

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет Филологический
Кафедра мировой литературы и методики её
Выпускающая кафедра преподавания

Ветренко Александр Валериевич

(фамилия, имя, отчество бакалавра)

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Тема Современная антиутопия: проблематика, черты жанра, возможности
школьного изучения

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование
(код и наименование направления подготовки)

Профиль Литература
(наименование профиля для бакалавриата)

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой
канд. филол. наук, доцент Липнягова С.Г.
(учёная степень, учёное звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Руководитель
канд. филол. наук, доцент Садырина Т.Н.
(учёная степень, учёное звание, фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Дата защиты
Обучающийся Ветренко А.В.
(фамилия, инициалы)

(дата, подпись)

Оценка (прописью)

Красноярск
2017

Содержание	
ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Литературная антиутопия как жанр	6
1.1. От утопии к антиутопии	6
1.2. Становление жанра антиутопии	10
1.3. Жанровые черты литературной антиутопии	12
1.4. Русская антиутопия конца 1980-х – 1990-х годов	14
ГЛАВА 2. Жанровые разновидности антиутопии последней четверти XX века	18
2.1. Экстраполяция политических событий в повести А. Кабакова «Невозвращенец»	18
2.2. Нравственный выбор интеллигенции в антиутопии В. Маканина «Лаз»	27
2.3. Роман Т. Толстой «Кысь» как ироническая антиутопия в национальном ключе	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	52
Литература	56
Приложение	62

Введение

Антиутопии появляются, когда общество пытается прогнозировать будущее, исходя из тех сложных реалий, которые оно претерпевает в тот кризисный для него момент. Вторая половина 80-х годов XX века – очень сложное время для России: перестройка, крушение «железного занавеса» и подрыв прежних авторитетов. Художественные антиутопии осуществляют функцию прогнозирования, имея явно пессимистическую позицию относительно человеческого будущего.

Существует большое количество определений жанра антиутопии. Антиутопия – «художественное произведение (не обязательно литературное), в котором представлена ценностно- и эмоционально-неприемлемая для автора и читателя социальная модель, номинально несущая гуманистические функции предупреждения негативных вариантов развития общества в будущем или на основе альтернативных социально-политических, экономических и культур- философских концепций»[59, 137].

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

Изучение утопической и антиутопической литературы в старших классах определяется возрастными и психологическими особенностями восприятия школьниками художественных произведений, их интересами, потребностями, ценностными ориентирами, а также художественной природой произведений.

Сопоставление утопий и антиутопий с другими произведениями

данных жанров обеспечивает поэтапное формирование представлений об утопической и антиутопической литературе, стимулирует интерес школьников к такого рода литературе, способствует развитию эстетических и творческих способностей учащихся.

Изучение произведений утопического и антиутопического жанров способствует формированию идеалов, подводит учащихся к осознанию их места в социуме, личностному самоопределению, оказывает влияние на формирование мировоззрения и художественного вкуса старшеклассников, их общекультурного уровня.

Актуальность данного исследования – в настоящее время по-прежнему важным остаётся вопрос о жанре антиутопии, его трансформации, а также очевиден интерес учащихся к произведениям, сочетающим остросоциальную проблематику с привлекательной художественной формой.

Методологической и теоретической основой настоящего исследования явились труды Б.А. Ланина, М.М. Боришанской, М. Липовецкого, И. Лейдермана, М.А. Черняк и др.

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

Предмет исследования – черты литературной антиутопии, представленные в данных произведениях русской литературы 80-90 годов XX века.

Цель – рассмотреть основные жанровые черты произведений-антиутопий и их индивидуальное воплощение в зависимости от авторской манеры (на примере произведений А. Кабакова «Невозвращенец», В. Маканина «Лаз», Т. Толстой «Кысь»).

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

- установить причины возникновения жанра антиутопии;
- выявить основные черты жанра произведения-антиутопии;
- изучить особенности русской литературной антиутопии конца XX века;

- осветить литературно-исторический контекст произведений А. Кабакова «Невозвращенец», В. Маканина «Лаз», Т. Толстой «Кысь»;

- выявить в каждом из трёх анализируемых образцов антиутопии основную авторскую идею;

- рассмотреть проявления различных черт антиутопии в анализируемых произведениях.

Методы исследования – сравнительно-типологический (описание типологии жанра), метод комплексного анализа, систематизации и обобщения исследуемого материала.

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем:

рассмотрено одно из перспективных направлений методики преподавания литературы – изучение произведений антиутопического жанра;

с опорой на литературоведческие, психологические, методические концепции теоретически разработана и обоснована система изучения антиутопических произведений с учётом их жанрового своеобразия.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

Глава I. Литературная антиутопия как жанр

1.1. От утопии к антиутопии

Несомненно, прежде чем говорить о жанре антиутопии, следует рассмотреть источник её появления — утопию. Возникновение утопий относится к античным временам, когда появились буколические жанры эклоги и идиллии, изображавших мирную, гармоничную жизнь селян в единении с природой. Но сам термин «утопия» появился лишь в эпоху Возрождения. Знаменитый английский политический деятель и мыслитель Томас Мор написал роман «Золотая книга, как приятная, так и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия», труд об идеальном государстве. Современная литературная утопия – потомок книги именно Т. Мора, написанной в 1515-16 годах. Ему удалось «соединить два возможных греческих эквивалента: *eujtopiva* и *oujtopiva*, то есть «хорошее место» и «место, которого нет» [21,56]. После этого утопиями стали называть учения и книги, авторы которых создавали картину будущего; «разумеется, не на основе изучения объективных закономерностей общественного развития, а по принципу долженствования; так должно быть по замыслу автора» [14, 2]. Иными словами, утопия – желаемое устройство общества или личности в свете представлений об идеалах. Утопия – «смесь опережения и доказательств» [2, 72], предугадывает и предсказывает черты мира завтрашнего или послезавтрашнего. Именно в кризисные, переходные эпохи состязаются между собой предсказатели и пророки.

«Утопия как литературный жанр предполагает описание общественной, государственной и частной жизни воображаемой страны, которая отличается идеальным политическим укладом и всеобщей социальной справедливостью» [47, 91]. Ключевыми понятиями такого понимания утопии являются социальная справедливость и политически совершенное управление.

«Утопия — это непреодолимая потребность людей создавать образ

идеального общества, которое всем без исключения гарантировало бы «счастливое существование» [36, 11]. В этом определении несправедливость и идеальное политическое устройство становятся ключевыми критериями утопичности, а счастье «всем без исключения». Но гарантирует ли всеобщая справедливость всеобщее счастье? Вполне очевидным представляется, что вовсе нет.

Для И.В. Фроловой «Утопия всегда была не только средством критической оценки реальности, но и способом моделирования дополнительной позиции или точки зрения, с помощью которой можно было бы сконструировать образ лучшего общества» [62, 5]. Данное определение апеллирует к функциональной нагрузке утопии. Подразумевается, что функции утопии – критическая оценка реальности и конструирование лучшего общества. Сходное определение дает и Л. Сарджент: «Утопия – это подробное и последовательное описание воображаемого, но локализованного во времени и пространстве общества, построенного на основе альтернативной социально-исторической гипотезы и организованного как на уровне институтов, так и человеческих отношений – совершеннее, чем то общество, в котором живет автор» [цит. по 27, 11-12].

«Утопия выступает явлением, задающим интеллектуально-духовную перспективу обществу, конструирует некий гармоничный и совершенный мир, который может быть воспринят как возможное будущее состояние общности» [25, 9]. Утопия в понимании М.А. Кяровой выступает лишь «как возможное будущее состояние общности» [25, 9]. При этом исследователь приписывает утопии обязательную функцию социального смыслообразования и исторического целеполагания. Конечно, утопия, по мнению И.Д. Тузовского, может исполнять эту функцию, однако она отнюдь не обязательна. К тому же неявным образом функция поиска социальной альтернативы включает в себя и функцию возможного социально-исторического целеполагания («задавание интеллектуально-

духовной перспективы» [59, 135]). Сам же Тузовский формулирует утопию, максимально конкретизируя и определяя идеальность общества лишь в видении автора: «Утопия – виртуальная модель (образ) общества, отвечающего критериям максимально представимой автору социальной справедливости и всеобщего счастья в условиях стремящейся к идеалу человеческой природы, которая альтернативна социальному настоящему и по замыслу автора должна выступать ориентиром будущего развития» [59, 136].

В более широком смысле термин «утопия» определяет и обозначает идеи, философские сочинения и трактаты, содержащие нереальные планы социальных преобразований. 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.

Основные виды утопий вообще и русских утопий в частности Б.Ф. Егоров представляет следующими антиномичными парами: массовые (рассчитанные в разных вариантах и масштабах на человечество в целом, на страну, регион, сословие, профессию, на группу лиц), личные (рассчитанные на себя лично или на другого человека) – массовые утопии, естественно, придумываются отдельными личностями, хотя к концу XIX – началу XX века стали распространяться и коллективно созданные утопии (народники, марксисты); теоретические (без конкретной практики) – практические (рассчитанные на ближайшую реализацию; в теоретической поэтике есть термин «реализация метафоры»: когда иносказательное, метафорическое выражение понимается в буквальном смысле; мы можем по аналогии ввести понятие «реализация утопии»); попытки применить к жизни практические утопии легче всего совершались административными властителями (граф А.А. Аракчеев в XIX веке, в XX веке – Ленин, Сталин, Гитлер и им подобные), или лицами, имеющими финансовые возможности

(М. В. Буташевич-Петрашевский, Н.П. Огарев), или религиозными деятелями, рассчитывавшими на действенную помощь участников и на их бескорыстие (например, старообрядческие практические реализации); близкими к предшествующей антиномии являются современные («нынешние») и, в противовес им, отдаленные во времени, в свою очередь делимые на утопии в прошлом или в будущем (возможна также абстракция, когда время не регламентируется; подобно термину «утопия» их можно назвать ухрония); ясно, что современные будут тяготеть к практическим, а отдаленные по времени – к теоретическим утопиям; чудесные (основанные на вере в чудо, чаще всего – во вмешательство каких-то высших мистических сил, интенсивны в народных легендах и сказках) – трудовые (реализуемые упорным трудом, у Гоголя (в «Мертвых душах» образ Костанжогло) и Л. Толстого; очень интересную попытку соединить вместе чудо и труд сделал Некрасов в поэме «Дедушка»; социально- политические (наиболее распространенные и существующие в разных вариантах: отдельно социальные, отдельно политические, совместные) – не имеющие социально-политических элементов (они подразделяются на научно-технические, природопреобразовательные, материально-бытовые, то есть описывающие жилье, одежду, еду и т. д.); автономные (внутренние, «для себя», закрытые) – агрессивные (навязывающие свои принципы другим) [14, 6-7].

Следует еще учесть существование других, более дробных антиномий, придуманных западными учеными и перечисленных Л. Геллером и М. Нике, утверждает Б.Ф. Егоров: статические – динамические; утопии бегства – реконструкции; прометеевские (энергические, созидающие) – пелагические (по имени ересиарха Пелагия, мечтавшего об уже созданном «золотом веке»). «Указанные антиномии – лишь крайние формы, в действительности часто встречаются смешанные жанры» [14, 6-7].

Герберт Маркузе говорит об утопии как понятии историческом, которое относится к проектам социальных изменений, считающихся

невозможными. Почему невозможными? Согласно традиционному представлению об утопии, невозможность осуществления проекта нового общества имеет место тогда, когда преобразованиям препятствуют субъективные и объективные факторы данной общественной обстановки - так называемая незрелость социальной ситуации. Коммунистические проекты времен Великой французской революции и, возможно, социализм в наиболее развитых в промышленном отношении капиталистических странах являют собой примеры действительного или мнимого отсутствия субъективных и объективных факторов, которые, по-видимому, делают их осуществление невозможным, «проект социального преобразования может считаться неосуществимым, потому что он противоречит действительным законам природы» [35, 19]. «Когда цензура отменилась (ну или перестала интересоваться столь малоэффективным на короткой дистанции пиар-инструментом, как беллетристика), а проект Светлого Будущего наглядно, с жертвами и разрушениями, схлопнулся, закономерно преставилась и классическая утопия: маятник качнулся – и в текущей реальности ловить стало нечего, в ней не обнаруживалось как раз пригодных к экстраполяции позитивных тенденций» [9, 8].

1.2. Становление жанра антиутопии

Время социальных утопий уходит в прошлое. Одной из главных причин этого является то, что утратил актуальность сам замысел построения идеального социального порядка. Он представляется ныне не только недостижимым, но и не особенно привлекательным. Ключевую роль в его развенчании, считает Б. Юдин, сыграли антиутопии XX в. – как художественные вымыслы (или прозрения) Е. Замятина, А. Платонова, Дж. Оруэлла, О. Хаксли и других авторов, так и те, не менее жуткие, которыми обернулась практическая реализация некоторых утопических проектов. Поэтому «наши искушенные современники бывают не очень-то склонны уповать на социальный порядок – к нему, как правило, предъявляются

минимальные требования – только бы не мешал жить» [70, 263].

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

«Утопии - в качестве теории - могут сохраняться и жить, чтобы избежать тотализующих утопических схем, которые едва не погубили всех нас» [3, 579]. Однако со временем большое значение приобретает функция критического отношения к обществу, которую берёт на себя антиутопия, бывшая неизменным спутником утопии, то есть спутником образа мира желаемого (мира со знаком «плюс»), называемого утопией, был образ мира не желаемого (мира – «минус»). Цель антиутопии – «убедить, что может быть гораздо хуже, чем ныне, так что пускай радуются тому, что есть» [52, 53]. В антиутопии образ будущего не идеализируется, а пародируется и критикуется.

