- 39.** Маканин, В.С. На первом дыхании. Повести и рассказы/В.С. Маканин// - Курган: Зауралье, 1998. – 493 с.
- 40.** Маркова , Т.Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В.Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук/Т.Н Маркова//. Екатеринбург, 2003. — 49 с.
- 41.** Маркузе, Г. Конец утопии / Г. Маркузе// Логос. - №6. - 2004. С. 18-23.

42. Морщихина, Л.А. Классические и неклассические утопии в контексте социально-философских исследований: диссертация кандидата философских наук. /Лариса Александровна Морщихина // - Архангельск, 2004. — 195 с.
43. Невский, Б. Грёзы и кошмары человечества. Утопия - дискурс в российской литературе середины 2000-х /Б. Невский // НЛЮ, 2007. — № 86. — С. 92-166.
44. Немзер, А. Азбука как азбука. Татьяна Толстая надеется обучить грамоте всех буратинов [Электронный ресурс] / А. Немзер // [<http://www.ruthenia.ru/nemzer/kys.html>]
45. Немзер, А. Литературное сегодня. О русской прозе: 1990-е/А. Немзер//. — Москва: Новое литературное обозрение, 1998. — 432 с.
46. Нефагина, Г.Л. Русская проза конца XX века: Учебное пособие/ Г Л. Нефагина//. - М.: Флинта: Наука, 2003. — 320 с.
- 47.Новикова, Т. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Уэллс, Хаксли, Платонов)/Т. Новикова // Вопросы литературы, 1998, —№4. — С.179-203.
48. Одинцова, С. Читая В. Маканина... : о творчестве В.С. Маканина [Текст]/ С. Одинцова// – Курган : «Зауралье», 1998. – С.5-8.
49. Одинцова, С.М. Автор, герой и текст в прозе В. Маканина // Этнограф, культура, текст: Материалы лингв, науч. Конф/ С.М. Одинцова//.: - Курган, 1995– С.49-58.
50. Оруэлл, Дж. «1984». - СПб: Азбука, 2003. — 320 с.
51. Парамонов, Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе / Б. Парамонов // . - М.,«Время МН». - 2000. - № 6 – С. 25-30
52. Петруччани, А. Вымысел и поучение // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы: пер. с разл. Яз./.- М.: Прогресс, 1991– 112 с.
53. Плахов, А. Коллективные мечтания, или Подход Кабакова /А. Плахов

//.-М. : Знамя.– 1990. – № 3. – С. 218-221

- 54.** Плех, З. И. Становление жанра антиутопии в русской литературе 20-х гг. XX века : на материале произведений Е. Замятина, А. Платонова, М. Булгакова : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.02 / Зоя Ивановна Плех // - Бишкек, 2008.- 22 с.
- 55.** Пономарева, О. А. Диалогизм романа "Кысь" Т. Толстой: фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты: диссертация кандидата филологических наук : 10.01.09, 10.01.01 / Ольга Александровна Пономарева// - Майкоп, 2008. - 168 с.
- 56.** Рабинович, Е. Татьяна Толстая. «Кысь» /Е. Рабинович// Новая русская книга, 2000, – №6. – С.18-19.
- 57.** Роднянская, И. Сюжеты тревоги. Маканин под знаком «новой жестокости» / И. Роднянская // Новый мир. 1997. – № 4. – С. 200-212.
- 58.** Романов, С. С. Антиутопические традиции русской литературы и вклад Е. И. Замятина в становление жанра антиутопии: диссертация кандидата филологических наук, 10.01.01 / Сергей Сергеевич Романов// – Курск, 1998. – 168 с.
- 59.** Романчук, Л. А. Утопии и антиутопии: их прошлое и будущее / Л. А. Романчук // Порог. - 2003. - № 2. - С. 49-53
- 60.** Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / С. С. Скоропанова//. 3-е изд., изд., и доп. - М. : Флинта : Наука, 2001. - 608 с.
- 61.** Славникова, О. Пушкин с маленькой буквы /О. Славникова// Новый мир. 2001. – № 3. – С. 178 – 183.
- 62.** Тимофеева, А. В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века: диссертация кандидата филологических наук/ Анастасия Владимировна Тимофеева// - Москва, 1995. – 168 с.
- 63.** Толстая, Т. Н. Кысь: Роман . - М.: Подкова, Иностранка, 2000. – 381с.
- 64.** Толстая, Н. Двое: Разное. / Н. Толстая, Т. Толстая// - Москва :

