

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Красноярский государственный педагогический
университет им. В.П. Астафьева»

(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Институт/факультет Филологический факультет
Выпускающая кафедра мировой литературы и методики ее преподавания
Направление подготовки/специальность 44.04.01 Педагогическое
образование

Сургутская Юлия Викторовна

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

Тема «Маленькая антиутопия» конца XX века: трансформация метажанра
(А.Кабаков, Л.Петрушевская, В.Рыбаков, В.Маканин)

(материалы для научно-исследовательской работы в старшей школе)»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ:

И.о. заведующий кафедрой

Т.Н. Закаблукова, канд.филол.н., доцент

12.06.2020

(дата, подпись)

Руководитель магистерской программы
Н.В. Ковтун, профессор, доктор
филол.н.

12.06.2020

(дата, подпись)

Научный руководитель

Н.В. Ковтун, профессор, доктор
филол.н.

12.06.2020

(дата, подпись)

Обучающийся Сургутская Ю.В.,

12.06.2020

(дата, подпись)

Красноярск, 2020

ПЛАН-ГРАФИК РАБОТЫ НАД МАГИСТЕРСКОЙ ДИССЕРТАЦИЕЙ


Дата защиты: 22.06.2020


Тема: «Маленькая антиутопия» конца XX века: трансформация метажанра (А.Кабаков, Л.Петрушевская, В.Рыбаков, В.Маканин) (материалы для научно-исследовательской работы в старшей школе)


№	Этапы выполнения	Сроки выполнения	Форма отчетности	Отметка и подпись научного руководителя
1.	Утверждение темы диссертации	20.09.2018	Тема	Выполнено
2.	Сбор материала по теоритической части	01.10.2018-01.12.2018	Конспект	Выполнено
3.	Написание 1 главы	01.12.2018-02.02.2019	Рабочий текст 1 главы	Выполнено
4.	Обсуждение 1 главы	02.02.2019	Чистовой текст 1 главы	Выполнено
5.	Практическое исследование	01.06.2019-01.05.2020	Научные статьи	Выполнено
6.	Написание 2 главы	01.02.2019-01.05.2020	Рабочий текст 2 главы	Выполнено
7.	Написание методического приложения	20.04.2020-01.05.2020	Разработка урока	Выполнено
8.	Обсуждение 2 главы и методического приложения	01.05.2020	Чистовой текст 2 главы	Выполнено
9.	Предзащита работы	28.05.2020	Выступление	Выполнено
10.	Оформление чистового варианта	01.06.2020-10.06.2020	Чистовой текст ВКР	Выполнено
11.	Оформление автореферата	01.06.2020-01.06.2020	Текст автореферата	Выполнено

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Индивидуальный план НИРС выполнен

Подпись декана ф- та _____ 

Подпись руководителя магистерской программы _____ 

Подпись научного руководителя магистранта _____ 

Подпись заведующего выпускающей кафедрой _____ 

Подпись магистранта _____ 

РЕФЕРАТ

Магистерская диссертация на тему «Маленькая антиутопия» конца XX века: трансформация метажанра (А. Кабаков, Л. Петрушевская, В. Рыбаков, В. Маканин) (материалы для научно-исследовательской работы в старшей школе)» содержит 65 страниц текстового документа, 1 приложение (методическую разработку урока по антиутопическому произведению для 11 класса) и 70 использованных источников в списке литературы.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что вопрос о метажанре антиутопии, его трансформации, о роли «маленькой антиутопии» в общем контексте литературы рубежа XX – XXI вв. остается открытым для обсуждения. Антиутопия сегодня – один из самых ярких, динамично развивающихся метажанров, в котором отражается дух времени.

Объект магистерского исследования – «маленькие антиутопии» Л. Петрушевской («Новые Робинзоны»), В. Маканина («Лаз»), А. Кабакова («Невозвращенец»), В. Рыбакова («Не успеть»).

Предмет исследования – поэтика литературной антиутопии и ее реализация в текстах 80-90 гг. XX века.

Цель – изучить метажанровые черты антиутопий, особенности их воплощения в литературе последней четверти XX века (на примере текстов Л. Петрушевской «Новые Робинзоны», В. Маканина «Лаз», А. Кабакова «Невозвращенец», В. Рыбакова «Не успеть»).

По результатам исследования – в антиутопиях «Невозвращенец»

А. Кабакова (1989), «Лаз» В. Маканина (1991), «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской (1989), «Не успеть» В. Рыбакова (1989) были обозначены специфические особенности текстов, их отличие от классической антиутопии, включенность в исторический контекст.

Установлена связь антиутопии со временем, в котором произведение написано. Специфика развития и трансформация метажанра антиутопия обусловлены характером процессов, которые происходят в обществе. И прежде всего советского и постсоветского общества, где утопические планы

претворяли в жизнь. Впрочем, в результате торжествовала не справедливость утопии, а абсурд, который принимал разнообразные формы, из жизни вытеснялся здравый смысл.

Материалы настоящего диссертационного исследования прошли апробацию на международных конференциях, научных форумах с международным участием:

- Межрегиональная научно-практическая конференция «XIX Красноярские Краевые Рождественские образовательные чтения «Молодежь: свобода и ответственность» 15-17 января 2019 года.
- Международный научно-практический форум студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века». Красноярск, КГПУ им В.П. Астафьева, 20.04.2019
- Научно-методическая конференция с международным участием «Современная филология: состояние, проблемы, перспективы» в рамках VII международного научно-образовательного форума «Человек, семья и общество: история и перспективы развития». 26.11.2019г.
- Межрегиональная научно-практическая конференция «XX Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения «Великая Победа: наследие и наследники». 15-17 января 2020 года.

По результатам исследований опубликованы 2 статьи:

1. Мотив побега в русской постутопии 1980 - 90-х годов. Актуальные проблемы современной филологии: материалы IX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Ответств. редактор Т.А. Полуэктова; Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. 2019. с. 23-26

2. Модификация жанра «антиутопия» в 80-90-х гг XX века. XIX Красноярские Краевые Рождественские образовательные чтения «Молодежь: свобода и ответственность». – Красноярск: ООО «Издательский дом «Восточная Сибирь», 2019. С.375-382

ABSTRACT

The Master`s dissertation “Little dystopia” of the late twentieth century: the transformation of the metajandre (A. Kabakov, L. Petrushevskaya, V. Rybakov, V. Makanin) (materials for research work in high school) ” contains 65 pages of text document, 1 appendix (methodological development of a lesson on anti-utopian work for grade 11) and 70 sources used in the list of references.

The relevance of this study is due to the fact that the question is about the meta-genre of dystopia, its transformation, the role of the “little dystopia” in the general context of literature from the turn of the 20th century to the 21st century. remains open for discussion. Dystopia today is one of the most striking, dynamically developing metazhans, which reflects the spirit of the times.

The subject of the master's research is “Little Dystopias” by L. Petrushevskaya (“New Robinsons”), V. Makanin (“Laz”), A. Kabakova (“Refuser”), V. Rybakov (“Do not have time”).

The subject of the research is the poetics of literary dystopia and its implementation in the texts of the 80-90s. Twentieth century.

The goal is to study the metagere features of anti-utopias, the peculiarities of their embodiment in the literature of the last quarter of the twentieth century (for example, the texts of L. Petrushevskaya “New Robinsons”, V. Makanin “Laz”, A. Kabakova “Refuser”, V. Rybakova “Do not have time”) .

According to the results of the study - in dystopias “Defector”

A. Kabakova (1989), “Laz” by V. Makanin (1991), “New Robinsons” by L. Petrushevskaya (1989), “Do not catch it” by V. Rybakova (1989), specific features of the texts, their difference from classical anti-utopia, inclusion in the historical context.

The connection between dystopia and the time in which the work is written is established. The specifics of the development and transformation of the meta-genre dystopia are due to the nature of the processes that occur in society. And above all, Soviet and post-Soviet society, where utopian plans were implemented.

However, as a result, it was not the justice of utopia that triumphed, but the absurdity, which took various forms, common sense was supplanted from life.

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

- Interregional scientific-practical conference "XIX Krasnoyarsk Regional Christmas Educational Readings" Youth: Freedom and Responsibility "January 15-17, 2019.

- International scientific and practical forum of students, graduate students and young scientists "Youth and science of the XXI century." Krasnoyarsk, KSPU named after V.P. Astafieva, 04/20/2019

- Scientific-methodical conference with international participation "Modern philology: status, problems, prospects" as part of the VII international scientific and educational forum "Man, family and society: history and development prospects." 11/26/2019

- Interregional scientific-practical conference "XX Krasnoyarsk regional Christmas educational readings" Great Victory: heritage and heirs ". January 15-17, 2020.

Based on the research results, 2 articles were published:

1. The motive of escape in the Russian post-utopia of the 1980s - 90s. Actual problems of modern philology: materials of the IX International scientific-practical conference of students, graduate students and young scientists. The answer. editor T.A. Poluektova; Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafieva, 2019. 23-26p.

2. Modification of the dystopian genre in the 80-90s of the twentieth century. XI Krasnoyarsk Regional Christmas Educational Readings "Youth: Freedom and Responsibility." - Krasnoyarsk: LLC "Publishing House" Eastern Siberia ", 2019. 375-382p.

Содержание

Введение.....	8
Глава 1. Литературная антиутопия как метажанр.....	11
1.1. Антиутопия и утопия: история становления.....	11
1.2. Антиутопия как метажанр.....	22
1.3. Антиутопия, дистопия, какотопия, постантиутопия: приключения термина.....	27
1.4. Русская антиутопия конца 1980-1990-х гг.: специфика и представители.....	31
Глава 2. «Маленькая антиутопия»: знаковые тексты и представители.....	36
2.1. «Невозвращенец» А. Кабаков	36
2.2. «Не успеть» В. Рыбаков.....	44
2.3. «Новые Робинзоны» Л. Петрушевская.....	48
2.4. «Лаз» В.Маканин.....	53
Заключение	60
Библиографический список.....	63
Приложение.....	70

Введение

Антиутопия оформляется как метажанр в начале XX века и рассматривается как ответ на реализуемую в обществе утопию. Возникновение метажанра относят к более ранним текстам мировой литературы, в которых уже велась полемика с идеями утопистов: «Путешествия Гулливера» (1726 г.), «Записки из подполья» (1864 г.) «История одного города» (1869 г.) и др.

Причины популярности антиутопий в культуре XX века связаны с исторической реальностью, когда перед человечеством поставили проблемы, к решению которых оно было не готово. Кроме этого происходило мировоззренческое расслоение общества, вследствие разрушения религиозного сознания людей. Множество утопических проектов по спасению человечества приводили совершенно к обратному – террору и насилию. Классическая антиутопия – художественная модель будущего, которая показывает последствия утопических преобразований.

Вопрос о жанровой природе утопии и антиутопии остается открытым и по сей день. Существует множество подходов в решении данного вопроса. Г. Морсон определяет антиутопию как антижанр. Специфику антижанра он видит в установлении пародийных отношений между антижанровыми произведениями (антиутопии) и произведениями и традициями высмеиваемого жанра (утопии) [Морсон, 1991: 233].

М. Шадурский и Шацкий понимают антиутопию как демонстрацию результатов воплощения недостижимых идеалов утопии: «Пересмотр стратегий политико-социальной инженерии привёл к появлению нового жанра словесности – литературной антиутопии, призванного развенчать существующие иллюзии всеобщего благоденствия» [Шадурский, 2007: 80].

Н. Ковтун считает, что антиутопия и утопия соотносятся друг с другом по принципу зеркального отражения, «реальность же остается меж ними» [Ковтун, 2009: 5]. В работе «Русская литературная утопия второй половины XX века» она обозначает утопию и антиутопию как метажанры. Метажанр –

это некий «ведущий жанр» [Лейдерман, 1982: 135]. Его отличает не только большая, чем у простых жанров величина, но и стремление выйти за рамки литературного пространства в иную, более широкую систему.

А.Н. Воробьева в своей работе «Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах» также работает с понятием «метажанр» и трактует утопию и антиутопию как единый жанр – метаутопию, в котором совмещены общие и различные черты утопии и антиутопии. Единый предмет изображения в метаутопии – идеально прекрасный (утопия) или идеально негативный (антиутопия) всеобщий мир [Воробьева, 2006: 13].

В конце XX века в России начались масштабные перемены во всех сферах жизни под общим названием «Перестройка». Перестройка окончательно разрушила идею «светлого будущего» страны. Теперь будущее пугающе неизвестно. Но, несмотря на это, в обществе сохраняется потребность в художественном прогнозировании социальных процессов, предвидении будущего страны. Именно это объясняет разнообразные эксперименты с метажанром антиутопия, изменение ее структурных параметров. В этом контексте появляются рассказы и повести с явной антиутопической подоплекой: «Невозвращенец» А. Кабакова (1989), «Не успеть» В. Рыбакова (1989), «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской (1989), «Лаз» В. Маканина (1991) и др. А. Воробьева объединяя эти тексты, называет их термином *«маленькая антиутопия»*.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что вопрос о метажанре антиутопии, его трансформации, о роли «маленькой антиутопии» в общем контексте литературы рубежа XX – XXI вв. остается открытым для обсуждения. Антиутопия сегодня – один из самых ярких, динамично развивающихся метажанров, в котором отражается дух времени.

Методологической и теоретической основой данного исследования стали работы, посвященные утопии и антиутопии Г. Морсона, Е. Шацкого, В.А. Чаликовой, Н.В. Ковтун, А.Н. Воробьевой, М. Лейдермана, В.П. Шестакова, М.И. Шадурского, Б. Ланина.

Объект исследования – «маленькие антиутопии» Л. Петрушевской («Новые Робинзоны»), В. Маканина («Лаз»), А. Кабакова («Невозвращенец»), В. Рыбакова («Не успеть»).

Предмет исследования – поэтика литературной антиутопии и ее реализация в текстах 80-90 гг. XX века.

Цель – изучить метажанровые черты антиутопий, особенности их воплощения в литературе последней четверти XX века (на примере текстов Л. Петрушевской «Новые Робинзоны», В. Маканина «Лаз», А. Кабакова «Невозвращенец», В. Рыбакова «Не успеть»).

В соответствии с целью были поставлены следующие **задачи**:

1. проследить эволюцию исследовательской традиции метажанра,
2. выявить основные черты антиутопических произведений,
3. изучить особенности русской литературной антиутопии конца XX века,
4. показать, как проявляет себя «память метажанра» в избранных текстах,
5. выявить особенности анализируемых произведений в их литературно-историческом контексте.

Методы исследования – сравнительно-типологический (описание типологии жанра), структурно-семиотический метод, интертекстуальный анализ.