Это и дало толчок к возникновению нового литературного жанра-мутанта, который уже четко обозначился в начале 90-х и во второй половине десятилетия выкристаллизуется окончательно. Жанр этот, возникший в лоне научной фантастики, далеко не всегда имеет «технологическую» подоплеку, зато он так или иначе имплантирован в социально-политическую ткань нашей повседневной жизни» [4, 176]. Роман вялотекущей катастрофы – так обозначил Арбитман этот жанр-мутант.

Термин не привился, думается, оттого, что давно существует другой – антиутопия.

1.3. Жанровые черты литературной антиутопии

В конце 80-х - начале 90-х годов XX века, в кризисный момент перестройки в России, когда «вся природа тут валялась в страшно диком беспорядке» (Н. Заболоцкий), в литературе наблюдается чрезвычайная по многим признакам обстановка, напоминавшая сравнительно давнюю, но не забытую эпоху (1920-е гг.), о которой А. Белый тогда сказал: «Революцию взять сюжетом невозможно». «Крушение готовых жизненных сценариев вызвало в больших эпических жанрах потерю привычных возможностей построения сюжета, формирования образов персонажей и т.п.» [24, 211]. Но литература опять пытается «взять сюжетом» эпоху разлома, и вновь в дело вступает утопия, только, в отличие от той, рожденной Революцией, теперь это – сплошная негативная утопия. Появляются маленькие повести и рассказы, в которых явственно различаются черты социальной фантастики, но предстающие в таком новом эстетическом аспекте, с каким российский читатель еще не сталкивался. Их появление было сопряжено с рядом принципиальных и масштабных качественных сдвигов в литературной жизни той поры, что во многом определило тогдашнее, не очень замеченное, положение этих рассказов в литературном процессе. Это было необыкновенно литературное время, буквально ежечасно менявшее контекстный дискурс. Любое произведение, появлявшееся в печати, попадало в сверхнасыщенную литературную атмосферу и должно было пройти жесткий «конкурс» на вход в большую литературу. Это была долгожданная эпоха возвращения великой русской литературы в родные пенаты, откуда она была изгнана в разные годы. Тогда же публиковались и западные антиутопии, о которых советскому читателю почти ничего не было известно. «Основным содержанием этого этапа развития русской антиутопии, – пишет Б. Ланин, – стало предчувствие распада. Для одних эта

эпоха стала огромной личной трагедией, для других – крушением «империи зла», «тюрьмы народов», «империи Кремля» и проч. В любом случае, крушение огромных государственных образований исполнено трагизма и колоссальной психологической ломки. Прежде всего, писатели увидели здесь трагедию личности» [26, 124].

Кроме того, в дело вступало еще одно вдруг открывшееся явление, вмиг спутавшее тогда все привычные эстетические ориентиры большинства читателей, хотя, как вскоре же и выяснилось, это явление давно существовало в литературном подполье. Называли его тогда по-разному: литература новой волны, новая литература, подпольная, даже «сундучная», андеграунд, пока не сошлись на западном варианте постмодернизма. В наши задачи не входит подробное рассмотрение постмодернизма, мы ограничимся лишь рамками нашей темы в той мере, в какой это касается антиутопии. Такие эстетические установки постмодернизма, как интертекстуальность, тотальная ирония и пародийность, игровая стихия, воплотившие новый взгляд на человека, малого и ничтожного, уж и не человека даже, а «некий сомнамбулический мутант, который фактически управляется извне, из каких-то находящихся вне его центров власти и влияния» [72, 235], западная антиутопия продемонстрировала уже в середине XX века. Тонкость относительно личности заключалась в том, что и классическая западная антиутопия сосредоточивалась именно на маленьком человеке. Куда уж меньше, казалось бы. Но оказалось, что можно. Но только – как это выразить. И вот извлекается (строится) постмодернистская метафора, как, например, в романе П. Зюскинда «Парфюмер» (1985, в русском переводе – 1991), в котором есть обособленный сюжет пансиона мадам Гайар. Она (мадам Гайар), как считает А. Якимович, «новая и новейшая Европа», рождающая «светлые» идеи относительно того, как можно избавляться от неудобного человека, неудобной нации или неправильного (эксплуататорского) класса.

1.4. Русская антиутопия конца 1980-х – 1990-х годов

Как пишет Якимович, сравнивая зарубежную и русскую антиутопии: «Западный мутант куда бодрее и жизнерадостнее, советский – астеничен и маниакально-депрессивен, но это внешние признаки, а суть в том, что оба находятся в состоянии ошеломления, глазам своим не верят и не пытаются разобраться, что вообще происходит. Они — заколдованная толпа, которой можно легко манипулировать, словно имея в кармане флакон удивительной эссенции» [72, 235]. Наиболее яркие тому примеры — «Сомнамбула в тумане» (1988) Т.Толстой, ее же «Лимпопо» (1991), «Невозвращенец» (1989) А. Кабакова, «История города Глупова в новые и новейшие времена» (1989) В. Пьецуха, «Записки экстремиста» (1990) А. Курчаткина, «Новые Робинзоны» (1989) Л. Петрушевской, «Носитель культуры. В. Рыбакова, его же «Не успеть» (1988), «Лаз» (1988) В. Маканина, «Омон Ра» (1992) В. Пелевина и некоторые другие.

Сейчас, на достаточном уже временном отдалении, можно видеть, что эти рассказы составляют необходимую эстетическую фазу в развитии самого жанра антиутопии не только в русской литературе, но и в западной. Все эти тексты «тяготеют друг к другу, логически сплаваясь в метатекст, задача которого обнаруживается сразу: это художественное продолжение классической антиутопии после объявленного ею конца – Великой операции» [7]. В этот контекст можно поставить ряд антиутопических произведений западных писателей, также соответствующих установкам постмодернизма, из которых важнейшая в нашем аспекте – «виртуальная реальность» – «термин, объединяющий разные «несуществующие реальности» – от созданных с помощью высоких технологий до наркотических галлюцинаций» («Высокие технологии» вскоре тоже объявятся в антиутопических сюжетах XXI века) [23, 247].

Художественный масштаб постутопии, конечно, несравним с масштабами классической антиутопии, но это был необходимый этап эстетического освоения сложнейшего переходного времени в истории

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

Постутопия иронизирует над образом сильного государства, оставляя его в прошлом, на той «счастливой» точке, к которой оно приковало человека. Постутопия срывает с могучего государства все покровы и маски, обнажая растерявшегося, уже бессильного и потому озлобленного человека, как это обнаруживается в рассказе Вяч. Рыбакова «Не успеть», в повести А. Кабакова «Невозвращенец»; крысиную морду, как в рассказе Вяч. Рыбакова «Носитель культуры»; алчную безликую «хозкоманду» – зловещую пародию на забытый продотряд, как в рассказе Л. Петрушевской «Новые Робинзоны». Герои постутопии, повзрослевшие и прозревшие относительно своего государства, видят в нем не Благодетеля, Небожителя, расположенного в недостижимых верхах, как в классической антиутопии, а

разоблаченного Дьявола, одряхлевшего и немощного, не способного уже соблазнять человека, утратившего и предмет, и средство соблазна, неплатежеспособного ловца душ. Герой постутопии видит в своем государстве недостойного, жадного и корыстного соперника в борьбе за существование, еще вооруженного и опасного. Авторы постутопии с помощью иронии десакрализуют государство, сбрасывая его с былого, недоступного пьедестала, ставя ниже человеческого уровня.

Постутопия обнажает «послеоперационное» состояние человека в повседневности его существования, когда перед ним обнаружилось совсем другое поле жизни, к освоению которого он не готовился: без мечты, без движения, без будущего. Образуется некий вакуум в экзистенции человека, и весь вопрос сейчас в том, будет ли он преодолен. Все категории человеческого существования обретают в мире постутопии уродливые черты. Разочарование в вековой мечте выбивает из-под ног человека одну из несущих опор его социального сознания, что должно было повлечь за собой смену прежнего способа существования. Победа государства над человеком обернулась их общим поражением.

В рассказах постутопии возникает та или иная ситуация прямого соприкосновения человека и государства: сотрудничество (варианты – сговор, сделка в рассказах «Не успеть», «Носитель культуры» Вяч. Рыбакова), обман («Сказка о Нездешнем городе» И. Басырова), открытое неповиновение («Невозвращенец» А. Кабакова, «Носитель культуры» Вяч. Рыбакова).

Сравнительно с классической антиутопией, где подобные ситуации развиваются в динамике всего конфликта и в них – кульминация всего действия, здесь конфликта уже нет.

Таким образом, антиутопия, несомненно, питаемая самой действительностью, в то же время бесстрашно заглядывает в будущее, выполняя своеобразную функцию предостережения. И если напомнить о характере этих предостережений (которые уместно назвать мрачными

пророчествами) у Замятина и Хаксли, Платонова и Оруэлла, то понятной становится негативная, мягко говоря, оценка, которую до недавнего времени получали эти произведения (совершенно недоступные для читателя Советской России) в подцензурной советской критике.

Становление и развитие антиутопии обусловлено, в первую очередь, характером процессов, происходящих в жизни общества. И прежде всего советского общества, где планы, – которые, как обнаружилось очень скоро, в основе своей сродни утопическим – настойчиво претворялись в жизнь. Однако результатом этого становилось не подтверждение тех высоких принципов, которыми руководствовались авторы утопий, а напротив – вытеснение из жизни здравого смысла, торжество абсурда, принимающего разнообразные обличия и формы. Судьба антиутопии – тематика, проблематика, структурные особенности произведений, укладывающихся в ее жанровые рамки, может быть понята лишь в контексте породившего ее времени.

Глава II. Жанровые разновидности антиутопии последней четверти XX века

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

Повесть «Невозвращенец» написана А. Кабаковым в 1987 году, а действие отнесено к 1992 году. По замыслу это киносценарий со всеми специфическими качествами этого жанра. Мир, изображённый А. Кабаковым, вобрал в себя все тенденции политических движений и общественных настроений начального этапа перестройки. Хотя по своим эстетическим качествам «Невозвращенец» вряд ли может быть причислен к высоким достижениям русской литературы, но публикация оказалась сенсационной, А. Кабаков первым передал ощущение кризиса перестройки.

В условиях введения распределительной системы и всеобщей «талонизации» всей страны нерешительное руководство сметено. Атмосфера в городе напряжена до предела. Страх стал естественным состоянием жителей, жизнь которых в постоянной опасности: на улицу без «Калашникова» лучше не выходить [40, 127]. Смерть, убийство, расправа превращаются в норму: просто взяли и убили. «Тем временем двое, державшие мужчину, вывели его на середину переулка, к ним подошёл третий, держа на весу, низко, на вытянутых руках тяжёлый пулемёт. Двое шагнули в стороны, мгновенно растянув руки мужчины крестом, третий, не поднимая пулемёта, упёр его ствол в низ живота распятого, ударила короткая очередь. К стене противоположного дома полетели клочья одежды» [19, 18].

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

молодёжи», взрывающие памятник Пушкину за то, что с императором враждовал, над властью смеялся, происхождение имел не славянское»; «витязи» с аккуратно выструганными кольями, охотящиеся на евреев в самом центре города; отряды контроля Партии Социального Распределения, отбирающие «всё до рубашки»; «свита Сатаны» в кошачьих масках, устраивающая пикеты возле дома с «нехорошей квартирой». Всё, изображённое А. Кабаковым, – это знаки политических реалий, доведённых до логического завершения [40, 128]. А. Кабаков гиперболизировал те политические тенденции, которые в 1988 году ещё только проявлялись. Он развернул их в полную силу, показал, что в условиях нецивилизованных методов политической борьбы единственное, что ждёт страну, – вооружённые столкновения [40, 127].

В манере, характерной для антиутопий, повествование ведётся от лица участника событий. В «Невозвращенце» это Юрий Ильич. Он – экстраполятор, который может узнавать будущее и проникать в него. Он ещё и литератор, пишущий свои заметки. Всё описанное – это воображённое (или увиденное в ином времени) героем. Возможности Юрия Ильича используют в своих целях «органы». Они воздействуют на ситуацию в будущем, и, поняв это, герой решает не возвращаться в своё время, чтобы выйти из-под контроля «органов» [40, 128].

Александр Василевский так определяет жанровое своеобразие «Невозвращенца»: «... образцом (колодкой) служит в данном случае типовая модель западного фильма-катастрофы... Важно, что истинным содержанием таких произведений является, в первую очередь, сама катастрофа, на воспроизведение которой усилий не жалеют, а основным действием оказывается борьба героя, сильного духом и телом, за своё выживание и за спасение хотя бы одной красотки, он просто обязан выжить, в противном случае нарушается чистота жанра...» [6, 259].

Некоторые сомнения относительно жанровой отнесённости подобного типа произведений и, конкретно, «Невозвращенца» возникают благодаря

разъяснениям самого Кабакова, который в интервью прямо заявляет, что «Невозвращенец» написан не ради футурологической, а ради сатирической его части – вербовки Юрия Ильича сотрудниками таинственной «редакции», то есть госбезопасности. «Единственное, что я мог сделать, – объясняет автор, – это развлечь читателя на то время, пока он читает книжку» [18, 7].