- Подкова, 2001. – 382 с .
- 65.** Тузовский, И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий/ И. Д. Тузовский// Челябин. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2009. – 312 с.
- 66.** Философский век. Альманах. Вып. 12. Российская утопия: От идеального государства к совершенному обществу. / Отв. редакторы Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. ~ СПб: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2000. — 321 с.
- 67.** Фишман, Л. В системе «двойной антиутопии»/Л. Фишман // Дружба народов. 2008. — № 3. — С. 193-199.
- 68.** Фролова, И. В. Утопия: сущность и развитие (опыт социально-философской концептуализации): диссертация доктора философских наук./ Ирина Васильевна Фролова // - Уфа, 2005. – 355 с.
- 69.** Харитонов, Е. «Русское поле» утопий: Россия в фантазиях утопистов и фантастов; построение нового общества в утоп. и антиутоп. лит. / Е. Харитонов// Серия очерков. Если. – 2001. – № 6-8.
- 70.** Чаликова, В.А. Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / В. А.Чаликова//. - М.: Прогресс, 1991. – 408 с.
- 71.** Чанцев, А. Фабрика антиутопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х [Текст] / А. Чанцев // Новое литературное обозрение. - 2007. - N 4. - С.269-301.
- 72.** Шадурский, М. И. Литературная эпоха от Мора до Хаксли: проблемы жаровой поэтики и семиосферы. Обретение острова./ М. И. Шадурский//. -М.: Издательство ЛКИ, 2007. - 160 с.
- 73.** Шацкий Е. Утопия и традиции/ Е. Шацкий// пер. с польск. Отв. ред. В.А. Чаликова. -М.: Прогресс, 1990. – С. 178-179.
- 74.** Шестаков, В.П. Эсхатология и утопия (очерки русской философии и культуры) / В. П. Шестаков//. - М.: Владос, 1995. – 206 с.

75. Шилина, К.О. Поэтика романа В. Маканина *Андеграунд, или Герой нашего времени*. Проблема героя : автореферат дис.... кандидата / Ксения Олеговна Шилина// — Тюмень, 2005. — 23 с.
76. Щитов, А.Г. Мотив страха в повести В. Маканина «Лаз». Преподавание литературы в школе: научно-методические статьи, рефераты, уроки, программы [Текст] / А. Г. Щитов // Томск, 2004. — С.39-48.
77. Юдин, Б.Г. От утопии к науке: конструирование человека. Вызов познанию: Стратегии развития науки в современном мире/ Б.Г. Юдин// . - М.: Наука, 2004, — 475 с.
78. Юревич, А.В. Асимметричное будущее [Текст] /А. В. Юревич// Вопросы философии, —2008. — № 7. — С. 76–89.
79. Якимович, А. Пансион Мадам Гайар, или Безумие разума: проблема тоталитаризма в конце XX века/ А. Якимович// Иностран. лит.1992,— № 4. — С. 226-236.
80. Jawlowska, A. *Drogi kontrkultury*. Warszawa: Piw, 1975. — 266 S.

Методическое приложение

Обращение метажанру утопии и антиутопии впервые прослеживается в школьных программах конца 70-х годов прошлого века. Авторы-составители предлагают при изучении романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» знакомить учащихся с такими теоретико-литературным понятием, как «идеал в произведениях литературы», «прекрасное в жизни и искусстве», «социальная обусловленность представлений о прекрасном». В методическом пособии для 9-го класса тех лет один из уроков внеклассного чтения рекомендуется посвятить антиутопии как метажанру научной фантастики. При подготовке к нему учащимся предлагается написать доклад на одну из предложенных тем: «Антиутопия – картина гибели мира в современной западной фантастике» (по произведениям: «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери, «RUR» К. Чапека, «Планета обезьян» А. Буля) и «Образ будущего в советской фантастике» (И. Ефремов «Туманность Андромеды»).

В конце 80-х, начале 90-х годов формулируются новые позиции, точки зрения на процессы, происходящие в сфере литературного образования. В различных школьных программах высказываются разнообразные взгляды на цели и задачи преподавания искусства слова: «Становление духовного мира человека, создание условий для формирования внутренней потребности личности в непрерывном совершенствовании, в реализации своих творческих возможностей». (Программа Т.Ф. Курдюмовой). «Уберечь учащихся от эгоизма, нигилизма, дать им духовные силы, чтобы они могли противостоять «метафизике ужаса», безверия и пессимизма, охвативших какую-то часть современных людей». (Программа Б.С. Локшиной).

