

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1 Теоретические проблемы изучения утопического модуса в социокультурной динамике	
1.1. Утопическое мышление, утопия, утопическое и основные подходы к их изучению.....	17
1.2. Новейшие эстетические и литературоведческие концепции утопии.....	34
1.3. Принципы создания типологий утопии. Антиутопия.....	43
Глава 2 Проблема роли фольклорной и литературной традиции в становлении жанров утопии и антиутопии	
2.1. Система мифологических и фольклорных архетипов литературной утопии.....	55
2.2. Формирование художественного кода ранних русских утопий.....	66
2.3. Модификации жанра в переходные культурные эпохи: антиутопия.....	93
Глава 3 Трансформации жанра антиутопии в русской литературе рубежа XX-XXI вв...117	
3.1. Критерии типологии современной антиутопии.....	122
3.2. Тип социальный	
<i>Антиутопия как пародия на идеомифологическую систему.....</i>	127
3.2.1. Традиции <i>мениппеи</i> в произведениях А. Зиновьева «Зияющие высоты», «Катастрожка».....	130
3.2.2. Идея несостоявшегося мессианизма в <i>притчево-аллегорических</i> повестях-антиутопиях с конструктивным сюжетом: А. Кабаков «Невозвращенец»; В. Маканин «Долог наш путь».....	156
3.2.3. <i>Антиидиллический</i> модус изображения утопического сознания в романе - антиутопии А. Куркова «Сады господина Мичурина.....	176
3.2.4. Утопия литературы в <i>сказочно-аллегорическом</i> романе-антиутопии Т. Толстой „Кысь”.....	185
3.2.5. <i>Роман-аттракцион</i> В. Сорокина «День опричника».....	197
ВЫВОДЫ.....	206
3.3 Тип экзистенциальный	
<i>Антиутопия как деконструкция утопической идеи</i>	213

3.3.1. Деконструкция национальных мифоутопических концептов и идиологем в произведениях Вик. Ерофеева «Карманный апокалипсис», «Болдинская осень», «Русская красавица», «Пять рек жизни».....	218
3.3.2. Модель эскапистского сюжета в антиутопиях В. Пелевина «Желтая стрела», А. Зиновьева «Живи», Л. Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света».....	244
3.3.3. Мифоутопический образ сокрытого града и основные модусы его моделирования в экзистенциальной картине мира произведений В. Маканина «Лаз», Л. Петрушевской «Номер один, или в садах других возможностей».....	276
ВЫВОДЫ.....	297
3.4. Тип научно-фантастический <i>Антиутопия как верификация научной гипотезы</i>	302
3.4.1. Фрактальные модели «идеальных миров» в научно-фантастическом романе - антиутопии братьев Стругацких «Град обречённых».....	306
3.4.2. «Альтернативная история» или «альтернативная утопия»? В. Рыбаков «Гравилет Цесаревич».....	319
3.4.3. Крптоисторическая научно-фантастическая антиутопия Д. Галковского «Друг утят».....	331
3.4.4. Модификации традиционного сюжетного мотива создания искусственного человека в научно-фантастической литературе предупреждений: А. Громов «Погоня за хвостом», С. Прокопчик «Нежелательные последствия», И. Сереброва «Весь мир будет плакать».....	344
ВЫВОДЫ	363
Заключение.....	367
Литература	382

ВВЕДЕНИЕ

Переходная культурная эпоха рубежа XX–XXI веков определила своеобразие современного литературного процесса. В ситуации эпистемологического кризиса объектом научных дискуссий стали парадигмы социальной и культурной истории. В отличие от системных трансформационных изменений переходные периоды развития культуры характеризуются сменой доминирующей картины мира, деструктивностью по отношению к господствовавшим ранее структурам литературно-художественного сознания, господством «хаосогенных начал», размытостью жанровых границ и стилевых канонов. В ситуации кризиса прежних идеалов культурной идентичности особую актуальность приобретает изучение утопического модуса культуры, определяемого в современной науке в качестве «атрибутивной характеристики переходного периода [174, с.1]». Исследование взаимосвязи искусства слова с утопическим сознанием эпохи затрагивает как традиционные историко-литературные проблемы отражения идеологического контекста в художественном сознании, так и открывает новые горизонты понимания вопросов природы художественного творчества и роли художественной литературы в прогнозировании и моделировании путей преодоления кризисных явлений.

Поиск эффективных подходов к анализу «синтезного» характера художественной литературы рубежа XX–XXI веков привёл современную науку к интеграции традиционной методологии с нелитературными дискурсами и репрезентациями. Формирование новой научной парадигмы связано с обновлением терминологического аппарата, изменением критериев оценки художественных произведений, переосмыслением эстетической значимости богатейшего литературного наследия прошлого. Данную тенденцию современного литературоведения отмечают такие авторитетные отечественные и зарубежные учёные, как: А. Ю.Мережинская, А. В. Кеба, Т. Н. Денисова, А. Г. Астафьев, Т. И. Гундорова, А. А. Галич, А. Е. Нямцу, В. И. Тюпа, В. В. Заманская, В. В. Хализев, М. Н. Липовецкий, Н. Д. Тамарченко, Г. Л. Нефагина, И. С. Скоропанова, Д. Каллер, Т. Адорно, Ю. Кристева.

Переход художественной литературы из одного качественного состояния в другое в новейших отечественных и зарубежных исследованиях Е. Черноиваненко, В. Заманской, Н. Ильинской, Е. Созиной, Т. Гундоровой детерминирован сменой типов художественного сознания. Данный параметр определяется учёными в качестве одной из доминантных характеристик литературного процесса [560, 172, 205, 134, 135]. Метасодержательное понятие «художественное сознание», включающее различные типы и виды

художественного сознания, интегрирует различные пласты духовной культуры. Его прогностический потенциал наиболее ярко раскрывается в произведениях утопического и антиутопического жанров, которые не только отражают современное состояние культуры, но и моделируют эстетические, этические, социальные идеалы, возможные проекты и сценарии развития будущего с целью художественного осмысления результатов их воплощения.

Актуальной теоретической задачей является определение основания для исследования утопического и антиутопического жанров во всех их многочисленных модификациях. Как представляется, **критерием оценки** изменений утопического модуса художественной системы в условиях современного кризиса могут служить представления об его устойчивом ядре, а именно мифологических и фольклорных архетипах литературной утопии, «архаизированной памяти жанра», арсенале утопической топики, определяющих структурные константы утопического художественного сознания, которые сохраняются неизменными на всём протяжении существования искусства слова.

Трансформации утопического модуса культуры когерентны динамике художественного сознания. На современном этапе данный феномен выступает в роли инкримента, провоцирующего как глобальные изменения мировоззренческого характера, так и собственной аутентичной формы. В работах по литературоведению, эстетике, культурологии современных отечественных и зарубежных учёных отмечены **перспективные направления** дальнейших исследований и основные подходы к изучению данной темы.

Во-первых, следует констатировать возрастающую роль рассматриваемого феномена, которая не ограничивается описанием жанровых структур, а выступает на современном этапе параметром характеристики идеологического ядра художественного сознания эпохи. Такой подход к пониманию роли утопии в развитии культуры был впервые предпринят Т. Адорно и М. Хоркхаймером в работе «Диалектика Просвещения» и в дальнейшем использован для детерминирования преемственности авангарда и социалистического реализма [130, с. 98], соцреализма и постмодернизма [596, с. 87], модернизма и постмодернизма [238, с.421], «краха постмодернизма как свершившейся утопии всепонимания и терпимости [273, с.68]». Во-вторых, необходимо учесть распространённость в современной культуре модернизированных форм утопического мышления, реактуализирующих модернистский утопический дискурс (фэнтези и антиутопия), на что указывает в своём исследовании Пигулевский [390, 251-260]. В-третьих, при относительной изученности истории утопического и антиутопического жанров в русской литературе, включая 1980-2000 годы, обращает на себя внимание

недостаточная разработанность теории вопроса, способная объяснить этиологию конкретно-исторических модификаций и жанровых разновидностей. При этом наиболее авторитетные исследователи данной темы отмечают, что, начиная со второй половины 80-х, антиутопия приобретает качественно иной характер, «появляются новые жанровые разновидности». Это делает необходимым выработку современной методологии изучения жанра на новом историческом этапе его развития [360, с. 26]. В целом, комплексный подход к исследованию утопического модуса как «подсистемы культуры» позволит проследить механизмы актуализации и спада интереса к данному явлению в литературно-художественной практике, характер взаимодействия официально-санкционированной и индивидуально-авторской утопий, выявить своеобразие проявлений утопического сознания в русской художественной литературе рубежа XX – XXI веков.

Решение поставленных задач не представляется возможным без осмысления современных интерпретаций феномена утопии, которые отличаются многообразием подходов к её дефиниции и изучению. Полиаспектность функциональных проявлений данного социокультурного феномена отразилась в научной и художественной рефлексии XX века как в абсолютизации футурологических проектов и идей, так и в констатации кризиса утопизма [34, с.108; 535, с. 87; 615, с. 402; 626, с.37]. Утверждения о панутопизме, как характерной черте современного мира [38, с.9], сменились в новом тысячелетии призывами о «необходимости реабилитации общечеловеческой значимости утопии и признании последней в качестве «идеальной формы и цели социальной реальности [348, с. 4]».

Несмотря на устойчивый интерес и постоянное внимание исследователей к изучению утопии, которая распространяется в XX веке на все сферы духовной жизни современного общества, проблемы генезиса, сущности и функционирования данного социокультурного феномена всё ещё остаются дискуссионными в силу многогранности, полифункциональности и исторической изменчивости данного явления. С. Батракова в работе «Искусство и утопия» совершенно справедливо отмечает: «Разросшееся разветвлённое древо современной утопии естественно будет наводить на мысль о том, что она «вариативна как сама жизнь [38, с. 9]». Конец XX века отмечен в Западной Европе возникновением отдельной науки - утопиологии, объектом исследования которой является история, теория и функционирование утопий. Таким образом, изучение рецепции утопии в литературном творчестве на современном этапе приобретает глобальный характер и нуждается в переосмыслении, что позволяет поставить вопрос о необходимости её изучения на парадигматическом уровне. Эта тенденция в литературоведческой науке уже наметилась в попытках исследователей обосновать

существование «гена утопизма [167]», «утопического и антиутопического дискурсов» [120], «четвёртого утопического рода литературы [168]», определить её характер как универсальный [437, 577]. Данные подходы свидетельствуют о формировании качественно нового этапа исследования утопического модуса культуры и его трансформаций как при анализе современности, так и в переосмыслении классических текстов.

В новейших литературоведческих исследованиях А. Мережинской, Н. Ильинской, В. Силантьевой [325; 462; 205] изучение культуры переходных культурных эпох основывается на методологии современной синергетики, разработанной в трудах лауреата Нобелевской премии И. Пригожина. Рассмотрение художественной литературы переходных периодов как саморегулирующихся сложных динамических систем, переживающих движение от хаоса к порядку, и наоборот, от порядка к хаосу, отталкивается от понимания изменений состояний культуры как выхода за пределы мира «управляемого детерминистическими законами [410, с.7]». Осмысление этих процессов может быть дополнено рассмотрением механизмов осуществления социокультурной динамики, инициированной утопической идеей, что позволит углубить представления о своеобразии современного литературного процесса. Основой для анализа утопического модуса русской литературы рубежа XX-XXI веков в данном аспекте являются информационно-синергетические модели совмещения телеологического и детерминистического процессов социокультурного развития, генерируемые утопической идеей. Методология их анализа разработана научной школой И. Мейлик-Гайказян [317]. Бифуркационная диаграмма оптимистического варианта такой модели предполагает трансформации «утопия – мечта» - «утопия – видение» - «утопия - проект». Наиболее наглядно эти трансформации эксплицируются на определённом историческом этапе развития литературы в динамике целостных структур, например, жанров или моделей художественного видения-отражения действительности, вбирающих все другие функциональные проявления утопического сознания в литературном творчестве (утопическая идея, утопический вставной сюжет). В разработке утопических моделей видения-отражения действительности и жанров утопии и антиутопии уже выполнен целый ряд оригинальных и глубоких теоретических исследований.

Модели художественного видения-отражения действительности, созданные на материале русской прозы 70-80-х годов Л. И. Шевченко, раскрывают системы ценностных ориентаций и эмоционально-оценочных представлений, присущих той или иной культурно-исторической формации. Утопические модели, описанные учёным, отнесены к альтернативным векторным моделям дискретного характера, вступающим в

антитетические отношения с глобальной моделью видения и осмысления мира. Научная ценность данного теоретического ракурса исследования заключается в вычленении новых параметров диагностики центрирующих идей социокультурной динамики, векторов развития литературного процесса, «новых горизонтов будущего».

Большой вклад в изучение жанров русской литературной утопии и антиутопии в отечественном литературоведении был сделан О. Н. Николенко. В исследованиях учёного «От утопии к антиутопии. О творчестве А. Платонова и М. Булгакова» [358], «Жанр антиутопии в русской литературе XX века» [357], «Современная русская антиутопия» [360] проанализированы становление, формирование и художественное своеобразие утопического и антиутопического жанров в русской литературе XX века. Приоритетным в названных работах является рассмотрение идейно-эстетического значения русской антиутопии в соотнесении с социально – политическими проблемами века и художественным опытом мировой литературы. Особенно ценным является тот факт, что учёным определено дальнейшее направление научного поиска, который заключается в разработке жанровых видов и разновидностей новейшей утопической и антиутопической литературы, стоящей «на пороге создания новых жанровых модификаций [359, с.34]».

Среди фундаментальных историко-литературных исследований антиутопии, названной в критике самым популярным жанром XX столетия, следует отметить работы Б. Ланина, А. Любимовой, А. Нямцу, Г. Сабат [253, 293, 294, 370, 446], в которых на богатом текстовом материале рассмотрены особенности функционирования, жанровая структура и художественный код русской литературной антиутопии XX века. Полученные результаты научного поиска сыграли большую роль в научном осмыслении процессов освобождения общественного сознания от идеологических императивов прошлого, реактуализации «вечных ценностей», запечатлённых в художественной литературе, особенностей динамики жанра в конкретно-исторические периоды развития литературы. На их основе можно сделать вывод, что русская литературная утопия и антиутопия XX века являются уникальным для мировой литературной традиции феноменом, отразившим борьбу не только с тотальной идеологизацией литературного творчества официально-санкционированной утопией, но и тесное многоуровневое взаимодействие утопических интенций общественной жизни и литературной практики, выраженное в разные исторические периоды как в латентных, так и эксплицитных формах.

Исследование функциональных проявлений утопизма в русской литературе рубежа XX – XXI вв. позволит не только расширить представление о его своеобразии в русском национальном контексте, но и выявить роль и закономерности функционирования утопического модуса в литературном процессе в переходные культурные эпохи,

осмыслить механизмы становления нового «образа ожидаемого совершенства жизни» через призму диалектического противостояния идеомифологических доминант и родовых проявлений утопического сознания, выраженных в литературной антиутопии.

Уникальность и богатство русского национального контекста, отразившего в XX веке многочисленные акциденции ценностных систем в общественной практике, делает данное направление исследований перспективным не только для литературоведения, но и других областей гуманитарного знания. Изучение утопического модуса русской литературы рубежа XX – XXI веков основывается помимо анализа индивидуально-авторских подходов к художественному осмыслению утопических идей и проектов, на рассмотрении характерных тенденций формирования аксиологических координат этического измерения глобальной картины мира, нового представления о мире и человеке, «полагающего образ будущего».

В учебном пособии «Русская проза конца XX века» Г. Нефагина отмечает, что в периоды «...ощущения надвигающейся катастрофы или осмысления последствий революционных сдвигов жанр антиутопии особенно активизируется» [352, с.91]. В своей работе исследовательница акцентирует внимание на разработанных Н. Лейдерманом принципах моделирования художественной картины мира, на основании которых относит антиутопию к условно-метафорической прозе. Отождествление идеологичности (отражение системы идей) и тенеденциозности (насаждение одной господствующей идеи) приводит автора к разделению условно метафорической прозы на социальную («обращённую к проблемам политического устройства») и философскую («апеллирующую к мифу»). В данном исследовании обобщён обширный материал и сделаны интересные наблюдения, позволяющие доказать актуализацию антиутопии в жанровой системе современной русской литературы (насколько понятие «жанровой системы» легитимировано в условиях переходного состояния литератур). Рассмотрение антиутопии в общем контексте литературного процесса 1980-1990 - х годов позволяет составить представление о многообразии индивидуально-авторских интерпретаций жанрового потенциала антиутопии в данный исторический период. Но при такой постановке проблемы остаются вне поля зрения процессы внутрижанрового развития, причины актуализации утопии и антиутопии в данном социокультурном контексте, динамика развития на протяжении последних десятилетий, не происходит осмысления богатейшего арсенала топики, связанного с утопической традицией, и многие другие факторы.

Очевидной является необходимость целостного всестороннего изучения утопического модуса русской литературы рубежа XX-XXI веков, проведение

комплексного анализа функциональных проявлений утопического сознания в литературе переходной культурной эпохи, определение его прогностической роли в формировании новой модели культурной идентичности. Актуальность исследования современной утопии и антиутопии вызвана также:

- 1) назревшей необходимостью переосмысления ранее преобладавшего одностороннего (социологического) подхода к пониманию функциональных проявлений утопизма в художественном творчестве и связанного с ним круга литературных явлений, что оказывало влияние на интерпретацию произведений утопического и антиутопического жанров и их оценку;
- 2) потребностью анализа роли утопической и антиутопической художественной литературы в формировании идеалов коллективной и индивидуальной идентичности в переходные культурные эпохи;
- 3) отсутствием как в отечественном, так и зарубежном литературоведении специальных исследований, посвященных изучению генезиса и функционирования утопической парадигмы в русской литературе рубежа XX – XXI веков;
- 4) целесообразностью создания жанровой типологии новейшей русской литературной антиутопии на основе функциональных проявлений утопического сознания;
- 5) необходимостью изучения генезиса и трансформаций жанрообразующих особенностей утопического модуса в современной русской художественной литературе (доминантный код, жанровая матрица, жанровый канон), выявления топик, обнаруживающей наиболее устойчивую связь с утопическим жанровым содержанием;
- 6) плодотворностью рассмотрения динамики антиутопического жанрового мышления 80-90-х гг. XX - начала XXI вв. для концептуального осмысления современного литературного процесса.

Цель настоящего исследования заключается в определении доминантных жанровых разновидностей и исторических модификаций русской литературной утопии и антиутопии 1980–2000-х годов, особенностей динамики жанрового мышления в условиях переходной культурной эпохи.

Заметим, что анализ утопии и её модификаций традиционно осуществлялся на уровне изучения жанрового своеобразия произведений отдельных авторов, рассматривался в контексте эстетических поисков национальных литератур, а разновидности вычленились на основании тенденциозного подхода (евтопия в советской литературе) или акцентирования одного из поэтических признаков как доминантного (дистопия, роман-предупреждение). При этом в отечественной науке преобладала

ориентация на изучение социальной утопии, что оставляло в тени всё многообразие функциональных проявлений данного феномена и его эстетическую ценность.

Современное научное знание в понимании сущности утопизма возвращается к восстановлению и обогащению представлений, выработанных ещё в дореволюционной науке, что, бесспорно, отражается на литературной теории и практике. Основы понимания утопии как «наиболее всеобщего элемента в духовном мире» были заложены в работах А. Свентоховского и Л. Украинки [453, с. 5; 505, 506, с. 112]. В них утопия рассматривалась очень широко, как культурное явление. Конкретные же литературные, эстетические особенности жанра, при таком понимании утопии, ещё предстоит уточнить с учётом его нынешнего состояния. Выделенные на междисциплинарном уровне понятия «экоутопия» (глобальное научно-культурное проектирование), «практотопия» (система социальных реформ), «эупсихия» (комплекс мер по раскрепощению душевного состояния личности) отражают прикладную спецификацию утопических визий и не являются литературными формально-содержательными единствами.

Своеобразие данного исследования заключается в стремлении осуществить комплексный подход к рассматриваемому явлению на основании имманентных законов его развития. Изучение русской литературной антиутопии рубежа XX–XXI вв. с помощью историко-генетического, типологического, сравнительно-исторического методов, дополненное использованием принципов феноменологии, герменевтики, структурализма и постструктурализма, позволит не только углубить представление о жанрово-стилевых особенностях антиутопических произведений рассматриваемого периода, но и будет способствовать более детальному осмыслению внутренних механизмов развития художественной литературы рубежа XX–XXI вв. как целостной системы.

Выявление повторяющихся традиционных сюжетных мотивов и образов, составляющих «миметическую основу» жанрового содержания утопии, позволит определить устойчивую связь между определёнными комплексами традиционных сюжетов и образов и жанровыми разновидностями современной русской литературной антиутопии в разнообразных модификациях эстетически многовекторной прозы периода постмодернизма. Такой подход к рассмотрению объекта исследования опирается на законы развития литературы, которые представлены в теориях П. Сакулина, Д. Благого, Д. Чижевского, Г. Пospelова, Д. Лихачёва, Э. Курциуса, Д. Затонского. Современная литература рассматривалась в отечественных исследованиях в рамках маятникообразной смены стилей (А. Мережинская, И. Заярная), периодического спиралевидного возвращения к достижениям и типологическим чертам предшествующих периодов (Д. Затонский), закономерностей развития сложных систем, выявленных синергетикой

(В. Силантьева) и т.д. Для решения поставленных нами задач наиболее эффективной является гипотеза П. Н. Сакулина, а именно, сформулированный им закон имманентных типов творчества. Учёный формулирует своё номологическое обобщение, отталкиваясь от длительных наблюдений континуитета художественной литературы, и усматривает в динамике данного феномена «... повторение таких форм творчества, которые вытекают из одной первоосновы, и таких мирозерцаний, которые принадлежат к одному типу мышления [450, с. 81]».

Утопизм является константой человеческой культуры и, по справедливому замечанию В. Чаликовой, «...не отыщется времени, когда бы в мире не было власти утопического идеала над умами людей, не было утопического жанра в литературе или фольклоре [558, с. 65]». Поэтому функциональные проявления утопического сознания в литературном творчестве, рассматриваемые нами на материале новейшей русской антиутопии, ориентированы на постижение природы утопического творчества в искусстве художественного слова в целом.

Русская художественная литература является наиболее репрезентативным материалом для исследования поставленных проблем. Особенная роль утопической мысли в российской философии истории, эстетических и художественных поисках неоднократно отмечалась отечественными и зарубежными учёными, такими как Е. Томпсон, В. Парниевский, Л. Геллер, М. Нике, Б. Гройс, Е. Валицкий, Т. Артемьева [497, 614, 114, 130, 82, 15, 16, 17]. Религиозно-народнические, славянофильские и социалистические утопии XVIII–XX вв. (А. Сумарокова, А. Улыбышева, М. Щербатова, А. Радищева, В. Одоевского, Н. Кюхельбекера, В. Белинского, Н. Добролюбова, Н. Чернышевского, Ф. Достоевского, А. Богданова), эстетические утопии жизнетворчества (Вл. Соловьёва, А. Белого, Вяч. Иванова, Н. Бердяева) и жизнестроительства (И. Северянина, В. Хлебникова, В. Маяковского), утопии биокосмистов и конструктивистов, крестьянские утопии (Н. Клюева, С. Есенина, В. Ширяевца), утопии русского космизма (Н. Фёдорова, К. Циолковского), социалистического строительства (М. Горького, В. Маяковского, А. Беляева, В. Михайлова, В. Итина, Я. Окунева) имели не только уникальный, но и продуктивный характер. Их легитимации во многом способствовал литературоцентризм русского общественного сознания, которое достаточно долго в сравнении с другими национальными культурами, сохраняло веру в сакральную силу художественного слова.

Расцвет антиутопического жанра в русской литературе XX века во многом обусловлен развитием национальной утопической традиции. Актуализация утопической мысли в культуре России XIX – XX вв. не может быть объяснена только влияниями извне,

вопреки мнениям о том, что «в количественном отношении русская литературная утопия уступает западноевропейской», в эпоху Просвещения «в России утопии как последовательно развивающегося вида искусства либо вообще не было, либо же она носила подражательный характер и была незначительной в литературном отношении [581, с. 12; 13]». Следует подчеркнуть, что данные утверждения опираются на достаточно популярную работу А. Свентоховского «История утопий», в которой выполнены статистические подсчёты частотности продуцирования утопических произведений в различных национальных контекстах. «Больше всего их произвели французы, затем англичане, затем – немцы и итальянцы, а у славян можно отыскать слабые зародыши их» [453, с.420] Подчеркнём, что работа Свентоховского датирована 1910 годом, а XX век доказал в отношении славянских литератур обратную динамику.

Опираясь на логику циклического функционирования русской культуры, обоснованную в работах А. Веселовского, Д. Затонского, Н. Хренова, М. Эпштейна [86; 175, 549, 596], следует отметить, что расцвет антиутопического жанра в русской литературе XX века во многом был подготовлен предшествующим развитием русской культуры. По этому поводу уместно вспомнить утверждение известного украинского учёного Д. С. Наливайко, который неоднократно подчёркивал в своих работах активно-творческую сторону влияний, и рассматривал их как импульс, который «...пробуждает то, что, заложено в литературе - рецепиенте, что является её ресурсом [346, с. 66]».

На тот факт, что русская литературная утопическая традиция богаче, чем это принято считать, указывают и составители антологий утопических и антиутопических сочинений XVIII–XIX веков. Например, В. П. Шестаков в предисловии к сборнику «Русская литературная утопия», С. Калмыков к изданию «Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика» (вторая половина XIX – начало XX века), О. Ревзина во вступительной статье к книге «Вскрытие покажет...» из серии «Утопия и антиутопия XX века» [582, с. 66; 211, с. 11; 422, с. 5]. Следует также учитывать литературную традицию, представленную в дожанровых формах. Примером экспликации утопического модуса в произведениях других формально-содержательных единств в русской литературе может быть «Легенда о зелёной палочке» Л. Толстого, вошедшая в книгу его воспоминаний 1903 года; глава «Тарбагатай» из поэмы Н. Некрасова «Дедушка» (1870); «Сон Обломова» из романа И. Гончарова «Обломов» (1849); «Сон счастливого мужика» из романа Н. Златовратского «Устой» (1878); «Четвёртый сон Веры Павловны» из романа Н. Чернышевского «Что делать?»; «Сон смешного человека» из дневников Ф. Достоевского 1877 года и «Сон о золотом веке» из романа «Подросток» (1875); «Сказание о невидимом граде Китеже» из романа П. Мельникова (А. Печерского) «В

лесах» (1875); очерк «Светлояр» - цикл очерков «Из поездки по Ветлуге и Керженцу» (1870); «Монолог о праведной земле» из пьесы М. Горького «На дне» (1902) и др.

Заслуживает особого внимания и утопическое фольклорное наследие, зафиксированное в русских народных сказках, социально-утопических легендах и слухах, которое в современной литературной практике может рассматриваться как в аутентичной форме, так и на уровне интертекста. Его изучение на сегодняшний день ограничивается выдержавшей несколько изданий (1967, 2003) монографией К. В. Чистова «Русская народная утопия» (генезис и функции социально-утопических легенд), включающая две большие главы «Легенды о далёких землях» и «Легенды о возвращающемся избавителе». В исследовании в строгой хронологической последовательности рассмотрены все известные в русской истории XVII–XIX веков самозванцы и исторические сюжеты о попытках заселения необитаемых земель русским крестьянством. Фундаментальным научным исследованием, посвящённым изучению утопических учений и идей, является двухтомник А. И. Клибанова «Народная социальная утопия в России. Период феодализма» (1977) и «Народная социальная утопия в России. XIX век» (1978). Анонсирована и готовится к изданию в 2007 году монография известного петербургского историка, культуролога, литературоведа Б. Ф. Егорова «Русские утопии. Исторический путеводитель», посвящённая фольклорной утопии.

Таким образом, актуализация утопического модуса в русской культуре переходных культурных эпох обусловлена целым рядом факторов как социально-исторического, так и внутрилитературного развития, (включая рецепцию других культур), которые предстоит ещё выявить и описать. В нашей работе мы отталкиваемся от понимания утопии, предложенного в работах А. Свентховского, Л. Украинки, П. Рикёра, Ю. Хабермаса, М. Эпштейна, рассматривавших данный феномен как универсалию культуры. В своей концепции мы исходим из того, что функциональные проявления утопизма в литературном творчестве имеют многоуровневый характер и могут быть рассмотрены на основании следующих аспектов: «проективной» составляющей художественного сознания эпохи (утопического художественного сознания), традиции утопического жанрового сознания и мышления, индивидуально – авторских утопических идей и проектов. В совокупности комплексный анализ названных аспектов позволит выявить закономерности функционирования утопического модуса в русской литературе рубежа XX – XXI веков.

Однако изучение данной проблематики на сегодняшний день затрудняется целым рядом обстоятельств, среди которых, прежде всего, следует назвать неоднозначность определения понятия «утопия» в литературоведческой науке. Если отследить дефиницию

данной категории в специальных справочных и энциклопедических изданиях последних десятилетий, то можно констатировать факт полного разночтения в её интерпретации. Начиная с 1980-х годов, до настоящего времени семантика дефиниций колеблется в диапазоне: от понятий «тема» и «жанр» до более широкого определения «утопическая литература», «утопическая беллетристика» в западноевропейских и американских специальных изданиях. К примеру:

- «развёрнутое **описание** общественной, прежде всего государственно-политической и частной жизни воображаемой страны, отвечающей тому или иному идеалу социальной гармонии, обычно – в форме более или менее беллетризованного трактата; в современной литературе утопия относится к жанрам научной фантастики» [276, с. 459];
- „**твір**, в якому йдеться про вигадку, нездійсненну мрію” [281, с. 703];
- «одна з найдавніших **тем** у світовому фольклорі та літературі» [269, с.582];
- «**литературный жанр**, в основе которого - изображение несуществующего идеального общества» [277, с. 1118];
- «utopian literature» - описание идеального общественного устройства, являющееся одним из ведущих **направлений** литературного творчества» [604, с. 350];
- «utopian fiction» - утопическая беллетристика [611, с. 590].

Не менее многозначны и определения антиутопии, на которых мы остановимся в дальнейшем. Обратим внимание на тот факт, что в англоязычной специальной литературе отсутствуют самостоятельные статьи под названием «антиутопия», а дефиниция данной категории включена в общее описание утопической литературы. Это зафиксировано в таких англоязычных справочных изданиях, как: «Энциклопедия мировой литературы XX века» В. Флейчмена [622, с.234], «Новая британская энциклопедия» [611, с.174], «Американская энциклопедия» [624, с.844-845], «Колумбийская энциклопедия» П. Лагаша [621, с. 2952], а также академических словарях «Словарь литературоведческих терминов» Д. Каддана [623, с. 356], «Словарь терминов мировой литературы Дж. Шипли [625, с.350-351], вузовских учебниках по теории литературы [514]. Концептуально важным является то, что антиутопия всегда определяется по отношению к утопии, соответственно: «негативного описания государственного устройства», «пародии на жанр утопии или утопическую идею», «історичної модифікації утопії як метажанру» [276, 277, 404].

Таким образом, отсутствие терминологической ясности в интерпретации рассматриваемого явления требует расширения круга научного поиска для определения сложной, многоуровневой и неоднозначной природы объекта исследования, воплощаемой в разнообразных структурно-семантических единствах.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ УТОПИЧЕСКОГО МОДУСА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКЕ

1.1. Утопическое сознание, утопия, утопическое и основные подходы к их изучению

Утопия – родина идей.

Д. Лукач

Утопизм является древнейшей формой человеческого сознания, уникальным способом освоения и преобразования действительности в соответствии с человеческими желаниями, устремлениями и идеалами. Утопическое сознание имеет «архетипическую природу» и по своей структуре имманентно человеческой сущности, что отмечают в своих работах Э. Блох, К. Чистов, Н. Натуральнова [60, с. 49; 567, с.18; 348, с. 8]. Его процессуальная природа основывается на инверсии социально-эстетического идеала, созданного творческим воображением художника, и эмпирической реальности. Особенностью утопической картины мира является то, что в ней действительность является одновременно и проекцией желаемого (цели), и интенцией (намерением), формирующими восприятие. Антиномия цели и намерения (монохронизм) является детерминантой утопической (желаемой /воспринятой, но эмпирически недоступной) и антиутопической (нежелательной /отторгнутой, но эмпирически возможной) картины мира. Утопизм выражается в различных сферах человеческой деятельности в виде представлений мысленно-чувственной картины мира в её идеализированной перспективе, противопоставляющей действительности идеал коллективного бессознательного. Его интенции всегда направлены на постижение прекрасного, совершенных форм «мира чистой красоты [406, с. 246]». Поэтому изучение эстетической сущности утопизма составляет одну из самых актуальных проблем гуманитарного знания.

Утопическое сознание имеет столь же давнюю историю, как и мечты человечества об идеальном мироустройстве. Утопические представления можно найти в фольклоре самых разных народов мира, что отмечают как исследователи фольклора [567], так и мифологии [561]. На протяжении веков недостижимые миры, неизведанные страны воплощались в образы Атлантиды и Островов блаженных, Беловодья и Китежа, Страны Юности, Кокани, Кокейна, Люберланада, Леденцовой Горы, Океании, Помоны, Рая

бедняков, Шларafenленда, острова Тонга, подводного царства Торнгарсука, отобразились в описаниях Золотого века, хилиастических учениях о Царстве божьем, библейских пророчествах о святой земле, выражая стремления человечества к идеальной будущности и небывалому совершенству.

Многогранность и разнообразие функциональных проявлений утопического сознания во всех сферах духовной жизни общества заставляет нас обратиться к поиску его константных и релевантных признаков, носителем которых выступает и само слово «утопия». Большинство украинских и зарубежных справочных и научных изданий, ссылаясь на древнегреческую этимологию, придерживаются традиционного варианта переводческой интерпретации: утопия значит «место, которого нет» («*ου*» - «нет», «*topos*» - место). Отметим, что первое базельское издание текста Т. Мора 1516 года выполнено на латыни: “DE OPTIMO REIPUBLICAE STATU, deque noua insula Utopia, libellus uere aureus. nec minus salutaris quam feftinus, clariffimi difertiffimi uiri THOMAE MORI in ditya ciuitatis Londinenfis ciuis & Vicescomitis” („Весьма полезная, а также занимательная, поистине золотая книжечка о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия мужа известнейшего и красноречивейшего Томаса Мора, гражданина и шерифа славного города Лондона”). Слово «утопия» в данном случае употребляется как неологизм, образованный автором из двух древнегреческих слов, и представляет собой классический пример поэтической топонимии. Подчеркнем, что слово «утопия» изначально имеет образную природу как топоним, привязанный к вымышленной местности. Некоторые популярные справочные издания (например, «Лексикон загального і порівняльного літературознавства», 2001) отмечают, что переводческое толкование допускает еще один вариант семантики - «благодатное место», прекрасное, совершенное («*ευ*» - благо, «*topos*» - место). На самом деле слово евтопия («*eutopos*») впервые встречается в предисловии к базельскому изданию романа, стихотворении поэта Анемолия [337, с.96]. Под названием «Евтопия» (итал. - счастливая страна) вышел и первый перевод «Золотой книжечки», подготовленный и изданный в 1548 году итальянцем А. Дони, что отмечает в работе «Ренессанс и Утопия» Л. Баткин [36, с. 228]. Таким образом, латинское слово утопия, введенное в обращение великим гуманистом, имеет древнегреческую этимологию, его интерпретация связана как с происхождением слова, так и с оценками современников, вытекающими из содержания произведения Т. Мора.

Большая часть толковых справочных изданий даёт широкий ракурс толкования слова «утопия»: «небывалая блаженная страна и всё мечтательное, несбыточное, грёзы о счастья [140, с.521]» (В. Даль), «нечто фантастическое, несбыточное, неосуществимая мечта [374, с.733]» (С. Ожегов), «изображение идеального общественного строя [465, с.

535]» (А. Евгеньева), «жанр дидактичної літератури», «уявлення про ідеальне суспільство», «проекти суспільної перебудови [510, с.1270]». При всём разнообразии трактовок словарные статьи совпадают в повторении только трёх черт, характеризующих слово «утопия». Именно на эти признаки - «неосуществимость», «вымышленность» и «совершенство» - следует опираться при характеристике этого уникального феномена. Отметим, что отдельные статьи под названием «антиутопия», в выше упомянутых справочных изданиях отсутствуют. Для всестороннего и глубокого осмысления функциональных проявлений утопического сознания в художественной литературе следует обратиться к научной рецепции данной категории, изучение которой начинается с конца XIX в.

Художественно-философский опыт второй половины XX столетия отразил сложный путь человеческого духа от увлечения утопическими идеями (А. Бретон, А. Беляев, С. Лем) до полного неприятия и критики утопизма (К. Мангейм, К. Поппер, Дж. Кейтеб, Г. Маркузе, О. Хаксли, Дж. Оруэлл); от утверждений об исчерпанности утопической энергии (Ю. Хабермас, У. Эко) до вывода об устойчивой потребности человека создавать утопии (Ф. Полак, Ю. Шкляр, Е. Блох, П. Рикер). Представители разных научных школ и концепций подчеркивали наличие неразрывной связи утопии с художественной литературой, указывая на диалектическую связь утопии и художественного творчества, исходящую из их образного характера (Э. Баталов, С. Батракова, Г. Маркузе, А. Петруччани, Г. Крисмански, Р. Рюйе), генезиса и общих черт (С. Батракова, Э. Блох, М. Ласки, Х. Маравалль, А. Петруччани, И. Роднянская, Т. Розова, П. Рикер, Е. Шацкий, В. Шестаков), утопической природы литературного творчества (Т. Адорно, Г. Маркузе, К. Поппер, Ю. Хабермас, М. Хоркхаймер, Э. Фромм).

История изучения утопии убедительно доказывает, что её понимание сегодня достигает значения универсалии, социокультурного феномена, который является объектом исследования целого ряда гуманитарных наук. Утопия выступает как инструментальный осмысления и переживания мира, её содержание конкретизируется в многообразных историко-культурных традициях, определяя различные дискурсивные практики. Попытки определить данный феномен приводят к утверждениям о том, что «сложно, а может и невозможно дать абсолютно однозначное и исчерпывающее определение утопии [581, с. 8]», «утопия является одним из наиболее исследованных и наиболее темных жанров [Цит. по 626, с. 36]», до сегодняшнего дня «отсутствует не только общепризнанная концепция утопии, но и даже общепризнанное истолкование самого понятия и обозначаемого им феномена [317, с. 166]».

На сложность и необходимость выработки обобщающего подхода к осмыслению утопии указывает в предисловии к популярной антологии «Утопия и утопическое мышление» В. Чаликова. Она подчёркивает условность разделения частей на социологическую и литературоведческую в данном издании, так как «Утопия воздействует на сознание и поведение людей именно через свою образную природу [551, с.19]». Уникальный в данной ситуации подход предложен в наиболее часто цитируемой в научных исследованиях книге Э. Я. Баталова «В мире утопии». Издание структурировано как 5 диалогов социолога, филолога, историка, политика и критиков, ведущих в стиле платоновских диалогов дискуссии о природе и сущности утопизма.

Точкой отсчёта для систематизации всего многообразия концепций утопизма следует считать общий для фундаментальных исследований её происхождения вывод о том, что утопия является «одним из самых старых и чистых примеров демифологизации», что отмечают Ф. Полак, Ф. Кессиди, Ю. Левада, Э. Баталов [615, 220, 262, 34]. Это позволяет полагать закономерным её присутствие во всех продуктах распада синкретического мифологического сознания, а именно: науке, религии и искусстве и на этой основе выделить и обобщить представления о генезисе, сущности, структуре и функциях утопии в наиболее фундаментальных исследованиях из области социально-философских наук, религиоведения и искусствоведения.

Самым распространенным элементом духовного мира человека считал утопию польский историк О. Свентоховский, который предлагал понимать под утопиями «все возможные устроения улучшенных формъ человеческого общежитія въ будущемъ». Учёный считал, что их разделение историками по отраслям знания представляется ненужным, так как нельзя разделять области жизни «одна въ другую вплетённые [453, с.8-9]». Утопии очень неравномерно распределены по эпохам и национальным культурам, и до 1910 года наибольшее количество утопических текстов можно было найти у французов, англичан, потом - немцев и итальянцев. Понимая утопию очень широко, он считал, что она входит в состав многих этических теорий, дидактических систем, художественных произведений. Но последнее утверждение учёного, на наш взгляд, больше касается не столько утопии, сколько феномена утопизма.

Работу по сбору фактического материала продолжил в 1925 году исследователь утопии В. Святловский, который составил «Каталог утопий» (1925), где перечислил утопические тексты, начиная с античности. Он подчеркнул, что не поставил задачу так широко, как это сделал господин Свентоховский, который включил в свою книжку и утопические трактаты, лишённые поэтической формы. Приведенный каталог насчитывает 1850 утопических художественных текстов.

Классические подходы к интерпретации утопии конкретизировались в социально-философских науках в зависимости от её функциональных проявлений. Данный социокультурный феномен рассматривали в своих трудах западноевропейские социологи Ж. Сорель, Г. Дарендорф, К. Мангейм, Ж. Дюво, Г. Плетел, Г. Вебер, О. Тоффлер, Е. Шацкий, философы К. Маркс, Ф. Энгельс, Е. Блох, А. Глюксман, К. Поппер, П. Рикёр, Ю. Хабермас, Ж. Габель и другие, а также российские и украинские исследователи Ю. Чернышов, И. Неманова, С. Сизов, Г. Пономарёва, Э. Араб-Оглы, Н. Натуральнова, А. Овчаров, Т. Розова, Т. Запорожец. Разнообразие подходов и аспектов изучения рассматриваемого явления с позиций марксизма, анархо-синдикализма, «философии жизни», экзистенциализма, французской «новой философии» позволили обратить внимание на разные грани данного феномена, который исследователи определяли как:

«неосуществимую идею» (G. Garrett, G. Kateb, J. Shklar, Ch. Rooney, Ф. Мэньюэль и Фр. Мэньюэль, Ф. Полак);

«несбыточную мечту, грёзу» (Э. Араб-Оглы, Э. Баталов, И. Бестужев-Лада, Ж. Дюво, А. Ушков, Л. Чиколини, А. Фойгт);

«общественно-значимую мечту» (С. Грабовский);

«литературный жанр» (Л. Сарджент, Р. Дарендорф);

«архетип человеческой мысли» (М. Плетел; Петруччани);

«подрывающую существующий порядок вещей силу» (М. Авдеева, К. Кузнецова, М. Барга, В. Волгин, К. Мангейм, Р. Муккиелли, Р. Труссон, Ю. Чернышов, Л. Чиколини, А. Штекли, П. Рикёр);

«духовную интенцию человеческого сознания» (А. Нойзюс, Э. Блох, Х. Ортега - и - Гассет);

«форму духовно-ценностного освоения социальной реальности» (Ч. Кирвель);

«донаучную форму мышления» (К. Маркс, Ф. Энгельс);

«способ мышления» (Г. Крисмански, Р. Рюйе, М. Швонке);

«метод социального прогнозирования» (К. Поппер, О. Тоффлер, Р. Юнк);

«шизоидный синдром» (Ж. Камп, Ж. Габель).

До 60-х годов XX века в социально-философской мысли преобладали негативные оценки утопий и утопизма, которые преимущественно оценивались как напрасные мечтания, лишённые практической ценности.

Большой вклад в изучение утопии внесли представители русской религиозной философии С. Булгаков, М. Бердяев, Е. Трубецкой, Г. Флоровский, С. Франк, Л. Шестов, рассматривавшие каждую отдельно взятую утопию, как религию, мотивированную идеей Добра. Утопия оценивается в их трудах как христианская ересь,

одухотворённая верой в могущество разума, которая в конечном итоге превращается в «восстание человека против Бога [524, с. 390]». В трудах русских религиозных философов заложены основы изучения утопических основ христианства и социализма. В религиозной мысли до сегодняшнего дня сохраняется традиция интерпретации социалистических и коммунистических учений как продукта религиозного мировоззрения

Интерпретация утопии как формы секуляризованной эсхатологии и политического мессианизма, которая строится на позиции отождествления утопии и религии, предложена в работах М. Бубера, Р. Бульмана, Е. Герхарда. Т. Мольнара, Х. Кестинга, Н. Фрая, Ф. Полака. Из понимания утопии как «гуманистической религии» исходят в своих работах М. Элиаде и П. Тиллих. Последний считает данный феномен отражением сущности человека, извечно стремящегося к гармонии и совершенству. Известный английский теолог анализирует истоки утопии в христианском учении, соотнося идею утопии с образом Царства Божьего, и считает неуместным применять данные наработки в отношении фактов духовной культуры Востока. В эпоху модерна, актуализирующую всё индивидуальное и личностное, данная категория становится особенно актуальной, так как, по мнению Тиллиха, нельзя считаться человеком, не имея собственной утопии.

Наиболее широко и всесторонне исследования утопии представлены в искусствоведении, где она рассматривается во всём многообразии своих образных воплощений. В «предметных искусствах» (живописи, дизайне, архитектуре) утопические идеи и проекты связаны с поиском нового поэтического языка, способного более изысканно и оригинально осуществить идею Теургии. На материале искусства Возрождения данная проблема рассмотрена в исследованиях Л. Баткина (творчество Л. Альберти, У. Дечембрио, Филарете, Ф. Мартини, Леонардо да Винчи, Микеланджело, А. Карраччи, А. Дони) [36]; утопические проекты в архитектуре и живописи романтизма, модерна, постмодерна - в обобщающем исследовании С. Батраковой (произведения Ле Корбюзье, Гропиуса, Гарнье, Говарда, Нимейера, Пикассо, Кандинского, Макса Эрнста, Отто Мюля, Гюнтера Бруса и др.) [38]; поиски архитектурного авангарда XX столетия в книге польского исследователя Я. Вуека [101].

В наиболее популярных работах по фольклористике, посвящённых утопии, данный феномен зафиксирован как составляющая полижанрового единства в поэмах, сказках, слухах, легендах. В работе английского исследователя А. Мортонна народная утопия кодифицирована как «описание воображаемой страны, имеющее форму сказки» и определяется как «мерило для оценки всех своих преемников [342, с. 14; 18]». На большом историко-культурном материале (исторические свидетельства, судебные дела, донесения чиновников, памятники крестьянской литературы, записи устно-поэтических

нарративов) представлена история народной социальной утопии в России в работах А. Клибанова, В. Чистова [223, 224, 567, 568]. Заметим, что констатируемый исследователями всплеск утопического народного творчества предшествует расцвету литературной утопии в данных национальных культурах.

В литературоведческой науке дефиниция утопии может быть сведена к двум подходам, согласно которым данный феномен рассматривается как «литературный жанр» [339, с.233; 294, с.4; 359, с.12], «литературный архетип» [388, с.98; 137, с.253; 531, с.150]. В исследованиях последних лет наметилась устойчивая тенденция исследования утопического модуса в произведениях различных жанров: ораторском слове, торжественной оде, эпиталаме, в культуре послепетровской России [210], в современной авторской песне [470], драме [167].

Как мы видим, разнообразные научные подходы к дефиниции утопии обнаруживают диффузность, разноаспектность и многоуровневость её интерпретации. Через призму доминирующих в науке представлений утопия предстаёт во всём многообразии своих проявлений. Дефиниция данной категории затрудняется тремя факторами: многоуровневым характером (парадигматической структурой), исторической изменчивостью (процессуальной природой), зависимостью утопии от мировоззрения. Только с учётом названных моментов можно определить адекватный рассматриваемому явлению ракурс научного поиска, который позволит воссоздать целостную картину функциональной структуры утопии в русской художественной литературе рассматриваемого периода.

Наиболее обобщающей категорией, определяющей роль утопии в социокультурном пространстве, является категория «утопическое сознание». Фундаментальной работой, заложившей основы изучения данного феномена и его структур, является исследование К. Мангейма «Идеология и утопия», повлиявшее на целую традицию рассмотрения утопии как ориентира социокультурных изменений. Утопия в концепции Мангейма рассматривается как категория, которая представляет собой не совокупность определенных идей, а форму человеческого сознания, «которое не находится в соответствии с окружающим его бытием ... частично или полностью взрывает существующий порядок вещей [303, с. 113]». Её исчезновение способно привести к изменению природы личности и общества, при которой человек перестанет быть творцом истории и понимать законы её развития. Мангейм исходит из того, что конструктивный принцип любого сознания находится в его утопических пластах и об утопическом сознании можно говорить только тогда, когда конкретная утопия проникает во все его слои. При этом в утопическом центре активизируется воля к действию и видение.

Опираясь на учение об „идеальных типах” Макса Вебера, К. Мангейм создал типологию структур утопического сознания, к которой относит оргиастический хилязм анабаптистов, либерально-гуманистическую утопию, консерватизм, социалистически-коммунистическую утопию и современную констелляцию в их динамике. В концепции К. Мангейма заложены принципы понимания сущности утопического мышления, которые были развиты в работах его многочисленных последователей и нашли своё применение в различных отраслях знания от философии и фольклористики до современной герменевтики. На их основе вычленим и систематизируем параметры, характеризующие утопическое сознание как систему мировидения. Ему свойственны:

1) **трансцендентность**, предполагающая ориентацию в переживании, мышлении и деятельности на идеальные представления, при которой образ необходимого и желаемого в сознании совпадают. Данный подход к освоению действительности Э. Баталов определил как «факторный», отбирающий только те элементы действительности, которые являются направлением к желаемым представлениям, скрывающим объективную картину мира [303, 34, 429].

2) **идеализация**, которая является имманентным свойством познавательной потребности субъекта, «его стремления выйти в воображении за пределы не только действительного, но и возможного, каким оно представляется в данный момент, или, точнее, каким его формирует в нашем представлении данная действительность [34, с.27]». Причём она имеет эмоциональный характер, продуцирующий актантные модели поведения, так как утописту непременно хочется самому прикоснуться к совершенству.

3) **эстетизм**, природа которого рассмотрена К. Поппером на примере утопического творчества Платона. Учёный справедливо подчеркивает, что утопические идеи и проекты всегда обращаются к эмоциям, а не к нашему разуму и называет Платона художником в полном смысле этого слова, для которого даже политика подчиняется эстетическим законам. Поэтому, по мнению К. Поппера «платоновская мечта о единстве, красоте и совершенстве, его эстетизм, холизм и коллективизм являются продуктами, а равно и симптомами утерянного группового племенного духа» [Поппер 1992: 246]. К. Поппер критикует античного мыслителя за то, что он создает города во имя красоты, забывая, что человеческие жизни вряд ли можно использовать в качестве средства «для удовлетворения потребностей художника в самовыражении [406, с.247]». Учёный также затрагивает проблему своеобразия эстетического идеала в утопии, который из конкретно-чувственного представления о высшей норме совершенства в утопических произведениях превращается в морально-этический императив.

4) **парадоксальность**, основанная на диалектике рационального и иррационального. Генетически иррациональное по своей природе утопическое сознание, опирающееся на архетипы коллективного бессознательного (родового сознания), использует рациональные методы для детерминации процессов индивидуальной, групповой и коллективной идентификации, определения перспектив, целей и аксиологических координат будущего [34, 38, 567, 348].

4) **дихотомичность** направленности, при которой в утопической проекции критический вектор ориентирован на негативную оценку существующей реальности, а её креативный модус отражает стремление к созиданию, улучшению, усовершенствованию будущего. Критическая роль утопии акцентирована в работах Ю. Хабермаса, К. Гирца, К. Чистова, В. Чаликовой, И. Осинковского, Ю. Чернышова и др. В монографии П. Рикёра «Идеология и утопия», посвящённой анализу популярных концепций утопизма, известный философ и теоретик литературы ставит вопрос: «Не является ли утопия той основой, на которой мы осуществляем критику? [429, с.290]». Созидательно-проективные возможности утопического сознания, развивающие современное социальное проектирование, социальную реконструкцию и прогнозирование в совокупности с научными методами, рассматривались в работах Л. Мемфорда, Г. Плетела, О. Тоффлера. Основы изучения данного аспекта исследования утопического мышления были заложены в трудах Карла Поппера и отталкиваются от его идеи «поступательной социальной инженерии» (piecemeal social engineering), а также концепции повторяющихся моделей Ральфа Дарендорфа. Поппер пытался использовать продуктивные возможности утопического сознания для определения идеала как конечной цели и оптимальных средств его достижения с помощью поступательного планового реформирования. Рассматривая утопию в качестве «универсального архетипа человеческой мысли», базирующегося на повторении, он счёл возможным стандартизировать её продуктивные возможности. Такое отношение к утопии породило особенный «утопический метод», который с помощью творческого воображения позволяет создавать «идеальные типы» (Г. Вебер, Д. Рисмен). Он нашёл своё применение в современной футурологии для исследования проблем будущего. О. Тоффлер предложил создать так называемые «фабрики утопий», где свои мнения относительно идеальных социальных моделей выражали бы политические партии, общественные организации и крупные предприятия. Таким образом, Тоффлер предполагал поставить утопическое сознание на службу обществу для решения идеологических конфликтов.

5) **символичность** моделируемых картин мира, существующих как представление, в которых предметы и явления выступают лишь образами желаемых объектов. Цитируя

Мангейма, В. Чаликова подчёркивает, что это «мышление, стимулируемое не реалиями, а моделями и символами [558, с. 77]». Э. Баталов передаёт это свойство утопического мышления через ёмкую метафору «шифра бытия мира», а К. Гирц «всеохватывающей символической системы [429, с.317]». Это позволило К. Мангейму сконструировать структуры утопического мышления по подобию «идеальных моделей» М. Вебера.

Утопическое сознание находит своё воплощение в искусстве слова не только в утопических идеях, но и индивидуально-авторских художественных проектах желаемого будущего. Среди учёных, пытавшихся определить константные составляющие утопии, следует назвать П. Рикёра [429], а также таких исследователей творчества Платона, как В. Асмус, Д. Панченко, А. Лосев [20, 381, 285, 286]. Но доминирующим в работах указанных авторов является не литературоведческий, а идеологический аспект исследования. Поэтому попытаемся проинтегрировать выводы учёных и собственные наблюдения в их приложении к художественной литературе, тем самым, выделив параметры жанровой матрицы утопии на уровне содержания и авторских интенций. Структура утопии представляет собой сложную взаимосвязь трёх гетерогенных составляющих:

- **критической** саморефлексии, теологического «элемента всякой критики», «любого анализа», «любого воспроизведения коммуникации», выраженного в литературной утопии в форме иронии, полемики, прямого осуждения (утопия всегда питается негативным отношением к действительности, желанием её изменить);
- **конструктивной** идеи (идей) по совершенствованию существующей реальности как культурного компонента, устанавливающего горизонт в «исторически наследованных иллюзиях», предопределяющей этологизм сюжета литературной утопии (то, что предлагается читателю как проект, комплекс средств достижения желаемого будущего);
- **креативного** изображения идеализированного образа вымышленного мира, «фантазии» (Ю. Хабермас), «иллюзии» (Фрейд), компонента «рациональной надежды» (Э. Блох) (в котором идеал, созданный художественной условностью, обретает своё воплощение).

Поль Рикёр называет эти составляющие утопии «структурными элементами разного происхождения, которые действуют вместе [429, с.307]»; в нашем исследовании, посвящённом утопическому творчеству Платона, они кодифицированы в своей совокупности как утопическая жанровая матрица [58]. Отметим, что данная совокупность признаков не расширяет круга критериев, по которым исследователи разделяют утопии. Среди огромного их разнообразия назовём только основные: стремление к реализации идеала (Г. Гюнтер и Д. Гюнтер); направленность действия (А. Фойгт); способность к осуществлению (Ф. Полак); пространственно-временные характеристики, на которых основывается несколько концепций (Д. Гриффитс, Р. Стайтс, Г. Гюнтер).

Подытожив научную рецепцию изучения содержательно-структурной стороны утопии, остановимся подробнее на функциональном аспекте. Его изучение может быть обобщено и дополнено дефиницией следующих функций утопии:

1) **когнитивно-критическая**, наиболее часто отмечается в научных исследованиях, как основополагающая функция утопии. Она отражает причину, порождающую утопические визии, которая заключается в неприятии существующего порядка вещей. В качестве инструмента критики реальности, утопия отталкивается от порицания несовершенства жизни, и в литературных произведениях может быть выражена как в самом тексте, (как правило, в экспозиции), так и в подтексте. В утопическом дискурсе заложена потенция существования альтернативных миров, поэтому постижение лучшего из них составляет интенцию утопического сознания. Основываясь на этой функции утопии, антиутопию можно считать «модифицированной формой утопического мышления [390, с. 251]», позволяющей отслеживать реакцию общественного сознания на предлагаемые социальные изменения. Такой подход сформировал её понимание как «самоосознающего течения в литературе [129, с. 37]», «формы культуры [317, с.178]».

2) **нормативная** сводится к полаганию идеала, являющего собой образ будущего, как правило, представляющего собой совокупность неких норм общественных отношений и ценностных приоритетов. На этом основании создаётся новая картина мира. В художественной литературе это выражается в этологизме повествования, что позволило Г. Пospelову в его теории содержательности жанров отнести утопию и антиутопию к этологическим формально-содержательным единствам [266].

3) **компенсаторно-адаптивная** выполняет по отношению к человеческому сознанию психотерапевтическую роль, сохраняя его целостность. Она формируется мифоутопическим пространством (социальный миф, идеомиф), которое позволяет не только адаптировать человеческое сознание к окружающей действительности, но и формировать саму реальность с помощью «идеологических мифологем». Эта функция утопии позволяет сравнивать её со сказкой, на что указывали авторы утопических сочинений Т. Мор, С. Гартлиб, Д. Толкиен [341, с. 14; 493, с. 279]. А. Мортон определял утопию, как произведение, имеющее форму сказки.

4) **прогностическая**, основанная на способности человеческого сознания к прогнозированию будущего. Образ альтернативного мира в утопии всегда строится в соответствии с представлениями автора. Утопические визии являются результатом как экстраполятивных прогнозов (проецирование тенденций развития настоящего в будущее), так и конструктивно-проективного творчества. В этом плане весьма иллюстративным является тезис Ф. Полака, сформулированный учёным в работе «Образ будущего», в

котором акцентировано внимание на том, что «ход истории проектируется историей мысли о будущем [615, с. 24]».

5) **эстетическая**, заключённая в поиске совершенных форм бытия с помощью творческого воображения. Утопическая логика не нуждается в поиске научных доказательств, а предлагает рецепиенту индивидуализированную мысленно-чувственную картину мира, которая может быть воспринята посредством эмоционального переживания. Утопия конструирует будущее с помощью образов. Действие механизмов утопического творчества аналогично механизмам художественно-продуктивного мышления, что связано с мифологической природой утопии. А. Петруччани отмечает: «Чтобы вообразить себе жизнь в Утопии, читателю нужно проникнуть в саму страну, испытать на себе, испробовать на собственном опыте то, о чём рассказал путешественник, не забыв, что это всего лишь путешествие с целью проверки услышанного [388, с. 110]».