Теоретическая значимость данной работы состоит в уточнении сведений о метажанровых чертах антиутопии в современной русской литературе.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использовать результаты в общих и специальных курсах по современной русской литературе.

Структура работы: работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка.

Глава 1. Литературная антиутопия как метажанр

Антиутопия и утопия: история становления

В ходе исторического развития человечества формировалась устойчивая система социальных структур и связей, т.е. общество. Общество – надприродная сфера человеческого бытия, обусловленная совместной деятельностью людей и их взаимодействием. На протяжении долгого периода эволюции социально-философской мысли знание об обществе практически отождествлялось со знанием о государстве. И то, как должно функционировать государство и общество, волновало многих мыслителей. В 360 г. до н.э. Платон пишет диалог «Государство», где он составляет «рецепт» идеального государства, которое не повторило бы ошибок многочисленных тираний, демократий и олигархий. Через довольно большой промежуток времени в 1516 г. 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.

Эта книга в последующем даст название целому жанру. В своей работе он размещает среди земель Нового Света остров Утопия, жители которого создали неизвестный до этого времени тип общества, который полезно будет перенять и Англии, и всем европейцам вообще.

Дальше последовали работы Т. Кампанеллы «Город Солнца» (1602), Ф. Бэкона «Новая Атлантида» (1627), Дж. Гаррингтона «Океания» (1656), С. де Бержерака «Иной свет, или Государства и империи Луны» (1656).

Рассмотрим подробнее некоторые произведения, положившие основы метажанра утопия.

В первой части «Утопии» Т. Мора мы видим критическое отношение к современному обществу, во второй же изображён идеальный утопический строй. В государстве, описанном Т. Мором отсутствует как таковая частная собственность. Исследователь А. Свентоховский видит в этом схожесть с

коммунизмом, хотя в обществе Утопии есть рабы (как и, например, в государстве Платона) [Воробьёва, 2006: 30].

У граждан Утопии равные права, они носят одинаковую одежду и ведут образ жизни, который определило для них государство. Л. Воробьев видит в этом отсутствие у автора точного проекта достижения идеального общества: «Единообразие одежд и единообразие регламента жизни являются внешним проявлением унификации личности. Мор только прокламирует богатство интересов, но не знает, как его достичь, и это не единственная неясность его утопических фантазий» [Воробьев, 1971: 15].

Общество в Утопии бесклассовое, имущество общее, труд обязателен для всех: «Предлагаемое Мором в “Утопии” истинное и справедливое общественное устройство и должно, по мысли гуманиста, вести к восстановлению истинной человеческой природы, не искажённой несправедливостью классового общества. Идеальное государство основано на общности имущества, на всеобщем и обязательном участии всех граждан в производительном труде, на ликвидации паразитического существования привилегированных слоёв и групп, на справедливом и равном распределении общественных богатств» [Горфункель, 1980: 136].

«Город Солнца» Т. Кампанеллы, как и «Утопия» Т. Мора, имеет форму диалога, однако отличается наличием астрологического контекста. Разговор в произведении происходит между генуэзским моряком и начальником ордена, посвятившим себя уходу за нищими.

В общих чертах в произведении Кампанеллы чувствуется весомое влияние «Утопии»: учение о труде становится главенствующим, семья как институт общества ликвидируется (существует общность жен и детей). Если отбросить мистико-религиозную часть в философии Кампанеллы, то можно увидеть достаточно противоречивый подход к формированию идеального государства.

Город Солнца – теократическая республика, которая организована по образцу монашеского ордена. В ней отсутствует частная собственность и

существует обязательный труд для всех граждан, понимаемый как естественная потребность человека. В городе все однообразно: архитектура, обычаи и образ жизни граждан. Л. Воробьев видит в такой уравнивающей всех людей системе Т. Кампанеллы желание искоренить злейший человеческий порок – эгоизм, что приводит к негативным результатам: «Источник человеческих зол – эгоизм. Кампанелла видит возможность его искоренения в поравнении членов общества (если исключить незначительные материальные привилегии организаторов новой республики) буквально во всех отношениях. Общие столовые, одинаковая одежда, общие украшения, общие дома, спальни и кровати... Картина несколько жутковатая, но Кампанелла не знает иных путей обуздания собственнических инстинктов» [Воробьев, 1971: 19].

Следующее утопическое произведение – «Новая Атлантида» Ф. Бэкона. Автор описывает некую организацию – Дом Соломона, которая управляет островом-государством. Отличает эту утопию от представленных выше научно-исследовательские цели, которые движут участниками Общества: «Целью нашего Общества является познание причин и скрытых сил всех вещей и расширение власти человека над природою, покуда всё не станет для него возможным» [Бэкон, 1971: 216].

По мнению исследователя Ф. Аинсы еще одним важным отличием «Новой Атлантиды» являются основы построения общества. Оно не стремится отделиться от окружающего мира, а хочет исследовать его. «Случай Бэкона интересен: в отличие от традиционного для утопии изоляционизма, «Новая Атлантида» ратует за открытое, ориентированное на внешний мир общество – ему присущи научный пафос и ориентация на эволюцию и прогресс» [Аинса, 1999: 57].

После Т. Мора утопиями стали называть учения и книги, авторы которых рисовали картину будущего человечества; «разумеется, не на основе изучения объективных закономерностей общественного развития, а по

принципу долженствования; так должно быть по замыслу автора» [Егоров, 2007: 2].

Эти тексты позволили посмотреть на предшествующую литературную традицию с позиций утопизма. Ф. Аинса выделяет произведения, в которых прослеживаются явные утопические тенденции: «Я имею в виду многочисленные фрагменты Библии, “Республику” Платона, “Град Божий” Августина Блаженного или “Книгу о Бланкерне” Раймунда Луллия, а также классические тексты древних цивилизаций, в частности, “райские видения” некоторых космогонических систем – их мифы об основании мира порой оказывают непосредственное влияние на утопический дискурс» [Аинса, 1999: 21].

Некоторые исследователи видят связь между литературной утопией и народными сказаниями, легендами. Например, В.П. Шестаков в своей книге «Эсхатология и утопия» утверждает, что «литературная утопия тесно переплетается с легендами о “золотом веке”, об “островах блаженных”, с различными религиозными и этическими концепциями и идеалами» [Шестаков, 1995: 35].

В русской культуре утопия появляется в XIII веке – это народная утопия «Легенда о Китеж-граде», о городе, который ушел под воду. Его могут увидеть только праведники и святые. С XVIII века появляется интеллектуальная утопия. Появление утопии в России исследователи связывают с влиянием западноевропейской традиции и реформами Петра I. Н.В. Ковтун выделяет третий фактор – распространение масонства во второй половине XVIII века: «Мистические идеи преобразования мира и человека по образу Небесного Храма, столь важные в масонстве, актуальны и для художественной утопии» [Ковтун, 2005: 7].

Так формируются два основных направления русской утопии:

- Интеллектуальная утопия, в лице Ф. Булгарина, В. Одоевского, М. Щербатова и А. Улыбышева, которые создавали собственные проекты переустройства государства.

• Народная утопия, которая ищет Святую Русь вне пределов государства. Она связана с древнерусскими «хождениями», «снами», «видениями».

Утопия понимается как инструмент постижения действительности, а прекрасное будущее – это некий проект. Американские исследователи Г. Негли и Д. Патрик в своей антологии «В поисках Утопии» (The Quest for Utopia, 1952), обозначили основные черты, отличающие художественную утопию:

1. Утопия представляет собой вымысел;
2. В утопии описывается определённое государство или сообщество;
3. Основная тема – это политическая структура вымышленного государства или сообщества.

Постепенно утопии, написанные в форме трактатов, превращаются в романы, чтобы заинтересовать более обширную публику (С. де Бержерак «Иной свет, или Государства и империи Луны», Л. Мерсье «2440-й год» и др.).

Авторы-утописты верили, что их произведения могут перевернуть и исправить несовершенный мир. Отметим некоторые особенности, присущие утопическим текстам:

- Мессианские претензии автора.
- Текст – монолог автора, в котором он выступает в качестве пророка.
- Тотальность всех утопий.
- Появление в критический момент существования общества.

Важным вопросом в исследованиях утопии является определение её жанровой природы.

М.И. Шадурский считает, что «утопия – литературный жанр, описывающий художественную реализацию мечты об идеальной политико-социальной модели мира, исходящей из критики существующих отношений и основанной на принципе надежды» [Шадурский, 2007: 11]. У В.П. Шестакова похожее мнение: «На протяжении истории утопия как

одна из своеобразных форм общественного сознания воплощала в себе такие черты, как осмысление социального идеала, социальная критика, стремление бежать от мрачной действительности, а также попытки предвосхитить будущее общества» [Шестаков, 1995: 35].

Е. Шацкий видит определяющей чертой утопии содержание мыслей автора, его образ мышления: «Я, однако, в качестве основополагающей черты утопии принимаю не столько определённую литературную форму, сколько образ мышления, который, правда, именно в этой форме выражается наиболее полно, но отнюдь не исчерпывается ею» [Шацкий, 1990: 21]. Также исследователь отмечает различные виды утопий в зависимости от принадлежности авторов к различным слоям общества: «Действительно, анализ отдельных утопий обычно обнаруживает их связь с интересами и притязаниями тех или иных классов, социальных слоёв и групп. Были утопии рабовладельцев и утопии земельной аристократии, утопии буржуазные и пролетарские, крестьянские и мелкобуржуазные, бюрократические и технократические» [Шацкий, 1990: 50].

По мнению Н.В. Ковтун утопия «рисует» мечту о лучшем будущем: «Утопический текст моделирует лучшую реальность вопреки реальности существующей, выступает своеобразным зеркалом, отражающим пороки действительности. Путь, прочерченный художником, напоминает лабиринт, в конце которого мерцает образ лучшего будущего или золотого века прошлого» [Ковтун, 2009: 4 – 5]. Она отмечает, что термин «жанр утопии» некорректен: «Нельзя, не вступая в противоречие, употреблять словосочетание „жанр утопии“. Это наджанровое или метажанровое единство должно быть определено как художественное выражение утопического сознания. Оно...создает особую картину мира. Для ее обозначения и вводится понятие „метажанр“». [Ковтун, 2005: 33]

Современные исследователи утопии всё чаще трактуют её как общеинтеллектуальный дискурс. Содержание этого дискурса они видят в противостоянии совокупности приемов и использовании понятий «миф»,

«ритуал» (Ф. Кесседи, Ж. Сорель, Р. Рюйе, Н. Фрай), «эсхатология» (М. Бубер, Ж. Дюво, К. Поппер, А. Свентоховский) «идеология» (К. Мангейм, Р. Рюйе, Н. Фрай).

Вместе с тем, как утопия оформлялась в отдельный метажанр, появлялись сочинения, в которых ставилось под сомнение возможность существования утопических идеалов. Критика и анализ отдельных негативных сторон общества и существования в нем человека постепенно становятся более значимыми, сплетаясь с утопией, и при этом получая все большую самостоятельность, особые черты жанровой поэтики. Это позволяет говорить о формировании нового литературного метажанра – антиутопии.

Если считать, что литературная антиутопия – отдельный метажанр, то следует признать, что она, отрицая утопию, развивается на основе жанровых принципов, характерных для утопии.

И, согласно законам диалектики, антиутопия определяется началом для развития утопии, с последующим спиралевидным изменением своей сути, но теперь на основе новой утопии. Отсюда мы можем увидеть отношение диалога, в котором состоят антиутопия и утопия.

Г. Морсон считает, что антиутопия – это антижанр или пародийный жанр. По его мнению антижанр характеризуется следующим: «Во-первых, соответствием его образцов определённой традиции, во-вторых, набором конвенциональных способов их интерпретации. Специфика антижанров состоит в том, что они устанавливают пародийные отношения между антижанровыми произведениями и произведениями и традициями другого жанра – высмеиваемого жанра» [Морсон, 1991: 233].

Исследователь М.И. Шадурский приходит к выводу, что причина появления антиутопии заключается в желании опровергнуть непостижимые идеалы утопистов XIX – XX веков: «Пессимистическая ревизия островного мира была вызвана социально-политическими катаклизмами и апокалиптическим настроением, царившим в Европе на рубеже веков. Материалом для литературной рефлексии послужил печальный опыт

претворения утопических идеалов в реальность <...> Пересмотр стратегий политико-социальной инженерии привёл к появлению нового жанра словесности – литературной антиутопии, призванного развенчать существующие иллюзии всеобщего благоденствия» [Шадурский, 2007: 79].

Н.В. Ковтун указывает на эту же причину: «Разочарование в утопической перспективе оборачивается не смирением перед бытием, но его десемантизацией, признанием власти крошечного антимира (анти-идеала), который и воплощает антиутопия. Проект идеального общества, явленный в утопии, и образ изначного бытия (не-бытия), представленный в антиутопии, соотносятся друг с другом по принципу зеркального отражения, реальность же остается меж ними» [Ковтун, 2009: 5].

В своей работе «Русская литературная утопия второй половины XX века» Н.В. Ковтун обозначает как метажанр не только утопию, но и антиутопию.

А.Н. Воробьева в работе «Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах» также использует понятие «метажанр». Она трактует утопию и антиутопию как единый жанр – метаутопию, в котором совмещены общие и различные черты утопии и антиутопии. Например, это идеально прекрасный (утопия) или идеально негативный (антиутопия) всеобщий мир, как единый предмет изображения в метаутопии. Создание подобного мира нуждается в единой системе содержательных и формальных компонентов структуры произведения [Воробьева, 2006: 13].

Г. Морсон разделяет утопию и антиутопию на основании их литературных истоков: «Если дух утопии платоновский, то антиутопия, можно сказать, дышит духом Гераклита: для этого пародийного жанра «все течет», и «Все истины ошибочны», как сформулировал Замятин. Для антиутопии не может быть ни платоновского понимания сути реальности, ни стремления Ф. Бэкона “постичь причины и скрытое движение вещей; и расширить границы царства Человека, чтобы все стало возможно”. В лучшем случае антиутопия признает продолжающийся прогресс все новых и новых

гипотез без окончательного решения – без «последнего номера» [Морсон, 1991: 241].

Довольно часто в антиутопии автор показывает общество, которое оказалось в социально-нравственном, экономическом, политическом или технологическом тупике, вследствие неверно принятых решений. Также бывает, что общество на первый взгляд идеально, но все же основано на тоталитаризме. Или антиутопия может быть как вариант постапокалиптического мира, где общество разрушилось из-за противоречий.