Исследование целей и задач литературного образования данного периода дает основания говорить о том, что новые тенденции коснулись прежде всего вопросов общегуманитарного характера: авторы программ на первое место выдвигают процессы формирования личности, проблемы адаптации индивида в современном мире.

Изменение целевых установок привело и к изменениям в содержании школьного курса: программы 90-х годов активно пополняются произведениями, ранее не изучаемыми по идеологическим причинам. Прежде всего речь идёт о романе Е. Замятина «Мы», который впервые рекомендован к рассмотрению с учётом жанровой специфики.

Наиболее активное включение утопических и антиутопических произведений в школьный курс происходит в начале XXI века. Целями изучения литературы в старших классах становятся освоение текстов художественных произведений в единстве формы и содержания, основных историко-литературных сведений и теоретико-литературных понятий; формирование общего представления об историко-литературном процессе.

Учет проблемы метажанра при изучении утопической и антиутопической литературы в старших классах является важнейшим условием для постижения авторской концепции, проникновения в идейно-художественную структуру произведения. Внимание к метажанровому своеобразию утопических и антиутопических произведений усиливает интерес учащихся к литературе, активизирует их мыслительный процесс, формирует у них самостоятельные суждения и оценки, вооружает учеников навыками анализа произведения в единстве формы и содержания, способствует литературному развитию старшеклассников.

Произведения-антиутопии рассматриваются исключительно в старших классах. При этом, как правило, ограничиваются романом Е. Замятина «Мы». А то и вовсе обходятся без него, используя время урока на «более актуальные» произведения, которые присутствуют в ЕГЭ. Освоить метажанр антиутопии возможно за счет уроков внеклассного чтения, предлагаем вариант проведения внеклассного урока по роману Т. Толстой «Кысь».

Роман Татьяны Толстой «Кысь» как современная антиутопия».

Урок внеклассного чтения для 11 класса

Цель урока: подтолкнуть учащихся к созданию собственной интерпретации романа «Кысь»; отработать понятие жанра антиутопии и выявить ее своеобразие у Толстой.

Тип урока: урок анализа литературного произведения.

Форма урока: фронтально-групповая работа

ХОД УРОКА

I. Вступительное слово учителя.

Казалось бы, совсем еще недавно женщинам быть писателями было как-то неловко. Мало кто из них приходит в голову: Жорж Санд, сестры Бронте, Джейн Остин... Но звучат их имена несколько старомодно. Ахматова и Цветаева... Но это поэтессы. Агата Кристи, а вместе с ней и много современных детективщиц... Но эти книги не принято считать литературой. Женские любовные романы заслужили к себе почти такое же отношение.

Татьяна Толстая – самая известная и читаемая писательница недетективного жанра в России. В сентябре 2000 г. на прилавках магазинов появилась черная книжица с непонятым заглавием «Кысь». Те, кто купил и прочел ее тогда, ничего определенного о ней знакомым сказать не могли, говорили, что ни на что не похожа, давали почитать, но «только обязательно с возвратом». И понеслось. В течение года книгу пришлось несколько раз допечатывать.

Т.Толстая родилась в 1951 году в Ленинграде в многодетной семье профессора физики. Поступила на филологический факультет университета, закончила его. В 90-е годы читала лекции по русской литературе в университетах США. Интерес ее к литературе не случаен: ее бабушка по отцовской линии – писатель Алексей Толстой, автор знаменитых «Петра I»,

«Хождения по мукам», «Как закалялась сталь», «Золотого ключика», бабушка – поэтесса, дед по материнской линии – переводчик, автор классического перевода «Гамлета» Михаил Лозинский, Лев Толстой – ее семиюродный прапрадед.

Первый рассказ Толстой появился в 1983 году – «На золотом крыльце сидели», он сразу был отмечен читающей публикой, потом появились другие. Все они поражали изумительным языком. Их замечали, но всенародного успеха не было. «Кысь», вышедшая в 2000 г., рванула, как бомба. За нее Толстая получила премию «Триумф», а после нее стала главной «дамой» в российской литературе. Сегодня это признанный всеми автор, в США ее рассказы включены в обязательную программу для студентов, изучающих русскую литературу второй половины 20 века. Сегодня Толстая почти ничего не выпускает, она активна на телевидении, ведет авторскую программу, выступает в качестве жюри на конкурсах, но обещает создать еще 2-3 романа и несколько сборников рассказов.