На основании структурно-семантических и функциональных характеристик утопического сознания и утопии уточним своеобразие категории «утопическое». Воссоздание образа идеального, предельно возможного и средств его достижения составляет первоначальную сущность утопического. Выяснение содержания данной категории становится наглядным через сопоставление, с одной стороны, утопического и реального, с другой - утопического и фантастического. В гуманитарном знании неоднократно предпринимались попытки противопоставить утопию истории [332], идеологии [303, 429], традиции [577], науке [309, 406]. Но до сегодняшнего дня вне поля зрения исследователей оставалась проблема теоретического осмысления своеобразия утопического в литературном творчестве, легитимизирующего полноценное существование данной категории в системе литературоведческих понятий. Утопическое противоположно реальному как идеальное, воображаемое, мнимое. Оно характеризуется разрывом с реальностью, радикальным противопоставлением альтернативной картины мира эмпирической действительности. Но утопическое противостоит реальному не как абсолютный вымысел, оно представляет собой развитие латентных тенденций реальности, которые часто оказываются „преждевременными истинами” (Ламартин). По определению Г. Маркузе, эти истины развиваются фантазией из архетипических предпосылок и направлены в будущее [311, с.127]. Утопическое эксплицируется как средство реализации прогностического потенциала литературного творчества. Эта функция художественной литературы сохраняется до сих пор, несмотря на развитие футурологического проектирования, и заключается не только в предвидении будущего, а и в стремлении помочь человечеству найти жизненные ориентиры и достичь гармонии. М. Салтыков - Щедрин отмечал, что «литература предвидит законы будущего, воспроизводит будущего

человека. Утопизм не пугает её [449, с41]». Литературное творчество является идеальной лабораторией для утопического эксперимента и выступает наиболее распространенной формой выражения утопических идей.

Но утопическое не настолько оторвано от реальности, чтобы не стремиться к осуществлению. Критерий осуществимости/неосуществимости утопических картин мира является одним из наиболее дискуссионных вопросов современной утопологии. Утопическое ассоциируется с недостижимым рациональному познанию полётом фантазии, который опережает его возможности. К. Паустовский, рассуждая о быстротечности человеческой жизни, отмечает: «Многие вещи, казавшиеся нашим отцам утопическими, осуществляются на наших глазах. Бывшая фантастика становится привычной действительностью [382, с.420]». Ответ на вопрос об осуществимости утопий достаточно прост, когда утопии становятся реальностью, они теряют свой утопический статус. На этой основе может быть разграничено понимание утопического и идеального. Первое всегда описывает объект изображения таким, каким он должен быть, причем утописты считают преодоление расстояния между реальным и утопическим возможным. Это способствует тому, что утопии осуществляются. Идеальное с самого начала осознаётся как недостижимое, и употребляется чаще с риторической целью, подчеркивая красоту описанного объекта.

Следует отметить, что понятие утопизма, утопического, утопии имеют конкретно-исторический характер и их выражение всегда зависит от социокультурного контекста. Поэтому не удивительно, что в быстротечности исторического времени одни утопические идеи отрицают другие, подобно тому, как в динамике стилистических доминант Ренессанс отрицает традиции литературы средневековья, классицизм, - традиции ренессансные. Поэтому парадоксальное на первый взгляд утверждение М. Эпштейна о том, что отторжение всех утопий не мешает постмодернизму «быть последней и Большой Утопией [596, с. 89]», является вполне закономерным. В этом случае при анализе конкретных литературных текстов ответ на вопрос, что можно считать утопическим, а что нет, зависит от норм общественных представлений в конкретно-исторический период. То есть манифестация предельно возможного в художественных текстах Платона и Ямбула, Мора и Кампанеллы, Уэллса и Стругацких будут разными и должны оцениваться на основе социокультурного контекста своих эпох. То, что считалось утопическим в произведениях Платона, становится антиутопическим в аксиологической системе координат XX века, то, что было фантастическим во времена Уэллса, становится реальным сегодня. При этом аксиоматическим следует признать тезис о том, что создание утопий является «постоянной потребностью человека [577, с.45]».

Попытки определения взаимоотношений утопического и фантастического предпринимались как исследователями утопии [120, 168, 253, 293; 357, 502], так и фантастики [209, 343, 479] и в основном сводились на уровень анализа фантастического как эстетического принципа (фантастики – концепта) в плоскость генерики, анализу феномена социальной или социально-утопической фантастики [566, 562]. Утопию определяют как мечту, видение, прогностический проект, что позволяет относить её к области условного, фантастического. Утопическое, связанное с реальными отношениями антитетичности, и представляет собой определенную форму искажения реальности, которая в художественной литературе определяется в рамках вторичной условности. Но ее эстетическое измерение раскрывается только в модусе «совершенное – несовершенное», опираясь на дидактическую задачу, что составляет своеобразие утопического в контексте фантастического. А. Франс считал утопию «принципом любого прогресса, движением к лучшему будущему [525, с.452]», которое образуется с помощью таких приёмов фантастической образности как гипербола, символ, сравнение.

Сопоставление фантастического и утопического является важным для определения специфики последнего. Цветан Тодоров основным критерием для определения фантастического считает колебание читателя при знакомстве с текстом между реальным и иллюзорным, возможным и невозможным. На этом основании учёный выделяет фантастическое – необычайное и фантастическое – чудесное, где методом исключения последнего, можно соотнести утопическое с фантастическим – необычайным [491]. В отличие от фантастического, утопическое выглядит рационально-мотивированным, а необычайное в его плоскости подлежит редукции путем поиска разных объяснений. Отметим, что утопическое даже стремится к эффекту «подлинности» при всей вымышленности своего воображаемого мира. Это достигается не только за счет всевозможных объяснений, но и ссылок на свидетельства участника событий, как средства выражения побочных доказательств, избрания формы дневниковых записей для повествования или введения реальных фактов в структуру утопического нарратива. В этом случае события выглядят необычайными, а рассказчик – реальным, что формирует в воображении читателя пространство для возникновения фантастического вымысла. Языком психоанализа этот феномен может быть назван пандетерминизмом, представляющим собой генерализацию каузальности, когда в сюжете нет места случайности, и между всеми элементами существует заранее предопределенная, объективно данная непосредственная связь. Поэтика утопического выступает средством доказательства не только верности изложенных идей, но и способов их достижения. Функция поэтической образности состоит в оживлении умозрительных схем и проектов.

Структура утопического определяется как синтетическая, основанная на сочетании с элементами и формами смежных сфер познания действительности. Такого рода формы, выигрывая в научности, всегда проигрывают в художественности, что отмечает В. Н. Чумаков. Ещё В. Белинский подчёркивал, что «синтетические формы» со всей неизбежностью теряют «кое-что» от сущности искусства, вбирая в себя сущность того, к чему прилегают [570, с.10]». Фантастичность утопической картины мира заключается не в оригинальности авторского вымысла или возможности высказывать пророчества, а в том, что потенция реализуется через художественность. Утопическое пропитано пафосом утверждения авторского идеала, поэтому имеет более тесную связь, чем фантастическое, с мировоззрением писателя. Примером тому могут послужить политические проекты Т. Мора и Т. Кампанеллы, научные открытия Ф. Бэкона, планы реформирования народного образования и школы известным французским педагогом Андреа, идеи фабианского социализма Г. Уэллса, популяризация идеалов махизма А. Богдановым, описанные в утопических сочинениях названных авторов. Утопическое, имея информационно-иллюстративную нагрузку, выглядит схематичным, умозрительным, рационалистическим. Можно считать, что собственно художественное вступает в его структуре в конфликт с научным, потому что подчиняет поэтическое разъяснительно - дидактическому. Сложность определения этого феномена заключается в том, что два очерченных модуса совмещаются в утопическом и его модификациях эклектически, сохраняя свою самостоятельность. Это условность, которая не скрывает своей искусственности, представляя готовые истины бытия в их образцовости и совершенстве.

Бытие утопического в литературном творчестве имеет многогранный характер и проявляется как имплицитно, так и эксплицитно. Следует констатировать, что утопическое в наиболее обобщенной форме выступает как «горизонт литературного творчества». Авторские представления об идейно-эстетических, этических и социальных идеалах и нормах жизни отражаются в структуре художественного повествования на уровне идейно-тематической оценки и эстетического модуса изображения событий, и иногда акцентируются автором как антитетические идеальным. Например, утопическая идея В. Соловьёва об искусстве, как теургии, способной обновлять жизнь и направлять творческую энергию на образование «инобытия», «красоты как сущего», существенно повлияла на формирование российского символизма. Эта установка имела характер эстетической утопии, в которой решающая роль принадлежала художнику-мессии, способному преобразить вселенную и достичь своим творчеством сияния антроподицеи.

Утопическое может иметь в художественном мире не только имплицитный общелитературный, но и эксплицитно-выраженный, локальный, идейно, сюжетно или

жанрово обусловленный характер. На уровне идеи произведения данный феномен может существовать как выражение авторского утопизма относительно совершенствования межличностных взаимоотношений, улучшения отдельных сфер жизни, гармонизации внутреннего мира личности. Классическая литература даёт многочисленные примеры бытия утопических идей в литературных текстах. Например, в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание» **утопическая идея** об абсолютной свободе и вседозволенности для избранных, которую пытается доказать Раскольников, выступает как элемент общей авторской концепции, которая раскрывает в романе тяжелый путь духовного кризиса и перерождения героя. Следовательно, утопическая идея в этом случае является важной составляющей идейно-тематического содержания произведения. Но авторский замысел оказывается намного шире, чем изображение краха теории Раскольникова и перерастает в рассуждение о природе зла в человеке, богостроительстве и будущей судьбе человечества. М. Бахтин назвал романы Достоевского полифоническими, в них «не множество характеров и судеб в едином объективном мире, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь [45, с.45]». Он сравнил их с симфониями, в которых главным героем становится сверхидея. В этом контексте проблему отдельного исследования составляет изучение утопизма творчества Достоевского как парадигмы утопического содержания, которая может быть рассмотрена на уровне многочисленных идей и сюжетов произведений классика, таких как: «Легенда о Великом Инквизиторе» («Братья Карамазовы»), история женской коммуны («Преступление и наказание»), идеология Версилова («Подросток»), рассказ «Сон смешного человека», а также оценки утопии самим художником, как воплощенного в жизнь водевиля в «Записках из подполья».

Примером вставного **утопического сюжета**, который является органической частью композиционного целого романа, является описание Телемского аббатства в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Это произведение является не менее интересным объектом анализа в аспекте утопической проблематики, чем романы Достоевского. В нем утопия становится составляющей более широкой картины мира, где художественность переплавляет в единое целое фольклорное начало, сатиру на авантюрную героику старых рыцарских романов, «эпикурейскую» утопию, гротескные картины «старой веселой Франции», которую пробудил к новой жизни свободный дух эпохи Возрождения. При этом автор обращает внимание читателя на то, что за его улыбками, анекдотами и иронией скрыто глубокое философское содержание «все же не заслушивайтесь вы пеня сирен, а лучше истолкуйте в более высоком смысле все то, что, как вам могло случайно показаться, автор сказал спроста [419, с. 30]». Большинство

исследователей творчества Рабле определяют вставной сюжет о Телемском аббатстве как утопический, но характеризуется он по-разному: как утопическая картина, утопический мотив, утопическая жанровая форма, или просто как утопия. Например, исследователь творчества Рабле В. Дживелегов замечает: «эта картина Телемского аббатства не более как утопия - блистательная, правда, лучезарная, заглядывающая в далекое будущее и страстно призывающая его приход, - но все же утопия, видно из того, как Рабле изображает материальную базу этой беспечальной жизни [142, с. 12]». В произведении можно найти, кроме описания Телемского аббатства, по меньшей мере три вставных утопических сюжета, наряду с гротескными образами они образуют антитетическую по своему характеру архитектуру текста, которая передает сущность гетерогенного, аксиологически многовекторного карнавального художественного мира. Но утопические вставные сюжеты о путешествии Эпистемона к совершенному миру вечного блаженства, о Гастере (Желудке) и его царстве справедливости, о добром образованном правителе Пантагрюэле, не составляя главного содержания «Гаргантюа и Пантагрюэля», играют в структуре художественного целого весьма важную жизнеутверждающую роль.

Данные примеры из классической литературы наглядно показывают разночтения в определении характера утопического в отмеченных произведениях, которые в то же время позволяют отличить их от жанрово-обусловленных форм утопии. Последние имеют целый комплекс констатнтных признаков, которые не могут быть выявлены в приведенных выше художественных произведениях, и опираются на соответствующую жанровую традицию. Следовательно, общность и различия двух типов утопии - общелитературной и жанрово-обусловленной отражено в соответствующих характеристиках эстетической сущности утопического, его формально-содержательных признаках и поэтических особенностях. Первый следует рассматривать, как выражение утопизма в художественной ткани произведения, второй - считать конкретным его проявлением в пределах жанровой традиции.

1.2. Новейшие эстетические и литературоведческие концепции утопии

Конец XX века отмечен научными дискуссиями о кризисе социального утопизма. Уже в 60-е годы в зарубежных исследованиях наметился мировоззренческий сдвиг в

отношении к утопическому мышлению, утопизму и утопиям, вызванный крахом тоталитарных систем. В книге «От утопии к кошмару» Ч. Уолш констатирует: «настроения тотального пессимизма овладевают нашим сознанием и нашим духом [626, с. 66]». Кеннистон в работе «Закат утопии» указывает на то, что «изменилось и значение «утопического», сегодня этот термин недвусмысленно ассоциируется с «нереалистическим», «саморазрушающимся [610, с. 43]». О «смерти социальной утопии» пишут и такие известные американские и западноевропейские учёные, как М. Хиллегас, Дж. Шклар, Ю. Хабермас. Однако определяемое в формате «кризиса», «конца», «упадка» состояние утопической мысли в конце XX века вовсе не означает полного исчезновения всего многообразия его проявлений. В современной эстетике и литературоведении существуют и другие концепции, авторы которых отмечают изменение характера функционирования утопического модуса в динамике культуры. Эти процессы определяются как «победа утопии над идеологией», её утверждение «как намеренно внесоциальной», «перемещение акцента в рамках утопической модели с социального целого на индивида, с родового человека – на личность, с морали – на психологию [34, с. 38]».

Для того, чтобы объективно оценить современное понимание утопического модуса и его отражение в художественной литературе рубежа XX–XXI вв., необходимо обратиться к подробному анализу новейших эстетических и литературоведческих концепций, посвящённых рассмотрению данного феномена. В современных зарубежных теориях утопии следует отметить возрастающий интерес к эстетическому и психоаналитическому аспектам изучения данного феномена. Большой вклад в разработку данной проблемы внесли зарубежные исследователи, продолжающие богатейшую традицию изучения утопической мысли. Среди них особое место занимают представители Франкфуртской школы: Юрген Хабермас, Герберт Маркузе и Теодор Адорно.

Юрген Хабермас в работе «Кризис государства благосостояния и истощение утопических энергий» [535] исследует проблему природы утопизма в культурной традиции. Учёный считает, что авторы классических утопических сочинений в своих произведениях сделали «обратный перевод» представлений о рае на язык исторических пространств и вымышленных земных миров. Характеризуя эпоху модерна, Хабермас вводит понятие «дух эпохи» (*Zeitgeist*), которое активизируется столкновением исторической рефлексии и утопических представлений о счастливой будущности, подчёркивая, что сегодня складывается впечатление об истощенности последних. Утопические представления об альтернативном укладе жизни по большей части становятся пессимистическими не только потому, что в культуре господствуют

настроения тупика, но и по причине изменения духа времени, освобождения исторического сознания от «утопических энергий». Целый комплекс объективных причин общественного развития повлиял на изменение сознания масс, среди них Хабермас отмечает, прежде всего, осуществление социальных утопий средствами науки, которые имели негативные последствия. «Сужается горизонт будущего», утопические ожидания изменяют свой характер, они передвигаются в другие сферы жизни. Перспективу развития утопической парадигмы в ситуации постмодернизма учёный видит в полной дискредитации утопии социального благосостояния, имеющей рациоцентричный характер, и господстве утопии коммуникативного общества, основанного на интерсубъективизме.

Осмысление роли утопии в структуре творческого воображения занимает значительное место в работах Г. Маркузе «Эрос и цивилизация», «Одномерный человек» [311]. Опираясь на наработки неопрейдизма и марксизма, он определяет её роль в индивидуальном и массовом сознании. Воображение, как и сфера подсознательного, по Маркузе, генетически связано памятью синкретического прошлого, когда жизнь индивида и рода были едины под властью «принципа удовольствия». Учёный считает, что фантазия способна примирить личность с миром, желание с осуществлением, счастье с умом через родовые архетипы коллективной и индивидуальной памяти, «табуированные образы свободы». Механизм этого примирения осуществляется через творческое воображение, которое пытается материализовать то, что было вытеснено принципом реальности в утопию. Эти выводы Маркузе перекликаются с концепцией Э. Блоха, который рассматривал утопию как вечный источник возникновения нового для достижения абсолютного идеала и считал, что утопия «стоит на горизонте любой реальности [60, с. 49]».

Маркузе объясняет причину возникновения и популяризации жанра утопии в художественной литературе тем, что именно искусство является наиболее очевидным «возвращением вытесненного не только на уровне индивида, а и истории рода [311, с.127]». Отсюда вытекает и разное понимание функций утопии, которое отличает Маркузе не только от Фрейда, но и от его сподвижников по Франкфуртской школе (Адорно, Хоркхаймера, Фромма). Продукты воображения, требующего «целого в союзе с родом и «архаичным прошлым», он рассматривает как утопии, которые нуждаются в реализации, считая, что нужно бороться за воплощение в жизнь самых фантастических и наиболее утопических проектов, например, в сюрреалистическом искусстве. Для Фрейда же продукты воображения выступали как идеальные образования, которые важны для индивида только потому, что они неосуществимы. Таким образом, рассматривая

социальную функцию искусства, Маркузе утверждает, что творческое воображение способно придавать форму «неосозанным воспоминаниям» о свободе. Реальность, возрождаемая в искусстве посредством Ритма, метра, художественной речи теряет свои ужасающие черты, происходит процесс «снятия». Художественное выражение несвободы «превращается в эстетическое примирение с ней», что, по мнению учёного, совпадает с аристотелевским катарсисом. Следует согласиться с Ю. Давыдовым, что размышления Маркузе о социальной функции искусства часто подменяются размышлениями о функции утопии, и «ценность образов фантазии определяется их возможностью быть кодами будущего [138, с. 144]».

Т. Адорно в «Теории эстетики» дополнил концепции утопии Франкфуртской школы. Понятие «утопия» учёный трактует очень широко: как утопию отдельно взятого литературного произведения, «предвидящего своей формой то, чем оно могло бы стать», как конечную цель художественной литературы, способной «передавать непередаваемое» с помощью утопии [4, с. 49-52; 185]. Роль искусства слова, по мнению учёного, состоит в функции предупреждения, примирении непримиримого, идеала и действительности.

Анализ роли утопического в структуре творческого воображения позволяет рассматривать его как материализованную в образах желания, рефлексии символического плана, связанную с деятельностью осознанно - воображаемого. Такой подход к осмыслению феномена утопии является основанием для дифференциации поэтики утопии и поэтики грёзы, что предпринято в исследованиях У. Тупонса, Г. Башляра, И. Роднянской [618, 31, 434]. Г. Башляр употребляет термин «поэтика грёзы», чтобы воссоздать конфигурацию поэтического образа, предшествующую мысли. Грёза, как состояние между сном и явью, является более творчески производительным и в то же время менее зависимым состоянием от принципа реальности. Тупонс характеризует грёзу в качестве «направленного пучка желаний, который ищет удовлетворение в материализованных образах мира [618, с.13]». В этом случае она полностью совпадает с утопией, несуществующим, вымышленным пространством мечты и желаний (местом, которого нет). Грёза возвращает читателя к законам детского воображения, «когда образ неотделим от всемогущего магического жеста, оперирующего ценностно-насыщенными субстанциями [618, с.17]». В концепциях Тупонса и Башляра своеобразие «поэтики грёзы» основывается на обращении к средствам поэзии, способной породить суггестию, не затрагивающую ментальной сферы. В генологической концепции А. Ткаченко этот феномен представлен как проникновение лирической эмоциональной тональности в произведения эпических жанров [490, с.82-92]. Для грёзы характерны использование идеализированных образов коллективного бессознательного и алогичность развития

событий, свойственная фэнтэзи. Грёза появляется там, где становится бессильной умозрительная утопическая логика. Она напоминает утопическое видение, лишенное своего рационалистического допущения.

Анализируя творчество Р. Брэдбери, И. Роднянская в работе «Поэтика грёзы» Р. Брэдбери как инструмент утопической критики цивилизации» показывает, как обогащается художественное содержание философской дистопии за счет использования «поэтики грёзы». Исследовательница рассматривает механизм воплощения утопических идей (утопии взвешенной цивилизации, самоограничения и минитюаризации домогательств, бесконечного распространения колонизации Вселенной) в художественном мире его философских романов, акцентируя внимание на различных гранях и оттенках воплощения жанрового содержания, моментах воссоединения в воображении читателя «возвышенных потенций» с реальностью.

Генетическая природа и художественное своеобразие утопии с позиций интерпретационной методики глубинной герменевтики рассмотрена в работах Поля Рикёра. Универсальность его методологии состоит в соединении достаточно популярных в XX веке методов психоанализа, структурализма, феноменологии, герменевтики с идеями философии жизни и персонализма, так как, по мнению учёного, филологический анализ не способен объяснить феномена трансформации художественного текста в процессе прочтения. Эстетическая преобразующая сила произведения и его содержательная ценность не находятся на поверхности, а требуют целостной реконструкции. В работах известного философа и теоретика литературы «Что такое текст? Объяснение и понимание» [430], «Герменевтика. Этика. Политика» [428], «Память, история, забвение», «Идеология и утопия» [429] затронуты вопросы художественной сущности утопии как формы литературного творчества и общественной идеологии в осмыслении актов восприятия и интерпретации художественного текста. Подробно вклад П. Рикёра в разработку теории утопии рассмотрен нами в работе «Проблемы художественности утопии в современной герменевтике» [57], отметим только некоторые суждения учёного, значимые для определения общей методологии нашего исследования. Устанавливая трудности изучения такого универсального явления, как утопия, Рикёр обращает внимание на его многогранность, что позволяет объединить различные функциональные проявления рассматриваемого явления в едином концептуальном поле. При этом исследователь акцентирует внимание на том, что утопия зарождается в литературной традиции, через неё распространяется и «актуализируется в бегстве в литературу [429, с.373]». Литературность утопии имеет как позитивное, так и негативное влияние на её развитие. С одной стороны, это усиливает её суггестивную силу, а с другой – усложняет

её дефиницию, что связано с многообразием интерпретаций художественных образов. Неосуществимость учёный считает главной чертой утопии, так как она живёт только в воображении читателя. Разделяя идеальные и мнимые миры как утопические и сказочные, учёный подчёркивает, что в утопическом произведении идеал является смыслообразующим принципом, а в обществе – основой человеческого согласия. Обращаясь к категории времени как определяющей для характеристики утопии, Рикёр рассматривает её с двух сторон. Он исходит из понимания «футуризма» утопии как возвращения к первоистокам, ссылаясь на традицию, сформированную ещё в античные времена. По мнению учёного, утопия является поиском утраченного, выражением ценностей предшествующих времён. Обратим внимание на то, что данное понимание когерентно художественной семантике рассмотренного выше мифа о Золотом веке, что позволяет декодировать любую утопию через миф о вечном возвращении, детально проанализированный в работах М. Элиаде. Этот процесс приобретает форму инверсии, поэтому часто достоинства прошлых времён предстают как недостатки современной жизни, а тексты античных утопистов можно прочитать как современные антиутопии.

В своей концепции Рикёр опирается на толкование утопии как семиотической системы, совокупности образов, освещающих социальную возможность. В этом случае литература как хранительница предшествующей художественной практики представляет идеальную лабораторию для сохранения утопического опыта и производства утопического смысла. Теряя свою монополию на утопию как литературный жанр, она приобретает приоритетный исследовательский статус. Такой подход пересекается в отдельных аспектах с наработками теоретиков постмодернизма. Современные постмодернистские концепции развивают исследования глубинных процессов и механизмов влияния художественной литературы на внутренний мир человеческой личности, в которых новую содержательность приобретают понятия наслаждения, тела, эстетического, художественного, Фантастического, утопического. В исследованиях Р. Барта, Ю. Кристевой, Ж. Делеза, Ф. Гваттари, М. Фуко, Ж. Бодрийера декларируется культ чувственного опыта, провозглашаемый как эпистема современного мышления, своеобразное видение «децентрированного мира», заменяющего познавательные практики чувственным опытом. Утопии в данных теоретических концепциях отведена роль смыслообразующего элемента в экспликации интуиций, ассоциаций и внушений языка постмодернистской чувствительности, процессах творчества и восприятия. Примером могут послужить статьи Р. Барта «Комплексы А: отчуждение и утопия» [29], в которых рассмотрено утопическое содержание моды на риторическом уровне.

В структуралистских, постструктуралистских и деконструктивистских концепциях, переосмысляющих характер взаимосвязи языка и мышления, в частности, в концепции нарратологии (Ж. Деррида, Ж. Ф. Лиотар), высказана гипотеза об образном характере человеческой речи, развивающейся по законам риторики и метафоры. При таком рассмотрении художественная литература превращается в «создающую реальность», «привилегированное место трансформаций», «хранилище чувственного опыта», а литературоведение приобретает статус приоритетного знания, которое способно ассимилировать историю как метанарратив (Ю. Кристева), философию как литературный жанр (Ж. Деррида), выступать «физиологией телевизий» (Ю. Кристева). Это раскрывает новые возможности для исследования проблемы «Художественная Литература и Утопия», что при таком широком понимании данных категорий позволяет их отождествлять или выражать одно через другое. На постановку вопроса в таком формате в зарубежных исследованиях впервые обратила внимание С. Батракова, которая в своей работе «Искусство и утопия» приводит целый ряд показательных в этом плане заголовков книг и статей: «Literatur ist Utopie» | Hrsg. Von G. Veding. Frankfurt | Main: Surkamp, 1978; Ohff H. «Kunst is Utopie»/ Gutersloh: Bertelsmann, 1972 и т. д. В интерпретации характера взаимосвязи данных феноменов можно определить две взаимоисключающие позиции. Прежде всего, следует отметить тенденцию к их отождествлению, согласно которой вся художественная литература может рассматриваться как утопия.

Известный французский теоретик литературы Жерар Женетт в своих ранних статьях на материале произведений Борхеса обосновывает идею «Утопии литературы [169, с. 143-150]». За этим видением стоит понимание всемирной литературы как одного гигантского текста, в котором все уже написано. «Это восприятие литературы, - пишет Женетт, - как однородного и обратимого пространства, где нет ни индивидуальных особенностей, ни хронологического предшествования, это экуменическое чувство, благодаря которому всемирная литература представляется великим безымянным творением, где каждый автор является лишь случайным воплощением вневременного и безличного духа [169, с. 145]». Вавилонская библиотека выглядит в этом случае как универсальное пространство, огромная «нигдея», где возможны любые встречи автора, героя и читателя; читателя с самим собой; автора с эпохой вне реального времени и пространства. Данная метафора, раскрывающая глубины восприятия художественного текста, имеет в интерпретации самого Борхеса мифоутопическую природу. У него можно найти такие слова: "Библиотека безгранична и периодична. Если бы вечный странник пустился в путь в каком-либо направлении, он смог бы убедиться по прошествии веков, что те же книги повторяются в том же беспорядке (который, будучи повторенным,

становится порядком) [169, с. 78]". Автору и читателю в борхесовской «утопии литературы» отведены определённые роли: автору учёный предписывает роль секретаря, который пишет „книгу мира” и полностью посвящает себя этому служению. Читателю „чудесная”, „тоталитарная” утопия Борхеса позволяет понять, что содержание литературы живет в нём самом.

Один из основателей школы рецептивной эстетики, немецкий теоретик литературы Вольфганг Изер критикует понимание художественной литературы как „утопической фантазии”. Такой подход он считает логоцентристским, превращающим художественную литературу в средство улучшения существующей реальности с целым рядом социальных задач. Мало того, осуществление утопии в ходе какой-либо революции означало бы, по мнению учёного, «конец литературы [200, с.41]». Пытаясь обнаружить скрытые потенции художественной литературы, которые не были реализованы, учёный приходит к выводу, что литературное творчество не столько нацелено на утопию, сколько опирается на механизмы мифотворчества, стремится примирить противоречия человеческой души, её двойственный характер. Однако и Ж. Женетт, и В. Изер опираются в своих утверждениях на достаточно широкий уровень обобщений и понимания сущности утопии. Исследователи исходят из позиции признания мифологизма художественной литературы, однако не затрагивают проблемы диалектического единства утопии и мифа, которая открывает новые возможности для осмысления современного состояния проблемы. Утопия и миф постоянно взаимодействуют, что даёт основание для изучения в современных литературоведческих исследованиях такого гносеологического концепта, как мифоутопия.

Рассмотрение взаимоотношений Утопии и Литературы в историко-литературном аспекте позволяет разрабатывать ещё одно направление научных исследований, отталкивающееся от интерпретации утопии как «преждевременной истины» (Ламартин), которая воплощается в правящую в то или иное время «истину бытия» (Г. Хайдеггер). В этом случае утопия выступает как средство конструирования этического, социального, эстетического идеала, который мотивирует и вдохновляет общество, формируясь в художественной литературе определённого периода. Американский социолог А. Винер, анализируя современное состояние «кризиса идеологий» и «мифологического вакуума», отмечает необходимость образования нового «целесообразного» мифа, который как энергетический источник питал бы веру в будущее, потому он считает, что «мир сегодня находится на пороге неслыханного сдвига к новым утопиям и мифам» [629, с. 36]. Ю. Борев, очерчивая перспективы развития художественной литературы в новом веке, констатирует впервые отсутствие «формулы бытия человечества», новой утопии, которая

бы определяла ориентиры развития общества, его идеологию и стереотипы повседневного сознания. Его комментарии подводят итоги многочисленным дискуссиям в литературной критике конца 90-х, посвящённым обсуждению глобальной концепции мира и человека XX века. По мнению учёного, она заключается в тотальной «утрате иллюзий [486, с. 9]».

В процессе социокультурной динамики ядро художественного сознания эпохи формируется на основе утопической идеи, определяющей новую «формулу бытия». Так, к примеру, античное искусство вдохновлялось возможностью изменить мир силой героического подвига, литература средневековья - райской жизнью, классицизма - утопическими идеями об абсолютной упорядоченности и иерархичности мира. Процесс формирования самосознания личности или сообщества всегда нацелен на идеальную перспективу, утопический ориентир совершенства, которого следует желать. Напомним, что согласно П. Рикёру, «утопический элемент является неизменным компонентом идентичности [429, с. 374]». В постмодернистской художественной реальности потеря веры в конечность любой перспективы, которая ожидает нас в будущем, девальвирует ценность утопий, они оказываются в контексте иронии и отрицания. Таким образом, истощается и источник жанра литературной утопии, наиболее репрезентативной составляющей утопической парадигмы.

В данном исследовании совокупность черт, суммирующих проанализированные концепции утопии, квалифицирована как утопическая парадигма, включающая такие системные уровни:

- 1) совокупность акциональных и аксиологических установок (знания, ценности, убеждения), связанных с проявлениями утопического сознания и мышления;
- 2) система мифоутопических сюжетных архетипов, утопической топике, структурных элементов утопии, выступающих в качестве средств выражения утопического модуса в художественной литературе, наиболее ярко эксплицируемых в жанрах утопии и антиутопии;
- 3) совокупность семантических наполнений понятия «утопия»: от утопической идеи до утопии Литературы.

Подытоживая достижения современной науки в изучении теории утопического сознания, утопии, утопического и их функциональных проявлений в художественной литературе, обратимся к рассмотрению типологии утопий и истории вопроса, акцентируя внимание на наиболее значимых периодах в развитии данных феноменов, оказавших наиболее существенное влияние на современное состояние утопической парадигмы. При этом подчеркнём, что континуальность утопического модуса в динамике культуры имеет константный характер и сопровождается периодами бифуркации и латентного развития.

Утопиоцентричными эпохами являются античность, Просвещение и модернизм, характеризующиеся расцветом утопической мысли и утопического творчества, что обусловлено целым рядом факторов, на которых мы остановимся ниже. В различных художественных системах активизируются различные составляющие утопической парадигмы. В социокультурной динамике они не только испытывают определенные трансформации, но и переживают процесс эмансипации и перенесения в иную культурную плоскость. Бытование утопического модуса в литературном процессе сопровождается постоянными изменениями, которые осуществляются на основе следующих актантных механизмов:

- 1) «переакцентуации» (утопических идей, сюжетов, жанров культурной традиции в новом социокультурном контексте);
- 2) интерференции (различных национальных традиций утопического творчества);
- 3) креации (новых, оригинальных индивидуально-авторских моделей преобразования мира и человека, выраженных в сюжетно и жанрово обусловленных формах);
- 4) негации (в модусах пародирования, иронического изображения, деконструкции, верификации, что характерно для различных разновидностей антиутопических произведений);
- 5) эмансипации (автономизации и перемещение отдельных элементов утопической парадигмы в качестве символических форм в иную культурную плоскость, например, идеологическое или массмедийное пространство).

При этом утопия всегда остаётся имплицитным элементом творческого процесса, совмещая в нашем сознании/ощущении мира прошлое, настоящее и будущее; истинное, иллюзорное и фантастическое. Проблема сущности утопизма определяется «возвращением к истокам», которое представляет собой актуализацию платоновской интерпретации социальной гармонии как когерентности индивидуального и общего понимания Блага.

1.3. Принципы создания типологий утопий. Антиутопия.

Не менее актуальной в сравнении с дефиницией утопии является проблема систематизации её многочисленных разновидностей. Не претендуя на полноту освещения

данного вопроса, остановимся на тех классификациях, которые связаны с литературной утопией.

Первая тематическая классификация утопических текстов в отечественном литературоведении была предложена Л. Украинкой в её работах «Утопія в белетристиці», «Утопия в беллетристическом смысле» [505, 506]. Рассматривая различные жанровые разновидности утопии в истории мировой литературы, автор выделяет: теологические утопии на основе вавилонских и персидских легенд; политические в древнееврейской поэзии; апокалипсические в книгах пророков Исаяи, Эзекиля, Иола; негативные утопии, примером которой может служить «Божественная комедия» Данте; исторические, такие как «Киропедия» Ксенофонта, «Германия» Тацита; философские - «Тимей», «Критий», «Государство» Платона; религиозно-догматические - трактаты Августина Блаженного; беллетристические новейшего типа, начиная с «Утопии» Т. Мора. В классификацию Л. Украинки включены фольклорные произведения, поэтические, прозаические тексты и религиозные трактаты, что указывает на достаточно широкое понимание автором феномена утопии.

Утопия всегда конкретизируется в определённом социокультурном контексте, поэтому наиболее доступным и простым является хронологический принцип её дифференциации, который был взят за основу такими зарубежными учёными, как В. Свентоховский, В. Парниевский, Л. Мамфорд, Э. Баталов, Р. Труссон [453, 614, 613, 34, 619]. Так, например, В. Парниевский выделяет утопии древнего мира, западноевропейские утопии эпохи Возрождения, западноевропейские и русские утопии XVIII века, русскую утопию XIX века, включающую романтические, славянофильские, петрашевские, анархические её виды. Л. Мамфорд характеризует утопии Нового времени, Просвещения, социалистические утопии XIX века, коммунистические утопии рубежа XIX–XX вв. Э. Баталов делит утопии на анархистские, либерально-демократические и социалистические. Как мы видим, такой подход по сути своей является идеологическим, и классифицирует не столько утопии, сколько выраженные в них идеи. Акцентируя внимание не только на истории утопических идей, а и на характерных структурах утопических сюжетов, Л. Мамфорд предлагает выделять «утопии бегства» и «утопии реконструкции». Первые строятся на описании счастливых миров и не связаны с изменением существующего порядка. Их герои, как правило, бегут в то место (остров, планета, подземный мир), которое является воплощением общественного блага. Эскапистскими по своей сути являются многие классические утопии, включая и канонический текст Т. Мора. Утопии реконструкции кодифицированы как героические, так как данная модель имеет актантный характер, и содержат определённую программу преобразований.

Классификация Мамфорда получила широкое распространение и неоднократно уточнялась и дополнялась. Известный польский исследователь утопий Е. Шацкий разделил эскапистские утопии на «утопии места», «утопии времени» и «утопии вневременного порядка», а героические – на «утопии ордена» и «утопии политики» [577]. «Утопии места» или так называемые пространственные утопии, описывающие счастливые сообщества в недостижимых уголках земли, типичны для литературы XVII века. Примером могут служить многие классические утопические произведения: «Город солнца» Т. Кампанеллы (1602), «Новая Атлантида» Ф. Бэкона (1619), «Христианополис» Андреа (1619). Распространённость пространственных утопий в литературе Просвещения исследователи связывают с эпохой географических открытий, прослеживая, как по мере освоения новых земель идеальные государства перемещались по маршруту Америка - Австралия - острова Тихого океана, что отражают «Христианополис» Андреа (1619), «История севарамбов» Д. Вераса (1678) и другие произведения. Исследовательница Т. Розова отмечает, что в классических утопиях XVII–XIX вв. имеет место тенденция уменьшения детализации при описании идеального места, причём если утопии Просвещения больше идеализируют доброго дикаря или традиционные общества, то утопии XIX века скорее строятся на стилизации [437, с. 24]. С полным освоением сухопутных земель утопии перемещаются в иные измерения. Начиная с книги Мерсье «2440 год» (1770), в истории литературной утопии изменяется соотношение «утопий места» и «ухроний». В «утопиях времени» воображаемая страна уже представлена как предвидение, которое может быть направлено как в будущее (перспективные утопии), так и в прошлое (ретроспективные утопии). Перспективная утопия имеет ярко выраженный футурологический характер и, как правило, связана с идеей прогресса. Среди ретроспективных утопий наиболее популярными являются утопии, идеализирующие естественные, природные условия жизни и античные времена. Попытка привязать пространственные утопии к конкретным моделям – топосам, осуществлена в работе Г. Гюнтера «Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» Платонова» [137], в которой учёный выделяет две лаконичных формулы - «город» и «сад».

Традиционные представления о пространственной и временной утопиях Шацкий дополнил описанием «утопий вневременного порядка» (ахроний), которые являются менее распространёнными, а также «утопий ордена» и «утопий политики». В названных первыми утопических картинах мира представлен некий комплекс «желательных общественных ценностей», существующих помимо пространственно-временных отношений. Таковыми являются, по мнению учёного, Разум, Господь, Природа, Дао, платонизм, универсальная гармония. «Утопии ордена» и «утопии политики» тесно

связаны между собой. Первая создаётся группой людей, которые имеют определённую общность ценностей, причём утопия ордена может перерасти в утопию политики, если данное закрытое общество начнёт действовать с целью изменения общественных основ [577].

Отметим, что названные классификации основываются на одном из доминантных признаков утопии, таких как идейно-тематическое содержание, пространственно-временное единство и не претендуют на полноту описания всего многообразия функциональных проявлений данного феномена в пространстве культуры.

Бытование утопического модуса в художественной литературе имеет не только креативно-созидательный, но и критический характер, что наиболее ярко отразилось в художественной литературе XX века, названной в литературной критике «веком антиутопий» [259, с. 177]. Изучение антиутопии в настоящее время вышло за пределы литературоведческой науки в силу популярности отмеченного жанра и его глубинной связи с насущными идеологическими и философскими проблемами, которые стоят перед современным обществом. Только в конце XX века в российском и украинском литературоведении изучению антиутопии было посвящено более двадцати исследований, что свидетельствует об актуальности данной темы. История развития и изучения антиутопического жанра рассмотрена в фундаментальных работах отечественных исследователей О. Николенко, Е. Копач, Ю. Жаданова, Г. Сабат [359, 360, 168, 446]. Основываясь на том, что некоторые концептуальные положения, связанные с осмыслением генезиса и художественного своеобразия антиутопии, до сегодняшнего дня остаются дискуссионными, нам представляется возможным дополнить и обобщить её **историю и дефиницию** на основе результатов новейших отечественных и зарубежных исследований.

Среди первоисточков антиутопического жанра в литературоведческой науке учёные называют «антиутопизм как мировоззренческую категорию [167, с.7]», «образы мифологического царства Аида, сказочной кашеевой цепи, пещеры дракона [359, с.8]», «апокалипсическое мироощущение [293, с.10]», «философско-художественную мысль античности [446, с.7]».

В оригинальной, выполненной на богатом текстовом материале, работе Евченко «Драма-антиутопия. Генезис. Поэтика» предпринята попытка обосновать категорию «антиутопичности», которую исследователь рассматривает как «деформоване зображення реально існуючої тенденції буття внаслідок її сатиричного осмислення і переосмислення [167,с.6]». Отметим, что данная дефиниция по семантике совпадает с определением сатирической условности как «сознательного нарушения художественного

правдоподобия с сатирической целью [276,с.458]». Причём сатирической условностью не исчерпывается всё многообразие её типов и видов, используемых в литературной антиутопии. Многообразие типов условности и условной образности в русской литературной антиутопии второй половины XX века отмечает в своей монографии Г. Нефагина [352, с. 114].

Категорию «антиутопичность» исследователь употребляет в нескольких значениях: как «литературный принцип» и как «мировоззренческую категорию [167, с. 7]». Основываясь на сформированных в современной науке представлениях о содержательно-структурных и функциональных характеристиках утопического сознания, приведенных нами выше, выскажем некоторые замечания по данной проблеме. Понятия «антиутопичность» и «антиутопизм», введённые в научный обиход А. Евченко, не могут быть рассмотрены по аналогии с категорией «утопизм», так как всегда являются зависимыми от утопического, характеризуются и обнаруживают себя через отношение к нему. Утопические идеи и проекты принадлежат к сфере умозрительных и гипотетических предположений и выражаются в литературном творчестве на уровне идейно, сюжетно и жанрово обусловленных форм посредством художественного видения–отражения действительности. Поэтика антиутопии является средством «оживления» умозрительных утопических теорий, через «истины искусства» она приближает читателя к «истинам жизни» и существует только как феномен художественной литературы. Как определенный тип эстетической рефлексии антиутопия реализует себя в модусе трагикомического. Потому «антиутопичность» не может быть элементом поэтики, а как любая концептосфера может себя только через неё выражать, а «антиутопизм» не является «литературным принципом», потому что оказывается относительно авторского мировоззрения лишь способом пародирования, деконструкции или иронической критики продуктов утопического сознания. Трудно согласиться с утверждением исследователя, что «антиутопичність (как поняття), орієнтована на зображення регресивних моделей у дні вчорашньому (погляд із сьогодні у вчора), а антиутопизм - на зображення регресивних моделей суспільного розвитку у дні завтрашньому (погляд із сьогодні в майбутнє) [167, с.7]». В этом случае возникает вопрос как о правомерности сопоставления категорий разного иерархического порядка (как их представляет исследователь), так и о целесообразности их рассмотрения независимо от утопии. Антиутопизм существует только относительно утопизма как установки сознания, его исследование может опираться на многовековую историю изучения утопии во всех формах её проявления. Потому генезис и своеобразие

литературной антиутопии нельзя объективно воспроизвести без осмысления её производной основы.

Концепции генезиса антиутопии, указывающие на различные фольклорные и мифологические первоисточники жанра, могут быть дополнены и уточнены на основании сопоставительного анализа утопических фольклорных и литературных текстов. Всестороннее рассмотрение проблемы утопия и миф, проведенное в работах М. Ласки, Ю. Чернышова, Ф. Полака, Е. Баталова, Т. Паниотовой, Т. Запорожец на различном историко-литературном материале, позволяет утверждать, что первые утопические и антиутопические представления связаны с формированием первооснов этики и выражены в образах ада и рая [256, 561, 615, 34, 377, 174]. Поэтому вполне закономерно, что в последующем развитии художественной литературы утопические и антиутопические представления сосуществуют параллельно, что доказывает и история мировой литературы.

Жанровая матрица утопии, как генетически обусловленный комплекс наиболее характерных признаков, сформирована в произведениях Платона «Государство», «Законы». Творчество античного мыслителя в исследованиях по философии, истории, культурологии, литературоведению оценивается как исходная модель европейского утопизма. Профессор Брюссельского университета Труссон по этому поводу справедливо отмечает, что уже в эллинистические времена жанр утопии получает «узаконенное и самостоятельное существование: он не возник из ничего в XVI столетии, а лишь воспроизвел то, что греческий гений дал миру два тысячелетия назад как в области формы, так и в плане содержания [620, с. 102]».

Творчество Платона повлияло на формирование классической утопии эпохи Просвещения, что подробно рассмотрено в работах А. Петруччани, Р. Чемберса, И. Осинковского, а также отражено в переписке Т. Мора, Т. Лупсета, Г. Бюде, Э. Роттердамского и Фробена. В зарубежных и отечественных исследованиях неоднократно высказывалась мысль о том, что через полемические отношения с утопией Платона может быть оценена вся утопическая и антиутопическая литература. Платон является автором не только первой литературной утопии, но и антиутопии (диалог «Критий»)). Попытка более подробно рассмотреть данную проблему предпринята нами в работе «Утопическое и фантастическое в художественном мире Платона» [58].

Традиционализация жанрового канона литературной утопии осуществляется в эпоху Просвещения, его исходной моделью является «Утопия» Т. Мора. В XVI - XVII веках появляются как первые канонические утопические, так и антиутопические произведения. Ряд справочно-энциклопедических и научных изданий характеризует

произведение Т. Гоббса «Левиафан» (1651) как своеобразный корректив первых социальных утопий Т. Мора, Ф. Бэкона, Т. Кампанеллы [281, с. 48]. Среди первых антиутопических произведений также называются «Басня о пчёлах, или частичные пороки - общая польза» Б. Мандевиля (1714), «Приключения Гулливера» Д. Свифта (1726), «Расселас» С. Джонсона (1759), что можно считать полемическими фактами. В работе Н. Арсентьевой «Становление антиутопического жанра в русской литературе» (1993) всесторонне проанализировано влияние романа Сервантеса «Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанчский» (1605-1615) на формирование русской и европейской антиутопической традиции. Исследователь ставит перед собой задачу выделить произведения «раннего» антиутопического жанра, к которым, бесспорно, принадлежит и роман Сервантеса. Он представляет собой антиутопическую картину действительности, в которой обесценены как средневековые рыцарские романы, так и сама идея рыцарства «утопического Дон Кихота и утопической патетики [14, с. 178]». Утопическая идея преобразования мира путём благородного служения возвышенным идеалам формируется на основе внутренней рефлексии утопического сознания, постижение её бесплодности связано с потерей героем интереса к жизни. Вполне закономерно считать роман Сервантеса первым антиутопическим текстом, если обратить внимание на даты написания произведения Сервантеса и трактата Гоббса.

Вопрос о характере взаимосвязи утопии и антиутопии ставит едва ли не каждый исследователь, который изучает эти жанры. В академическом литературоведении антиутопию традиционно рассматривают как антитезу утопии, пародию на утопический жанр в целом, утопический проект или какую-либо утопическую идею. Основанием для такого понимания служит как этимология слова, так и происхождение самого понятия. Прежде всего, приставка анти- (греческое *anti* - против) привносит в семантику слова значение, которое выражает противоположность, враждебность к чему-то, направленность против чего-то. Изучение же происхождения названия самой категории вовлекает нас в дискуссионную плоскость, так как по поводу дефиниции утопии и антиутопии исследователи выражают разные, а иногда и взаимоисключающие точки зрения.

Обратим внимание на тот факт, что в отечественных исследованиях, посвящённых изучению жанра, довольно распространено утверждение, что происхождение термина «антиутопия», связано исключительно с литературой XX века [227, с.1; 167, с.4; 168, с. 65; 447, с. 55]. Более точным следует считать утверждение об актуализации жанра утопии в социально-историческом контексте эпохи Просвещения, антиутопии - Новейшего времени, так как развитие утопического и антиутопического жанров происходило в истории мировой литературы параллельно. Этот факт подтверждают и

научные исследования антиутопий более ранних периодов истории литературы, например, в творчестве В. Одоевского [166, с.44], Г. Уэллса [566, с. 148].

Термин «антиутопия» впервые ввёл в научный обиход в XIX веке Дж. Стюарт Милль для описания произведений, которые имели одновременно полемический и прогностический характер. Несмотря на концептуализацию феномена в английском литературоведении, отдельные позиции под названием «антиутопия», «антиутопический» в англоязычной справочной и академической литературе отсутствуют. Антиутопия рассматривается в статьях, посвященных утопии и утопической литературе, как её разновидность. Этот факт зафиксирован в таких англоязычных справочных изданиях: «Энциклопедия мировой литературы XX века» В. Флейчмена [606, с. 234], «Новая британская энциклопедия» [611, с. 174], «Американская энциклопедия» [624, с. 844-845], «Колумбийская энциклопедия» П. Лагаша [621; с. 2952], а также академических словарях «Словарь литературоведческих терминов» Д. Каддана [623, с. 356], «Словарь терминов мировой литературы» Дж. Шипли [625, с. 350-351].

Формирование жанрового канона литературной антиутопии осуществлялось на основе утопической жанровой матрицы, его исходной моделью является роман Е. Замятина «Мы». В отечественном литературоведении термин «антиутопия» был впервые использован И. А. Бернштейном для анализа романов К. Чапека в работе «Научная фантастика Чехословакии» [516, с. 58]. В литературной критике термин «антиутопия» стал популярным с конца 80-х годов XX века и изначально использовался для характеристики жанрового своеобразия произведений возвращенной литературы, в первую очередь, романов Е. Замятина «Мы», А. Платонова «Чевенгур», а также произведений О. Хаксли «О дивный новый мир», Д. Оруэлла «1984». Осмысление феномена антиутопии в культурно-историческом контексте конца 1980-х имело преимущественно идеологический характер, что повлияло на изначальное толкование. Под антиутопией понимали литературу полемического характера с ярко выраженным идеологическим содержанием. Она определяется:

в литературоведческой науке - как «пародия на жанр утопии либо на утопическую идею [255, с. 38]»; «изображение (обычно в художественной прозе) опасных, пагубных и непредвиденных последствий, связанных с построением общества, которое отвечает тому или иному социальному идеалу [343, с. 29]»; «историческая модификация утопии как метажанра [404, с. 26]».

в эстетике и культурологии - «самоосознающее течение в литературе, представляющее собой критическое описание общества утопического типа [129, с.37]»; «течение в художественной литературе и общественной мысли», которое проецирует в

вымышленное будущее пессимистическое представление о социальном прогрессе; отрицает любые попытки искусственно сконструировать «справедливый общественный строй [245, с.26]»; «модернизированная форма утопического мышления» [390, с. 251]; «принципиальное возражение утопии» [34, с. 262].

в литературной критике метафорически антиутопию определяют как «зазеркалье утопической мечты» [553, с. 222]; «крах идеи Золотого века» [259, с.177]; «карикатуру на утопию» [573, с. 33].

Некоторые зарубежные исследователи противопоставляют понятия «утопия» и «антиутопия» на уровне теоретико-литературных категорий. Г. Морсон в работе «Границы жанра» (1981) и Т. Давыдова в статье «Жанры и антижанры» определяют антиутопию как антижанр, который высмеивает начальную утопическую модель и является «пародией на родовую амбивалентность утопии [340, с. 244; 139, с.152]».

В литературно-критических работах последних лет можно констатировать устойчивую тенденцию актуализации изучения художественной стороны утопического и антиутопического жанров. В них все больше звучат замечания по поводу того, что отношения утопии и антиутопии нельзя свести к антитетическим, они носят диалектический характер. Причем большинство утопий в современной интерпретации прочитываются как антиутопии. Например, Д. Штурман рассматривает утопию Платона «Государство» как современную антиутопию, а Т. Розова указывает на данную проблему, основываясь на анализе проблематики романа Скиннера «Уолден - 2» [588, с. 121-154; 437, с. 17]. Действительно, общая регламентация жизни, тотальное равенство, стремление государства подчинить даже частную жизнь людей объединяет произведения Платона, Мора и Замятина. Отличает их только эстетическая модальность созданной художником картины мира, которая «превращает идеальное изображение» в «отражение кривого зеркала». Отметим, что в отмеченных выше подходах имеет место методологическая неточность, игнорирующая закономерности развития генерики. Формально-содержательные единства в литературоведческой науке должны рассматриваться в определённом социокультурном контексте, вызвавшем их актуализацию, на что указывали в своих трудах М. Бахтин, Б. Томашевский, Р. Шлайфер [44, 267; 496, с. 206-210; 616, с. 108].

Антиутопия в своей целостности характеризуется как преодоление жанрового содержания утопии, которая имеет достаточно сложную художественную природу. В этом плане можно возразить Г. Морсону, что антиутопия «не столько играет со своей литературностью [340, с. 247]», сколько генерирует за счет образной природы в читательском сознании поиск настоящих ценностей. Поэтому основой жанрового

содержания антиутопической литературы в контексте современных мировоззренческих установок является механизм трансгрессии: процесс перехода границы между возможным и невозможным с помощью вторичной условности.

Особенное внимание в западноевропейских исследованиях уделено взаимоотношениям утопии и романа, одни исследователи считают, что такие приёмы, как создание иллюзии и повествовательный характер утопических произведений, развивают её в направлении романа, начиная с сочетания бессюжетных описаний утопического пространства с рассказами мореплавателей [137, с. 253]. Другие в своих выводах полагаются на то, что романная установка противоположна утопической, поэтому антиутопия изначально подчеркнута романна [340, с. 236]. Оба утверждения не лишены рациональности и указывают на генеральные тенденции развития утопического жанра и диалектическую взаимосвязь утопии и романа.

Наряду с термином «антиутопия» в науке о литературе используется несколько смежных, но не тождественных ему понятий, таких как «роман-предупреждение [516, с. 43]»; «дистопия» (греч. *dis* – „не”, нехорошее место, искажённая утопия) [577, 180]; «негативная утопия» [168, 437]; «контрутопия» (от лат. *contra* - против; альтернатива конкретной утопии) [607]; «какотопия» (гр. *kakos* - плохой) [613]; «сатирическая или ироническая утопия [627]», а также «метаутопия» (от лат. *meta* - сверху, над) [137], «пантопия» («всеохоплення місць [446, с. 141]»). Их употребление характеризуется многообразием дефиниций, поэтому в некоторых академических энциклопедических изданиях понятия «антиутопия, дистопия, негативная утопия» [276, с.29] оказываются в одном синонимическом ряду.

Наиболее широко используются в отечественном литературоведении понятия роман-предупреждение, дистопия и метаутопия. Термин роман - предупреждение был введен в обращение в советском литературоведении Г. Ф. Федосеевым в 60-е годы, учёный предложил разделять антиутопии и романы-предупреждения, опираясь на то, что в отличие от антиутопий литература предупреждений изображает возможное будущее, моделируя перспективу пагубных тенденций общественного развития. Вместе с тем исследователь отмечает, что «для предупреждений характерно изображение будущего нежелательного, по мысли писателя, но неизбежного [517, с.71]». В данном случае следует констатировать вариативность константных признаков, дифференцирующих антиутопический жанр и роман-предупреждение. Названное же автором свойство романов-предупреждений изображать возможное будущее является характерным для всех разновидностей утопии, что констатирует в своей дефиниции ещё Ламартин, определяя её как «преждевременную истину [Цит. по 404, с.582]».

Под дистопией в отечественном литературоведении понимают изображение нежелательного будущего, изображенного в пессимистических тонах (Е. Брандис, В. Дмитриевский, В. Муравьев, Л. Лисюткина, И. Жаданов, Е. Шацкий). Употребление термина «дистопия» стало распространенным благодаря трудам В. Чаликовой, которая считает, что антиутопия в отличие от дистопии не просто изображает негативное будущее, а сосредоточена на критике утопизма как такового. «Дистопия не враг утопии, не враг рая, точнее, она не может решиться на разоблачение рая, когда на земле - ад. [559, с. 49]». Г. Сиваченко считает дистопию эквивалентом антиутопии в западноевропейском литературоведении [461, с. 25]. Дис- в переводе с греческого означает не- и возводится к тому же отрицанию утопии. Дистопия усиливает разоблачительный пафос антиутопии, заостряя её апокалипсическое звучание, но этот признак не может считаться самодостаточным для образования нового жанра. Примеры, которые приводит в своих работах российский исследователь В. Чаликова, оценивая роман О. Хаксли «О дивный новый мир» как антиутопию, а «1984» Оруэлла как дистопию, подтверждают данный тезис. Можно говорить о том, что дистопия, метаутопия, роман-предупреждение, негативная утопия являются жанровыми разновидностями антиутопии, так как они дублируют её признаки, вызывая излишнее дробление в терминологии.

Особого внимания заслуживает термин «метаутопия», под которым в современной литературоведческой науке понимают произведения, основанные на диалоге утопии и антиутопии [137]. Заметим, что структурно-содержательные единства такого рода имеют такую же давнюю историю, как и жанры утопии и антиутопии, что подтверждает и историко-литературная фактография. Публикация «Утопии» Т. Мора породила целую волну подражаний по мотивам популярного произведения. В 1551 году итальянец А. Дони завершает роман «Миры небесные, земные и адские», оценивая который, исследователь античности Л. Баткин констатирует: «Перед нами сразу утопия и антиутопия [36, с. 238]». В отечественном литературоведении к произведениям такого типа исследователи относят роман В. Винниченко «Солнечная машина», Г. Гессе «Игра в бисер», К. Воннегута «Утопия 14», А. Платонова «Чевенгур», М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский Лимб» [446, с.143; 218, с. 240; 55, с. 499-505]. Всестороннее изучение метаутопического жанра представляется нам перспективным направлением дальнейших исследований.

Таким образом, анализ научной рецепции содержательно-структурного и функционального аспектов изучения утопического модуса позволяет:

- определить закономерности функционирования утопического модуса как «подсистемы культуры» в русской литературе переходной культурной эпохи рубежа XX – XXI вв.;
- описать актантные механизмы его трансформации;
- выработать обобщающий подход к осмыслению и дефиниции утопии на основании анализа характеристик и проявлений утопического сознания;
- описать художественное своеобразие категории «утопическое» и особенности его функционирования в литературном творчестве;
- Расширить представление о жанровом содержании утопии, которое заключается в акцентировании эстетической и психоаналитической сторон данного феномена, с позиций рецептивной эстетики, феноменологии, структурализма, постструктурализма как на уровне художественного сознания эпохи, так и индивидуально-авторского мировидения;
- дополнить и уточнить существующие концепции генезиса антиутопии, характер функциональных проявлений утопической парадигмы в структуре антиутопического художественного целого.