Элементы антиутопии можно встретить в произведениях Ж. Верна («Пятьсот миллионов бегумы»), Г. Уэллса («Когда спящий проснется», «Машина времени»), Дж. Лондона («Железная пята») и др.

Первые шаги к антиутопии в отечественной прозе – «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. Достоевский развенчивает миф о добром человеке, по его мнению человек сам не знает каков он на самом деле.

Антиутопия появляется как ответ на утопию, которую пытаются реализовать в обществе. После Первой мировой войны во многих странах в ходе революционных преобразований велись попытки воплотить утопию в реальность. В это время и появляются антиутопические произведения, которые становятся классическими в истории метажанра это: «Мы» Е.И. Замятина, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «1984», «Скотный двор» Дж. Оруэлла, «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса, «451 градус по Фаренгейту» Р. Бредбери, «Атлант расправил плечи» А. Рэнд, «Чевенгур», «Котлован» А. Платонова и др.

Одна из первых антиутопий – роман Е. Замятина «Мы», написанный в 1920 г. Замысел романа Замятин вынес из наблюдений за жизнью английских мещан. Его поразило их механическое бытие, которое было рассчитано до совершенства. Он доводит до логического завершения идею построения коммунистического общества и показывает, что произойдет с обществом, которое отказывается от свободы личности в пользу коллективного счастья.

Основная черта этих антиутопий – особое государственное устройство, при котором каждый гражданин безропотно подчиняется правительству и выполняет все возложенные на него обязательства. Для достижения такого послушания государством используются любые средства: психологическое давление, медицинские операции и другие виды физического воздействия.

Л. Мэмфорд видит в образе антиутопического государства всеобъемлющую мегамашину, а человек представляется как составляющая часть (винтик) этого огромного организма: «Только цари, опираясь на религиозную санкцию с помощью астрономической науки, оказались способными построить такую машину и управлять ею. То была невидимая структура, составленная из живых, но крепких человеческих элементов, каждому из которых предназначалась особая должность, роль и задача, что и обеспечило в конечном итоге громадную производительность и грандиозные проекты этой великой коллективной организации» [Мэмфорд, 1991: 84].

О. Хаксли в антиутопии «О дивный новый мир» изобразил технократическое «идеальное» кастовое государство, возможное будущее человечества, в котором царят машины и механизмы. Саму историю подменили: летосчисление ведется от рождения американского автомобильного магната Генри Форда. Чувства и эмоции максимально ограничены, человек становится машиноподобным существом.

М.И. Шадурский считает, что к этому привело несколько причин: «В романе «Дивный новый мир» (Brave New World) О. Хаксли продемонстрировал доминирующее влияние индустриализации, фрейдизма, массовых коммуникаций, капиталистической и коммунистической экономической теории на современных ему людей. Писатель энергично предупреждал о том, что быть счастливым в механизированном мире предельно просто, стоит только перестать быть человеком» [Шадурский, 2007: 80].

Обычно мир в антиутопии отделен от окружающей среды какой-либо стеной, препятствием. М.И. Шадурский видит в образе этой стены топос

острова, характерный для утопии. Остров в утопии безопасен, он ограждает от негативного влияния извне. Стена в антиутопии – это символ несвободы и ограниченности: «Топос острова, вобравший в себя квинтэссенцию утопического миромоделирования, перерождается в литературной антиутопии в мотив стены, непреодолимой преграды. Местом действия антиутопических проектов выступает замкнутое пространство, бесчеловечное внутри. Проникновение внутрь или выход из такого мира является затруднительным, как и едва возможны любые попытки реформирования. Нормы и догмы разумного до абсурда государства становятся более прочными и непоколебимыми на неприступной территории» [Шадурский, 2007: 80].

Для антиутопического произведения характерен герой, который в какой-то момент понимает, что окружающие его идеи и порядки ложные, он стремится уйти из-под влияния государственного механизма. В противовес ему стоит подавляющая часть граждан, для которых существующий порядок незыблем. Конфликт в антиутопии возникает именно тогда, когда герой решается противостоять обществу и государству. Дж. Оруэлл в романе «1984» показывает мир, который делят между собой три тоталитарные империи, постоянно находящиеся чуть ли не на грани войны друг с другом. Герой романа живет в Океании – это империя, в которой восторжествовал английский социализм и жители находятся под постоянным контролем государства. Он не разделяет идеологию правящей партии, сомневается в ее методах управления страной. Именно с этих сомнений героя и начинается движение сюжета.

1.2. Антиутопия как метажанр

На сегодняшний момент в отечественном литературоведении существует множество определений утопии/антиутопии. А.Н. Воробьева выделила пять основных подходов в решении жанрового вопроса утопии:

1. Выяснение связи утопии с антиутопией. Тут отмечается два направления: единая жанровая природа утопии и антиутопии (работы Н. Арсентьевой, А. Бегалиева, Б. Ланина, Т. Чернышевой, Е. Шацкого) и отнесение антиутопии к самостоятельному жанру (работы Э. Баталова, А. Зверева, Ю. Латыниной, Г. Морсона, Ф. Полака, О. Сабининой, О. Тимофеевой, Ч. Уолша, В. Чаликовой).

2. Рассмотрение утопии и антиутопии как разновидностей научной и социальной фантастики (работы Е. Брандиса, В. Гакова, А. Бритикова, Л. Геллера, Ю. Кагарлицкого, В. Ревича)

3. Трактовка утопии не как жанра, а как художественной системы (работы Н.В. Ковтун)

4. Определение антиутопии как антижанра (работы Х.А. Маравалья, Г. Морсона)

5. Исследование утопии и антиутопии как метажанра. Эта проблема в сущности лишь обозначена в работах А.Е. Ануфриева и О.А. Павловой, причем первый рассматривает в рамках метажанра только утопию, а вторая констатирует термин «метаутопия» как обозначение «третичного» жанра.

А.Н. Воробьева в монографии «Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах» формулирует применительно к утопии и антиутопии концепцию метажанра. Они трактуются как единый жанр – метаутопия, в котором совмещены общие и различные черты утопии и антиутопии.

Понятие метажанра появляется в науке с конца 1970-х начала 1980-х гг. Р.С. Спивак считает, что метажанр – «структурно выраженный, нейтральный по отношению к литературному роду, устойчивый инвариант многих исторически конкретных способов художественного моделирования мира,

объединенных общим предметом художественного изображения» [Спивак, 1985: 53].

Несколько иначе считает Н.Л. Лейдерман, в его представлении метажанр – это некий «ведущий жанр», «некая принципиальная направленность содержательной формы <...> свойственная целой группе жанров и опредмечивающая их семантическое родство» [Лейдерман, 1982: 135]. Присущий метажанру или «ведущему жанру», «принцип построения художественного мира распространяется на конструктивно близкие, а затем на все более отдаленные жанры, ориентируя их структуры на освоение действительности в соответствии с познавательно-оценочным принципом метода, господствующего в направлении» [Лейдерман, 1988: 7].

Е. Я. Бурлина находит метажанр как «ведущий жанр» эпохи. Она видит его как «сложившийся пространственно-временной тип завершения произведения, выражающий определенную конкретно-историческую концепцию» [Бурлина, 1987: 45]. При этом она подчеркивает неразрывность метажанра с культурой времени, его функцию воспроизводителя данной культуры, более доминантную, чем у простых жанров. То есть метажанр является неким «междисциплинарным», синтетическим жанром.

Основу метажанра, в отличие от просто жанра, составляют более общие конструктивные принципы. По мнению Воробьевой А.Н. такие принципы «увеличивают жанр, придают ему такие масштабы, в которых теряется семантика жанра как внутренне сбалансированной системы, организующей произведение в целостный образ мира» [Воробьева, 2006: 13].

Она формулирует некоторые принципиальные черты утопического метажанра:

1. Сюжетные ходы в утопических произведениях представлены в форме экскурсий: путешественник (нарратор) попадает в утопический мир Острова, Города, Страны (или их симулякров в постмодернистских текстах) с целью узнать их миропорядок.

2. Внутритекстовая коммуникация гида-водителя (нарратора) и «экскурсанта» (наррататора) сводится к перечислению и демонстрации достоинств государства. В антиутопии это трансформируется в обратные ситуации: безотчетная вера сменяется безверием, путешественник утопического мира сменяется «задумавшимся» персонажем внутри утопического государства, открывающим его сущность на примере собственной личности как всеобщее несчастье. Внутритекстовая коммуникация в антиутопии происходит между автором-повествователем (нарратором) и читателем (наррататором). Именно они вступают в непосредственный контакт.

3. Темы и мотивы утопии настолько однообразны и повторяем, что воспринимаются читателем как принадлежащие сознанию общества. В итоге они сами становятся «организаторами» утопического мира. В антиутопии же авторское сознание воплощено в личности героя.

4. Жизнь в утопическом и антиутопическом обществах строго регламентирована. Такое управление деятельностью граждан доходит до степени ритуализации.

Утопическое произведение имеет регламентированную структуру, которую составляют:

1. Содержание темы – государственный строй, структура общественной жизни, отношение человека с государством.

2. Идея, то есть утверждение идеального государства, обеспечивающего всеобщее счастье людей.

3. Исходная посылка, которая подразумевает организацию экспериментального общества группой высоконравственных энтузиастов-единомышленников.

Утопия – метажанр авторитарный. Он совмещает в себе логические элементы философского трактата, выразительность публицистики и образность художественного произведения. Это все вынуждена принятия антиутопия, так как ее цель – собственно опровержение утопического идеала.

И для достижения этой цели она должна использовать средства своего антипода. Такая особенная двойственность утопии и антиутопии позволяет говорить о целесообразности концепции метаутопии.

Внутри метажанра можно выделить и линии различения утопии и антиутопии:

1. Отношение к идеальному миру диаметрально противоположное. Спор возникает по поводу социальных проектов, их исполнимости и воплощении в жизнь. Помимо этого антиутопия, как мы заметили ранее, направлена против утопического мышления вообще.

2. Характер героев. В утопии герой – идеальный носитель авторской идеи, разработчик проекта по улучшению жизни в государстве. Он не знает сомнений, в нем вера в счастливое будущее, которая затмевает все другие участки сознания. В антиутопии герой – сопротивленец, который вступает в борьбу с государством. Главная его черта – сомнение, именно оно открывает новые возможности для более широкого взгляда на существующие порядки.

3. Тип общества. В утопии оно безличностно или социоцентрично, замкнуто в себе. В антиутопии общество «направляет» личность для дискуссии с государством.

4. Сюжет. Утопический сюжет основывается на демонстрации идеального социального проекта. Основу сюжетных действий составляет описание реализации этого проекта. Отсутствует динамизм действия, застывшего на описании достигнутой вершины вечного счастья. Сюжет антиутопии строится на истории жизни героя, вступающего в конфликт с государством. Фабула динамична, события составлены из встреч, диалогов, противостояние человека с государством.

5. Форма повествования. В утопии – это специфический диалог, в нем нарушаются коммуникативные пропорции собеседников. Один – слушатель, другой же ведет полноценный монолог, в котором предоставлена основная информация всего текста. В антиутопии различают две формы

повествования: (1) от первого лица. Она воплощает первоначальную точку зрения героя-рассказчика на положение собственного «я» в обществе: он принадлежит обществу, разделяет его идеалы и готов прославлять Единое государство, в то же время постепенно прорастает «встречный» сюжет разочарования, ведущий к отчуждению героя от мира (пример – роман Е. Замятина «Мы»), (2) от лица автора. Эта форма воплощает изначальную отделенность героя от общества, его враждебность по отношению к государству, страх и недоверие ко всем (пример – роман Дж. Оруэлла «1984»).

6. Время. В утопии оно останавливается, как только цель идеального общества достигается, это означает остановку истории, конец эксперимента. В антиутопии время подвижно, оно соотносится с действиями героя.

7. Пространство. В утопическом тексте изолировано и ограничено. В антиутопическом тексте наоборот – многомерно, разомкнуто во внешний мир.

1.3. Антиутопия, дистопия, какотопия, постантиутопия: приключения термина

В аспекте эволюции метажанра утопия/антиутопия в научной литературе как философского, так и литературоведческого характера, существуют несколько точек зрения относительно жанровых подвидов.

Наиболее известные подвиды – «дистопия» и «какотопия».

Дистопия – буквально «плохое место» (от греч. «отрицание» + «место») [Morris J. M. and Kross A. L, 2004]. По О.А. Павловой: «Дистопия – это жанровая разновидность негативной утопии, возникшая в XX веке. Её отличительная черта заключается в том, что она не содержит детально изображенной структуры псевдосовершенного мира – его описание подается через точку зрения «драматизированного сознания» нарратора, носителя мифологем тоталитарного мира, которые постепенно, в ходе развития сюжета, начинают подвергаться сомнению, что и составляет концептуальное ядро произведения» [Павлова, 2004: 217]. Определение В. Чаликовой дополняет выводы О.А. Павловой: «Художественная дистопия – не роман, а романсе, то есть, повышенно личный текст, с совершенно иными отношениями автора и героев. В текстах дистопии решается задача перестройки сознания» [Чаликова, 1994: 60].

Можно выделить несколько особенностей дистопии:

1. В дистопии не существует акцента на спор с утопией: «дистопия – не враг утопии, не враг рая, точнее, она не может решиться на обличение рая, когда на земле - ад» [Чаликова, 1985].

2. Модель общества формируется на основе существующего в реальности «проекта-доктрины социального идеала, обернувшегося на практике тоталитарным кошмаром» [Павлова, 2004: 35]

3. Национально-историческая конкретика происходящего в дистопии. В. Чаликова утверждает, что «дистопия ставит диагноз будущему, но ставит его из настоящего и, по существу, настоящему» [Чаликова, 1985].

Дистопия, в отличие от антиутопии, представляет собой художественную модель мира, отражающую деструктивные тенденции современного общества, но не дискредитацию утопического идеала, что присуще антиутопии. Классическим образцом дистопии считается роман Дж. Оруэлла «1984». Это роман с элементами сатиры, предупреждающий об угрозе тоталитаризма. Его название, терминология и даже имя автора впоследствии стали нарицательными и употребляются для обозначения общественного уклада, напоминающего описанный в «1984» тоталитарный режим.