Обратимся к ее творчеству и мы.

II. Беседа.

- Выразите свои впечатления после прочтения романа. Что заинтересовало? Что осталось непоясненным? Чем отличается этот роман от уже известных вам книг?

- В каких направлениях, с вашей точки зрения, необходимо двигаться в попытке понять эту книгу?

- Итак, наши рассуждения о романе мы построим в нескольких направлениях: выделим в «Кыси» черты романа-антиутопии; проанализируем образ Бенедикта и посмотрим, как в связи с ним в романе решается проблема духовного пути человека; осмыслим финал романа.

К современным антиутопиям относят рассказ Л.Петрушевской «Новые Робинзоны», повесть В.Маканина «Лаз» и др.

- Вспомните, каковы особенности этого литературного метажанра.

1. Моделирование ситуации будущего, в которой сконцентрированы недостатки сегодняшнего дня, спрогнозировано «идеальное» для человека будущее (к которому стремится общество), оказывающееся на деле антигуманным.

2. Замкнутое пространство, в котором происходит действие.

3. Фантастичность, но узнаваемость негативных тенденций современности.

Формулирование проблемного вопроса:

- Какой мир будущего рисует Т.Толстая, что писательница замечает в нашей современности, что так пугает ее в сегодняшней жизни России?

III. «Кысь» как роман - антиутопия. Проблема духовной истории России в романе.

Работа в группах на основе материалов домашнего задания (4 минуты на обсуждение).

Задания для 1 группы:

- Когда и где происходит действие романа? Обрисуйте модель-структуру власти в городе Федор-Кузьмичск. Кто стоит во главе его, как осуществляется правление, поддерживается власть, какая государственная система здесь узнается?

- Объясните следующие понятия из жизни города: мурза, санитары, болезнь, голубчики.

- Почему это «антигосударство»?

Задания для 2 группы:

- Последствия какого события смоделировала в романе Т. Толстая? Что произошло с людьми, как поменялись они сами и их жизнь? (Как и чем здесь живут? Какими стали люди? На какие группы их делит Бенедикт?)

- Человечество развивается или вернулось назад в своем развитии?

- Что могут означать метафоры взрыва и мутации?

Задания для 3 группы:

- Чем занимаются санитары? Почему в городе запрещено иметь старопечатные книги, у жителей они изымаются?
- Определите отношение к книгам и к культуре прошлого в Федор - Кузьмичске. Зачем здесь переписывают книги?
- Какова позиция Никиты Ивановича по отношению к политике власти?

Задания для 4 группы:

- Понаблюдайте за отдельными высказываниями Бенедикта. В чем особенности его речей? Насколько адекватно восприятие им Великой культуры прошлого?
 - «Вот лежишь. Лежишь. Лежишь. Без божества, без вдохновенья. Без слез, без жизни, без любви. Может, месяц, может, полгода: чу! Будто повеяло чем».
 - «Знатность свою охота бы вволюшку выказать. Дескать, вознесся выше я главою непокорной александрийского столпа».
- « - Вот я вас все хочу спросить, вот я стихи Федора Кузьмича, слава ему, перебеливаю. А там все: конь, конь. Что такое «конь», вы не знаете?»

Бенедикт подумал. Еще подумал. Даже покраснел от натуги. Сам сколько раз это слово писал, а даже не задумывался.

- Должно быть, это мышь.
- Почему вы так думаете?
- А потому что: «али я тебя не холю, али ешь овса не вволю». Точно, мышь.
- Ну а как же тогда: «конь бежит, земля дрожит»?
- Стало быть, крупная мышь. Ведь они как начнут возиться – другой раз и не уснешь. Ведь помните, Федор Кузьмич, слава ему, тоже пишет: «Жизни мышья беготня, что тревожишь ты меня»? Мышь это, точно.
- Странно все же как-то. Нет, вы меня не убедили».

Проверка работы групп.

- Следуя логике традиционной антиутопии, Т.Толстая воссоздает свою модель будущих общества и государства. Каковы они?

Выступление 1 группы.