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

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

Хотя, конечно, в киноповести А. Кабакова эти факторы не принимают глобальных, всеобщих размеров и очертаний, но в том и своеобразие

«Невозвращенца», что автор, используя свою особую систему знаков, обозначает лишь одну деталь, не расписывая её. И всё становится ясным. Оставаясь без часов, люди волей-неволей попадают под информационно-идеологическую «атаку» господствующей группировки: «Я выключил (транзистор - О.И.) – батарейки садились, а время говорить, видно, не собирались. Теперь они говорят время всё реже, чтобы заставить побольше слушать всякую чушь» [19, 22-23].

Ещё одна особенность антиутопии Кабакова – это чувство сопричастности происходящим событиям, которое отличает данную повесть от других произведений литературы-предупреждения. Если на миры, изображённые Замятиным, Хаксли, Оруэллом можно позволить себе взглянуть с холодным любопытством стороннего наблюдателя (пусть осознавая всю кошмарность антиутопической реальности и её «новоза», «двоемыслия», «Машины Благодетеля», осознавая схожесть со сталинизмом и нацизмом, но не отождествляя её с сегодняшней, уже «исправившейся» действительностью), то, читая Кабакова, можно испытать и дискомфорт, и беспокойство, поверить в осуществимость его прогноза. И не только потому, что время действия в «Невозвращенце» – 1993-й год – максимально близко, хотя уже и в прошлом, но и потому, что все реалии слишком узнаваемы. В повести нет философичности Замятина, глубины социального обобщения «1984», но зато в своё время она была очень злободневна. «Сила Оруэлла – в универсальности описанного механизма. Тоталитарная структура порождает подобие и нивелирует различия; можно не знать русских реалий, но опиши механизм – и детали сами выскочат с поражающей точностью» [46, 218]. Исходя из этого замечания, можно сказать, что сила «Невозвращенца» как раз в деталях, в том, что ужасы совершающейся катастрофы развёртываются на московских площадях и бульварах, которые знакомы читателю. Впрочем, с другой стороны, эта «сила» повести Кабакова, эта её актуальность и «привязанность» к определённому социальному периоду, может быть, и послужила причиной недолгой популярности, «однодневности» «Невозвращенца».

Одним из свойств киноповести является «аккумуляция» литературных реалий: это и «Свита Сатаны», охраняющая дом с «нехорошей квартирой» («Мастер и Маргарита» Булгакова); это и 1993-й год – совпадающий по последним цифрам с «Девяносто третьим годом» В. Гюго (самого писателя упоминает сотрудник загадочной «редакции» Сергей Иванович: «... как Гюго прочитал, так и возникло желание: обязательно девяносто третий» [19, 26]); это и гоголевская панночка, которую увидел в ночной спутнице главный герой; наконец, это и Пушкин, памятник которому пострадал в «боях за истину». Оригинальным представляется в этом аспекте критика В. Золотоносова, который уверен, что во внешности «сочинителя, песни которого пела вся страна», проносящегося в вагоне метро (куда его посадили анархисты, чтобы, «остановившись где-нибудь в Дачном под утро, вытащить на перрон и заставить петь» [19, 41]), нетрудно узнать Булата Окуджаву. «Возможно, – объясняет Золотоносов, – был задуман резкий контраст Москвы, по которой «Александр Сергеевич прогуливается» и в которой «ах, завтра, наверное, что-нибудь произойдёт», и Москвы, где танк привычен, как такси, без «калашника» по Тверской никто не ходит, а памятник Пушкину сбрасывает озверелая молодёжь постсоциализма» [15, 195].

В «Невозвращенце» мы сталкиваемся с рамочным повествованием, характерным для антиутопий («Мы» Замятина, «Приглашение на казнь» Набокова, «Москва-2042» Войновича, «Записки экстремиста» Курчаткина). Художественной целью такой повествовательной структуры будет, думается, во-первых, наиболее полное и психологически глубокое изображение образа автора «внутренней рукописи», во-вторых, рукопись проявляется не просто как подсознание героя, но более того – как подсознание общества, в котором живёт герой. То есть обращение к словесному творчеству – не просто сюжетно-композиционный ход, оно позволяет преподнести антиутопический мир изнутри, «через чувства его единичного обитателя, претерпевающего на себе законы и поставленного перед ними в качестве «ближнего»» [8, 219]. В этой «персоналистичности» и выявляется одна из характерных черт произведения

антиутопического жанра.

Интересным, и именно в «антиутопическом прочтении», будет образ героини – женщины из Днепропетровска, которая путешествует с главным героем по ночной Москве 1993-го года и за несколько «талей» (талонов – ещё одна спрогнозированная «радужная» реалия) собирающаяся убить своего спутника. Как замечают Ланин и Боришанская в своей работе, в средние века «diabulos» писали и под изображением женщины. В классической русской антиутопии Евгения Замятина главная героиня принадлежит к организации Мефи, называющейся так в честь Мефистофеля. «Эту дьявольщину женские образы вносят во многие произведения антиутопического жанра» [28, 98]. По этой же причине, считают авторы, женщины в русской антиутопии беспортретны, никак не описаны, за редкими исключениями, за одной-двумя деталями, поскольку несут в себе «неописуемую» демоническую силу, и в этом – определённая жанровая нагрузка.

Так, герой Кабакова, говоря о внешности своей спутницы, как о «комбинации панночки и модели из хорошего журнала», замечает, что в «синем свечении» ночного окна «лицо женщины... стало совсем ведьмачим» [19, 18]. «Экстраполятор», в который раз обманувшийся «этими сухими, точно и тонко прорисованными лицами» [19, 17], опять поддался женской магии, и героиня, эта «южная красавица», чуть было не стала причиной его гибели.

Хотелось бы заметить, что все русские антиутопии – это литература о мужчинах (за исключением «Новых Робинзонов» Лидии Петрушевской), и после «Мы» женщина никогда не была героем-идеологом, но всегда несла определённую идейную нагрузку. Например, героиня Кабакова – «дьявольская панночка», взяв на прицел спасшего её героя-повествователя, истерично кричит ему в лицо: «... Из-за таких гнид началось всё! Жили как люди, всё было нормально... Завидущие твари!... Сталин вам был плохой, Брежнев вам был плохой, вам Горбачёв ваш был хороший!» [19, 24], обвиняя этим интеллигенцию, журналистов, демократов-политиков, демагогов, расшатавших

устои. Этим она по-своему отвечает на один из вопросов антиутопии: кто виноват?

Предваряя анализ общественной атмосферы кабаковской антиутопии, следует привести ещё одну фразу «умного иностранца»: «Вы когда-нибудь научитесь терапии-то европейской? Почему там бастуют веками – и ничего, а у нас день бастуют, на второй – друг другу головы отрывают? Почему там парламентская борьба, а у нас «воронки» по ночам ездят?» [19, 44].

Действительно, атмосфера 1993-го года в киноповести пропитана ощущением смертельной опасности, страха и истеричной агрессии. Люди, боясь друг друга, ходят по городу вооружённые, и нет гарантии, что человек, почувствовав реальную или мнимую угрозу, не начнёт убивать. Ступени состояния постоянной паники, его накаливанию способствуют различные карательные, взявшие на себя функцию судей и палачей, организации. Причём процессы суда и казни становятся нерасторжимым единством; почти одномоментным, единовременным. Это и истребительный отряд угловцев, охотящихся за покупателями винных магазинов; это и «афганцы», в упор расстреливающие на улицах «торгашей» из пулемёта; и московские «металлисты» в узнаваемой униформе; это уже упоминаемая «Свита Сатаны» в кошачьих масках; Революционный Комитет Северной Персии, захватывающий заложников из православных москвичей в ответ на арест своих товарищей «собаками из Святой Самообороны»; боевики из «Сталинского союза российской молодёжи»; «витязи» в чёрных поддевах с аккуратно выструганными колами, устраивавшие облаву на евреев около стендов с «Ведомостями» на Страстной; «отряды контроля» Партии Социального Распределения, отбирающие «всё до рубашки».

В такой обстановке, когда любой человек, любая активно действующая группировка может нести смерть, страх становится той абсолютной категорией, которая является главной составляющей мотива репрессивного псевдокарнавала в антиутопии. Страх перерастает свои исконные признаки и выливается во всевозможные проявления агрессии, становясь доминантой

общественных эмоций. Таких сцен, где страх становится «всепроникающим эфиром», можно найти предостаточно в любой антиутопии. И образцом преодоления страха, как быстро заканчивающегося сигнала опасности, и перехода его в явление перманентное, будет, конечно, «1984» Дж. Оруэлла. Страх жителей Океании перед властью соседствует с боязнью «внешних» врагов и врагов «внутренних» – «врагов народа». Выявление властью, конкретизация такого «врага» на некоторое время устанавливает передышку от страха и вырабатывает в обществе благодарность правящей элите. Такими факторами изживания «на время» тотального страха становятся судебные процессы, которые в антиутопиях принимают псевдокарнавальные, ритуализированные формы.

Так, в «Невозвращенце» вроде вполне оправданная борьба с незаконными привилегиями оборачивается кровавой деятельностью подчинённых генералу Панаеву боевиков Партии Выравнивания, которые устраивают облаву на дом бывших партфункционеров (теперь в роли «врагов народа» выступают именно они – члены «Внутренней Партии»), чтобы затем расстрелять их в здании МХАТа на Тверской. Эта сцена из повести, думается, отсылает читателя к одной из основных фигур псевдокарнавала – к «развенчанию шутовского карнавального короля»: «По поручению Московского отделения Российского Союза Демократических Партий, я, начальник третьего отдела первого направления Комиссии Народной Безопасности тайный советник Смирнов, объявляю вас, жильцов дома социальной несправедливости номер... восемьдесят три по общему плану радикальной реконструкции и в качестве таковых несуществующими. Закон о вашем сокращении утверждён на собрании неформальных борцов за реконструкцию Пресненской части» [19].

Вот на такое будущее согласился герой повести, невозвращенец в своё время, и смысл этого бегства и невозвращения, наверное, заключается в споре человека с судьбой. Человека, делающего выбор не между плохим и хорошим, а между двумя вариантами плохого: оставаться в безоблачном настоящем и сотрудничать с тоталитарным режимом или же переселиться в иную,

хаотическую реальность, чтобы таким образом побороться, пусть в невыгодных условиях, со своей судьбой и судьбой своей страны. Возникает та или иная ситуация прямого соприкосновения человека и государства:

открытое неповиновение. Сравнительно с классической антиутопией, где подобные ситуации развиваются в динамике всего конфликта и в них – кульминация всего действия, здесь конфликта уже нет.

Для стиля этого произведения характерна сценарная отрывистость, перечислительная интонация, как будто описывается видеоряд: «Я выключил приёмник и двинулся по Тверской. По обе стороны широкой, ярко освещённой луной улицы брели люди. По одному, по двое они шли от Брестского вокзала вниз, к центру. Все несли сумки, у многих за плечами были маленькие тощие рюкзаки... И полы многих шуб, курток, пальто так же оттопыривались, как и у меня, а кое-кто нёс «Калашникова» и вовсе – по ночному времени – открыто» [19, 15].

Но отрывистость, может быть, – это ещё и следствие мощного воздействия замятинских традиций. Автор «Мы» считал искусство явлением динамичным, которое должно отражать жизнь в её движении. Поэтому синтаксис повествования, по Замятину, должен быть лёгким, отрывистым и подвижным, должен быть подобен кинематографу. «Невозвращенец» А. Кабакова – это наполовину готовое кино, с намеренно вмонтированными экранными ассоциациями и клише.

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

смоделировать исход взаимодействия реально существующих опасных противоречий.

2.2. Нравственный выбор интеллигенции в антиутопии В. Маканина «Лаз»

Владимир Маканин признан одним из лидеров современной русской литературы. В качестве иллюстрации приведём мнение известного канадского слависта Нормана Н. Шнейдмана: «Сегодня Маканин один из немногих русских писателей, кому удалось за пределами брежневской эры сохранить уровень художественности своей прозы. Путём создания экзистенциального мифа Маканин в своих недавних произведениях сформулировал новую концепцию реальности, причём не застывшую, а подвижную и текучую. Он создаёт сюжеты, впечатляющие своей философской значительностью, которые обновляют без тривиализации обсуждаемые им темы» [30, 626]). В прозе Маканина можно видеть поиск онтологических, эсхатологических и экзистенциальных проблем современного общества и человека. Причём приверженности к какой-то одной идее у него нет. В тексте герменевтически прочитывается и язычество, и атеизм, и ересь, и поиск веры [69, 20].

В момент появления «Лаз» был прочитан как одна из социальных антиутопий и рассматривался в ряду таких произведений, как «Невозвращенец» Александра Кабакова, «Записки экстремиста (Строительство метро в нашем городе)» Анатолия Курчаткина, «Не успеть» Вячеслава Рыбакова. Однако такой подход заслонил двуплановость повести, в которой поверх социального гротеска о возможных последствиях экономической разрухи и политической нестабильности развивается сугубо философский сюжет [30, 247].

Лаз, соединяющий верхний мир социального хаоса и разорения с подземным городом, где можно добыть все необходимое для существования, где идет спокойная и безопасная жизнь, это тот же маканинский туннель.

Однако Виктор Ключарев (постоянный маканинский персонаж – «средний интеллигент», «частный человек») спускается в лаз не только и даже не столько за предметами первой необходимости, сколько за высокими словами, за интеллигентскими разговорами и спорами, без которых ему не жить. Высокие слова оказались в самом низу – казалось бы, мир перевернулся! [30, 247].