Какотопия – «дурное, плохое место» (от греч. «плохой» + «место»). По мнению О.А. Павловой, какотопия более политична, чем дистопия, в авторской позиции отмечается публицистичность и тенденциозность. Но главное ее отличие – это хаотичность и абсурдность характера мира: «<...> дистопия содержит модель тоталитарного мира, а какотопия живописует абсурдный хаотичный мир-катастрофу». И отсюда формируется особый тип героя – это человек, находящийся в положении ежедневной борьбы за выживание как биологического вида. [Павлова, 2004: 56]

Однако стоит отметить, что термин «какотопия» в западных языках появился намного раньше, чем «антиутопия» и «дистопия». В 1818 году Джереми Бентам в своем памфлете о реформах в парламенте впервые предложил термин «какотопия» («воображаемое худшее правительство») в прямом противопоставлении «утопии» («воображаемому наилучшему правительству»). Но вскоре этот термин вышел из употребления, его сменил новый термин – «дистопия». Его ввел британский философ и социолог Джон Стюарт Милль в речи 1868 года в Британской Палате общин. Как наименование литературного жанра в науке «дистопию» сделали нормативной Гленн Негли и Макс Патрик в написанной ими антологии «В поисках утопии» (The Quest for Utopia, 1952), применительно к «Миру иному и тому же самому» Джозефа Холла. В английском языке термин anti-

utoria как синоним «дистопии» впервые зафиксирован в 1910 году, согласно «Словарю Уэбстера».

В западном литературоведении термины «антиутопия», «дистопия» и «какотопия» считались синонимами, они называли один и тот же жанровый вид в разное время. В отечественном литературоведении они отличаются, например, по способам инверсии реальности в литературном тексте или использованию элементов сатиры. Постепенно такие же взгляды распространяются и на Западе.

М.И. Шадурский помимо этих терминов выделяет также квазиутопию. Он считает, что «...квазиутопическая реальность возводится вокруг утопической идеи, несостоятельность которой доказывается авторами зачастую иронически. С целью создания эффекта псевдокарнавала квазиутопия оперирует средствами сатиры (пародия, гротеск) и фантастики» [Шадурский, 2007: 81].

С.Г. Шишкина определяет как еще один жанровый подвид «бестиарную антиутопию» указывая, что «этот аллегорический жанр объединяет произведения о жизни животного мира в антиутопическом социуме, в котором легко угадываются как черты пространства жизни человека, так и его – человека – типические характеристики» [Шишкина, 2007]. Как пример она приводит произведения: К. Чапека «Война с саламандрами», фантазию Ф. Искандера «Кролики и удавы», «Разумное животное» Р. Мерля.

В.А. Чаликова рассматривает как подвид эупсихию (eu-psyche) и определяет ее как «боязнь потерять личность» [Чаликова, 1985].

Благодаря эпохе постмодернизма появляется еще один подвид антиутопии – ретроутопия, 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 дилогии «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 новейших исследованиях российских литературоведов встречаются термины «антиантиутопия» или «постантиутопия». Постантиутопия характерна для русской литературы нового времени, находящейся в ситуации постсоветской реальности. А.Н. Воробьева, проанализировав этот жанр, пришла к выводу, что постантиутопия характеризуется сдвигом фантастических элементов в поле реальной действительности. Государство предстает не в тех страшных формах, а в новых образах, при этом не только человек боится государства, но и государство опасается его.

Вопрос о жанровых подвидах утопии/антиутопии не нашел единого решения в работах исследователей. Мы обозначили основные точки зрения по поводу этого явления в литературоведении, дали их краткую характеристику. Еще раз отметим, что понятия «дистопия», «какотопия» и «антиутопия» зачастую являются для исследователей синонимическими терминами. В западном литературоведении больше распространено понятие «dystopia», мы же в дальнейшем будем придерживаться термина «антиутопия»

1.4. Русская антиутопия конца 1980-1990-х гг.: специфика и представители

Утопия свойственна человеческому сознанию как таковому. Кризис перестройки, которая по сути своей утопична, приводит к появлению множества новых антиутопических произведений. Это маленькие повести и рассказы. Их появление было сопряжено с рядом принципиальных и масштабных сдвигов в литературе того времени, что во многом определило их тогдашнее не очень заметное в литературном процессе положение. Перестройка стала эпохой возвращения запрещенной в разные годы русской литературы. Так же начали публиковаться западные антиутопии, неизвестные большинству русских читателей.

Сейчас же, по прошествии времени, можно увидеть, что эти маленькие антиутопические рассказы и повести составляют необходимый этап в развитии жанра антиутопии.

К этим произведениям относят: «Невозвращенец» А. Кабакова (1987), «Носитель культуры», «Не успеть» В. Рыбакова (1988), «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской (1989), «Лаз» В. Маканина (1990), «Омон Ра» В. Пелевина (1991). Эти тексты «закономерно тяготеют друг к другу, логически сплаваясь в метатекст, задача которого обнаруживается сразу: это художественное продолжение классической антиутопии после объявленного ею конца Великой операции» [Воробьева, 2006: 63]

Данные произведения объединяют под термином «постантиутопия» или «маленькая антиутопия». «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].

М. Золотонос, разбирая рассказы А. Кабакова, Л. Петрушевской, В. Рыбакова, отмечает, что «главные отличительные черты текстов – суровый реализм описаний катастрофы Homo ferus (человек дикий) в качестве персонажа – главного и второстепенных. Общий признак: манера письма торопливая, с обилием «чужого» текста, разговорных и идеологических штампов» [Золотонос, 1990: 193].

Это, конечно, не означает, что тексты являются примитивными по своему содержанию, но изучение их включенности в публицистический и идеологический контекст интереснее, внешние связи сложнее и богаче.

Кроме того, в русской литературе этого периода появилось новое явление, спутавшее все привычные эстетические ориентиры многих читателей (хотя вскоре выяснилось, что это явление существовало давно в литературном подполье). Название этому явлению придумали не сразу, было и литература новой волны, и новая литература, и подпольная, даже «сундучная», просто андеграунд, пока не сошлись на западном варианте постмодернизма.

Н.В. Ковтун считает, что постмодернизм отталкивается от утопизма и обнаруживает с ним тесную связь: «Постмодернизм – фиаско веры в Утопию, что, впрочем, ещё не гарантирует преодоление утопического дискурса. Современные художники стремятся освободиться от завораживающей власти «Нигдеи» (понятие введено Т. Мором – остров «Нигде»), перевести проблему в иную плоскость – чистой игры, профанации, но тем только подчёркивают свою тесную связь с предшествующей утопической традицией» [Ковтун, 2009: 8].

Эстетические установки постмодернизма (интертекстуальность, тотальная ирония и пародийность, игровая стихия, воплотившие новый взгляд на человека, малого и ничтожного) проявились в западной антиутопии уже в середине XX века. И классическая западная антиутопия сосредоточивалась именно на маленьком человеке.

В русской антиутопии (постантиутопии), к которой сводится едва ли

не большинство постмодернистских текстов 1990-х годов, центром сюжета становится трагическая судьба маленького человека, которая является логическим следствием тоталитарной системы. Государством такой человек воспринимается как ошибка, непредвиденный результат. Но при этом отчетливее проявляются «горизонтальные» отношения, семья приобретает для героя большое значение. Например, в повести «Не успеть» герой Пойманов, преодолевая ужасную боль, пытается до «отлета» отметить во всех очередях, получить товары в обмен на талоны, передать жене с сыном талоны на покупку билетов, чтобы они смогли вернуться домой.

Мы наблюдаем процесс эстетического пересмотра антиутопического канона:

1. Происходит продолжение сюжета времени, остановленного Великой операцией;
2. Нарушение пропорций и связей антиутопической структуры;
3. Полемика с концепцией конца света.

Постантиутопия иронизирует над образом сильного государства, его былая мощь в прошлом. Она обнажает то, что скрывалось за образом могучего и страшного государства – растерявшегося, бессильного и озлобленного обычного человека. В повестях «Не успеть» В. Рыбакова и «Невозвращенец» А. Кабакова государство - обыкновенный человек, злой и потерянный. У Л. Петрушевской в «Новых Робинзонах» это жадная хозкоманда, которая забирала последнее. В «Лазе» В. Маканина это озлобленная толпа, которая творит произвол и загоняет отдельного человека в стадо.

Герои постантиутопии уже повзрослевшие и «прозревшие». Для них государство не является Благодетелем, как в классической антиутопии, теперь оно Дьявол, который совсем не способен привлечь человека. Герой видит в государстве опасного соперника в борьбе за существование. С помощью иронии авторы постантиутопии десакрализуют государство, сбрасывают его с прежнего пьедестала.

В классической антиутопии победа государства происходит в результате Великой операции. Цель государства – обезличить человека, вынуть из него душу, сделать нечеловеком. Постантиутопия показывает «послеоперационное» состояние человека в повседневности его бытия. Перед человеком предстала совсем иная жизнь, к которой он не готов, да и не готовился. В экзистенции человека образуется своеобразный вакуум, и возникает вопрос, будет ли этот вакуум преодолен. Победа государства над человеком обернулась их общим поражением.

Классическая антиутопия предполагает ситуацию прямого взаимодействия человека и государства. Динамикой всего конфликта является развитие этого взаимодействия. В постантиутопии конфликта как такового уже нет. Взаимодействие с государством приобретает иные формы: это сговор или сделка («Не успеть», «Носитель культуры» В. Рыбакова), открытое неповиновение («Невозвращенец» А. Кабакова), побег («Новые Робинзоны» Л. Петрушевской). Побег героя является следствием длительного воздействия государства на человека, которое лишает его ценностных ориентиров. Человек убеждается, что сопротивление бесполезно.

Постаптиутопия вносит иронические поправки и в структуру хронотопа. Пространство не безгранично, а вполне конкретное, сюжет разворачивается на камерных площадках. Обычно это город («Не успеть», «Носитель культуры» В. Рыбакова), деревня («Новые Робинзоны» Л. Петрушевской). Остальной мир, будто не существует. Время же наоборот бесконечно, обозримо и лишь слегка опережает реальное. Например, в повести А. Кабакова «Невозвращенец» действие происходит в 1993 году, то есть опережение времени написания всего лишь пять лет. Но это будущее приравнивается целой эпохе по масштабу ожидаемых перемен: мы видим революционную смену государства и правительства, благодаря чему меняется жизнь во всех сферах существования. А. Василевский отмечает по этому поводу: «Литература «катастрофы» (тем более катастрофы политической) не имеет у нас своей развитой традиции. Но любопытно, что

появление «Невозвращенца» совпало с опубликованием близких ему по теме и приемам произведений... «Невозвращенец» сразу встал в ряд сочинений о нежелательных вариантах (ближайшего) будущего» [Василевский, 1990: 259].

Во всех рассказах постаунтиутопии с легкостью можно увидеть описание первых лет перестройки по очередям, талонной системе, демонстрациям и пр. Будущее оказывается заблокированным подобными атрибутами существования, доступ к нему ограничен. Один из важнейших мотивов «маленькой антиутопии» – эсхатологический, как единственная реакция на скорое разочарование общества в происходящих переменах, ведь эти перемены, были направлены не в лучшую для народа сторону.

Глава 2. «Маленькая антиутопия»: знаковые тексты и представители

2.1. А. Кабаков «Невозвращенец»

Повесть «Невозвращенец» написана А. Кабаковым в 1987 году, но действие в ней происходит в 1992 году. Выход ее совпал и с воодушевленным ожиданием общественных перемен, связанных с перестройкой, и со страхом, с ощущением рушащегося привычного мироустройства. По замыслу это киносценарий со всеми присущими этому жанру специфическими качествами. Мир, изображенный в повести, содержит в себе все тенденции политических движений, общественных настроений начального этапа перестройки. Публикация «Невозвращенца» оказалась сенсационной, ведь А. Кабаков первым передал ощущение кризиса перестройки.

Повествование ведется от лица участника событий научного сотрудника академического НИИ Юрия Ильича. У него необычные способности: он – экстраполятор, умеющий переноситься в будущее. Герой «Невозвращенца» – представитель описанного Ю.М. Лотманом героя дороги, или «героя степи». То есть перемещение этого героя в пространстве «связано не с тем, что он изменяется, а с реализацией внутренних потенций его личности <...>. Функция этих героев - в том, чтобы переходить границы, непреодолимые для других, но не существующие в их пространстве» [Лотман, 1997: 626].

В годы перестройки Юрий Ильич становится объектом вербовки некой организации, именующей себя «редакцией». Эта организация требует выполнения заданий, с использованием его способностей экстраполятора.

Перемещаясь в будущее, Юрий Ильич оказывается в 1993 году, в эпохе гражданской войны, именуемой Великой Реконструкцией. Перед ним встает вопрос нравственного выбора: остаться в более или менее спокойной, но лживой современности и стать осведомителем, как ему предлагают, или очутиться в жестоком и хаотичном будущем.

По мнению Т. Соловьевой, в «Невозвращенце» «работает ключевая для

Кабакова метафора - бегства» [Соловьева, 2010: 38]. Она воплощает в себе почти животное желание спастись и становится едва ли не образом жизни героев. Это бегство не следует рассматривать как эскапизм, наоборот – в бегстве героя мы можем увидеть и активный протест и способ сохранить свою жизнь. Интересен тот факт, что более или менее благополучное состояние героя в «настоящем» приводит к мучительной рефлексии, тогда как в антиутопическом и хаотичном мире будущего он обретает спокойствие.

В мире повести «Невозвращенец» хронотоп идентифицируется пространством «настоящего» и пространством «будущего». Пространство «настоящего» - это НИИ, где работает герой, его дома, гостиница. Границами здесь являются физические стены помещений, именно в них закладываются основные сюжетные ходы, принимаются важнейшие решения. Автор маркирует пространство лексемами со значением границы, например, порог, дверной косяк, стена, окно и др. Эти границы существуют для героя не только в физическом плане, но и в ментальном. И все его усилия направлены на их пересечение.

Пространство «будущего» - это, прежде всего, топоним Москвы. Оно обозначено подробным описанием организующих его элементов: Тверская, Бронная, Спиридоновка и др. В пространство «будущего» герой совершает сначала временные путешествия, а впоследствии перемещается окончательно. Москва подобна всему государству и олицетворяет всю Россию – пространство разрушенной империи.

Катастрофа, выживание, выбор или отказ от цивилизации – эти сюжеты в мировой и русской антиутопии постоянно используются авторами с целью показать будущий мир, оценить состояние общества. В большинстве случаев катастрофическое событие, переворот или революция становится точкой отсчёта «нового» мира, «нового» человека. В повести «Невозвращенец» «будущее» - это не посткатастрофический мир, а мир, находящийся в процессе катастрофы. Тут катастрофа превращается в смыслообразующую характеристику пространства, которая определяет существование,

самоидентификацию и поступки героев. Мир гибнет в хаосе Гражданской войны, и в сознании граждан России страна поделена множеством границ, каждая из них – линия фронта. Все воюют со всеми: комиссия народной безопасности - с жильцами домов, православные «витязи» с некрещёными, боевики Партии Социального Распределения - с обитателями Замоскворечья и Измайлова, исламисты - с немусульманами и т.д.