Глава 2.

ПРОБЛЕМА РОЛИ ФОЛЬКЛОРНОЙ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИЙ В СТАНОВЛЕНИИ ЖАНРОВ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ

2.1. Система мифологических и фольклорных архетипов литературной утопии

По своим содержательно-структурным признакам и функциям утопическое сознание и мышление обнаруживают генетически общие черты с мифологической парадигмой. Изучение трансформаций мифологического дискурса в утопии составляет одну из наиболее сложных и актуальных проблем современной литературоведческой науки. Разложение синкретизма архаической мифологии, которая перестаёт быть тотальной формой существования культуры, приводит к утрате первоначальной чистоты и целостности мировосприятия. В социокультурной динамике миф сохраняет своё значение на уровне архаических пластов сознания, становясь продуктивной основой для формирования новых ценностей, социальных практик и культурных смыслов. Этот аспект изучения мифа рассматривали в своих работах О. Шпенглер, Р. Рюйер, Е. Мелетинский, Э. Ауэрбах, А. Топорков, З. Минц, Я. Голосовкер, Э. Кассирер, Ю. Лотман, А. Лосев, С. Лангер, К.

Леви - Стросс, Н. Фрай и др. Утопию оценивают как «модификацию мифа [220, с.59]», «продукт демифологизации [615, с. 419]», «инвариант мифологического сознания [262, с. 200]», интегральную форму сознания, утратившую роль «нерасчленённой идеологической первоматерии [34, с. 81]».

Миф и утопия являются феноменами многоуровневого системного единства, парадигматическими моделями с процессуальной природой, которым свойственна сложность и гетерогенность семантических и актантных структур. Изучение характера их взаимосвязи требует определения дифференцирующих признаков. В качестве основы сравнительного анализа целесообразно использовать концепцию П. Рикера, который рассматривает миф и утопию как два типа иллюзорных представлений с разным функциональным предназначением. «С одной стороны, они могут хранить согласие. В этом случае функция воображения заключается в том, чтобы осуществить процесс идентификации, который отображал бы согласие. Представления в этом случае будут иметь вид картинки. С другой стороны, представления могут выполнять подрывную функцию и срабатывать как прорыв. Тогда их образ будет продуктивным, поскольку речь будет идти о представлении чего-то другого где – то [429, с.325]». В социокультурной динамике между мифом и утопией сохраняются следующие дифференцирующие признаки:

МИФ	УТОПИЯ
Воображаемая реальность, в основе которой лежит идея Творения, имеющая регуляторно – нормативную интенцию.	Воображаемая реальность, в основе которой лежит идея Творения нового мира, имеющая характер императива.
Продукт коллективного творчества, отражающий массовое сознание.	Продукт творчества индивида или группы людей.
Гармонизирует и объясняет существующий порядок вещей, как несознательное обобщение на образном уровне материального и духовного опыта предков, поэтому служит основой социального порядка.	Обладает подрывной силой, направленной на улучшение существующей жизни, действует конструктивно, играя роль созидательной энергии, направленной на изменения.
Иррационален, неосознанно-интуитивен.	Рационально регламентирована.
«Священная история мира и человека», характеризуемая целостностью мировосприятия. Верное, Настоящее, Сакральное.	Целенаправленное рациоцентричное десакрализованное освоение реальности, ориентированное на идеальную перспективу. Полагаемое, Искусственное, Профанное.

Рассмотрение проблемы мифологической первоосновы утопии в научной рефлексии связано с осмыслением парадигмы «золотого века», которая по своей художественной семантике являет органичное единство утопической идеи совершенного жизненного уклада и мифологического повествования об «архетипическом событии, имеющем символическое значение [594, с.41]», основанном на цикличности. Некоторые исследователи античности, например В. Гуторов, на этом основании выделяют феномен «мифологических утопий», которые, по его мнению, не являются ни «каноническими утопиями», ни «чистыми мифами» в строгом смысле этого слова. Т. Розова в концепции М. Элиаде выделяет мысль о том, что в интерпретацию учёным мифологических представлений о годе, как космическом цикле, «вплетается другая идея – о совершенстве начала и возвращения «утраченного рая [437, с.81]». Функционирование в культурной традиции идеи о космической катастрофе как вечном возрождении, по её мнению, является источником пророческих и миллениаристских идей, ставших основой средневекового утопизма.

Как видим, образ золотого века является тем зерном, из которого прорастают христианские представления о рае и первоосновах этики, положившие начало первым утопическим представлениям о совершенной жизни. Молочные реки и кисельные берега славянских сказаний, край вечной весны кельтских преданий, небесная обитель гурий в исламе, подземный рай хороших манер синтоистской мифологии являются образами, принадлежащими одновременно и мифологической, и христианской, и утопической традициям. Подчеркнём, что слово «рай» в греческом и латинском языках («paradises», «elysium», «locus») означает «место, ограниченное со всех сторон [2, с. 148 - 149]». Европейские утопии средневековья развиваются под покровом религии, и многие апокрифические произведения напоминают по своей структуре классические утопии. Апокрифические видения, жития и откровения содержат повествования героев-визионеров, знакомящие с новым миром при помощи проводника. В качестве примера здесь можно привести апокрифический текст «О рае» христианского апологета Ефрема Сирина. Разработка образа рая на материале апокрифической литературы и фольклора выполнена в исследованиях С. Аверинцева и осуществляется, по мнению учёного, в следующих направлениях: рай как сад (Ветхозаветный Эдем), рай как город (Новый Иерусалим), рай как небеса (апокрифические сказания) [2, с.148 - 149]. Уникальная парадигма «золотого века» стала одной из тем, разрабатываемых Санкт-Петербургским философским обществом, издавшим в серии «Symposium» сборник трудов «Образ рая: от мифа к утопии» (2003).

Идея воцарения рая на земле, связанная не только с совершенствованием Мира, но и Человека, впервые в истории утопической мысли была обоснована в учении Т. Мюнцера. Такие известные исследователи утопии, как Э. Блох, Франк и Фритз Мэньюзли, К. Мангейм, А. Штекли историю утопии начинают не с произведения Т. Мора, а с социально-утопического учения Т. Мюнцера, акцентируя внимание на основной идее его движения, которая заключалась в следующем: «Обретя святой дух, все люди станут небесными созданиями» [60, 344, 303, 586]. Для современников Мюнцера это было «столь же захватывающей утопией, как и живописные описания подробностей идеального правления и идеальной экономики [344, с. 40]». До сих пор девять небольших брошюр памфлетов автора, напечатанных в 1523-1524 годах, относятся к числу наименее исследованных современным литературоведением текстов. Мюнцер не обещал своим единомышленникам чувственных наслаждений народной утопии страны Кокейн, для установления царства Божьего, для обретения утопического рая на земле необходимо было пройти через муки Христовы. Хилястические представления в восприятии времени наследовали мифологическое стремление выхода из профанного времени и пространства, но их своеобразие заключалось в требованиях установить Царство Божье здесь и сейчас революционным, а не эволюционным путём. Идеи Мюнцера, которые оставили свой след в народном утопическом сознании, представляют собой одну из самых ярких страниц в развитии утопической мысли. Этот тезис должен поставить точку в изначально дискуссионных позициях Карла Мангейма и Хосе Антонио Маравалля относительно характера отношений миллениаризма и утопии. На наш взгляд, вопрос о том, следует ли разделять отмеченные феномены, не может иметь однозначного ответа, а нуждается в дополнительных комментариях. Восприятие тысячелетнего царства справедливости как формы утопической мысли кажется преждевременным до традиционализации аутентичной формы утопии, но нельзя отрицать того факта, что миллениаризм является неотъемлемой составляющей истории формирования утопии, которая канонизируется только в эпоху Просвещения.

Опираясь на исследование Н. Кона, Маравалль называет такие черты миллениаризма:

- реализация имеет коллективный характер, Царство Божье придет для всех избранных и сразу;
- воплощение является земным событием;
- абсолютным и неизбежным, внезапно преобразует все;
- осуществляется чудодейственно через вмешательство надприродных сил.

Последнюю позицию учёный оценивает как определяющую для дифференциации милленаристских и утопических идей [309, с. 214-216].

Мифологическое мышление проявляется в утопическом творчестве, в первую очередь, в качестве устойчивых мотивов и схем, сформированных на уровне коллективного бессознательного. Отдельные аспекты данной проблемы рассматривались в научных исследованиях Н. Фрая, М. Ласки, Ю. Чернышова, В. Чистова, К. Фрумкина, Ф. Полака, Е. Баталова, Т. Паниотовой, Т. Запорожец [607, 256, 561, 567 533 615, 34, 377, 174]. Так, например, Т. Паниотова рассматривает данную проблему на материале латиноамериканской культуры, выделяя в ней «пространственный архетип», «архетип катастрофы», «архетип космоса», «архетип героя-спасителя» [377]. В монографии, посвящённой анализу русских социально-утопических легенд, В. Чистов отмечает архетипы «о золотом веке», «далёких землях» и «избавителе» [567, с. 38]. Э. Баталов называет следующие мифологические мотивы, характерные для утопических текстов: «катастрофы», «гармонизации хаоса» и «героя-спасителя» [34, с.87-89]. Подчеркнём, что в различных интерпретациях мифологических архетипов в утопиях отмечается варьирование составляющих. Данный комплекс мотивов нуждается в упорядочивании и систематизации, и только в этом случае может служить инструментарием научного анализа для выявления доминантного кода утопии и его трансформаций в утопической и антиутопической литературе.

Итальянский исследователь А. Петруччани полагает, что утопия являет собой открытый изменениям архетип, «последующее закрепление и узаконивание которого сопровождалось потерей отдельных элементов и их перегруппировкой в пределах целостной структуры текста [388, с. 98]». Исходя из этого утверждения, поставим задачу найти семантическое ядро утопии, систематизировать базовые утопические архетипы, опираясь на сформированные выше структуру и функции утопии. Рассмотрим, как формируются в мифопоэтическом мышлении первоэлементы утопии, которые при определенных социально-исторических условиях способствует образованию её аутентичной формы.

- Функция утопии:** нормативная;
- Структурные элементы утопии:** конструктивный элемент (описание путей совершенствования жизненных форм);
- Мифологические сюжетные архетипы:** мифы творения (Дж. Фрэзер),
вечного возвращения (М. Элиаде);

Мифы Творения наиболее архаичные, их структура одномотивна, организована по принципу кумулятивной схемы, построенной на отношениях сопричастности, первой формы выражения смысловых связей. Гностические мифы Творения наиболее наглядно отражают утопический характер акта творения, указывая на антиномию цели и намерения в утопической картине мира, что определяется как сущность утопизма.

Для первобытного человека имитация небесного архетипа являла собой Действительность. Ритуальные действия охватывали все сферы жизни родоплеменного объединения, устанавливая своеобразные «нормы» определенных видов труда, отношений между полами, воспитания детей, питания и др. Определялся образ будущего, как его представлял себе род, что влияло на формирование системы ценностей и характер межличностных взаимоотношений [594].

Своеобразие мифологической реальности заключалось в том, что человек, не разделяя идеальное и предметное, в своих действиях всегда ориентировался на образцовую модель, созданную богами или мифологическими пращурами, приближаясь через её переживание к истокам бытия. Идеал открывался как божественное знание о мире, универсальное целое, исключенное из профанного времени. В создании и многократном повторении мифа происходило не только возвращение к первоистокам, так осуществлялся акт обновления, который отражают мифы о вечном обновлении. Как средство обновления миф функционально совпадает с утопией, герои которой, вступая в новый мир, переживают внешние и внутренние изменения. Это отображают и названия утопических и антиутопических произведений, такие как «Новая Атлантида» Ф. Бэкона, «Иной свет, или государства и империи Луны» Сирано де Бержерака, «О дивный новый мир» О. Хаксли. Таким образом, миф и утопия выступают образными формами, которые структурируют жизнь, выполняя в обществе нормативную функцию. Мотив творения удерживает определенный корпус художественных образов и других мотивов, которые имеют архетипическое и символическое значение.

Единственное в этом аспекте различие между мифологической и утопической интенциями может быть выражено через бинарную оппозицию бессознательное/сознательное, то есть, естественно неосознанное переживание идеала в мифе и сознательное его освоение в утопии. Эту оппозицию можно также толковать как сакральное/профанное, потому что всё, что рассказывают мифы о творении Бытия богами, является священной моделью, а мирские размышления составляют сущность иллюзорной вымышленной реальности. Это даёт основания в некоторых современных исследованиях рассматривать утопию как форму секуляризованной мифологии.

Функция утопии:	компенсаторно-адаптивная;
Структурные элементы утопии:	креативный элемент (образ желаемого будущего, идеального инобытия);

Мифологические сюжетные архетипы: *Библейские:* об эдемском саде, Царствии Божьем;
Античные: о золотом веке (Гесиод); Сатурновом Царстве (Вергилий); Блаженных островах (Евгемер; Феопомп); Солнечном острове (Ямбул);
Фольклорные: Китежа, Беловодья, страны Кокейн, Кокани, Помоны, острова Буяна;

Традиционно данный архетип считается определяющим для жанра утопии, так как представляет собой развёрнутое изображение идеала. Описания отдаленных райских земель и островов можно найти в мифологии почти всех народов мира. Вера в существование далеких земель достатка, исполненных радости и согласия, генетически связана с первоосновами архаических форм религии. Ознакомившись с «Утопией» Т. Мора, Э. Роттердамский писал И. Фробену: «Лично я, следовательно, разобравшись во всем этом, понял, что Утопия расположена за пределами известного нам мира. Бесспорно, это - остров Блаженства; возможно, он находится близ Елисейских полей [337, с.92]». Самое поэтическое описание райских земель найдем в «Государствах Луны»: «...местность эта оказалась, как вскоре узнаете, Земным раем, а дерево, на которое я свалился, - Древом жизни [463, с. 238]».

Данный сюжетный архетип имеет характерный хронотоп, который является коррелятом хронотопа утопического. Взлелеянная в мечтах страна всегда расположена на недостижимом расстоянии, что выражено такими словесными формулами, как далеко «на краю земли», «глубоко под водой», «высоко в горах», «под землей или на небе». Для мифа этот факт недостижимости означает сложность пути поиска гармонии, достижение которой нуждается в преодолении препятствий и трудностей. Он отображается в мифологических текстах как паломничество к святым местам, странствие в поисках Золотого руна или травы жизни, блуждания в лабиринте и имеет тесную связь с обрядом инициации, который означает освящение и социализацию члена родоплеменного объединения.

В исследованиях З. Фрейда «Тотем и табу», Е. Мелетинского «Поэтика мифа», К. Леви-Стросса «Структурное изучение мифа» семейные отношения рассмотрены как

первооснова общественных отношений, отраженная в мифе. После введения дуальной экзогамии создаются условия для образования первых обществ, что в художественном мире космогонических мифов изображают более развитые мифологические системы. Например, греческие мифы часто повествуют не только о вновь созданных мирах, но и государствах, описывая характер социальных отношений ещё до осознания роли в них личности. При этом мифы и архетипические сюжеты «бессознательно социальны и сознательно космичны в силу сближения и отождествления социума и Космоса [318, с.45]».

Для утопии отдаленность в пространстве уже осознается как условность, вымысел, что позволяет её кодифицировать как неосуществимую. Эта отдаленность всегда похожа на райский сад, живущий по закону статики - вечно лета и тепла, обильных деревьев и богатого урожая, постоянного дня без ночи. В ней господствует покой, покоривший хаос, чистота и просветление. Сущность священного пространства в мифологических текстах воплощается в образы Священной горы, где встречаются Небо с Землей, Мирового дерева, храма или дворца, святого города, который символизирует центр Вселенной. Это время и пространство имеют не столько статичный, сколько замкнутый характер, поэтому часто отделены вратами, океанскими водами или просто потеряны в системе существующих пространственно-временных координат.

Диахронные модели иномирия (от антропоморфных образов в заговорах и обрядовом фольклоре до сказочных царств и троецарств) связаны с древними тотемными верованиями, образами идеального царства животных – острова Буяна, совершенного подводного царства - Китеж-града, которые отражают идеалы охотничьих и рыбацких сообществ [278, с. 174-180]. Фольклорные образы сакральной страны отображают и исторически сформированные типы межличностных взаимоотношений и систем ценностей. На ранних этапах животная символика отражала силу и способность к выживанию, в эпоху земледелия описывали многочисленные земные щедроты полных необычными фруктами садов и нив, в эпоху феодализма - более всего ценилось богатство - золото и серебро, хрустальные дворцы, владычество над землями и государствами.

В библейских и апокрифических текстах можно выделить два таких локуса - это Эдемский сад, в котором жили Адам и Ева до грехопадения, и Царство Небесное, в котором находятся души умерших праведников. Художественная литература средневековья развивает эту тему, описывая поиски Рая на земле в жанре хождения в праведную землю, и поисков Рая на небе - в жанрах видений и откровений. Соответственно горизонтальный вектор космологического построения изменяется на вектор вертикальный, на что обращает внимание Л. Мамфорд, описывая роль утопии в

становлении цивилизаций [613, с. 80]. Мифопоэтическая оппозиции «мир людей - иной мир» конвертируется в психологическую оппозицию «сознание - коллективное бессознательное [228, с. 4]».

Представляет интерес для исследователя литературной утопии один из древнейших египетских папирусов «Сказка потерпевшего в корабельной аварии». Текст датирован XV-XVII веками до н.э. и может быть рассмотрен как первый письменный прототекст традиционной сюжетной модели робинзонады.

Функция утопии: когнитивно – критическая;
Структурные элементы утопии: критический элемент (отрицание существующего порядка вещей и стремление его изменить);

Мифологические сюжетные архетипы: *Эсхатологические:* о потопе; вселенском пожаре; о конце времен;
Календарные: мифы о воскресающем и умирающем боге;
Мессианские: о героях – вызволителях;

Эсхатологические мифы в архаических сообществах, по свидетельству Е. Мелетинского, встречаются только спорадически и являются более поздними образованиями [321, с. 224]. Наиболее распространенным в греко-восточном мире считается миф о Всемирном пожаре, который положен в основу иудео-христианского апокалипсиса и эсхатологии.

Библейская версия принадлежит периоду начала процесса демифологизации. В библейских мифах присутствует утверждение идей линейного развития времени (вопреки циклическому) и конца истории. Хотя она не полностью порывает с календарными культами, но, наследуя идею смерти-возрождения, уже опирается на монотеизм. Христианские апокалиптические ожидания базируются на Книге пророка Даниила и Откровении святого Иоанна Богослова. Подчеркивая особенное значение этого мифологического мотива для дефиниции утопии, Э. Блох акцентирует: «В религии исхода и Книге Царств тотальность является как единственно преобразующая и взрывающая, как утопическая [60, с.75]». Поэтическая структура этих текстов имеет более сложный характер и являет собой даже не комплекс мотивов, а устоявшийся сюжет. В апокалипсических мифах совмещаются мотивы мифов Творения (о четырех человеческих поколениях; борьбе архангела с драконом темноты), а также виденья-пророчества,

божьего суда, пришествия мессии, Великого пожара и обновления Града божьего. Лейтмотивом здесь выступает мотив возрождения. Отмеченные модели построены на более развитой сюжетной схеме - циклической. Ее инвариант представлен П. Гринцером как последовательность: потеря - поиск – обретение [482, с. 65]. В отличие от кумулятивной схемы мотивы «статичные» здесь изменяются на мотивы «динамические». Традиционно считается, что структура эсхатологических мифов, мифов календарных, которые описывают смерть и воскресенье, и мифов о героях-освободителях изоморфна не столько утопическим, сколько антиутопическим сюжетам более поздних периодов развития истории мировой литературы. Но такой подход не учитывает генезиса всей утопической парадигмы и отталкивается от определенных тематических и сюжетных параллелей апокалипсической мифологии и антиутопических художественных текстов. Так, сюжет классической утопии Мора построен по принципу антитезы, как и структура большинства апокалипсических мифов, в которых мир совершенный противопоставлен миру несовершенному, и все события разворачиваются в модусе мечта-реальность. Отождествление одной черты утопии с целостным пониманием всего феномена, утопизма с утопией, приводит к неоднозначности ее дефиниции. Например, анализируя утопическую поэму «Страна Кокейн», А. Мортон сетует, что учебники по истории английской литературы определяют ее как клерикальную сатиру [341, с.19]. В дефиниции учёного утопия - это «воображаемая страна, описанная в произведении, имеющем форму сказки, с целью критики существующего общества [341, с. 14]».

Мелетинский, исследуя природу образа мифологического героя в героических мифах, обосновал архаический комплекс «первопредок - культурный герой – демиург», доказав его диахроническое единство [322, с. 87]. Учёный заметил, что культурные герои и мифические персонажи играют роль медиаторов, которые действуют между мирами. Именно роль медиатора выполняют и герои утопических произведений, как правило, олицетворяющие черты культурных героев. Роль мифологических и культурных героев, которая сохраняется в утопии, связана с дидактической функцией, которую они выполняют, «устанавливая социальные и моральные нормы», обеспечивающие порядок для рода и личности. Архетип прохождения героем посвятительных испытаний (инициаций) опосредствованно связан с утопическими произведениями XVIII в., которые в своих названиях отражают путь становления героя. Например, Дефо «Робинзон Крузо» (1719), Руссо «Эмиль, или о воспитании» (1762), Мерсье «Дикаррь», Джонсон «Расселас, принц Абиссинский» (1759), Вольтер «Кандид, или оптимизм» (1759).

Таким образом, первоэлементы утопии формируются еще на синкретической стадии «имплицитной поэтики». В архаических формах они выступают составляющей

мифопоэтического художественного мышления и впервые могут быть обнаружены в мифологии и фольклоре. Следует обратить внимание на тот факт, что тематическая кодификация мифологических моделей неоднозначно определена даже в трудах авторитетных исследователей мифологии. Например, миф о вселенском потопе рассматривается Дж. Фрезером как эсхатологический, М. Элиаде - как миф о вечном возвращении, Е. Мелетинским - как космогонический [527, 594, 321]. Это связано, во-первых, с разнообразием инвариантов архетипических сюжетных моделей в культурах разных народов мира и более поздними наслоениями специфических новообразований, во-вторых, с соединением нескольких сюжетных линий в одном сюжете, которые не совмещаются отношениями подчинения, фактом принадлежности большинства мифологических текстов к литературно-обработанным.

Систематизированные нами мифоутопические сюжетные архетипы образуют мифопоэтический код утопической образности, которую нельзя назвать традиционной, потому что феномен утопии и традиция его наследования появляются хронологически намного веков позже. Данный комплекс архетипов кодифицируется нами как доминантный код, выступающий «неосознанной формой реализации коллективного бессознательного [608, с. 38]», в котором уже заложен соответствующий идейно-тематический комплекс, хронотоп и тип героя. На сюжетно-образном уровне доминантный код сохраняет свои черты в утопических и антиутопических текстах на протяжении развития всей истории художественной литературы.

Концептуально разделяя миф и утопию в их изначальном варианте, следует согласиться и с выводом Т. Запорожец о том, что миф как имманентный сознанию противостоит утопии как трансцендентной идее, концепции, образу, их отличия оказываются в способах воссоздания действительности [174. с.11]. Но эта антиномия имеет диалектический характер, потому что миф опять стремится возродиться в утопии. То есть создаются условия для того, чтобы, по утверждению Е. Баталова, «миф приобретал черты утопии, а утопия мифологизировалась [34, с.81]». На современном этапе взаимодействие данных феноменов в различных социокультурных сферах позволяет утверждать, что граница между ними в массовом сознании становится настолько подвижной, что затрудняет их дифференциацию и обнаруживает тенденцию возвратного движения «от утопии – к мифу, от мифологического сознания – к мифоутопическому [222, с.156]».

Сочетание утопических и мифологических элементов представляет возможным употреблению гносеологического концепта «мифоутопия» для характеристики продуктов мифоутопического сознания. Этот процесс «относительно мифов фиксирует наличие у

них элементов предвидения, а по отношению к утопии - присутствие в ней неадекватного, иллюзорного отображения [174, с. 35]». Утопия хранит стремление мифологического сознания выйти за пределы исторического времени, очутиться вне реальности, в вечном мире гармонии и блаженства. Мифологизм утопического сознания состоит в обожествлении определённого порядка, основанного на вере в безукоризненность, установленных «богами, вождями и царями» законов, то есть он входит в художественную ткань литературных утопий и антиутопий под маской идеологии как миф социальный. Утопия регламентирует эти идеальные представления об обществе, семье, морали, разных видах человеческой деятельности, представляя новую картину мира с помощью мифопоэтической образности.

Мифоутопическое сознание является естественным следствием познавательной потребности субъекта, стремящегося к перевоссозданию окружающего мира в соответствие с неограниченными духовными интенциями и целостным идеалом. Такая установка творческой деятельности не только отражает в идеальных образах окружающую реальность через призму определенного представления о гармонии и совершенстве, но и создает принципиально новую мысленно-чувственную картину мира. В художественном мире литературных утопий и антиутопий мифоутопическое сознание материализовано в двух сферах человеческой деятельности: социальной мифологии и собственно эстетической утопии.

Следует особенно подчеркнуть, что при взаимодействии в различных культурных практиках, роль утопической идеи заключается в актуализации мифа. Этот тезис, к примеру, иллюстрирует исследование М. Липовецкого, посвящённое переосмыслению традиционной интерпретации сказки А. Толстого «Золотой ключик». Учёный рассматривает проблему трансформации «персональной утопии свободной марионетки, играющей на собственном театре, в безличную официозную мифологию «страны счастливых детей», тонко показывая взаимодействие дискурсов тоталитарной власти и модернизма [273, с. 268].

2.2. Формирование художественного кода ранних русских утопий

В XVI-XVII веках в период разложения ренессансной культуры совершается переход от античной и средневековой нормативности к «проективно-утопической форме освоения мира». Ренессансный стиль мышления, как справедливо замечает Л. Баткин, становится эпохальным сдвигом в мировосприятии, той «критической массой», которая способствует формированию утопического сознания, как такого, «которое не находится в

соответствии с окружающим его бытием [303, с.113]». Ранняя утопия, по мнению большинства медиевистов, является «модификацией Ренессанса [290, с. 563]», следствием «интеллектуальных изменений в эпоху Ренессанса [628, с. 12]», порождением «послеренессансной ситуации [36, с. 222]». В целом, не только для формирования утопического жанра социокультурная ситуация эпохи Возрождения была порождающей, в этот период формируются новоевропейская идеология и государственность, что способствует становлению социальной утопии.

Продуктивная роль ренессансной культуры, которая вызвала расцвет утопической мысли, заключалась в кардинальном изменении мировоззренческих установок, связанных с утверждением веры в неограниченные возможности человека. Утопическим оказался главный тезис эстетики Возрождения, который утверждал «идеальное и совершенное как имманентное реальности [238, с. 62]». Освобождение от церковной аскезы, пересмотр соотношений между земным и небесным, временным и вечным, низменным и возвышенным стали основой для создания концепций прогресса, антропологизма, гуманизма и европоцентризма, определивших мировоззренческую доминанту Нового времени.

Возрождение часто оценивается как грандиозный порыв, обессиленный недостижимостью абсолютного идеала для обычного человека. Синтез рационального предвидения и «наивно-фантастических» представлений о мире и человеке стал основой мировоззренческих предпосылок, актуализировавших в художественной литературе утопические представления не только о гармоничном государственном устройстве, но и совершенном человеке. Пафос Ренессанса заложил основы ценностных установок Просвещения, вдохновивших человечество на великие научные открытия. Потому последующие века Ю. Хабермас оценивает, «как попытку исследовать границы возможной реализации, при определенных условиях, утопического содержания культурной традиции [Цит. по 429, с. 308]».

Кризис утопического сознания стал очевидным только в эпоху постмодернизма, когда в исследованиях Лиотара, Адорно, Хоркхаймера, Ортеги-и-Гассета, Маркузе был осмыслен процесс деконструкции её базовых концептов [271, 4, 375, 311].

Отвечая на вопрос, поставленный П. Рикером, «как Просвещение порождает утопии [429, с. 346]», важно выяснить не только общую совокупность социально-исторических условий, но и специфические факторы внутрилитературного развития, способствовавшие формированию литературной утопии в русском национальном контексте. Среди мировоззренческих установок Просвещения, которые содействовали формированию литературной утопии, прежде всего, следует выделить **процесс секуляризации**

культуры. Дискредитация религии как института власти открывала возможность автономного развития утопических идей, превращения вчерашних представлений о «райской земле» в конкретно-исторические описания с возможностью последующей реализации. Русская культура вступила на путь секуляризации позже европейской, в переходную эпоху XVII–начала XVIII вв. Освобождение от догматов церкви открывало пути для поиска совершенных форм и оригинальных средств для волеизъявления фантазии, что выражалось в переходе от средневекового корпоративного художественного сознания к индивидуальным поискам Нового времени.

Процесс европеизации в России осуществлялся под сильным влиянием барочной традиции. Это позволяет считать, что барокко XVII века выполнило в истории Руси функцию Ренессанса, что отмечают в своих исследованиях Д. Лихачёв, А. Панченко, Л. Чёрная [279, 380, 565]. В русской архитектуре, смелые утопические проекты «идеальных городов», подобные архитектурным ансамблям итальянского Возрождения (Л. Альберти, Л. Бруни, Ф. Джорджо Л. да Винчи, Манетти), появляются только в XVIII веке. Среди них самым величественным следует считать созданный на основе идеи «идеального регулярного города» проект европейской по замыслу столицы Санкт-Петербурга Ж. – Б. Леблона, воплотивший идеологическую доминанту эпохи – идею величия российской имперской государственности. Известный русский историк и писатель Н. М. Карамзин сравнил архитектурные проекты Кремлёвского дворца В. И. Баженова с утопическими республиками Платона и Т. Мора. Развитие карнавальной культуры, публичных театров (московская «комедийная хоромина») и оперы, панегирических кантов в музыке и жанровой живописи свидетельствовали о стремительном движении русской культуры к новым формам самовыражения. Разрушение «религиозной концепции веселья» посредством петровских реформ способствовало не только популяризации гедонистических идеалов в культуре, но и развитию сатирической литературы (А. Кантемир) и публицистики (Н. Новиков). Идеи свободного творчества позволили художникам ощущать «себя обладателями истины и творцами истории. Их трудами Россия приобщалась к европейской цивилизации [379, с.53]».

Вторым, не менее важным фактором, который способствовал формированию литературной утопии, следует считать **рационализацию всех сфер жизни**. Эпоха Возрождения открыла человечеству «просветлённый путь» его собственного разума, утвердила в жизни отдельной личности самостоятельные рассуждения о месте человека во вселенной. Поиску рациональной организации жизненных условий способствует непреодолимое стремление подчинить природу, перестроить общество на

технологических принципах. В это время «только разум является носителем радикального протеста против политического и церковного господства. Разум становится утопическим, когда этот протест против господствующих сил не имеет исторических оснований [429, с. 346]».

В эпоху Просвещения в России в модных салонах предметом обсуждения становились идеи французских просветителей, проекты социальных преобразований, гражданские ценности и разнообразные технологические практики. В утопическом романе «Город без имени» В. Ф. Одоевский засвидетельствовал этот факт таким образом: «... в XVIII столетии все умы были взволнованы теориями общественного устройства; везде спорили о причинах упадка и благоденствия государства: и на площади, и на университетских диспутах, и в спальне красавиц, и в комментариях к древним писателям, и на поле битвы [373, с. 129]». В России XVIII века активное распространение просветительских идей осуществлялось на основе межсоциумной и межкультурной коммуникации, которая претворялась в жизнь на основе двух моделей: через становление парадигмы светского образования и межсоциумного взаимодействия. Ещё до основания первых российских университетов в начале XVIII века предложения об открытии академий, составлении энциклопедий и научных программ высказывает в своих письмах Петру Первому Лейбниц [265, с. 25]. Вторая модель реализовывалась в жанрах эпистолярия и романов-путешествий, которые становились наиболее популярной формой познания «иных миров». В это время талантливую молодёжь направляли на обучение в Европу прикладным ремёслам. Многие «посланцы», среди которых хорошо известны А. Радищев, И. Никитин, В. Баженов, Е. Фомин, М. Ломоносов, подолгу жили в Европе и вели дневниковые записи. Культурные контакты осуществлялись не только на уровне пропедевтики. Так, например, Ф. Салтыков во время своего пребывания в Англии наметил широкий круг реформ в области экономики, образования, искусства, необходимых для скорейшей европеизации страны [См. 421, с. 177].

Первые утопические произведения, появившиеся в России в XVIII-XIX столетиях отражают факт интеллектуализации литературного творчества, взаимодействие художественной литературы с другими сферами знания, что проявляется в авторских отступлениях на философские или естественнонаучные темы. В качестве примера можно привести описания технических достижений в утопиях В. Одоевского, Ф. Булгарина, В. Брюсова, философские пророчества М. Щербатова, А. Улыбышева, В. Кюхельбекера, основанные на вере в неограниченные возможности человека, способного переделать мир усилиями разума. М. Щербатова, А. Сумарокова, Н. Новикова, В.

Одоевского, Д. Дидро, Вольтера, Монтескье считали как писателями, так и известными учёными.

Просветительский дискурс Ж. Ф. Лиотаром оценивается как дискурс художественно-философский, а шире – научно-художественный, что именно и определяет своеобразие Просвещения. Трудно согласиться с мнением украинского исследователя И. Лимборского, который, анализируя связь Просвещения и постмодернизма, отмечает: „Просвітництво виявилось феноменом далеко неоднозначним і не мало єдиного художнього чи ідейного корелята, так би мовити єдиного раціоцентричного стрижня, а тому містило в зародку ті начала, котрі наближали його до постмодернізму [280, с. 179]”. Основой новоевропейского рационализма следует считать утопический пафос Просвещения, который определил основные векторы социокультурного развития этого времени и может быть охарактеризован как основной коррелят постмодернизма.

Художественная литература в этот период выступает наиболее распространённой формой для популяризации утопических идей и проектов. Как отмечает Т. Артемьева, русским просветителям «форма литературной утопии позволяла вуалировать социальный «протестантизм», создавать видимость лояльного отношения к самодержавной власти и при этом выдвигать задачи, с осуществлением которых связывалось благоденствие России [16, с.94]».

Основным фактором, который способствовал **формированию жанра утопии**, следует считать становление **художественной литературы как собственно эстетического феномена**. Подчеркнём, что формирование категорий эстетического, собственно-художественного и утопического, происходит почти одновременно. Художественная литература приобретает светский характер, который существенно изменяет её общественный статус. Поэтическое слово становится не только способом изображения общечеловеческих норм, правил, религиозного абсолюта, оно, наконец, постигает свою чувственную природу, возможность быть средством воссоздания внутреннего мира человека. По мнению А. Лосева, происходит специфический для Возрождения «переход от абсолютного бытия к эстетической данности [286, с. 672]». Впервые эстетическая рефлексия выступает как специфический взгляд на мир, который удостоверяет новый статус индивидуального авторства в искусстве слова. Становление утопического жанрового канона осуществляется в контексте основных принципов традиционалистской (С. Аверинцев, Г. Андреев, Г. Гаспаров, П. Гринцер, О. Михайлов), эйдетической (С. Бройтман, Н. Тамарченко, В. Тюпа), риторической (Е. Черноиваненко) поэтики, которая в истории развития художественной литературы

охватывает период с VII – VI вв. до н. э. в Греции и в Европе завершается XVIII столетием. С. Аверинцев, Г. Андреев, Г. Гаспаров, П. Гринцер, О. Михайлов, характеризуя развитие традиционалистского художественного сознания, акцентируют внимание на процессе вытеснения в художественной литературе этого периода «антично-средневековой космичности ренессансной социальностью [201, с.25]». На этом этапе развития искусства художественное слово приобретает цивилизаторский, гуманистический пафос, общественное звучание и национальное своеобразие.

Становление светской литературы в XVII-XVIII веках происходило посредством активной рецепции античной классики и освоения традиций фольклора. В послепетровской России двойственность художественного мышления выражалась в «культурном двуязычии», «культурном расслоении» мужицкой народной и заимствованной европейской культур, отношения которых, по мнению А. Панченко, характеризовались диффузностью идей [379, с. 60].

Важно отметить, что процессы актуализации жанра литературной утопии и народной утопии происходили почти параллельно. Представления образованной элиты и простого народа о всеобщем человеческом счастье существенно отличались не только по содержанию, но и по форме своего художественного выражения.

Первые зафиксированные народные легенды о Беловодье, Китеж-граде, Мангазее, Анапе, Ореховой земле, «серебряных и золотых островах», Даурии, народных героях-вызволителях и старообрядцах предшествуют несколькими десятилетиями появлению литературной утопии, расцвет которой в России связан с развитием просветительских идей. В русской фольклорной традиции наиболее ранние формы утопии выявлены в этот же период, в XVII в., и рассмотрены в работах И. Клибанова «Народная социальная утопия в России», В. Чистова «Русская народная утопия» [223, 224, 567, 568]. Тематическое разнообразие русской фольклорной сказочной прозы систематизировано названными исследователями и представлено историческими преданиями о «золотом веке» и социально-утопическими легендами о «далёких землях» и «избавителях», различными по степени выражения критического отношения к настоящему, социально-бытовой функции и поэтике. По мнению В. Я. Проппа и А. М. Панченко, активное бытование утопий в русской устной народной культуре периода XVII-XIX вв. осуществлялось не в форме легенд и преданий, а слухов и толков [415, с.423; 380, с. 142]. Это подтверждает и фактографический материал, собранный в самом обширном исследовании по данной проблеме К. В. Чистова. О распространённости и влиянии устной народной прозы утопического содержания свидетельствуют исторические факты, согласно которым целые сёла и остроги в Сибири и за Уралом пускались бежать в поисках

достатка и довольствия «земель обетованных». Эти легенды обрастали конкретно-историческими фактами, что усиливало их правдоподобие. Например, в легенде о Беловодье изображена земля, которая осталась недостижимой для Антихриста и сохранила свою первозданную духовную чистоту. В рукописном варианте текста отмечены детали, свидетельствующие о связи с восточными православными преданиями, деяниями апостола Фомы и реформами Никона. Легенды об избавителях сконцентрированы по своей сюжетике вокруг судьбы реальных героев исторических событий: царевича Лжедмитрия, Петра Третьего, народных героев И. Болотникова, С. Разина, Е. Пугачёва.

Тематика русских фольклорных утопических текстов, в отличие от европейских, сосредоточена не только на изображении изобилия, природных и земных богатств, но и на разрешении нравственных проблем. Значительное место в системе ценностных координат этих произведений занимает религиозное, духовное, патриотическое; серьёзное преобладает над смеховым; «проповедническое» над «шутовским веселием». Достаточно сравнить выше названные легенды и предания с английской народной поэмой о стране Кокейн, первые записи которой датированы XIV веком и хронологически предшествуют тексту «Утопии» Т. Мора (1516). Исследователи определяют её создание ещё дохристианским периодом. Описывая художественный мир поэмы, А. Мортон обращается к картине известного нидерландского живописца Питера Брейгеля, на которой изображена «... крыша из пирогов, жареный поросёнок, который бежит с вилкой в боку, гора клёцок и недалеко – группа людей, отдыхающих в удобных позах на траве, которые ожидают, как всё это самостоятельно попадёт к ним в рот [341, с. 18]». Страна Кокейн ведёт свою генеалогию от земного рая кельтской мифологии и очень похожа на языческий Остров Яблок (Помону), Рай бедняка, Люберланд, Горную Бразилию, Кокань, сохраняя в фольклоре и художественной литературе Великобритании, Франции, Норвегии, Соединённых Штатов на протяжении столетий верность сюжетным деталям и последовательность событий.

Её образ отражает народные стремления к безбедной и беззаботной жизни, где всего вдоволь и золотой век длится вечно. В тех краях много чудес: коровы, дающие столько молока, что ими заполняются великие пруды, летающие стеклянные дворцы, в которых живут души блаженных, медовые и винные озёра. Темой фольклорной поэмы о стране Кокейн является изображение земли осуществлённых желаний. Эта страна не только щедра, но и справедлива, она олицетворяет царство мира, потому её не найти лордам и богачам.

В русской утопической традиции из записанных фольклорных текстов близким по проблематике, пафосу и сюжету английской народной поэмы о стране Кокейн является «Сказание о роскошном житии и веселии». Данный текст считается фольклористами не характерным для русской литературы этого периода и оценивается как результат влияний, «соединительное звено» между Россией и Западом, переживавшим расцвет смеховой культуры в XVII веке. В. П. Адрианова-Перетц высказывает предположение о польском оригинале данного произведения, так как в польской культуре надолго сохранились сочинения такого рода, пришедшие через немецкие заимствования [5, с. 241]. Очерченный в самом «Сказании» шутовской маршрут «до тово веселья» начинается «...от Кракова до Аршавы и на Мазавшу, оттуда на Ригу и Ливлянды, Киев и на Подолеск, Стеколну и на Карелу, оттуда к Юрьеву и ко Брести, к Быхову и в Чернигов, в Переяславль и в Черкасской, в Чигирин и в Кафимской [179, с. 161]». Этот путь простирается по многим европейским городам, Украине и Белоруссии и удивительным образом обминает Великую Россию.

Сложно согласиться с мнением А. Панченко, определившего данный текст как антиутопический [380, с. 137]. В «Сказании» дана развёрнутая картина мира достатка и вседозволенности, акцентированная на веселии, а не осуждении. Описание утопического идеала завершается моралью, характерной для сказочной концовки: «А тамь хто побываеъ, тоть таких раскошей векъ свой не забываетъ [179, с.161]», что указывает на патетический модус авторской оценки.

Изучение русской фольклорной утопической прозы XVII-XIX вв. нельзя считать до конца исчерпанным. Следует, к примеру, обратить внимание на народные предания, содержащие священную историю рода, в которых можно обнаружить сюжеты о «Чудесной стране», «Дивьих людях», «Дивьих народах и Александре Македонском», которые ещё ждут своего исследователя [263, с. 37-38].

Русские социально-утопические легенды о Беловодье, Китеж-граде, Мангазее, Анапе, Ореховой земле, «серебряных и золотых островах», Даурии, как и английская народная поэма о стране Кокейн, в отличие от литературных утопий, не затрагивают проблемы утверждения новых общественных идеалов, прогностических проектов или новаций государственного уровня, они сконцентрированы на народных мечтах о повседневном достатке и благополучии. Рассмотренные тексты исследователи определяют как «мифологизированные, эмоционально-насыщенные, социально-утопические комплексы [567, с.521]», в которых мозаично смешиваются иронический и патетический модусы. То, что в классическом тексте Т. Мора позже будет выглядеть, как тщательным образом

выстроенная антитетическая композиционная схема, в народной утопии представлено смесью гротескных, патетических и иронических образов.

В русской фольклористике школой заимствований проведены аналогии между сатурналиями и обрядами календарного цикла славян. В частности, в научных исследованиях А. Веселовского русские святки рассмотрены в качестве аналога римских сатурналий, которые, по мнению учёного, были переданы посредством мифологии скоморохами из Византии румынам и русским [86]. Миллер отождествлял русскую масленицу с западноевропейским карнавалом [331]. А. Панченко, Ю. Лотман, Б. Успенский отмечают важную отличительную особенность в бахтинской интерпретации западноевропейского карнавала и русской обрядности, которая проявляется в трансформации формулы «смешно - значит не страшно» в модус «смешно - значит страшно» [379, с. 172; 292, с.188; 5111, с.13]. Народную утопию можно генетически связать с праздниками календарного цикла независимо от национального контекста. Теоретической основой для такого обобщения являются труды М. Бахтина, посвящённые роли народной смеховой культуры Средневековья и Ренессанса, исследования В. Проппа и О. Мазаева [416, 298]. Последний предлагает определять сущность праздника через мир человека, государства, общества, связанных процессом коммуникации, противопоставляя отмеченную позицию субъективистскому подходу западноевропейской антропологической мысли, которая выражает праздник через категории «человек играющий», «человек мифотворящий», «человек празднующий» [545, с. 70; 603, с. 98]. Это позволяет установить роль народного праздника, как одной из начальных форм социальной коммуникации, в религиозном удвоении мира на мир реальный и иллюзорный. Последний имел по своему характеру утопическую природу, потому что фактически дополнял бытие тем, чего не хватало в реальной жизни. Этот иллюзорный мир был локализован во времени и пространстве и определен О. Мазаевым как «литургическое время», не тождественное времени труда и отдыха. Данная категория может расцениваться как аналог мифологического времени, что наглядно представлено мифом о «золотом веке», семантика которого содержит идею постоянного повторения ритуального действия на освященном месте алтаря, жертвоприношения или встречи с духами. Приведенная характеристика открывает корень первобытных утопических представлений и характеризуется как «снятие» противоречий реальной жизни «путем сдвига или переворачивания всех обычных установлений, путем отмены даже строжайших табу... Праздничный досуг означал переворачивание или как бы отмену социальной иерархии, которая с момента зарождения праздника уже складывалась. В праздник снимались половые табу. Жесткая экономия сменялась расточительностью,

объеданием. Праздничное общение сформировало и особый язык, построенный на переворачивании норм обычного языка и нарушавший языковые табу [298, с. 70]». Выполняя аналитическую реконструкцию зарождения праздника, Мазаев объясняет его близость к феномену власти общим «нахождением на сакральной территории», тем самым - предопределяя их закономерную встречу в художественном мире антиутопии. Праздник выполняет функции передачи общественного опыта, традиции, ценностей и идеалов в конкретно-чувственных образных формах.

Весьма важным для формирования утопической парадигмы является понимание наивно-чувственного, эмоционального характера народного праздника. Его несдержанная карнавальная стихия не принимает рациональности, которая полностью разрушила бы его мечтательно - возвышенную атмосферу. Считается, что социальный и культурный опыт представлен в нем «в таком сыром виде, в каком он не может быть рационально осмыслен [298, с. 81]». Через сочетание прошлого и будущего в переживании настоящего времени праздника, создается атмосфера обновления, возрождения и предвидения, которую всегда несет с собой утопия. Особенное мироощущение народной утопии, которая живет в фольклорном празднике, во многом объясняет как независимое существование литературной утопии, сосредоточенной на построении умозрительных конструкций и проектов, так и ее художественную природу, предопределенную сочетанием рационального, индивидуально-авторского проекта с эмоциональным опытом коллективного бессознательного, выраженного в мифоутопическом характере народного праздника.

Утопический жанровый канон имел два основных корня: риторический и карнавальный, органическое единство которых формирует его «жанровую сущность». В условиях существенных трансформаций художественной литературы в эпоху Возрождения риторический испытал влияние античной традиции, а карнавальный её ещё сильнее актуализировал. Характер этой взаимосвязи на жанровом уровне можно проследить через взаимодействие этих двух начал в сократическом диалоге и мениппее. Их значение в истории формирования жанров было рассмотрено в трудах М. Бахтина.

Определение влияния традиций серьезно-смехового, прежде всего, мениппеи как носителя «карнавального мироощущения» и сократического диалога на формирование жанрового канона литературной утопии нуждается в дополнительных комментариях.

Проблема заключается в том, что в современном литературоведении не существует единой позиции относительно их генезиса и дефиниции. Даже авторитетные исследователи в их толковании допускают серьезные разночтения. Так, например, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Николюкина (2003

г.) проанализирована история возникновения, функционирования и реактуализации данной категории в современном эстетическом сознании и определено со ссылкой на труды М. Бахтина, что мениппея образуется в эпоху эллинизма в процессе распада жанра сократического диалога и его разграничения со своими фольклорными истоками. В своем докладе «История литературы как творчество и исследование: случай М. Бахтина» на международной научной конференции в МГУ в 2004 году М. Гаспаров делает прямо противоположный вывод с ссылкой на те же труды классика, а именно: «как Бахтин выводил из мениппеи (*ante litteram*) сократический диалог, так Райх выводил из мима всю перипатетическую характерологию [109, с.2]», то есть, сократический диалог выступает уже продуктом распада мениппеи. Причину следует искать как в самих трудах М. Бахтина, так и в истории древнегреческой генерики. Следует отметить, что М. Бахтин, при всей детальной очерченности категории «мениппея» в своих трудах, посвященных творчеству Ф. Рабле и Ф. Достоевского, отталкивается от достаточно свободного для научных утверждений тезиса: «Термин «мениппова сатира» так же условен и случаен, так же несет на себя случайную печать одного из второстепенных моментов в своей истории, как и термин «роман» для романа [41, с. 82]», и в его трудах можно найти подтверждение как первой, так и второй точек зрения. В. Махлин в отмеченной выше статье «Мениппея» указывает на определенные трудности при использовании понятия в научном обращении: оно раскрывается «на границах» поэтики и философской эстетики, используется в трудах ученого, то как определение одного жанра, то нескольких близких ему жанров, заметим, того же сократического диалога.

Для исследователя утопии является очевидным использование в классической утопии элементов сократического диалога, который обнаруживает себя как в образах «идеологов», ищущих истину, так и в форме построения текста по правилам риторики. В сократическом диалоге испытания героя являются значимыми настолько, насколько они являются испытанием идеи. Следует обратить внимание на тот факт, что в истории развития античной литературы сократический диалог претерпел изменения от синкретического художественно - философского жанра к форме, которая полностью потеряла диалогический характер и связь с карнавальным мироощущением, превратившись в провозглашение предварительно установленных истин в форме вопроса-ответа. Эти изменения ощутимы уже в «Государстве» Платона, которое долгое время оставалось образцом для авторов классических утопий.

Мениппея, на первый взгляд, противостоит литературной утопии, как народное - светскому, свободное – официально-регламентированному, и представляет совсем другой эстетический модус. Но в трудах М. Бахтина встречаются эпизодические ссылки на то,

что элементы мениппеи можно найти в античном утопическом романе или такие комментарии: «Мениппея часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны; иногда мениппея прямо перерастает в утопический роман («Абарис» Гераклита Понтика). Утопический элемент органически сочетается с другими элементами этого жанра [42, с.199]». По мнению учёного, карнавальный смех был «формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия [44, с. 15]», упразднявшей существующие формы социальных отношений. В качестве примеров утопических текстов, которые отражают карнавальную традицию, Бахтин называет произведения Рабле, Сервантеса, Достоевского, кодифицированные в современном литературоведении как антиутопические. А обобщающий тезис о Возрождении как вершине карнавальной жизни, не может быть аксиоматическим для каждого отдельного взятого произведения, как и развитие карнавальной традиции в текстах последующих периодов. «Утопия» Мора настолько далека от карнавальной традиции, насколько близки к ней произведения Сирано де Бержерака «Государства луны», Ф. Булгарина «Правдоподобные небылицы», в которых наиболее сильна связь с фольклорной утопической традицией.

Научная ценность и концептуальная значимость термина «мениппея» для литературоведческой науки осмыслена в трудах Г. Буккера, Ю. Борева, П. Вайля, А. Гениса, Т. Приходько, Х. Риконена. Исследователи едины в оценке его связи с менипповой сатирой (мениппова сатура), названной по имени греческого философа-киника Мениппа из Гадары (втор. пол. III ст. до н. э). В сатирах Мениппа проза совмещалась со стихотворениями, высокое с низким, в их фантастическом мире все было возможным. Но в той же энциклопедии под редакцией Николюкина «Мениппея» и «Мениппова сатура» - это две разных статьи, различать их призывает и А. Бойченко, автор соответствующего материала в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (2001). Понятие «мениппова сатура» связывается с именем римского учёного Варона, который в своем творчестве подражал сатирам Мениппа. В контексте этого исследования принципиально важным является ответ на вопрос о характере связи календарных народных праздников крестьянства с менипповой сатирой.

Происхождение прилагательного «satur» в лингвистике тоже до конца не выяснено, оно является единственным с таким окончанием в латыни. Слово «сатура» с самого начала имело значение «полный», а позже - «смешанный». Французский писатель и исследователь Паскаль Киньяр, ссылаясь на тексты Цестия и Сенеки, связывает семантику этой лексемы с римской посудой для салата, на которой вместе подавались

смешанные овощи и фрукты [221]. Украшенные плодами сатуры считались приметой весенних праздников Либералий, когда богам, которые были покровителями земледелия и уборки урожая, посвящали большое блюдо, наполненное разнообразными дарами земли. Участники праздников пели насмешливые и неприличные песни-посвящения богам. Слово «сатура» также употреблялось в римской литературе для названия особенного жанра литературы. Он существенно отличался от «Declamatio», которое создавали риторы и софисты, согласно правилам. «Satura» представляла собой воплощение творческой свободы, смесь поэтических отрывков, милетских сказок и поэм. Квинтилиан считал этот жанр единственным феноменом римской литературы независимым от греческого влияния, хотя «Satura» напоминает греческие проповеди-диатрибы народных философов, представленные в высокой литературе ямбами Каллимаха, в низкой - произведениями Мениппа. Римская сатура из смеси со временем превратилась в популярные размышления на этические темы, которые совмещались с критикой современного быта и обычаев и, действительно, напоминали своим дидактизмом греческие диатрибы. М. Гаспаров считает, что сатура, трансформировавшись в самостоятельный жанр, и совсем несправедливо позже получила название «сатира» [110, с. 436]. Такой комментарий учёного связан с тем, что со словом „Satura” связано как минимум три литературоведческих термина: во-первых, небольшой стихотворный лиро-эпический жанр римской литературы, во-вторых, общее отношение к объекту эстетической рефлексии, в-третьих, смешанный диалогический художественно-философский жанр, который генетически связан с греческой диатрибой; в римской литературе он был оформлен как мениппова сатира и рассматривается в современном литературоведении в качестве составляющей, которая подготовила формирование некоторых разновидностей современного европейского романа.

Характеризуя все виды сатиры, М. Бахтин называет их сформированными образными формами возражения, которые включают «момент утверждения [43, с. 15]». Из этого корня вырастают не только литературные сатирические формы, но и формы утопические, потому что они основываются на отрицании существующей реальности. Утопия возникает из энергии отрицания, без которой невозможно последующее обновление мира, человека и других форм жизни. В качестве примера приведём осмеяние короля шутов в сатурналиях, без такого отношения к старому королю, то есть старому году, невозможен приход нового. С констатации несовершенства мира начинают свои произведения Гесиод, который перед тем, как описать утопию «золотого века», жалуется на несовершенство «века железного», и Т. Мор, которого смущают недостатки

государственного управления в Англии, ставшие отправной точкой для развернутого описания бесспорных преимуществ утопийской государственности.

Мениппова сатира являла собой смесь карнавального утопического мироощущения с пародийным осмеянием несовершенного мира, диалогического философского спора и фантастических путешествий - приключений, поэзии и прозы, низкого и возвышенного. Значение данной теоретической категории, выражающей карнавальное народное мироощущение, для становления жанра литературной утопии заключается не только во влиянии на формирование утопического жанрового канона, но и в определении магистральных путей развития жанра.

Через мениппею утопия поддерживает глубокую связь с карнавальной традицией, её своеобразным мироощущением и животворной обновляющей силой. Диалогическая форма в текстах ранних литературных утопий почти перерастает в монологическую, поглощается риторическим словом, разрушая мениппейную (серьёзно-смеховую) основу «сократического диалога». Однако и в более поздних утопических произведениях смеховое начало прорывается в «высокий регистр», например, наиболее очевидно влияние фольклорной традиции в текстах Сирано де Бержерака «Империи Луны», Фёдора Булгарина «Правдоподобные небылицы». Серьезное, феодально-государственное, подавляет в ранних утопиях карнавальное, живое, народное, которое выплеснется в антиутопическом жанре, раскрывая свою генетическую память о прошлом.

Анализ мениппейной традиции в жанре антиутопии является основой для оригинальной концепции авторитетного российского исследователя Б. Ланина, который считает «структурным стержнем антиутопии - псевдокарнавал», в котором «амбивалентный смех» трансформируется в «абсолютный страх [253, с.162]». То, что исследователь называет псевдокарнавалом (ненастоящим карнавалом), является на самом деле антикарнавалом (праздничным действием по правилам, лишённым своего осмобождающего духа). Это позволяет по-другому взглянуть на решение целой группы вопросов, связанных с характером взаимодействия утопии и антиутопии, уточнением дефиниции последней. Карнавал как игра, как праздник осуществленных возможностей формирует утопическую картину мира, которая взрывает существующий порядок вещей и всегда оптимистична. В антиутопическом карнавале изменяются аксиологические полюса, не только страх заменяет смех, он перестает быть миром наоборот, «освобождением из повседневной жизни», царством радости и свободы. Можно утверждать, что в художественном мире антиутопии официально-государственная утопия встречается с фольклорной, карнавальной, народной. При этом первая превращается в идеологию, становится частью социального мифа и используется для поддержания

существующего социального порядка и его символических атрибутов, подавляя фольклорную, народную стихию. Потому карнавальный дух свободы принадлежит «золотому веку» прошлого, «мирам за Зеленой Стеной», которые пытается до конца раздавить «механистический» порядок Единых государств. Псевдокарнавальность акцентирует внимание на профанации карнавального действия идеологической системой, антикарнавальность констатирует потерю им своей сути, смерть утопии как животворной силы и превращение её в социальный миф. Более точному толкованию антиутопии как антикарнавала, а не псевдокарнавала помогают и замечания М. Бахтина, который в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» противопоставляет обрядово - зрелищные формы, организованные на началах смеха, серьезным официально-церковным и феодально-государственным культовым формам и церемониалам [45].

Мениппейная традиция во многом проясняет связь классических текстов литературных утопий с народной сказкой, так как сатура изначально включала милетские сказки и поэтические отрывки. На сказочный характер утопических произведений обращают внимание и авторы утопических текстов, и исследователи. Не удивительно, что во многих специальных и справочных изданиях, утопия определяется именно через этот жанр, как «место, которого нет, фантазия, выдумка, сказка» или описание воображаемой страны, «имеющее форму сказки [341, с. 14]». Что даёт основания для такого отождествления?

На выполнение сказкой роли социальной утопии указывал ещё в 1918 году Е. Н. Трубецкой, полагая, что утопизм сказки заключается в стремлении подняться над действительным в «иное царство», фантастическое, запредельное. Как правило, в русских народных сказках эта утопическая интенция выражается в мечтах о богатстве, «которое само валится человеку в рот без всяких с его стороны усилий», веселом житье, олицетворяемом царским пиром, чудесной неизведанности «иного царства [500, с.390-405]».