Основные выводы:

Антиутопия Т.Толстой воссоздает мир через 200 лет после Чернобыльской катастрофы. Действие происходит в городе Федор-Кузьмичск, который раньше назывался Москвой. Этот городок, окруженный лесами и топями, населяют уцелевшие после катастрофы люди. Эта модель мира ассоциируется с тоталитарным государством: управляет городом единолично Наибольший мурза Федор Кузьмич, в честь которого и называется городок (узнается стремление партийных советских лидеров увековечить себя, называя в свою честь города), малые мурзы в медвежьих шубах составляют «элиту» общества Федор-Кузьмичска, санитары в Красных санях (прямая отсылка к СССР) следят за порядком, вернее, преследуют любое вольномыслие и своеволие, которое здесь называют Болезнью. Власть Федора Кузьмича держится на подавлении свободной воли и за счет устранения всех «неугодных». Так что это государство напоминает не только коммунистический СССР, но и деспотические государства востока (не случайно поименование себя Мурзой, т.е., на востоке, владыкой). Друг друга жители города называют голубчиками, что напоминает советское обращение «товарищи». Это тоталитарное государство, власть в котором держится на страхе. Страх воплощает собой мифическая Кысь, будто бы охотящаяся на человека в лесу, не позволяющая ему выйти за пределы городка. Жителям внушается, что только здесь, под покровительством доброго Федора Кузьмича, для них возможна долгая, спокойная и счастливая жизнь, за пределами же города – ужас и смерть. В этом вновь узнается советская пропаганда. Но «идеальное» государство на деле оказывается антигосударством, т.к., свободный внешне, человек здесь лишен главного – свободы внутренней, он «зомбируется» переписанной в угоду

власти моралью.

- Как вы думаете, почему модель именно тоталитарного государства воссоздается в этой антиутопии?

Выступление 2 группы.

Основные выводы:

Эта антиутопия рисует картину мира, мутировавшего после Взрыва, при этом как физически, так и нравственно, духовно. Здесь питаются мышами (ловят их, потом едят, продают или используют как национальную валюту – так что сами становятся похожи на котов) живут только животными инстинктами – поесть и поспать. Мать Бенедикта (она из «прежних») говорит: «У нас теперь неолит», - подчеркивая, что в Федор-Кузьмичске словно забыли о веках цивилизации, культура, достижения науки утрачены, а человечество после взрыва вернулось в каменный век и вновь начинает свою историю. Здесь уже изобрели колесо, а добывать огонь еще не научились. Человечество в антиутопии Толстой не приумножило достижения цивилизации, а наоборот, вернулось к истокам, утратив все лучшее, что было им накоплено. Но взрыв понимается здесь и как катастрофа, произошедшая в сознании людей, в их душах; после взрыва изменились точки отсчета, покосились устои, на которых базировалась действительность в течение многих веков – исчезли представления о морали, о духовности, о необходимости образования и т.д.

- Как вы думаете, случайно ли постоянное искажение писательницей «старых» слов? Скакой целью это делается?

Выявите тенденцию: что происходит с сознанием человека, не знающего таких слов, как образование, мораль и т.п.

Толстая искажает написание слов, пытаясь передать их восприятие главным героем, Бенедиктом. Ему непонятно значение «старых» слов, их не используют, они не востребованы в этом обществе. Внешняя форма слова

отражает внутренние изменения – утрату словом смысла за ненужностью. Особенно печально, что такие изменения происходят со словами типа «мораль», ведь мораль и духовность должны быть в человеческом мире, как бы он ни менялся. Эту мысль подтверждают отрывки из текста, в которых видно, что в среде голубчиков нет уважения друг к другу, страха нарушить границы чьей-то свободы, развлечения и игры жестоки, а инстинкты никто не пытается сдерживать.

- Действительно, это мир, мутировавший нравственно, забывший вечные ценности и

устои человеческой жизни, мир одичавший и вернувшийся к своему первобытному состоянию.

- В романе важен еще один момент: его главы названы буквами кириллицы, Бенедикт, главный герой, - переписчик книг. Книга тоже становится героем романа. Книга – хранилище ценностей, культура – их передатчик.

Выступление 3 группы.