По мнению М. Золотоносова «будущий» мир в «Невозвращенце» «вобрал в себя все тенденции, все зародыши политических движений и общественных настроений вчерашнего дня», которые «развились до гипертрофированных, абсурдных размеров, не встретя на пути своего роста каких-либо сдерживающих ограничений» [Золотоносов, 1990: 193]. В результате в 1992 году произошел переворот, и власть перешла к военной диктатуре, а в ее главе встал генерал Виктор Андреевич Панаев, секретарь-президент. Заметим, что название должности иронически соединяется из названий реальных высших государственных постов советской и постсоветской России: Генерального секретаря и президента.

Советская Империя рухнула и распалась на национальные государства: Россию, Закавказье, Туркестан, Бухарские и Самаркандские Эмираты, Прибалтийскую федерацию, Сибирь и Крым, который, заметим, упомянут в тексте как остров. Однако, военная диктатура новой России сохраняет свои имперские амбиции и, например, посылают Революционную Российскую Армию для оккупации Прибалтийской федерации и Трансильвании. Новая экономическая программа власти нерациональна: равенство в нищете, борьба с богатством, которую сопровождает рост цен, карточное распределение, «казарменный коммунизм», и постепенный переход к натуральному обмену. Вместо денег – талоны и переводы из-за границы.

В Москве появляется множество партийных и других организаций: «афганцы», расстреливающие из пулемета «торгашей» на улицах, подмосковные анархисты - «люберы», Революционный комитет Северной Персии, проводящий захват заложников из москвичей в ответ на арест своих

товарищей, боевики из «Сталинского союза российской молодежи», взрывающие памятник Пушкину за то, что тот «над властью смеялся, аморалку развел, происхождение имел неславянское», подмосковные анархисты - «люберы», «витязи», нападающие на евреев, «отряды контроля» Партии Социального Распределения, и Российский Союз Демократических Партий, которые устроили облаву на дом бывших партфункционеров, для их дальнейшего расстрела: «- По специальному поручению Московского отделения Российского Союза Демократических Партий я, начальник третьего отдела первого направления Комиссии Национальной Безопасности тайный советник Смирнов, объявляю вас, жильцов дома социальной несправедливости номер - он взглянул в какую-то бумажку, - номер восемьдесят три по общему плану радикального политического Выравнивая, врагами радикального Выравнивания и, в качестве таковых, несуществующими. Закон о вашем сокращении утвержден на собрании неформальных борцов за Выравнивание Пресненской части. Машины зарычали и двинулись по краям мостовой, один танк шел впереди, другой замыкающим. Колонна шла посередине... Через десять минут на улице было пусто и тихо.

- Куда их? - спросила женщина. <...>

- Во МХАТ на Тверской, потом - туда...

Ствол «калашникова» я показал на небо».

В Москве действует план «радикального политического выравнивания», в его основе находится вечная утопическая идея всеобщего равенства и справедливого распределения благ. Осуществление этой идеи достигается ужасающими и антигуманными методами, например, объявление живых людей «несуществующими» и их уничтожение. М. Золотоносов отмечает, что А. Кабаков показал «причудливую смесь остатков «социализма» с самовозродившейся антилиберальной реакцией Черной Сотни» [Золотоносов, 1990: 194].

В «Невозвращенце» А. Кабаков гиперболизировал политические

тенденции, которые в 1988 году только зарождались. Он показал, что применяя нецивилизованные методы политической борьбы, единственное чего можно добиться – множество вооруженных столкновений среди народа и погружение страны в хаос. Революция лишь разрушает социальные и культурные основы, что приводит к разложению общества в целом.

В городе, изображенном А. Кабаковым атмосфера гнетущего страха и ожидания еще большей беды. Страх становится естественным состоянием граждан, ведь их жизнь в постоянной опасности. Смерть и убийства превращаются в норму: «Тем временем двое, державшие мужчину, вывели его на середину переулка, к ним подошел третий, держа на весу, низко, на вытянутых руках тяжелый пулемет. Двое шагнули в стороны, мгновенно растянув руки мужчины крестом, третий, не поднимая пулемета, упер его ствол в низ живота распятого, ударила короткая очередь. К стене противоположного дома полетели ключья одежды» [Кабаков, 2003: 17].

Еще одна из особенностей «Невозвращенца» - использование прототипов реально существующих российских политических течений рубежа 1980-90-х гг: Партия Социального Распределения соотносится с программой «крестного отца» ОФТ и Российской компартии (учрежденной 21 апреля 1990 года в Ленинграде) М. Попова; «витязи» - и описание национально-патриотического фронта «Памяти» и её лидеров И. Сычева, Д. Васильева, Н. Лысенко...». Все это знаки политических реалий, доведенные до своего логического завершения.

Однако не только политические реалии были использованы А. Кабаковым, но и литературные: это гоголевская панночка, которую главный герой увидел в своей ночной спутнице; это «Свита Сатаны», которая охраняет дом с «нехорошей квартирой» (из романа «Мастер и Маргарита» Булгакова); даже 1993-й год, который совпадает по последним цифрам с «Девяносто третьим годом» В. Гюго, (отметим, что имя Гюго упоминает один из сотрудников загадочной редакции: «... как Гюго прочитал, так и возникло желание: обязательно девяносто третий» [Кабаков, 1993: 26]);

и, конечно же, это Пушкин, памятник которому разрушают в «боях за истину». М. Золотоносов так же отмечает, что во внешности «сочинителя, песни которого пела вся страна», проносящегося в вагоне метро узнается образ Булата Окуджавы: «Возможно, – объясняет Золотоносов, – был задуман резкий контраст Москвы, по которой «Александр Сергеевич прогуливается» и в которой «ах, завтра, наверное, что-нибудь произойдет», и Москвы, где танк привычен, как такси, без «калашника» по Тверской никто не ходит, а памятник Пушкину сбрасывает озверелая молодёжь постсоциализма» [Золотоносов, 1990: 195].

Образ Юрия Ильича главного героя, который фиксирует все происходящее на бумаге, очевидно, отсылает к образу Д-503 из романа «Мы» Е. Замятина, который ведет дневник, описывающий устройство Единого Государства.

Интересен и образ героини – женщина из Днепропетровска, путешествующая с Юрием Ильичем по ночной Москве 1993-го года. Она собирается его убить за несколько «талей», т.е. талонов. Исследователи Ланин и Боришанская отмечают, что в средние века «diabolus» писали и под изображениями женщин. У Замятина в антиутопии «Мы» героиня I-330 состоит в организации Мефи, которая названа в честь Мефистофеля. «Эту дьявольщину женские образы вносят во многие произведения антиутопического жанра» – замечают Ланин и Боришанская. [Ланин, Боришанская 1994: 98]. Они считают, что именно поэтому женщины в русской антиутопии беспортретны, никак не описаны. Юрий Ильич, отмечая внешность героини, говорит о «комбинации панночки и модели из хорошего журнала», а также замечает, что в «синем свечении» ночного окна «лицо женщины... стало совсем ведьмачим» [Кабаков, 2003: 18].

Определяя жанровое своеобразие, М. Золотоносов считает, что «Невозвращенец» есть не что иное как «литературная игра». Это создается благодаря использованию рамочной конструкции [Золотоносов, 1990: 194]. Мы видим, что А. Кабаков использовал «метасюжетную рамку», то есть само

повествование оказывается рассказом о другом повествовании, в котором один содержательный план отделен от другого плана следующим текстом: «Никогда я так не жалел о том, что лишен больших литературных способностей, как сейчас. Бесцветный и невыразительный либо, наоборот, слишком претенциозный стиль, которым я когда-то записывал результаты своих экспериментов, совершенно непригоден в нынешних обстоятельствах. И, думаю, что естественное и полное недоверие, которым будет встречен этот рассказ, – а коли он не вызовет доверия, то не вызовет и интереса, поскольку интересен может быть именно и только абсолютной достоверностью и точностью, – думаю, что недоверие со стороны читателей – если после всего случившегося они когда-нибудь снова появятся – полностью уничтожит тот практический эффект, которого я хотел бы достичь. Великие проповедники, сумевшие увлечь народ, несомненно обладали великими же литературными дарованиями. <...> Впрочем, об этом еще будет случай здесь порассуждать. Ведь то, что есть предмет моего рассказа, – не более чем реальная иллюстрация высказанной мысли» [Кабаков 2003: 3-4]. Такая рефлексия героя по поводу собственных литературных способностей является средством переключения читательского внимания с формальной стороны произведения на «содержательную».

По мнению М. Золотоносова жанр «Невозвращенца» – «литературно-политическая критика» [Золотоносов, 1990: 192]. К особенностям стиля повести относят: торопливую манеру письма, обилие чужих текстов, разговорных и идеологических штампов.

А. Василевский имеет несколько иную точку зрения на 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 своё выживание и за спасение хотя бы одной красотки, он просто обязан выжить,

в противном случае нарушается чистота жанра...» [Василевский, 1990: 259].

Сам Кабаков в интервью говорит о том, что «Невозвращенец» написан не ради футурологической, а ради сатирической его части – то есть вербовки Юрия Ильича сотрудниками таинственной «редакции». «Единственное, что я мог сделать, – объясняет автор, – это развлечь читателя на то время, пока он читает книжку» [Кабаков, 1989: 7].

Герой повести А. Кабакова делает выбор не между плохим и хорошим, а между двумя вариантами плохого: остаться в настоящем времени и сотрудничать с тоталитарным режимом, быть осведомителем или же переселиться в хаотичное будущее время, где можно еще побороться за свою судьбу и судьбу своей страны. Выбирает он будущее и в этом мы видим ситуацию неповиновения государству. В классической антиутопии подобные ситуации развиваются в динамике всего конфликта, здесь же как таковой конфликт уже исчерпан.

Таким образом, А. Кабаков в «Невозвращенце» использовал прогностически-моделирующие функции антиутопического жанра. Автора беспокоила реакция людей на очередное разочарование в государственной утопии. В «Невозвращенце» мы видим предупреждение об опасности преобразований, нерегулируемых правом и законом.

2.2. В. Рыбаков «Не успеть»

Повесть В. Рыбакова «Не успеть» написана в 1989 году. В ней описано ближайшее будущее, образ которого логично вытекает из реалий страны в период Перестройки. Катастрофа, царящая в стране, носит экономический характер. Военного переворота, революции нет, зато есть тотальная талонная система и гиперинфляция. Впрочем, купить по талонам все равно ничего нельзя и везде длинные очереди: «Пекари стоят в аптеку, фармацевты стоят в булочную, рабочие и инженеры и туда, и туда, и ничего нет, потому что никто не работает, а все только стоят! А раз ничего нет, то и очереди не двигаются!» [Рыбаков, 1989: 115].

Руки людей исписаны номерами, занятыми ими в очередях: «рубашка высохнет, а вот если потускнеют и станут неразборчивыми номера, которыми руки исписаны от запястий до плеч... Куда там Замятину с его номерами вместо имен! Куда там концлагерям, где татуировали пять-шесть аккуратных цифирок! Имен никто не отменял, но никто ими не интересовался; а номера мы пишем себе сами: за хлебом ты шестьсот восемьдесят второй, а за мармеладом пять тысяч трехсотый, и не дай тебе бог перепутать!» [Рыбаков, 1989: 120]. Впрочем, люди, стоя в этих очередях с исписанными руками, все еще слушают трансляцию очередного Съезда и готовятся к новым испытаниям.

Человек унижен и подавлен настолько, что ни на какой протест не способен. Государственная стабильность приобретает необратимый характер и перетекает в катастрофу. В этих условиях разложения общества восстает биологическая природа человека. У людей стали появляться крылья, и они, подчиняясь неведомой силе, улетают в неизвестном направлении, где-то приземляются, после этого крылья мгновенно опадают. Образ крыльев, в котором мы видим различные ассоциации, выстраивает собственный сюжет-метафору. Она показывает пробуждение подавленного и давно забытого первобытного инстинкта в человеческой природе. М. Золотоносов отмечает: «Это не метафора смерти, не метафора эмиграции, это символ

биологического протеста природы человека, несовместимой с какотопией, ставшей пространством обыденности» [Золотоносов, 1990: 197].

Государственная политика направлена против людей, у которых проявляются крылья. В основном это люди-интеллектуалы, интеллигенция, которые в сложившейся обстановке просто не знают куда себя деть: «Эскулапы наши считают, будто заболевают те, у кого оказались исчерпанными адаптационные возможности. Если жарко – человек произвольно потеет. Если холодно – произвольно начинает стучать зубами и подпрыгивать. Ну, а если сил нет как хреново – произвольно взлетает абы куда...» [Рыбаков, 1989: 119]. Государство обозначает это как болезнь. И стремится найти способ «вылечить» этих людей при помощи «хирургии».

«Заболевает» и главный герой повести Глеб Пойманов. Он – доктор наук, специалист по социоструктурной этике. Герой, наблюдая за тем как постепенно люди лишаются выбора, понимает, что этика в этой стране уже не нужна. И в этих условиях герой ощущает, что у него растут крылья, ибо предел достигнут и начинается защитная реакция организма: «Зуд под лопатками усиливался, переходил в боль; Боль говорила сама за себя. Сомневаться уже не стоило. И все-таки не верилось; просто не укладывалось в голову, что это случилось со мной» [Рыбаков, 1989: 115].

Специфичность образа крыльев довершает мотив наказания государства. Энергия побега человека от государства превращается в инерцию полета, которую ничем не остановить, кроме оружия. Поэтому государство на границах обращает силы оружия против тех, кто улетел: «В общем, чтобы силы ПВО страны сбивали улетчиков над границей. Сами они мараться на государственном уровне не хотят – но дрейфят! И, понимаешь ли, мы же сами, нашими же МИГами чтоб сбивали наших же людей!» [Рыбаков, 1989: 118].

Встречу и взаимодействие государства с человеком (главным героем) можно считать их последним контактом. Герой, ограбленный и униженный

государством, утратил свою жизненную силу, но при этом у него обострилась внутренняя прозорливость. Благодаря ей он хорошо осознает истинные намерения государства по отношению к нему. Ирония состоит в том, что государство и человек уже ничего не скрывают друг от друга, нет игры, они говорят именно «для разговора»: «Ведь сердце кровью обливается! Царь жал, душил, голодом морил – сидели смиреннько, трудились. Сталин жал, душил, голодом морил – сидели, коммунизм строили с пеной у рта. А теперь, когда всем бы действительно навалиться плечом к плечу... полетели. Пташки!» [Рыбаков, 1989: 118].