Томас Мор в своем письме Петру Эгидию в 1517 году пишет: «Я не отрицаю, однако, что раз я решил писать о государстве и мне пришла на ум эта сказка, то, возможно, я не хотел отказаться от такого вымысла, который вводит в души людей правду легче всего, словно она смазана медом ... и давать такие варварские, ничего не обозначающие названия, как «Утопия», «Анидр», «Амаурот», «Адем» [337, с. 297]». Напомним, что с греческого столица Амаурот (amaur'os) переводится «исчезающая», река Анидра (anhidros) – «лишённая воды», нынешний обладатель государства Адем («alfa» – без, «demos» - народ) – «властитель без народа», рассказчика зовут Рафаил Гитлодей -

«ведущий пустые разговоры». Другой писатель - утопист Сэмюэль Гартлиб в «Макарии» не менее откровенно сознается, что изложил свои идеи в виде сказки, «полагая, что это наиболее изящная манера высказываться [341, с. 14]».

По социальному назначению народная проза разделяется на две большие группы: рассказы, в которые не верят, принимая установку на вымысел, - это сказки, и рассказы, в которые верят или верили, - к ним принадлежит несказочная проза. О. Лосев считает, что неверие авторов классических утопий в возможность создания идеального человека с помощью реальных системных мер было характерной чертой самоотрицания эстетики Возрождения [290, с.563]. Ответ на вопрос о том, насколько сказочна утопия, зависит от того, что понимать под сказкой, какие общие типологические черты имеют данные жанры? Фольклористы обращают внимание на тот факт, что слово «сказка» для определения особенного типа народной прозы существует только в русском и немецком языках. В русском языке в XVII веке его также употребляли в значении «сказанное слово», «документ», «простая выдумка». В украинском языке использовались два слова: «байка» и «казка», оба указывали на информацию, не стоящую доверия. В англоязычной литературе, где появляется первая литературная утопия, этот жанр имеет название «*fairytale*», что буквально можно перевести как «рассказ о вымышленном, волшебном». Следовательно, сказочное могло означать вымышленное, мнимое, волшебное, образованное средствами художественности. Пропп отмечает, что именно в XVII веке светская повествовательная литература реалистического характера вырастает на почве сказочного фольклора, который влияет на ее формирование не столько сюжетикой, сколько стилевой манерой [414, с.9]. Примером тому может послужить творчество русского писателя В. Левшина, автора сборников сказок «Русские сказки» (1780-1783), «Вечерние часы, или древние сказки славян древлянских» (1787-1783), который использовал сказочные сюжеты для написания утопических сочинений (например, «Новейшего путешествия, сочинённого в городе Белеве»).

Апелляции к сказочному и вымышленному авторами классических утопий объясняются особенностями понимания в этот социально-исторический период художественной правды искусства. Воплощённый художником духовный опыт нации и эпохи должен иметь эстетическую ценность, то есть не только вмещать понимание прекрасного, но и обладать внутренней силой воздействия. Художественность позволяет утопии преодолевать грань возможного и невозможного, получать трансцендентное измерение, скрывая должное за художественной правдой литературной условности. Жизнеподобное и условное встречаются в ее образном мире не как антагонистические, а как взаимодополняющие авторские стратегии, причем сказочный вымысел приобретает

жизнеподобный характер. В «Утопии» Томаса Мора уже с самого начала произведения символические названия собственных имен образуют плоскость различия с конкретными деталями или «псевдодоказательствами правдивости». В письмах, которые предшествуют тексту, автор клянется, что в книге не будет обмана. «Если же возникнет какое-нибудь сомнение, то я скорее солгу из-за того, что обманулся, чем из-за того, что желал обмануть, ибо предпочитаю быть лучше человеком порядочным, чем хитрым [337, с. 110]».

Исследованию проблемы «правдивости утопии», которая сама по себе является парадоксальной, как «правдивость вымысла», уделяли внимание А. Тилгер, А. Рей, Г. Бубер, Д. Сювен. Их выводы совпадают в главном - утопия осознает свою неосуществимость, но утопист в отличие от христианина, который верит в реализацию своих стремлений, имеет право лишь лелеять надежду, потому что уповает на возможности человека. Р. Рюер считает, что нужно отделять иллюзию утопическую от иллюзии повествовательной. Но определенный ученым характер утопической иллюзии не существующей «нигде» означает, что описываемое может произойти «езде» [388, с. 110], что и составляет сущность сказочной условности.

Классические утопические тексты имеют такие признаки поэтики народной сказки, как неопределенность пространства и времени, деление персонажей на положительных и отрицательных, кумулятивные цепи повторов и градаций, счастливое завершение событий. Сказочные формулы зачинов: «кое-где невидаль где», «в тридевятом царстве», «в некотором царстве, некотором государстве», «в далеких землях», «в заморском королевстве» и императивов: «пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что», «найти Каменное царство», «Хрустальную гору», «три царства - медное, серебряное и золотое» выступают семантически когерентными утопической „НИГДЕЕ”. Сказочная условность всегда отделяет реальные исторические события от чудесного мира сказки, образует замкнутое пространство, которое живет по собственным законам. Е. Неёлов справедливо замечает, что нет смысла в этом случае спрашивать, что происходило до начала магически-сказочных событий и что будет после их окончания [350, с. 131]. Центром сказочного иномирия, в которое стремится попасть герой, выступает отдаленное царство (тридевятое, тридесятое, царство животных или просто таинственный дворец или замок). Оно всегда изображено как воплощение народных представлений о счастливой жизни, красоте и достатке. Это сходство позволило украинской исследовательнице Н. Лисюк утверждать, что сказочный образ тридесятого царства воплощает первичные социальные идеалы и может рассматриваться «как первая социальная утопия, которую создал человек [278, с.180]». Следует заметить, что сказочный мир литературной утопии

создан не средствами магического и чудесного. И блага здесь обеспечиваются не волшебными котомками, скатертями-самобранками или мечами - саморубами. Благосостояние утопического художественного мира в отличие от мира сказочного просто существует как данность или представлено через изображение рационального пути его упорядочивания и конструирования. В утопии описана не «мифология и психология осуществления желаний», а путь их разумного, рационального достижения.

В исследованиях В. Аникина, О. Никифорова, В. Проппа определены константные признаки сказки, которые позволяют установить разницу между сказкой и утопией [9, 355, 414]. Прежде всего, социальное назначение жанра сказки выделяется как воспитательное (В. Аникин) или развлекательное (В. Пропп), в отличие от морализаторско-дидактического в утопии. Семантическое ядро сказки составляет изображение необычного события (фантастического, чудесного или житейского), утопия же имеет цель изображения идеального.

При разном социальном назначении и содержательном наполнении, утопия совпадает со сказкой в одном - средствах выражения, то есть она использует для образования своего художественного мира поэтику сказочно-фантастической образности. Сказочная условность усиливает одну из важнейших функций утопии – компенсаторную. По мнению большинства исследователей, это не позволяет преодолеть схематичности утопии, порожденной ее комбинаторной природой. Еще Т. Мор назвал свою «книжечку» «насколько полезной, столь же интересной», словно намекая на сочетание научного с художественным.

Традиционализм искусства в эпоху Просвещения выражается не только в попытках подражать народной традиции, соревноваться с ней, но и в борьбе за чистоту литературного канона, определенность его категорий. Смена риторического (эдейтического) периода Возрождения периодом поэтическим, сопровождается переходом приоритетных позиций от понятия «тема» к понятию «жанр». Именно в XVI веке, когда жанр становится ведущей поэтологической категорией, а создание нового жанра считается самым первым средством выражения творческой индивидуальности писателя, создаются все условия для появления утопии как формально-содержательного единства.

Характеризуя жанровую систему традиционной (эдейтической) поэтики, Бройтман замечает, что в Европе она начинается в древнегреческой литературе и завершается в XVI-XVII веках возрождением античной системы жанров, которые также вбирают опыт национальных литератур и фольклора. Учёный считает, что формирование жанровых канонов происходит в античной традиции, потому что в конце этого периода исторической поэтики завершается процесс разграничения «между жанровым законом и

жанровым каноном, и именно в этом, основное отличие жанрового сознания Возрождения от жанрового сознания античности [482, с. 190]». В контексте такого подхода к толкованию жанрового канона возникает вопрос, можем ли мы определить литературный текст Т. Мора как жанровый канон или таким следует считать текст «Государства» Платона? На основании концепции Бройтмана, произведение Т. Мора может быть определено как жанровый закон, потому что уже включает у себя как образцовую одну из своих возможностей, то есть текст «Государства» Платона, причем абсолютного деления здесь также не происходит. Но такая позиция при наличии единственного характерного для всей эпохи эдейтической поэтики принципа жанрообразования определяет только магистральные линии литературного процесса. Разработка композиционных форм целого с фиксированной и свободной структурой шло различными путями и не могло иметь универсального характера. Относительно утопического жанра ситуация выглядит еще более неоднозначной, потому что платоновский текст в научной рефлексии постоянно балансирует между художественным произведением и философским трактатом. Более гибкой в этом плане выглядит теоретическая концепция жанра украинского исследователя Б. Иванюка, который выделяет три условных периода в жизни жанра. Первый характеризуется становлением жанра, формированием его содержательной определенности и формальных признаков, что в истории утопии соотносится с «Государством» Платона, которая играет роль жанровой матрицы. Второй этап - образование жанрового канона, связанный с процессами функционирования и традиционализации жанра в пространстве культуры. Как аутентичное формальносодержательное единство с устоявшимся комплексом признаков под названием «утопия», жанр приобретает жизнь только в эпоху Возрождения, с которой ведёт отсчёт утопическая традиция в художественной литературе. И последний период исследователь выделяет как этап трансформации и реактуализации жанра, когда его «архаизированное сознание» превращается в память жанра [197, с.55]. Следовательно, подытоживая рассуждение над парадоксом утопии, которая при определенных социально-исторических условиях трансформируется из элемента культуры в литературный жанр, обратим внимание на тот факт, что формирование признаков утопии происходит по принципу амплификации. Этот факт подтверждают и исследования Ц. Тодорова, который, изучая «филогенез» и «онтогенез» литературных жанров, делает вывод о том, что жанры рождаются из жанров, комбинирования и трансформации старых формальносодержательных единств или их элементов. Таким образом, вверх или вниз в динамике исторической диахронии, можно рассмотреть наиболее сложные комбинаторные образования или «первоначальные формы, или типы дискурса, среди

которых он выделяет три: плач, хвала и приветствие [617, с.161]». На то, что жанры образуются из уже существующих, также акцентировал внимание и А. Веселовский. Кумулятивный принцип является ведущим в жанрообразовании, что подтверждает принцип его системного повторения в разных национальных концепциях поэтики. Так, предложенная еще в тридцатые годы теория А. Йоллеса, включала девять «простых форм»: житие, перевод, миф, загадка, пословица, казус, воспоминания, волшебная сказка, шутка, которые могли быть использованы в качестве строительного материала для образования любого жанра.

В контексте данного исследования важно определить, какие внутрилитературные факторы способствовали формированию структурных элементов утопического жанрового канона как совокупности «порождающих принципов» жанра.

Классическая утопия тематически предопределена основным художественным принципом эйдетической поэтики, который пришел на смену синкретизму. Его характеризует осознанное подражание античным традициям художественно-литературной ментальностью, тяготение к образцовости, нормативности и рефлексивности. Поэтому логично допустить, что любую утопию на идейно-тематическом уровне можно рассматривать как рефлексию над античной идеей красоты и блага. Содержательное наполнение этих двух категорий зависит от авторской интенции, установки сознания, которое на образном уровне всегда выражается через субъектно-объектные отношения.

В русской классической утопии рецепция античных традиций была значительно обогащена западноевропейскими влияниями. В 1780-1785 годах Петербургской Академией Наук был издан трёхтомный перевод «Творений велемудрого Платона» и, как отмечает А. Артемьева, в России XVIII века было много почитателей великого греческого философа [17, с. 107]. В этот период также были переведены утопические романы Т. Мора, Д. Рамсея, Ф. Фенелона, Б. Фонтенеля, что свидетельствует о востребованности сочинений такого рода в российской общественной жизни. Русские просветители были достаточно образованными людьми, которые много путешествовали и имели возможность знакомиться с оригинальными произведениями. Приведём только некоторые факты, свидетельствующие о генетико-контактных связях, непосредственном интересе русских просветителей к античным и западноевропейским образцам утопических сочинений. Князь Щербатов был знаком с «Государством» Платона, «Путешествием севарамбов» Д. Вераса, «Путешествием Телемака» Фенелона, о чём свидетельствует в 1900 году его биограф Н. Д. Чечулин. В «Разговоре о бессмертии души» 1788 года содержится прямое указание Щербатова на труды Платона, а также высокая оценка диалога античного мыслителя «Федон» [563, с. 17, 18]. В 1729-1730 г. А. Кантемир переводит сочинение

Фонтенеля "Разговоры о множестве миров" с подробными комментариями. Перевод этой книги составил своего рода литературное событие, так как книга представляла собой полную противоположность суеверной космографии русского общества. При Елизавете Петровне она была запрещена, как «противная вере и нравственности». Князь А. Куракин в 1775 году приобрёл в Лейдене социальный роман Мерсье «2440 год», свидетельство чему можно найти в архиве князя [563, с. 17]. Отметим, что вторая половина XVIII века характеризуется расцветом в России печатного дела, начиная с 80-х годов, количество выпущенных книг исчислялось уже не единицами, как в начале века, а сотнями. Появляются первые печатные издания, вокруг которых складывается круг писателей и ценителей художественного творчества. До сегодняшнего дня остаётся дискуссионным вопрос об авторе первой русской утопии. В послесловии к антологии фантастики XVIII и первой половины XIX века «Взгляд сквозь столетия» В. Гуминский называет «Путешествие в землю Офирскую» (1773-1774) М. Щербатова [87, с.328], а В. Ревич в научно-популярном издании «Просветительские утопии» роман М. Хераскова "Нума, или Прцветающий Рим" (1768) [423, с. 4].

Следует не согласиться с общепринятым мнением о том, что первые русские литературные утопии имели подражательный характер и были малоценными в художественном отношении. Подчеркнём, что, во-первых, подражательность, компилятивность, заимствования в контексте принципов эдейтической поэтики считались нормой, приближавшей автора к классическим образцам. Например, в «Утопии» Т. Мора, «Путешествии севарамбов» Д. Вераса, «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона встречаются прямые отсылки к платоновскому прототексту. Во-вторых, в этот период появляется множество оригинальных утопических произведений, тесно связанных с реалиями российской действительности, большая часть из которых, к сожалению, до сегодняшнего дня остаётся малодоступной широкому кругу читателей. Среди них следует назвать, прежде всего: рассказ А. Сумарокова «Сон «Счастливое общество» (1759), повести Ф. Дмитриева-Мамонова "Дворянин-Философ, аллегория" (1769), А. Улыбышева «Сон» (1927), романы М. Щербатова «Путешествие в землю Офирскую» (1773-1774), "Путешествие в страны истинных наук и тщетного учения" (1787), М. Хераскова "Полидор, сын Кадма и Гармонии" (1802), А. Вельтмана «3448» (1833), В. Одоевского «4338» (1833), «Город без имени» (1839), В. Левшина «Новейшее путешествие, сочинённое в городе Белеве» (1784), «Европейские письма» (1819-1820) В. Кюхельбекера.

Отметим, что в России во второй половине XVIII-XIX веках формируется рынок массовой развлекательной литературы, который сделал знаменитыми имена редактора

ежемесячника «Библиотека для чтения» О. И. Сенковского, писавшего под псевдонимом Б. Брамбеус, и Ф. В. Булгарина, издававшего газету «Северная пчела». Тот факт, что открыто заявлявшие о своей зависимости от вкусов читающей публики беллетристы создают утопические сочинения (Булгарин «Правдоподобные небылицы или странствия по свету в 29 веке» (1824), «Невероятные небылицы, или путешествия к средоточию земли» (1825), Сенковский «Учёное путешествие на медвежий остров» (1833) свидетельствует о популярности и востребованности произведений данного жанра у самых широких слоёв российского общества. К развлекательным салонным утопиям следует отнести и такие произведения Ф. Соллогуба комедию «Ночь перед свадьбой или Грузия через 1000 лет» (1856) и повесть «Тарантас» (1840).

Большой вклад в изучение русской классической литературной утопии второй половины XVIII – XIX веков внесли исследования В. Святловского, Т. Артемьевой, В. Волгина, Б. Егорова, О. Николенко, Э. Баталова, В. Шестакова, И. Федосова, Л. Геллера, М. Нике [456, 16, 17, 92, 153, 357, 34, 581, 518, 114]. Следует отметить, что в отечественном литературоведении долгое время преобладало доминирование изучения идеологической составляющей над эстетическим и литературно – художественным своеобразием произведений данного жанра. Эта особенность сохраняет тенденцию советского литературоведения, рассматривавшего утопические произведения как художественное выражение идей утопического социализма и революционно-демократических преобразований. Исключением являются более поздние научные исследования В. Шестакова, А. Любимовой, Г. Сабат, О. Сабининой, О. Николенко, в которых значительное внимание уделено анализу поэтики русской литературной утопии [581, 293, 446, 447, 357, 358].

На основе накопленного в литературоведческих, философских и исторических исследованиях фактографического и теоретического материала представляется возможным дополнить, обобщить и систематизировать изучение особенностей проблематики и художественного своеобразия русской литературной утопии второй половины XVIII–XIX вв. Обозначим тематические группы произведений русской литературной утопии второй половины XVIII–XIX вв., выделив:

1). Утопии русских космистов, основанные на разработанной В. Одоевским в повести «Косморама» концепции космического единства времени (прошлого, настоящего и будущего и взаимовлиянии поколений ушедших, живущих и нерождённых), получившие дальнейшее развитие в художественных произведениях, философских и научных изысканиях Н. Фёдорова, К. Циолковского, В. Вернадского, П. Флоренского, Н. Холодного, А. Чижевского, И. Ефремова. «Космическая утопия» Ф. И. Дмитриева-

Мамонова «Дворянин - Философ. Аллегория». Рецепция сюжета о посещении Луны (Сирано де Бержерак «Державы и империи Луны») в русской традиции (В. Кюхельбекер «Земля безглавцев», В. Левшин «Новейшее путешествие, сочинённое в городе Белеве»);

2). Консервативные дворянские утопии князя М. М. Щербатова, М. М. Хераскова, А. П. Сумарокова, пропагандирующие изменение мироощущения и системы идентификаций посредством просвещённой монархии, платоновских идей софиократии и философиократии (власть мудрецов и философов), изменения нравственного состояния общества посредством совершенного законодательства и духовного просвещения народа;

3). Радикально-демократические и декабристские утопии, развивающие концепцию республиканской власти. Открытое осуждение абсолютной монархии и крепостного права в произведениях А. Д. Улыбышева, В. К. Кюхельбекера, А. Н. Радищева. Идеалы всеобщего братства, равенства и свободы русских масонов в утопиях русских декабристов. Массонские ложи как воплощение «идеального государства Платона»;

4). Крестьянские утопии, основанные на мифоутопических представлениях о «далёких землях» Китежа, Беловодья, Ореховой земли, острова Буяна. Произведения Т. Бондарева и В. Сютаева, оказавшие влияние на мировоззрение Л. Толстого. Развитие утопических идей в поэме Н. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», позднее, в творчестве «новокрестьянских поэтов» С. Есенина, Н. Клюева, С. Клычкова, В. Ширяевца, повести А. Чаянова «Путешествие моего брата Алексея в землю крестьянской Утопии» (1920). Представление об Ионии – воображаемом городе счастья крестьян – сектантов;

5). Техницистские или эпистемологические утопии, пропагандирующие культ знания и научно-технического прогресса, примером могут служить произведения М. Щербатова "Путешествие в страны истинных наук и тщетного учения", В. Одоевского «4338», а также Ф. Булгарина «Правдоподобные небылицы или странствия по свету в 29 веке», содержащие предвидения научно-технических открытий.

Поэтическое своеобразие русской литературной утопии этого периода, в сравнении с европейской, представлено в следующей таблице, обобщающей и дополняющей основные выводы, сделанные в работах В. Шестакова, Л. Воробьёва, А. Любимовой, Г. Сабат, С. Бесчётниковой [581, 293, 99, 446, 53].

Европейская классическая утопия XVI – XIX вв.	Русская литературная утопия XVIII – XIX вв.
--	--

Форма повествования

Утопический нарратив тяготеет к метаобразности, передаче истории об истории изложения информации. Создаётся ауториальная ситуация повествования, в которой позиция автора имеет дидактический характер и целенаправленно отделена от героя. Такое соотношение в субъективной сфере может быть передано через формулу «таинственный автор и всезнающий герой». Данность героя обусловлена его функциональным предназначением, поэтому изображена только эскизно, он выступает в роли медиатора между старым и новым миром, выполняя «рекламную» функцию.

Архитектоника

Внутренняя точка зрения литературной утопии формируется «одноголосым словом» (М. Бахтин), создающим гомогенное аксиологическое пространство, в котором все другие точки зрения интегрируются для формирования общего смысла или подчиняются ей. В ранних утопиях (Т. Мора, Т. Кампанеллы, Ф. Бэкона, Д. Вераса, Сирано де Бержерак) наблюдается более тесная связь с риторической традицией, что предопределяет такое отношение читателя к информации, которое когерентно отношению к магическому сакральному слову, требующему толкования. Это может выражаться в прямом обращении к образам, олицетворяющим традицию: Платону (Мор), демону Сократа (Сирано де Бержерак). В утопических текстах более позднего периода (Дефо, Мерсье, Мандевиль) имеет место игра с традицией, повествовательная ситуация приближается к ситуации «Я - рассказчика» как средства усиления правдоподобия информации. Циклическая рамка, выраженная через видение, путешествие, отделяет судьбу героя от судьбы идеального мира. Общим местом всех утопических текстов периода эдейтической поэтики является условие, при котором автор и герой «остаются вместе перед общей ценностью», событие эстетическое в этом случае превращается в событие этическое (Бахтин).

Система мотивов

Мотивный код, представляющий собой «систему развёрнутых в действии метафор»

Эскизно очерченный образ героя – путешественника: философа, студента, шведского дворянина («Дворянин-Философ» Дмитриева–Мамонова, «4338», Одоевского, «Путешествие в землю Офирскую» М.Щербатова) редуцируется до полного исчезновения его как данности повествовательного пространства («Сон» Улыбышева, «МММСДХLVIII» Вельтмана, «Сон «Счастливое общество» А. Сумарокова;.) с целью акцентирования условного характера информации, полученной через сон, видение.

Образы, удостоверяющие истинность информации олицетворяют не только античную ("Путешествие в страны истинных наук и тщетного учения". Щербатова; "Полидор сын Кадма и Гармонии" Хераскова; "Дворянин-Философ" Дмитриева-Мамонова), но и европейскую традицию («Сон «Счастливое общество» Сумарокова; «Европейские письма». Кюхельбекера, «Путешествие в землю Офирскую» Щербатова; «МММСДХLVIII» Вельтмана).

В отличие от европейской утопии, в которой преобладает мотив путешествия, в русских утопиях циклическая рамка преимущественно выражена через сон, видение («Сон «Счастливое общество» Сумарокова; «Сон» Улыбышева; глава «Спасская Полесь» из романа «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева; «Земля безглавцев» Кюхельбекера; глава «Сон» из произведения «Тарантас. Путевые заметки» Соллогуба; «Четвёртый сон Веры Павловны» из романа «Что делать?» Чернышевского и др.)

В русской литературной утопии мотивы апокалиптической катастрофы и героя-

(О. Фрейденберг), в структуре классической утопии объединён по кумулятивному принципу. Единственный статичный мотив утопии (описание идеального мира) составляет её семантическое ядро - метафору человеческого счастья. Он объединён с динамичными мотивами: апокалиптической катастрофы (кораблекрушения, взрыва, наводнения, утраты земной тверди), путешествия, странствия (в других землях, на отдалённой планете, фантастическом иномире), творения (упорядочивание и структурирование различных форм жизни) и героя – освободителя (воплощения веры в чудесное), формируя линейную перспективу, направленную к конечной цели. Через контент-анализ данные мотивы могут быть прочитаны как ключевые семы, которые позволяют идентифицировать утопический дискурс.

Система символов

При декодировании утопической символики обнаруживается рецитация идей и образов платоновской космогонии («Тимей»), наиболее популярной является солярная символика, связанная не только с божествами античного пантеона, а и его земными воплощениями - огнем, геометрией круга и культурным героем Прометеем.

Пространственно-временная организация

От мифологической и фольклорно-сказочной традиции утопия наследует пространственно-временную неопределённость, которая выражена через такие образы замкнутого пространства, как отдалённая планета, город, храм, остров или райский сад, исполняющие роль сакрального центра, который связывает небо и землю. Упорядочивание данного пространства происходит как освящение,

освободителя, выражающие критическую функцию утопии, не всегда эксплицированы. Эта особенность объясняется социально-историческими условиями, в которых создавались утопические сочинения второй половины XVIII в. России. Художники открыто не могли выступать с критикой самодержавной власти, которая нетерпимо относилась к любого рода инакомыслию и «мечтаниям об иных мирах и социальных устройствах». К примеру, первые переводные издания «Утопии» Мора были запрещены, а вышедшая в 1789 году русская версия была сожжена по приказу Екатерины II. Князь Щербатов не только не закончил свой утопический роман «Путешествие в землю Офирскую», но и не решился познакомить с ним читателей. Роман был опубликован лишь через 112 лет — в 1896 году в первом томе собрания сочинений Щербатова. Екатерина II с пером в руках читала книгу Радищева "Путешествие из Петербурга в Москву», оставляя гневные замечания на полях. Хотя книга была издана анонимно, императрица велела разыскать автора, определив ему меру наказания в виде смертной казни, позже заменив её десятилетней ссылкой в Сибирь. Отметим, что другие мотивы присутствуют, демонстрируя общий для западноевропейской и русской утопии художественный код.

Система символов русской литературной утопии допускает включение фольклорных зооморфных образов (Дмитриев-Мамонов "Дворянин-Философ») и символических атрибутов крестьянского быта («Нума, или Процветающий Рим» Хераскова; «Путешествие в землю Офирскую» Щербатова).

Среди пространственных топосов русской литературной утопии преобладает образ «далёкой земли», в массовой литературе – отдалённой планеты (Левшин «Новейшее путешествие», Дмитриев-Мамонов «Дворянин-Философ»).

которое «всегда есть повторение космогонии» (М. Элиаде).	
--	--

Таким образом, следует констатировать факт активного развития социально - утопической мысли в русской литературе второй половины XVIII-XIX вв., во многом подготовившего расцвет русской утопической и антиутопической литературы XX века. Проведенный нами сравнительный анализ позволяет сделать ряд важных теоретических обобщений. По мнению Б. Иванюка, жанровый канон, представляющий собой определенную совокупность «порождающих принципов» жанра, в период традиционализации переживает фазу унормирования структурных признаков и жанрового стиля [197, с. 56]. Эта закономерность распространяется, по мнению учёного, на жанры с тенденциозной модальностью, к которым мы относим утопию. Утопический жанровый канон является «жёсткой жанровой формой», сохраняющей в динамике культуры основные поэтические признаки утопической жанровой матрицы, сформированной в произведениях Платона. Такие поэтические черты утопии, как риторичность, дидактизм, тяготение к метаобразности, эскизность образов героев и персонажей, внутренняя конфликтность, формирование гомогенного аксиологического пространства, двучастность композиции, этологизм, пафос возвышенного, создающие перевес изобразительного начала над выразительным, прослеживаются как в произведениях классической европейской утопии XVI-XIX вв., так и в русской утопии второй половины XVII-XIX вв. Утопический жанровый канон имеет амбивалентную природу, его консервативная «закрытая» структура, реализующая когнитивно-критическую и прогностическую функции, вынуждена постоянно выходить за пределы этой замкнутости, тяготея к сочетанию со «свободными жанровыми формами», например, такими, как роман, повесть, рассказ, что доказывает и история развития данного жанра.

2.3. Модификации жанра в переходную культурную эпоху рубежа XIX-XX вв.

В академическом литературоведении преобладает точка зрения, что жанр переносит из века в век свой генетический код, «жанровую матрицу [197, с. 55]», «жанровую сущность [542, с. 324]», «совокупность доминант [496, с. 207]», «жанровую доминанту [267, с. 67]», «память жанра [42, с. 122]», «устойчивое ядро [229, с. 28]».

Начиная с эпохи романтизма, в литературоведении развивается и альтернативная позиция, которая отстаивает тезис размытости жанровых границ и отсутствия устоявшихся жанровых форм. Действительно, некоторые жанры оказываются настолько изменчивыми, что постоянная составляющая в них является незначительной, её можно не учитывать, «расплываются прежние жанровые границы, исчезает жанровая определенность [612, с.66]». Представители современного структурализма и постструктурализма высказывают идеи о девальвации жанровых форм, стремясь свести их к категориям «письмо» и «текст».

Таким образом, популярный тезис профессора Стефании Скварчинской о том, что многочисленные попытки теоретиков Запада создать современную жанровую систематику «образуют картину интегрального хаоса в этой области [229, с. 12]», остается актуальным. Но жанровые формы в историческом движении времени продолжают хранить свое поэтическое своеобразие, благодаря которому мы отличаем роман от поэмы, новеллу от повести, балладу от комедии. Достаточно неизменным сохраняется в динамике литературы и жанровый канон литературной утопии. Учитывая аксиоматический тезис о том, что жанр совмещает константные и релевантные признаки, концептуально важным для данного исследования является ответ на вопрос, какие структурные элементы утопии сохраняются в динамике культуры? Какие литературные и внелитературные факторы влияют на рождение, трансформацию и смерть жанров в большом историческом времени?

Наиболее распространенная методологическая основа для решения этой проблемы основывается на идеях А. Потебни, А. Веселовского, Г. Поспелова. Их последователи причиной зарождения жанров и их трансформаций называют общественно-исторические условия, в которых функционирует жанр.

Другой подход относительно этой проблемы раскрывает история самой категории, появление которой связывают с формальной школой в литературоведении, сложившейся в 20-е годы XX в. (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов). Позиция представителей формального метода существенно повлияла на интерпретацию данной проблемы в современной лингвопоэтике. Еще в 1931 году Б. Томашевский определял жанрообразование как «группировку приемов вокруг этих ощутимых приемов, или признаков жанра [496, с.206]». Жизнь жанров представлена учёным как диффузный процесс, в котором дифференциация приёмов может происходить на основании сродства близких приёмов («естественная дифференциация»); социально-исторических условий, определяющих предназначение и рецепцию произведений («литературно-бытовая дифференциация»), подражания образцам, формирующим традицию («историческая дифференциация»). Учёный обращает внимание на концептуально важные в контексте

данного исследования закономерности, такие как: вытеснение в процессе исторических трансформаций высоких жанров низкими посредством полного отмирания высоких жанров или проникновения в высокий жанр приёмов низкого жанра [496, с.208].

Аналогичную позицию занимал М. Бахтин, который рассматривал литературные жанры как типы высказываний, которые «возникают в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного): художественного, научного, общественно-политического и раскрывают сложную проблему взаимодействия языка и мировоззрения [41, с.251]». В жанрах художественной литературы «вторичных литературных жанрах», по Бахтину, индивидуальный стиль входит в задание высказывания, является его целью, представляя разные возможности для выявления индивидуальности. Индивидуальные и языковые стили формируют, по его мнению, языковые жанры.

Классические подходы к изучению типологии литературных явлений в современной науке были конкретизированы и дополнены детальным анализом факторов жанрообразования и изменения, дифференцированным подходом к «строгим» (каноническим) и «свободным» (неканоническим) жанрам, изучением истории отдельных жанров и жанровых систем. Н. Копытянской в обобщающем исследовании «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» не только подробно изложена историография данной проблемы, но и предложен системный анализ мировоззренческих основ жанра, охватывающий многоуровневость этой категории на основе ее структуризации. По степени абстрактности и конкретности Н. Копытянская условно разделяет четыре сферы понятия жанр: абстрактную, историческую, конкретно-национальную, индивидуальную. В концепции учёного выделены такие составляющие, влияющие на трансформацию жанров, как: представления о прекрасном и полезном, влияние межжанровых взаимодействий, связь литературы с другими видами искусства, отношение к традиции и социально-историческим условиям. Эти процессы, по мнению учёного, «находятся в постоянном развитии [229, с. 47]».

Добавим, что Н. Тамарченко выделяет две причины, которые влияют на смену жанровой системы. Структура жанров канонических, по его мнению, восходит к «вечным образам», неканонические же жанры являются воссозданием уже готовых типов художественного целого [480, с. 264].

Автор популярной монографии по лингвопоэтическому анализу А. Науменко считает, что функциональные стили подразделяются на подтипы (жанры) «в залежності від додаткової активності в них ще однієї з мовних функцій [349, с. 38]», среди которых он выделяет моделирующую, информативную, прагматическую, коммуникативную и

эстетическую. На уязвимость этой позиции, которая отождествляет жанр и стиль, не дифференцируя, по терминологии М. Бахтина, «первичные речевые жанры» и «вторичные литературные жанры», указал В. Тюпа в своей работе «Две модели литературного ряда» (1995), обнаружив прямо противоположные концепции развития литературы. По его мнению, история жанров, демонстрируя сквозную преемственность и единство разновременных форм в структуре отдельного произведения, входит в отношения контрадикции с историей стилей, где на первом плане - стилевые отличия и отношения противопоставленности [503, с. 517].

Аластер Фаулер, полемизируя с Нортропом Фраем по этому же поводу, определяет ключевые категории, по которым следует разделять первичные и вторичные жанры. Среди них он называет кроме языка, представление о том, что такое **ценность и художественность**. Именно эти критерии, на наш взгляд, следует считать определяющими в процессах жанрообразования и жанровой трансформации. Эти факторы имеют исторически-изменчивый характер и в определенной мере зависят от социокультурной парадигмы эпохи. Следовательно, жанр как феномен многоуровневого системного единства, имеет процессуальную природу и детерминируется определенным единством элементов. Одной из самых сложных проблем, которую пытается разрешить современная генология, является выявление факторов, образующих это единство. Такую попытку предпринял Роналд Шлайфер, который рассмотрел сквозь призму соединения рационального и эстетического, концепции Г. Бахтина, Р. Якобсона и В. Беньямина. У учёных это единство воплотилось в ряде условных обозначений: сциентистски-структуральное понятие «поэтичности» у Якобсона, социально-этическое понятие «ауры» у Беньямина, а в эстетике жанра Бахтина акцентируется неразрывность содержания и понимания. Фактически, Шлайфер совместил подходы традиционной поэтики и рецептивной эстетики к жанру как формально-содержательному единству, верно подметив, что такие мыслители XX века, как Бахтин, Якобсон и Беньямин определяли эстетический опыт в весьма абстрактных и неконкретных понятиях «ауры», «поэтичности», «эстетики жанра», тем самым подчеркивая существование не только рационального, но и чувственного в его природе [585, с. 76].

Итак, какие факторы влияют на превращение речевого высказывания в произведение искусства, «первичных речевых жанров» во «вторичные литературные», совмещающая познавательное-этическое и эстетическое в системном единстве? Что оказывает доминирующее влияние на процессы возрождения и обновления формально-содержательных единств разных уровней? На решение этих проблем будут влиять несколько факторов. Во-первых, ответ будет иметь характер широкого обобщения,

потому что эпические, драматические и лирические жанры имеют свою специфику. Во-вторых, будет отражать стремление исследователей в области генологии совместить рациональное и иррациональное в толковании категории «жанр». Например, Шлайфер, опираясь на весьма авторитетные теории жанра, справедливо настаивает на необходимости избавиться в методологических подходах от крайностей как просветительского рационализма, так и постмодернистского мистицизма [585, с. 94]. Акцентируем внимание на том, что «ценность изменчива» и для ее постижения очень важна проблема перехода рубежа, а именно: преодоления границы между поколениями, историческими эпохами, автором и читателем для осуществления сотворчества. Поэтому «культурная ретрансляция» является встречей в историческом времени определенного тематического высказывания с социальным спросом в конкретно-эстетической художественности жанра, причем в каждом писателе «жанровая традиция обновляется по-своему, то есть неповторимым образом [261, с.81]». На неё оказывает влияние Zeigwest - дух времени.

Основываясь на выводах современной генологии, акцентируем внимание на приоритетности мировоззренческих установок и стилового контекста в процессах жанровых трансформаций. Но мировоззрение и стиль эпохи существуют в неразрывном единстве, как содержание и форма, и выражают себя в ценности и художественности. Это прослеживается даже в повседневной связи процессов мышления и речи. При дефиниции факторов жанрообразования нужно также учитывать эмоционально-образное содержание дискурсов социальных порядков, дистрибуции систем различий, разграничений, дистинкций, идентичности, которые оказывают влияние на иерархическое соотношение константных и релевантных признаков. Например, на возникновение анекдота больше всего будет влиять стиловой фактор, чего нельзя сказать о романе. Достаточно стойкое жанровое ядро имеют комедия, фарс, сатиры в отличие от рассказа, повести и других жанров, которые хранят минимум постоянных признаков. В динамике культуры изменяются жанровые системы и их иерархический статус, структура жанров, характер их взаимоотношений и функции, которые они выполняют в зависимости от востребованности в определённом социокультурном контексте, при сохранении определённых закономерностей развития генерики. Причём жанры имеют свою жизнь, переживают периоды расцвета и упадка, умирают и возрождаются в большом историческом времени. Исследование жизни жанра предполагает изучение его модификаций и разновидностей. Уточним, что в контексте данного исследования под модификацией мы будем понимать то формально-содержательное единство, которое является «следствием эластичности жанра [229, с. 16]». В дефиниции категории

«жанровой разновидности» основываться на концептуальных положениях теорий А. Ткаченко, С. Скварчинской, Н. Утехина, Н. Копыстьянской, которые рассматривают жанровую разновидность как новообразование с чертами в чём-то отличающимися от общего понимания жанра, при этом отождествляя понятия «жанровая разновидность» и «тип» [490, с. 124; 509, с.27; 229, с. 18].

Исходя из выше изложенных теоретических обобщений, раскрывающих закономерности бытования литературных жанров в большом историческом времени (рождение, трансформацию и смерть в пространстве культуры), и историко-литературных наблюдений, подчеркнём, что литературную утопию следует отнести к «строгим (каноническим) вариантам жанровой формы», способным порождать новые модификации. Как продукт социокультурной парадигмы Нового времени, утопический жанровый канон базируется на приоритетных мировоззренческих установках эпохи Просвещения и стилевом контексте эдейтической поэтики, в период господства которой происходит, как мы уже отмечали выше, формирование жанрового мышления. Господство категории «тема» сменяется в этот период доминированием категории «жанр», что даёт основания современным исследователям, опираясь на данные закономерности развития исторической поэтики, вполне справедливо определять утопию как «одну з найдавніших тем у світовому фольклорі та літературі [269, с. 582]». Но в динамике культуры этот жанр художественной литературы обнаруживает варьирование тематики, отражая в русской литературной утопии второй половины XVIII–XIX вв. представления о совершенном государственном устройстве (А. Сумароков «Сон «Счастливое общество», М. Щербатов «Путешествие в землю Офирскую», А. Улыбышев «Сон»); совершенном человеке и методах его воспитания (Ф. Дмитриев-Мамонов "Дворянин-Философ", М. Херасков "Полидор, сын Кадма и Гармонии"); открытиях, связанных с научно-техническим и социальным прогрессом (В. Одоевский «4338», В. Левшин «Новейшее путешествие, сочинённое в городе Белеве»). Но, если развитие данной тематики утопических произведений в русской литературе происходило параллельно, то в европейском культурном контексте та же закономерность прослеживается в диахронии и отражается в названиях утопических сочинений **XVII века** «Город Солнца» Т. Кампанеллы (1602), «Новая Атлантида» Ф. Бекона (1619), «Христианополис» И. Андреа (1619), «Описание старого королевства Макарии» С. Хартлиба (1641), «Океания» Д. Харрингтона (1656), «Иной мир, или государства и империи Луны» Сирано де Бержерака, «История севарамбов» Д. Вераса (1675-1679); в **XVIII веке** – «Робинзон Крузо» Д. Дефо (1719), «Приключения Гулливера» Д. Свифта (1726), «Расселас, принц Абиссинский» С. Джонсона (1759), «Кандид, или оптимизм» Вольтера (1759), «Эмиль или о воспитании»

Руссо (1762), «Дикарь» Луи Себастьяна Мерсье (1767); в XIX – «Путешествие в Икарию» Э. Кабе (1840), «Будущая раса» Е. Булвер-Литтона (1871), «Через сто лет» Э. Беллами, романы Уэллса и др).

Теоретические выводы в этом случае могут быть дополнены утверждениями Томашевского, который в развитии жанровой традиции выделял три группы произведений: «тематические жанры» (фабульная проза), произведения, главным признаком которых являлась «мотивировка темы» (эпистолярный, стихотворное послание) и «назначение произведения» (драма) [496, с.207]. Своеобразие жанрового канона утопии состоит в ярко выраженной жанровой модальности, определяющей не только изображение событий, но и установленное отношение к ним, что позволяет указать на синтезирование указанных признаков. Тяготение данного жанра к образованию интегрированных форм с различными формально-содержательными единствами, обусловлено как его генезисом, так и историей.

Социокультурную ситуацию, которая завершает эпоху Нового времени, можно оценить как апогей утопизма. Такое определение рубежа XIX-XX вв. способствует решению парадокса, который сформировался в научных и критических исследованиях, посвященных модернизму. С одной стороны, этому литературному направлению свойственны идеи радикальных преобразований, характеризующихся как воплощение утопического модуса, с другой – именно в этот период рождается жанр антиутопии, которая по своей сути является отрицанием любых утопий. Предостерегает от однозначных оценок и гетерогенный характер модернизма, который характеризуется разнообразием литературных течений и школ, тяготеющих к разрыву с традицией, полному обновлению эстетической доктрины, использованию условной образности. Утопические интенции уже в конце XIX века в русской культуре выразил декаданс. Но наиболее ярко пафос «преображения мира» нашёл своё отражение в творческих поисках авангарда, представители которого не только критически оценивали перспективы развития современного общества, но и демонстративно призывали к обновлению искусства, пытаясь его средствами изменить человека и окружающий мир. Идеино-эстетическая эволюция литературного авангарда подробно рассмотрена в фундаментальных исследованиях Б. Гройса «Искусство утопии», Р. Гальцевой «Очерки русской утопической мысли XX века», Ю. Хабермаса «Модерн – незавершённый проект» [130, 107, 536] и научных статьях Р. Янгирова, А. Лавровой, Л. Чурсиной [598, 572, 250].

Поэтически ёмко революционные настроения эпохи в начале XX века выразил В. Маяковский:

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».

Сегодня пересматривается миров основа

Сегодня

До последней пуговицы в одежде

жизнь переделаем снова [313, с. 42].

Понимание модерна как большого утопического проекта основывается на многочисленных технических, социальных, телеологических планах преобразований, которые возникали в этот период в России в разных сферах общественной мысли, социальных и эстетических практиках. Но при этом, по мнению С. Батраковой, утопия художественная на рубеже XX–XXI вв. постоянно оставалась «остриём утопического сознания и одновременно своеобразным катализатором творческих поисков [38, с. 21]». Эстетический вектор архитектурных утопий конструктивистов; жизнестроительных проектов Малевича, Татлина, Арватова; жизнетворчества русских символистов; лингвистической утопии В. Хлебникова; одухотворяющих и преображающих мир симфоний Скрябина и программных положениях творческого объединения «Мир искусства» был направлен к трансцендентному, открытию новых миров и разработке оригинальных творческих стратегий. Утопизм русского модернизма в своих гносеологических и концептуальных установках во многом опирался на неоплатонические интенции философской мысли рубежа веков, которая явила идеи преобразования мира в утопии творчества Н. Бердяева, гносеологическом утопизме Л. Шестова, культурологической концепции русского космизма Н. Фёдорова, учении о божественной Теургии В. Соловьёва.

Рубеж XIX–XX вв. отмечен возрастающим интересом к западноевропейским утопиям и изучению истории утопических учений. В 1893-1910 гг. переводятся на русский язык футурологические сочинения Мерсье, Оуэна, Кампанеллы, Морриса, Беллами, Уэллса. В 1902-1910 гг. был издан русский перевод исследования А. Кирхенгейма «Вечная утопия», обзор истории утопий А. Фойгта «Социальная утопия», история утопической мысли В. Битнера «Социальные утопии».

Можно считать, что эпоха Нового времени объединена утопическим мироощущением, от зарождения утопии в художественной литературе Возрождения, до его полного отрицания в литературе модернизма.

Учитывая доминантную роль в процессах жанрообразования и жанровой трансформации общественных представлений о ценности и художественности, рассмотрим в данном аспекте социокультурную ситуацию, в которой осуществлялось формирование антиутопии. Нельзя не подчеркнуть, что социально-исторические условия, которые способствовали кристаллизации и канонизации данного жанра, представляют

собой генерализованную форму факторов, повлиявших на формирование утопии. В конце XIX–начале XX века в России завершилась целая эпоха замедленного «патриархального развития» и начался период кардинальных изменений во всех сферах общественной жизни, который сопровождался активным развитием научно-технической мысли, народного образования, расцветом искусств, гармонично сочетающих национальные традиции и принципы «русской европейскости». Тезис Ф. Ницше о необходимости переоценки ценностей предыдущих времен сохранил свою актуальность и для русской культуры.

Следует отметить, что главная мировоззренческая установка эпохи Возрождения, которая заключалась в **антропоцентризме**, в начале XX века была обогащена новыми открытиями в сфере субъективного. Исследования З. Фрейда, К. Юнга, В. Джеймса способствовали становлению новых наук – физиологии и психологии, что позволило рассматривать телесное как основу духовности, социальности, культуры и существенно изменило взгляд на человека и его внутренний мир. После революции, которую сделал психоанализ в представлениях о жизни души, открытии бессознательного и подсознательного в их отношении к сознанию, существенно изменилось понимание процессов мышления и творчества. Вместе с осознанием «Я» как индивидуальности, автономной от причастности к Богу и миру, в искусстве растет внимание к «единственной единственности» (М. Бахтин). Формируется новая концепция человека эпохи модернизма, способного по законам разума усовершенствовать и переделать мир, общество, самого себя в соответствии с идеалом, что определяется Л. Геллером и М. Нике как развитие традиций герметизма [114, с. 2003].

Объектом культурной рефлексии становятся не общечеловеческие проблемы, а борьба темных и светлых сторон в глубинах человеческой души, понимание проявлений «Я» в «Другом», природы и нового характера межличностных взаимоотношений. В. Брюсов в письме к П. Перцову 14 марта 1895 года отмечает, что «... всякое наслаждение искусством есть общение с душою художника», которая, по его мнению, и «есть сущность искусства [440, с. 120]». Модернизация всех сфер жизни происходит по законам науки, которая приводит к усилению процессов дифференциации на институциональном и интеллектуальном уровнях. Начавшийся ещё в XVIII веке процесс отделения знания от теологии и религии, ценностных сфер - морали, права, искусства, нарастает к рубежу XIX - XX вв. В этот период в России открываются новые учебные заведения разного уровня, которых к 1914 году насчитывается более 90, начинают работать «народные университеты», где бесплатно обучают всех желающих, научные общества. Возрастает не

только количество библиотек и издательств (по количеству издаваемых книг Россия в это время занимает 3 место в мире после Германии и Японии), но и количество читающих.

Культ знания и рационально-эмпирического опыта, вера в прогресс и науку в обществе приводят к невиданному до этого развитию техники, изобретению телефона, граммофона, автомобиля, кинематографа. Этому способствуют и открытия русских учёных В. И. Вернадского, К. Э. Циолковского, П. Н. Лебедева, И. П. Павлова, И. И. Мечникова. Доминантой мировоззрения человека Нового времени, сформированной научной мыслью, становится главная установка технической цивилизации – отношение к миру как объекту собственности и человеческого господства. Возможности технического прогресса захватили человеческий дух преодолением новых рубежей, делая возможным подчинение небесного пространства и использование богатств морских глубин. Изобретения электричества и беспроводной связи сделали возможным развитие новых технологий производства. Природа была превращена в материал, источник энергии, сырьё, из которого постепенно образовывалась совсем «другая реальность». Отношение к миру с позиций рационализма и господства, когда-то основанное Возрождением, привело человечество не только к улучшению благосостояния, но и поставило целый ряд глобальных проблем. Образовавшийся дисбаланс между историческим развитием цивилизации и культуры отмечали многие художники. Мандельштам, оценивая своё время, подчёркивает: «Все чувствуют монументальность форм надвигающейся социальной архитектуры [...] Если подлинное гуманистическое оправдание не ляжет в основу грядущей архитектуры, она раздавит человека, как Ассирия и Вавилон [173, с.11]».

Модернизм был обречен на поиски новых генерирующих идей, способных одухотворить и обновить целостность человеческого мироощущения. М. Хайдеггер назвал эту ситуацию требовательным призывом «кибернетического мира футурологически планирующего индустриального общества», обращенным к искусству, которое в этой ситуации выступает единственной альтернативой бесспорному авторитету естествознания. Учёный в работе «Исток искусства и назначение мысли» определяет психологические и аксиологические первопричины грядущего постмодернистского антиутопизма, которые были сформированы уже в эпоху модерна. Основной чертой кибернетического мира техногенной цивилизации становится круг регуляции, в которой формируются обратные связи информационных процессов, самый широкий из них - взаимодействие человека и мира. «Грядущее, что доступно футурологическому исследованию, – всего лишь продленное настоящее. Человек остается замкнутым в круге возможностей, исчисляемых им и исчисленных для него [539, с.288]». Следовательно, утопия социального и технического прогресса эпохи Нового времени, как любая

унаследованная от прошлого иллюзия, превратилась в ограниченное возможностями того же разума пространство, выйти из которого можно было только путем иррационального. Поэтому искусство модернизма в поисках нового мифа пытается отдалиться от естественности и жизнеподобия, спрятаться в глубинах душевной жизни, что отразили мистические откровения Д. С. Мережковского, космические преобразования человеческого духа в симфонической музыке А. Н. Скрябина, поэтизация эстетики мгновения в поэзии К. Д. Бальмонта, интуитивные прозрения в живописи М. А. Врубеля и озарения театра масок В. Э. Мейерхольда.

Неуверенность, ощущение катастрофы и безысходности господствовали в общественном сознании рубежа веков, что способствовало обращению ко всему мистическому, чувственному, природному. В России стали популярными философия интуитивизма Бергсона, труды Ницше, Гуссерля, Шопенгауэра, повлиявшие на формирование основных концептов модернистской эстетики. Трагическое мироощущение стало выражением «духа эпохи» начала XX века и побуждало многих художников засвидетельствовать факт духовного кризиса, что вызвало предельно крайние реакции – с одной стороны, призывы кардинально изменить мир, с другой - спрятаться в «башне из слоновой кости». Поэтому, как отмечает Л. Геллер, неудивительно, что в России «жанр утопии расцветает в эпоху модернизма, во времена повального увлечения герметизмом – от теософии до спиритизма и неоокультизма [112, с. 54]». Искусство модернизма изобразило человеческое бытие абсурдным, замкнутым и отчужденным в своей растерянности перед непознанным, страшным и жестоким миром, преисполненным агрессии и безразличия. Следствием кристаллизации такого восприятия мира, порожденного негативными последствиями стремительного развития техногенной цивилизации, надеждами на возрождающую силу красоты и чувственности, и стала литературная антиутопия.

Антиутопические произведения и сюжеты появляются в русской литературе уже в XIX веке. Кроме того, антиутопический модус реализуется в произведениях многих жанров, в частности, философского и идеологического романов. Примерами могут служить: «Город без имени» (1834) и «Последнее самоубийство» (1844) из цикла Одоевского «Русские ночи», «История одного города» (1869-1870) Салтыкова – Щедрина, «Жизнь через сто лет» (1879) Данилевского, «Подросток» (1874-1875) и «Братья Карамазовы» (1878-1879) Достоевского, которые содержат мрачные пророчества относительно будущего.

Канонизация жанра антиутопии в мировой литературе связана с романом Е. Замятина „Мы” (1921). Произведение впервые было издано в Соединенных Штатах в

переводе Грегори Зильбурга (1924), так как идеологически находилось в оппозиции к официально-санкционированной утопии советского государства. Антиутопия „Мы” стала своеобразным предупреждением, неприятием самих мировоззренческих основ утопизма Нового времени, сущность которых заключалась в отношении к окружающему миру с позиций «инструментальной рациональности», то есть стремления и умения с помощью научных методов познания подчинить человека и окружающий его мир. Замятин в своих литературно-критических статьях отмечал, что его роман – это «сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства [173, с. 11]». Проблема гипервласти в разных сферах человеческого бытия станет доминантой художественной рефлексии не только литературы модернизма, но и постмодернизма. Позже именно в характеристиках гипертекстуальности, гиперсоциальности, гиперматериальности, гиперреволюционности, гиперекзистенциальности, гиперсексуальности и описал диалектику перехода от модернизма к постмодернизму известный российский критик М. Эпштейн [596]. Популярность антиутопических произведений заключалась в их прогностическом потенциале, что позволило литературной критике в конце XX века назвать его веком антиутопий. В этом контексте органическим является высказывание Ю. Кагарлицкого, который в своих трудах, посвященных романам Г. Уэллса, связывает появление антиутопического жанра с прогрессистскими установками, утверждая, что «антиутопия – это критическое рассмотрение прогресса, потому она и не смогла появиться раньше, чем была сформулирована идея прогресса [209, с.171]».

Изменения социально-исторического, мировоззренческого характера на рубеже XIX–XX вв. повлекли за собой формирование новых подходов к пониманию основных категорий эстетики: представлений о красоте, художественности, образности. Осознание авторства как самовыражения, оппозиционирование индивидуального и социального привело к существенным изменениям в понимании художественного творчества и природы искусства. Потеря традицией своего сакрального статуса разрушала сам фундамент «риторического» искусства «готового слова». Ценность поэтического текста теперь заключалась не в соблюдении правил и абсолюта, а в выражении творческой оригинальности художника. Создание художественного мира литературного произведения происходило по романтическому вдохновению и божественной интуиции, эстетические теории отстаивали необходимость выхода за границы логических схем в восприятии произведения искусства, доказывая недостижимость конечных истин о мире и человеке. Происходит постепенное «вытеснение базовой эстетической категории «прекрасное [238, с.104]», которая постепенно заменяется другими ориентирами.

Произведение как воплощение авторского отношения к объекту художественной рефлексии приобретает высокую оценку и значимость благодаря увлекательности, суггестивной силе и эмоциональной выразительности, которые формируют новые критерии художественности.

Герман Брох в своих эссе пишет о судьбе значительных произведений искусства Нового времени, разделяя все эпохи на периоды распада ценностей и внутреннего единства ценностей. По его мнению, во времена религиозно-ориентированных эпох «уровень полноты» и качественный уровень искусства отличается гомогенностью. Так выглядят большие стили, когда художественная литература от высокой до массовой ориентируется на единый порядок и мировоззренческие основы. В переломные эпохи, такие как модернизм, происходит процесс дробления ценностей, и для концентрации усилий, возобновления полноты эстетического воздействия искусства необходимо большее направление усилия. В такие художественные эпохи ставятся вопросы о статусе художественной литературы в обществе и ее функциональном предназначении, обновлении критериев художественности, перед писателем закономерно возникает вопрос: «отражать жизнь или сделать своё искусство неотображаемым? [74, с. 214]». То есть искусство не должно быть средством познания, а оставаться лишь эстетическим модусом изображения и ощущения мира. Таким образом, модернизм не только утверждает, но и наполняет новым содержанием законы творческой индивидуации и целостности художественного произведения, которые обогащают прежние критерии художественности. Категорический отказ от предварительно установленных истин и моноонтологизма приводит к поискам нового и оригинального, постоянным изменениям критериев новизны. В контексте плюральной эстетики модернизма внутренняя целостность художественного произведения не только означает внутреннюю завершенность, но и способность выполнить сверхзадачу модернизма, возобновить через искусство целостность человеческого мировосприятия, достигнув Абсолюта. Такое единение всех рациональных и иррациональных элементов жизни осуществила только античная космогония, возродить которую через художественную образность и пытался модернизм во всем разнообразии своих художественных модусов и творческих установок. Е. Замятин, как никто другой, математически - четко очертил сущность нового метода революционного искусства, определив его как синтетизм. «Если искать какого-либо слово для определения той точки, к которой движется сейчас литература, - я выбрал бы слово синтетизм: синтетического характера формальные эксперименты, синтетический образ в символике, синтезированный быт, синтез фантастики и быта, опыт художественно-философского синтеза. И диалектически: реализм - тезис, символизм -

антитезис, и сейчас - новое, третье, синтез, где будет одновременно и микроскоп реализма, и телескопические, уводящие к бесконечностям, стекла символизма [173, с. 528]. Под новым искусством писатель понимает творчество, которое включает в себя предыдущий опыт и переосмысляет, переплавляет его в соответствии с заданиями настоящего. Это, по мнению писателя, неотвратимый процесс, потому что жизнь перестала быть «плоско реальной», она сломана революционными превращениями во всех сферах жизни, новейшими открытиями в физике и науках о человеческом духе. Потому логично, что на смену реализма пришло фантастическое, даже гротескное воссоздание действительности, очертив перспективы последующего литературного развития.

Замятин в романе «Мы» был весьма оригинальным, отобразив целостность художественного целого через упорядочение Хаоса по законам не только математически-выверенной логики, но и непрогнозируемой чувственности. Российский исследователь М. Голубков определил замятинскую эстетику как импрессионистическую, которая, по мнению учёного, выразила себя на российской почве 20-х годов в жанре антиутопии [125, с.528]. Замятинский роман «Мы» преодолел схематизм утопии через ее «оживление» импрессионистской эмоциональностью восприятия мира. Он не только стал иллюстрацией новой модификации жанровой традиции, но и воплотил в литературную практику эстетические принципы модернистской художественности.

Формирование и кристаллизация антиутопического жанра происходит в контексте художественных принципов поэтики художественной модальности [481] или авторской [201], неклассической [238], эстетической поэтики [560], которая становится доминантной в русской художественной литературе с XIX века и распространяется на искусство модернизма.

Главный принцип поэтики художественной модальности заключается в эмансипации ключевой категории эстетики – художественного образа, который становится полем напряжения «между автономными полюсами», образованным появлением в художественном тексте внутренней точки зрения. Ее связь по большей части не с осмыслением, а ощущением мира «глубинными пластами сознания [482, с.228]» становится определяющим фактором, который влечет девальвацию идеи как единственно верной точки зрения и цели авторского замысла. Следовательно, этот принцип влияет на все уровни формирования образной системы художественного произведения как структуры парадигмы, от слова до целостной картины мира, что не может не отразиться на содержательном стержне утопического жанрового канона, тесно связанного с идейно-морализаторскими, дидактическими установками автора.