Основные выводы:

Книги лишь формально функционируют в мире жителей города. Их распространяют и размножают, это ценный товар на рынке, но жителям города все равно, что читать, - «Гуталиноварение» или «Одиссею». Распространяются только переписанные книги (для этого существует специальная служба), переписывают созданное до взрыва и все под именем Федора Кузьмича. Старопечатных книг здесь боятся, их нельзя хранить дома, за это преследуют. Хранители старопечатных книг – главные преступники. Людям внушено, что эти книги опасны, т.к. радиоактивны, на самом же деле власть боится распространения через книги свободомыслия. Старопечатные книги несут в себе энергию старого времени, через страницы, напечатанные старым способом, до горожан дойдет мораль в неискаженном виде.

- Долговременное ограничение культурного влияния на общество уродует людей. Они оказываются способны лишь поверхностно воспринимать смысл прочитанного. Понаблюдаем, как воспринимает культуру главный герой,

Бенедикт.

Выступление 4 группы.

Основные выводы:

Бенедикт, мать которого «из прежних», с «оверситетским образованием», а отец – «голубчик», любит читать, читает много и восхищается тем, что читает. Однако смысл написанного он понять не может. Приведенные фрагменты говорят о том, что герой абсолютно не воспринимает эти тексты. Культура существует в его сознании в отрывочном, осколочном виде, поэтому в романе много разных цитат разных авторов. Тексты словно разбиваются на части, так что не могут передавать идею автора, целостный смысл, а смешиваясь между собой, вообще образуют мозаику из разноплановых фрагментов. Кроме того, рядом с возвышенными строками мы читаем строки, передающие убогие мысли героя, что демонстрирует полное непонимание им прочитанных текстов. На каждое прочитанное понятие Бенедикт накладывает собственные убогие ассоциации. Так, свою скуку от безделья он сравнивает с состоянием пушкинского лирического героя, потерявшего «без божества, без вдохновенья» смысл жизни, строки из пушкинского «Памятника» понимает не просто приземленно, а совершенно по-своему: для него высшее достижение человека – стать богатым, выше по своему материальному положению, чем другие голубчики, именно это позволяет гордиться собой.

В тексте много явных и скрытых цитат, которые сразу же опознаются знающим читателем. Такой прием называют аллюзией. Разнообразием этих цитат и тем, насколько неуместно и поэтому комично употребляет их герой, автор стремится подчеркнуть: вся разнообразная культура, представлявшая в прежние времена систему, распалась, рассыпалась на мелкие осколки.

- Как вы думаете, почему названия глав романа представляют собой названия букв кириллицы?

(В мире Федор-Кузьмическа культура познается только на уровне букв, на уровне алфавита. Сложенные в слова и предложения, они уже не понятны голубчикам).

- Объединим ваши выводы. Итак, каким видит наше будущее Татьяна Толстая? Обратите внимание на высказывание Никиты Ивановича: «Отчего бы это, - сказал Никита Иванович, - отчего это у нас все мутирует, ну все! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Все вывернуто!» Какой мир писательница рисует в своей антиутопии?

- ТОТАЛИТАРНОЕ ГОСУДАРСТВО, в котором ради сохранения власти пресекается любое вольномыслие

- МИР, МУТИРОВАВШИЙ ФИЗИЧЕСКИ И НРАВСТВЕННО, одичавший и забывший о нравственных и духовных ценностях

- МИР, УТРАТИВШИЙ ДУХОВНОСТЬ, духовную культуру прошлого, запечатленную в Слове

- На ваш взгляд, антиутопия Толстой – это размышление о сегодняшнем дне России? Продолжите запись: Антиутопия «Кысь» - это размышления о будущем России, подготавливаемом сегодняшним днем страны, - ...

(совместная работа в группах, 3 минуты)

Проверка.

IV. Образ Бенедикта. Проблема духовного пути человека.

- Рассуждая, мы с вами пришли к выводу, что главными героями книги являются Слово, Книга, Культура, Духовность – Утраченное. Но если утрата культуры ведет к потере человеческого в человеке, то, согласно логике, именно культура и должна его возродить, в этом, как мы привыкли думать, и состоит ее высокое предназначение. Способна ли Великая Культура прошлого возродить человека? Об этом размышляет автор, рисуя судьбу Бенедикта. Обратимся к нашей следующей подтеме.

- Обозначим место Бенедикта в системе персонажей. На какие группы вы бы разделили героев по отношению к книге?

Возможный вариант деления персонажей – на хранителей слова (Никита Иванович, Варвара Никитична) и голубчиков.