К Пойманову уже применяли «хирургию» в молодости, он об этом вспоминает, ведь он был готов к свершениям, он верил в силу своего интеллекта и вступил в открытый конфликт с государством. Теперь же когда Пойманов должен улететь, хоть и против собственной воли, государство само приходит к нему для сотрудничества. Государство предстает в лице Александра Евграфовича, это простой и озлобленный человек: «У меня пятый день бачок в сортире хлещет! Все трубы сгнили... <...> Житуха наша скотская...» [Рыбаков, 1989: 125].

Герой в безвыходном положении: у него останутся сын и жена, которые в бесконечных очередях не смогут получить ничего. Государства это знает, оно понимает, что Пойманов готов им и душу продать, поэтому ему и предлагают участие в эксперименте: «Разработан новый метод. Риск, конечно, есть, но... В сущности, нам нужен доброволец. Я был уверен в вас и даже определенным образом поручился за вас генералу. Почему-то... почему-то те, кто недоволен страной, когда приходит час испытаний, как правило, наиболее склонны жертвовать собой ради нее» [Рыбаков, 1989: 117]. Пойманов соглашается, постепенно ситуация торга расширяется, вовлекая в свою систему попутные сюжеты и образы (сцены демонстраций о единстве народа и партии и т.п.). И, наконец, возникает страшная картина всеобщего торга, когда исчезает последний «товар» – человек.

Сюжет крыльев проходит через цепь отдельных эпизодов во всей повести: рассказы Александра Евграфовича, других персонажей и наблюдения Пойманова. Он выстраивает как параллельный мир, как символ собственной судьбы героя. Люди, подвергшиеся хирургии, умирают в страшных муках: «Девочка погибала три дня, с почти непрерывным криком, наркоз не действовал, никакими обезболивающими не удавалось купировать шок, и швы на спинке раз за разом непостижимо лопались с отчетливым треском» [Рыбаков, 1989: 117]. Крылья, исполненные мощной энергии, диктуют условия растерявшемуся государству, и «хирургия» отступает перед ними. Они все равно прорастают, как непроизвольно «потеет человек, если ему жарко».

2.3. Л. Петрушевская «Новые Робинзоны»

Т.Г. Прохорова изучая формирование постмодернистского дискурса в творчестве Петрушевской посредством анализа форм и функций литературной игры, обращается к тем произведениям, «в которых принцип литературной игры заявлен уже в самом названии» [Прохорова, 2011: 76]. В частности это антиутопический рассказ «Новые Робинзоны», который был написан в 1989 г. В нем Л. Петрушевская вступает в диалог с утопией Даниэля Дефо «Робинзон Крузо» (1719). Мотив побега переходит в новые реалии конца XX века. Прежний Робинзон оказывается на необитаемом острове по воле случая и вынужден обустроить свое новое место обитания. Все его проведенные годы на острове – это попытка вернуться к привычному обустройству и порядку жизни. Он знает, что мир, из которого он «выпал», существует все там же и ждет его. И здесь на острове Робинзон устраивает жизнь по прежним законам, открывая в себе таланты, заложенные природой и повторяя человеческий опыт мироустройства. «Новых Робинзонов» не ждет их прежний мир, прежняя городская жизнь. Они не случайно «выпадают» из их мира, а готовятся к побегу заранее: «Мои мама с папой решили быть самыми хитрыми и в начале всех дел удалились со мной и грузом набранных продуктов в деревню, глухую и заброшенную, куда-то за речку Мору» [Петрушевская, 1996: 299]. Интересен топоним – речка Мора. С одной стороны мы слышим в нем имя родоначальника жанра утопии (Томас Мор), а с другой корень «мор» указывает на значение «смерть», «чума», что рождает ассоциацию с мифологическим образом реки Стикс.

Г.Л. Нефагина дает такую оценку «Новым Робинсонам»: «Антиутопия Л. Петрушевской вырастает из руссоистской идеи побега человека из цивилизации в природу и свободной жизни там. Подкрепляется она и реальной бытовой идеей, овладевшей многими: купить деревенский дом подальше от города и крупных магистралей и проводить там лето. Но толчком к такому сюжету явно служит какая-то социальная катастрофа» [Нефагина, 1998: 48].

В. Крылов в свою очередь указывает на необходимость уточнения причин бегства героев: «Мотив бегства – сквозной и структурообразующий. Им повесть открывается, им она и завершается... Поэтому для уяснения генетических связей антиутопии Л. Петрушевской с традициями литературы необходимо все же уточнить, куда, зачем и отчего бегут российские Робинзоны» [Крылов, 2003: 197].

Герои бегут именно от социальной катастрофы, обрушившейся на страну. Поэтому они и «новые Робинзоны», они уходят добровольно. Их преследует жадная хозкоманда, которая стремится отнять последнее, первому же Робинзону голодная смерть не грозила, никто не мог забрать его продукты. Но в тоже время он страдает от одиночества в этом видится основное отличие островного пространства от покинутого. «Новые Робинзоны» не одиноки, но пытаются достигнуть этого одиночества, ищут «остров», чтобы выстроить жизнь сначала. Для них это начало – весь смысл, залог новой счастливой жизни. А.Н. Воробьева замечает, что «Старый Робинзон на фоне тех перипетий, что переживают «новые», - иронический символ счастливого детства человечества, пребывающего в блаженном неведении своей будущей взрослой поры. И в это «детство» возвращаются «новые Робинзоны», утратив возможность своего дальнейшего движения вперед» [Воробьева, 2006: 297].

В рассказе Петрушевской можно обнаружить игру со стилем романа Дефо, ибо «и тот, и другой тексты представляют собой имитацию мемуаров» [Воробьева, 2006: 79]. «Новые Робинзоны» построены в форме монолога девушки, которая вместе с родителями скрывается в деревне от случившегося хаоса в обществе, а затем отправляется дальше, в лес, ища там убежища и спасения. Она с самого начала сравнивает себя и свою семью с Робинзонами: «...и мы весной, как только просохло, отправились в деревню с грузом продуктов, как Робинзоны, со всяким садовым инвентарем, а также с ружьем и собакой борзой Красивой...» [Петрушевская, 1996: 199].

Особенности хронотопа произведения определяет ожидание смерти. Каждый день и даже час воспринимаются как последние. А места пребывания (яма, канава, лес и т.д.) имеют значение лишь как возможность продления жизни на неопределенный срок: «Похоже было, что отец готовит еще одно логово, только в лесу, и это оказалось потом очень и очень кстати» [Петрушевская, 1996: 200].

Л. Петрушевская довольно точно показывает ситуацию погони государства за человеком. Во всей деревне оставалось три человека, три последние старухи: совсем одичавшая Марфутка, Анисья и Таня, получившая свое «образование» на Колыме. Марфутке 85 лет, она уже не топит печь, не возделывает огород, следовательно, государству от нее получить нечего и оно не преследует ее: «Марфутка пережила еще одну зиму, но на огород она уже не выходила и, видимо, собиралась умирать от голода» [Петрушевская, 1996: 199]. У рыжей Тани единственной было семейство, к ней приезжали дети, привозили консервы: «рыжая Таня, у которой единственной было семейство и к которой на своем транспорте наезжали дети, что-то привозили, что-то увозили, привозили городские банки консервов, сыр, масло, пряники, увозили соленые огурцы, капусту, картошку. У Тани был богатый погреб, хороший крытый двор...» [Петрушевская, 1996: 199]. Бабка Анисья, оставшаяся без пенсии, содержала кое-какое хозяйство, и была все еще интересна государству.

Для одинокой Анисьи и сумасшедшей Марфутки не остается никакой другой старости, кроме как тихо умереть в своих домах с заткнутыми тряпками окнами и гнилой мокрой кучкой картошки на полу. Анисья еще пыталась выжить: «с новым рвением принялась копать, рубить в лесу, таскать сучья и стволы к себе в дом: спасалась от перспективы голодной смерти». Марфутка же в огород уже не выходила и «видимо, собиралась умирать от голода». Третья из старух медсестра Таня была в свое время «чуть ли не главным человеком», у нее был богатый погреб, хороший крытый двор. Интересна авторская позиция по отношению к этим трем

женщинам: «Бабка Анисья единственный человек в деревне (Марфутка не в счет, а Таня была не человек, а преступник)...» [Петрушевская, 1996: 200]. Анисья вместе с тем «кладезь народной мудрости и знаний», и поэтому семейство решает не прогнать её, когда та «пришла пустая, без ничего, только с кошкой на плече».

За несколько месяцев жизни в условиях натурального хозяйства вчерашние горожане становятся похожи на местных людей: «За лето мы с матерью стали грубыми крестьянками с толстыми пальцами и руками, с толстыми грубыми ногтями, в которые въелась земля и, что самое интересное, у основания ногтей возникли как бы валики. Утолщения и наросты. Я заметила, что у Анисьи то же самое, и у бездеятельной Марфутки те же руки, и у Татьяны, самой большой нашей барыни и медработника, была та же картина». То есть возвращение человека в первобытное состояние происходит не только на социальном, культурном, но и на биологическом уровне.

Символичен подзаголовок рассказа: Петрушевская действительно создает хронику конца XX столетия. Это проявляется в точности и лаконичности описаний, повышенной роли внешней линии сюжета, «беспристрастном» повествовании, где фиксируется, прежде всего, событие, факт. В рассказе нет характеров, их заменяет функция. Отец, мать, девушка – биологические единицы, «новые Робинзоны», создающие свой остров посреди глухого леса: «Зима замела снегом все пути к нам, у нас были грибы, ягоды сушеные и вареные, картофель с отцовского огорода, полный чердак сена, моченые яблоки с заброшенных в лесу усадеб, даже бочонок соленых огурцов и помидоров. На делянке под снегом укрытый рос озимый хлеб. Были козы. Были мальчик и девочка для продолжения человеческого рода, кошка, носившая нам шалых мышей, была собака Красивая, которая не желала этих мышей жрать, но с которой отец надеялся вскоре охотиться на зайцев» [Петрушевская, 1996: 305].

Важно отметить, что герои не только спасают себя от опасности, но и заботятся о спасении рода человеческого. Они забирают к себе маленькую девочку Лену, мать которой, пастушиха Верка, повесилась в лесу от нехватки денег на какое-то лекарство, без которого она не могла жить. Вместе с Леной представителем будущего поколения является мальчик, младенец, выброшенный беженцами. Его нашли на крыльце и прозвали Найден.

В финале рассказа Т.Н. Маркова отмечает аллюзию на ветхозаветный миф о Ноевом ковчеге: «Эфир молчал. То ли сели батареи, то ли мы действительно остались одни на свете. У отца блестели глаза: ему опять удалось бежать!» [Маркова, 2011: 318].

Итак, можно заметить, что рассказ «Новые Робинзоны» материализует мифологему конца света, что позволяет включать его в контекст эсхатологического мифа. Побег от чудовищной реальности тоталитарной системы в природу осуществляется не только во имя спасения жизни, но и во имя сохранения и продолжения рода человеческого как биологического вида.

2.4. В. Маканин «Лаз»

Исследовательница К.О. Шилина различает три периода в творчестве В. Маканина: первый период продолжается с начала 1970-х до конца 1980-х – дата выхода романа «Андеграунд, или Герой нашего времени» [Шилина, 2005: 8]. Повесть «Лаз» была написана в 1991 году, то есть во второй период маканинского творчества. Этот период характеризуется героем, который максимально отвлечен, не обладает индивидуальной биографией, а так же бессобытийным сюжетом [Шилина, 2005: 9].

«Лаз» с момента появления в печати уже рассматривался как произведения довольно сложного жанра: фантазмагория, притча, логическая абстракция, антиутопия. В. Маканин же включил свою повесть в сборник с характерным названием «Антиутопия» (2011г). М.Ф. Амусин в очерке творчества В. Маканина отмечает, что основной особенностью этого жанра является то, что «хорошо знакомая читателю жизненная реальность инфицируется фантастическим, невысказанным допущением или «отчуждается» с помощью гротескных приемов, гипербол, перенесения в иной хронотоп» [Амусин, 2010: 256]

Хронотоп повести представляет собой метафизическую трактовку времени и пространства. Время действия – какое-то фантастически растянувшееся мгновение, предыстории нет, так же как нет ни прошлого, ни будущего. Представленный в повести мир сориентирован по вертикали: две симметричные части, соединенные узким проходом – лазом, про который знает только главный герой.

В верхнем городе царит анархия, на улицах тихо и пусто, словно все вымерло: «Конечно, без людей диковато. Но нет людей — нет и опасности» [Маканин, 1991: 1]. Народ, объятый страхом, не выходит из своих домов, закрывшись плотными шторами: «Шторы – наши запоры. Нас нет. Нас никого нет. Нас совсем нет». Погруженные в постоянную тьму люди возвращаются к первобытному существованию: роют пещеры, бегут из города в глушь. Они живут не чувствами, а инстинктами, главный

из которых – это страх.

В городе под землей, напротив, - обилие света и красок, яркая реклама, сверкающие витрины ресторанов, магазины полные товаров и повсюду люди: «Фонари освещения сделаны под старину – и вовсе не гнутые столбы с головой кобры. Фонарики пригнаны, словно бы прилеплены к стене, провисая старомодными коробочками прекрасных пушкинских времен. Из них льется не давящий на глаз, но достаточно яркий свет (так что лица яркие, надписи яркие, можно читать!). Приятно идти» [Маканин, 1991: 54]. Тут нет места страху, здесь можно отдохнуть, запастись необходимыми вещами, а главное – пообщаться. Жизнь людей размеренная с доброжелательными отношениями, духовные и культурные ценности много значат для них.

Верхний мир панически боится открытого пространства, боится пустоты. Он болен агорафобией: люди прячутся по углам, подвалам. Но в это же время все открытое пространство улиц захватила толпа. Толпа – лишняя сознания стихия, многоногая, безглазая, ей движет слепой животный инстинкт. Толпа захватывает отдельных людей, узурпирует их свободу: «В толпе, в давке движения погибло две сотни народу, если считать только на проспекте. Толпа не считает» [Маканин, 1991: 54]. Поглощая человека, толпа стаскивает его по эволюционной лестнице вниз – обратно в стадо. Главное условие выживания «наверху» – это одиночество.

Нижний мир наоборот страдает боязнью закрытого пространства – клаустрофобией. Этот мир изобилует, но в тоже время обособлен, здесь недостаточно воздуха для жизни. Люди едят, пьют, обсуждают книги, слушают поэтов и постоянно ведут разговоры. Они жаждут информации о том, что происходит наверху: «Оба благосклонно кивают. Заинтересованы. Говорят – рады, мы вам очень рады, и помните, пожалуйста, помните: любая информация нам интересна. Мы ведь в одной стране, но, спеленатые жизнью, мы от той половины оторваны. Так получилось. Мы ведь страдаем. Та жизнь – это тоже наша жизнь, поймите нас правильно...» [Маканин, 1991: 54].