В исследованиях по эстетике и литературоведению этот период в развитии художественной литературы оценивается как собственно художественный, когда семантика категории «художественность» приобретает современное наполнение. Как справедливо отмечает Е. Черноиваненко, в этот период «утверждение художественности означало разрушение фундамента риторической литературы – «готового слова» и замены его «точным словом [560, с. 19]». На наш взгляд, этот процесс имел более сложный характер и его следует интерпретировать как период вытеснения риторического слова - словом художественным, индивидуальным, авторским. Польский исследователь С. Бжозовский предложил концепцию, согласно которой становление и изменение культурных формаций происходит в соответствии с изменением риторических механизмов языка. Они формируют и удерживают «систему понятий», а именно: убеждений, позиций, ценностей, как «среды», в которой находится индивид. Обманчивая власть языка является формой отчуждения, поэтому язык практической коммуникации всегда является «орудием элиминации», формой заключения в разнообразных формах восприятия мира. Язык художественный в этом случае выступает средством высвобождения из пут социальных условностей, что наиболее ярко представлено в модернистском художественном самопознании [361, с. 98].

Литературная антиутопия является не только одним из самых распространённых образований в жанровой системе русской литературы XX века, но и достаточно изученным в науке о литературе художественным явлением. Расцвет жанра во многом был обусловлен утопизацией массового сознания рубежа веков, что имело особенное значение в русском национальном контексте. Рассмотрение данного формальносодержательного единства осуществлялось как на уровне жанровой систематики (изучения этапов, законов развития и типов антиутопических произведений в динамике культуры), так и отдельных произведений этого жанра во всём богатстве и многообразии индивидуально-авторских стратегий и техник письма.

Изучению закономерностей развития антиутопического жанрового мышления в истории литературы способствовали фундаментальные теоретические исследования (как украинских: О. Николенко «От утопии к антиутопии. О творчестве А. Платонова и М. Булгакова», «Современная русская антиутопия: традиции и новаторство» [357, 358, 360]; Г. Сабат «В лабіринтах утопії й антиутопії» [446]; А. Евченко «Драма-антиутопія. Генезис. Поетика» [167]; А. Нямцу «Поетика современной фантастики» [369]), так и зарубежных исследователей: (Б. Ланина «Русская литературная антиутопия», «Антиутопический дискурс в современной русской прозе» [253, 254]; А. Любимовой «Жанр антиутопии в XX веке. Содержательные и поэтологические аспекты» [294]; А.

Тимофеевой «Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60-80-х годов XX века» [489]). Произведения данного жанра также рассматривались в литературно-критических статьях М. Золотоносова, В. Новикова, Р. Гальцевой, И. Роднянской, О. Зверева, Ю. Латыниной [191, 364, 108, 180, 259]. На некоторых результатах научной рецепции данного явления мы остановимся подробнее.

Особая роль языка в коммуникативных и психологических технологиях формирования утопического сознания обратила внимание лингвистов на изучение данного феномена. На тесную связь риторического дискурса власти с модальностью рефлексии над внеязыковым опытом, языком и историей обратил внимание ещё И. Бродский, который, анализируя романы Платонова, назвал идею Рая логическим концом человеческой мысли. Художник слова отмечает, «что первой жертвой разговоров об Утопии – желаемой или уже обретенной – прежде всего, становится грамматика, ибо язык, не поспевая за мыслью, задыхается в сослагательном наклонении и начинает тяготеть к вневременным категориям и конструкциям [73, с. 550]». Эта взаимосвязь позволила языковедам рассматривать структурно-композиционные и лингвостилистические особенности антиутопии как особого типа текста и избрать произведения данного жанра в качестве объекта исследования при кодификации механизмов лингвопроектирования [301, 483, 345].

В исторической диахронии антиутопия на разных этапах развития русской литературы XX века играет различную роль, переживая изменения статуса в иерархии литературных репутаций, значения в жанровой системе, поэтических особенностей в творчестве отдельных авторов. О. Лазаренко выделяет следующие периоды актуализации антиутопического жанрового мышления в истории русской литературы XX века первый - рубеж XIX-XX вв.; второй – 1920-1950-е годы (Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов); третий – 1960-е – первая половина 1980-х годов, четвёртый – со второй половины 80-х годов – по настоящее время [253, 357, 251]. На формирование жанрового мышления русской литературной антиутопии названных периодов, исполненных значительных социальных перемен, влияние оказывали не только исторические условия и имманентные законы трансформаций генерики, но и политические идеи, футурологические проекты и этические модели общественного развития, что способствовало формированию различных жанровых модификаций и разновидностей.

Специфика антиутопий 1900-х. – первой половины 1930-х годов и доминантные векторы развития жанра рассмотрены О. Лазаренко. Исследователь выделяет в качестве преобладающих для названного периода развития русской литературы антиутопии притчеобразной, условно-модернистской и реалистической манеры повествования.

Основываясь на анализе богатого фактографического материала, художественных произведений В. Соловьёва «Краткая повесть об Антихристе» (1900), Н. Фёдорова «Вечер в 2217 году» (1906), И. Морского «Антихристы будущего» (1907), А. Куприна «Гост» (1906), «Жидкое солнце» (1912), В. Брюсова «Республика Южного креста» (1905), «Восстание машин» (1908), «Семь земных соблазнов» (1911), автор акцентирует внимание на поэтическом своеобразии русской жанровой традиции. Активность антиутопии как «мировоззренческой конструкции» доказана способностью проникать в «пограничные жанры» [251].

Типологическая дифференциация антиутопии 1900-1917 годов на основе сюжетомоделирующей функции предложена в исследовании А. Ануфриева «Становление антиутопии в русской прозе 1900-1917 годов», рассматривающего различные экспериментальные модели жанра на основании таких проблем, как личность и общество, человек и природа, мечта и действительность, свобода и насилие. В работе рассмотрены структурообразующие принципы бессюжетных, однолинейных и многолинейных сюжетов А. Куприна, С. Соломина, В. Брюсова, Н. Фёдорова; выделены такие особенности в динамике сюжетности, как становление интереса к внутреннему миру человека; проявление автюрности, загадочности, конфликтности; формирование новой концепции героя [12].

Дальнейшее становление русской антиутопической традиции, ориентированной на гуманистический вектор развития общественного сознания, отражено в многоаспектном, обобщающем исследовании О. Николенко «Жанр антиутопии в русской литературе XX века». Глубокое осмысление роли произведений данного жанра в процессах прогнозирования и ретроспекции, перестройки всех сфер жизни в России XX века позволило учёному сделать ряд существенных выводов, касающихся как произведений 1960-1990 г. (Ю. Даниэля, В. Аксёнова, В. Войновича, Ф. Искандера, В. Каплуна, В. Бабенко, Л. Петрушевской, Ю. Козлова, М. Чулаки), так и реактуализированных антиутопий возвращённой литературы (Е. Замятина, А. Платонова, М. Булгакова), обличающих опыт тоталитаризма. На основе своеобразия приёмов фантастической образности в структуре антиутопических текстов, выделены следующие разновидности жанра: социально-фантастическая антиутопия («Мы» Е. Замятина, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Чевенгур» и «Котлован» А. Платонова); историко-фантастическая антиутопия («Остров Крым» В. Аксёнова, «Репетиция в пятницу» А. Гладилина); антиутопия-аллегория («Собачье сердце» М. Булгакова; «Кролики и удавы» Ф. Искандера), научно-фантастическая антиутопия («Роковые яйца» М. Булгакова);

антиутопия-пародия («Москва 2042» В. Войновича), которые, по мнению исследователя, раскрывают «некоторые тенденции в развитии жанра [359]».

Популярность антиутопии в русской литературе конца XX столетия детерминировала особое внимание учёных к освещению её роли в литературном процессе. В работах О. Богдановой «Постмодернизм и современный литературный процесс», Г. Нефагиной «Русская проза конца XX века», Т. Марковой «Современная проза: конструкция и смысл» художественному своеобразию современной антиутопии уделено особое внимание [62, 352, 310]. В названных работах высказан ряд интересных суждений, характеризующих современное состояние жанра. Традиционно рассматриваемые в философских исследованиях отношения утопии и истории [332, 256, 309] на основе литературоведческих наблюдений обобщает Нефагина, заключая, что по сравнению с утопией, в которой концепция истории имеет финалистский характер, в антиутопии «конец истории» является точкой отсчёта, началом, в силу своей разомкнутости в будущее [352, с.126].

Главным полюсом напряжения антиутопического художественного целого российская исследовательница Т. Маркова называет антиномию эсхатологизма и утопизма. Апокалиптические настроения рассматриваются исследовательницей как мировоззренческая доминанта конца XX века, что позволяет ей оценивать антиутопизм как характерное проявление «рубежного сознания». Современная антиутопия как органическое единство традиционного и новаторского вбирает в себя как функцию предупреждения, характерный хронотоп и формы условности, так и художественные открытия предыдущей эпохи: трагедийный конфликт, философский потенциал, нравственные ориентиры в ситуации выбора. В жанровой системе современной русской литературы она движется по пути сращения с другими жанрами и дробления на подвиды [310].

В определении национального своеобразия современной русской литературной антиутопии исследователи едины в оценке данного феномена как развитой, оригинальной, близкой к непосредственным социально-историческим событиям российской действительности жанровой формы, которая сосредоточена на идее ценности отдельно взятой человеческой индивидуальности во всей неповторимости её рациональных, духовных и нравственных проявлений.

Углубляя исследование специфики изучаемого феномена, О. Николенко и Е. Копач в работе «Современная русская антиутопия: традиции и новаторство» дополняют её традиционные черты, акцентируя внимание на философичности произведений данного жанра, проявлении внимания к «маленькому человеку», что «определяет различные

формы психологизма (прежде всего, развитие сказа)», близости к социальным экспериментам [360, с. 25-26]. Заметим, что последнее утверждение вступает в отношения противоречия с мнением по данному вопросу А. Любимовой, которая считает, что в антиутопии моделируются те исторические обстоятельства, которые «отличаются глобальными масштабами [293, с. 83]».

Актуализации изучения антиутопии и антиутопического модуса культуры XX века во многом способствовали работы, посвящённые анализу отдельных произведений данного жанра в различных национальных контекстах, причём наиболее продуктивными в этом плане являются английская и русская традиции. Великобритания считается родиной утопий. В работах А. Мортонна «Английская утопия», «От Мэлори до Элиота» учёный высказывает мысль о том, что утопия – это национальный жанр английской литературы, выразивший «дух и идеалы» британского народа, его островную ментальность [341, 342]. Анализу индивидуальных стратегий и техник воплощения антиутопического жанрового мышления посвящены работы Ю. Жаданова «Роман Д. Оруэлла «1984» в контексте антиутопий первой половины XX в.» [168]; В. Чаликовой «Встречи с Д. Оруэллом», «Об одной лингвистической утопии» [552, 554]; А. Кебы «Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи» [218]; Г. Гюнтера «Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова» [137]; Г. Баран «Роман – пантопія В. Винниченка «Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики» [26]; О. Гожика «Проза В. Винниченка 20-х років XX століття: утопічний та антиутопічний дискурси» [120].

Накопленный в литературоведческой науке опыт изучения жанра литературной антиутопии, позволил выйти на уровень обобщающих исследований теоретического характера, в которых предложены модели и типы её структур не только на жанровом, но и родовом уровне. Анализируя драму-антиутопию в мировой литературе как разновидность литературы антиутопии, украинский исследователь А. Евченко рассматривает произведения Б. Брехта, К. Чапека, Е. Ионеско, О. Казанцева, Л. Устинова, М. Бецуяку, Э. Радзинского и антиутопические романы и повести Е. Замятина, А. Платонова, О. Хаксли, Дж. Оруэлла, В. Винниченко, У. Голдинга, Р. Мёрля, К. Воннегута, А. Кабакова и других авторов как синтез романа-антиутопии и драмы. Автор определяет основные тенденции развития драмы-антиутопии, выделяя аллюзорный, диффузный и собственно-антиутопический её типы.

На этом фоне в научной рецепции незаслуженно обойдённой остаётся русская литературная утопия, которой, по мнению В. Шестакова, в начале XX века «был дан сильный толчок для развития [581, с.32]» самим ходом истории. Распространённость произведений данного жанра учёный объясняет многотиражными публикациями

советских утопий Я. Окунева «Грядущий мир» (1923), В. Никольского «Через 1000 лет» (1927), В. Итина «Открытие Риэля» (1927), перечень которых может быть продолжен произведениями В. Михайлова, А. Беляева, И. Ефремова, К. Булычёва и других авторов. Противоположную позицию по данной проблеме занимает Л. Геллер, полагая, что утопия «перестала быть нужной в советской литературе, потому что вся литература принялась изображать действительность как осуществлённую утопию [113, с. 87]». По этому поводу отметим, что утопические произведения советской литературы, бесспорно, вынуждены были «прятаться» в жанрах научной фантастики или детской литературы, и не содержали той степени художественного откровения, которая прозвучала в антиутопических произведениях «возвращённой» и постсоветской литературы.

Суммируя достижения современной науки о литературе, отметим некоторые особенности развития жанра антиутопии в русской литературе XX века, которые имеют продуктивный характер:

- 1) в научной рецепции прослеживается повышенный интерес к исследованию утопического модуса в кризисные, переломные, переходные культурные эпохи, которые характеризуются активизацией проявлений утопического сознания во всех сферах общественной жизни и художественной практике, что подтверждает активное рассмотрение данной проблематики в науке о литературе на рубеже XIX-XX и XX-XXI вв.;
- 2) дифференцирующим признаком для названных переходных эпох является различное качественное наполнение утопического модуса культуры, которое на рубеже XIX-XX вв. сопровождается более активным развитием жанра утопии, закономерно выполняющего компенсаторную и прогностическую функции; а на рубеже XX-XXI вв. – антиутопии;
- 3) спад интереса в научно-критической мысли и художественной практике к утопии, которая традиционно является способом интеллектуального освоения кризисной ситуации, «атрибутивной характеристикой переходного периода [174, с.1]» связаны с трансформацией функций антиутопии, которая в художественной литературе постмодернизма выполняет не только прогностически-предупреждающую, а и диагностическую функцию. Антиутопия перестаёт быть только средством «освобождения от утопизма», «выражением апокалиптического мироощущения», она становится художественной технологией диагностики общественного сознания относительно определённой утопической идеи, что позволяет в новейших философских исследованиях определять её как «самоосознающее течение в литературе [100, с. 37]».

Как правило, парадигматический характер функциональных проявлений утопии как объекта критической рефлексии в структуре антиутопии, трагикомически

изображающей идеализированную картину мира, исследователи описывают, основываясь на следующих моделях:

- 1) **реактуализации в отдельных произведениях утопической жанровой традиции** (создание контрUTOПИЙ, пародирующих, переосмысляющих, переакцентирующих художественную семантику конкретных классических утопических и антиутопических произведений). Примерами контрUTOПИИ по отношению к утопическому произведению Э. Беллами «Через сто лет или взгляд назад» (1888) является утопия времени У. Морриса «Вести ниоткуда» (1890) [168, с.54]; М. Турнье переосмысляет классическую утопию Д. Дефо в метаутопическом романе «Пятница, или Тихоокеанский Лимб» (1967) [56, с. 139];
- 2) создание полемических по отношению к идеологическим установкам отдельных утопических проектов и идей произведений, в которых **объектом художественной рефлексии является утопизм**. Так, одна из первых русских антиутопий В. Одоевского «Город без имени» имеет второе название «Бентамия» и описывает крах принципов общественного развития, предложенных основоположником утилитаризма И. Бентамом. Антиутопизм «Трёх разговоров» В. Соловьёва состоит в опровержении толстовского утопического учения и основан на «мировоззренческой утопичности», которая изложена в традиционной для произведений этого жанра форме диалога [253, с. 7; 284, с. 507; 69, с. 29];
- 3) установка на **критику феномена утопического сознания**, нигилирующая «саму возможность построения совершенного общества». Эта модель характеризует такие классические антиутопические произведения, как: «Мы» Е. Замятина, «О дивный, новый мир» О. Хаксли, «Скотный двор» Д. Оруэлла, «Собачье сердце» М. Булгакова, на основании анализа которых антиутопия определяется как произведение, «задавшееся целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще [558, с. 6]».

Исходя из закономерностей развития литературных жанров, сохраняющих в диахронии некоторый комплекс устойчивых поэтических признаков, суммируем историко-литературный материал в итоговой таблице, позволяющей проследить результаты трансформации жанрового канона литературной утопии.

Общие черты поэтики утопии и антиутопии	Различия
Такие поэтические черты утопии как риторичность, дидактизм, тяготение к метаобразности, эскизность образов героев и персонажей, внутренняя конфликтность, этологизм, двучастность композиции, формирование гомогенного аксиологического пространства, которые прослеживаются как в	Жанровое содержание антиутопии отражает конфликт (идеологического) мифа и новой утопии , который выражается на трёх уровнях: слова, художественного мира, эстетического модуса. На уровне слова наблюдается вытеснение

произведениях классической европейской утопии XVI-XIX веков, так и в русской утопии второй половины XVIII-XIX вв. сохраняются в структуре антиутопии. Утопический жанровый канон включён в структуру антиутопического художественного целого по принципу контаминации, он превращается во вторичную семиологическую систему (Р. Барт), надстраиваясь как на языковом (дискурс власти), так и на уровне традиционного мифа (мотивный код), реактуализуя наиболее архаические слои повествования.

Как «память жанра» в антиутопии сохраняется связь с мениппейной традицией, универсальным типом жанрового содержания, выраженным в модусе серьёзно-смехового. Карнавальное мироощущение является свободным, чувственным, стихийным, поэтому в классических антиутопиях оно связано с пробуждением чувств мужчины к женщине («Мы» Замятина, «Дивный новый мир», «Обезьяна и сущность» Хаксли, «Спящий просыпается» Уэллса); матери к сыну («Машина останавливается» Форстера), делу своей жизни («Ферма животных» Оруэлла, «Собачье сердце» Булгакова, «Котлован» Платонова). Карнавальное начало в антиутопии проявляется в инверсии основ мировосприятия, актуализирующихся в жизни героев с разрушением **веры** в нерушимость утверждённых истин «перевоспещённой формы сознания» (К. Маркс).

Антиутопическая картина мира является результатом изображения вымышленного, фантастического, поэтикой возможного, открытого и незавершённого. Данный жанр, как и утопия, наследует от мениппейной традиции не только соединение разнообразных стилей, планов повествования, жанровых форм, но и эстетических модусов.

риторического (сакрального) слова словом художественным, в котором первое продолжает существовать в системе образов антиутопии как выражение дискурса власти, «средство элиминации и отчуждения человека», сохранения определенных мировоззренческих и идеологических установок утопического сознания **с помощью СМИ** („Машина останавливается” Форстера, „Когда спящий проснётся” Уэллса, „Мы” Замятина, „Собачье сердце”, „Роковые яйца” Булгакова), **создания «новояза»** («Дивный новый мир» Хаксли, «1984», «Ферма животных» Оруэлла), **гипнопедии** («Дивный новый мир», «Обезьяна и сущность» Хаксли). Слово художественное несёт герой-творец: писатель, художник, учёный.

Художественный мир антиутопии основан на вторичной условности и характеризуется таким уровнем художественного обобщения, который затрагивает решение общечеловеческих проблем в аспектах оценки критического состояния современной цивилизации, социального прогнозирования и ретроспекции, за изображением которых стоит утверждение нравственного чувства, раскрытого ещё в Платоновском мифе о Прометее. Антиутопическая картина мира может быть выражена через единство философского и фантастического типов условности (Замятин «Мы», Хаксли «Дивный новый мир», Оруэлл «1984»), в которых комическое начало редуцировано до минимума, а трагическое выступает в роли эстетической доминанты. Оно должно быть воплощено с помощью сказочного и сатирического типов условности, провоцирующих поглощение трагического комизмом ситуаций, сюжетов, образов, как в антиутопиях Булгакова «Собачье сердце», Искандера «Кролики и удавы», Оруэлла «Ферма животных», Хаксли «Обезьяна и сущность». **На этом основании антиутопия может быть охарактеризована через свой генетический код, как аксиологическая инверсия утопии, выраженная в модусе**

серьёзно-смехового.

Сравнительный анализ показывает, что литературная утопия является продуктивным жанровым образованием, сохраняющим в динамике культуры общий с антиутопией комплекс устойчивых признаков (доминантный код, матричные признаки, определённую консервативность структуры утопического жанрового канона), что позволяет рассматривать антиутопию как жанровую модификацию утопии. Точки зрения, что классическая утопия и «постклассическая» антиутопия «представляют собой единый комплекс», «реализацию тех же литературных стратегий, только в новых социокультурных условиях», придерживается большинство авторов фундаментальных исследований утопии [581, 577, 341, 342].

Исследование дальнейшего развития рассматриваемого феномена в динамике культуры рубежа XX–XXI вв. обнаруживает генерализацию феномена антиутопизма как свойства кризисности общественного сознания эпохи, его определяющую роль в смене картины мира и формировании новой идеологической парадигмы. Это предопределяет актуализацию антиутопии в жанровой системе современной русской литературы (насколько этот термин применим к постмодернизму), трансформацию её роли в процессах прогнозирования и ретроспекции, увеличение многообразия жанровых манифестаций в полижанровом, мультикультуральном, аксиологически и стилистически многополюсном пространстве культуры постмодернизма, что позволяет считать данный феномен одним из наиболее репрезентативных объектов исследования. Изучение современного состояния проблемы позволит оценить, с одной стороны, общие тенденции развития жанра в мировом литературном процессе, с другой – специфику функциональных проявлений утопического сознания в национальной литературе, позволяющих углубить изучение своеобразия современной русской культуры.

Глава 3.
ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРА АНТИУТОПИИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
РУБЕЖА XX-XXI ВЕКОВ

Актуальность антиутопического жанра в современной ситуации постмодернизма обусловлена целым рядом факторов как внешнеисторического, так и внутрикультурного развития. Её обоснование возможно только при рассмотрении всех параметров модифицирования утопической парадигмы в сформировавшемся социокультурном контексте, связанных с мировоззренческими, аксиологическими и эстетическими установками современности. Смена картины мира, которая определена в исследованиях О. Кривцуна, А. Мережинской, Н. Хренова [238, 325, 549] как ведущий критерий оценки культурных эпох, в конце XX века во многом характеризуется своеобразным и маркированным отношением к утопическому сознанию, утопиям и утопизму.

Социально-исторические условия, под влиянием которых формируется стилевая доминанта современной эпохи, определена ситуацией переходности, борьбой альтернативных представлений и увеличением разнообразия картин мира. Изменение ядра предшествующей культурной доминанты определено кризисом больших утопий, в частности, технологически-эволюционной и революционной моделей социального развития. Как общество неограниченных потребностей, так и социалистическое общество «равенства и братства» не реализовали конечную перспективу всех утопий – сделать человечество счастливым. Как следствие, западная модель развития сформировала субъекта, чьи потребности в познавательной деятельности ориентировались на эстетику консьюмеризма и легкое удовольствие, а результатом развития принципов социализма стал процесс отчуждения личности государством от своих прав и результатов труда. Эту ситуацию Ж.-Ф. Лиотар кодифицировал как кризис легитимаций, разложение «всех тех

культурно-идеологических дискурсов, что изнутри структурировали эту историческую модель цивилизации [272, с. 110]».

Крах прежних идеалов повлек за собой существенную трансформацию духовного мира личности, смену мировоззренческих ориентиров и общественных представлений, что привело к девальвации просветительских идеалов прогресса, основ христианской этики, идей поступательности развития исторического процесса. Современную картину мира можно определить как метаутопическую. Её характеризуют настроения тотального разочарования, связанные с дилеммой неприятия прошлого и осознание отсутствия возможности окончательно отказаться от него. Поэтому общий пафос культурной ситуации постмодернизма формируется, как реакция на утопизм, на гипотетическую интенцию Нового времени смоделировать и изменить будущее, отыскать единственную и рационально достижимую истину бытия.

Для постсоветского пространства особенно актуальны исследования, посвящённые взаимосвязи утопических установок модернизма с искусством социалистического реализма, рассматривающие данную проблему в аспекте преемственности. В научных и публицистических работах А. Флакера, Г. Гюнтера, Е. Добренко, П. Вайля, А. Гениса проанализированы процессы формирования и делигитимации метанарративов советской утопии. Из последних научных трудов, посвящённых данной проблеме, следует выделить книги Б. Гройса «Искусство утопии» [130], Л. Геллера и М. Нике «Утопия в России» [114]. Отметим, что на уровне внутрикультурного развития при переходе к постмодернизму впервые был прерван процесс эволюционной смены прежних утопических установок новыми и дискредитировано право искусства на формирование ценностных и нравственных ориентиров. Поэтому закономерно М. Липовецкий связывает процесс кризиса легитимаций с девальвацией ценностного центра любой культуры – категории эстетического идеала – моделирующего ближайшую перспективу социокультурного развития. Но именно модерн, по мнению исследователя, с одной стороны, сильно усилил эту мифотворческую функцию, а с другой – через авангардизм её дискредитировал, превратив «культурный миф в политическую утопию [272, с.113]». Утопические интенции из квинтэссенции культурных процессов, определяющих горизонт художественного творчества, трансформировались в догмы искусства социалистического реализма.

Деконструкция классического понимания способности «Я» к познанию подорвала традиционные представления о времени как хронологии с делением на настоящее, прошедшее и будущее и когерентной им дефиниции реального, иллюзорного и воображаемого. Истина искусства, творческая фантазия были определены в

исследованиях М. Хайдеггера, Ж. П. Сартра, Ю. Хабермаса как несовместимые с тотальной рациональностью времени. Следствием данной парадигмальной установки постмодернизма стало переосмысление сущности утопизма. В своей работе «История и утопия как типы сознания» В. Мильдон достаточно показательно утверждает, что «...сегодня утопическое сознание обречено. Оно сохранится в качестве личной или групповой психологии, коль скоро утопизм свойственен природе человека в качестве универсалии, но социальные ресурсы утопии исчерпаны, её место – воображаемая реальность, где утопия может существовать вечно [332, с. 23]».

Девальвация ценности утопии как революционного проекта не означает разрушения всей парадигмы, а является свидетельством переакцентуации составляющих. Постмодернистская эстетика с её повышенным вниманием к чувственным и условным формам активизирует исследовательский интерес к утопии как результату работы творческого воображения. Отрицание жизнеспособности утопии в качестве проекта социального бытия, который существует на идеологическом уровне, становится причиной актуализации данного феномена на онтологическом уровне как проявления истинности наших чувств, выраженных в творчестве. Таким образом, деконструкция механизмов господства разума над чувственностью в постмодернизме, как Логоса над Эросом, составляют основу трансформации и эмансипации утопического дискурса.

Сформированные в ситуации кризиса утопизма постмодернистские установки стали революцией в развитии художественного сознания. Причём последняя категория была выделена рядом исследователей как доминантная характеристика литературного процесса, наполняемая синтезом различных «типов сознания (экзистенциального, диалогического, религиозного, мифологического, политизированного) [172, 560]». Эти процессы означали не начало нового эволюционного этапа развития, а кардинальное изменение характера связи с предыдущими традициями, с разной степенью проявившееся в «западной» и «восточной» её версиях, что отмечают в своих фундаментальных исследованиях литературы постмодернизма А. Мережинская, И. Скоропанова, М. Липовецкий, Н. Маньковская [325, 464, 464, 272, 308]. В социокультурной ситуации второй половины XX века новая стилевая доминанта современности формировалась в условиях роста роли техники, средств массовой коммуникации и знаковых систем, что сделало доступными широкие потоки информации и ценности прошедших времен. Искусство превратилось в мультикультуральную систему текстов, через интерпретацию и коммуникацию которых постигает мир. Анализ художественно-эстетических принципов постмодернизма в конце 80-х – начале 90-х занимал ведущее место в многочисленных трудах его ведущих теоретиков. Ж.-Ф. Лиотар, Дж. Батлер, У. Эко, П. Рикер, Ю.

Хабермас, Б. Джонсон для характеристики структурно-семантической специфики постмодернистской поэтики использовали параметры «утопизма», «антиутопизма» и «постутопизма». Выяснению места утопии в постмодернистской парадигме художественности уделяли внимание такие российские и белорусские исследователи, как М. Эпштейн, А. Любимова, О. Кривцун, И. Скоропанова. Однако в работах названных учёных, посвящённых постмодернизму, актуализированы различные модусы утопической парадигмы, под утопией понимаются утопизм, утопические установки, мировоззренческая интенция, жанр литературной утопии. Целостный подход к осмыслению данного феномена, а именно рассмотрение утопических идей, сюжетов, жанров, жанровых модификаций и типов в контексте общего антиутопического пафоса культуры постмодернизма, представляется на этом фоне особенно актуальным.

Противопоставляя себя просветительскому лого-рацио-центризму, постмодернизм утверждает существование всех других проявлений действительности и пытается доказать нежизнеспособность любых «Великих идей», «Великих проектов», «Великих целей», то есть подчинения действительности любой схеме, тотальности, единству, культуре. Завершение эпохи модерна сопровождалось лозунгами о «конце истории», «упадке христианства», «смерти Бога», «смерти культуры», «смерти человека» и «смерти автора», было засвидетельствовано начало эпохи «постисторизма», «посткультуры», «постутопизма» и других пост-, что повернуло постмодернистский модус художественности в прошлое. Искусство заговорило разностильным цитатным языком всех времен, представляя культуры предыдущих эпох в новой эстетической синтезе. Но влияние социально-исторического контекста не лишило художественную литературу ее целостности. Она не перестала быть вероятной и вымышленной, то есть не потеряла своего утопического измерения и своей прогностической функции.

Ориентированная на будущее «прогрессистская» утопия изменилась на свой «деградативный тип», который М. Бахтин назвал «исторической инверсией». Это позволило М. Эпштейну отождествить постмодернизм с утопией, считая, что отторжение всех утопий не мешает ему быть последней и Большой Утопией. Рассматривая период господства социалистического реализма в советской литературе как постмодернистский, он приходит к выводу, что постмодернизм является содержанием утопии, которое совпадает с его модусом, «это застывшая утопия, потому что вне ее границ нет другой реальности, кроме той, которая уже осуществлена [596, с. 89]». В то же время это не мешает автору называть постмодернизм антиутопическим мировоззрением, противопоставлять утопию творческому воображению, словно его лишено современное искусство.

В ситуации посткультуры важным становится именно то, что утопизм перестает быть похожим на секуляризованную версию милленаризма. Утопии прошлого в ироническом контексте художественной литературы постмодернизма становятся сырьем для создания новой художественной реальности - многовариантной, плюральной, мультипарадигмальной, элементом игры с иллюзорным и воображаемым. Традиционные утопические сюжетные модели и образы превращаются в знаковые формы, симулякры путем пародирования и деконструкции. Приняв антиутопическую установку на ироническое отрицание сакрального, логоса, автора и других, кажущихся неизменными эстетических характеристик, художественная литература постмодернизма утверждает плюрализм мнений, смешение жанров и стилей, неопределённость постмодернистского видения. Поэтому антиутопизм характеризует общий пафос культуры постмодернизма и становится одним из доминантных его признаков, что в свою очередь формирует предпосылки для расцвета антиутопического жанра.

Помимо социально-исторических условий этому содействовали факторы внутрикультурного, внутрилитературного развития. Следует подчеркнуть, что эмоционально-образное содержание дискурсов социальных порядков, дистрибуции систем различий, размежеваний, дистинкций, идентичности определяют мировоззренческие установки и стилевой контекст. Последние рассматриваются нами как доминантные критерии, обуславливающие жанровую трансформацию. Отметим, что многовекторность постмодернистского движения от «культуры к культурам» проявляется, прежде всего, в аксиологической плоскости, которая оказывает влияние на жанровую модальность утопии. Изначально в утопии особая роль принадлежит не столько художественному, сколько социальному дискурсу, а эстетический идеал часто подменяется идеалом социально-нравственным, выступающим в роли коррелята действительности. Утопия – жанр с ярко выраженной жанровой модальностью, акцентированной на ценностных установках эпохи. Это проявляется в утверждающем пафосе, который сохраняется как матричный признак на протяжении всей его исторической жизни. Внеиерархический образ мира, создаваемый полифонией культур, в ситуации постмодернизма характеризуется активным деструктивным началом и открытой аксиологической многополярностью, что оказывает влияние на жанровую модальность. В сформировавшемся противоречии между функциями нового искусства и прежней жанровой системой данные факторы оказывают определяющее влияние на трансформацию жанрового канона литературной утопии. Поэтому неклассическое искусство не смогло принять утопический жанр неизменным, и не породило ничего другого, кроме антиутопии. Являясь «структурой субъективности, воплощённой

модернизмом [390, с.251]», антиутопия «одела утопию» в одежды сатиры, пародии, карикатуры, сарказма, травестики, обретя новый пафос отрицания. На уровне художественного целого произошёл процесс контаминации. Он образовал двучастную структуру антиутопического текста, сменив его идейно-тематические акценты. Произошло усиление субъективного начала при воспроизведении экзистенциального опыта. Антиутопическая жанровая модальность стала выражением персонифицированного присутствия автора в тексте повествования. Возросла и роль эстетической составляющей, к которой столь внимательно неклассическое искусство.

Анализируя современную русскую литературную антиутопию, следует обратить внимание на тот факт, что она развивается в достаточно гетерогенном стилевом контексте. Это отмечают Н. Лейдерман, Г. Нефагина, М. Эпштейн, М. Липовецкий, А. Мережинская. В литературном процессе конца XX - начала XXI вв. наблюдается как взаимодействие разных стилевых течений и художественных систем, так и их параллельное развитие. Под современной русской литературой мы будем понимать произведения, написанные не только в последние десятилетия, как это традиционно рассматривалось в истории литературы, а и художественные тексты, вошедшие в актуальную культуру в данный период. Это определяет общую тенденцию в истории литературы, выражающую смену критериев в понимании категории «современный», обусловленную конвергентным характером современного литературного процесса. Так, Н. Лейдерман и М. Липовецкий через понятие «современная русская литература» характеризуют завершающий цикл её развития, охватывающий период с середины 1950-х годов [268, с. 8], а Г. Нефагина при рассмотрении корпуса современных текстов отталкивается не от даты написания, а времени вхождения произведения в культурную сферу [352, с. 5-6].

3.1. Критерии типологии современной антиутопии

Проблема типологии жанров, несмотря на определяющие позиции в генологии, до сегодняшнего дня считается недостаточно разработанной. Такое положение дел в современной литературоведческой науке объясняется целым рядом факторов: разнообразием критериев, положенных в основу типологизации, подвижностью иерархий в общей системе род-вид-жанр, разночтениями в их понимании, а также наличием полиморфных жанровых структур. Последние определены Г. Нефагиной не как результат

синтеза, а синестезии жанровых форм, предполагающей выход за пределы не только существующих литературных канонов, а и видов искусства.

В современном литературоведении наметилась тенденция исследования произведений антиутопического жанра как синтетических жанровых образований, которые, по мнению Т. Марковой, движутся по пути «сращения и скрещения (контаминации) с другими жанрами [310, с. 129]». Это явление отметил ещё в начале 80-х годов Г. Морсон, который относил антиутопическую литературу к произведениям «вторичного жанра», определяя поэтику антиутопии как метахудожественную. Такой подход, по мнению учёного, раскрывает амбивалентность прочтения антиутопических произведений. Так, жанровое своеобразие «Записок из подполья» Ф. Достоевского можно интерпретировать как в качестве романа, так и антиутопии; «Похвалу глупости» Э. Роттердамского – как пародию на церемонию и панегирик, «451 по Фаренгейту» Р. Брэдбери – как научную фантастику и роман. К ним, по его мнению, скорее применим «герменевтический принцип комбинированного жанра [340, с.236]». Гипотетически можно предположить, что доминирование в литературе конца XX - начала XXI столетия постмодернистского стиля, для которого в целом характерно тяготение к жанровым мутациям, диффузности и интерференции жанрово-стилевых канонов, способствует генерализации данной тенденции.

Но, к сожалению, в наиболее глубоких научных исследованиях по данной проблеме О. Николенко, Е. Копач, А. Евченко, А. Любимовой [360, 167, 293], которые затрагивают данный аспект, при дефиниции современных произведений антиутопического жанра как романов-антиутопий, повестей-антиутопий, драм-антиутопий, их анализ по-прежнему осуществляется в традиционном ключе, без учёта комплексного характера жанровой структуры. Единственная известная нам работа, рассматривающая роман-антиутопию как «жанровый гибрид», – это исследование Е. Козьминой «Поэтика романа-антиутопии», выполненное на материале антиутопий В. Набокова «Приглашение на казнь» и Е. Замятина «Мы» [227, с. 6]. Её автор считает, что роль утопии в структуре жанрового целого оценивается на уровне содержательной составляющей, функции при этом разделяются следующим образом: изображаемое – утопия и то, что изображает – роман.

В связи с этим возникает целый ряд вопросов. С какими жанровыми структурами интегрируется утопия? Каковы характер и природа отношений между элементами различных канонов? Какие трансформации переживают составляющие, формирующие полижанровую структуру? Какие критерии являются доминантными для дефиниции таких структур? Е. Кузьмина считает, что происходит определённая деформация: «утопия,

включенная в историческое время, предстаёт в спародированном виде, а роман, в свою очередь, приобретает черты повести или новеллы [227, с. 7]». При всей продуктивности представленных позиций становится очевидным, что модель утопического жанра в них явлена на уровне содержания, образцом которого остаётся классическая социальная утопия Т. Мора. Но многогранность рассматриваемого феномена, которую позволяет увидеть исследование генезиса и трансформаций утопической парадигмы, даёт возможность утверждать, что утопическая составляющая в антиутопии не может определяться только на уровне жанрового содержания. В этом случае она будет сведена к утопизму, что оставит вне поля зрения исследователей целый комплекс поэтических признаков, который формировался на протяжении четырёх столетий в рамках утопической художественной традиции и может быть реактуализован в новом стилевом контексте.

Исходя из того, что современная литературная антиутопия является полижанровой структурой, отметим, что для дефиниции и описания синтетических жанровых образований следует отталкиваться от комплекса критериев и методологических подходов, необходимых для дифференциации разнообразных манифестаций жанровых моделей. Но такие классификации оказываются весьма громоздкими и неоправданно усложнёнными, одно и то же произведение в них часто подпадает в разные группы из-за полиморфности структуры и многогранности жанрового содержания, что не проясняет его доминантные признаки, а наоборот затрудняет понимание общих тенденций развития жанра в контексте культуры.

Учитывая опыт интеграционного изучения моделирующих функций жанра в новейших герменевтических исследованиях, исходящих, прежде всего, из понимания жанра как целостной структуры, рассмотрим в качестве основы типологии герменевтику жанра литературной антиутопии. В современных концепциях В. Головки, И. Кузьмичёва, Б. Иванюка интегрированы лучшие традиции бахтинской теории жанра с новейшими достижениями современной герменевтики [122, 244, 197]. Предложенное ими типологически-уровневое изучение проблем жанрологии основано на принципе исследования части или отдельного признака в зависимости от целого, что позволяет выделить типологические признаки, обусловленные органическим единством жанровых элементов антиутопического художественного целого. Жанрообуславливающие, жанроформирующие и жанрообразующие факторы представляют собой целостную систему формально-содержательного единства, не только представляющие мысленно-чувственную картину мира, но и «понимающие возможности жанра».

В работах В. Головки значительное внимание уделено проблеме дифференциации понятий «концепция человека» и «идея человека» [122]. Последняя категория меняется в зависимости от конкретно-исторических реалий, философских и художественных интерпретаций и может быть использована не только как определяющий жанровообразующий признак, а и как ведущий критерий при выделении типов жанровых образований в диахронном аспекте. Для определения критериев типологии литературной антиутопии в синхронном аспекте определим базовые параметры в системе жанрообуславливающих, жанроформирующих и жанрообразующих факторов и рассмотрим их возможные модификации в рамках заданного жанрового формально-содержательного единства.

Среди жанрообуславливающих признаков доминантным является «концепция человека в его отношении к миру». Данный критерий формирует ядро жанрового содержания и предопределяет такие характеристики произведения, как «проблематика жанра», «тематическая ориентация на действительность». В современной литературной антиутопии субъективное начало всегда противопоставлено коллективному, воплощённому в идее рода, общества, государства, массового сознания, иной цивилизации, враждебного мира. Изображение взаимосвязи «родового» (общечеловеческого, общесоциального), видового (социально-исторического) и отдельного (индивидуального) составляет ось смыслового напряжения в «художественном человековедении». Духовное начало во внутреннем мире героя подавлено силой власти, обстоятельств, установками законов общественного развития. Предметом художественного познания действительности становится исследование пагубных тенденций в развитии общества с целью предостережения негативных последствий.

Жанроформирующие параметры создают целостность жанровой структуры с помощью поэтических средств. Они раскрываются в сюжетно-композиционной организации, типе хронотопа, форме организации повествования, конфликте, характерах и обстоятельствах. Своеобразие антиутопической картины мира и соответствующая ей художественная предметность во многом определены способом изображения. Антиутопическое художественное целое совершенно справедливо отнесено Г. Нефагиной к условно-метафорической прозе. Художественное видение-отражение действительности в антиутопии тяготеет не к жизнеподобным, а вторично-условным формам воссоздания жизни. Деформация реальности с помощью фантастики, гротеска, аллегии, широкое использование мифологической и фольклорной образности проявляются не только как память жанра, а и обусловлены соответствующей художественной задачей, адекватно

реализуемой через данный поэтический комплекс. Использование сатирической, философской, мифологической, сказочной, фантастической разновидностей вторичной условности придают антиутопической картине мира многогранность поэтического видения и философскую глубину в решении общечеловеческих проблем.

К жанрообразующим факторам в герменевтике жанра относятся уже названная «идея человека» (предопределяющая «тип миропонимания») и жанровая доминанта (влияющая на определение жанровых разновидностей). Они воплощаются жанрообразующими средствами, среди которых В. Головкин названы стилеобразующие категории, формирующие общую «ткань повествования» на уровне метода и стиля изображения. По нашему мнению, жанровая доминанта, которая основана на определённой концепции миропонимания, играет роль центрирующей категории. В ней внутренне заложена определённая интенция изображения мира и человека, уже в своих истоках предполагающая ряд «изоморфных корреляций «родового», «видового» и «индивидуального». Жанровая доминанта литературной антиутопии выражается, как мы уже отмечали, через отношение к утопии. Объектом художественной рефлексии в антиутопическом художественном целом становится утопическое сознание, модусами выражения которого могут быть утопические идеи, проекты, гипотезы и модели. Негативное изображение будущего ставит перед читателем широкий круг проблем: выживания человечества в условиях экологического кризиса, угроза атомной войны, перенаселение планеты, дегуманизация человечества, совместимость политики и морали и т.д. Как следствие вариативный компонент может быть опредмечен через различные способы критического изображения действительности, такие как ирония, пародия, деконструкция. Отметим, что эпические жанры являются наиболее распространённой формой художественного выражения антиутопического модуса, так как он даёт широкие возможности для изображения утопических интенций личности и общества на социально-психологическом, философском и метафизическом уровнях.

Таким образом, доминантные признаки жанровообуславливающих, жанроформирующих и жанрообразующих параметров литературной антиутопии, такие как изображение человека в его отношении к миру, тип художественной условности и форма выражения утопического сознания, допускают в антиутопическом художественном целом варьирование параметров. Они легко группируются по разновидностям, характеризуя социальный, экзистенциальный и научно-фантастический типы современной литературной антиутопии.

3.2. ТИП СОЦИАЛЬНЫЙ

АНТИУТОПИЯ КАК ПАРОДИЯ НА ИДЕОМИФОЛОГИЧЕСКУЮ СИСТЕМУ

Социальная антиутопия является самой распространённой формой антиутопического жанра. В силу сложившейся традиции не только отечественная, но и западноевропейская художественно-философская мысль подвергала рассмотрению сущность утопизма преимущественно через её отношение к процессам социального развития, что привело к отождествлению в общественном сознании социальной утопии с пониманием феномена утопии в целом. Начиная с творчества Платона, внимание исследователей было приковано к рассмотрению идеологических параметров и их трансформаций в произведениях утопического жанра, а также их корреляций в общественно-историческом и прогностическом аспектах, что представлено в работах таких известных учёных-утопиологов, как: Э. Баталов, В. Волгин, А. Володин, А. Клибанов, И. Неманов, С. Сизов, А. Ушков, Н. Мотрошилова, Э. Шестаков, А. Ципко, В. Чаликов, в западноевропейской утопиологии Д. Белл, Э. Блох, К. Мангейм, Л. Мемфорд, Ж. Сорель, Х. Ортега – и Гассет, Ф. Полак, К. Поппер, Р. Дарендорф, Е. Шацкий, К. Ясперс, Ю. Хабермас. Идеальной моделью для дефиниции и кодификации социальной утопии является книга Т. Мора «Утопия» (1516), с которой связана окончательная традиционализация структурных признаков жанра литературной утопии в процессе его исторического развития.

Следует отметить, что такое состояние изучения данной проблемы в отечественном литературоведении было связано и с односторонней трактовкой идеи человека. Философско-художественная мысль конца XX столетия не только переосмыслила категории «социального» и «социальности», но и в понимании сущности человеческой личности акцентировала внимание на амбивалентности всего субъективного и

индивидуального, раскрывшегося через призму экзистенциальных проблем. Соответственно социальный и экзистенциальный типы антиутопического художественного целого, которые могут быть вычленены в литературе эпохи постмодернизма, характеризуются, прежде всего, разнообразием подходов в интерпретации не идеи, а, согласно терминологии В. Головки, концепции человека. В первом случае, доминирование определённой проблематики связано со стремлением раскрыть универсальную сущность личности в процессе социализации, во втором – с поиском новой субъективности через исследование механизмов индивидуализации.

Социальная утопия и возникающая на её основе художественная модификация жанра антиутопии в современном социокультурном контексте основывается на негации традиционного понимания социальных практик. Данный аспект выражает общую тенденцию развития гуманитарной науки периода кризиса легитимаций. В данной ситуации изучение идеологической доминанты художественного сознания рубежа XX–XXI вв. позволит выявить социокультурные и мировоззренческие ориентиры развития русской культуры во всём многообразии индивидуально-авторских стратегий и художественных практик воплощения утопического сознания.

Объектом художественной рефлексии в современной социальной антиутопии является осмысление общественных процессов современности на основе идеологической поливалентности, названной К. Мангеймом «современной констелляцией [303, с.158]». Обратим внимание на то, что учёный отмечает не только разнородный характер современного идеологического пространства, но и изменяющийся как функционально, так и субстанционально характер взаимоотношений утопии и истории. Либеральную, социалистическую, консервативную идеи он рассматривает как ступени, приближающие утопию к «социально-историческому процессу [303, с. 159]». Акцентируем внимание на том, что русская социальная антиутопия наиболее ярко отразила многообразие типов и форм манифестаций утопического сознания, так как в русской истории политический миф часто строил «себя по законам утопии», что отмечают многие историки. Например, Т. Артемьева, исследуя всплеск социального утопизма в России XVIII века, констатирует, что «для российской ментальности указанной эпохи вообще характерна связь утопизма и философии истории, ибо традиционно в данном национальном контексте «славное прошлое» является предпосылкой «светлому будущему [15, с.187]».

Социальная утопия как основа жанрового формально-содержательного единства современной русской литературной антиутопии может быть рассмотрена в качестве элемента конструирования и последующего разложения идеоимифологических систем, что является художественным отражением как социально-исторических изменений, так и

кризисов национальной идентичности. Априори, полагаясь на определённую абстракцию и обобщение, свойственные научному знанию, на материале художественных текстов мы можем проследить не только процессы трансформации традиционных сюжетных моделей, образов, архетипов и жанровых модификаций утопии, но и динамику форм духовной манифестации социальной деятельности. Основанием для такого подхода могут служить следующие фазы функциональных репрезентаций утопии и идеомифа в социальном пространстве, выделенные нами в художественных текстах классических утопий и антиутопий:

- интеграции (конструктивное единство идеомифа и утопии в разработке потенциального инварианта коллективной идентичности будущего);
- контрадикции (различные формы антитетического противостояния идеомифа и утопии как легитимации и альтернативы господствующей идеологии);
- трансформации (революционно-эволюционной смены идеомифа в общественном сознании новой формой коллективной идентичности, новой утопией).

Современная русская литературная антиутопия эксплицирует многообразие форм проявления утопического сознания, среди которых преобладают государственные модели. Они основаны не на историцистском подходе, как классические социальные антиутопии Т. Мора, Т. Кампанеллы, Дж. Харрингтона, И. Андреа, а являют собой предельно широкую форму художественного обобщения, эстетической доминантой которого выступает пародия на идеомифологическую систему. К примеру, «коммунистическую идеологию» (роман-антиутопия А. Зиновьева «Зияющие высоты»), «проект перестройки социализма по образцу «европейского рая» (повесть-антиутопия А. Зиновьева «Катастрожка»), прогрессистские идеологические и научно-идеологические проекты» (произведения А. Кабакова «Невозвращенец», А. Куркова «Сады господина Мичурина»), «абсолютизм и самодержавие» (Т. Толстая «Кысь», В. Сорокин «День опричника»), универсализацию принципов гуманизма (В. Маканин «Долог наш путь»). Следует отметить, что в динамике развития жанра в последние годы намечена тенденция манифестации жанрового содержания, основанного на конструировании идеальных проектов не государственного (коллективного), а индивидуального мироустройства (роман-антиутопия В. Пелевина «Числа»).

В современной русской литературе подвергаются пересмотру и критике различные утопические проекты государственности, как основанные на эпистемологической идее обнаружения «истинного знания» для построения утопии «общественного блага» (произведения А. Зиновьева «Катастрожка», В. Маканин «Долог наш путь», А. Куркова «Сады господина Мичурина»); так и социально-политические проекты «тоталитарного

социума» (романы А. Зиновьева «Зияющие высоты», В. Сорокина «День опричника», повесть А. Кабакова «Невозвращенец»), что является особенно актуальным для русской художественной культуры и социальных практик. Такие акценты в художественной семантике русской утопической и антиутопической традиции генетически связаны с идеологическими интенциями классической русской литературы (произведениями Ф. Достоевского, Н. Чернышевского, Л. Толстого, А. Платонова, литературно-критическими статьями В. Белинского) и русской философской мысли (философия общего дела Фёдорова, идея всеединства Соловьёва, большевистская утопия В. Ленина).

На уровне рассматриваемой проблематики современная русская литературная антиутопия включена в трансисторический, транснациональный полилог о сущности тоталитарного мышления, существенно отличающегося от деспотии, тирании, диктатуры. Опыт его преодоления является одной из актуальнейших тем современного гуманитарного знания, кроме литературной антиутопии, в последние десятилетия осмысленный в литературоведческих эссе В. Чаликовой, философских работах Х. Арендт и культурологических исследованиях Е. Томпсон [558, 13, 497].

3.2.1. Традиции мениппеи в произведениях

А. Зиновьева «Зияющие высоты»

Оценки творчества известного русского писателя Александра Александровича Зиновьева в литературной критике часто содержат аллюзии на утопический дискурс. Исследователи задаются вопросом, можно ли отнести его произведения к художественным, или же это трактаты научно-политического, социально-философского содержания? Е. Пономарёв называет повести Зиновьева «научными трактатами в литературной форме, отдалённо напоминающими сочинения Платона [400, с. 185]». Супруга писателя, Ольга Зиновьева, в книге «Александр Зиновьев. Творческий экстаз», вспоминает: «Были, правда, некоторые колебания: писать ли научный трактат или литературное произведение. Но колебания отпали сами собой: начав писать практически, Александр стал писать и то и другое одновременно. Не параллельно роман и трактат, а в одном и том же тексте, вернее — один и тот же текст, стал писаться и как научный трактат, и как художественное литературное произведение [519, с. 136]». Сам писатель считает свои романы ответом советским властям, для которого он избрал в качестве оружия художественное слово. Достаточно вспомнить отдельные события из истории литературы, связанные с откликами на творчество первых авторов утопических сочинений Т. Мора, Т. Кампанеллы, Ф. Бэкона, Д. Харрингтона, чтобы

засвидетельствовать факт идентичности оценок. Они касаются тех же концептуальных вопросов о своеобразии утопического художественного мышления, только в новом социокультурном контексте. А. Зиновьев, раскрывая секреты своей творческой лаборатории, отмечает, что «делал литературу на основе философских и социологических исследований», так как сухой трактат не привлёк бы такое внимание читателей. В интервью Дж. Глэду, он обращает внимание на особенности «Зияющих высот»: «В основе лежит научно разработанная социологическая теория коммунизма. Это уже само по себе необычно. Затем я использовал в ней все средства литературы, которые мне были доступны: стихи, анекдоты, шутки, сатиру, юмор, серьёзные, драматические, трагические куски [119, с.243]». Всю жизнь писатель боролся за то, чтобы его на Западе признали не только мыслителем, но и писателем, настаивая на последнем. Подобные слова принадлежат и перу известного гуманиста Т. Мора, который разработал новую теорию переустройства английского общества и переживал, что «правде не поверят «и её надо подкреплять вымыслом [337, с. 12]». Наивысшую оценку английского гуманиста получали сочинения, которые соединяли рационалистически-назидательное содержание с настоящим наслаждением от чтения. Как ни парадоксально, но рассуждения нашего современника А. Зиновьева много столетий спустя совпадают с рассуждениями Т. Мора, который во всех бедах человечества винит частную собственность. «Повсюду, где есть частная собственность, – говорит Мор, – где всё измеряют деньгами, там едва ли когда-нибудь будет возможно, чтобы государство управлялось справедливо или счастливо [337, с. 32]».

Касаясь истории создания романа «Зияющие высоты», отметим ещё одну характерную особенность, указывающую на типологическую связь поэтического своеобразия романа Зиновьева с произведениями авторов классических утопических и антиутопических сочинений. Автор называет свой творческий метод синтетическим, органически соединяющим в художественной ткани повествования социологические понятия, утверждения, гипотезы с художественной образностью. Обилие математических терминов в романе «Мы» таким же образом объяснял Е. Замятин, который в своих статьях «О синтетизме», «О сегодняшнем и о современном», «Новая русская проза» провозглашал синтетизм главным принципом нового искусства. «Синтетизм пользуется интегральным смещением планов. Здесь вставленные в одну пространственно-временную рамку куски мира – никогда не случайны, они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке, из кусков – всегда целое [173, с. 964]». И у Зиновьева, и у Замятина логическое осмысление действительности переходит

в её разоблачение, обнажая социальную сущность описываемых явлений, они создают не столько пародийный, сколько карикатурный художественный мир, раскрывающий несовершенство институциональных реалий тоталитарных государств.

Поэтика утопии основана на синтетизме, в котором философское, научное всегда конкурирует с художественным, образуя единство с близкими искусству слова сферами познания. При этом разъяснительно-дидактическое и поэтическое сосуществуют в аутентичной форме, образуя некоторую эклектичность формы. В антиутопическом художественном целом утопия сохраняет свои структурные признаки как память жанра. Этологизм и ироническая манера изложения, помимо внутрижанровой адресации, во многом определены и особенностями индивидуально-авторской манеры А. Зиновьева, который не только называет свои сочинения социологическими повестями, но и часто уточняет их названия, варьируя слова утопического дискурса, например, «Светлое будущее» (1978), «Нашей юности полёт» (1983), «Новая утопия» (2000), «Русская трагедия. Гибель утопии» (2003), «Идеология партии будущего» (2003). Интерес писателя к данному жанру и проблематике обусловлен и биографическими фактами. А. Зиновьев – известный учёный социолог, создавший свою российскую логическую школу, единственный в стране лауреат Премии Алексиса де Токвиля, Почётный академик многих международных и европейских академий, автор более 40 книг и многих сотен статей по проблемам философской логики и вопросам общественно-политического развития, который как «диссидент» провёл 21 год за пределами России. Он не только глубоко изучал советскую идеологию, но и пережил, как и большинство политических эмигрантов, трагедию «изгнанничества» и противостояние системе. Тема гибели коммунистической утопии красной нитью проходит через всё творчество писателя, ей посвящены как сборники докладов, интервью, отдельные научные и публицистические статьи: «Без иллюзий» (1979), «В преддверии рая» (1979), «Коммунизм как реальность» (1980), «Мы и Запад» (1981), «Ни свободы, ни равенства, ни братства» (1983), «Горбачевизм» (1988), «Манифест социальной оппозиции» (1989), «Верующий безбожник» (1992), «Смута» (1994), «Русский эксперимент» (1994), «Русская трагедия» (2002), так и художественные и публицистические издания: «Светлое будущее» (1978), «Гомо советикус» (1982), «Иди на Голгофу» (1985), «Живи» (1989), «Катастрожка» (1990), «Русский эксперимент» (1995), «Русская трагедия. Гибель утопии», «Новости из Ибанска» (2005) и др. Вклад писателя и учёного в научно-прогностическое осмысление отечественной истории высоко оценен в России. Сняты три хроникально-документальных фильма о его творческой судьбе - "Я, рисующий писатель", "Парадоксы Зиновьева" и

"Завещание"; на родине художника слова, в Костромской области, в его честь переименованы улицы, открыты памятники писателю, учреждены научные Зиновьевские чтения и именные студенческие стипендии имени А. Зиновьева. Несмотря на такое внимание к личности и творчеству Зиновьева, его произведения относятся к числу наименее изученных. Имя писателя лишь упоминается в работах по истории современной русской литературы такими авторитетными исследователями, как И. Скоропанова, Ж. Нива, М. Липовецкий, Н. Лейдерман [464, 354, 268]. В монографии профессора В. Агеносова «Литература русского зарубежья», в которую включён анализ творчества более 600 художников слова, статья о Зиновьеве и вовсе отсутствует [3].

Немногочисленные отклики в литературно-критических статьях современников на произведения писателя, появившиеся в основном после 1992 года (Д. Юрьева, А. Сергеева, Б. Велицына, Б. Грушина), посвящены возвращению писателя из эмиграции и его гражданской позиции. Исключение составляет сборник критических исследований о научной и литературной деятельности А. Зиновьева, вышедший к его 80-летию под названием «Феномен Зиновьева», куда также вошли последние художественные и публицистические произведения автора, воспоминания современников К. Кантора, Л. Грекова и В. Большакова [519]. Биограф и исследователь творчества писателя А. Гусейнов назвал Зиновьева «человеком ренессансного типа», акцентируя внимание на многогранности его таланта, который должным образом исследователями не осмыслен. Поэтому часто материалы о писателе представлены в форме интервью. Наиболее значительные из них вошли в отдельные книги известного журналиста Феликса Медведева «После России» [316] и профессора Мэрилендского университета Джона Глэда «Беседы в изгнании» [119].