В повести даны два среза жизни, два мира. Они названы «верх» и «низ». Сообщение между ними, используемое Ключаревым, живущим наверху», - узкий лаз, который он преодолевает, обдирая о камни бока, уподобляясь червю, и который заканчивается вполне реальной лестницей. Ведущей в погребок (там пьют, едят, спорят, веселятся). Если «наверху» – мрак, насилие, торжество страха, то «внизу» – свет, разнообразные разговоры, люди в постоянном общении друг с другом, никто не боится быть убитым.

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

При первом чтении кажется, что «верх» и «низ» существуют в двух временных и социальных измерениях, но, вероятнее, это две стороны нашего сегодня. Разделение миров в повести художественная гипотеза; в действительности же здесь, диалектическое единство. Ключарев, находясь «внизу», несмотря на некоторую казенность, искусственность отношения к

себе, чувствует справедливость утверждения: «Мы ведь в одной стране, но, спеленутые жизнью, мы от той половины оторваны» [33, 531].

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

На поверхности земли существует угрюмый, погруженный в темноту город, жизнь которого разложена на всех уровнях. Автор конструирует фантастическую ситуацию полного разрушения, вымирания города: нет света, плохо работает связь, на улицах нет «ни людей, ни движущихся машин», но ощущение такое, что «вот-вот раздастся свист и хлынут толпой некие люди, а с ними убийства, грабежи, погромы слабых... Люди теснимы, и они же – теснят. Стычки поминутны, но все их стычки уступают перед главным: перед некой их усредненностью» [33, 528]. Мрачный бал в этом гибельном мире правит страшная толпа – средоточие зла, не имеющего никаких определенных (классовых, социальных и пр.) признаков. Это сборище никем не управляется, ни к чему не стремится, его безудержное, слепое движение бессмысленно и

опустошительно для наземного существования маленького человека, не примкнувшего к толпе, да и для самой одичавшей, бесплодной земли («этот звук ни с чем не сравним... Звук особый. Звуки ударные и звуки вращая, сливающиеся в единый скрежет и шорох, вполне узнаваемый всяким человеческим ухом издали: толпа») [33, 565]).

Не смотря на то, что жизнь внизу спокойна и благополучна, а наверху опасна и хаотична, именно «верхний» мир ассоциируется с жизнью, а подземный город осознается как царство теней. Дело, по-видимому, в том, что внизу все одновременно и слишком легко – даже смерть здесь остается фактически незаметной, бесследной. Это другой город, где всё залито светом, где умные люди и высокие слова, машины и продукты, но (типично маканинский символ!) мало кислорода. Позднее этот символ развернется в картину-сцену, где слушающие стихи люди не заметят смерть человека («Слушая стихи, человек закашлялся и согнулся... и падает, откинув голову. Молодой. Говорят, смерть здесь легка. Некоторые оглянулись. Но в общей увлечённости мало кто заметил») [33, 580]), где политиканствуют и болтают. Между этими двумя мирами – лаз, туннель. И Ключареву, этому постоянному герою Маканина, подобно герою «Божественной комедии» Данте, приходится путешествовать из одного света в другой [53, 243]. Зато наверху все предельно сложно, каждый элементарный шаг опасен, а смерть человека порождает множество смертных испытаний (и потому совсем не бесследна) для близких людей.

Что же изменилось в структуре бытия? Отчего так круто сдвинулась вся система координат? Ответ очевиден: исчезла «самотечность» жизни, чего-чего, а инерции обыденности в «верхнем» мире не осталось и в помине, все непредсказуемо и требует постоянного напряжения. «Самотечность» рухнула, а точнее, ушла в подземную сытую повседневность, и не сдерживаемый ничем «рой» бессознательного вышел на поверхность [30, 249]. И теперь реальное, наземное, течение жизни целиком определяется инстинктами, материализованными архетипами коллективного-бессознательного (толпы).

Бессознательное, вышедшее на поверхность, оказывается еще более беспощадным к индивидуальному, чем «самотечность». Материализация архетипов порождает кафкианские сюжеты, вроде тех, что были рассказаны Маканиным в рассказах из цикла «Сюр в пролетарском районе», – огромная мозолистая рука (рука судьбы!) преследует несчастного слесаря и в конце концов выдавливает его «содержание» не в переносном, а в самом буквальном, натуралистическом, смысле; патологические убийцы-некрофилы буднично выполняют политические задания и т. п. [30, 249].

Ясно, что в этой модели существования маканинскому человеку, Ключареву, деваться некуда: «сделаться меньше и незаметней» не получается далее случайный шофер узнает в Ключареве и его товарищах интеллигентов (интеллектуалов, своими «туннелями» подточившими «самотечность»), которые «были и есть виноваты». Даже надежда на свой персональный «микралаз» проваливается – пещеру, где можно спрятаться с семьей, разрушит толпа: «пещеру обнаружили и обвалили, быть может, просто назло копавшему» [33, 589]. Но показательно, что герой повести в конечном счете выходит из лаза в ту страшную реальность, в которой ему нет места. Он не может покинуть наземный мир, потому что здесь у него остается беззащитный ребенок с замедленным психическим развитием, неуклюжий «дурачок», который не сможет пролезть в туннель.

Как и прежние герои Маканина, Ключарев из «Лаза» разрывается между двумя мирами – только теперь, когда оппозиция бессознательного и рационального («высокие слова») перевернута, оказывается, что свобода, которую Ключарев мог бы обрести, уйдя в подземный город, скучна и не имеет ценности, потому что предполагает свободу от ответственности – за ребенка, жену, случайную женщину на улице, за умершего друга. В подземном мире свободы и высоких слов от Ключарева ничего не зависит, и потому этот мир подчинен «самотечности». В наземном мире от него, Ключарева, зависит его собственное выживание и жизни близких людей.

«Лаз» – одно из лучших произведений Маканина. В нём попытка увидеть

трагические тенденции настоящего через воображаемую модель будущего. Зло и разрушительные силы в микрообразе «Лаз» не персонифицированы (как у А. Кабакова в «Невозвращенце»), что уместно, так как нравственный и духовный вакуум может облечься в любые формы. Традиционная вертикальная композиция («земля» – «небо») здесь преобразована: «земля» – «подземелье» [42, 6]. Именно в подземелье оказываются земные блага и порядок, здесь интеллигенты рассуждают о современном обществе, о литературе. «Перевернутость» картины реальна и страшна у Маканина, тем более что уже сейчас жизнь многих строится как выживание, а глоток духовности всё больше перекрывается агрессивной к человеку действительностью. Писатель добивается поразительного сопереживания читателя, замедляя художественное время и насыщая мучительными подробностями путь Ключарева вниз и вверх. Путь в лаз для него – путь к духовной связи с людьми, к общению, к слову – без этого нет человеческой жизни.

Маканин показывает «антиутопический мир», используя разнообразные приёмы. Совершенно особая атмосфера создана с помощью страха (основа псевдокарнавала, см. Главу I), пронизывающего всё произведение. Это тотальный страх, он вошёл в быт. Служитель Клио украл из музея гражданской войны пулемёт и ночью проверил его пригодность. Многие жители «верхнего» мира прячутся за плотно зашторенными окнами («забаррикадировались, а чтобы их не выдал свет в окнах, сделали самые плотные шторы. Шторы – наши запоры. Нас нет. Нас никого нет. Нас совсем нет») [33, 542]), одинокие прохожие, встретившись на пустынной улице, боятся друг друга и «шмыгают куда-то за угол» [33, 542]. Беременной Оле Павловой страшно, что «студенты станут вдруг делать на нём (Павлове – О.И.), мёртвом, свой тренаж, опыты, как на всяком невостребованном покойнике» [33, 543]. Городской автобус прибавляет скорость на остановке и мчит мимо «троих мужчин, размахивавших руками и показавшихся водителю агрессивными» [33, 548]. Жена Чурсина боится отпускать своего мужа, «ей и двум подрастающим

дочерям без него не жить» [33, 552]. Надвигающаяся ночь несёт «некий общий страх» [33, 554]: и для Ключарева, и для ночного вора, и для молодой женщины, за которую вступается Ключарев. На самом деле, все они боятся толпы, того, что «люди вдруг набегут. Набегут и затопчут» [33, 556].

Один из жителей подземелья замечает, что «то и пугает, что мы общи и повязаны общностью – стрясись голод, уличные беспорядки, погромы и убийства прямо на улице, толпа обезумевает вся целиком. Это охватит всех нас...» [33, 576]. Достигает предела ужас перед жизнью. Маканин рассказывает о старичке, который выстроил бункер, побаиваясь атомной войны. Писатель замечает: «... нашел чего побаиваться!» [33, 550]. Горькая ирония оправдана, так как мгновенная смерть куда легче длительной муки умирания в страхе. Маканин не верит в возможность спасения в одиночку от пугающей жизни. Все попытки спрятаться выглядят наивными, нереальными.

Страшен и сон героя: «Лаза нет. Оставшаяся дыра ничтожна» [33, 590], он кричит в затягивающийся лаз, чтобы прислали батарейки для фонарика, а вместо них вытянул палки для слепых. В этой символической – сомнение в способности людей обрести зрение, почти приговор. Но есть дети, о которых заботится Ключарев, есть он сам. В финале повести замерзающему герою является некто, очень похожий на Христа, кто помогает ему дойти до дома и говорит пророческие слова; «Ещё не ночь» [53, 244].

Герой рассказа стойко несёт бремя ответственности за близких людей. Пространство земной (надземной) жизни стало кошмаром, человеческая жизнь обесценилась – установился тот «ад», который ждёт человека, мир... если насилие, разбой станет нормой, а «лаз духовности» сузится и исчезнет [33, 6]. Под землёй же в «зале отношения к будущему» происходит опрос: «Опрос до чрезвычайности прост. Если ты веришь в будущее своих полутёмных улиц, ты берёшь в учётном оконце билет и уносишь с собой. Если не веришь – билет возвращаешь. (Это очень зримо. Возвращённый билет бросают прямо на пол.)... растёт холм возвращённых билетов. Холм уже высок.» [33, 585]. Решая проблему разговорами, политики «низа» рассуждают о том, что нужен новый

кумир, «человек, но не кичащийся умом, нравящийся толпе, желательно добрый» [33, 584]. «Мы бы его подняли на щит. Мы бы придали и ума его недомолвкам. Мы бы раздули. Вознесли!» Подбирая типаж, они прогоняют перед глазами быстро сменяющуюся картотеку знаменитостей прошлого: Никон, Старик Леонардо, Пушкин, Жуков, Чаплин. Один из мужчин предлагает того, кого бы люди сейчас откровенно не любили и, «не любя, они бы день за днём на нелюбимой физиономии отыгрывались» [33, 584]. Этим Маканин проявляет в своей повести ещё одну характерную черту жанра антиутопии – «венчание короля» как карнавальный элемент.

Ключарев, как и типичный герой антиутопий, непременно ощущает себя в сложнейшем, иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Однако пресловутый коллективизм в повести разрушается, как разрушается, теряя абонемент за абонементом, телефонная сеть в верхнем городе. Это, кстати, означает не потерю связей между людьми, а изменение их в чем-то, очищение. Отсеялись через лаз одиночки (и опять слиплись в рой) — Ключарев остался. Пронеслась по площади, все увлекая за собой, толпа, наэлектризованная первобытными инстинктами, — Ключарев остался. Он из тех людей, которые устраивают «какую-то пусть еще не свободную, но все же у каждого по-своему несвободную, отдельно несвободную жизнь» [1, 113]. Его личная, интимная жизнь весьма часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить свое «я». Отсюда – элементы эротики, присущие многим антиутопиям.

Герой живёт по законам аттракциона. Для обитателей подземной страны вся жизнь на поверхности выглядит аттракционом («Ишь ты!.. Неужели и кирки нет, и как вы, нищие, там живёте?» [33, 536], «Но электричество есть?.. Не ходите же вы там в полной тьме?») [33, 575]), что ещё раз говорит нам о принадлежности повести жанру антиутопии.

Вспоминая работу Б. Ланина (Глава I), обратимся к описанию статичного – того, что антиутопия заимствует у утопии. «Опустевший город, ни людей, ни движущихся машин (есть отдельно мёртво стоящие машины на обочинах, но

они ещё более подчёркивают общую статичность)» [33, 528], запертые магазины, пустые квартиры и автобусы. Когда-то живой город мёртв, в нём нет ни движения, ни действия, ни жизни. Даже асфальтовый пяточок на удивление чист: «Поскольку из еды остались одни консервы да крупы, собачники вывезли своих собак и, как говорят, отпустили всех за городом: мол, живите, как сможете» [33, 547].

Присущие антиутопии элементы фантастики используются Маканиным при описании двери инженера Павлова: «вязь металлических полосок, и на них, как точки, пропускающие отверстия – своеобразные поры двери, которые выделяют из себя маленькие дозы смерти... Дверь... дышит смертью, ибо сзади, за дверью, находится небольшая, но опять же достаточно рентгеновская «пушка»» [33, 561]. Поры и крупная надпись над дверью («За дверью «пушка», две секунды возле двери — 2000 рентген, четыре секунды – 4000 рентген» [33, 561]) для людей толпы. Инженер Павлов полагал, что надпись поймётся понятно и свежо теми людьми, кто вздумает выламывать дверь, однако, закончить устройство не успел. Фантастической кажется нам громадная толпа, олицетворяемая Маканиным: «толпа желала поворачивать», она сдавливает и стискивает всех, кто не смог от неё укрыться. Из мира фантастики, наконец, сама жизнь «подземелья» как некая цивилизация.