М. Амусин анализируя семантику двоемирия в «Лазе», приходит

к нескольким выводам: «Можно понять дело так, что «верх» – это реальность, а «низ» – мечта, утопия... Можно заключить, что «верх» – постылое и непреложное настоящее; тогда «низ» – согретое и приукрашенное ностальгией прошлое... Напрашивается и такая интерпретация: «верх» – сфера практического действия, где господствует необходимость; тогда «низ» – сфера умозрения, интеллектуальной свободы, парения духа» [Амусин, 2010: 259]. Речь в повести идет не о противопоставлении добра и зла, ведь жизнь «низа» никак нельзя признать воплощением добра. Возможно, благозвучие, но совсем не добро. Существует и версия о сопоставлении внутреннего и внешнего мира интеллигенции. Все эти точки зрения взаимодополняют друг друга и, по мнению М. Амусина, «образуют ветвящуюся «ассоциативную крону» повествования» [Амусин, 2010: 260].

Верхний и нижний мир соединяет лаз. Он доступен Виктору Ключареву – главному герою повести. Ключарев – сквозной персонаж прозы В. Маканина: Его можно найти в произведениях «Повесть о Старом Поселке» (1974), «Ключарев и Алимущкин» (1977), «Голубое и красное» (1982), «Стол, покрытый сукном и с графином посередине» (1993). Образ Ключарева – это образ инженера-интеллигента, он может меняться от текста к тексту, но все же остается вполне узнаваемым: «Этот человек — Ключарев, наш старый знакомец. (Он несколько постарел; потускнел; виски поседели уже сильно, просесть в волосах. Но еще крепок. Мужчина.)» [Маканин, 1991: 1].

В «Лазе» Маканин обращает наше внимание на интеллигентскую сущность героя. Это выражается в яркой и несколько ироничной детали – шапочка с помпоном, которую герой тщательно оберегает: «Он видит в шапочке проделавшую долгий путь логику его интеллигентности, которая нашла скромный вызов и одновременно защитную форму. Но не мимикрия» [Маканин, 1991: 1].

Ключарев – представитель интеллектуальной среды, ему просто необходимо общение, споры с людьми. Но в верхнем городе этого нет, так как люди избегают контактов друг с другом, они уже не способны к диалогу.

За живым общением Ключарев и спускается под землю. Там устраиваются поэтические вечера, ведутся дискуссии в кафе и ресторанах. «Но его заложенных ушей уже достигают слова, слова волнуют, дают высокий настрой духа: *высокие слова*». В этом видно какое-то магическое влияние слова на Ключарева: «Высокие слова, без которых ему не жить. <...> Мы – это слова. Даже если только проходим синюшной тенью мимо друг друга, мы успеваем их передать один другому – тем и живем» [Маканин, 1991: 13].

Важной деталью мира Ключарева является лаз, который он преодолевает, обдирая о камни бока, уподобляясь червю. Лаз имеет свойство расширяться и сужаться, и Ключарев боится однажды в нем застрять: «Горловина узка. Тело Ключарева делает умелое вращательное движение, вкручивается, на миг ему перехватывает от стиснутости дыхание» [Маканин, 1991: 15].

В метафоре лаза можно заметить одушевление природы: «Он, Ключарев, знает лишь то, что с землей все время (и даже каждый час) что-то происходит. Земля — дышит; нас сотрясают процессы, природы которых мы не понимаем; уже ясно, что в тишине не отсидеться, хотя, разумеется, есть научные объяснения, гипотезы, но природа остается природой — тайной» [Маканин, 1991: 197].

Образ лаза весьма символичен: «земля... как женщина, а он как мужчина, совершающий свое вечное мужское дело» [Маканин, 1991: 90].

На вопрос жены о том, что происходит с туннелем, Ключарев отвечает: «Спроси лучше: что делается с землей?.. Стискивается земля, а не дыра». Этот ответ многозначен, и можно трактовать его по-разному. Если предположить, что под словом «земля» подразумевается «общество», то данный ответ приобретает философский смысл [Маканин, 1991: 54].

В своей совершенной несхожести верхний и нижний мир все-таки взаимосвязанные части одного распавшегося целого. Верхняя жизнь отражена в жизни низа как в кривом зеркале. Эту зеркальность мы можем заметить в сцене, где Ключарев потерялся на освещенных лампами улицах

нижнего города, и вспомнил, как он не так давно потерялся наверху между железнодорожными составами. Одно отличие: внизу его сбивает с пути обилие света, наверху – отсутствие света. Т.Н. Маркова замечает, что «Маканинский герой, подобно амфибии, принадлежит обеим стихиям, он как челнок, связующий пространства, песчинка, совершающая путешествие из одной сферы в другую через мучительно узкое отверстие» [Маркова, 2011: 320].

Лейтмотивом всей прозы В. Маканина является противопоставление «личность – толпа». И в повести «Лаз» все персонажи боятся обезличенной толпы: сам Ключарев, который вечно стремится сберечь собственное «Я» от внешнего мира, ночной вор, которого он спугнул: «...и с внезапной ясностью Ключарев понимает, совместившись, что и этот вор, и он, оба они боятся толпы», молодая женщина, которую только что изнасиловали: «вообще-то она улицы не боится. «Но боюсь, что люди вдруг набегут. Набегут и затопчут. Прямо вижу, как тыщи и тыщи бегут по улицам...» – Она тоже боится толпы».

Толпа – это некое коллективное-бессознательное, которое вырвалось на свободу. Оно предстает в виде многоногого существа, и это существо поглощает каждого, кто попадет на его пути. Причем внутри эта толпа неоднородная и пестрая: «Уже слышно тысяченое шарканье по асфальту и смутный гул... толпа густеет, их начинает сминать, тащить. Лица толпы жестоки, угрюмы. Монолита нет – внутри себя толпа разная, и все же это толпа, с ее непредсказуемой готовностью, с ее повышенной внушаемостью. Лица вдруг белы от гнева, от злобы, задеревеневшие кулаки наготове, и тычки кулаком свирепы, прямо в глаз. Люди теснимы и они же – теснят. Стычки поминутны, но всех и стычки отступают перед их главным: перед некоей их общей усредненностью, которой не перед кем держать ответ, кроме как перед самой собой, прежде чем растоптать всякого, кто не плечом к плечу».

Индивид независимо от своего желания всегда будет часть толпы. Даже жители нижнего мира это обсуждают: «Мы, как пчелы, повязаны ройностью. И, как пчелы, мы погибнем все сразу, если погибнем» [Маканин, 1991: 243].

Временное слияние с толпой оказывается спасительным для Ключарева: людской поток выносит его на спасительную «отмель». Но это слияние не равно растворению в толпе, это поиск своего места.

Для Ключарева таким спасительным местом оказывается пещера, которую он считает идеальным вариантом для своего убежища. Жители верхнего города пытаются изолироваться, спрятаться друг от друга, «быть порознь, затаиться в своих щелях, сделаться меньше и незаметнее, ибо именно у расплывшихся, у ставших как пылинки, более шансов выжить и уцелеть». Свою пещеру Ключарев роет в овраге у реки. «Овраг — это своеобразный разрез, и копать здесь легче, ибо принцип всякой пещеры прост и состоит в том, что копаешь не вглубь, а вбок» [Маканин, 1991: 199]. И в этом мы видим появление еще одного вектора в вертикальной оппозиции «верх-низ». Образ Ключарева занимает некое срединное место в этой модели мира. Хоть он и стремится к нижнему миру, пещеру герой роет недалеко от пятиэтажек, видимо, не желая потерять связь с людьми верха.

М. Липовецкий и Н. Лейдерман отмечают, что «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» [Лейдерман, Липовецкий, 2003: 128]. А. Генис высказывает подобную мысль: «Маканин разворачивает свою версию, захватившей весь мир теории конца истории» [Генис, 1991: 1].

В финале Ключарев все же выходит из лаза в хаотичный мир верха, в котором ему нет места. Его заставляет остаться ответственность перед своей семьей. «Раньше маканинский герой полагал, что свобода есть главное условие осмысленного существования. Теперь он убеждается в том, что

только ответственность (тягостная, мучительная, безысходная) наполняет жизнь смыслом» [Лейдерман, Липовецкий, 2003: 67].

Таким образом, в повести постоянно присутствуют антиномические отношения: это пространственная оппозиция «верх – низ», цветовая оппозиция «свет – тьма», экзистенциальное противопоставление «жизнь – смерть», а также социально-психологическое «личность – толпа», «интеллигенция – народ». Их анализ помогает увидеть, что категория конфликта является ключевой в структуре данного произведения.

Заключение

Антиутопия, появившись вслед за утопией, развивалась параллельно с ней, используя ее жанровые принципы в своих целях. Традиция исследования утопии и антиутопии показывает их эволюцию от жанра к метажанру и общеинтеллектуальному дискурсу в культуре XX века. Они трактуются как единый жанр – метаутопия, в котором совмещены общие и различные черты утопии и антиутопии (А.Н. Воробьева).

Внутри метажанра установлены линии различия утопии и антиутопии: это характер героя, тип общества, сюжет, форма повествования, хронотоп. Утопия и антиутопия состоят в отношении диалога друг с другом. Антиутопия, отрицая утопию, развивается на основе жанровых принципов, характерных для утопии.

Антиутопические произведения появляются как ответ на реализуемую в обществе утопию. Поэтому тематику, проблематику, структурные особенности произведений, укладывающихся в рамки антиутопии, можно проследить и правильно понять лишь в подробном контексте породившего ее времени.

Анализ «маленьких антиутопий» 1980 - 1990х гг. выявил их отличительные особенности: сюжет разворачивается на камерных площадках, время действия в произведениях почти совпадает с временем написания текста, центром сюжета становится трагическая судьба «маленького человека», отчетливее проявляются «горизонтальные» отношения, семья приобретает для героя большое значение, государство предстает в новых образах (обычный человек, толпа, жадная хозкоманда), герой антиутопии видит в государстве соперника, от которого надо убежать (преобладает мотив побега).

Данные произведения – необходимый этап осмысления переходного времени в истории России XX века. Они совмещают в себе образ художественной реальности классической антиутопии и реальности российской действительности времен перестройки. Эти произведения

трансформируют признаки классической антиутопии, сдвигая сюжет в сторону реальной действительности. Они тяготеет к взаимодействию с другими жанрами, происходит процесс размывания представлений о границах антиутопического метажанра. 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 эффективность форм. Впрочем, отсылки к утопии, мотивы, локализация действия во времени и пространстве, заявленные в классических образцах антиутопии, присутствуют и в анализируемых произведениях.

Изучение утопической и антиутопической литературы в старших классах определяется возрастными и психологическими особенностями восприятия школьниками художественных произведений, их интересами, потребностями, ценностными ориентирами. В практике преподавания литературы проблема изучения произведений утопического и антиутопического жанров 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 в рамках научно-исследовательской работы по литературе в старшей школе.

Библиографический список

1. Аинса, Ф. Реконструкция утопии: Эссе; Рос. АН, Институт мировой литературы им. Горького РАН / Ф. Аинса. – М.: Наследие: EDITIONS UNESCO, 1999. – 206 с.
2. Амусин М.Ф. Алхимия повседневности: очерк творчества Владимира Маканина. — М.: Эксмо, 2010.. С. 256
3. Ануфриев, А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX в.: Эволюция, поэтика: дисс. доктора филол. наук / А.Е. Ануфриев. – М.: 2002. – 381 с.
4. Баталов, Э.Я. В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах / Э.Я. Баталов. – М.: Политиздат, 1989. – 319 с.
5. Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов, 1987. С. 45.
6. Бэкон, Ф. Новая Атлантида / Ф. Бэкон // Утопический роман XVI – XVII веков. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 193 – 224.
7. Василевский А. Опыты занимательной футуро(эсхато)логии. // Новый мир, 1990, № 5. 259
8. Воробьёв, Л. Утопии и действительность / Л. Воробьёв // Утопический роман XVI – XVII веков. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 5 –38.
9. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. – Самара: Изд-во Самар. научного центра РАН, 2006. – 268 с.
10. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха - человек. Опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. 1988. № 12. С. 217-230.
11. Гальцева, Р. Очерки русской утопической мысли XX века / Р. Гальцева. – М.: Наука, 1991. – 208 с.

12. Генис А.А. Иван Петрович умер [Текст] : статьи и расследования/А. Генис ; вступ. ст. М. Эпштейна. - Москва: Новое литературное обозрение, 1999. - 336 с.
13. Горфункель, А.Х. Философия эпохи Возрождения. Учеб. пособие /А.Х. Горфункель. – М.: Высш. школа, 1980. – 368 с.
14. Десятов, В.В. Русский постмодернизм: полвека с Набоковым / В.В. Десятов_// Империя Н. Набоков и наследники. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – С. 210 – 256
15. Егоров Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. - Петербург: Искусство-СПБ, 2007. 57с
16. Егоров, Б.Ф. Об особенностях русских социальных утопий 1840-х годов /_Б.Ф. Егоров // Проблемы изучения культурного наследия. – М., 1985. –С. 257 – 260.
17. Замятин Е. И. Избранные произведения. - М.: Сов. писатель, 1989. - 264с.
18. Зверев, А. «Когда пробьет последний час природы...» (Антиутопия. XX век)/ А. Зверев // Вопросы литературы. – 1989б. – № 1.
19. Зверев, А. Зеркала антиутопий / А. Зверев // Антиутопии XX века: Евгений_Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл. – М.: Книжная палата, 1989а. –С. 336 – 349.
20. Золотоносов М. Какотопия // Октябрь = 1990. - № 7. – С.192-198,
21. Кабаков А. Невозвращенец. Приговоренный. — М.: Вагриус, 2003. — 126 с.
22. Кабаков А. Похождения настоящего мужчины в Москве и других невероятных местах. – М.: Вагриус, 1993
23. Кабаков А.А. Заведомо ложные измышления. Повести. – М.: Книжная палата, 1989. 7

24. Ковтун, Н.В. European “Nigdeya” and Russian “TUtopia” (On the issue of interaction) // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. № 1 (4). 2008. P. 539-556.
25. Ковтун, Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2005. - 536 с.
26. Ковтун, Н.В. Трансформация утопии в малой прозе рубежа XX – XXI веков (на материале повести В. Маканина «Лаз») // Русская литература. № 3. 2010. С. 185-193.
27. Ковтун, Н.В. Антиутопические мотивы в раннем творчестве Е. Замятина / Н.В. Ковтун // Вести Красноярского гос. ун-та. – 2002. – № 2.
28. Ковтун, Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии / Н.В. Ковтун. –Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.
29. Крылов В. Минувший век и текущий день в зеркале антиутопий // Север. – 2003. - №9-10. – С.196-210.
30. Кякшто, Н.Н. Поэтика русского литературного постмодернизма / Н.Н. Кякшто // Современная русская литература конца XX – начала XXI века: Учеб. пособие для студ. Учреждений высш. проф. образования – М.: Академия, 2011. – Гл.2. – С. 58 – 82.
31. Ланин Б. Анатомия современной антиутопии. Моногр. – М., 1993 с 124
32. Ланин Б.А., Боришанская М.М. Русская антиутопия XX века, – М.: Онега, 1994., 98
33. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70-е годы. Свердловск, 1982. С. 135.
34. Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1988. С. 7.)

35. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950—1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учебн. заведений: В 2 т. — Т. 2: 1968—1990. — М.: Академия, 2003.].
36. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб. : Искусство-СПБ, 1997. С. 621—658
37. Маканин В. Комментарий к повести «Лаз». Интервью. 1996. с. 142-150.
38. Маканин В. Лаз. – М.: ИВО-Сид, 1991. 176 с.
39. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – М.:Алетея, 2000. – 347 с.
40. Маркова Т.Н. Трансформация антиутопии в прозе рубежа ХХ–ХХІ веков // Русский проект исправления мира и художественное творчество ХІХ – ХХ веков. – М.: Флинта-Наука, 2011. – С. 257-270.
41. Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – С. 233-251.
42. Мэмфорд, Л. Миф машины / Л. Мэмфорд // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы. – М.: Прогресс, 1991. – С. 79 – 97. 1991, с. 84
43. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов ХХ века. – Минск: Экономпресс, 1998. – 232 с.
44. Нови кова, Т. Необыкн овенные приключения нау ки в уто пии и антиу топии (Уэллс, Хак сли, Платонов)/Т. Новикова // Вопр осы литературы, 1998, —№4. — С.179-203.
45. Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград, 2004. С 217
46. Петрушевская Л. Новые Робинзоны // Петрушевская Л. Бал последнего человека. М.: ЛОКИД, 1996. - С.299-309.
47. Прохорова Т.Г. Парадоксы литературной игры с зарубежной классикой: (На материале прозы Л. Петрушевской) //

Постмодернизм в зарубежной и русской литературах. - Казань: Каз. ун-т, 2011. - С. 76-91.

48. Романов, С.С. Антиутопические традиции русской литературы и вклад Е.И. Замятина в становлении жанра антиутопии: дисс. канд. филол. наук / С.С. Романов. – Курск, 1998. – 168 с.

49. Русский проект исправления мира и художественное творчество XIX – XXвеков: коллективная монография/ отв. ред. Н.В. Ковтун. – М: Флинта-Наука; Красноярск: СФУ, 2011. - 320 с

50. Рыбаков В. Не успеть// Нева. 1989: - №4. - С.115-125.

51. Семанова, М.Л. Замысел романа «Остров Утопия» / М.Л. Семанова // Литературное наследство. Т. 71. – М.: АН СССР, 1963. – С 454 – 455.

52. Соловьева Т. "История - это просто опрокинутая в прошлое политика...": Александр Кабаков // Вопросы литературы. - 2010. - №2. - С. 37-48.

53. Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985. С. 53.

54. Сургутская Ю.В. Модификация жанра «антиутопия» в 80-90-х гг XX века. XIX Красноярские Краевые Рождественские образовательные чтения «Молодежь: свобода и ответственность». – Красноярск: ООО «Издательский дом «Восточная Сибирь», 2019. С.375-382

55. Сургутская Ю.В. Мотив побега в русской постутопии 1980 - 90-х годов. Актуальные проблемы современной филологии: материалы IX Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. Ответств. редактор Т.А. Полуэктова; Красноярский государственный педагогический университет им. В.П. Астафьева. 2019. с. 23-26

56. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 240 с.

57. Чаликова В. А. Утопический роман: жанровые и автобиографические источники современных антиутопий и дистопий [Электронный ресурс]. URL: <http://chalikova.ru/zhanrovyie-i-avtobiograficheskie-istochniki-sovremennyix-antiutopij-i-distopij.html>
58. Чаликова В. Утопия и свобода. М., 1994. с.60
59. Чаликова, В. Неизвестный Оруэлл. Диалог / В. Чаликова, В. Недошивин //Иностранная литература. – 1992а. – № 2.
60. Чаликова, В.А. Утопия рождается из утопии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://chalikova.ru/utopiya-rozhdaetsya-iz-utopii.html>
61. Черняк М. А. Современная русская литература. СПб.: САГА, 2004. 336 с.
62. Черткова, Е. Утопия как тип сознания / Е. Черткова // Общественные науки и современность. – 1993. – № 3.
63. Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли. – М: ЛКИ, 2007. – 160с.
64. Шацкий Е. О. Утопия и традиция. - М.: Прогресс, 1990. - 456с.
65. Шестаков, В. П. Понятие утопии и современные концепции утопического / В.П. Шестаков // Вопросы философии. – 1972. – № 8.
66. Шестаков, В. П. Эсхатология и утопия (Очерки русской философии и культуры) / В. П. Шестаков. – М.: Владос, 1995. – 208 с.
67. Шилина К.О. Поэтика романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (Проблема героя). Автореферат. Тюмень, 2005., 8
68. Шишкина, С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра [Электронный ресурс] // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. – 2007. – № 2. – Режим доступа: <http://main.isuct.ru/files/publ/vgf/2007/02/199.html>

69. *Claeys G. Dystopia: A Natural History : A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions.* — Oxford : Oxford University Press, 2017. — 556 p.

70. Morris J. M. and Kross A. L. *The A to Z of Utopianism.* — Lanham : Scarecrow Press, 2004. — 432 p. — (The A to Z Guide Series). — [ISBN 978-0-8108-6819-9](https://www.isbn-international.org/view/title/978-0-8108-6819-9).

Методическое приложение

Анализ школьных программ, изданных на протяжении XX в. показал, что школьный курс не регулярно пополнялся произведениями утопического и антиутопического метажанра. А также не наблюдалось неизменного принципа включения в программы такого рода произведений. Лишь в конце XX – начале XXI века процесс пополнения школьных программ подобного рода литературой стал более активным.

В большинство действующих программ включены романы Н.Г. Чернышевского "Что делать?", М.Е. Салтыкова-Щедрина "История одного города", Е.И. Замятина "Мы", А.П. Платонова "Котлован" и "Чевенгур". Но практически ни в одной из программ утопическая и антиутопическая темы не представлены достаточно полно. Например, при изучении утопий основной акцент приходится на их тематику и проблематику, а жанровое своеобразие не рассматривается. В программе Г.И. Беленького частично затронута утопическая тема при изучении романа Н.Г. Чернышевского "Что делать?". А в программе Г.А. Обернихиной предпринята попытка проследить эволюцию русской антиутопии.

В основе такого неполного освещения тем утопии и антиутопии в учебниках литературы лежит отсутствие системного подхода к изучению этих метажанров в школьных программах. В большинстве программ мы можем увидеть определения утопии и антиутопии, но об особенностях такой литературы сказано лишь в единичных учебниках.

В период старшего школьного возраста у школьников формируется эстетическое отношение к искусству в целом. Искусство, в том числе и литература, воспринимается старшеклассниками более объективно, чем в средних классах. Учащиеся исследуют внешний мир, ищут свое место в нем. У них формируются собственные интересы и взгляды на происходящие события в стране. Стремление познать мир и людей, поиск своего места и предназначения – все это сказывается на литературных предпочтениях старших школьников.

Утопическая и антиутопическая литература являются важной частью мировой культуры, они способствуют становлению у обучающихся определенных ценностных ориентиров, представлений о мироустройстве. Антиутопические произведения способны оказать влияние на формирование таких качеств личности, как независимость, стойкость, чувство свободы.

Изучение произведений утопического и антиутопического метажанра способствуют не только развитию личности обучающихся старших классов, но и помогают более глубоко понять законы функционирования человеческого общества, найти свое место в нем, формируют гражданскую и социальную позицию ребенка.

Одно из важных условий для понимания авторской концепции, видения идейно-художественной структуры утопического и антиутопического произведения – это учет проблем метажанра при изучении подобной литературы. Внимание к жанровому своеобразию усиливает интерес обучающихся к литературе, активизирует их мыслительные процессы, формирует у них навыки самостоятельной оценки, а также помогает ученикам в проведении анализа произведений и способствует литературному развитию.

При изучении произведений утопического и антиутопического метажанра следует учитывать не только особенности интеллекта и развития личности старшеклассников, но и особенности восприятия ими подобной литературы. Так же стоит обратить внимание на новые педагогические технологии: метод проектов (кейсов), педагогику сотрудничества. Одно из обязательных условий на уроках литературы, где рассматриваются утопии и антиутопии – это принцип наглядности. Все это способствует не только глубокому пониманию произведений и специфики метажанра, но позволит активизировать познавательную деятельность, развить ассоциативное мышление.

Произведения-антиутопии изучаются исключительно в старших классах. При этом рассматривается лишь роман Е. Замятина «Мы». Понять специфику

метажанра антиутопия можно за счёт уроков внеклассного чтения. В связи с этим предлагаем вариант проведения внеклассного занятия по рассказу Л. Петрушевской «Новые Робинзоны». Такой урок покажет обучающимся вариант комплексного анализа текста. Это в дальнейшем понадобится им в их научно-исследовательской работе. Также в конце занятия предложены примерные темы для исследования.

«Новые Робинзоны»

Цель урока: углубить представление учащихся о метажанре антиутопия, провести комплексный анализ текста, выявить его художественные особенности.

Тип урока: урок анализа литературного произведения.

Форма урока: групповая работа.

Ход урока

I. Организационный момент.

Подготовка к уроку, приветствие друг друга.

II. Вступительное слово учителя.

Люди всегда стремились понять, что ждет их в будущем, все ли они делают правильно для своих потомков. Свои идеи и надежды они выражали в текстах. Еще в 360 г. до н.э. Платон пишет диалог «Государство», где он составляет «рецепт» идеального государства. А в 1516 г. 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. Эта книга в последующем даст название целому жанру «утопия». Дословно «утопия» - это место, которого нет. Вместе с утопическими текстами появлялись и такие, где критиковались идеи идеального государства. В последующем их начали называть антиутопии. Антиутопии всегда появляются в ответ на реализуемую в обществе утопию.

III. Актуализация знаний.

-Давайте вспомним, что такое метажанр антиутопия?

-Что называют классической антиутопией? Каковы ее характерные черты?

-Рассказы и повести с антиутопическими мотивами, написанные в 80-90хх годах XX века, называют «маленькой антиутопией». К ним относят: «Невозвращенец» А. Кабакова (1987), «Носитель культуры», «Не успеть» В. Рыбакова (1988), «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской (1989), «Лаз» В. Маканина (1990) и др. Они показывают трагедию того времени, по масштабу они несовместимы с образцами классической антиутопии, но составляют необходимый этап в эволюции метажанра. На сегодняшнем уроке мы с вами проанализируем рассказ Л. Петрушевской «Новые Робинзоны», увидим его жанровое своеобразие и отличие от классической антиутопии.

IV. Беседа по содержанию.

- Выразите свои впечатления после прочтения рассказа. Что вас заинтересовало? Что осталось непонятным?

- Как вы думаете, в каких направлениях следует двигаться в попытке понять эту книгу?

- Комплексный анализ рассказа включает исследование следующих его сторон:

1. названия;
2. имен собственных;
3. времени и пространства;
4. лексики;
5. конфликта;

- Работать будем в группах на основе вашего домашнего задания. Каждой группе выдается проблемный вопрос, на который она отвечает, используя текст рассказа.

V. Трагедия в рассказе Л. Петрушевской «Новые Робинзоны».

Работа в группах на основе материалов домашнего задания.

Задания для 1 группы:

- Что можно сказать о названии рассказа «Новые Робинзоны»? С чем оно ассоциируется?

- Каких героев мы ожидаем увидеть в рассказе? Совпадает ли это с реальностью текста? (Составьте сравнительную таблицу).

Задания для 2 группы:

- Выпишите все имена собственные, представленные в рассказе.

Разделите их по группам, в зависимости от принадлежности.

- Как вы думаете, почему в рассказе нет портретов героев, диалогов? Есть ли имена у главных героев? Почему?

- Обратите внимание на описание местности и пейзажа, присутствуют ли они в рассказе? Почему?

Задания для 3 группы:

- Что мы можем сказать о времени и пространстве в произведении?

- Где происходит место действия? Всегда ли это одно и то же место? Почему?

- Указано ли точное время действия?

Задания для 4 группы:

- Проведите лексико-морфологический анализ текста. Какую особенность текста вы заметили?

- На что указывает эта особенность текста?

Задания для 5 группы:

- Что заставляет героев отказаться от цивилизованной жизни и бежать в лес? От кого они бегут? Найдите описание всех врагов Новых Робинзонов.

- Их враг – это государство или такие же обычные люди как они?

Проверка работ групп:

- Давайте послушаем ответы друг друга и увидим ту трагедию, которую описала Л. Петрушевская в своем рассказе.

Выступление групп.

Фронтальная беседа:

- В чем особенность рассказа «Новые Робинзоны»? Где в рассказе проявляются антиутопические черты? Чем он отличается от классической антиутопии? Конец рассказа вселяет надежду или же напротив он трагичен?

VI. Обсуждение и оценка ответов.

- Вы прослушали ответы ваших одноклассников, давайте обсудим, что получилось, что было наиболее интересным.

VII. Подведение итогов.

Итак, сегодня все хорошо поработали, давайте подведем итоги, для этого ответим на несколько вопросов:

1. В чем особенность метажанра антиутопия?
2. Какие рассказы и повести относят к «маленьким антиутопиям» и почему?
3. Каковы характерные черты рассказа «Новые Робинзоны» Л. Петрушевской?

VIII. Задание.

- Анализ текста Л. Петрушевской позволил увидеть особенности произведения, его черты и включенность в историко-литературный контекст. Предлагаю подобным образом провести анализ других произведений, относящихся к «маленьким антиутопиям», что поможет глубже понять литературную эпоху конца XX века. Примерные темы научно-исследовательских работ:

1. Мотив полета в повести В. Рыбакова «Не успеть».
2. Категория конфликта в повести «Лаз» В. Маканина.
3. Особенности хронотопа в произведении А. Кабакова «Невозвращенец».