Главной темой творчества Зиновьева является изображение крушения составляющих коммунистической идеомифологической системы, прежде всего, в сознании советского человека. Объектом критической рефлексии в его произведениях становятся различные проявления утопического сознания: система ценностей советского человека («Зияющие высоты»), социальная инженерия («Катастрофка»), тоталитарная власть («Искушение»), христианские ценности в советском обществе («Иди на Голгофу»), советская ментальность («Евангелие для Ивана»), западноевропейский миф («Гомо советикус»), идеалы советской семьи («Русская трагедия») и т.д. Так как не все произведения А. Зиновьева художественно равноценны, рассмотрим наиболее значительные тексты, написанные автором в жанре социальной антиутопии, к которым бесспорно относится

роман «Зияющие высоты» (1976), опубликованный на родине и вошедший в русский литературный процесс только в 1990 году.

С «Зияющих высот» начинается писательская карьера и нелёгкий путь изгнанничества Зиновьева. Жанровое своеобразие во многом предопределяет композицию произведения. Написание романа-антиутопии в любой момент могло быть прервано вмешательством властей, поэтому, согласно авторскому замыслу, должно быть интересно при разных подходах к чтению как целостному, так и избирательно-фрагментарному. О. Зиновьева отмечает, что «каждый фрагмент писался так, что, случись нечто непредвиденное, он смог бы стать последним. Книга получилась как сборник, состоящий из нескольких самостоятельных (из пяти) книг, и каждая из них, в свою очередь, как подсборник или альманах, куда входили короткие произведения — новеллы, очерки, фельетоны, памфлеты, анекдоты, стихотворения. Сюжет в общепринятом, обычном смысле тут роль играл второстепенную. Единство же тексту придавали стройность и последовательность идей и персонажей, стиль языка, вектор и раскручивание мысли, сам способ мышления автора» [208, 23]. Книга была передана за рубеж для публикации. Название ей автор придумал ещё в 1945 году, образовав его из словосочетания "сияющие высоты". Утопический горизонт советской идеомифологической системы в оксюморонном названии «зияющие высоты» приобрёл противоположный эстетический модус. На вопрос о том, как Зиновьев сам определяет жанр произведения «Зияющие высоты», писатель (как всегда в таких случаях) отвечал, что это просто книга, оставляя для исследователей возможность дать дефиницию её жанрового своеобразия. В мировой литературе он причислял себя к утопической традиции и называл в ряду своих предшественников Ф. Рабле, Дж. Свифта, А. Франса, Е. Замятина, Дж. Оруэлла. Именно в силу причастности к изображению социальных феноменов Зиновьев «ощущал с этими авторами своё родство [119, с.250]».

Отметим, что в исследовании Н. Л. Лейдермана и М. Н. Липовецкого роман Зиновьева «Зияющие высоты» рассмотрен как пример притчеобразной структуры, восходящей к древним традициям политического памфлета, а именно, «Похвале глупости» Э. Роттердамского и «Путешествиям Гулливера» Дж. Свифта» [268, с. 201]. Такая амбивалентность оценок вполне объяснима исторически, мениппова сатира в работах М. Бахтина определена как общий корень сатирической и карнавальской традиции, что мы уже отмечали в предшествующей главе. Не позволяют сводить данное произведение только к сатирическому модусу как перечисленные выше литературные аналоги, так и явные черты мениппейности в зиновьевской прозе. Художественный мир

антиутопии формирует противостояние риторического и карнавального начал, составляющее сущность антиутопического художественного целого. Мениппея, связанная с традициями серьёзно-смеховой культуры, выражается в «Зияющих высотах» в смешении и эстетической мутации апроприированных литературных и фольклорных жанров, игре социальных масок Писателя, Циника, Нытика, Моралиста, Антипода, Конкурента, переходящих из произведения в произведение, трагикомическом пафосе, «карнавализации языка», испытании комплекса идей.

Установка на сознательную игру и комически двусмысленное восприятие событий формирует художественное пространство, в котором царит дух народной смеховой культуры и полная свобода героев от условностей и норм обычного поведения. Мениппея подразумевает смешение утопического мировосприятия с пародийным осмеянием его несовершенства, бытовых анекдотических ситуаций, поэзии и прозы, низкого и возвышенного. Социальная сущность синтетической обрядово-зрелищной формы праздника, рассмотренная в трудах А. Пиотровского, А. Панченко, В. Проппа, А. Мазаева, М. Бахтина, В. Чичерова, заключена в его двойственности, так как он одновременно принадлежит и миру человека, и социальной системе [391, 380, 416, 298, 45]. Однако для антиутопии, в отличие от утопии, важна не только его функционально-социологическая предназначенность, но и эстетико-культурное значение, проявляющееся в могучем чувственном пафосе жизнерадостности, заключающем «победу над буднями [298, с. 90]». Всё это создаёт мир наоборот, ориентированный на обнажение народной правды о настоящем.

В своём интервью газете «Московские новости» А. Зиновьев признаётся, что способность «хохмить» непроизвольно проявлялась всю его жизнь [25, с.9]. Лучшие образцы «интеллигентского фольклора», столь популярного в послесталинское время, выросли из его шуток для односельчан, карикатур в стенных газетах, армейских шуток и стихотворений, которые позже были им реконструированы для своих произведений. Многие образы из баек и анекдотов отдела сатиры и юмора стенгазеты философского факультета МГУ перешли на страницы повестей писателя. После «Зияющих высот» в произведениях «Искушение», «Живи», «Русская трагедия» снова появляется говорящая фамилия Горев, окказионализмы Партград, посёлок Атом и город Ибанск, которые используются как синоним слова «советский».

В «Зияющих высотах» автор предпринял попытку воссоздать живую стихию народной жизни с помощью техники коллажа: конъюнктивного соединения анекдотов,

нравственных сентенций, расхожих афоризмов, псевдоинтеллектуальных рассуждений, куплетов, пересказа житейских историй, фантастических фрагментов, снов о будущем, псевдонаучных изысканий, следуя мениппейной традиции. Роман-антиутопия Зиновьева вписывается в традиционную интерпретацию понимания антиутопического жанра и представляет собой пародию на советскую действительность, в которой несоответствие формы и содержания рождает комический пафос произведения. Советский идеомиф и народная утопия изображены в отношениях контрадикции, при которых вектор народной культуры направлен на разрушение существующих социальных легитимаций. Мениппейное пространство растворяет высокое в низком, серьёзное в смешном, идеальное в действительном. «Сакральные» советские ценности травестируются в тексте «Зияющих высот» низким стилем изложения, контекстуально их обесценивающим. Происходит процесс разрушения значения в его языковом воплощении, подвергаясь деконструктивному переосмыслению. «В 16 веке, - пишет Зиновьев, - великий Утопист выдвинул идею построить специальное здание, в котором каждый мог бы свободно отправлять естественные потребности [184, с. 9]». Новые и старые сортиры постоянно фигурируют в тексте произведения, символизируя модус низменного, контрастирующий с высоким пафосом риторики советской идеологии.

Как всякое метатекстуальное образование литературная антиутопия Зиновьева не может быть полностью осмыслена без знания пародируемого объекта, культурно-исторического и социального контекста, в котором проявляется утопическое сознание советского человека. Действительно, в тексте «Зияющих высот» читатель узнает самые характерные особенности стиля жизни советской эпохи как протослова; писатель с помощью сатирической условности преувеличивает и искажает её законы, пытаясь дискредитировать пародируемое явление, высмеять его. В тексте романа легко узнаваемы работа Госплана, партийные собрания, советская государственная символика и другие реалии советского образа жизни. Именно за счёт подразумеваемых фоновых знаний пародия на город Ибанск становится не только понятна читателю, но и смешна. Однако пародийность является выражением только идейного содержания произведения. Для того, чтобы точнее представить соотношение истинных и мнимых ценностей, Зиновьев на текстуальном уровне создаёт картину действительности, глядя на которую, хочется вспомнить известную гоголевскую фразу «было бы смешно, если бы не было так грустно». Используя гротескные формы, автор выявляет сущность советской системы путём доведения отдельных её черт до абсурда, что обнаруживается не только в общем пафосе произведения, но и на уровне отдельных сюжетных линий.

Центральный конфликт антиутопии между личностью и государством изображён Зиновьевым на нескольких уровнях, перерастая в изучение механизма власти. Три социальных пространства раскрывают примитивность человеческих взаимоотношений в обществе и их характер. Это губа, через которую проходит каждый житель Ибанска, подземный город Под-Ибанск, перерабатывающий канализационные отходы и «крысиная колония». Этими иерархическими структурами управляет аморальность, прикрытая идеологией «ибанизма». По свидетельству Клеветника, власть в Ибанске принадлежит далеко не самым достойным. Чтобы добиться статуса вождя, нужно не только получить должность, но и сделать целый ряд «волевых поступков», а именно: воспитать преданных холоуев, продвинув их на нижестоящие должности, дискредитировать и устранить конкурентов, отмежеваться от сомнительных связей и свидетелей, избавить общество от опасности (желательно мнимой) и, наконец, «наложить на всё печать своей индивидуальности». Поэтому к вершине власти добиваются самые алчные и жестокие люди, которые примером своей жизни раскрывают логику её вертикали. Номинальность, парадность, фальш становятся нормой процессов коммуникации, реалиями повседневной жизни. Отчуждение индивидов от морали и нравственности доходит до отчуждения от свободы как естественного права и состояния, поэтому личность не несёт ответственности за свои поступки. Все грехи и преступления системы после смерти списываются на очередного Заведующего («Заведуна»), следовательно, доносчики могут спокойно доносить, тираны – убирать неудобных, а воры – воровать. В социальной структуре ибанского общества принято делать одно, а говорить другое, совершать зло, а упоминать добро.

В городе-государстве живут безымянные персонажи, «социальные функции без человеческих примесей [184, с.148]». Это ролевые образы-маски Директора, Хозяина, Мазилы, Клеветника, Социолога, Болтуна, Шизофреника, Мыслителя, которые не имеют имён, описания внешности и собственного прошлого. Они ведут между собой постоянные диалоги на псевдонаучные, экзистенциальные и идеологические темы и участвуют в предельно заангажированных мероприятиях, утративших всякое содержание. Так, например, одно из исследуемых мероприятий называлось ШКХБЧЛСМП. «Составил название сотрудник, а в науку впервые ввёл Мыслитель, опубликовавший по этому поводу цикл статей на другую, более актуальную тему. Статьи были написаны на высоком идейно-теоретическом уровне, так что их не читал никто, но все одобрили [185, с.5]». С наступлением эпохи Изма «время шедевров кончилось, началась эпоха массового производства посредственности», обезличивания, тиражирования, уравнивания людей с

одинаковыми примитивными потребностями, отсутствием эстетических запросов, одинаковыми фамилиями и именами Ибановых Ибанов Ибановичей.

В романе есть вставной сюжет о крысах, который на более примитивном уровне повторяет то, что происходит в Ибанске. Чтение этого исследования под названием «Всё о крысах» проводит Болтун, который говорит «всегда не к месту правду». Картины жизни крысиного рая удивительно напоминали жизнь «на губе» и других ибанских зонах, описанных ранее в трактатах Шизофреника. Так, «первым делом стихийно образовались и затем были закреплены официально стихийные группы крыс, которые стали вылавливать особей с наиболее высоким интеллектуальным потенциалом и разрывать их в клочья. Затем наиболее отдалённые участки крысятника были очищены от пищи и укрытий, и туда стали стаями загонять специально отобранных крыс и уничтожать их там всеми доступными способами... Уничтожения шли волнами. Теория, объясняющая одну волну, оказывалась непригодной для другой. Тем более, что уничтожающие сами становились уничтожаемыми [184, с. 162]». Лидер крысиной группы не мог иметь интеллектуальный потенциал выше своей группы, а «...официально он не может быть глупее группы [184, с.165]». «До чего же это знакомо, - думал Болтун. - Где я всё это читал? ... Даже сам Хозяин захватил власть и создал свою систему власти вовсе не благодаря тому, что был гением в своём грязном деле, а исключительно благодаря тому, что был полнейшим ничтожеством именно в этом деле. Он вполне адекватен своему делу и как личность. Предводителем крыс не может быть лев. Предводителем крыс может быть только крыса... [184, с. 167]».

«Крысиный рай» прекратил своё существование неожиданно, в него проникли более примитивные существа – вши, расплодилось там с поразительной быстротой и создали свою «социальность» и «официальность». Тотальная редукция социальных моделей в каждой из сюжетных линий произведения резонирует с другими приёмами, моделирующими ситуацию абсурда. Это утрата смысла в речах Мыслителя, художественности в произведениях Литератора, красоты в шедеврах Художника. Бессмысленность в подсчётах Социолога обнажает перед читателем симулякр государственности, лишённый содержания. Все сферы общественной жизни Ибанска: наука, искусство, социальные институты и даже межличностные отношения из пародии на утопически счастливого завтра, превращаются в иную форму комического - чёрно-белую карикатуру, схему, где «всё подлинное враждебно», а востребованы «бутафория, муляж, камуфляж, румяна [185, с. 31]». Утопия развенчана в художественном пространстве романа с помощью философской и сатирической условности не только как некий социальный проект, но и как субъективная идея о светлом будущем. Уже на первых его

страницах ведётся задушевная беседа о прекрасном завтра между арестантами, сидящими на губе. Вот «... тогда всё будет хорошо, жрать будут от пуза, к бабам будут отпускать каждую неделю» - так представляет себе полный изм Пораженец, для Паникёра – это высокая сознательность, чтобы не лопали две порции, для Интеллигента – научно разработанные нормы потребностей, когда в обмен на десяток справочек получаешь талончики для особого списочка. Мечты персонажей превращаются в свою полную противоположность, их планы должны строиться по общим законам ибанского общества так, «что даже в голову не придёт мысль рассматривать их как реализацию своей утопии [184, с. 97]».

В «Зияющих высотах» нет полноценной и счастливой человеческой жизни, остался лишь чёрно-белый эскиз её искажённых контуров. Сюжетная линия романа выглядит как пунктирная цепь разрушенных иллюзий, которая рождает целый ряд трагедий. Неврастеник, как личность творческая, попытался их классифицировать и определил три типа: трагедию Правдеца, «которому от общества не нужно ничего, кроме возможности быть услышанным»; трагедию Мазилы, ему необходим кроме признания ещё и материал для творчества; трагедию Клеветника, мечтающего «переделывать людей». Их трагедия есть трагедия рода человеческого, «трагедия отсечённых возможностей» [Зиновьев 1991; 1: 301]. В фантазмагорическом мире Ибанска ничего уже нельзя изменить, единственно возможным средством обновления ценностной картины мира для автора и читателя остаётся деструктивная сила смеха, разрушающая власть тоталитарной идеологии и социальной системы.

Трагикомический пафос произведения проявляется в девальвации ценностного мира советского общества и социальных проектов «великой эпохи». Касаясь проблемы эстетической составляющей жанрового содержания антиутопии, современные украинские и зарубежные исследователи отмечают её «трагическую доминанту» (О.Сабинина), «окрашенность в трагические тона» (Ю.Жаданов), «похмуру іронію» (Р.Семкив), «скептическую иронию» (В.Пигулевский), «пародийность» (Г.Морсон, Б.Ланин), «карикатурность» (Ж.Габель, В.Чаликова), лишь констатируя данный факт. Такое внимательное отношение к проблеме трагикомического представляется важным, поскольку позволяет охарактеризовать антиутопический пафос. Вопрос о его значении на композиционном и стилистическом уровнях в антиутопии остаётся до сегодняшнего дня открытым.

По мнению Ю. Борева, трагическое и комическое сливаются ещё в зародыше – культе греческого бога Диониса, где радость и печаль, жизнь и смерть идут вместе. «Не случайно из этих двух встречных потоков родилась и трагедия, и драма сатиров, которые

тоже являют собой два встречных потока в искусстве: один из них - скорбь, освящённая радостью (трагедия), другой – радость, омрачённая печалью (сатира) [68, с. 23]». В Аттике Дионису были посвящены Великие Дионисии, включавшие также состязания трагических и комических поэтов.

Известный болгарский исследователь И. Попиванов называет трагикомическое относительно самостоятельной эстетической категорией, которая, по мнению учёного, проявляет себя ещё в фольклорных обрядах, в ней «...е органично съчетание на противоположни елементи, които синтезирано взаимно се проникват един в друг чрез сложна метаморфоза, така че се получава нещо ново и качествено различно [401, с. 11]». В современной литературе трагикомическое выступает как жанровая характеристика не только драматических, но и эпических произведений. В отечественных исследованиях как пример трагикомического, рассматривается образ маленького человека в русской литературе XIX в. Однако необходимо внести следующие коррективы: трагическое и комическое выполняют здесь неравноценные функции. Разновидности комического (гротеск, ирония, сарказм) выступают в произведениях, раскрывающих данную тему в роли риторической фигуры. Они не являются сущностными характеристиками и подчинены категории трагического. Каждая историческая эпоха и автор предлагают определённое понимание и художественное осмысление эстетических категорий, наполняя их неповторимым своеобразием эмоционального звучания. «Зияющие высоты» А. Зиновьева раскрывают перед читателем диалектику трагического и комического, характеризующуюся смешением высокого и низкого стилей, ироническим взглядом на окружающую действительность, значительным напряжением и остротой конфликта, совмещающего трагическую патетику и комизм ситуаций.

Образ автора как потенциальный источник трагикомического определяет идейно-эмоциональную оценку событий. Он порождает в «Зияющих высотах» такую форму комического, как **ирония**, проявляющую себя и в виде риторической фигуры (пародирование), и более широко - как принцип мышления и художественного творчества. Иронический пласт повествования раскрывается в авторском отношении к происходящему; моделировании различных ситуаций, демонстрирующих профанность советского массового сознания; в конструировании фантастического «мира наизнанку», смешивающего различные модусы комического: сатиру и пародию; бурлеск и гротеск фамильярный смех и грубый юмор. Всё авторское повествование – от понимания абсурдности советского образа жизни до карнавализации языка – диктуется иронической установкой. Игровое отношение автора к событиям выражается с помощью превращения художественной реальности в карикатуру эмпирической действительности.

Как в любой крупной повествовательной структуре, в «Зияющих высотах» есть событийный ряд, связанный с героями, и событие рассказывания, идущее в данном случае от лица рассказчика, который от начала до конца повествования сохраняет свою анонимность. Рассказчик не персонифицирован в тексте произведения, но субъективное поле его присутствия постоянно сохраняется, вовлекая в систему иронических оценок всю субъектную организацию произведения. Описанное и описание фактически совпадают во времени, так как повествование ведётся от лица участника событий. «Эта книга составлена из обрывков рукописи, найденных случайно, то есть без ведома начальства, на недавно открывшейся и вскоре заброшенной мусорной свалке. На торжественном открытии свалки присутствовал Заведующий с расположенными в алфавитном порядке заместителями. Заведующий зачитал историческую речь, в которой заявил, что вековая мечта человечества вот-вот сбудется, так как на горизонте уже видны сияющие высоты социзма [184, с. 6]».

В художественном мире романа нет героя, его антропологический центр замещается существованием, расплывлённым среди множества вещей, знаков и ситуаций. В этом случае объектом повествования становится бытовая сфера жизни персонажей, с помощью бурлеска происходит вышучивание ибанского образа жизни, возвышенное сводится к повседневному. «Мусорная свалка играет в Ибанске совсем не ту роль, которую она играла в антагонистических обществах прошлого. Здесь это – одна из великих строек социзма, и потому писать её следовало бы с большой буквы – как Мусорная свалка. Заведующий – высшее лицо в Ибанске, вождь Братии и глава государства. Братия – это то, что в старину называлось Партией. Заведующий считается первым среди равных в коллегиальном руководстве. Но по мере превращения в невообразимого маразматика и пешку в руках фактически правящей банды становится единоличным диктатором. Достигнув апогея славы и власти, скидывается со всех постов и отправляется либо сразу на тот свет (как, например, Хозяин), либо сначала на пенсию, а затем на тот свет (как, например, Хряк) [184, с.6]».

Сатирическая условность всегда тяготела к урбанистической топонимике. Сложно сказать, где географически находится государство перевёрнутых ценностей, но чтобы туда попасть, нужно «написать заявление, представить характеристику, заверить справку и заполнить анкету. В анкете указать всех своих и чужих умерших родственников. Взять с них подписку о невыезде и неразглашении. Уплатить взносы, пройти через комиссию маразматиков-пенсионеров, вывернуть карманы и согласиться на всё. После того, как вы это сделаете, вам уже не нужно будет знать, где находится Ибанск, ибо вы уже будете находиться в нём. Более трудной является другая проблема: где находится то, что не

находится в Ибанске? Но тут уже нужен донос. Ибанск занимает почти всю сушу и граничит со всеми странами мира. Эти границы сильно раздражают ибанцев [185, с. 18]». История Ибанска распадается на три периода: Период Потерянности, когда большинство сидело в лагерях, период Растерянности и период Процветания, который только начался.

Игровая природа пародии предполагает постоянную смену, чередование трагического и комического, образуя своеобразие ритма повествования. «Как обычно, ибанские трагедии вырождаются в смешные нелепости [184, с. 175]». Автор пытается донести до читателя внутреннюю суть ибанизма как антилогика, когда белое и чёрное, высокое и низкое, истинное и ложное меняются местами. Используя традиции народного фарса, смеховой фольклорной культуры, буффонадно переворачивающей низ и верх, он добивается усиления комического эффекта за счёт включения в текст произведения самых разнородных его элементов. Авторская ирония переходит в сарказм, например, в описании памятника Хряку: «В одной руке фигура держала маленький кукурузный початок, не достигший молочно-восковой степени зрелости, а другой делала большой кукиш. Одна нога у фигуры была босая, Фигура громко икала и бормотала лозунги: «Нонишное поколение, твою мать, будет жить при полном изме [184, с. 147]».

Парадоксальным является то, что абсурд, царящий в мире Ибанска, обладает собственной логикой. «За окном грохотал грандиозный мир, конструируемый согласно теории конструирования именно такого мира и на основе великих достижений реабилитированной релятивистской кибенематики [184, с. 139]». В нём торжествует Ничто, освобождающее индивида от свободы, ответственности за свои «ролевые» действия, их не берёт на себя и государство, списывая все грехи на ушедших из жизни лидеров. Само произведение может быть рассмотрено как развернутая метафора, реализующая логику абсурда. «Зияющие высоты» – это апогей «ничтожности», ничтожества и глубины опустошенности существования в советском обществе.

В таком обществе возможна только стагнация, так как логически оно давно уже находится в тупике, а люди вынуждены поступать согласно принципам: 1) а что поделаешь; 2) а что изменится, если; 3) наплевать. В итоге, человеческая личность раздваивается, расстраивается, восхваляет добро, а творит зло. Это «абсурд реальности, а не вымысла [184, с. 262]».

Стиль писателя, тонко сочетающий просторечия, канцеляризмы и пародируемую философскую лексику, демонстрирует игровой характер индивидуально-авторской манеры Зиновьева. По мнению А. Гусейнова, в произведении присутствует ориентация автора на языковую игру [136, с. 6]. Однако следует заметить, что понятие «языковая игра» в контексте зиновьевского романа подлежит уточнению. Как мы уже подчёркивали

ранее, это скорее процесс карнавализации языка, который предполагает помимо порождения «добавочных смыслов» ориентацию на понижение, обнажение скрытых значений посредством фольклоризации. Индивидуально-авторский стиль насыщен фольклорными вкраплениями. В тексте встречаются перифразы сказочных приговоров («стоял к дому задом, а приятель передом»), фрагменты, стилизованные под устное предание (глава «Выборы в Академию»), игра слов, построенная на омофонии, характерная для жанра анекдота («Я же рядовой член», «По числу колонн на душу населения мы обставили даже греков. Теперь мы ведущая колониальная держава Мира»), нарочитая фольклорная простоватость речевой манеры.

Карнавальная игра имеет ритуальный характер и всегда содержит внутренний смысл. Она не предполагает позиции центрирующего начала, а скорее превращает автора в воплощение анонимности. При этом совмещаются роли субъекта повествования и маски. Она существенно отличается от романтической игры – имитации, которая призвана удивлять, и интеллектуальных игр модернистов. Карнавальное начало в художественном мире антиутопии всегда противостоит риторическому, разрушая его утверждающий пафос и любые «логоцентрические» структуры с помощью стихии народного творчества.

В «Зияющих высотах» риторика коммунистической идеологии вкладывается в уста спрофанированных персонажей (доклады Сотрудника, заявления Художника, «переполненное» собрание сочинений Заведующего и т. д.), что делает невозможным серьёзное её восприятие. Риторика власти дискредитируется комической формой её выражения, и реципиент может воспринимать её только с обратным оценочным модусом. Обращаясь к различным формам карнавализации языка, Зиновьев активно использует разнообразные типы языковых аномалий, пытаясь через болезнь языка показать болезнь самой системы. Ироническая деструкция порождает маргинальную коннотацию. Наиболее распространёнными средствами карнавализации языка выступают: парцелляция, градация, параномазия, аллюзия, каламбур, парадокс, оксюморон.

Парцелляция является в произведении Зиновьева органической частью антиутопического художественного целого, соответствующей авторской стратегии. Синтаксические конструкции-части, находящиеся вне основного предложения, усиливают процесс деструкции и расслоения смыслов, реализуя значение в нескольких интонационно-смысловых речевых единицах. Например, в «Логическом очерке одного периода Ибанской истории» засвидетельствовано: «При выдумывании очерка автору никто не помогал. Никто этот очерк не читал. Никто не высказывал ценных критических замечаний. Дружеских – тем более» [185, с. 7]. Иногда парцелляция создаёт эффект «карнавальной» толпы, состоящей из множества голосов: «Я присутствовал на открытии

Дворца Детей, - говорит журналист. Прекрасное здание. Это у вас не отнимешь. Наше правительство не способно на такой подарок нашим детям. - Странные вы люди, - говорит Неврастеник [185, с. 89]» .

Сложные стилистические конструкции, построенные на парцелляции, усиливают эффект наслоения смыслов, снимающих себя в момент высказывания. Например, стремясь к обнажению «правды жизни», автор замечает: «Среди прочих значительных явлений духовной жизни Ибанска Журналист упомянул о предстоящем открытии надгробия Хряку работы скульптора-модерниста Мазилы, у которого, по слухам, в своё время была тесная дружба с Хряком, о публикации серий статей супруги о новых левых на западе и серии статей Мыслителя о старых правых на Западе, о выпусках Срамиздата – машинописного журнала, критиковавшего крайности режима, о политических песнях Певца, о неопубликованных романах Правдеца, которые суть явления не столько в области культуры, сколько в области политики [185, с. 9]».

Самой распространённой формой паронимии в романе является каламбур, основанный на омонимии, омофонии, градации, например: «Директором будет Некто, а Редактором будет Никто [184, с.162]»; «...в отношении пострадавших приняли меры»; «Потерпите немного, и всё кончится. И не будет ничего. А Ничто не страдает. И не имеет проблем [184, с. 191]»; «...модель одобрили комиссии выше, ещё выше, сбоку, с другого боку и, наконец, на самом верху [184, с. 193]»; «Двух старших сотрудников хватил инфаркт. Пять младших попали в вытрезвитель. Одного поймали с поличным, и на Институте появилось пятно [184, с. 194]»; «Был он невероятно глуп и косноязычен. И, как говорили ибанцы, не мог отличить Гегеля от Бебеля, Бебеля от Бабеля, Бабеля от Кабеля. Кабеля от Кобеля, Кобеля от Гоголя, зато имел правильное происхождение и взгляды, соответствующие моменту [184, с.197]»; «Музыки гимн не имеет. Исполняется молча, стоя руки по швам до тех пор, пока не поступит распоряжение посадить всех [185, с. 12]»; «Молодому поэту Распашонке, любимцу молодёжи и Органов, за это дали сначала по шее, а потом дачу [185, с. 12]».

Пародируя канцеляризмы советской эпохи, автор заменяет названия нелепыми аббревиатурами типа ШКХБЧЛСМП, ИВАШП, ХББУРС, в каламбур превращаются и абсурдные названия учреждений и организаций, такие как: Институт Профилактики Дурных Намерений, Лаборатория Промывания Мозгов, Органы Охраны Народа, Малый Неакадемический Полухудожественный Театр Правды и Комедии на Ибанке, Ансамбль Писка и Тряски имени Органов, а также книг и научных исследований: «Генезис губы и её влияние на дальнейшую демократизацию общества», «Робкое и с разрешения начальства

допущенное введение в так называемую конкретную социологию», подчёркивающие узаконенность общегосударственной бессмыслицы.

«Зияющие высоты» содержат многочисленные аллюзии на общеизвестные факты советской действительности. К примеру, «Описание здания Ивашп говорит о том, что Ибанск возник не в стороне от столбовой дороги мировой цивилизации, а является законным наследником всего лучшего, что создало человечество»; «Искусствовед Ибанов выразил волю ибанского народа в отношении всякого рода модных течений в гнилом западном искусстве. Ему принадлежит также монография о превосходстве балалайки над скрипкой и «матрёшек» над «Сикстинской мадонной [185, с. 21]»; а также интертекстуальные аллюзии на роман Е. Замятина «Мы»: «критиковать и строить утопии теперь тут всякий может. Мы должны вместе делать одно дело. Я никого не критикую и ничего не предлагаю, - сказал Шизофреник. - Я никого не делаю в вашем смысле. Я только думаю. А то, что вы называете «Мы», действительно есть пустейшая абстракция [185, с. 28]». Многие гротескные образы героев романа порождают у читателя вполне узнаваемые ассоциации, связанные с их прототипами. Судьбы Художника и Мазилы, друзей детства, которые разошлись, причём один стал «преуспевающим копиистом», а другой «вечно гонимым правдоискателем» напоминают читателю судьбы И. Глазунова и Э. Неизвестного. В образе сына раскулаченного - Крикуна, можно узнать А. Твардовского, а Правдеца – А. Солженицына.

Гротеск часто превращается в тексте романа в парадокс. Например, Доклад Заведующего был закончен досрочно и с перевыполнением плана на сто пять процентов. Заведующему его доклад очень понравился, и он его зачитал дважды и велел опубликовать тремя изданиями [184, с.140]», «в условиях чистой социальности элемент научности в науке стремится к нулю [184, с. 169]».

Оксюморон, генерирующий смыслы иронического, рассредоточен по всему повествовательному пространству. Он встречается как на уровне словосочетаний, например, «гениальность бездумья», «свирепая демократия», «трясина власти», «нереализуемая возможность», так и целых фраз – «Место для выпивки нашли на краю пустыря в уютной мусорной яме», «Он был убит, и потому ему предстояло жить [184, с. 164]».

Финал романа традиционен для классической антиутопии. В Ибанске изобретён витамин З 1974, который из всякого индивида может сделать «кого угодно и превратить в любого другого [184, с. 289]». Болтун, всю жизнь боровшийся за гласность и правду, принимает решение уйти из этого мира, правды в нём уже не найти. О правде в главе «Утопия» размышляет и автор, называя её единственной формой утопии, которая может

дать светлые идеалы. Покинуть гротескно-фантастический Ибанск можно таким же странным способом, как и прийти в него, оформив множество справок. С мыслью о несостоявшемся Страшном Суде Болтун входит в кремационную камеру.

Комедия лживой государственной системы, порождающая трагедию человеческой нереализованности и обманутых надежд, окрашивает «Зияющие высоты» в трагикомические обертона. Мир Ибанска, жизнь его обитателей, ландшафт их существования в художественном сознании автора обладают такими признаками: развитие событий ахронично; место событий атопично; персонализация функций сопровождается деперсонализацией личности персонажей; и даже носитель сознания в тексте дан имплицитно. Таким образом, расслоение повествовательного сюжета составляет сущность архитектоники произведения. Автор осуществляет в романе деструкцию советской ценностной системы и этот процесс коррелирует с разрушением законов бытия классического романического письма.

Все произведения А. Зиновьева появились в результате длительной подготовительной научно-исследовательской работы, предшествующей написанию книги. К моменту издания своего первого романа писатель имел за плечами 52 года, репутацию состоявшегося учёного, богатый фонд материалов произведений современного фольклора и собственных сочинений, стилизованных под устное народное творчество. Подобно представителям современной исторической прозы Ю. Давыдову, Д. Балашову, Н. Эйдельману, Зиновьев предварительно исследует фактографию с помощью научной методологии. Его многочисленные научные исследования и публицистические статьи: «Без иллюзий» (1979), «Светлое будущее» (1978), «В преддверии рая» (1979), «Горбачевизм» (1988), «Смута» (1994), «Русский эксперимент» (1994) предшествуют написанию художественных произведений на данную тему. Все свои книги в интервью на сайте С. Глазьева «А. Зиновьев о будущем» (01.09.2004 г.) писатель называет пророческими. «Они писались тогда, когда явлений, о которых я писал, ещё не было... например, «Катастрожка». Только появился Горбачёв – я выпустил книгу «Катастрожка», где и предсказал, что произойдёт» [208, с.3]. Романы Зиновьева обладают прогностическим потенциалом, специфика которого состоит в художественном исследовании «латентных тенденций» социального развития с целью предсказания негативных последствий их реализации в будущем. Произведения писателя отражают целую эпоху в истории России и Европы от «хрущёвской оттепели» до современных процессов глобализации и их результатов. Писатель обеспокоен не только судьбой русского народа, но и западноевропейской цивилизации, проблемами мирового

господства сверхобществ, неравномерным перераспределением власти транснациональными корпорациями и финансовыми кругами (постфордизм).

Повесть «Катастрожка» представляет интерес для исследователей антиутопического жанра как произведение, отражающее художественное осмысление внутренней диалектики смены идеомифологических систем. Произведение содержит предостережение о радикализме всякой утопической инженерии, примером которой в произведении становится проект смены советской идеомифологической системы мифом о «европейском рае», получивший название Перестройки. Процесс дискредитации социалистической системы мировидения на символическом, метафизическом и аксиологическом уровнях и утверждение новых эталонных форм жизни в произведении отражён на примере сюжета о подготовке к приезду иностранной делегации в провинциальный город Партград.

Писатель закончил работу над повестью - антиутопией «Катастрожка» в 1989 году, предвосхитив события, связанные с августовским переворотом 1991 года. Книга была задумана как самостоятельная «хроникально-социологическая повесть», объединённая с повестью «Искушение» (1982 -1994) общей темой. В научно-публицистических статьях Зиновьев неоднократно обращался к исследованию генезиса социально-утопических проектов в России. По его мнению, возникновение советской идеомифологической системы во многом было подготовлено российской монархией и её принципами и базировалось на триединстве «православие, самодержавие, народность». «Нужно быть слепым, - пишет учёный в статье «Постсоветизм во мгле», - чтобы не заметить тенденцию превращения православия со всеми его атрибутами в государственную идеологию и тотального оболванивания населения страны путём навязывания непомерно приукрашенной картины монархического прошлого России» [208, с.3]. В отличие от советской идеологии путь построения «западнизма» не только не имел национальной подпочвы, но и представлял собой утопическую версию европейского рая, сформированную средствами западной пропаганды. Реально он являлся имитацией западноевропейской модели развития цивилизации. Зиновьев сравнил постсоветскую систему с образом «рогатого зайца», которого он увидел в одном из музеев Мюнхена. Эта метафора прочитывалась автором как эклектичное совмещение разнородных элементов, олицетворявших в его иллюстрации фрагменты отдельных социальных систем.

В «Катастрожке», названной в прологе повестью о перестройке в Партграде, механизм демифологизации советской системы и формирования в массовом сознании новых мифоутопических представлений изображен в модусе пародии. Её объектом становится утопическое мышление в его отношении к реалиям социальной

действительности на этапе эволюционно-революционной смены идеомифа в общественном сознании новой формой коллективной идентичности. История создания повести-антиутопии «Катастрожка» позволяет не только представить многообразие авторских стратегий и техник демифологизирования утопических проектов и идей, но и даёт возможность осмыслить полиморфизм антиутопического художественного целого. Абстрактность и широкое семантическое поле дефиниции антиутопии как «самосознающего течения в литературе, представляющего собой критическое описание общества утопического типа» (А. Грицанов), «пародии на утопию или утопическую идею» (Б. Ланин), «метажанрового образования» (Ю. Попов) связаны с её универсальным характером, способностью образовывать гипертекстуальные и архитекстуальные формы. Такая полижанровая структура антиутопии связана с генезисом жанра и относительной функциональной устойчивостью в пространстве культуры, что объясняется зависимостью жанрового содержания утопии и её модификаций от социокультурной парадигмы эпохи.

Повесть- антиутопия А. Зиновьева «Катастрожка» является инвариантом жанровой интеграции, представляющим собой структурное единство антиутопии и социально-политической повести. В художественном мире произведения автор воспроизводит перипетии политической борьбы, диалоги первых лиц страны и публичных персон, стратегические планы, рождённые в коридорах власти. Продолжающая «Катастрожку» повесть «Искушение» представляет собой «жанровый альянс» (Б. Иванюк) антиутопии и детектива. Повесть начинается с убийства в городе Царьграде женщины, которая оказалась представителем президента России в области и мэром города Евдокией Тимофеевной Елкиной, и представляет собой не столько развязку хитроумно запутанного преступления, сколько продолжение начатого в «Катастрожке» исследования механизма реформирования советской системы по западноевропейскому образцу.

В отличие от классических антиутопий Е. Замятина, Дж. Оруэлла, О. Хаксли, в произведениях Зиновьева отсутствует один главный герой, через внутренний мир которого изображается трагический конфликт личности и государства. Однако в ситуации присутствия нескольких героев достигается эффект дублирования и стереоскопичности. Внутреннее напряжение в текстовом пространстве достигается за счёт постоянного взаимодействия риторического и карнавального начал, что выражается в столкновении предметного и смыслового планов изображения. Абсолютно справедливо В. Махлин отмечает диалогический характер мениппеи, в структуре которой органично переплавляются различные стили, жанровые формы и патетические модусы [312, с. 159].

В повести Зиновьева «Катастрожка» мениппейное начало подчинено антиутопической жанровой доминанте, которая объединяет гетерогенное сюжетное

пространство. Антиутопическое жанровое содержание реализуется через описание истории Партграда, который превращается посредством приёма реализации метафоры в пространстве текста, наряду с партградцами, в действующее лицо - «Партград погрузился в дискуссию [187, с. 93]», «Партград ходил справлять нужду в этот туалет [187, с. 88]», «вернёмся к Партграду в тот период его жизни... [187, с. 62].» и т. д.. Память утопического жанра сохраняет этологизм утопического жанрового канона. В повествование включены сюжеты об «Экономической реформе», «Перестройке церкви», «Религиозном возрождении», «Перестройке сферы преступности», «Культурном Ренессансе», изменениях в домах престарелых, на рынках и в национальных движениях Партграда. Такое поаспектное описание всех сфер жизни с разделением не только на фрагменты, повествующие о различных государственных институтах, но и истории развития «идеальных государств», изображённых средствами философской и сатирической условности, мы найдём во многих классических антиутопиях. Например, в романе К. Чапека «Остров пингвинов» повествователь представляет своё творение в главах, раскрывающих историю цивилизации пингвинов в древние времена, средние века, эпоху Возрождения, Новое и Новейшее время, в будущем. Он также, как и многие авторы утопических и антиутопических сочинений, размышляет по поводу характера своего текста - научный это текст или художественный?

«Тотальное реформирование» Партграда заканчивается в духе парадной советской риторики, когда внешние действия, заорганизованность и помпезность прикрывают внутреннюю пустоту и бессодержательность фактического состояния дел. Поэтому, только согласно «официальным отчётам и газетам», в городе интенсифицировалась культурная жизнь, началось религиозное возрождение, либерализация системы правосудия и демократизация политической сферы. На самом деле процветали только частные туалеты, похоронный комплекс, тюремные и лагерные зоны, дом престарелых. Созданная по распоряжению ЦК комиссия, которая должна была принять подготовку Партграда к приезду иностранных делегаций, везде была встречена должным образом. Дважды меняя модус оценки происходящих событий, автор достигает эффекта обнажения подтекста за счёт травестики, «благие намерения» властей разрушаются реальным воплощением реформ, которые пропагандистскими способами подаются комиссии как успешно выполненные.

Хронотоп антиутопии всегда представляет собой идеальную конфигурацию замкнутого пространства, воплощающего идеально-возможное. Он генетически связан с символикой центра, через которую осуществляется связь с сакральным. Но гармонизация Хаоса в пространстве антиутопии всегда профанируется или разрушается, механизм

этого разрушения открывается через темпоральные характеристики. Антропологическое время в пространстве текста вступает в противоречие со временем космогоническим, но в отличие от утопического хронотопа, оно всегда является временем не увиденного, а пережитого. Поэтому, при отсутствии героя в повествовательной структуре «Катастройки» автор иногда вынужден обнаруживать себя, сопровождая рассказ о событиях прямыми комментариями и призывами к читателю. Прагматический эффект информационного сообщения усиливается дополнительным убеждением в правдивости изложенного, например, в том, что автор «действительно знал Сусликова с пелёнок», написанное является «правдой о наболевшем», факты подтверждают авторитетные источники [187, с. 11, 18, 32].

Темпоральность в единстве временности, длительности и ритма раскрывает дискретность художественного пространства антиутопии «Катастройка», в которой события движутся по кругу. Повествование, имеющее анизохроничный ритм (Ж. Женетт), характеризуется чередованием описательно-статичных и событийно - динамичных моментов и образует замкнутый круг, возвращаясь к оценке работы той же комиссии, принявшей готовность Партграда к приёму иностранных делегаций, о которой речь шла в начале повествования. Таким образом, линейная перспектива утопического художественного целого, воплощающая идею исторического прогресса, перетекает в замкнутое мифологическое время, символизируя тот факт, что катастройка ничего не изменила, и прежний порядок остался неизменным.

Наряду с элементами социально-политической повести в структуру антиутопического художественного целого органично входит притча, которая характеризуется сходными с утопией поэтическими установками, такими как дидактизм, рационализм, тяготение к обобщённости в изложении философских, религиозных и моральных концепций. Притча близка утопии в том, что представляет собой сжатую иллюстрацию определённого морально-нравственного постулата, который первичен по отношению к структуре повествования, отбору сюжетных ситуаций и героев. Поучительные сюжеты - истории о директоре завода по имени Перестройщик, председателе колхоза и активисте по кличке Унитаз являются примерами нежизнеспособности идей Катастройки. Все три истории заканчиваются трагически: Перестройщик бросился под поезд метро, Унитаз был подвергнут остракизму и осмеянию, как слабоумный, председатель колхоза повесился. Потенциальная многозначность прочтения сюжетов притчевого характера способствует усилению основного содержания произведения, поэтому они часто играют роль жанра-вставки. В их основе лежат мифологические сюжетные архетипы литературной утопии, доминантным среди которых

является архетип героя – избавителя. Миссии Перестройщика, Унитаз, Посланца выглядят как несостоявшиеся, невыполнимые в силу сложившихся обстоятельств, которые нельзя преодолеть. Директор завода имел все шансы вывести своё предприятие на «уровень мировых стандартов», но игнорировал реальные возможности рабочих, и его программа обновления производства потерпела крах; активист и борец за общественный порядок по прозвищу Унитаз не выдержал борьбы за гражданские свободы и был сломлен морально; старания Посланца поднять результаты работы колхоза «до невиданных показателей» разбились о «равнодушие колхозников и скрытое сопротивление начальства».

Таким образом, «богоборческие» идеи утопии «всеобщего блага» гибнут в хаотичном потоке реальной жизни, который как раз и не учли мечтатели, вынашивающие утопические идеи. Следует отметить, что в тексте Зиновьева художественное обобщение часто осуществляется на конкретно-историческом материале постсоветской действительности. Обобщённо-символическое и реальное образуют органическое единство не только в структуре отдельных сюжетов, но и характеризуют все повествование. Обилие правдоподобных деталей усиливает поучительность истории Партграда, в которой фигурируют реальные фамилии первых лиц советского государства М. Горбачёва, Н. Хрущева, Л. Брежнева. Узнаваемы и отдельные аллюзии на события Великой Октябрьской социалистической революции, коллективизации, Великой Отечественной войны, первых пятилеток, восстановления страны из разрухи с конкретными датами этих исторических этапов. В частности, в тексте упомянуты 1941-1945 годы, реальные факты из личной жизни первых лиц государства, которые нередко становились объектом осмеяния в анекдотах. Например, истории о стремлении управлять государством вместо супруга Раисы Максимовны Горбачёвой. Это придаёт не только достоверность изображаемому, но и позволяет привязать сюжет произведения к советской действительности. Но не вся топонимика в повести является достоверной, сатирически искажены, превращены в прозвища и осмеяны наиболее значимые для развития основной идеи сюжетные ситуации и персонажи. Поэтический топос Партград фонетически и семантически смоделирован по аналогии с названием Ленинград. Фамилии политических деятелей Сусликов, Пыжиков, Кобытов, Портянкина, Жидкова, академика Обалдяна и исторические имена Пустослава, Лже-лже-лже Дмитрия, Маодзедуньки, названия общественных организаций типа «Эмнисти интернешенел», печатных средств массовой информации, таких как «Партградская правда», «Демократ» содержат аллюзии на хорошо известные факты советской действительности.

Мотив сна, столь характерный для утопического жанра, также использован автором с целью пародирования. Если в классической утопии А. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», А. Сумарокова «Сон «Счастливое общество», А. Улыбышева «Сон» герои мечтали об общественном благе, то Сусликов в своих вещих снах видит исполненными собственные корыстные планы. Партград переименован в Сусликов-Йорк, а назначенный вместо Горбачёва Генеральный секретарь Политбюро Сусликов «проломил дыру в Европу» и увековечил память о себе [187, с. 14]. Аналогия с образом Петра Великого в тексте повести травестирована автором на уровне стиля «проломить» вместо «прорубить», «улететь в дыру от удара под зад» вместо «уехать», что обнажает тщеславие и мелочность государственных мужей, радеющих отнюдь не за народное благо. Сны Сусликова играют в истории о перестройке в Партграде роль обрамления. В финале повести после повторного присвоения герою звания Героя Социалистического Труда Сусликов снова видит вещий сон. После «успешного» превращения Партграда в «маяк Перестройки» ему установили памятник, на котором красуются те самые «три весёлые буквы». Таким образом, сны в произведении Зиновьева играют не только роль материализованных желаний, реализующих параметры индивидуальной активности героя. Они иллюстрируют на символическом уровне детерминанты советского сознания и образа жизни. Языком шизоанализа можно сказать, что мотив сна в «Катастрожке» раскрывает когерентность «машин желаний» великим «машинам социальности», проявляющимся в знаковых образах, каковыми являются бюст Сусликова на родине в Партграде, дыра в Европу, «пышущая здоровьем» пятая точка опоры человеческого тела. Высокая мечта, лелеемая долгие годы, за счёт деталей низкого стиля превращается автором в псевдопроект ризоморфной социальной среды.

Герои Зиновьева раскрываются в произведении только через саму идею катастрофы. Они живут в моноонтологическом пространстве, представляющем все наоборот через комичность ситуаций, язык персонажей и способ их изображения. Перевернутыми оказываются, прежде всего, этические постулаты. Совершенно справедливо В. Пигулевский замечает, что в антиутопии «выражена суть иронии истории», порождённая противоречием между «утопией социального прогресса и нравственным идеалом» [390, с. 260]. То, что декларируется правильным, необходимым, разумным, на самом деле оказывается глупым, нелепым, бессмысленным. В «Прологе» повествователь начинает объяснения с каламбура, «мотивирующего» развитие действия. Партград был закрыт для иностранцев по двум причинам: «в Партграде не было ничего такого, что следовало показывать иностранцам», а также «в нём было много такого, что не следовало показывать иностранцам [187, с.3]».

В карнавальных формах «перевернутого мира» «Катастройки» от комизма ситуаций и до языковой игры культивируется протестный дух народно-мифологического космоса, который вершится не скоморохами, а массовым сознанием. Ирония в тексте становится радикальной, она разоблачает ложные смыслы, установки и ценности. Особенно наглядно это демонстрирует история Партграда. Её страницы заполнены комическими ситуациями о социалистическом соревновании на звание города, «... в котором произошло укушение князя Олега змеем и удушение бывшей царицы Марьи»; изучении, найденного на дне котлована древнейшего паропитека, который оказался местным пьяницей; деяниях реформатора князя Игоря, жившего под лозунгами «Вперёд к победе крепостничества!», «Да здравствует феодализм – светлое будущее человечества!», формирование отряда доморощенных диссидентов и т. д. Комизм ситуаций иногда перерастает в парадоксальную игру со смыслом, например: «Из прочих личностей стоит упомянуть писателя, который при Сталине восхвалял Сталина и получил Сталинскую премию, при Брежневе восхвалял Брежнева и получил Ленинскую премию, а при Горбачёве стал восхвалять Горбачёва и был объявлен жертвой сталинского и брежневского террора [187, с. 56]».

Скептический характер иронии, формирующий пародийно-сатирическое пространство «Катастройки», в отдельных эпизодах произведения превращается в живой добродушный юмор. Этот эффект достигается за счёт приёма реализации метафоры, как, например, история о старушке, которая хотела перед смертью попробовать «права и свободы» перестройки на вкус. Любопытную старушку поместили в дом престарелых, откуда больше не выпустили. Или призывы Сусликова на партийной конференции о «постройке светлого здания коммунизма» в ещё более трудных условиях, не на суше, а на болотах, а также «переводе трудящихся на систему самовоспитания, подобно тому, как мы переводим предприятия на систему самофинансирования [187, с. 7].

Логика алогизма, стремление сочетать несочетаемое в целом характеризует творческую манеру Зиновьева. Концепция построения художественного текста у него всегда подчиняется законам диалектики, основываясь на единстве изначально противоречивых форм. Можно утверждать, что оксиморон является излюбленным приёмом автора, который часто положен в основу названий его произведений, таких как: «Зияющие высоты», «Мой дом – моя чужбина», «Государственный жених», «Глобальный человек». В «Катастроике» этот вид параномазии используется для заострения внимания на желаемом, которое постоянно выдается за действительное. В Партграде магазин для слепых называется «Рассвет», ножных протезов – «Скорород»; герои регулярно поднимают тосты за трезвость. Сусликов на торжественном открытии

крематория патетически произносит: «...глядя на такое величественное здание, испытываешь радостное чувство строителя нового общества [187, с. 102]». СМИ данный информационный повод комментируют подобным же образом - «в нашем городе вступило в строй новое предприятие по производству останков скончавшихся трудящихся, равного которому не только по мощности, но и по красоте нет в Европе [187, с. 102]».

Ирония, проясняющая реальный порядок вещей, в повести является иронией обстоятельств, искусственно созданных утопическим сознанием. Проект перестроечных реформ показан автором в процессе их художественной реализации, раскрывающей внутреннюю точку зрения на события. В тексте «Катастройки» она усилена с помощью прямых оценок сути данного явления, выраженных посредством многочисленных перифразов: «период признания и обнажения недостатков», «оргия любования своими язвами и хвастовства ими перед Западом», попыткой «воспитания Запада в просоветском духе». Таким же образом излагалась и её суть секретарём ЦК КПСС Сусликовым «в весьма туманных и двусмысленных выражениях» или прояснялась на заседании КГБ заместителем председателя Пыжиковым в виде пародии на послание Пушкина декабристам: «Товарищ, верь, пройдёт она, так называемая гласность. И вот тогда Госбезопасность припомнит наши имена [187, с. 16]». В тексте произведения автор объясняет, из каких семантических единиц он создал неологизм «катастройка» - это слова «катастрофа» и «перестройка», тем самым снова проясняя свою позицию.

Зиновьев – писатель и Зиновьев – социолог предостерегает общество от социальных мечтаний, несовместимых с жизненными реалиями. Претворённые в жизнь идеальные проекты преобразований часто выглядят как «катастройка», сопровождаясь человеческими страданиями, жертвами и насилием. В своих публицистических статьях и многочисленных интервью писатель призывает отделять утопизм от социального прогнозирования, проясняя сущность названных явлений. В какой - то мере его взгляды совпадают с популярной в последнее время на Западе концепцией Карла Поппера, разделившего понятия утопической инженерии и постепенной, поэтапной инженерии. Несомненное преимущество последней состоит в рациональном решении проблем сегодняшнего дня, а не жертвенных шагов навстречу далёким перспективам. В решении данного вопроса К. Поппер и А. Зиновьев далеки от категоричных оценок в вопросах достижения идеала, они лишь критикуют те проекты общественного устройства, которые оторваны от жизни и в процессе реализации сопровождаются непредвиденными последствиями. Пагубность утопического метода заключается в «догматической приверженности к схеме, ради которой приносятся бесчисленные жертвы [406, с. 163]».

В контексте научных взглядов и гражданской позиции писателя «Катастрофку» нельзя рассматривать как осуждение социального утопизма в целом. А. Зиновьев, характеризуя западноевропейскую и советскую социальные модели, указывает в своей статье «Развенчание мифов Запада» (11.09. 2005 г.) на неизбежность, наряду с гарантией свобод, того самого насилия над человеком, в пропаганде которого так часто обвиняют авторов утопических сочинений. «Когда говорят об обществе без принуждения, о сообществе высокосоциальных индивидов, занимаются обычными мечтаниями. Таких людей надо палкой гнать из политики и из науки. В социальных масштабах высокая сознательность вряд ли возможна [208, с.3]». Таким образом, отрицая утопические подходы к решению социальных проблем, писатель возвращается к извечному вопросу о гармоничной целостности человеческих сообществ, который был поставлен ещё в утопических сочинениях Платона «Государство», «Тимей», «Законы». Зиновьев считает, что идея справедливости поддерживается на Западе угрозой нищеты, в советской системе – угрозой идеологического порицания.

Трудно согласиться с тем, что А. Зиновьев писатель-пессимист, регулярно повторяющий фразу: «идеальных обществ не бывает». Его отношение к миру и человеку скорее подкреплено знанием философских законов и нацелено в своей перспективе на ту самую «поэтапную инженерию», о которой писал в своих работах К. Поппер. В своих произведениях последних лет писатель высказывал тревогу за судьбу западноевропейской цивилизации, приуменьшение роли русской нации в мировой истории, размышляя о превращении человека в дикаря, варвара, использующего высокие технологии. В последнем интервью звучит мысль о том, что современному миру нужна новая Утопия. «Утопия - это великое открытие. Если люди не изобретут новую, на первый взгляд никому не нужную утопию, то они не выживут в качестве людей. Нам нужна сказка... [208, с. 1].

3.2.2. Идея несостоявшегося мессианизма в притчево-аллегорических повестях-антиутопиях с конструктивным сюжетом:

А. Кабаков «Невозвращенец», В. Маканин «Долог наш путь»

Модус реконструкции (перестройки) наряду с модусом эскапизма являются базовыми реакциями на подавление человека социальной системой, что впервые было отмечено в исследованиях Л. Мамфорда. В антиутопическом художественном целом они представляют собой два возможных способа разрешения конфликта между государственной системой и личностью, раскрывающих основное жанровое содержание.

Антиутопия воссоздаёт картину живой жизни, опровергающую идеальный, абсолютный, совершенный и непротиворечивый мир умозрительно сконструированной утопии. Направленное в нужное русло «уготованное будущее» оказывается неспособным обеспечить полноценное человеческое бытие, а попытки воплотить в жизнь идею всеобщей справедливости оборачиваются насилием над социумом и личностью, прокладывая путь к тоталитаризму. Он оказывается неизбежным результатом утопического подхода, так как способен через сильную авторитарную власть, не терпящую критики, обеспечить воплощение идеальной перспективы. Совершенно справедливо констатирует по этому поводу Н. Иванова: «Отказ от Утопии – это не только наша проблема, это проблема общая для всех переходов от тоталитаризма к свободе [195, с. 16]». Причём категория тоталитаризма рассматривается всё чаще исследователями антиутопии не в параметрах политических, а скорее культурологических. Это позволяет представить антиутопическую картину мира как порядок, базирующийся на исполнении ритуалов. При этом тоталитарное общество строится не на основе причинно-следственных связей, а по законам логически и целесообразно упорядоченного текста. Анализируя литературные первоисточники антиутопического жанра, Ю. Латынина отмечает, что антиутопия всегда отталкивается от понимания ложности любой идеологии, стремящейся к самодостаточности, «переделке мира тогда, когда он не совпадает с самодостаточностью своей интерпретации [Латынина 1988: 14]». Такая точка зрения открывает дополнительные возможности для изучения диалектики развития антиутопического жанра и дефиниции его современных модификаций. Не следует забывать, что человечество на протяжении всей истории своего существования стремилось к совершенству и мечтало о его достижении, живя надеждой «нового неба и новой земли» (С. Франк). И живой поток жизни, разрушающий в антиутопии прежние святыни, несёт новые центрирующие идеи и новую истину бытия. Поэтому антиутопическое жанровое мышление реализуется, прежде всего, в аксиологической плоскости, причём модусы восхваления и порицания строго разделены. Герои антиутопии находят новую правду жизни либо в далёких землях, устранившись от борьбы, либо отстаивают её, вступая в открытый конфликт с системой. Антиутопии реконструкции всегда направлены на радикальное преобразование общества, его реформирование посредством борьбы. Такого рода сюжеты наиболее часто становятся основой дистопии, которая разоблачает утопию через описание результатов реализации утопического проекта. В то время как эскапистские сюжеты опровергают саму возможность утопической инженерии и её подходов к преобразованию мира.

В отличие от рассмотренных выше антиутопических произведений Зиновьева, в которых общественному порядку противостоит «стихия народного космоса», в произведениях В. Маканина «Долог наш путь» (1984), А. Кабакова «Невозвращенец» (1988), А. Куркова «Сады господина Мичурина» (2006) государственной системе противопоставлен герой, наделённый неординарными способностями.

Иррациональное начало в антиутопиях с конструктивной моделью сюжета сохраняется за счёт энергии архетипа, обнаруживающего дополнительные смыслы и комплексы представлений. Если в художественном мире произведений Зиновьева в первую очередь подвергается демифологизации архетип Творения, то в произведениях В. Маканина «Долог наш путь», А. Кабакова «Невозвращенец», А. Куркова «Сады господина Мичурина» в жанровом содержании доминантную роль играет идея несостоявшегося мессианизма, основанная на сюжетном архетипе о герое - вызволителе. Разрушение традиционных формул коллективного и индивидуального воображения формирует картину хаоса, провоцирующего крах господствующего утопического проекта в целом.

Социальная антиутопия, созданная на основе базовой утопической инфраструктуры, может быть выражена в антиутопическом художественном целом не только через традиционную идею государственности, а и концепцию конструирования индивидуального социального пространства (например, роман В. Пелевина «Числа»). Доктрина общественного блага в таких произведениях становится фоном для изображения индивидуального блага отдельных членов сообщества, и в конечном итоге имеет своей целью достижение эффективности утопического проекта любой ценой и без учёта этических норм. Объектом художественной рефлексии в таком случае может выступать как социальная система в целом, так и отдельные кризисные аспекты различных сфер общественного развития. В повести А. Кабакова «Невозвращенец» несовершенство государственной системы раскрывается через изображение социальных институтов и политических движений, в произведении В. Маканина «Долог наш путь» - историю крупного промышленного концерна, А. Куркова «Сады господина Мичурина» - посредством ревизии основ классической науки. Вектор развития событий при этом может быть направлен как в прошлое к Золотому веку, так и в будущее.