Говоря об ограниченности пространства антиутопии и трансформации временных структур, следует помнить, что пространственные модели данного жанра могут иметь в своей основе архетипический конфликт верха и низа, в нашем случае – город наземный и подземный. Преобладающий вектор исследования мира Маканиным – движение назад, вглубь, погружение в земную толщу, в «слоистую» глубину времени, в архаические глубины подсознательного [34, .14]. Автор «ввинчивает» Ключарева в узкое отверстие лаза. Все эти реальные и ирреальные попытки разомкнуть ограниченное бытие личности в вечность связаны с поисками человека собственного места в переходном времени-пространстве, между «всегда» и «сейчас», вечностью и сиюминутностью, оборачиваются духовным «застреванием» во времени,

блужданием в лабиринте, иначе – не только единым сюжетом, но единым стилем маканинской прозы, фабульно подкрепляемым «уходами» и «возвращениями» героев [34, 14]. И. Соловьева называет его «законом возвратов - колебаний», И. Роднянская – «синдромом навязчивых состояний» [Роднянская, 209], Т. Маркова этот стилевой закон определяет «законом спирали» [34, 15], с ее многовариантным, но повторяющимся движением вверх – вниз.

Владимир Маканин метафорой исторических катаклизмов видит мрачный город на грани коллапса породившей его цивилизации – со светлым подпольем, куда через лаз может опуститься человек. Писатель предпочел пространственную метафору лаза любой временной метафоре. Лаз – это граница между верхом и низом (в данном случае оценочно парадоксально меняющиеся местами: верх темен, опасен, покинут; низ обитаем, дружелюбен и светел), между светом и тьмой, ненавистью и дружбой; но «Маканин, переосмыслив стереотип верха и низа, усложняет свою метафору: в светлом и дружелюбном подполье совершенно нечем дышать, там не хватает воздуха, с избытком имеющегося наверху, где невозможно жить из-за остановки всех жизнеобеспечивающих систем» [17, 44]. В «Лазе» есть множество подробностей реальной жизни, соединенных со страхами на исторической грани 90-х, конкретных деталей облома времени, но эти детали собраны в причудливо сюрреалистическую картину. У Маканина метафора есть первое условие сюжета. К маканинской метафоре критики прилагали разные «отмычки», дешифруя ее как отношение эмиграции/метрополии, андеграунда/официоза, прошлого/будущего. Все эти расшифровки приложимы к «Лазу», но отнюдь не исчерпывают его. Факты истории и культуры, если они инкрустируются в прозу данного типа, намеренно «сдвигаются» – чтобы остранить не только их восприятие, но и саму историю.

В такой прозе строгий критик обнаружит сколько угодно невероятного, отличаемого и отмечаемого оппонентами. Но это несообразное отличается и отмечается так легко, что очевидна авторская провокация. Хотя, думается,

Маканин в последний момент, во-первых, несколько подпортил свою сюрреалистическую метафору дополнением в виде аллегии – о клюках для слепых, выбрасываемых «подпольем» на поверхность; а во-вторых испугался собственной смелости и добавил еще искусственно реалистический финал, – сон, мотивирующий абсурд и несообразность.

Маканинский герой убеждается в том, что только ответственность (тягостная, мучительная, безысходная) наполняет жизнь смыслом. Именно это строительство индивидуального смысла из «кирпичиков» ответственности за ребенка, жену, любимых людей выходит на первый план, когда рушатся прежние основы социального порядка, когда так долго задавливаемое «самотечностью» бессознательное взрывается, подобно вулкану, выплескивая горящую лаву, сметающую все на своем пути – и «частного человека» в первую очередь. В сущности, повесть Маканина оказывается метафорой не только социальных процессов начала 1990-х годов, но и всего XX века – века исторических катастроф, рожденных «восстанием масс», восстанием бессознательных начал, архаики, дикости, хаоса. Маканинское видение современного мира не приукрашено, оно достаточно точно характеризует наши нынешние умонастроения, господствующее чувство катастрофичности в переживании жесткого времени.

Писатель не дает социальных и политических рецептов для переустройства жизни, – это дело историков, экономистов, словом, специалистов, – но он как художник старается обрести нравственную устойчивость, надежду, увидеть свет на темных улицах нашего пугающего бытия. Писатель стремится подтолкнуть нас к многозначному пониманию обобщений Символов (лаз, верх, низ и т.д.), не идет путем прямых публицистических высказываний, приглашает к расширительному толкованию художественных структур, деталей, образов. Манера разговора Маканина с читателем своеобразна, но, несомненно, положительно следует оценить углубленность художника в решение вечных вопросов на конкретной и очень неустойчивой почве нашей современности.

2.3. Роман Т. Толстой «Кысь» как ироническая антиутопия в национальном ключе

Выход романа «Кысь» в 2000г. становится литературным событием года.

Начат он ещё в 1986-м, но закончен и опубликован через 14 лет – в 2000 году. Многим, писавшим о «Кыси», вспомнилась формула «энциклопедия русской жизни» и не только потому, что главы романа обозначены буквами старорусской азбуки, но и потому, что «Татьяна Толстая написала – создала – самую настоящую модель русской истории и культуры. Работающую модель. Микрокосм» [30, 472].

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

Тема забвения как формы культурной преемственности уже возникала в русском постмодернизме в самом начале исторического цикла, в конце 1960 - начале 1970-х годов, в «Пушкинском доме» Битова и в «Школе для дураков» Саши Соколова. Но Толстая впервые придаёт этой теме такое весёлое звучание.

«Кысь» местами действительно уморительна именно благодаря разрывам в культурной памяти – фиксируемым нами, не героем. Но эта весёлость наводит на крамольную мысль о продуктивности забвения. В этом смысле Толстая создаёт русский вариант деконструкции, переводит (ясное дело, не специально; её неприязнь к постструктурализму хорошо известна) Деррида на звучный язык русского сказа и русской сказки. В сущности, так всегда Россия

усваивала западные абстракции, находя для них эмоциональные и эстетические эквиваленты, которые оказывались одновременно формой диалога и критики авторитетных концепций [30, 474].

Парадокс романа Толстой состоит в том, что насыщенный, с одной стороны, богатейший литературной цитатностью (книги, которые читает Бенедикт, в пределе представляет всю мировую литературу – весь логос), а с другой стороны, роскошным квазипростонародным сказом, новой первобытной мифологией и сказочностью – он тем не менее оказывается блистательно острой книгой о культурной немоте и слове, немотой и забвением рождённом: «Как же нет? А чем же ты говоришь, чем плачешь, какими словами боишься, какими кричишь во сне... Вот же оно, слово, – не узнал? – вот же оно корячится в тебе, рвётся вон! Это оно! Это твоё! Так из дерева, из камня, из коряги силится, тщится наружу глухой, желудочный, нутряной мык и нык, – извивающийся обрубок языка, раздуты в муке вырванные ноздри» [57, 369].

Это слово есть след существующей культуры: непонимание Бенедиктом того, что он читает, и в то же время его жажда подражать и повторять то, что он прочитал, его нелепые потуги жить по книге и трагикомические результаты этих попыток, его фатальное непонимание Превжних (ничуть не проходящее и после того, как им прочитана вся библиотека тестя) – всё это знаки забвения, но одновременно и того, что Деррида называет *differapce* – различАние (или разлишение – в другом переводе). Эта центральная (и почти неуловимая) категория философии Деррида определяет принципиальное исчезновение трансцендентального «означаемого», или же – высшего знания, объективной истины, главной правды о мире, и более того – первоначала, реального объекта. Всё движение культуры создаётся игрой означающих – слов, букв, знаков, символов. И именно непонимание, забвение и смещение превжних смыслов создает след и различание, без которого нет движения культуры. Особенность русской культуры, не Толстой первой замеченная, но ею остро прочувствованная, состоит в том, что след в ней всегда стремится начисто

стереть предыдущий знак и начертать что-то новое, по смыслу противоположное, поверх чего будет нарисовано ещё что-то и ещё, и ещё...

Вот почему у Толстой власть какого-нибудь очередного Набольшего Мурзы есть в первую очередь трансформация авторитета «властителя дум», написавшего все книги на свете. Но эта власть алогичным образом одновременно предполагает тотальный запрет на книги. Вот почему любовь к чтению приводит Бенедикта в ряды инквизиторов, наказывающих и убивающих за книги [30, 475]. А захват власти тестем Кудеяр Кудеярычем (любителем и знатоком книг) ведёт к изгнанию Бенедикта из терема-библиотеки и «репрессиям» против Прежних, хранителей огня не только в переносном, но и в самом что ни на есть буквальном смысле... Эта логика ведёт к кульминации романа Толстой, когда Бенедикта, начитавшегося книг, ошалевшего от них, но так и не нашедшего среди них «главную-то, где сказано, как жить», вдруг называют Кысью: «А кто же? Пушкин, что ли? Ты! Ты и есть... А ты в воду-то посмотришь, в воду-то... Хе-хе-хе... Самая ты Кысь и есть... Бояться-то не надо... Не надо бояться... Свои все, свои...» [57, 365]. «Пойдёт человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! И хребтину зубами: хрусь!, а когтем главную жилочку нащупает и перервёт, а весь разум из человека и выйдет. Вернётся такой назад, а он уже не тот, и глаза не те, и идёт, не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят; сами спят, а сами ходят» [57, 7-8].

Превращение русского мальчика, жадного читателя, ищущего в книжке высшее знание, в страшную Кысь, смертоносную и невидимую, и есть знак трансформации «мыка», следа забытых смыслов и значений, в новое слово, в знак разрешения немоты. Разрешения трагического во всех отношениях. Однако Толстая не решается додумать эту мысль до конца. Где-то в середине романа противоречие между лирической (авторской) экзистенциальной зависимостью от Слова и насмешливым отношением к «литературоцентристской» мифологии становится неразрешимым – в

результате возникает пробуксовка сюжетного движения. Патетический финал романа с вознесением Прежних и попыткой приподнять Бенедикта до статуса хранителя памяти возникает внезапно, ниоткуда, а точнее – из желания разрубить гордиев узел неразрешимых противоречий. Однако весь роман Толстой противоречит этому финалу, ибо доказывает, что забвение и непонимание, превращающие великие мифы в забавные и абсурдные сказки, есть единственный путь движения культуры – убийственный для тех, кто сохраняет память, но, увы, неизбежный для обновления, то есть жизни, культуры [30, 476].

Действие «Кыси» происходит после Взрыва – точки отсчёта антиутопической действительности. Связь даты Чернобыльской катастрофы и начала работы Толстой над романом совершенно очевидна. Можно было бы предположить, что это постъядерная антиутопия. Действительно, после Взрыва человек в своём развитии отброшен назад, в какое-то средневековое время в русском пространстве. Люди превратились в мутантов – всякий испытывает на себе Последствия (Толстая пишет с большой буквы, придавая им судьбоносное значение – вроде Рока). У одних по всему телу растут петушиные гребешки или уши; у других на руках не по пять пальцев, а по десять, а то и пятнадцать, извивающихся, будто щупальца. Кошки приобрели голые хвосты (вероятно, мутировали в сторону крыс) и длинный нос-хоботок; куры сделались перелётными и несут чёрные мраморные яйца, которые нельзя есть, но зато можно из них что-то типа самогонки делать; чёрные зайцы живут на деревьях, а главным полезным ископаемым-добываемым является ржавь – нечто пригодное и для изготовления пьянящего напитка, и чернил, и для курения, и для покрытия крыши, и для растопки печи, и для окраски ниток. Мутировал не только внешний облик людей и животных. Судя по возрасту Прежних (как бы застывших в точке взрыва людей, ставших нестареющими, бессмертными; их можно только убить), с момента катастрофы прошло триста лет. Значит, родилось и умерло несколько поколений. Но мир не развивается. Цивилизация так далеко отодвинулась назад, что люди не знают коромысла, колесо только

недавно «открыто» благодетелем Фёдором Кузьмичом, понятия морали перевернуты или находятся на какой-то дообщинной стадии. Конец Истории уже произошёл, теперь формируется Постистория или Пред(новая)история.

Согласно антиутопической парадигме, пространство «Кыси» локализовано. Это город Фёдор-Кузьмичск, который раньше «звался» Иван-Порфирьичск, а ещё до того – Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Скалы, а совсем прежде – Москва. Не без иронии Т. Толстая отразила ставшую уже ментальной охоту к перемене названий, обуревающую каждого нового правителя.

Если в рассказах Т. Толстой пространство безгранично, беспредельно, что отвечает идее всеединства мира, то в романе пределы города замыкаются: «На севере – дремучие леса, бурелом. На юг нельзя. Там чеченцы. На запад тоже не ходи» [57, 9]. Вроде и не закрыта дорога на запад, и тянет туда, но не пускает какая-то почти мистическая преграда: «Вдруг, говорят, как встанешь. И стоишь. И думаешь: куда же я иду-то? Чего мне там надо? Чего я там не видел? Нешто там лучше?» [57, 12]. Вероятно, Т. Толстая говорит о ностальгии – чисто русском чувстве, которое и не даёт уйти на Запад. Побольше простора открывается на востоке, что знаменательно в современном политическом контексте. Там и леса светлые, и некие вкусные огнецы (огненные агнцы?) – то ли плоды, то ли зверюшки – растут на деревьях, и ветерок тёплый. Но и здесь пространство ограничено Голубыми горами. Отсутствие пространственной перспективы приобретает метафорический характер. Развиваться вширь невозможно, если есть какая-то перспектива, то только ввысь, только перспектива духовного роста. Но в романе и эта возможность закрыта.