- В какую из групп поместили бы Бенедикта? Ответьте на этот вопрос, рассуждая над следующими:

Почему Бенедикт любит читать? Как он читает книги?

Какие надежды возлагает на него Никита Иванович? Оправдывает ли их Бенедикт?

(совместная работа в группах, 3 минуты)

Проверка. Основные выводы:

Главный герой является одновременно продуктом нового общества (отец – голубчик) и хранителем жизни прежнего общества. В своей истории и своей культуре Бенедикт чувствовал себя, с одной стороны, гармонично, с другой - в нем, как и в каждом человеке, жило стремление познать что-то иное, ведь его мать - интеллигентка в четвертом поколении, оставшаяся после Взрыва, а отец - родившийся в уже ином времени, иной культуре "голубчик". С одной стороны, он, как жених, а потом и муж Оленьки, сын своего отца, один из многих "голубчиков", отражает в себе свою культуру, когда красть не предосудительно, грубость и антиэстетизм бытовой жизни не отталкивают, а воспринимаются нормой, когда человеческая душа еще не развила до постижения милосердия. Однако, как сын своей матери, ученик Никиты Ивановича, Бенедикт подсознательно, стихийно жаждет чего-то иного, иллюзию чего находит в образах чужой культуры.

Он одержим страстью к чтению, но прочитанное не воспринимает. В чтении его привлекает возможность увидеть «другие миры», т.е. проникнуть за рамки его обыденного мира. В Бенедикте есть тяга к иному, высокому (поэтому на него возлагает надежды Никита Иванович), но эта тяга не переходит рамки количественного роста прочитанных книг.

- Представьте графически жизнь Бенедикта. Что будут собой представлять графики

изменения его социального положения, степени увлеченности книгами, роста его

духовности?

(совместная работа в группах, 3 минуты)

Проверка. Комментарий:

(Количество прочитанных Бенедиктом книг не перерастает в качество. Чем богаче становится герой, тем больше книг имеет возможность читать, но в конце концов духовнее и моральнее не становится, он даже готов будет убить своего друга Никиту Ивановича за книгу).

- Возникает интересный парадокс. Культура не пробуждает человека, как мы привыкли

думать. Почему? Порассуждайте об этом в группах и предложите свой вариант ответа на вопрос: Почему приобщение к великой культуре прошлого не пробуждает Бенедикта?

(совместная работа в группах, 4 минуты)

Проверка.

- Прочитайте цитату из текста. Как в ней дает Толстая ответ на поставленный вопрос?

«Ты, Пушкин, скажи! Как жить? Я же тебя сам из глухой колоды выдолбал, голову склонил, руку согнул: грудь скрести, сердце слушать: что минуло? что грядет? Был бы ты без меня безглазым обрубком, пустым бревном, безымянным деревом в лесу <...> Это верно, кривоватый ты у меня, и затылок у тебя плоский, и с пальчиками непорядок, и ног нету — сам вижу, столярное дело понимаю.

Но уж какой есть, терпи, дитятко, — какие мы, таков и ты, а не иначе!»

Татьяна Толстая показывает, что тогда, когда чтение превращается в процесс, слово утрачивает свою спасительную функцию, книга перестает быть источником знаний, средством духовного возрождения и перерождения. Оказывается, что написанное слово само по себе ничего не значит, не может ничему научить: ни состраданию, ни справедливости — и, оставаясь невостребованным, не избавляет от невежества и косноязычия.

- Чего стоит традиция, если нет зеркала, способного отразить ее?

V. Финал романа. Тупик или свет в тоннеле?

- Однако так ли печален финал? Характерно, что Бенедикт, при всей своей дремучести и

наивной жестокости, оказывается единственной надеждой на восстановление прерванной

связи культур. Порассуждайте.

Фронтальная беседа.

- Чем заканчивается роман? Почему Бенедикт пытается сжечь Никиту Ивановича? В чем смысл таинственного появления Никиты Ивановича в конце книги?

- Объясните смысл слов Никиты Ивановича, брошенных в ответ на жалостливую просьбу Бенедикта:

«- Книгу-то эту, что вы говорили! Где спрятана? Чего уж теперь, признавайтесь! Где сказано, как жить!

- Азбуку учи! Азбуку! Сто раз повторял! Без азбуки не прочтешь!»

VI. Подведение итогов урока.

VII. Домашнее задание. Выразите (письменно) свое согласие / несогласие с основными выводами романа Т.Толстой.