Сюжеты антиутопий конца 80-х – начала 90-х, к которым следует отнести «Записки экстремиста» А. Курчаткина, «Невозвращенца» А. Кабакова, «Новых Робинзонов» Л. Петрушевской, «Лаз» В. Маканина, «Омон Ра» В. Пелевина, названы в критических статьях И. Роднянской «сюжетами тревоги [435, с. 201]». Они выражают, в отличие от пророческих произведений Зиновьева, господствующую в литературной и

общественной жизни тенденцию «перехода в новое российское время», отразившее в художественной литературе процесс «увядания идеализма». Эту мысль подтверждает и совершенно справедливое утверждение Л. И. Шевченко, которая акцентирует внимание на преобладании в русской литературе обозначенного периода дистопий или полотен, содержащих дистопические включения [578, с. 81]. Антиутопии 80-х-90-х характеризуются доминированием в художественном мире как социальной (общественно-политической), так и экзистенциальной (индивидуально-личностной) проблематики, что реализуется в различных семантико-структурных образованиях.

Повесть Александра Абрамовича Кабакова «Невозвращенец» (1988) представляет собой одну из наиболее репрезентативных моделей социальной антиутопии, отражающих современное состояние функциональных проявлений социального утопизма в русской культуре, выраженного в форме идеологической констелляции. Данная форма социальной эволюции представляет собой вид обратного конституирования социальной структуры, при котором большая форма складывается из более мелких элементов. В социальной эволюции стадии подчинения и констелляции чередуются, причем выбор определяется степенью «социокультурной твёрдости», дающей основание для избрания одной из них как «точки опоры» для трансформаций [303, 437, 424]. Писателем Кабаковым в «Невозвращенце» сформирована идеологически многовекторная картина мира, изображающая процесс взаимоадаптации и интеграционного взаимодействия элементов общественной стратификации, социокультурных практик, которая выражена через жанровую конвенцию утопии, повести и боевика.

Произведение наглядно демонстрирует сложные отношения между текстом и внетекстовой реальностью в антиутопическом художественном целом, связанные с прогнозированием возможных вариантов будущего. Следует отметить, что «Невозвращенец» принес автору известность именно благодаря предвидению отдельных фактов российской истории, которые стали реальностью в сентябре 1991 года. В период развития этих событий российские власти открыто использовали вооруженные формирования для усмирения собственного народа, что было изображено несколькими годами раньше в художественном мире данного произведения.

Сложно согласиться с М. Золотоносовым, который, рассматривая характер «антиутопической условности» в своей статье «Какотопия», пришёл к такому обобщению: «всякая экстраполяция на самом деле не носит характера предсказания, так как сбывается всё [191, с. 192]». В этой связи следует подчеркнуть, что утопия, с одной стороны, экстраполирует в будущее «латентные тенденции реальности», а с другой - изображает фантастическое как неосуществимое, нереальное, оторванное от жизни и невоплотимое. А

дидактическая функция антиутопии как раз и заключается в предостережении от пагубных последствий социального развития посредством их негативного изображения художественными средствами. Её прагматический эффект направлен на то, чтобы не дать такому будущему осуществиться. Проблемы характера условности в антиутопии и роль фантастического в структуре жанра неоднократно становились предметом научных дискуссий. Большинство исследователей соглашались с тем, что фантастическое выступает в художественном мире антиутопии в качестве приёма. Г. Нефагина считает этот тип условности в антиутопии доминирующим, кодифицируя рассматриваемый жанр как разновидность «условно – метафорической прозы, использующей фантастическую условность [352, с. 87]». Данную проблему следует отнести к числу дискуссионных, отметив, что взаимоотношения утопического и фантастического в антиутопическом художественном целом имеют не только многоаспектный, но и динамичный, изменяющийся характер, который в данном исследовании будет рассмотрен в отдельной главе.

В основу сюжета повести-антиутопии «Невозвращенец» положена история из жизни сотрудника академического НИИ Юрия Ильича, имеющего уникальную способность путешествовать во времени. Действие происходит в период Великой Реконструкции в 1993 году и в темпоральной перспективе представлено смещением двух временных пластов: относительно безопасного настоящего и охваченного революционным мятежом и хаосом анархии будущего. Повествование носителя сознания расслаивается на истории академического НИИ, семьи экстраполятора, военной организации под кодовым названием «редакция», картин революционного будущего. Автор воссоздаёт гротескную картину мира, построенную средствами сатирической, философской и фантастической условности. Для неё характерна подчёркнутая ироничность фантастического допущения, основной идеи, комическая двуплановость сюжетных линий и образов. События происходят не сразу и теперь, а определяются фазами реконструкции субъективности, формируя полифонический характер всего повествования.

Традиционно автор в антиутопическом произведении выступает не в роли свидетеля, повествующего о событиях, а занимает внутреннюю позицию по отношению к действию, что указывает на наличие лирической эмоциональной тональности. Рассказ, соотнесённый, с одной стороны, с определёнными субъектами изображения и высказывания, а с другой – с формами организации речевого материала, раскрывает характер взаимоотношений биографического автора, повествователя и героя. Авторское сознание в субъектно-объектной организации антиутопии Кабакова имеет

монологический характер. Антиутопический художественный мир развивается с учётом законов «памяти жанра», сформированных утопической традицией. Замкнутость пространственно-временных координат и предопределённость жанровой модальности, выражающей авторскую оценку, исключают возможность диалога. Утопическое сознание монологично, замкнуто, аксиологически гомогенно и закрыто для диалога. Его установки можно либо принимать, либо отрицать. Поэтому, как и произведения многих авторов классических утопических сочинений, повесть «Невозвращенец» начинается с обращения к читателю, в котором Юрий Ильич сетует на отсутствие литературных способностей. Его повествование становится рассказом в рассказе, иллюстрацией к рассуждениям о дарованиях великих людей, умевших увлечь народ словом, что предваряет основную историю. Такая форма организации художественного текста реализуется как через прямо-оценочную, так и косвенно-оценочную точки зрения.

Антиутопическое художественное целое подвергает рассматриваемую утопию мнемонизации. «Разоблачительный характер» антиутопического жанрового мышления позволяет многим исследователям отождествлять её с сатирическими формами. Мы уже отмечали генетически обусловленную взаимосвязь антиутопических и сатирических жанровых форм, связанную с традицией менипповой сатиры. Однако следует отметить, что в отличие от разнообразных форм выражения комического, которые также аксиологически гомогенны и нацелены на категорично-осуждающую итоговую оценку, антиутопическое художественное целое разомкнуто в будущее и амбивалентно. Его эстетический модус включает сатирический вектор, однако имеет более сложную синтетическую структуру, что выражается и на уровне субъектно-объектных отношений. Поэтому автор, передавая инициативу повествования герою, который является носителем определённых эстетических оценок, вынужден периодически обнаруживать себя, занимая вневременную позицию. Отождествления субъекта изображения (героя) и высказывания (автор), которое традиционное литературоведение называет рассказчиком, а нарративная типология я-протагонистом, позволяет читателю наблюдать за происходящим изнутри, событие самого рассказывания и ситуация, о которой рассказывают, совпадают. Художественный текст в таком случае имеет характер не разнообразных высказываний, адресованных читателю, а превращается в целостное сообщение, созданное участником событий. Позиция вненаходимости по отношению к тексту позволяет биографическому автору стать рядом с читателем, провоцируя рефлексии по поводу утопии, а не уготованную читателю внутреннюю точку зрения на произведение.

Герой А. Кабакова Юрий Ильич, жизненный мир и мысли которого описаны в повести, является носителем идеи справедливости, гуманистических ценностей и свобод,

которые апробируются на прочность в мире будущего. Написанная им книга оказалась пророческой и принесла автору славу самого талантливому в НИИ экстраполятора. Её содержание он передаёт следующим образом: «Ну что я написал? Рассуждение о связи между сущностью учения и формой проповеди? Или насчёт иллюзий справедливости? И то, и другое – самым сухим, самым казённым стилем [207, с. 249]».

Окружающий мир читатель воспринимает через призму сознания героя, оценивающего события. Относительно благополучное, по сравнению с революционно-неспокойным будущим, настоящее представлено Юрием Ильичём иронически - остро. Характер этой иронии скорее горестно-абсурдный, чем фарсово-водевильный. Например, академический институт, в котором работает Юрий Ильич, изображён так: «Грязно-бирюзовые присутственные стены, вечно мигающие полусломанные лампы дневного света и архаические ковровые дорожки, застеленные полотном с грязными следами... [207, с. 246]». Эти детали наряду с «выдающимися уборными» создают прецедент несовместимости учёных званий сотрудников с «интерьерами институтских коридоров», что было особенно очевидно для иностранных гостей. Свою первую вербовку сотрудниками «редакции», которые уговаривают экстраполятора выполнить задание, Юрий Ильич передаёт следующим образом: «Прямо так и давайте, странички четыре-пять, на машинке, через два интервала, поля стандартные. Так и пишите: дескать, они явились прямо в институт, и так далее. А потом переходите прямо к главному: ночь, улица, фонарь, аптека, ну и так далее [207, с. 250]».

В отличие от экзистенциальной антиутопии, в которой сюжет строится на расслоении эстетической ценности традиционных утопических моделей, образов и мифологем, в социальной антиутопии он представляет собой ироническую деструкцию идеомифологических систем и концепций. Например, если в романе – антиутопии «Русская красавица» В. Ерофеева через исповедь Ирины Таракановой осуществляется деконструкция общеизвестного тезиса о красоте, которая спасёт мир; в повести В. Пелевина «Жёлтая стрела» демифологизируется жизненный мир советского человека через личный опыт протагониста авторского повествования Андрея, в романе «Пятница, или Тихоокеанский Лимб» М. Турнье переписана просветительская идея робинзонады через метаморфозы внутреннего мира Робинзона, то в социальной повести-антиутопии А. Кабакова «Невозвращенец» объектом авторской иронии становится система тоталитарной власти.

Следует отметить, что в новейшей социальной антиутопии художественная семантика «идеального мира» выражена не только через образ героя, как в классическом утопическом романе (Дон Кихот Сервантеса, князь Мышкин Достоевского), а и через

образ государственной системы, базирующейся на утопической идеологии. Важно при этом, что герой в антиутопии, как и в утопии, по-прежнему остаётся носителем морально-нравственных истин. Мотив «трагической катастрофы», переходя из сюжета в сюжет антиутопических произведений, продолжает оставаться «нравственным поражением героя, символизируемым в самоубийстве или безумии [14, с. 125]». Авторская ирония, раскрывающая внутреннюю несостоятельность утопических иллюзий, становится иронией саморазрушения «Я». Окончательно решив порвать с системой, Юрий Иванович оставляет своё настоящее – дом, работу, невыполненные до конца тайные поручения редакции, устремившись навстречу не менее жестокому будущему для того, чтобы принять участие в открытой борьбе с ним.

Утопическое сознание под влиянием идеологии приобретает массовый характер. Оно заменяет реальность умозрительной конструкцией, определяющей пути дальнейшего развития. Вера в то, что реальная жизнь может измениться согласно идеальному представлению, неизбежно ведёт к разрыву с действительностью. Утопическая идея полностью завладевает сознанием её творцов и порождает процесс раздвоения реальности. Риторика власти всегда выражает желаемое, которое неизбежно вступает в противоречие с живым движением жизни и для своего сохранения вынуждена прибегать к насилию. В «Невозвращенце» эта ситуация моделируется в нескольких сценах: попытке работников редакции завербовать Юрия Ильича; при произнесении приговора начальника отдела первого направления Комиссии народной Безопасности тайного советника Смирнова жильцам «дома социальной несправедливости», ставших свидетелями преступления властей; в эпизоде захвата заложников революционным Комитетом фундаменталистов Северной Персии; работе «отрядов контроля» - боевиков Партии Социального Распределения.

В изображении будущего антиутопия Кабакова полемизирует не только с утопическим характером национальной модели государственного строительства, она находится в архитектуральных отношениях с самим каноном классической утопии. Традиционный мотив путешествия (сна) превращается в научную экстраполяцию, предполагающую распространение полученных путём наблюдения выводов над одной частью явления на его целостную структуру. Экстраполяция в науке относится к прогностическим моделям с наибольшей степенью погрешности и оценивается как недостаточно надёжная. Описывая результаты экстраполяции, автор обнажает механизм изучения законов общественного развития в повести, искусственный утопический характер формирования его целостности без учёта естественной эволюции социальной системы. Автор подчёркивает эту связь через отдельные детали: призывы сотрудников

редакции предостерегать и беречь руководство, корректировать естественный ход событий, придерживаться уже определённой идеальной перспективы. В этом мире всё происходит наоборот, не только настоящее изучается из будущего, но в конечном итоге, меняются местами эмпирическая реальность и её возможная перспектива.

Следует отметить, что генетически данный мотив связан с жанром видения, отсчёт которому Б. Ярхо ведёт с «Диалогов» Папы Григория Великого (г. 590-604) [216, с. 37]. В средневековой литературе существовали пророчества-видения того, что должно случиться, а также аллегорически-дидактические поэмы в форме видений.

Картины будущего, описанные в классических утопиях Мора, Кампанеллы, Андреа, Вераса, Радищева, Одоевского, Сумарокова, Чернышевского как миры достатка, благополучия, справедливости и всеобщего понимания в антиутопии Кабакова выворачиваются наизнанку. «Идеальный социум» изображён обществом, в котором царят анархия, жестокость и произвол. Оно изображено средствами импрессионистической поэтики и имеет ситуативный характер. Внимание читателя заостряется на отдельных повторяющихся действиях: «трещали пулёмётные очереди», «грохнул взрыв», «Ночью! Очередь! За продуктами! [207, с. 252]». Градация усиливает эффект изображения царящего Хаоса, что подчёркивают выполняющие роль рефрена информационные программы по радио. Их содержание сводится к сообщению о встречах партий и общественных организаций с фантазмагорическими названиями (Партии Объединённых Бухарских и Самаркандских Эмиратов, католических радикалов Прибалтийской Федерации, левых коммунистов Сибири), что воспроизводит идеологически мозаичную символическую структуру образа «современной констелляции», указывающую на отсутствие централизованной власти. Жанровое содержание утопии всегда связано с господствующими в тот или иной период «истинами бытия», поэтому она нацелена на решение насущных проблем, стоящих перед социумом. Антиутопия Кабакова «Невозвращенец» отразила социально-политические процессы российской действительности конца 80-х. Через противоречия настоящего в её художественном мире раскрылись векторы социально-политического развития, ставшие реальными в будущем, это, прежде всего, автономизация республик и отдельных регионов Советского Союза, военное присутствие США на территории стран бывшего социалистического содружества, призывы к централизации власти и популярность демократических реформ.

Мысль об относительности и хаотичности истории выражена автором в повести-антиутопии «Невозвращенец» с помощью игры со временем. На уровне структурной организации она реализована в композиции, построенной на инверсии настоящего и будущего. В современной филологии исключительно большое внимание уделяется

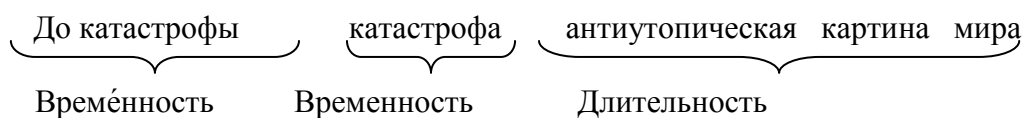
изучению такой важнейшей структурно-семантической категории художественного целого, как категория времени. Некоторые исследователи определяют время как общий параметр, одну из универсалий, обуславливающую родовую и жанровую принадлежность литературного произведения (А. Потебня, Э. Штайгер, М. Каган, У. Булл). В академическом литературоведении категорию художественного времени, вслед за Бахтиным, большинство учёных рассматривает в неразрывной связи с пространственной составляющей, называя это единство хронотопом (Е. Мелетинский, В. Топоров, Ю. Лотман, Д. Лихачёв, Бенвенист, Р. Енукидзе и др.). Следует подчеркнуть, что Бахтин, которому принадлежат наиболее значительные работы в данной области, подчёркивал, что «ведущим началом в хронотопе является время [41, с.10]».

Характеризуется художественное время в филологической науке в разных аспектах: грамматическом, содержательном, формальном. В литературоведении его рассматривают как изображённое время и время изображения, фабульное и бессобытийное, психологическое и историческое время, циклическое, родовое, космическое. Взаимоотношение всех временных пластов произведения, в «единстве Вре́мённости, временности и ритма», синтезированных в сознании субъекта чтения, характеризуется категорией темпоральности, которая достаточно хорошо изучена в философии (В. Дильтей, М. Мерло-Понти, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер) и лингвистике (А. Бондарко, Т. Голосова, З. Тураева, Г. Фридлендер), но не получила должного освещения в литературоведении. Её употребляет в своих работах основатель феминистической теории и критики Ю. Кристева, понимая под темпоральностью поэтического текста субъективное время, в котором объединены «ритм, смерть і майбутнє [241, с.317]».

По мнению Д. Лихачёва, литература является искусством времени. Время – его объект, субъект и орудие изображения. Оно обеспечивает целостное восприятие художественной реальности. На субъективном характере художественного времени акцентировали своё внимание почти все, кто исследовал данную проблему, но при этом под субъективностью понималось время героя, а именно: система «субъект-время-пространство», в которой анализ был бы неполным «без урахування суб'єкта, навколо якого організуються всі просторово-часові відношення в тексті [217, с. 1]», собственно темпоральная структура, которая состоит из „відображених фактів буття героїв тексту [124, с. 18]”.

Условно сюжет классической антиутопии распадается на две части, которые разделяет катастрофа, революция, природные катаклизмы, войны, что соответственно делит и жизнь героев на периоды до и после неординарного события. Причём время катастрофы можно охарактеризовать как Вре́мённость, которой свойственен замедленный

ритм и линейное, последовательное рассмотрение событий. Время катастрофы всегда выглядит моментальным. Сама же антиутопическая картина мира выражает Длительность времени, она насыщена действиями и имеет ускоренный ритм, который обнаруживает согласованность художественных элементов в композиции целого. Схематично темпоральность антиутопического текста можно изобразить так:



Ритм замедленный, мгновенный, интенс., насыщенный событиями

Т Е М П О Р А Л Ь Н О С Т Ь

В повести-антиутопии А. Кабакова «Невозвращенец» названные временные планы в их темпоральных характеристиках совмещены только в сознании героя, который в разговоре со своей случайной спутницей с Украины в будущем вспоминает о родственниках жены, доходах своей семьи и работе в институте, связанных с его настоящей жизнью. Мироощущение Юрия Ильича разделено надвое социальными катаклизмами, происшедшими в его стране, которые выражены имплицитно. Их результаты подробно описаны в путешествиях-экстраполяциях героя. Мир будущего динамичен и наполнен событиями. Этого эффекта автор достигает за счёт жанрового синтеза, включения в структуру антиутопии сюжетных элементов боевика. Поэтому этологизм утопического жанрового канона преодолевается интенсивным ритмом описания перипетий, передающих столкновения героя со спецслужбами, личные взаимоотношения со спутницей, встречу с экстраполятором идеологически враждебного лагеря.

Авторитетный исследователь генерики Б. Иванюк рассматривает несколько вариантов жанрового взаимодействия в синтетических жанровых формах, выделяя контаминацию, жанровую антитезу, отношения подчинённости и метаструктуры как «возможные инварианты полиморфных образований [197, с. 118]». Различие между метажанровыми структурами и полижанровыми формами предполагает сохранение композиционной самостоятельности в первом случае, и «структурный альянс» – во втором. На наш взгляд, антиутопию следует отнести к синтетическим жанровым образованиям не только по признаку совмещения нескольких жанровых структур в его художественном целом, а и по характеру связей между этими жанровыми элементами, которые имеют полиморфный характер. Элементы различных жанров в современной

антиутопии могут сохранять свою композиционную целостность, совмещаясь, например, по принципу контаминации (О. Хаксли «Обезьяна и сущность»), или быть композиционно организованными по принципу диффузной структуры, что можно наблюдать в произведении Кабакова. В антиутопическом художественном целом происходит наложение нескольких типов структурных связей на разных уровнях. В разнообразных авторских стратегиях они могут быть композиционно объединены по принципу контаминации, обрамления, антитезы, но при этом структурные части всегда сохраняют иерархический характер, подчинённый антиутопической жанровой доминанте. Следует также отметить, что только через метатекстуальность, предполагающую комментирующее, критическое указание на претекст, нельзя выразить всю полноту характера жанрового синтеза. Всё многообразие интертекстуальных связей в данном случае может быть представлено также через категории гипертекстуальности, архитектекстуальности, которые существенно дополняют характеристику взаимоотношений между жанровыми формами. В этой связи целесообразно поставить вопрос о дефиниции такого полижанрового образования, как метаутопия (пантопия), рассмотренную в работах И. Жаданова, Г. Сабат, С. Бесчётниковой как диалог утопии и антиутопии [168, 446, 55].

Повесть-антиутопия А. Кабакова «Невозвращенец» обладает одной из типологических черт темпоральной структуры новейшей антиутопии, характеризуемой как инверсия Времени и Длительности. Временность свойственна сознанию героя, а авторское сознание характеризуется в Длительности композиции. Она осуществляет себя в антиутопическом художественном целом в разных регистрах: «дневника», «воспоминания», «сна», «исповеди». Например, Вик. Ерофеев в антиутопии «Русская красавица» использует инверсию воспоминаний, сна, исповеди, стараясь создать многоуровневую синоптическую картину советской действительности; М. Турнье в «Пятнице» осуществляет переход от исповеди к дневнику и наоборот. А. Кабаков дополняет ритмичное изменение параметров Времени и Длительности чередованием повествования с видениями экстраполированных картин будущего. Пространственно-временная организация произведения сосредоточена, как минимум, в трёх замкнутых мирах, каждый из которых в определённый период становится локусом спасения: это мир реальной действительности, наземный мир экстраполированного будущего и мир подземный, в котором прячутся от беспорядков и анархии беженцы. Они живут на станциях и в проносящихся мимо пирующих электропоездах.

Важно отметить, что единственной стихией, которую использует автор в роли символа в художественном мире повести, остаётся земля. В культурной традиции она является олицетворением достатка, плодородия, хлеба насущного и материнства. В

повести Кабакова образ земли приобретает художественную семантику локуса спасения. Мир под землёй наиболее благополучный, там можно достать всё, даже оружие. Попав в будущее, герой понимает, что ничего не боится, потому что всегда успевает «лечь и прижаться к земле [207, с. 289]».

Осуществляя себя как субъективность, темпоральность в единстве времени, длительности и ритма, проявляет себя не только в смене событий, но и в жизненном мире персонажей, центром которого может быть сам персонаж, другая личность или вещь. Внешний образ другого (героя) существует в пространстве, а его внутренняя жизнь, по мнению М. Бахтина, во времени, ритм которого «...есть ценностное упорядочение внутренней данности, наличности ... Ритм беспредметен в том смысле, что не имеет дела непосредственно с предметом, но с переживанием предмета [41, с.139]». Поэтому он способен преодолевать границы, совмещая в сознании героя пласты будущего, прошлого и настоящего. Концентрируясь на самом себе, персонаж порождает темпоральность монолога, «нарцисизма», которая является воплощением абсолютной власти (монархической или тоталитарной) «символического порядка» (Кристева).

В повести А. Кабакова жизненный мир Юрия Ивановича сосредоточен на его предвидениях, а случайной спутницы из Днепропетровска - на поиске сапог, ради которых она приехала в Москву, старика Аверьяна Павловича - на непрерывающемся потоке делопроизводства, что определяет основные стремления, мотивы, поступки, мысли героев. Детали предметно-вещного мира акцентируют те элементы сюжета и портретные характеристики, которые работают на реализацию основной авторской идеи. Так, Юрий Иванович всегда при себе носит оружие, которое подчёркивает его постоянную готовность к опасности и самообороне; его спутницу выдаёт речь на суржики; кадровика Аверьяна Павловича автор описывает в гоголевском духе через повторяющуюся деталь - пустой стул за рабочим столом, на котором «какие – то приказы да стояла полуоткрытая жестяная коробочка со штемпельной подушечкой [207, с. 247]».

Характеристики, самохарактеристики и поступки Юрия Ивановича представляют его как классический тип антиутопического героя. Его определённая выразительность выражается уже на уровне соотношения сюжета и характера как взаимообусловленных и взаимосвязанных категорий. Фабула произведения имеет анахронический характер, события развиваются то вслед за героем (картины настоящего), формирующим дальнейшее действие, то герой идёт за событиями в сюжете (картины экстраполированного будущего). Логическая ясность взаимосвязи герой – сюжет при этом не всегда является мотивированной. Не понятно, почему герой устремляется в будущее навстречу опасности и остаётся там навсегда, почему отказывается от выгодного предложения своего европейского коллеги.

Ответы на эти вопросы заложены в подтексте произведения, их осмысление адресовано читателю.

Автор последовательно выявляет характер героя: его иронически-острый ум, профессиональное мастерство, смелость, избегая при этом портретных характеристик. Юрий Иванович - часть идеологической машины. Он преданно ей служит, выделяясь среди всех сотрудников своими неординарными способностями. По скромным оценкам Игоря Васильевича, который интересуется экспериментами героя уже 20 лет, он «из экстраполяторов самый в институте способный [207, 262]». Невозвращенец не является, как Дон Кихот, носителем утопической идеи, «идеальным человеком», как князь Мышкин, или заблудившимся в поисках истины рефлектирующим интеллигентом как Д-503. В разработке характера экстраполятора А. Кабаков опирается на традиции романтизма, создавая образ героя-бунтаря, обнажающего факт гибели всего совершенного, идеального и «духовно-прекрасного в реалиях нашей жизни [14, с. 126]».

Последовательность в развитии персонажа выявляется как изменение фаз интерсубъективности, провоцируемых ростом внутренней свободы, способности принимать самостоятельные решения. Можно сказать, что отсутствие мотивированности в поступках героя придаёт всему повествованию символическую многозначность, оставляя незавершённым сюжет повести. При таком способе изображения героев читателю необходимо самому оценить происходящее, так как множественность оценок предопределяет поиск собственного выбора.

В изображении художественного мира повести-антиутопии «Невозвращенец» автор опирается на традиции русской классической литературы, что выражается в использовании аллюзий и реминисценций на утопические сюжеты и образы произведений Ф. Достоевского, М. Булгакова, Н. Гоголя. В финале, в характерной для антиутопического жанра манере, описана сцена встречи Юрия Ильича с «Великим Инквизитором», представителем Института Экстраполяции Европейского Сообщества. Диалог об итогах Великой Реконструкции и государственных реформах, результатах «российской социальной хирургии» и «европейской социальной терапии» звучит, как предостережение от насилия и тоталитаризма. Николас Лаже заключает: «А вы, надобно признать, весьма тут поднаторели выходить из отчаянных ситуаций. Подучились! М – да...Вот вам ещё один светлый праздник освобождения. Погромы, истребительные отряды, голод и общий ужас...Потом, естественно, разруха, потом железной рукой восстановление... Бывших партийных функционеров уже по ночам увозит Комиссия. Всё ради будущего светлого царства любви и, главное, - справедливости [207, с. 279]».

Литературные реминисценции на произведения русской литературной классики играют в повести-антиутопии А. Кабакова особую роль, не столько противопоставляя произведения классическим традициям, сколько намечая их преемственность. Например, повстанцы очередного политического движения из «Сталинского союза российской молодёжи» в произведении пытались в очередной раз взорвать памятник Пушкину по причине его бунтарского отношения к власти и неславянского происхождения. Но старания были тщетными, фигура оставалась цела. За счёт реминисценций автор вовлекает в повествование символику революционных эпох, создавая фон, усиливающий художественную семантику происходящих событий. Описанные Кабаковым погромы в московских домах, происходят и на Патриарших. В изображённом Булгаковым доме дежурят пикеты сатанинской свиты, одетые в кошачьи маски. А активисты движения Комитета фундаменталистов Северной Персии определяют своих сторонников по знанию поэмы «Слово о полку Игореве», повествующей об освободительных походах.

К доминирующим стилистическим приёмам авторской техники пародии следует отнести использование комического парадокса. Парадоксальность проявляет себя в профанации образов персонажей. Искусительница с чертами топ-модели, обворожившая своим нежным обликом героя, оказывается безграмотно говорящей торговкой, которая гоняется за прибыльным товаром. Сотрудники спецслужб Игорь Васильевич и Сергей Иванович напоминают гоголевских чиновников Бобчинского и Добчинского, с рвением выполняющих свой долг. В зависимости от ситуации они быстро меняют любезные вежливо заискивающие манеры на грубое вымогательство. «Адрес, телефон! Быстрее, Юрий Ильич! – Я потерял, - пробормотал он. – Выронил из куртки... И тут же атмосфера в комнате снова стала очаровательно дружеской. – Ну, это совсем другое дело! – опять весь сморщился в сплошную улыбку Игорь Васильевич [207, с.282]».

Таким образом, изложение истории экстраполятора в «Невозвращенце» трансформируется в повествование о распаде господствующих социальных практик, определяемых фазами реконструкции субъективности. Основным конфликтом социальной антиутопии - между человеком и властью, человеком и государственной системой - разрешается в художественном мире повести-антиутопии Кабакова в пользу выбора героем борьбы за свободу против насилия. Темпоральные характеристики раскрывают полифонический пафос произведения, рождённый жизненной драмой героя, который в одиночку противостоит государственной системе. Построенная на контрастах, фантастических допущениях и парадоксах, антиутопическая повесть «Невозвращенец» имеет характерный для произведений данного жанра открытый финал, в котором снова сталкиваются герой и антигерои. Но важен тот факт, что в модели социальной

антиутопии с конструктивным сюжетом герой остаётся в мире с самим собой, хотя «океан человеческой жизни безжалостно смывает островки утопического сознания [14, с. 182]».

Не менее репрезентативным материалом для анализа многообразия моделей социальной антиутопии является творчество Владимира Семёновича Маканина. Философско-эстетические доминанты художественного мира писателя определяют своеобразие его индивидуально-авторской манеры. Критика отмечает метафоричность его прозы, тяготение «не столько к человеку» (и тем более не к людям), сколько к сущностям. Автор как бы выпаривает суть до квинтэссенции [196, с. 218]. Характеризуя творчество писателя в целом, Лейдерман и Липовецкий, определяют его через понятие экзистенциальный миф. Подтверждение таким оценкам даёт и сам Маканин, который в интервью последних лет откровенно делится секретами своей творческой лаборатории. «Самый таинственный прозаик», по оценке К. Степаняна, рассматривает стиль XXI века не как «умение строить слова в ритмическую фразу», а как способность передать систему образов мышления [83, с. 9]. Его произведения «Утрата», «Лаз», «Андеграунд, или Герой нашего времени», «Один и одна», как правило, сконцентрированы на выражении «глубинных сущностей».

Название повести-антиутопии «Долог наш путь» (1991) при незначительном количестве литературно-критических откликов не случайно вынесено автором на обложку вышедшего в 1999 году в издательстве «Вагриус» сборника повестей, куда также вошли «Лаз», «Отставший», «Голоса», «Стол, покрытый сукном с графином посередине», «Утрата». Смысл названия глубоко символичен и отражает извечное стремление человечества к гуманитарному прогрессу, воплощая социальную утопию - мечту о построении общества без войн и зла. Автор гипотетически предполагает, что со временем возрастёт степень нравственности людей, и уже «немыслимо будет сказать друг другу в глаза, как устроен человек на самом деле [299, с. 495]».

Сюжет повести представляет собой историю мира, в котором уже лет двести как нет войн, «народы и концерны доверяют друг другу, и гуманистические ценности восторжествовали, но осталась эта чёртова секретность, связанная с внедрением технологий! [299, с. 457]». Суть интриги, как и в произведении Кабакова, составляет игра со временем, раскрывающая дисгармоничность «совершенного мира». История апробации открытия, препарата-катализатора АТм-241, составляет интенциональность темпоральной структуры произведения. Герой антиутопической повести Маканина «Долог наш путь» на протяжении всего произведения ищет утраченные в производственном цикле секунды, этот поиск приводит его не к желаемому результату совершенного внедрения препарата для биологических добавок, а к открытию в этом мире Зла. Гоня туда - сюда запись на

компьютере для более точного учёта потерянных секунд, он понимает, что «Хронометрирование в обратном порядке более надёжно: подсчитывающий секунды тем самым освобождён от происходящего, сдержан и не сопереживает. Жизнь наоборот. Мясо постепенно превращалось в корову, и коровка щипала траву»; «... бегущая строка сообщала о начале отсчёта секунд: о сотворении мира» [299, с.500].

Мотив утраты времени выступает в повести в роли лейтмотива, в частности, в описании состояний героя: «Движешься в пространстве, а словно бы во времени [299, с. 461]»; «после чего все трое сверят время – их время и его время [299, с. 489]». Герой эту утрату пытается преодолеть: «Упорядочив хаос ещё в одном узле, мы упорядочили хаос ещё в одном закоулке своей души. И каждый раз снова эта старинная иллюзия, может быть, награда и дар, а может быть, и вечное проклятье человека – надежда: вечная, всегдашняя попытка взлететь без крыльев [299, с.476]». Создаётся образ времени, которое в повести возвращается от начала к концу, от сотворения мира к его разрушению и наоборот.

Символично, что командировка на три дня превращается для героя в вечность. В поисках «утраченного времени», секунд в производственном процессе при изготовлении препарата, молодой инженер требует доступа к нулевому циклу. Это знание оказывается судьбоносным, ибо является информацией об убийстве животных, о царстве зла в идеально гуманном мире. Сюжетное время повести расслаивается на время статично описанного «государства без войн», прерываемое ретроспекциями и временными разрывами, динамичное время жизни города-полигона и, наконец, время автора, обнаруживающего себя при обсуждении сюжета повести с Ильёй Ивановичем.

Традиционным для социальной антиутопии является организация сюжета как рассказа в рассказе. В произведении Маканина история молодого учёного, командированного в зону-полигон для испытания препарата, прерывается историей жизни Ильи Ивановича, человека, нетерпимого к проявлениям зла. Носитель сознания в тексте – повествователь, однако достаточное количество текстовых фрагментов представляют собой единство внешней (свойственной повествователю) и внутренней (свойственной герою) точек зрения на событие. Они то сливаются, то расслаиваются, а в рассказе об Илье Ивановиче автор и вовсе обнаруживает себя. Он делится с другом детства впечатлениями о том, как дальше сложится судьба героя, выпустят ли его из закрытой зоны или откажут вернуть в мир без зла. Внутренняя точка зрения на события является в тексте преобладающей. Сочетание основного текста, принадлежащего повествователю, а также речи героев, формируют многосубъектное пространство целого. Различные субъектно-стилистические элементы не зафиксированы переходами от одного

сознания к другому. В таких случаях, по мнению Б. Кормана, текст раскрывает «принципиальную неисчерпаемость истины пределами одного сознания [231, с.64]».

Архитектоника повести - антиутопии «Долог наш путь» формирует обратную перспективу, которая указывает на использование поэтики притчи в структуре повествования. Сентенция философского содержания о торжестве человеческой нравственности в обществе, которую провозглашает автор, подводит читателя к размышлениям о возможности существования «мира без убийств». Эффект универсализации достигается путём обобщения происходящих событий, доминирования риторики над изобразительностью. Основой притчевой структуры в повести является миф об умирающем и воскресающем божестве, который рассмотрен в исследованиях О. Фрейденберг. В период раннего земледелия одомашненные животные заменяют прежних тотемов, они приносятся в жертву, переживая смерть, страдание и воскресение. Тотем наряду с хлебом становится употребляемым в пищу божеством, олицетворяющим различные способы «переосмысления реальности [530, с.157]». Не случайно в качестве испытуемых животных автор выбирает коров, почитаемых целым рядом религиозных культов как священное животное.

Авторский миф, построенный по модели онтологического гностического мифа о гармоничности макрокосма и микрокосма, формирует художественный мир, в котором преобладает поэтика алогичности. Она определяет «систему взаимоотношений» между индивидуально-авторской мифологией и памятью жанра, которую воспроизводит автор в описании производственной зоны - комбината, разрушается сменой жанровой модальности, несовместимостью фактов и событий с их оценкой. В художественном мире антиутопии архаический ритуал становится ритуалом номенклатурным, сохраняя ориентацию на образец, оберегающий незыблемость уклада. Маканин в описании сцены производственного цикла подробно воспроизводит убийство животных ради благой цели. «На комбинате синтезируется высочайшего класса белок, поступающий затем в пищу и дающий всем нам жизнь [299, с. 460]». Но форма и содержание ритуального действия расслаиваются в воспринимающем сознании, мягкое зазывание и омовение животных перед смертью, детальное описание их пути к жертвенному алтарю иносказательно передают механизм воздействия ритуала. Он направлен на субъектно-ориентированную идентификацию любого объекта с его акциденцией, и в конечном итоге способствует примирению с действительностью. Через страх животных герой переживает скорбь и страдание, воскрешение коров на видеозаписи лишь усиливает его боль за происходящее. Возвращение из мира мёртвых утрачивает свой сакральный смысл, состоящий в приобщении павшего, подверженного тлению тела к космической,

божественной сущности. Оно воспринимается как жестокое убийство, нарушающее идеальный порядок мира, «в котором нет войн». Шок и удивление молодого учёного усиливают слова Батяни о том, что «Весь мир устроен одинаково. Мы убивали; и мы продолжаем убивать... [299, с. 485]».

Прерывая ход сюжетного повествования, автор углубляется в рассуждения о природе зла в человеческом мире, нетерпимости к чужой боли, равновесии добра и зла, о предпосылках роста всеобщей нравственности. Он заключает, что «у молодого изобретателя из будущего зло оказалось припрятанным на огороженных кусках степи, и убивали там, в степях, только животных (зло, загнанное за ограду). Так что заодно можно представить себе наш будущий лакированный мир – то есть этакое чудо земное (ну, за отдельными пятнышками огороженных исключений) [299, с. 506]». Авторский прогноз ставит перед читателем целый спектр неразрешимых проблем, которые в финале произведения травестируются через мотив надежды. Сотни костров, зажигаемых теми, кто надеется вернуться в прежний мир, остаются незамеченными для пролетающих вертолётов. Но они всё равно продолжают их зажигать, стремясь вырваться из замкнутого дисгармоничного круга.

По мнению И. Роднянской, в повести Маканина «речь идёт о зле неустранимом и, значит, поневоле терпимом, удобно запрятанном в подпочвенный пласт процветающего мира [435, с. 208]». Утопический проект гуманного общества в художественном мире произведения Маканина выступает в роли означаемого по отношению к картине его реализации как означающего. Пространство между подразумеваемым и явленным смыслами и рождает гуманистический пафос антиутопии.

Тяготение антиутопии к притчеобразности обусловлено не только способностью утопического жанрового канона синтезироваться с различными устойчивыми жанровыми образованиями (по терминологии М. Бахтина, вторичными жанрами), такими как роман, рассказ, повесть, но и общностью поэтической структуры притчи и утопии. Приоритетность дидактической установки над изображаемым, морализаторство, стремление к широким обобщениям реализуются в данных жанровых структурах посредством создания условной картины мира. Притчевое начало усиливает художественную семантику жанрового содержания утопии, на развенчание которого направлен антиутопический пафос.

Как утверждает Е. Козьмина, антиутопия представляет собой жанровый гибрид, в котором утопия имеет функцию изображаемого, а роман, повесть, рассказ – изображающего. Рассмотренные нами антиутопические произведения Кабакова, Зиновьева, Маканина обнаруживают более сложную синтетическую структуру

антиутопического жанра. Полиморфизм базируется на элементах разнообразных жанровых образований, например, утопии, повести и боевика в произведении Кабакова; утопии, повести и притчи у Маканина, при сохранении содержательно-структурных элементов интегрируемых жанров.

В антиутопическом художественном целом сохраняются черты поэтики утопии, что в повести В. Маканина «Долог наш путь» проявляется в двучастном характере сюжета, организованного на основе кумулятивной схемы; этологизме, патетическом описании утопической картины мира, функциональном значении образа героя, исполняющего роль медиатора между мирами.

Два мира в повести, закрытая зона-комбинат и отдалённая часть материка противостоят друг другу, как мир лжи и жестокой правды. Тот, кто познал основу несовершенства первого, навеки обречён на изоляцию, так как обладает тайной. Неслучайно Илья Иванович, нетерпимый к проявлениям зла, просит автора подарить сюжет о закрытой зоне-полигоне и заключает: «А ты не думал о том, что они его теперь, пожалуй, оттуда не выпустят? Нет-нет – не те, кто на комбинате. А как раз те, кто живёт во внешнем мире (и кто о бойнях как бы совсем ничего не знает). Они его к себе не пустят. Они за ним никого не пришлют. Именно они. Зачем пускать в мир ещё одного человека, узнавшего про зло? [299, с. 514]».

Мифологические сюжетные архетипы, формирующие доминантный код утопии, сохраняют в сюжетной структуре антиутопии своё значение, приобретая противоположный оценочный модус. Творение оказывается несовершенным, Блаженные острова – закрытой зоной комбината, обнесённой колючей проволокой, герой-избавитель – заложником социальной системы. Согласно концепции Дж. Кемпбела, герою свойственны: высокое предназначение, путешествие в сферу неземного бытия, открытие истин и расплата за это страданием, возвращение в мир людей и провозглашение познанного. Молодой исследователь, герой Маканина, проходит все фазы этого пути. Он мечтает об успехе своего открытия и видит в его активном внедрении особую миссию создателя, которого «общество не забудет», путешествие в секретную зону становится путём к страшной истине, а наказанием за познанное – отторжение. Но при этом следует отметить, что антиутопический герой Маканина не столько противостоит системе, сколько стремится к самосохранению. Он, прежде всего, творец-создатель, а не борец. И открывшаяся ему случайно истина, за познание которой он наказан, это результат настойчивого научного поиска и человеческого любопытства, а не правдоискательства. При отсутствии портрета, имени и жизненной истории героя, скупости психологических характеристик можно заключить, что молодой исследователь в авторском бытии скорее

играет роль свидетеля. Он раскрывается не как личность, носитель определённой системы ценностей, нравственных добродетелей и пороков, а как герой-функция. При этом смысловое целое героя таково, что «отношение к нему автора становится определяемо отношением героя к себе самому [46, с. 46]». По определению М. Бахтина, такой тип бесконечен для автора, и он требует «всё новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием [46, с. 47]». Конфликт антиутопии Маканина становится противостоянием идеологического и морально - нравственного порядка, он выражен имплицитно и заключается в обнажении имманентных свойств человеческого бытия.

Смысловое целое героя во многом определяет и открытый финал антиутопии, он является носителем эпистемологической тайны, которая в данном контексте не может быть выражена. Молодой исследователь не погибает, и поэтому не происходит очищения через страдание и сочувствие его судьбе, но в целом повести Маканина присущ характерный для антиутопии трагикомический пафос. Он заключается в авторской иронии, которая обнажает все попытки человечества кардинально изменить мир. Совершенно справедливо по этому поводу отмечает А. Чирков: «... немає нічого трагічнішого і в той самий час комічнішого, як людство, яке своїми руками знищує своє майбутнє, вважаючи, що буде на землі рай [564, с.572]».

3.2.3. Антиидиллический модус изображения утопического сознания в романе А. Куркова «Сады господина Мичурина»

Инвариантом структуры антиутопического художественного целого, основанном на антиидиллическом модусе изображения утопического сознания, является роман Андрея Куркова «Сады господина Мичурина» (2006). В нём широко представлены идиллические топосы, такие как: «милый друг», «зелёные луга», «цветущий круг», «радостное пение», которые контаминируют в структуре повествования с утопическими топосами «города-сада», «отдалённого островного эдема», «путешествием в

пространстве». Роман представляет собой своеобразную форму жанровой модальности, в которой «соположение» жанров-антагонистов выражается диалогическими отношениями, что заявлено уже в названии произведения. Образ-топос сада представляет собой метафору утопического художественного сознания, многоуровневое единство, которое образует наслоение близких по семантике смыслов. Сад ещё в литературе средневековья трактовался, как образ идеального мира, возрождённого рая, выступающего архетипом утопии. В христианской традиции (Евангелие от Иоанна) его восприятие связано с образом Христа-искупителя, названного Марией Магдалиной Божественным Садовником. В мировой культуре символический смысл образа сада декодируется как обретение человеческой душой внутренней гармонии. Для классических утопий Т. Мора, Т. Кампанеллы, Сирано де Бержерака, Д. Вераса образ «райского сада» - характерный образ-топос, образующий антиномические отношения с другой моделью пространственной утопии, выраженной метафорой «града». Г. Гюнтер считает данные образы «жанрообразующими утопическими ядрами», которые олицетворяют идеальное пространство, ритуализованные повторяющиеся действия, и актуализируют утопическую жанровую форму только в соединении с другими хронотопами [Гюнтер 91: 314]. В данном контексте становится актуальной популярная в современной генологии (Ж. Женнетт, Ц. Тодоров, И. Смирнов, Б. Иванюк) идея о «производности жанра от метафоры» [Иванюк 1998: 31]. По мнению Б. Иванюка, метафора представляет собой «первообраз произведения», «ген целостности», «особенное сцепление художественного сознания и объекта его творческой рефлексии», которое разворачивается в авторском сознании в художественное целое. Поэтому отнесение современной антиутопической литературы к условно - метафорической прозе (по определению Г. Нефагиной) представляется не очень удачным, так как любой литературный жанр может быть интерпретирован через свой изначальный первообраз-метафору. Образ сада является одним из традиционных «приёмов создания иллюзии», размывающий «трактатный характер утопии [137, с. 314]». В романе Куркова данный образ варьируется как «остров - сад [248, с. 289]», сад-корабль [248, с. 47]», по прибытию к берегам Нью – Йорка «город-сад», что связывает данный топос с претекстами советской литературы, например, строчками из известной поэмы Маяковского («Рассказ о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка» такого содержания:

Я знаю –
Город
будет,
Я знаю –
саду

цветь,
когда
такие люди
в стране
в советской
есть! [313, с. 245].

В психоаналитических теориях сад является символом сознания в противоположность пустыне бессознательного. Таким образом, наслоение художественной семантики формирует значение, смысловыми полюсами которого являются различные типы утопического сознания, представляющие политическую риторику коммунистической идеологии и прогностические подходы научного проектирования. Метафора образа-сада, интегрируя названные формы, формирует новый объект имажинативной реальности, приумноженный по силе своего обобщения и суггестивного воздействия. Идея естествоиспытателя Мичурина «засадить весь мир своими саженцами», «...заставить все растения на земле быть съедобными», ощущая себя в роли «...хозяина огромного сада, хозяина и распорядителя, дрессировщика растений и деревьев [248, с. 30, 31, 48]», выражает типичную интенцию утопического сознания на преобразование мира. Этот факт подчёркивает такая деталь: Мичурин получил письмо от властей с портретом «какого-то Ленина», который по присланным материалам «... тоже был в душе великим селекционером и естествоиспытателем. Только его интересовал весь мир [248, с. 48]». Аллюзии на общеизвестные факты советской действительности усиливают утопический модус. Его развенчание осуществляется поэтапно по принципу градации. Герой Куркова сродни «идеально прекрасным» героям Сервантеса и Достоевского. Он охвачен романтическим стремлением воплощения своих мечтаний в жизнь, полон уверенности в том, что может решать не только судьбы растений, но и людей. Однако его жизненный крах связан не с ограниченностью утопических устремлений, направленных на благо человечества, а с их невостребованностью жизнью, что формирует сатирическое восприятие произведения. Крушение идеалов Мичурина является, прежде всего, нравственным поражением, обесценивающим значимость научного знания.

Просветительская идея в авторской интерпретации сведена до своей квинтэссенции (олицетворения культа разума и науки), воплощением которой становится образ известного советского ученого - селекционера. В европейской утопической традиции данный сюжет коррелирует с традиционной сюжетной моделью робинзонады, в таком случае символизирующей веру в покорение природы человеческим разумом. Идиллия, «гармонизирующая» пространство утопии через бытовые сцены чаепитий и приготовлений ко сну, трансформируется в некий ритуал, утверждающий утопию как идеальную жизненную норму. Многочисленные детали сюжета, описывающие

приготовление острова к отправке «в дар американскому народу», нюансы домашней обстановки учёного, его экспериментальный сад, благоустройство членов семьи и саженцев вместе с плодородной почвой, позволяют создать картины частного быта, представляющего собой изображение мирной жизни на фоне природы «вдали от тревог и забот». В антиутопии Куркова смешаны различные типы идиллических модусов: земледельчески – трудовой, любовный, семейный, что отражают различные сюжетные линии романа. Все члены семьи Мичурина трудятся на участке земли и вкушают плоды своего труда; на острове волею Мичурина, утаившего от лётчика Леонида телеграфные сообщения бывшей возлюбленной, завязываются близкие отношения Леонида и дочери учёного; команда подводной лодки, охраняющей остров, остаётся на нём жить, как говорит герой, «одной большой семьёй».

Характеризуя идиллический хронотоп, М. Бахтин отмечает его константные признаки, среди которых определяющим является привязанность событий к определённом месту, когда «идиллическая жизнь и её события неотделимы от конкретного пространственного уголка, где жили отцы и деды...[41, с. 158]». В романе Куркова этот структурный элемент жанра не только абсолютизирован, но и эмансипирован. Остров, на который переселена семья Мичурина, является замкнутым пространством, движущимся по морским просторам, единственной площадкой, на которой разворачиваются сцены бытовой жизни. Немногочисленные события, наполняющие идиллическую картину мира, имеют сублимировано-бытовой характер и разворачиваются на фоне «подчинённой воле учёного» природы.

На этом этапе идиллический и антиутопический модусы не соотносятся как абсолютно антагонистические. Идиллия, проникая в утопию, обогащает её структуру, способствуя формированию гомогенного аксиологического пространства. Мичуринские идеи воплощаются советским государством в некий проект, который должен способствовать обмену научными знаниями и укреплению дружбы между народами. Утопическая доминанта определяет конструкцию антиутопического художественного целого, по отношению к которой оно формирует свою художественную семантику. В романе Куркова в ходе экспликации креативно – игровой концепции, проясняется внутренняя мера жанра, обнаруживающая утопизм сознания Мичурина, иллюзорность его планов и стремлений. Источником, продуцирующим собственно антиутопическое видение, становится абсурдность российской (украинской) действительности, которую сам автор считает основой своих произведений. Полижанровый диалог в романе «Сады господина Мичурина» построен на основе контаминации, вследствие чего гармоничные картины идиллического быта плавно перетекают в абсурдные фантасмагории

сюрреалистической действительности, формирующие пространство антиутопическое. Идиллия окрашивается мрачными красками смерти, предательства, ревности, утрат, раскрывая драматическую картину правды жизни. Замкнутое идиллически-утопическое пространство наполняется новым содержанием. Цепь глупых бессмысленных смертей на всплывшей подводной лодке и на острове, которые оцениваются как героические подвиги, формируют аксиологически - травестированный художественный мир, в котором нормой жизни становятся ложь, жестокость и равнодушие. Сначала из благих побуждений Мичурин утаивает от Леонида письма его бывшей возлюбленной, узнав о её намерениях посетить остров, лжёт о смерти лётчика Горовца, которого живым посмертно награждают Звездой Героя Советского Союза, затем сообщает на материк о героической смерти погибших в пьяных драках матросах.

Абсурдность жизни на плывучем острове состоит не столько в её нелепости, бессмысленности и невозможности адекватной коммуникации, сколько в утрате субъектами действия смысла своих поступков. От жестоких побоев своих же товарищей умирает матрос, вместо извинений технику Фёдору наносят увечья, радист Григорий «угоняет» подводную лодку, которую потом героически спасает капитан Звеньягин. Островным раем управляет не мичуринский научный гений, а произвол силы и власти. Всплывшая подводная лодка начинает отсчёт времени прозрения, где последним звеном в цепи открытий становится настоящая цель вышедшего в открытое море острова-сада, созданного для взрыва детонатора у берегов «дружественных Соединённых Штатов», что актуализирует исторические аллюзии на события 11 сентября 2003 года. Авторская установка на изображение абсурдной действительности является средством обнажения «правды жизни», которая состоит в осознании того, что миром правит произвол власти. Парафраз на открытие Колумбом Америки играет роль антитезы, на самом деле за благими намерениями скрыта интенция на уничтожение «дружественного государства».

Следует отметить, что писатель, сценарист А. Курков позиционирует себя как русскоязычный украинский писатель, прошедший путь от детских сказок к написанию сюжетной беллетристики и авантюрных утопий – антиутопий. Он является автором около двух десятков книг, а также многочисленных киносценариев художественных, документальных и телевизионных фильмов. После выхода в свет романа «Пикник на льду» (1999), который вошёл в число десятку европейских бестселлеров массовой литературы, автор получил мировое признание в данной области. Киновидение во многом определяет поэтику произведений Куркова. Автор в своих многочисленных интервью отмечает, что он работает на «контрольно-следовой полосе между нашим реализмом и сюрреализмом, который является в действительности логическим продолжением нашего

реализма [23, с. 5]». В западноевропейской прессе писателя сравнивают с Гоголем, Кафкой, Дюрренматтом, Булгаковым. Мы же полагаем, что его творчество расположено на границах массовой и интеллектуальной литературы и может служить примером внимания массового искусства к утопии и антиутопии, обыгрывания принципов данных жанров, совмещения с установками ярксюжетной авангардной беллетристики.

Интеграция различных типов утопического сознания, которые то сливаются в сознании Мичурина, то вступают в отношения противоречия, выражена в романе не только через жанровое взаимодействие, но и в диалоге различных видов дискурсивных практик. Интертекст в виде шифровок - указаний из Кремля от Калинина, согласно которым Мичурин должен принимать дальнейшие решения, присутствие на острове агента советских спецслужб, спасение основоположника литературы социалистического реализма М. Горького – всё это формирует дискурс власти, с которым главный герой на протяжении всего повествования ведёт непрекращающийся диалог. Интертекст, передаваемый в шифровках, содержит пародию на риторику советского правительства, в которой патетика социального и общественнозначимого пронизана заказной лирической эмоциональной тональностью, характерной для общения «товарищей». Она неоднократно была отражена в реальных исторических документах, стилизуемых писателем: «Дорогой Иван Владимирович, - читал через пять минут учёный только что полученное сообщение. – Союз писателей СССР передаёт вам огромное спасибо за ваш видный вклад в развитие советской литературы – за спасение товарища Горького. Ввиду изменившейся ситуации с подводной лодки отменяются приказы, переданные вам в прошлой радиограмме... [248, с. 343]».

Особую роль для выявления внутренней точки зрения произведения играет интердискурс, обуславливающий семантико-гештальтные характеристики дискурсивных актов. Происходящие на материке события формируют идеологический и языковой контекст, постоянно вторгающийся в жизнь на острове-рае, и в конечном итоге, окончательно подрывающий его утопически-идиллическое состояние. Проникновение дискурса коммунистической идеологии в научно-проективное сознание выражается в присутствии Другого (Других) в сознании героя, что эксплицируется на уровне внутренних монологов и речи Мичурина. В конечном итоге противостояние двух утопий, выраженных в соответствующих им дискурсах, порождает внутренний конфликт в сознании учёного, переживающего драму отчуждения от плодов своего труда и «горячо любимой Родины». «Приплыли мы, Шурочка, – произнёс Мичурин голосом обречённого. – Совсем приплыли... На Родину нам уже не вернуться. Останутся там, на память обо мне, десятки тысяч фруктовых деревьев, сотни тонн яблок в каждый урожай... Слёзы

потекли из глаз Мичурина [248, с. 381]». Характерный для данного жанра конфликт личности и государства традиционно для антиутопии разрешается трагически.

Архетипический комплекс мотивов утопии в романе Куркова обогащается мотивом отцовства, который играет в произведении особую роль. Творение по законам науки с использованием американских технологий «блаженного острова-сада», на котором отправляется в плавание герой-даритель, формирует позитивное восприятие происходящего. Д. Улицкая, анализируя конкретизации литературного произведения в феноменологии Р. Ингардена, особое внимание обращает на рецепцию аксиологического измерения литературного текста воспринимающим сознанием и отмечает, что распознавание ценности произведения является, прежде всего, актом познания, а не оценки. По мнению учёного, этот процесс должен опираться на «предметні ознаки, які можна вказати в самому творі» [507, с. 343]. Мотив отцовства, актуализирующий в романе «Сады господина Мичурина» богатые интертекстуальные связи, реализуется как в текстовом пространстве, так и на подтекстовом уровне и выполняет указанную функцию. Электрик Фёдор, обнаруженный матросами в ходе движения острова-сада и уличённый в шпионаже, оказывается сыном товарища Калинина, с которым так долго вёл переписку Мичурин. Государственный кормчий таким способом решил спасти своего сына от собственного окружения. После саморазоблачения Мичурина приходит последняя телефонограмма, согласно которой военная диктатура, окончательно узурпировавшая власть, высылает Калинина на Колыму. Мичурин размышляет о том, что не сберёт своего сына, зато уберёт дочь, которая постоянно находится рядом с ним. Порождённый мотивом отцовства ассоциативный ряд формируется за счёт литературных реминисценций и актуализирует хорошо известную в советской художественной литературе фразу Сталина «сын за отца не отвечает», обыгранную в произведениях М. Шолохова, Ю. Трифонова, А. Кима, Д. Балашова. Отцовство по крови является лейтмотивом в поэме А. Твардовского «По праву памяти» (1969), наиболее ярко данная художественная семантика раскрыта в таких строчках:

...за одной чертой закона
Уже равняла всех судьба:
Сын кулака иль сын наркома,
Сын командарма иль попа....
Клеймо с рожденья отмечало
Младенца вражеских кровей
И всё казалось, не хватало
Стране клеймлённых сыновей [485, с. 143].

Интерпретация мотива отцовства, как «социально-культурной и духовной преемственности» и его жанрообразующая роль в создании особого напряжения между утопическим и антиутопическим модусами, отмечена в работе А. Кебы «Андрей Платонов и мировая литература XX века» [218, с. 149]. В романе Куркова разрыв связи поколений усиливает драматизм ситуации, состоящей в разрушении сразу двух утопий; как идеального острова-сада, несущего плоды творческого гения дружественному народу, так и утопии социалистического строительства, превратившейся в «тюрьму народов». Отметим, что данную художественную семантику предваряет архетип воды, который играет роль предвестника обновления, преконструкта нового дискурса. Солёной океанической водой наполняется сломанный островной насос, остров всё глубже погружается в безбрежные просторы, фрукты на саженцах приобретают солоноватый вкус, что приближает развязку произведения. Вода смывает остатки прежних смыслов и верований и вместе с семантикой очищения приносит в текст и значение спасения в лоне водной стихии.