В монографии «Русская антиутопия XX века» отмечается, что анализируемому жанру свойственна «квазиноминация» (Глава I) – переназание как проявление власти. Яркий пример находим в «Кыси»: «А зовется наш город, родная сторонка, – Федор-Кузьмичск, а до того... звался Иван-Порфирьичск, а еще до того – Сергей-Сергеичск...» [57, 20].

В антиутопическом пространстве донос становится нормальной структурной единицей. В Федор-Кузьмичске существует доносчик Васюк Ушастый, которого боятся и в его присутствии не обсуждают определенные темы, так как «...он подслушивает, все знают. Так уж положено. А ушей у него видимо-невидимо: и на голове, и под головой, и на коленках, и под коленками, и в валенках – уши» [57, 39].

Герои антиутопии живут по законам «аттракциона». Этот признак карнавала «оказывается эффективным как средство сюжетосложения именно потому, что в силу экстремальности создаваемой ситуации заставляет раскрываться характеры на пределе своих духовных возможностей, в самых потаенных человеческих глубинах, о которых сами герои могли даже и не подозревать» [48, 3].

Аттракционом становится казнь, суд, построенные по ритуальным нормам. В тексте реализуется как спровоцированная намеренно «ситуация необычная, ломающая рамки признанного нормальным, обычным, с тем, чтобы оказать психологическое воздействие на окружающих» [28,133]. В «Кыси» аттракционными являются сцены похорон Анны Петровны и казни Никиты Иваныча. Для Бенедикта изначально похороны Прежних представляют зрелище: «А даже интересно посмотреть, как это у них все не по-людски делается» [57, 151]. Главный герой в недоумении: «Камушки на глаза не кладут. Внутренностей не вынимают, ржавью не набивают... С покойником в гроб ни свечки, ни мышки, ни посуды какой...» [57, 151]. Чего стоит список предполагаемого имущества умершей. Ценность для государства представляет все: партийный билет, микроволновая печь, квитанция на перерасчет, инструкция на мясорубку со сменными насадками и т.д. Казнь изначально является аттракционом. В «Кыси» это сожжение с помощью «пинзина». Интересен спор о месте казни: «Никита Иваныч соглашался гореть на столбе «Никитские ворота», но семья даже слушать не захотела. Пушай горит на Пушкине» [57, 372]. О финале казни можно только догадываться. «- Слушайте, Левушка, бросьте все это, а давайте отрешимся, давайте воспарим?

Давайте!

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

Вы чего не сгорели-то?

- А неохота! Не-о-хо-та-а!

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

- А понимай как знаешь!..» [57, 378-379]. Мы интерпретируем финал этой казни как пародию библейских мотивов (Воскрешение Иисуса Христа). Это очевидно и потому, что Никита Иваныч, будучи сожженным, призывает к началу новой жизни, к той, которая после смерти [48, 3].

Антиутопия включает в себя различные вставные жанры [48, 5]. Так, по структуре роман «Кысь» представляет собой сложное образование, в котором соединяются элементы притчи, сказки, былички, анекдота, памфлета, фельетона, утопической легенды, сатирического произведения. А слой поэтического текста представляют многочисленные прямые цитаты поэтов XIX и XX веков.

Также для антиутопии характерно «изображение необычных, ненормальных морально-психологических состояний человека – безумий всякого рода, раздвоения личности, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием, самоубийств и т.п.» [48, 5]. Именно эти состояния заставляют героя утратить завершенность, перестать совпадать с самим собой, что становится важным для исследуемого жанра.

Следующая характерная черта, выделенная Б.А. Ланиным и М.М. Боришанской, – ритуализация жизни. Сюжетный конфликт возникает тогда, когда личность отказывается подчиняться существующим общественным правилам, т.е. ритуализации, и предпочитает свой собственный путь развития. О. Славникова отмечает, что в романе Т. Толстой «не прописаны механизмы осуществления тоталитарной власти» [55, 181]. Однако читатель получает полное представление о тех, кто ею обладает. Автор использует различные приемы сатирического изображения, что способствует более полному и яркому раскрытию образов в антиутопическом пространстве «Кысь» – антиутопия

особого рода. Время Чернобыльской аварии совпало с началом социально-политических перемен, с горбачёвско-ельцинским временем, что отозвалось самым непосредственным образом в романе [40, 138]. Взрыв круто повернул жизнь. Социальное равенство – фетиш всякой утопии – здесь разрушено полностью. Изуверившись в возможности лелеемого с библейских времён уравнивания в положении и правах, антиутопия обращается к альтернативе счастья в узаконенном и резко выраженном феодальном неравенстве. Голубчики (именно так называются обитатели Фёдор-Кузьмичска) несут государственную службу, ими управляют мурзы, а над всеми стоит Набольший Мурза, «и академик, и герой, и мореплаватель, и плотник» [57, 9]. В его руках находится главное сокровище, с помощью которого он может управлять голубчиками, – книги. Впервые в антиутопии возникает система управления, основанная на логоцентричности.

В романе «Кысь» книга становится главным орудием управления, власти. Перо приравнивается к штыку, если раньше власть держалась на оружии, то теперь «оружия любимейшего род» – книга. Все (или почти все сохранившиеся печатные книги) принадлежат карлику Фёдору Кузьмичу. Он, благодетель, запретил голубчикам иметь старопечатные книги. То, что Набольший Мурза посчитает нужным, будет рукописным путём размножено, выдано за плод ума Фёдора Кузьмича и только тогда попадёт к жителям. Печатные книги запрещено читать, ибо это чревато Болезнью, некоей заразой, против которой борются бдительные Санитары с крюками. Когда-то, сразу после взрыва, книги отбирались у людей, так как были источником радиации. Но по прошествии трёхсот лет они стали в этом отношении безвредными. Однако «всякий правитель знает, что книги рождают способность думать, а это очень опасно для власти» [40, 139]. Поэтому миф о Болезни, которую несут книги, поддерживается и всячески раздувается. Если у кого-то находят книгу, то её отбирают, а человек исчезает (нет человека – нет проблем!).

Власть в антиутопии (и не только) всегда стоит на двух китах – обещании счастливого будущего (мифический пряник) и страхе, который

поддерживается системой подавления (реальный кнут).

Голубчикам Т. Толстой уже и посулы не нужны – была бы ржавь! Деградация общества такова, что все, говоря словами Маяковского, «взглядом упираются в своё корыто» [40, 140]. Масса способна воспринимать только внешнюю сторону книг, не понимая их смысла. Незнание порождает народную мифологию, первобытное сознание населяет мир мифологическими образами (Кысь, Птица Паулин, рыба-вертизубка). Миф о конце света приобретает сказочный, причём национально (русски) окрашенный характер: «Будто лежит на юге лазоревое море, а на море том – остров, а на острове – терем, а стоит в нём золотая лежанка. На лежанке девушка, один волос золотой, другой серебряный, один золотой, другой серебряный. Вот она косу расплетает, всё расплетает, а как расплетёт – тут и миру конец» [57, 10]. Знания Преподобных голубчиками не принимаются, от них просто отмахиваться. Проще воспринять сказку, чем попытаться понять истину. Поэтому зима бывает оттого, что куры на юг улетают, солнце встаёт, когда рыба-голубое перо плывёт в одну сторону, а садится, когда она обратно идёт.

Страх в романе «Кысь» поддерживается Санитарами. Они, как опричники Ивана Грозного проносятся по городу, и «забирают и лечат, и люди после этого лечения не возвращаются. Никто ещё не вернулся. И страшно об этом подумать. А по улице идёшь, и вдруг посвист и гиканье: Красные сани несутся, а в них шестёрка перерожденцев запряжена. И вот ты как есть, тулуп ли на тебе, зипун ли, летом рубаха, – бросишься в сторону, в сугроб али в придорожную грязь, голову руками закроешь, сожмёшься: господи, пронеси!.. Обереги!.. Вдавиться бы в землю, в глину уйти, слепым червырём стать – только бы не меня! Не меня, не меня, не меня, не меня!.. Я не болен, я не болен, нет, нет, нет. Не надо, не надо санитарам приезжать, нет, нет, нет. Боже упаси, боже упаси, нет, нет, нет» [57, 54].

Согласно антиутопии, «правильная» организация общества предполагает единомыслие его членов, упразднение личности и установление централизованного контроля над каждым. Но лучшее единомыслие – это

безмыслие, полное отсутствие даже способности к рассуждениям обо всём, кроме хлеба насущного (в «Кыси» это мыши и ржавь). Т. Толстая не лишает русского человека тяги к книге, напротив, голубчики выстраиваются в очередь за дозволенными рукописными книгами, способны даже целую связку мышей (главное платёжное средство и пища Фёдор-Кузьмическа) отдать за книжку с «сюжетом». Но в том-то и беда, что они читать не умеют, а способны только сюжет воспринимать. В книге «Мир как воля и представление» Шопенгауэра, по недомыслию (или лукавству) разрешённой Набольшим Мурзой, даже более других начитанный герой романа Бенедикт ищет, «кто куда пошёл, да кого увидел, да с кем шуры-муры крутил, да кого убил?» [57, 43].

В романе Т. Толстой проводится мысль о том, что развитие возможно только на основе преемственности. Разрыв связи времён чреват духовной и материальной деградацией, когда приходится каждый раз изобретать колесо (что в романе показано отнюдь не в переносном смысле). Книга и есть то связующее звено, которое обеспечивает эволюцию. Всякий взрыв (революция) неизбежно отбрасывает человечество назад, восстановить утраченное хотя бы отчасти можно только по книгам. Потому-то такую ценность представляет для Прежних всякое печатное слово, даже инструкция к мясорубке: ведь по ней можно воспроизвести сам предмет: «Главное же – сберечь духовное наследие! Предмета как такового нет, но есть инструкция к пользованию, духовное, не побоюсь этого слова, завещание, весточка из прошлого!» [57, ...].

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

Антиутопия всегда направлена на разоблачение абсолютизации – идеи, власти, метода. Абсолютизация книги превращает её в фетиш, в идола, который требует жертв. Бенедикт – тип культурного героя, он испытывает истинную страсть к книгам. Но для него это трудно перевариваемая духовная пища, это не столько способ развития ума, сколько процесс поглощения

написанного, захватывающий своей механикой [40, 142]. Он абсолютизирует книгу как средство избежать нашествия Кыси – извечной русской тоски. Перефразируя латинское выражение «пока дышу – надеюсь», можно сказать, что Бенедикт пока читает – дышит. Чтобы не иссякал запас книг, он готов даже убить того, у кого обнаружилась печатная книга. Бенедикт не злой человек, он не испытывает ни ненависти к кому бы то ни было, ни идейного фанатизма, заставляющего расправляться с инакомыслящими. Но он берёт крюк и убивает голубчиков, ибо книга становится его пищей (реализуется ставшая расхожей метафора «духовная пища»), а когда пища заканчивается, голодный человек способен на жуткие поступки, в нём поднимается самое низменное. Вопрос, над которым сотни лет бьётся литература, что бы вынес ты из горящего дома, для Бенедикта имеет единственный ответ: ни человек, ни что другое не имеет ценности, равной книге.

«Ты, Книга, чистое мое, светлое моё, золото певучее, обещание, мечта, зов дальний... Ты, Книга! Ты одна не обманешь, не ударишь, не обидишь, не покинешь! Тихая – а смеёшься, кричишь, поешь; покорная – изумляешь, дразнишь, заманиваешь; малая – а в тебе народы без числа; пригоршня буковок, только-то, а захочешь – вскружишь голову, запутаешь, завертишь, затуманишь, слёзы вспузырятся, дыхание захолонет, вся-то душа, как полотно на ветру, взволнуется, волнами восстанет, крылами взмахнёт!» [57, 263-264].

В традиционной антиутопии идеальное устройство общества предполагает унификацию всех его членов. Только одинаковость, неразличимость может быть основой всеобщего равенства. На первый взгляд кажется, что в романе Толстой этот принцип нарушается: «Все люди разные», – замечает Бенедикт. Действительно, и живут по-разному – кто беднее, кто богаче, кто вовсе богат. Социальное неравенство так и выпирает: и холопы есть в Фёдор-Кузьмичске, и малые мурзы - купцы, и мурзы поважнее, и перерожденцы – эти вроде и люди, но бегают на четырёх конечностях, и используют их, запрягая в сани. Последствия у всех тоже разные (у одних телесные аномалии, другие голубчиков насквозь видят, кто-то может огонь изрыгать). Но всё это только

внешние различия. Всех же объединяет перевернутость нравственных понятий, отсутствие того самого нравственного закона внутри, который ещё сохранился только в Прежних. Поэтому все голубчики равны в отсутствии морали, все лишены собственного «я», что и характерно для антиутопии.

В любой антиутопии главный герой – интеллектуал, так или иначе причастный Слову. Недаром большинство антиутопий по форме представляют записки, дневник, книгу, которые создаёт сам Герой. В процессе творчества инерция его существования нарушается, и он испытывает расщепление личности. Появляется какая-то неудовлетворённость, начинаются поиски утраченной гармонии, которая видится в обращении к старому, доутопическому миру. В «Кыси» Бенедикт на фоне остальных тоже интеллектуал. Будучи переписчиком книг, он так или иначе приобщается к художественному слову, причём к слову доутопическому. Что-то он запоминает, не понимая, что-то толкует в меру своего разумения.

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

В социальной антиутопии бунт всегда обречён. У Т. Толстой бунт вроде свершается: Фёдор Кузьмич свергнут, убит. Его место занимают дурно пахнущий Генеральный Санитар Кудеяр Кудеярыч. Сам же Бенедикт терпит поражение, система подминает его. Герой испытывает разъединение только обретенного единства полярностей. Бенедикт отказывается от живой женщины ради буквы. Книги заменяют Бенедикту жизнь. Бенедикт пытается жизнь делать по книге, а надо бы книгу писать по жизни. Он «понял. Это выбор. Ну-с, кого спасём из горящего дома? Он выбрал сразу» [57, 256]. Сомнений быть не может: Герой выбирает книги, предпочитая их человеку. Поражение его очевидно, как и должно быть в антиутопии.

Как утверждает Г. Нефагина, роман «Кысь» – это антиутопия особого рода, не социальная и не постъядерная, а скорее национальная. Русский логоцентризм образует главный нерв романа. Всё с начала до конца крутится вокруг Слова. Бенедикт хочет Слово понять, Книгу прочесть, по Слову жизнь строить. Всё в романе русское: городской пейзаж (деревянные чёрные избы, крытые соломой, с окнами, медвежьим пузырём заделанными; сани, запряжённые тройкой; дозорная башня и Красный Терем, окружённый тройным частоколом; русские поля вокруг, леса бескрайние, степь да степь кругом); в семье властвуют русские домостроевские принципы; идеал женской красоты соответствует русскому средневековью («глаза тёмные, коса русая, щёки — как вечерняя заря...» [57, 28]; сам герой – красавец с русской бородой, мастер на все руки: и избу срубить, и печь сложить, и баньку спроводить, и зайца поймать, и шапку из него сшить. Всё пронизано русским духом, только нет ещё скрепляющей нацию веры, поэтому и верят во всяких леших, русалок, Кысь какую-то.

Главы названы буквами русского алфавита, от аза до ижицы. Слова иноязычного происхождения приобрели народную форму (калидор, каклета, канпот, тубарет). Т. Толстая создаёт неологизмы (отсюда – антиутопическая квазиноминация), описывающие мутировавшую среду (деревья клель и дубельт, съедобные растения хлебе да и грибыши, универсальная ржавь, червыри). Многие слова изменили семантику: люди вместе и порознь стали называться голубчики, деньги – бляшки, чиновники – мурзы, голуби – блядуницы. И надо всем этим властвует Кысь. Что это? Или кто это? Животное, неведомое существо, каким представляет её себе Бенедикт? Состояние души, которую мучает непонятная тоска, изводит кручина? Изнуряющий животный страх? Тесть говорит, что Бенедикт и есть Кысь, но чего не скажешь в порыве гнева! Наверное, внутри каждого русского сидит кысь, терзающая душу ностальгией. Ведь говорят, что никакому другому народу это чувство не присуще. Значит, Кысь – тоже примета национальной самобытности.

Роман строится из чужого слова – художественных произведений, указов, народно-поэтического творчества. В «Кыси» «демифологизируются» национальная идея и национальные святыни, переосмысливается национальная история и патриархальной Руси, которую идеализируют почвенники, и новейшего времени, на которую делают ставку западники. В целом роман «Кысь» – это ироническая антиутопия в национальном ключе.

Заключение

Все исследователи указывают на связь антиутопии с утопией. Антиутопию определяют как пародию на утопию, «утопию наизуоборот», в которой образ будущего не идеализируется, а критикуется.

Выявлена связь антиутопии со временем, в котором произведение написано. Становление и развитие антиутопии обусловлено, в первую очередь, характером процессов, происходящих в жизни общества. И прежде всего советского и постсоветского общества, где планы настойчиво претворялись в жизнь. Однако результатом этого становилось не подтверждение тех высоких принципов, которыми руководствовались авторы утопий, а напротив – вытеснение из жизни здравого смысла, торжество абсурда, принимающего разнообразные облики и формы. Судьбу антиутопии – тематику, проблематику, структурные особенности произведений, укладывающихся в ее жанровые рамки, можно понять лишь в контексте породившего её времени.

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

«Невозвращенец» (1989) Александра Кабакова - задуман как киносценарий, является ярким примером анализируемого жанра. Естественное состояние жителей города - страх, так как их жизнь в постоянной опасности: на улицу без «Калашникова» лучше не выходить. После путча действует план «радикального политического выравнивания», в основе которого лежит утопическая идея всеобщего равенства и справедливого распределения. Как во всякой антиутопии, благие цели достигаются чудовищными античеловеческими методами: ради достижения райского будущего не жалко

жизни, особенно чужой, можно даже вопреки логике объявить живых людей «несуществующими» и уничтожить их. Судебные процессы в произведении принимают псевдокарнавальные, ритуализированные формы: бывших партфункционеров расстреливают в здании МХАТа на Тверском. Эта сцена из повести отсылает читателя к одной из основных фигур псевдокарнавала - к «развенчанию шутовского карнавального короля».

В. Маканин в повести «Лаз» показывает «антиутопический мир», используя разнообразные приёмы. Совершенно особая атмосфера создана с помощью страха (основы псевдокарнавала), пронизывающего всё произведение. Это тотальный страх, он вошёл в быт. Так, например, городской автобус прибавляет скорость на остановке и мчит мимо «троих мужчин, размахивавших руками и показавшихся водителю агрессивными». Надвигающаяся ночь несёт некий общий страх:, и для Ключарева, и для ночного вора, и для молодой женщины, за которую вступается Ключарев. Сильнее остальных для всех оказывается страх перед толпой, когда «люди вдруг набегут. Набегут и затопчут».

Ключарев, как и типичный герой антиутопии, непременно ощущает себя в сложнейшем взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Его личная, интимная жизнь часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить своё «я». Отсюда - элементы эротики, присущие многим антиутопиям. Герой живёт по законам аттракциона, аттракционом же выглядит вся жизнь на поверхности для обитателей подземной страны. Заимствуя статичность у утопии, автор показывает опустевший мёртвый город, в котором нет ни движения, ни действия, ни жизни. К маканинской метафоре критики прилагали разные «отмычки», дешифруя ее как отношение эмиграции и метрополии, андеграунда и официоза, прошлого и будущего.

В романе «Кысь» все основные черты антиутопии представлены ярко и выпукло, будто Т. Толстая писала его по заранее размеченной парадигме. Кысь понимается нами как метафора России и русской судьбы («кысь - брысь - рысь

- Русь). Действие «Кыси» происходит после Взрыва - точки отсчёта антиутопической действительности. Согласно антиутопической парадигме, пространство «Кыси» локализовано (город Фёдор-Кузьмичск, который раньше «звался» Иван-Порфирьичск, а ещё до того - Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Скалы, а совсем прежде - Москва; здесь же - квазиномация). Герои «Кыси» живут по законам «аттракциона». Аттракционом становятся казнь, суд, построенные по ритуальным нормам, сцены похорон Анны Петровны. В социальной антиутопии бунт всегда обречён. У Т. Толстой бунт вроде свершается: Фёдор Кузьмич свергнут, убит. Его место занимают дурно пахнущий Генеральный Санитар Кудеяр Кудеярыч. Сам же Бенедикт терпит поражение, система подминает его так, как и должно быть в антиутопии.

Проанализировав выбранные произведения русской литературы последней четверти XX века, приходим к выводу, что все они относятся к антиутопии. Однако антиутопия конца XX столетия претерпевает заметные изменения как литературный жанр. Она уже тяготеет к взаимодействию с другими жанрами, идёт процесс размывания представлений о границах антиутопического жанра. В классических антиутопиях всегда изображалось усовершенствованное, устоявшееся общество будущего, в котором царит порядок, но отнята свобода. В современной антиутопии действительность представляется хаотичной, все связи – социальные, экономические, нравственные – разрушенными. Никакого оптимистического 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 неё. В настоящее время можно говорить об антиутопизме как свойстве разных произведений, включая сюда и фантастические романы, и литературные киносценарии. Художественное новаторство в жанре антиутопии можно объяснить

изменением и развитием общественных структур, стремлением писателей избежать устоявшихся форм.

Но, несмотря на отличия и преобразования в жанре, связанные с его развитием, русская антиутопия последней четверти XX века продолжает следовать традициям жанра. Многие мотивы, включая стержневое для антиутопии понятие «псевдокарнавала», отсылки к утопии, локализацию действия во времени и пространстве, заявленные в классических образцах антиутопии, традиционно присутствуют и в анализируемых произведениях.

В методике преподавания литературы проблема изучения произведений утопического и антиутопического жанров 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. Харитонов, 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 при создании элективного курса по изучению антиутопии в школе.

Литература

1. Агеев А. Истина и свобода. Владимир Маканин: взгляд из 1990 года. -// Литературное обозрение, 1990, № 9.
2. Аинса Ф. Реконструкция утопии. - М.: Наследие, 1999.
3. Александер Дж. Прочные утопии и гражданский ремонт. Пер. с англ. //International Sociology, 2002, №.4.
http://www/iu.ru/biblio/archive/aleksander_pr/
4. Арбитман Р. Мы одни плюс разбитое зеркало // Дружба народов, 1994, №9.
5. Бугров Д.В. Полет с наступлением сумерек (генезис и характер российского консервативного утопизма). // Известия Уральского государственного университета, 2007, № 53.
6. Василевский А. Опыты занимательной футуро(эсхато)логии. // Новый мир, 1990, № 5.
7. Воробьева А.Н. Личность в переходной «зоне» русской антиутопии конца 1980-х – 1990-х годов
<http://apdavydov.info/discuss/forumposts.asp?TID=46>
8. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек. // Новый мир, 1988, №12.
9. Гаррос А. Между анти- и утопией // Эксперт, 2006, №42.
10. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в рай? Антиутопии XX века: Евгений Замятин, Олдос Хаксли, Джордж Оруэлл.- М.: Кн. палата, 1989. Пер. в эл. вид Ю. Зубакин, 2003.
11. Геллер Л., Нике М. Утопия в России. Пер. с фр. СПб: Гиперион, 2003.
12. Грицанов А.А. Новейший философский словарь. - Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998.
13. Дмитриченко Е.В. Проза позднего В.Маканина: (В контексте антиутоп. тенденций конца XX в.): Автореф. дис. канд. филол. наук; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И.Герцена. - СПб, 1999.
14. Егоров Б. Ф. Российские утопии: Исторический путеводитель. - С.-

Петербург: Искусство-СПБ, 2007.

15. Золотоносов М. Какотопия // Октябрь, 1990, № 7.
16. Иванова Н. Ускользящая современность. Русская литература XX-XXI веков: от «внекомплектной» к постсоветской, а теперь и всемирной. // Вопросы литературы, 2007, №3.
17. Иванова Н. Ностальгия. // Знамя, 1997, № 9.
18. Кабаков А.А. Заведомо ложные измышления. Повести. - М.: Книжная палата, 1989.
19. Кабаков А. Похождения настоящего мужчины в Москве и других невероятных местах. - М.: Вагриус, 1993.
20. Кантор В. Принцип «христианского реализма», или Против утопического своеволия // Вопросы литературы, 1998, №6.
21. Керопян Ц.А. Новый мир в романах-антиутопиях Замятина и Оруэлл // Вестн. РАУ. Сер.: Гуманитар, и обществ. Науки, 2008, № 1.
22. Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX века. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора филологических наук. Томск, 2005.
23. Кузнецов С. 1994: юбилей неслучившегося года // Иностранная литература, 1994, №11.
24. Кукулин И. Про мое прошлое и настоящее // Знамя, 2002, №10.
25. Кярова М.А. Утопия: социальное содержание и функции: диссертация кандидата философских наук. / Кярова М. А. - Нальчик, 2005.
26. Ланин Б. Анатомия современной антиутопии. Моногр. - М., 1993.
27. Ланин Б. Антиутопия в литературе русского зарубежья. http://netrover.narod.ru/lit3_wave/1_5.htm
28. Ланин Б.А., Боришанская М.М. Русская антиутопия XX века, - М.: Онега, 1994.
29. Латынина А. А вот вам ваш духовный ренессанс // Литературная газета, 2000, № 47.
30. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.. Русская литература XX века

- (1650- 1990-е годы): учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: в 2 т. Т. 2. 1968-1990/ -4-е изд., стер. - М.: Издательский центр «Академия», 2008.
- 31.** Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. - М., 1990.
- 32.** Любимова, А.Ф. Утопия и антиутопия: опыт жанровых дефиниций // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах: межвуз. сб. науч. трудов / Перм. гос. ун-т. - Пермь: Изд-во ПТУ, 1994.
- 33.** Маканин В.С. На первом дыхании. Повести и рассказы. - Курган: Зауралье, 1998.
- 34.** Маркова Т.Н. Формотворческие тенденции в прозе конца XX века (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Екатеринбург, 2003.
- 35.** Маркузе Г. Конец утопии. // Логос, 2004, №6.
- 36.** Морщихина, Л.А. Классические и неклассические утопии в контексте социально-философских исследований: диссертация кандидата философских наук. / Морщихина Л.А. - Архангельск, 2004.
- 37.** Невский Б. Грезы и кошмары человечества. Утопия и антиутопия. // Мир фантастики, 2007, №49.
- 38.** Немзер А.С. Азбука как азбука, Татьяна Толстая надеется обучить грамоте всех буратинов. <http://www.ruthenia.ru/nemzer/kYs.html>
- 39.** Немзер А.С. Литературное сегодня: О русской прозе: 1990-е \. - М., 1998.
- 40.** Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века: Учебное пособие. - М.: Флинта: Наука, 2003.
- 41.** Новикова Т. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Уэллс, Хаксли, Платонов) // Вопросы литературы, 1998, №4.
- 42.** Одинцова С.М. Читая Маканина.,. На первом дыхании. Курган:

- Зауралье, 1998.
- 43.**Одинцова С.М. Автор, герой и текст в прозе В. Маканина // Этнограф, культура, текст: Материалы лингв, науч. конф.: - Курган, 1995.
- 44.**Оруэлл Дж. «1984». - СПб: Азбука, 2003.
- 45.**Парамонов Б. Русская история наконец оправдала себя в литературе. // Время MN, 2000, № 17.
- 46.**Плахов А. Коллективные мечтания, или Подход Кабакова. // Знамя, 1990, №3.
- 47.**Плех, З. И. Становление жанра антиутопии в русской литературе 20-х гг. XX века (на материале произведений Е. Замятина, А. Платонова, М Булгакова): автореферат дис. кандидата филологических наук. / Плех-З.И. Бишкек, 2008.
- 48.**Пономарева О.А. Диалогизм романа «Кысь» Т. Толстой (фольклорный, литературный и историко-культурный аспекты). Автореферат на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Майкоп, 2008.
- 49.**Рабинович Е. Татьяна Толстая. «Кысь», Новая русская книга, 2000, №6.
- 50.**Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «новой жестокости» // Новый мир, 1997, № 4.
- 51.**Романов С.С. Антиутопические традиции русской литературы и вклад Е. И. Замятина в становление жанра антиутопии: диссертация кандидата филологических наук. / Романов С.С.. - Курск, 1998.
- 52.**Романчук Л. Утопии и антиутопии: их прошлое и будущее// Порог, 2003, №2.
- 53.**Русская проза конца XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений/В.В.Агеносов, Т.М.Колядич, Л.А.Трубина и др.; под ред. Т.М.Колядич. - М.: Издательский центр «Академия», 2005,
- 54.**Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. 3-е изд., изд., и доп. - М.: Флинта: Наука, 2001.
- 55.**Славникова О. Пушкин с маленькой буквы. // Новый мир, 2001, № 3.

56. Тимофеева А В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века: диссертация кандидата филологических наук. - Москва, 1995.
57. Толстая Т.Н. Кысь: Роман. - М.: Подкова, Иностранка, 2000.
58. Толстая Н.Н., Толстая Т.Н. Двое: разное. - М.: Подкова, 2001.
59. Тузовский И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. - Челябинск, 2009.
60. Философский век. Альманах. Вып. 12. Российская утопия: От идеального государства к совершенному обществу. / Отв. редакторы Т. В. Артемьева, М. И. Микешин. ~ СПб: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2000.
61. Фишман Л. В системе «двойной антиутопии». // Дружба Народов, 2008, №3.
62. Фролова И.В. Утопия: сущность и развитие (опыт социально-философской концептуализации): диссертация доктора философских наук./ Фролова И.В.-Уфа, 2005.
63. Харитонов Е. «Русское поле» утопий: [Россия в фантазиях утопистов и фантастов; построение нового общества в утоп, и антиутоп. лит.]: Серия очерков // Если, 2001, № 6 - 8.
64. Чаликова В. Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. - М.: Прогресс, 1991.
65. Чанцев А. Фабрика антиутопий: Дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х//Новое литературное обозрение, 2007, №4.
66. Шадурский М. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. - М.: Изд-во ЛКИ,. 2007.
67. Шестаков В.П. Эсхатология и утопия (очерки русской философии и культуры). - М.: Владос, 1995.

- 68.**Шилина К.О. Поэтика романа В. Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» (Проблема героя). Автореферат. Тюмень, 2005.
- 69.**Щитов А.Г. Мотив страха в повести В, Маканина «Лаз». Преподавание литературы в школе: научно-методические статьи, рефераты, уроки, программы / Сост. Комарова Н.А., Малярова С.Г. Под ред. Доманского В.А. Томск, 2004.
- 70.**Юдин Б.Г. От утопии к науке: конструирование человека. Вызов познанию: Стратегии развития науки в современном мире. - М.: Наука, 2004.
- 71.**Юревич А.В. Асимметричное будущее // Вопросы философии, 2008, № 7.
- 72.**Якимович А. Пансион мадам Гайар, или безумие разума» // Иностранная литература, 1992, №4.

Методическое приложение

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

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

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

Изменение целевых установок привело и к изменениям в содержании

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

Наиболее активное включение утопических и антиутопических произведений в школьный курс происходит в начале XXI века. Целями изучения литературы в старших классах становятся «освоение текстов художественных произведений в единстве формы и содержания, основных историко-литературных сведений и теоретико-литературных понятий; формирование общего представления об историко-литературном процессе». Утопия, как литературный жанр, предполагает развернутое описание общественной, государственной и частной жизни воображаемой страны, которая отличается идеальным политическим укладом и всеобщей социальной справедливостью.

Произведения утопического и антиутопического жанров, способствующие формированию идеалов, отличающиеся пристальным вниманием к личности, сохраняющие в человеческом сознании чувство суверенности, свободы, самостоятельность взглядов, становятся важнейшим компонентом формирования мировоззрения и художественного вкуса старшекласников.

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

Изучение утопической и антиутопической литературы в старших классах

определяется возрастными и психологическими особенностями восприятия школьниками художественных произведений, их интересами, потребностями, ценностными ориентирами, а также художественной природой произведений.

Сопоставление утопий и антиутопий с другими произведениями данных жанров обеспечивает поэтапное формирование представлений об утопической и антиутопической литературе, стимулирует интерес школьников к такого рода литературе, способствует развитию эстетических и творческих способностей учащихся.

Изучение произведений утопического и антиутопического жанров способствует формированию идеалов, подводит учащихся к осознанию их места в социуме, личностному самоопределению, оказывает влияние на формирование мировоззрения и художественного вкуса старшеклассников, их общекультурного уровня.

Ежегодно в школьных программах сокращаются часы, отведенные на уроки литературы, в пользу русского языка. В связи с этим произведения-антиутопии рассматриваются исключительно в старших классах: как правило, ограничиваются романом Е. Замятина «Мы». А то и вовсе обходятся без него, используя время урока на более актуальные произведения, которые присутствуют в ЕГЭ. Освоить жанр антиутопии возможно за счет уроков внеклассного чтения, начиная с шестого класса. А для старшеклассников ввести элективный курс по произведениям-антиутопиям:

6 класс: Рэй Брэдбери «Вельд»

В автоматизированном доме «Всё для счастья», заполненном машинами, которые делают за людей всё от приготовления еды до завязывания шнурков, живёт семья. Двое детей, Питер и Венди очарованы детской комнатой, способной воспроизвести любое место, которое они представят. Родители, Джордж и Лидия, начинают подозревать, что в детской что-то неладно. Их

беспокоит, что она представляет собой вельд: дикую Африку, со львами, поедающими туши, как они полагают, животных. Также они там находят воссозданными свои вещи и слышат странные знакомые звуки. Удивлённые, почему их дети так увлечены сценами смерти, они решают позвонить психологу. Психолог Дэвид Макклин предложил им покинуть дом, уехать в деревню и стать более самостоятельными. Дети умоляли родителей позволить им ещё хоть раз посетить детскую комнату: комната заменяла им настоящих родителей. Они жили ради комнаты. Родители уступили и разрешили провести в детской одну минуту. Когда они вошли в комнату, чтобы забрать детей, Питер и Венди закрыли их там снаружи. Появившийся вскоре на пороге Дэвид Макклин обнаружил в комнате детей, наслаждающихся ланчем в вельде, а вдали – поедающих что-то львов. Читатель понимает, что Джордж и Лидия умерли от рук собственных детей, которые настолько часто представляли львов, поедающих родителей, что это стало реальностью.

7 класс: Лоис Лоури «Дающий»

«Дающий»- одна из самых заметных детских книг последнего двадцатилетия. Написанный в жанре антиутопии, этот роман как нельзя лучше отвечает на вопросы, возникающие у самых главных критиков мироустройства – подростков. Почему в мире так много жестокости и боли? Почему иногда так трудно отделить благо от зла? Что будет, если устроить мир «по справедливости», устранив все различия между людьми? Вот что пишет про эту книгу сама Лоис Лоури: «Я сделала так, чтобы уютный и безопасный мир Джонаса понравился читателю. Я выбросила из него всё, что не любила сама: насилие, бедность, предрассудки и несправедливость. Все мои персонажи вежливы и обходительны - ведь мне так нравятся эти качества в людях. Прекрасный мир! В этом мире даже не нужно мыть за собой посуду. Ах, как бы мне хотелось остановиться на этом!» Но идеальный мир невозможно построить в реальности, поэтому перед главным героем,

обычным подростком, писательница поставила выбор: остаться в этом идеальном мире или отказаться от него, чтобы спасти себя и того, кого он, вопреки запретам, успел полюбить.

8 класс: Е. Салтыков-Щедрин «История одного города»

Повесть начинается со слов автора, который якобы нашёл настоящую летопись с рассказом о вымышленном городе Глупове. После небольшого вступления от лица вымышленного летописца идёт рассказ о «происхождении глуповцев», в котором автор повествует о самых выдающихся градоначальниках города Глупова. Дементий Брудастый, восьмой градоначальник Глупова, правил очень непродолжительный срок, но оставил заметный след в истории города. Он выделился среди других тем, что не был обыкновенным человеком, а в голове вместо мозга у него был странный приборчик, выдававший одну из нескольких запрограммированных в него фраз. После того, как об этом стало известно, началось свержение градоначальника. За недолгий срок в Глупове сменилось шесть правительниц, которые под разными предлогами подкупали солдат, чтобы захватить власть. После в Глупове воцарился на много лет Двоекуров, образ которого напоминал Александра I, потому что он, оробев, не выполнил какого-то поручения, из-за чего всю жизнь грустил. Пётр Фердыщенко, бывший денщик князя Потёмкина, градоначальник «предприимчивый, легкомысленный и увлекающийся», подверг город за время своей власти голоду, а умер от обжорства. Но дольше всех правил Глуповым Василюк Бородавкин, за время своей власти подвергший уничтожению Стрелецкую и Навозную слободы. Последним градоначальником был Угрюм-Бурчеев, который управлял Непреклонском, пока не появилось Нечто, Великое и Ужасное, уничтожающее У.-Б. На этом «история прекратила течение свое».

9 класс: Рэй Брэдбери «451° по Фаренгейту»

В романе описывается общество, которое опирается на массовую

культуру и потребительское мышление, в котором все книги, заставляющие задумываться о жизни, подлежат сожжению; хранение книг является преступлением; а люди, способные критически мыслить, оказываются вне закона. Главный герой романа, Гай Монтэг, работает «пожарным» (что в романе подразумевает сожжение книг), будучи уверенным, что выполняет свою работу «на пользу человечества». Но в скором времени он разочаровывается в идеалах общества, частью которого является, становится изгоем и присоединяется к небольшой подпольной группе маргиналов, сторонники которой заучивают тексты книг, чтобы спасти их для потомков...

10 класс: Т. Толстая «Кысь»

Действие романа происходит после ядерного взрыва, в мире мутировавших растений, животных и людей. В массах прежняя культура отмерла, и только те, кто жил до взрыва (т. н. «прежние»), хранят её. Главный герой романа, Бенедикт – сын «прежней» женщины Полины Михайловны. После её смерти на воспитание Бенедикта берёт к себе другой «прежний» – Никита Иванович. Он пытается приучить его к культуре, но безрезультатно.

Образ Кыси – некоего страшного существа, – проходит сквозь весь роман, периодически возникая в представлении и мыслях Бенедикта. Сама Кысь в романе не фигурирует, вероятно, являясь плодом воображения персонажей, воплощением страха перед неизвестным и непонятным, перед тёмными сторонами собственной души. В представлении героев романа Кысь невидима и обитает в дремучих северных лесах.

«Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть её никто не может. Пойдет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хрусь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервёт, и весь разум из человека и выйдет».

11 класс: В. Маканин «Лаз».

В повести показаны два параллельных мира, где развивается действие. Главный герой повести Ключарев блуждает между наземным и подземным пространством («низ» и «верх»), между ними существует единственная связь – лаз, который постоянно сужается и который пытается сохранить и углубить герой. Фантастика в организации пространства помогает автору высветить в зеркальном отражении экзистенциальные проблемы личности, которая оказалась на краю смерти. Борьба в человеке за человеческое в нем самом – центральный конфликт повести-антиутопии. Спасение к человеку, по мнению автора, может прийти только от него самого, если он останется собой. Не другой мир, не материальные ценности, а прежде всего духовные ценности спасут человека, утверждает писатель.

В методике преподавания литературы проблема изучения произведений-антиутопий мало исследована. Существуют только методические рекомендации к урокам (Б.А. Ланин, М.М. Боришанская, Е.Б. Скороспелова, О.Н. Харитонова, И. Шайтанов, В. Лакшин, Л.С. Айзерман, М.А. Нянковский) и разработки отдельных уроков (В.И. Бочкова, М.А.Черняк З.Б. Блинова,). Но теоретические обобщения по рассматриваемой нами проблеме пока отсутствуют. В связи с этим рекомендуем использовать данный материал при создании элективного курса по изучению жанра антиутопии в школе.