Пространственно-временная организация в романе-антиутопии Куркова ориентирована на утопические координаты. Её алгоритм может быть выражен через образ замкнутого пространства интенционально и аксиологически устремлённого в линейной перспективе к конечной цели. Поэтому по кругу движется вокруг охраняемого объекта подводная лодка, приближение которой к острову разрывает утопическую замкнутость, по кругу летает, изобретённый Мичуриным жердорлёт, стремящийся вырваться из ограниченного пространства в свободный полёт. Замкнутым локусом является сам остров, ограниченный не только пространственно, но и аксиологически. Из выделенных М. Бахтиным пространственно-временных моделей организации художественного целого, воплощающих различные типы мышления и системы ценностей, в романе Куркова представлены две: летописная и авантюрная. Они являются соответственно когерентными жанровой стратегии: описанию утопически – идиллической картины мира и антиутопически – романной части, насыщенной акциональными и культурными кодами (Р. Барт), причём вторая часть представляет собой аксиологическую инверсию первой.

Новые грани пространственно-временных отношений в романе открывают темпоральные характеристики, представляющие время не столько как физиологический, сколько субъективно-психологический континуитет. В нём прошлое, настоящее и будущее существуют вместе и представлены как «экстазы» – мгновения того, что переживает человек, мысленно выходя в прошлое, настоящее и будущее. М. Бахтин с помощью иных подходов обозначил изменения внутренних состояний сознания в художественной перспективе как временное целое героя. История Мичурина является

историей не столько осмысленного, сколько пережитого. Она отражается в знаковых образах, указывающих на связь с прошлым, каковыми являются могила жены, с которой герой постоянно общается, виртуальный образ мистической Мориты, ставшей душой небесной кометы, а также приближающаяся в символах будущего цель путешествия. Утрата утопической перспективы, формирующей индивидуальную идентичность, становится утратой образа прежнего Мичурина. Герой Куркова переживает этот факт как потерю смысла жизни, идеологической социальности, связанной с отождествлением себя с ценностями советского государства. Таким образом, временность состояний раскрывает различные грани характера Мичурина, в которых выступают лики «героя избавителя», «мудрого правителя островного государства» и «жертвы системы».

Утопический модус произведения раскрывается не только на сюжетно-тематическом, пространственно-временном, но и языковом уровнях. Общеиронический контекст романа - антиутопии Куркова «Сады господина Мичурина», профанирующий созданную автором художественную реальность, реализуется преимущественно в форме пародии. Травестированию подвергнут героизм советских воинов, таинство смерти, патетика литературы социалистического реализма, вера в универсальность научных методов для разрешения любых ситуаций. Так, например, всякая аномалия в поведении членов экипажа подводной лодки интерпретируется как героизм, звание Героев Советского Союза присваивается согласно радиограммам - отчетам Мичурина, в частности - убитому в драке матросу, постоянно нарушавшему Устав капитану Звеньягину, «скрытому» от материка лётчику Леониду. Таинство смерти становится на корабле делом обыденным, что передают такие детали предметно-вещного мира, как похоронная атрибутика. На острове подсчитывают количество красных мешков-флагов по числу членов экипажа, герой сожалеет, что после первых похорон их «и того меньше останется». Травестия выступает в романе приёмом обнажения несоответствия объекта и идеального представления о нём, например, как «военная тайна» расценивается присутствие электрика-шпиона Фёдора на острове, причём автор усиливает данную метафору стилизацией индивидуально-авторского стиля Аркадия Гайдара: «Забурлила вода на месте исчезнувшей подводной лодки, и это бурление вызвало в Мичурине чувство страха. Отшатнулся он, назад шагнул... На душе у него тяжело было. Нёс он в мыслях своих страшную военную тайну, которой не мог ни с кем из своих родных поделиться [248, с. 355]». «Революционная сила советской литературы», заключает для себя Мичурин, должна быть прописана на бумаге в трёх экземплярах, да ещё и химическим карандашом, на случай ситуации, подобной той, которая случилась в океане с М. Горьким и его сочинениями. Характерная для травестии конгруэнтность серьёзности и насмешки в

отношении к возвышенному эксплицирована в ситуации венчания лётчика Леонида и дочери Мичурина. Новобрачные при регистрации брака были описаны учёным по всем физиологическим параметрам с занесением в карточку регистрации гибрида. Выражением советско-финской дружбы и сотрудничества становится специально выведенный Мичуриным сорт «финоград», полученный от скрещения винограда и шиповника и в результате давший побеги «... из живой колючей проволоки, на которой росли сладкие виноградные ягоды [248, с. 351]».

Открытый финал, характерный для структуры антиутопии, в художественной интерпретации Куркова завершается фантасмагорией. Пропитанные солёной океанской водой яблоки Мичурина обнаруживают целебные свойства, они способствуют приливу в человеческом организме жизненных сил, актуализируя сказочную аллюзию на молодильные яблоки.

Таким образом, жанровый диалог утопически-идиллического пространства и антиутопического романного повествования формируют в романе Куркова новую художественную целостность, в которой доминирует антиутопическая жанровая модальность. В формате интерпретации диалогического мышления М. Бахтиным, считавшим, что «исторические смыслы творят память жанра и память слова», следует отметить, что благодаря повторяющимся знакам культуры в романе создано оригинальное толкование проблемы личность и власть, актуализирующее потенции антиутопического художественного целого.

3.2.4. Утопия литературы в сказочно-аллегорическом романе - антиутопии Т. Толстой «Кысь»

Антиутопия как синтетическая жанровая структура тяготеет при образовании художественного целого к близким по прагматическим задачам жанровым формам, имеющим дидактическую установку, таким как притча, парабола, литературная сказка. Эта общность основана на аллегории как способе иносказания, наглядно представляющем процесс трансформации умозрительной абстракции в её образно-эмпирическое воплощение. Совершенно справедливо отмечает П. Рыхло, что «аллегорія може стати основою будь-якого жанру в тих випадках, коли предметом поетичної творчості стануть абстрактні поняття і відношення (соціальні, політичні, релігійні, етичні) [431, с. 18]».

На эту особенность антиутопических произведений А. Платонова обращает внимание и А. Кеба, указывая на аллегоричность фабулы произведений писателя [218, с. 256]. Аллегория выступает в роли иллюстрации нравственной истины, которую она стремится реализовать. Игру условного мира с настоящим, мечты с реальностью, злого

сарказма с романтической иронией, разрешающихся в сказке утопически, отмечал ещё Салтыков-Щедрин. Он предлагал читать их «...не просто как социально-политические или нравственно-сатирические фантазмагии, но и как философские притчи, надежда которых не в скором переустройстве мира в идеальную страну, где текут молочные реки с кисельными берегами. Надежда в том, что растёт малое дитя, а вместе с ним растёт в нём и совесть. И будет маленькое дитя большим человеком, и будет в нём большая совесть. И исчезнут тогда все неправды, коварства и насилия, потому что совесть будет не робкая и захочет распоряжаться всем сама [449, с. 447]».

Ярким примером использования сказочно-аллегорической образности для создания антиутопической картины мира является роман известной русской писательницы Т. Толстой «Кысь» (1999). Отметим, что эту традицию в развитии жанра представляют повести - антиутопии М. Булгакова «Собачье сердце», «Роковые яйца»; антиутопические романы К. Чапека «Война с саламандрами», «Остров пингвинов»; П. Буля «Планета обезьян»; О. Хаксли «Обезьяна и сущность», а также произведения Д. Оруэлла «Скотный двор», Ф. Искандера «Кролики и удавы». Последние определены А. Любимовой как антиутопические философские сказки [293].

Текст создавался более 14 лет, и самим автором в интервью газете «Московские новости» в 2000 году был назван антиутопией [495, с.331]. Следует отметить, что в научных исследованиях и литературно-критических материалах, посвящённых произведению Т. Толстой, до сих пор нет единства относительно его жанровой дефиниции. «Кысь» определяют как «роман» (О. Богданова, А. Немзер, Н. Лейдерман, М. Липовецкий), «сатирический роман» (Л. Данилкин), «антиутопию» (К. Степанян, Л. Данилкин, Е. Копач), «что-то вроде антиутопии» (Л. Рубинштейн, Е. Рабинович), «с виду антиутопию, а на деле – форменную энциклопедию русской жизни» (Д. Ольшанский), «роман-фельетон» (А. Агеев, Н. Елисеев), «ретроантиутопию» (Б.Кузьминский), «книгу неопознанного жанра» (О. Кабанова), «пародию на антиутопию» (Н. Иванова). При этом большинство исследователей указывают на тот факт, что роман пародирует современные постмодернистские стратегии, тезисы о «децентрации субъекта», «смерти автора», «интертекстуальности» (О. Калашникова, Е. Копач), «логоцентризме» (Г. Нефагина), «литературоцентризме» (А. Мережинская, Н. Липовецкий, М. Лейдерман). При всей справедливости оценок, отмечающих постмодернистский характер произведения Т. Толстой, вряд ли можно согласиться с тем, что роман представляет собой «первый в истории жанра антиутопии» иронический взгляд на жанр, «пародирование его основных жанрообразующих принципов и эстетическую игру с ними [360, с.46]». Как известно, наиболее распространённая дефиниция антиутопии определяет

её как пародию на жанр утопии или утопическую идею [255, с.38]. Она предполагает художественное изображение идеальных проектов и идей в модусе комического. Возникает вопрос о том, как должна выглядеть пародия на антиутопию, если она имеет вторичный по отношению к утопии характер и определяется через критическое отношение к ней?

История утопической парадигмы наглядно демонстрирует, что антиутопия является жанровой модификацией утопии, синтетической жанровой формой, в диахронии обнаруживающей как константные, так и релевантные признаки утопического жанра. Как мы уже отмечали выше, многие авторы и исследователи классических утопических сочинений указывали на их сказочный характер. Формирование утопического жанрового канона и окончательная традиционализация его структурных признаков осуществлялась под влиянием жанра сказки. Утопии всегда были свойственны такие черты сказочной поэтики, как: неопределённость хронотопа, разделение персонажей на положительных и отрицательных, кумулятивные цепочки повторов и градаций, счастливое окончание событий. Утопия использовала сказочную условность для усиления прагматического эффекта как средство воссоздания совершенных качеств объекта художественного изображения. Поэтому, на наш взгляд, тезис А. Любимовой о том, что «антиутопия, в свою очередь, оформляясь как жанр, может вбирать в себя и повествовательную структуру литературной сказки [293, с. 69]», является справедливым, но подлежит уточнению. Антиутопия позиционирует своё жанровое содержание по отношению к утопии, поэтому может использовать поэтику как фольклорной, так и литературной сказки, что обусловлено необходимостью постоянного обратного самосознания жанра в процессе его развития.

Использование сказочной условности в антиутопии Т. Толстой «Кысь» обусловлено не только «памятью жанра», а и особенностью индивидуально-авторской манеры писательницы. Её поэтика, начиная с ранних сборников рассказов «На золотом крыльце сидели», «Любишь - не любишь», всегда тяготела к демонстративной поэтичности, витиеватости и «праздничности» художественного стиля. Это проявляется не только в использовании сказочной образности и мотивов, но и в стилизации под соответствующую манеру повествования.

Роман Т. Толстой «Кысь» имеет все структурные признаки жанра антиутопии. Его жанровое содержание составляет деструкция утопии литературоцентричности русского национального сознания, что наряду с жанрово-видовой дефиницией вызвало в литературно-художественной критике такие уточняющие её характеристики: «энциклопедия русской жизни», «модель русской истории и культуры», «миф русской

культурной традиции». Модель логоцентричного мира-текста, утопии литературы, созданной из множества смыслов, помещена в произведении Т. Толстой в русское национальное культурное пространство, поэтизирующее могущественную власть поэтического слова над сознанием. Жизнеописание этой волшебной страны, где царят буквы, слова и книги, летают зайцы, люди дышат огнём, жителей зовут голубчиками и глубокой тайной окутана служба государева, осуществляется согласно сказочным законам. «А зовётся наш город, родная сторонка, - Фёдор-Кузьмичск, а до того, говорит матушка, звался Иван-Порфирьичск, а ещё до того, Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва [494, с. 17]». Поэтизация «золотого века» прошлого, одухотворённого магией художественного слова и знания, в произведении проявляется уже на уровне паратекстуальности. Композиция произведения представляет собой упорядоченную по алфавиту структуру, в которой языковая стихия часто преодолевает значимость событийного ряда. Главы романа названы в соответствии с буквами кириллицы, «старорусского алфавита», в котором Т. Толстая допускает отступления от норм дореволюционной азбуки (включения «и десятиричного», «ятя», «фиты»), изменения порядка и названия букв (вместо «цы» - «ци», следование «ща» раньше «ша» и т.д.). Название произведения, по свидетельству автора, также появилось под влиянием сказочной традиции – сказки Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье». В игре слов, которая строилась на словотворчестве (по аналогии с неологизмами английского писателя), родилось слово «кысь». По мнению Н. Елисеева, оно имеет целый ряд звуковых аналогий: «КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШЬ» и ассоциируется со старой Русью, «мечтой славянофилов и почвенников». «Получилась страшная хищница из породы кошачьих: нежная как кис-кис, мерзкая как кышь, хищная как рысь и стремительная как рысь, ну и русская, разумеется, как Русь [154]».

Но в тексте романа Т. Толстой Кысь предстаёт не как символ Руси или антропоморфный образ, а скорее как некая обесчеловечивающая сущность, внушающая страх и опасения. Кысь, по свидетельствам старых людей, обитает в лесах, она невидима и недоступна и может лишить человека разума. По оценкам разных персонажей можно воссоздать её описание. Бенедикту Кысь внушает страх, ему кажется, что она где-то «в лесу плачет», забирает у него счастье («То всё было просто, ясно, счастливо, мечты всякие хорошие, а то будто кто сзади подошёл да всё это счастье из головы выковырнул... Как когтем вынул... Кысь это, вот что!» [494, с. 110]. Для героя она страшнее смерти, потому что, умирая, внутренне продолжаешь с этим жить. Истопник Никита Иванович считает, что «никакой кыси нет, а только одно ... людское невежество» [494, с. 28], а «людям жилу рвёт», да «из жилы кровь пьёт», всем понятно кто. В финале романа

Фёдор Кузьмич Каблуков, главный Мурза, смеясь в лицо своему зятю, беспощадному охотнику за книгами, Бенедикту говорит: «А ты в воду – то посмотришь ... В воду – то ... Хе-хе-хе ... Самая ты кысь то и есть... Бояться- то не надо... Не надо бояться... Свои все, свои ... [494, с. 313]». Как мы видим, данный образ ассоциируется у героев с беспощадностью власти социальных и природных сил, духовно уничтожающих человека. Им тщетно пытается противостоять в романе культура с её гуманистическими ценностями.

Характерное для антиутопического художественного целого двоемирие подчиняет все уровни структурной организации романа: сюжет, хронотоп, художественный мир, языковую стихию. Подобно тому, как в классической антиутопии Е. Замятина «Мы» существует мир Единого Государства и мир за Зелёной Стеной, рождающие конфликтную оппозицию механическое / природное, естественное, так и в романе Т. Толстой «Кысь» мир бывших, контуры которого постоянно проступают через воспоминания и детали из жизни персонажей, вступает в конфликтные отношения с образом жизни Фёдор-Кузьмичска, рождая бинарную оппозицию невежество / культура. «Отчего бы это», - сетует Никита Иваныч, подчёркивая противоположность полюсов, - «отчего это у нас всё мутирует, ну всё! Ладно люди, но язык, понятия, смысл! А? Россия! Всё вывернуто! [494, с.236]».

К наиболее важным активным компонентам структуры антиутопического романа Т. Толстой «Кысь», формирующим его жанровое содержание, следует отнести концепцию личности, типологию мотивов, поэтику хронотопа, интертекстуальные связи, своеобразие индивидуально-авторского стиля.

Социальная иерархия вымышленного топоса включает несколько типов: бывшие, голубчики и перерожденцы, которые населяют сказочную страну. Концепция образов-персонажей в романе контаминирует несколько мифологических составляющих, которые апеллируют к различным философским (С. Булгаков, Н. Лосский, В. Соловьёв), теософским учениям (Е. Блаватская). Они соответственно отражают ступени дегуманизации общества и коррелируют с концептами «богочеловека», «человека», «человекозверя».

Мотив ядерной катастрофы, породивший такую социальную структуру в романе, большинство исследователей связывают не столько с традицией антиутопического жанра (О. Хаксли «Обезьяна и сущность», У. Голдинг «Повелитель мух», Р. Мерль «Мальвиль», А. Зиновьев «Живи»), сколько с фактом Чернобыльской катастрофы и последовавших за нею природных мутаций в зоне экологического бедствия. По мнению О. Богдановой, «Образ атомного взрыва наложился, слился, совпал с одним из ведущих мотивов русской

прозы конца 70-х – начала 80-х – мотивом конца света, апокалипсиса, светопредставления [61, с.90]».

В социальной структуре общества романа Т. Толстой степень дегуманизации когерентна уровню антропоморфизации персонажа, что широко используется в сказках о животных. «Бывшие», если не сходили с ума, то уже после не старились. Они обладали, как боги, священными знаниями и вечной жизнью. Голубчики с виду выглядят как люди нормальные, но после взрыва имели различные «последствия» в виде хвоста, лишнего уха или гребешков по всему телу. Перерожденцы отличались низким уровнем культуры, жили в зверинцах-клетках, как домашний скот, имели «хамские манеры» и звериный облик, так что главный герой даже высказал сомнения: «То ли они люди, то ли нет: лицо, как у человека, туловище шерстью покрыто и на четвереньках бегают [494, с. 6]».

Обладание старинным искусством и знанием становится в романе приоритетом власти, поэтому иметь в доме старинную книгу «великое своеволие», а Бывших подвергают гонениям. Книга приобретает в романе не только статус символа культуры, мудрости и науки, но и обретает художественную семантику Божественного Откровения. В некоторых культурах этот образ имеет не только сакральный статус священного писания (в иконографии с книгой в руках изображались св. Иоанн, Дева Мария, Христос, пророки и апостолы), но и выступает «метафорой мироздания», искусства барокко. Во славу книги, дающей новую воображаемую жизнь, в романе звучит гимн «Книга! сокровище моё несказанное! жизнь, дорога, просторы морские, ветром овеванные, золотое облако, синяя волна! Расступается мрак, далеко видать, раскрылась ширь, а в шири той - леса светлые, солнцем пронизанные... [494, с. 223]», где царят весна и любовь. За владение ею преследуют власти (приезжают ночью Санитары на красных санях), предают и совершают государственные перевороты. Образ книги актуализируется в контексте романа и как топос культуры Возрождения, посредством которого развивается фабула романа. Главный герой Бенедикт, через внутренний мир которого читатель воспринимает сказочную страну, работает в Избе переписчиком фолиантов, за многие годы «написанных» Фёдором Кузьмичом, автором всех книг, открытий и изобретений. Неслучайно, став помощником главного инквизитора и его зятем, Бенедикт неистово ищет книги в чужих домах, правда, так и не найдя ту единственную книгу, которая учит, как жить.

Пространственно-временная организация произведения ориентирована на семантику мифа о вечном возвращении. Время романа – это условное время настоящего, которое расслаивается на историю сказочной страны, героя, Оленьки и её семьи, Никиты Иваныча, судьбу культуры и власти. «Матушки, покойницы, старинный приятель. Тоже из

Прежних. Лет ему, наверно, триста, а то и больше, кто знает. Кто время подсчитает? Разве мы знаем? Зима-лето, зима-лето, а сколько раз? – ведь собьешься, думавши. Пальцев-то десять, да на ногах – десять, правда, у кого и по пятнадцать растёт [494, с. 24]». Ушедшее в сравнении с настоящим всегда в романе опозитизировано в воспоминаниях матушки, истопника Никиты Ивановича, речах Льва Львовича, призывающего к восстановлению Светлого Прошлого. В настоящем всё лишь переписывается, воссоздаётся, реактуализируется. Оно предстаёт лишённым содержания, бессильным создать нечто новое и значительное.

По мнению Ю. Кристевой, смысл художественного произведения обретает свою определённую именно в контексте темпоральности. Помимо длительности, нарративная форма подчиняется законам ритма, который может проявляться, как мы уже отмечали, в последовательном чередовании не только временных отрезков и событий, а и культурных кодов, мотивов и эмоциональных состояний. Ставшая афористичной фраза Г. Рида гласит, что ритм рождается не словами, а смыслом. («Rhythm is born not with the words, but with the thought»). В литературной антиутопии встречаются несколько повторяющихся мотивов, которые служат, используя слова Р. Барта, «воплощением письма во всём его игровом могуществе» [28, с. 159]. Темпоральная структура антиутопии «Кысь» вырастает на основе развёртывания функциональной семантики поэтапно: от длительности и последовательности событий, ритма, образованного чередованием мотивов, игрой кодов, коннотаций, моделирующих эмоциональные состояния читателя, до целостной полифонической картины художественного мира.

Необыкновенно сложный фольклорный, литературный и культурологический подтекст антиутопии «Кысь», обнаруживает единый комплекс мотивов, организующих структуру антиутопического художественного целого. Он возникает в результате трансформации и контаминации базовых сказочных, утопических и антиутопических концептов.

Жанровая модальность антиутопии играет роль доминанты, подчиняя компоненты других жанровых образований. Поэтому утопически-сказочный сюжет в произведении «Кысь» преодолевается иронически-разоблачительной интонацией авторского повествования и слова героя. В результате сказочная поэтика формирует сказку наоборот, сохраняющую свои внешние признаки. Уже в зачине «на семи холмах раскинулся городок», «за высокими тынами, за тесовыми воротами» появляются травестированные формулы, описывающие четыре стороны света, «на юг нельзя», «на запад тоже не ходи» или «Весна с юга колобком катит, Новый Год ведёт! [494, с. 94]» и т. д.

Параметры волшебной сказки, которые проанализированы в работах В. Проппа, Дж. Кэмпбелла, К. Наранхо, выдержаны в произведении Т. Толстой не только на уровне формальных компонентов. История Бенедикта – это путешествие героя к обретению мудрости, в которой сохранены образы двойников и волшебных помощников, трикстера с мотивным кодом псевдогероя, мотивы путешествия за чудесными предметами и прохождения испытаний для получения согласия отца и последующей женитьбе на царевне. Согласно концепции В. Проппа, структурно-семантические формулы динамичных функций типологизированных действующих лиц сказки могут быть сведены к обряду инициации, прохождения неопитом обряда посвящения. В ходе этого ритуального действия он проходит через испытания, умирает и возрождается в новом социальном качестве, обретая право вступать в семейные отношения. В работах Клаудио Наранхо показано, как стадии «внешнего путешествия героя» коррелируют со стадиями «внутреннего путешествия» в процессе психодуховной эволюции, а также изменения фаз интересубъективности.

Мотив чудесного обретения мудрости и богатства посредством женитьбы на царской дочке в утопической традиции имеет хотя и достаточно условный, но инвариант. Он связан с типом «монархической» утопии, которая по своей поэтике отличается от социальных утопий «морского» образца лаконичностью этиологии социальных структур. Приоритетный характер в сюжете такого типа утопии имеют описания методов воспитания идеального монарха и дидактико-философские рассуждения на тему просвещённого абсолютизма. Особую роль в «монархической утопии», начиная с «Керопедии» Ксенофонта, играет фигура наставника, в роли которого часто выступает отец наследной персоны царского рода или наставник-философ. Имя Ментора, героя романа Фенелона, выполнявшего данную функцию, в этом смысле стало нарицательным.

Герой романа-антиутопии Т. Толстой «Кысь» Бенедикт, женившись на Оленьке, проходит обратный путь сказочного героя. Выполняя наставления тестя, который играет роль антигероя, он превращается в тирана и убийцу, орудие для получения Кудеяр Кудеяровичем сана Великого мурзы. «Не могу молчать! Искусство гибнет! – строго высказал тесть. – Нет худшего врага, чем равнодушие! С молчаливого согласия равнодушных как раз и творятся все злодеяния. Ты ведь «Муму» читал? Понял притчу? Как он всё молчал-молчал, а собака - то погибла. – Папа, но как... - Ништяк, всё продумано. Революцию сделаем [494, с.294]». Бенедикт вместо обретения своей самости теряет своё «Я» в богатстве и сытости, «будто осиротел [494, с. 180]», «словно бы себя потерял, а где, когда – не заметил [494, с. 218]». Увлечение миром книг перерастает в жажду их добычи, внутреннее перерождение героя завершается традиционно для

антиутопии предательством друзей и подчинением мегамашине. Таким образом, «очистительное» влияние литературы на человека, о котором писал Достоевский, оказывается утопией. Бенедикт прочитал, по словам тестя, «тыщу книг», но не стал от этого гуманнее и чище.

Художественная стратегия антиутопического художественного целого построена на реализации утопической идеи. Её механизм может быть рассмотрен на основе предложенной Р. Бартом теории взаимодействия акционального (истины), культурного, герменевтического, референции (знания) и эмпирического кодов в структуре романа, которые организуют определённые комбинации сочетания символов и свойственных им коннотаций. Чередование кодов и соответствующих им дискурсов, «непрерывный кодовый обмен» (Р. Барт) создают динамику текста и его интригу, сосредоточенную на разгадывании загадки. Читатель становится свидетелем игры кодов, порождающих символическое поле антиутопического целого.

Традиционные антиутопические мотивы катастрофы, поиска/нахождения, неразделённой любви, утраты в романе «Кысь» помещены в гротескно-сатирическое пространство повествования, усиливающее их разоблачительный пафос. Мотив катастрофы повторяется в романе дважды, он выступает в антиутопии в роли культурного кода Апокалипсиса, но не в религиозном, а идеологическом его понимании. Кроме взрыва герои и персонажи переживают государственный переворот, когда Набольшего Мурзу Фёдора Кузьмича свергнул генеральный Санитар Кудеяр Кудеяров, и восторжествовала «ещё большая справедливость», потому что большинство было отправлено на лечение.

Другим повторяющимся устойчивым антиутопическим мотивом является мотив поиска героем утраченных ценностей, справедливости и смысла жизни. Бенедикт в романе Т. Толстой «Кысь» ищет книги у друзей, знакомых, всех подозреваемых, жажда обладания всем знанием приводит его к идее государственного переворота, потому что там, в Красном Тереме, «книг, как снега! [494, с. 293]», а за ними новый «блаженный» мир. Последний моделируется акциональным кодом, который формирует комплекс ожиданий, устанавливающих связь между «миром кодов и миром предзнания», усиливая информационную насыщенность сообщения.

Третьим, характерным для антиутопии мотивом, является мотив неразделённой любви, который сводится к «одной и той же парадигме - да/нет» (Р. Барт). В антиутопическом любовном треугольнике всегда есть Ариадна и Псевдо-Ариадна, которые ведут героя к истине. В романе Е. Замятина эту функцию выполняют розовая О-90 и мятежная 1-330. В романе Т. Толстой «Кысь» - это супруга Бенедикта Оленька, семья которой изменяет Бенедикта с точностью до наоборот, превращая в санитаря; и

хранительница старой книги Варвара Лукинишна, которая знает много стихов и пытается докопаться до правды. Они ведут героя к разным мирам в разных аксиологических пространствах: Оленька – к сытому, безбедному быту; Варвара Лукинишна – к красоте слова и ценностям «бывших», за которые она и погибает. Мотив неразделённой любви выражает бездействие акционального кода и не востребованность культурного кода.

Мотив утраты, являясь одним из важнейших сюжетообразующих элементов антиутопии, выражает её основную идею, её ценностное содержание. Бенедикт в финальных сценах теряет всё, что было ему дорого и составляло его собственную духовную сущность. В этом мотиве выражено столкновение культурного и акционального кодов. Именно эта антитетичность между подразумеваемым и явленным смыслами и рождает гуманистический пафос антиутопии. В семантическом ряду культурных кодов в романе Т. Толстой «Кысь» можно прочесть тезисы о том, что в Фёдор-Кузьмичске есть множество букв, но нет языка, есть множество книг, но собрать их не представляется возможным, точно так же, как из политической риторики, обрядов и ритуалов Гумании произведений Зиновьева нельзя создать гуманное государство, из смерти животных закрытой зоны-полигона в повести Маканина – воссоздать жизнь.

Совершенно справедливо отмечает А. Мережинская, что в романе Толстой выражена ироническая саморефлексия постмодернизма. Смысл постмодернистского текста открывается только через «его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки» (Р. Барт). Внешней семиотической средой для романа Толстой, как мы уже отмечали выше, является не только утопический дискурс, возникновение которого обусловлено «памятью жанра», но и широкий национально-культурный контекст, представленный фольклорным и литературным интертекстом. Утопический дискурс выступает для романа Толстой семантическим вектором, выводящим его смысл в широкое культурное пространство. Его семантическое поле складывается из игрового взаимодействия иронии, аллюзий, реминисценций, коннотаций. Особую роль в реализации авторской стратегии на семантическом уровне играют целостные вкрапления жанров устного народного творчества, смешанные с номенклатурной идеологической обрядностью. К ним следует отнести:

- использование народных преданий, заговоров, потешек в контексте профанируемого ими текста (гипертекстуальный уровень). Например, сказки Бывших, рассказы чеченцев «про страсти лесные», заговор против куриного бешенства и т.д.
- изображение похоронного и свадебного обрядов, народной ярмарки как комментирующей отсылки к своему предтексту и декодирования информации за

счёт риторики правящей идеологии (метатекстуальный уровень). Например, похороны Анны Петровны и сватание Бенедикта к Оленьке;

- создание собственно-авторской квазиноминии на основе ожидания читателя (квазиметатекстуальный уровень). Например, сцены празднования Дня Своеволия, Бабьего Бунта, Годовщины Взрыва и т. д.

Фольклорный интертекст в романе переплетается с многочисленными цитациями классики, например произведений А. Пушкина, А. Блока, М. Цветаевой, А. Данте. Однако цитаты употребляются в несоответствующем им контексте, изменяющем их семантику. Целью авторской игры становится апробация на прочность извечных человеческих ценностей.

Тип антиутопического героя, предложенный Т. Толстой, объединяет несколько ролевых функций: «героя-творца», «беспокойного героя», «антигероя» и сказочного Ивана-дурака. Уже в портретной характеристике Бенедикта автор указывает возможности для такого смыслового наложения, он, как чистый лист, лишён был «всяческих последствий», «... лицо чистое, румянец здоровый, тулово крепкое, хоть сейчас женись... [494, с.32]». Бенедикт всё время задаётся вопросами: «Али богатства алчу...», «Али свободы?», «Али вознёся дерзостью до высот своеволия, мыслю себя мурзой [494, с.75]». Эволюция образа героя заканчивается его духовной деградацией, что пародирует образ героя классического романа. Его творение – это созданная по просьбе истопника Никиты Иваныча статуя Пушкина, которая, возвышаясь среди народных изб, как кумир-истукан, изнашивается и гибнет в огне, воплощая процесс обесценивания национальной культуры. В образе антиутопического героя всегда раскрыт «внутренний аспект», побудительные причины и мотивы поступков. Символическое двоемирие, как возможность пребывать в двух мирах, реализована в романе за счёт двойников, которые, согласно законам утопической поэтики, развивают до пределов функциональное предназначение героя. Никита Иваныч и Кудеяр Кудеярыч выступают как антиподы (положительный и отрицательный персонажи сказки), отражающие маргинальные проявления личностных черт Бенедикта, что подчёркивает их когерентность и бинарность.

В игровое пространство постмодернистской пародии на антиутопию включён и комплекс утопических сюжетных архетипов, среди которых такие: мифологемы золотой расы, островного Эдема, вселенского потопа и Первотворения, а также характерные для утопического дискурса образы солярных культов. В понимании английского исследователя Г. Морсона «пародия проявляет себя через этиологию», обнаруживая иронию возникновения смысла. Причём легче всего пародируется то, что «предентует на

внеисторическую ценность [494, с. 237]». Наиболее наглядно утопическая художественная семантика соляной символики осмеяна в образе истопника Никиты Ивановича. Он имеет уникальное в своём роде «последствие», способность извергать пламя. Огонь «...у него внутри вырабатывается. Да он захочет – всю слободу спалит, да чего: весь городок, все леса вокруг, весь блин земной! [494, с. 76]». При этом старик беден, ворчлив и незлобив. В этом образе синтезированы черты мифологических хтонических чудовищ, способных «извергать пламя», а также бога огня. Бог огня является по своему характеру близким солнечному богу, он воплощает небесное сакральное назначение, принимая участие в сотворении мира. Рассматривая функции этого образа в романе Т. Толстой, можно считать его инвариантом данного архетипа. Никита Иванович – носитель ценностей прошлого, опекун и наставник героя в его «естественной» жизни до женитьбы на дочери главного санитаря. Именно его избирает в качестве жертвы новый Мурза, водрузившийся на престол, видя в нём главную угрозу новой власти.

Особое внимание исследователей романа «Кысь» привлекла языковая стихия романа. Стиль Толстой получил название «лингвистической фантастики» (Л. Данилкин), «складного письма» (Е. Рабинович), «языкового эксперимента» (О. Богданова), «мастерства виртуозной стилизации» (О. Кабанова). Он задан антиутопической жанровой доминантой. Дисгармония между мирами, их несоответствие как возвышенного и низкого создают возможность для травестирования, формирования свойственного данной модели антиутопии смыслового пространства для языковой игры в модусе комического. Словесные каламбуры, звукопись, особенно в заимствованных словах, преднамеренное использование грамматически неправильного написания слов не только настраивает читателя на ироническое восприятие текста, но и облачает героя в «маску дурака», излюбленного персонажа русских народных сказок. Например, Бенедикт ругает Никиту Иваныча, истопника, за то, что он просил парней землю рыть. «Мол, ШАДЕВРЫ там погребёны. А ещё, будто там должен быть мужик каменный, агромадный и сам ДАВИД. А у нас тут есть кому нас давить, лишний - то нам без надобности... [494, с. 38]»; не понимая названия журнала в библиотеке тестя, Бенедикт недоумевает: «А вот «Кодры», что за «Кодры»? А должно, ошибка вышла, а надо: «кадры [494, с. 200]»; «А почему ещё жизнь духовную называют возвышенной? – рассуждает он, - да потому что книгу, куда повыше ставят, на верхний ярус, на полку, чтобы если случись такое несчастье, что пробралась тварь в дом, так чтобы понадежнее уберечь сокровище. Вот почему! [494, с. 286]».

Графически выделенная звукопись в иностранных словах «МОГОЗИН», «ОНЕВЕРСЕТЕТСКОЕ АБРАЗАВАНИЕ», «ТРОДИЦИЯ», «РИНИСАНС»,

«ЭНТЕЛЕГЕНЦИЯ», «МОЗЕЙ» ориентирует читателя на сказовую манеру повествования, но не характеризует речевую манеру одного персонажа, а принадлежит многоголосию всего романа.

В завершении антиутопии Толстой герой не находит в поле прекрасной птицы Паулин, которая «давно поймана силками, давно провернута на каклеты. Сам и ел [494, с.314]», под рефрен «культура гибнет» на созданной им деревянной скульптуре Пушкина сжигают в процессе публичной казни его друга Никиту Иваныча; остаётся без ответа и вопрос о том, где найти книгу жизни. Библия, как утраченный текст в мире беспамятства, рассыпается на множество смыслов, которые в романе невозможно собрать. Традиционно финал остаётся открытым. Это произведение не столько даёт ответы, сколько ставит вопросы: «Что будет с Книгой жизни после апокалипсиса, если Бог умер?», «Как возможна нравственность без морали?», «Сможет ли остаться человеческим общество без памяти?» и т.д. Антиутопия конца XX века – это глубоко философский жанр, в котором главное содержание составляет не столько деструкция идеальных социальных проектов или утопических идей героя, часто остающегося в роли наблюдателя, сколько морально-нравственная проблематика.

3.2.5. Роман-аттракцион В. Сорокина «День опричника»

Социальная антиутопия в культурной ситуации постмодернизма, тяготеющей к интегрированию элементов классического и массового искусства, многообразие художественных практик и эстетике консьюмеризма (Р. Барт) может выражать себя в форме романа-аттракциона. Яркой иллюстрацией этой разновидности антиутопического художественного целого является роман В. Сорокина «День опричника» (2006). Уже в работах Б. Ланина, посвящённых русской литературной антиутопии XX века, отмечен

аттракционный характер антиутопического героя, который учёный связывает с карнавальной традицией [253, с. 164].

В романе-аттракционе акцентирована эксцентричность, эпатажность и экстремальность сюжетных ситуаций и приёмов, подчинённых жанровой стратегии антиутопического художественного целого, что соответствует и жанрово-стилевой манере В. Сорокина. В современных культурологических концепциях аттракциона структурированы коммуникативные, информационные, психологические и художественные аспекты данного феномена. Последний, в дефиниции А. Липкова, предполагает «максимально активное, использующее психологические механизмы эмоциональных потрясений, средство достижения поставленных автором произведения задач, желаемого конечного «идеологического вывода [271, с. 195-196]».

На игровой характер письма Сорокина, тяготеющего к манипулированию штампами, «фактоидами, субстратами, симулякрами [156, с.405]», чужими стилями и формами указывают в своих работах П. Вайль, А. Генис, В. Курицын, Е. Ермолин, В. Новиков. Современная русская литературно-художественная критика считает писателя одним из самых культовых и маргинальных авторов, демонстративно разрушающих традиционные гносеологические модели и приёмы классического письма. Как это не парадоксально, но авторская стратегия подчинена вполне утопической интенции, определяющей горизонт творчества Сорокина, так как его «... всё время интересовало то, чего нет, то, что не существует [471, с. 40]». Но «утопия литературы» в его интерпретации не должна быть тоталитарной и руководствоваться желанием власти над читателем. В диалоге с Алиной Винтуховской на страницах журнала «Новое время» писатель признаётся, что его художественный потенциал заключён в со - бытии «яркого мира фантазий» и «серого мира реальности [471, с. 42]».

Аттракционный характер антиутопии В. Сорокина обусловлен пониманием утопического горизонта литературного творчества как стремления к наслаждению от игры, что придаёт даже такой «центрированно-идеологической» форме, как социальная антиутопия, конфигурацию текста-удовольствия (В. Набоков). Бартовский концепт «удовольствия от текста» имеет несколько уточняющих интерпретаций, трактующих его в качестве «минимализации» (Й. Хейзинга), «дегуманизации» (Х. Ортега-и-Гассет), «универсализации» (Е. Козлов), «идентификации личности с объектом изображения» (Л. Марэн). В индивидуально-авторской стратегии Сорокина в романе «День опричника» он реализуется за счёт стиля, основанного на нерелективном (тоталитарном) метадискурсе, сплавливающим в единое целое различные виды письма, «нефункциональном говорении», оформленном в единый «идеологически-рефлектирующий» речевой поток. Очарование

вымыслом превращается, прежде всего, в очарование поэтическим словом, вступающим в контрверзные отношения с объектом эстетической рефлексии, которым является в романе тоталитарная власть. «Но я принципиально не согласен с циником Мандельштамом – власть вовсе не «отвратительна, как рука брадобрея» - размышляет герой, - Власть прелестна и притягательна, как лоно нерожавшей златошвейки [472, с. 10]».

В понимании Ж. Лакана «наслаждение-удовольствие» представляют собой оппозицию, в которой первое предполагает экспликацию ощущений, связанных с трансгрессией, «...это удовольствие, перешедшее за рубеж, вышедшее за все пределы, (коснувшееся Реального) и поэтому уже причиняющее страдание, боль-наслаждение в определённом смысле слова травматично [473, с.85]». В этом отношении роман Сорокина представляет собой произведение, в художественном мире которого инкорпорированы «различные вариации на тему наслаждений»: сцены покараний, сладострастных мщений, сексуальных насилий и обладания богатством, что позволяет связать его с произведениями маркиза де Сада.

Смысл названия антиутопического романа «День опричника» содержит инкорпорированную в пространстве текста идею ограниченности не только пространства, но и времени, которая может быть интерпретирована двояко: «таких дней было множество в жизни опричника Комяги», либо - «неизвестно, будет ли день завтрашний». Идея воплощается в традиционном для антиутопического художественного целого этологическом сюжете, в котором «Возрождение» всех сфер жизни «Святой Руси» осуществляется в замкнутом пространстве, обнесённом Великой Русской стеной. Так «... и выстроил Государь наш Стену Великую, дабы отгородиться от смрада и неверия, от киберпанков проклятых, от содомитов, от католиков, от меланхоликов, от буддистов, от садистов, от сатанистов, от марксистов, от мегаонанистов, от фашистов, от плюралистов и атеистов! [472, с. 213]». Пространственно - временная организация произведения воспроизводит летописную модель хронотопа и представляет собой линейную перспективу, раскрывающую ряд изоморфных и изофункциональных замкнутых локусов в общем развитии сюжета.

Такое изображение пространственно-временных координат является когерентным авторской стратегии, ориентированной на стилизацию фольклорных литературных текстов периода Русского Предвозрождения, который завершается в России политикой укрепления самодержавной власти Иваном IV Грозным с помощью опричнины. На уровне жанрово-стилистической манеры изложения, описывающей структуру социальных отношений и детали предметно-вещного мира, автор воспроизводит атмосферу

укрепления на Руси великодержавной идеи, которая в тот период нашла своё обоснование в трудах православного старца Филофея, философски детерминировавшего идею богоизбранности Руси - «Третьего Рима», центра Христианского мира. Роман Сорокина интегрирует элементы популярных в этот период жанров исторического летописания, агиографической литературы, публицистики (в частности жанра очерка), имеющих консервативно-тенденциозный, назидательно-дидактический, закрытый характер, с элементами антиутопического романического письма, насыщенного «раскрепощающими стиль» бытовыми реалиями современной жизни, описанием традиционно табуированных в русской литературе сюжетных сцен, использованием заниженной лексики. Энергия текста формируется авторской установкой на деканонизацию архаических жанров, столкновением лирической эмоциональной тональности с эпической темой, соединением антитетичных дискурсов. Такое несоответствие Г. Гуковский называл в своих работах о творчестве Блока «гетерономией», употребляя этот термин по отношению к лирической теме. Он обозначает несовпадение сюжетной ситуации с темой, которая эксплицирует при описании «безмятежно-счастливого» хода событий абсолютно «трагическое звучание [133, с.80-81]».

Временное целое героя, реализующее себя в темпоральных характеристиках, раскрывает установку утопического сознания на реализацию идеи абсолютной власти. По терминологии К. Мангейма, такую форму утопического сознания можно определить как консервативную идею, которая характеризуется «господствующей, инстинктивной, а подчас и теоретически обоснованной ориентацией на имманентные бытию факторы [303, с. 143]». Для героя окружающая жизнь полностью детерминирована извне приказами Батяни, верой в незыблемость государственных указов, сакральностью имиджа государственной семьи как символа абсолютной власти. Эта вера подкреплена молитвами, суровой дисциплиной, материальными поощрениями и элементарным человеческим страхом «утраты даденных благ» и «физического уничтожения». Как и в романе О. Хаксли «Дивный новый мир», в произведении Сорокина воспитание покорности граждан осуществляется с помощью нейролингвистического программирования (гипнопедии). «Речей этих у Бати нашего дорогого три: про Государя, про маму покойную и про веру христианскую. Сегодня черёд – про веру. – Вот вы, анохи мои свет-дорогие, думаете, ради чего стену строили, ради чего огораживались, ради чего паспорта заграничные жгли, ради чего сословия ввели, ради чего умные машины на кириллицу переиначили? Ради прибитка? Ради порядка? Ради покоя? Ради домостроя? Ради строительства большого и хорошего? [472, с. 211]». В тексте фактически отсутствует динамика образа главного героя Комяги, от имени которого ведётся повествование. Монологическая речь носителя

сознания, которая охватывает практически всё повествовательное пространство, формирует дискурс нерелективного типа, основанный на «одногласном слове», что, как мы уже отмечали, характерно для утопии. В эпическом монологе, который становится принципом организации текста, судьба Комяги раскрывает общие тенденции общественного развития, что обнаруживает каузальную, теологическую логику носителя сознания, которую Ю. Кристева называет «верой в собственном смысле слова [239, с. 442]».

Апогеем единения опричников, выражающим единство, незыблемость и мощь абсолютной государственной власти, является сцена их коллективного совокупления «для единения духа и тела», что в утопической традиции связано с образом Левиафана из одноимённого романа - трактата Т. Гоббса. Согласно интерпретации английского философа и художника, в социуме, основанном изначально на вражде всех против всех в погоне за славой и выгодой, царит абсолютный хаос. Для его гармонизации и упорядочивания необходимо создать сверхгосударство, которое автор уподобляет библейскому чудовищу Левиафану. Произведение Гоббса стоит у истоков художественного изображения утопического сознания тоталитарного типа, подавляющего всякое инакомыслие с помощью карательных мер и насилия. Сорокин подробно описывает такие меры в своём романе, метафорически обозначая акции опричников: «пустить красного петуха», «погасить звезду», «поставить шутиху», «оголить», «зачистить», что значит «сжечь дотла имущество врага-вероотступника», «уничтожить известных культурных и политических деятелей», «взорвать», «разорить», «уничтожить». Таких «подвигов» за день опричник Комяга «со товарищи» совершает несколько, все они построены на исторических аллюзиях на деяния и указы Ивана Грозного. За свой нелёгкий день Комяга должен сделать следующее: «с шутами – скоморохами разобраться», «погасить звезду», «слетать к Ясновидящей Прасковье», которая вела беседы исключительно в тепле пламени горящих книг. Так, в рукописном «Стоглаве» (1551 г.), где изображен диалог Ивана Грозного с отцами церкви, можно найти свидетельства подобных поступков самодержца. Государь велел защитить веру христианскую от «арганников и гусельников», скоморохов и «богомерзких книг», а также ратовал за воспитание благонравия путём ежедневного чтения текстов нравоучительного содержания, таких как «Домострой», «Четьи Минеи».

При ознакомительном прочтении создаётся впечатление, что в монологическом пространстве текста романа Сорокина традиционный антиутопический герой не пытается противостоять системе, а конфликтность преодолевается этологичностью повествования, вследствие чего герой так и остаётся частью мира утопического. В тексте романа «герои –

избавители», бунтующие против системы, выполняют роль фона для изображения героя массовой литературы, который является настоящим «хозяином жизни», что отражает изменение самих механизмов формирования смыслов в культуре постмодернизма. Комяга – это спрофанированный образ былинного героя, пришедший на смену «моде на героическое из вчерашнего дня», поэтому выразитель народных дум баян Артамошка, решивший ради правды стать обличителем нравов, в изображении Сорокина – это лишь очередная «звезда», которую Комяге велено «погасить».

Несмотря на то, что организационным принципом эпической структуры романа Сорокина остаётся монологизм, языковая стихия открывает пространство диалогическое. На уровне сознания героя диалога не возникает, так как оба типа дискурса, раскрывающих риторическое и карнавальное начало утопии, ограничены абсолютной точкой зрения рассказчика на события. Карнавальное начало, названное Ю. Кристевой «гомологией: тело-сновидение-языковой структурой-структурой желания», с помощью языка ликвидирует субъекта, «здесь обретает плоть структура автора как олицетворённой анонимности [239, с. 443]». Демонтаж монологического слова в романе осуществляется не только за счёт жанрового полилога, но и за счёт смешения в речи Комяги временных пластов, лексики архаической и современной. Например, «кладу мобило на тумбу. Какого рожна посольский дьяк напоминает мне про обстояние? Ах да... теперь же посольские правят обряд омовения рук», «Справив большую и малую нужду забираюсь в джакузи...», «В то лето горячее много казначейских голов полетело. Боброва с пятью приспешниками в летке железной по Москве возили, потом секли батогами и обезглавили на Лобном месте... А имение мне отписали. Справедлив Государь наш [472, с.6,8,14]».

Праздник жизни карнавального действия уже с первых глав романа превращается в циничный аттракцион власти, раскрывая свою суть через скрытое в нём коллективное бессознательное, – телесность, чувственность, смерть. Такое осуществление карнавального начала в структуре художественного целого было названо в структурализме «ускользанием языка из-под власти линейности». В этом плане, комментарий Кристевой к текстам Бахтина можно дополнить ещё одним примером. Учёный отмечает, что «... только в этом пространстве способна воплотиться «потенциальная бесконечность» (термин Гилберта) дискурса, где находят выражение как запреты (репрезентация, «монологичность»), так и их нарушения (сновидение, тело, «диалогичность») [239, с.444]». Именно эту традицию впитали не только мениппея и полифонический роман, но и современная антиутопия.

Авторская игра с реальностью, основанная на философском и сатирическом типах условности, реализуется с помощью такой разновидности пародии, как бурлеск.

Умышленный разрыв между планом выражения и планом изображения достигается за счёт героического пафоса в целеполагании: например, «Опричина творит Слово и Дело Государево», «во имя святой Руси», «за величавую Москву белокаменную», и низкой вульгарной лексики, выражающей средства их достижения: «...напротив Университета старого кого-то сечь собираются. Притормаживаю, подруливаю. На этом месте секут интеллигенцию»; «Вот эти навозом, этой блевотиной, этой пустотой звенящей и питаются наши интеллектуалы-подпольщики. Полипы они инородные на теле нашего здорового русского искусства. Минимализм, парадигма, дискурс, концепт-уализм...»; «Идём за Батей. Идём. Идём. Идём гусеничным шагом. Светятся муде наши, вздрагивают уды в верзохах», «...не одно подмётное письмо упало в ящик Слова и Дела на Лубянке [472, с. 144,145,201,39]».

Пародирование монологического дискурса осуществляется в произведении за счёт обнажения механизмов производства смыслов массовым сознанием, которые действуют в повседневности автоматически, превращая популярные идеи в эскизные схемы, концепты, симулякры. За этой авторской стратегией скрыты установки соц-арта и концептуализма, претендовавшего на передачу «зачёркнутых слов», снимающих себя в момент высказывания. Справедливо по этому поводу замечает М. Липовецкий, который объясняет приверженность стилевой манеры Сорокина к концептуальной поэтике своеобразием его раннего творчества. Сорокин принадлежал к тем первым проявлениям соц-арта и концептуального искусства, которые развивались, как андеграунд, и выражали своё противостояние всему официальному с помощью установок авангарда, прежде всего, игровой свободы в отношениях с языком и смыслами. Поэтому «зрелый Сорокин» – это не столько «демонстрация власти [274, с.215]», сколько спор с авторитетами, в котором властью является авторская стратегия письма, несущая разрушительный пафос. В повествовательном пространстве социальной антиутопии Сорокина смешаны стили: былинного сказа, очеркового двуязычия, поэтических стилизаций на произведения Маршака, Маяковского, Толстого, Солженицына, «похабный пересказ бессмертного «Преступления и наказания [472, с.80]». Такое многоцветье делает своеобразной связь со стилевыми прототекстами, формирует новое пространство игры со смыслами, несущее энергию аттракциона. Вследствие такой стратегии письма антиутопическое художественное целое приобретает не столько трагикомический, сколько трагифарсовый модус.

В диахронической парадигме исторической изменчивости жанра особое значение приобретает проблема сохранения антиутопией внутреннего канона, интерпретируемого как «память жанра», что становится особенно актуальным в ситуации постмодерна.

Роман Сорокина «День опричника» сохраняет такие черты утопии, как риторичность, дидактизм, этологизм, тяготение к метаобразности, пафос возвышенного, деиндивидуализацию героев и персонажей, которые вместо имён имеют клички: Шелест, Самося, Мокрый, Правда и т.д. Внутренняя конфликтность риторического и карнавального начала, гетерогенного аксиологического пространства, как мы уже отмечали выше, порождается игрой стилей, установок различных жанров, структурных элементов антиутопии. Совершенно справедливо отмечает Б. Иванюк, что структура жанра, его морфология, синтагматика и семантика воспроизводят структуру мифа. Поэтому новаторство Сорокина в антиутопическом жанре может быть выявлено через призму мифопоэтического анализа традиционных утопических сюжетов, мотивов, образов и архетипов в романе - антиутопии «День опричника».

Обрамлением авторского повествования в произведении является сон Комяги, в котором ему снится, как он идёт «по полю бескрайнему, русскому, за горизонт уходящему», герой замечает: «вижу белого коня впереди, иду к нему, чую, что конь этот особый, всем коням конь, красавец, ведун, быстроног; поспешаю, а догнать не могу [472, с. 5]». Образ коня, символизирующий в фольклорной и культурной традиции естественные жизненные силы и красоту, в подтексте сорокинского романа имеет и другую художественную семантику. В кочевых культурах его связывали с приходом более развитых цивилизаций, поэтому образ объезженного коня является символом абсолютной власти. Данную художественную семантику раскрывают изображения лошадей, запряжённых в солнечную колесницу верховного божества, в античной, вавилонской, индийской, скандинавской мифологиях. В христианских текстах и живописи Христос часто явлен верхом на белом коне, что традиционно интерпретируется как обладание властью духовной. Комяга, получивший преимущества по сравнению с другими людьми («красного мерина», богатую усадьбу с челядью), в снах всё ещё ловит проводника власти духовной, которой он лишился, став «слугой власти земной», уподобленной Левиафану.

Рефлексия над этическим и духовным продолжается не только в снах, но и в галлюцинациях, вызванных приёмом наркотика – золотой рыбки. Освободившись от бремени мирских желаний, Комяга размышляет: «О плыви, плыви, златорыбица, устремляйся беспрепятственно, вымечи икру свою золотую в усталом мозге моём, да и вылупятся из тех икринок Миры Великие, Прекрасные, Потрясающие. И да воспрянет ото сна мозг мой [472, с. 90]». Продолжением видения становится былинная песнь о сказочном змее Горыныче, семь голов которого - царские опричники, выжигающие «страну безбожную». Мифическое число семь в данном художественном контексте

актуализирует своё значение символа космического и духовного порядка, завершающего природные циклы.

Следует отметить, что для современной антиутопии, как русской, так и западноевропейской, характерно соединение на основе базовой матрицы, которой выступает архетип островного Эдема, близких по художественной семантике мифологем и архетипов (о вечном возвращении, золотой расе, вселенском пожаре) с элементами теллурических и соляных культов, христианскими мотивами о блаженном острове Тильмун и вселенском потопе. Вербальное пространство современного антиутопического нарратива может быть прочитано как неомифологический коллаж с новым идейно-тематическим содержанием и рецептивным полем, которое создают различные культурные коды. В произведении Сорокина «День опричника», как и в антиутопиях Р. Мерля «Остров», У. Голдинга «Повелитель мух», М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб», теллурические и соляные мифы создают архитектурную основу произведений, совмещаясь с элементами мифов о Первотворении и вселенском пожаре. Первородные стихии, такие, как солнце, вода и земля, выступают в художественном мире этих романов не как астральные категории, а как неперсонифицированные живые существа, что указывает на связь с памятью утопического жанра.

Гетерогенный характер архетипа огня, с которым связан культ Солнца и многообразие его толкований в лингвистике, литературоведении и этнографии, позволяет, как мы уже отмечали ранее, считать его мифологической универсалией. Символом теллурических и подземных сил в этих произведениях становится образ воздушного змея (Турнье), змея - парашютиста (Голдинг), сказочного семиглавого змея-опричника (Сорокин). В мифологической традиции змей также является источником скрытых состояний, признаком потери личности, что переживают все главные герои. Бог огня, по своему характеру близкий солнечному богу, воплощает небесное сакральное предназначение, принимая участие в сотворении мира. Рассматривая функции этого образа в названных произведениях, можно считать его разными воплощениями того же архетипа.

М. Элиаде отмечает, что Солнце и Змей должны быть мифологическими образами, которые противопоставляются, но в мифопоэтическом мышлении они иногда совпадают, что опять подчеркивает двуединство богов и свободный переход из одного состояния в другое [592]. В индийской мифологии гигантское чудовище, которое захватило водную стихию, обладает змеиным образом. Рассечение его Богом Солнца содержит космологическое содержание - Сотворение Мира. Во всех мифологиях Космос создается

через убийство морского чудовища солнечным божеством. Змей выступает в образе виртуального Хаоса, который нуждается в упорядочении. В романе Сорокина опричники используют для опознания красный цвет в одежде и атрибутике, что эмблематически также выявляет принадлежность к солнечным богам и власти. В египетской мифологии красный цвет имел и негативный аспект - красный был цветом змееподобного бога Хаоса – Апепа. Таким образом, теллурическое и солярное в романе Сорокина, в отличие от европейских антиутопий, сливается в образе семиглавого змея опричнины, который изрыгает очистительное пламя, пожирающее неверных. Декодирование мифопоэтического пласта романа в какой-то мере подтверждает тезис Липовецкого о более ранних произведениях писателя: «Сорокин хорошо укладывается в матрицу наивно-материалистического (или, может быть, наивно языческого) мифа о грубом и неприятном, но неизбежном хаосе, который дремлет под тонкой плёнкой культуры. Такой хаос предстаёт неким чудищем, дальше коего воображение и мысль просто не движутся. По сути же, речь просто идёт о формально обозначенной логической антитезе гармонии, порядку, норме, закону [156, с. 414]».

В произведении Сорокина сны и галлюцинации формируют пространство утраченного «Я», поиск автором большей свободы за счёт стремления вырваться из плена тоталитарных текстов, что всегда оборачивается парадоксом всё большей зависимости.

Таким образом, антиутопия Сорокина, используя традиционный арсенал утопической топики, мифологических сюжетов и образов не только усиливает свою художественную выразительность, она рождает новый аттракционно-эпатажный синтез разных культурных контекстов. Это существенно обостряет восприятие художественного произведения читателем. Рецептивное поле современной социальной антиутопии постмодернизма являет собой диалог разных культур, в центре внимания которого - процесс разрушения предыдущих систем ценностей за счёт «игры» культурных кодов, жанров, мифологем, традиционных утопических сюжетов, образов и архетипов. Структуру жанровой композиции составляют оппозиция нарратива, как единства сюжетного действия, упорядоченного волей автора; и диегесиса, последовательности событий, распределённых читателем. Другими словами, взаимоотношения фабулы и сюжета являются контрапунктом, который составляет мифопоэтическое ядро произведения, оно рождается из текста романа, повести, рассказа и т.д. Миф становится действительным топосом повествования: пространством оригинального (по этимологии «первородного», «исконного») сообщения, своеобразным протоязыком в его семантической, а не морфологической целостности, языком воспоминаний, желаний,

стремлений. Основу фабулы всегда представляет конфликт самосознания «мыслящего Я», которое пытается вернуть себе право на пользование протоязыком.

ВЫВОДЫ:

1. Русская социальная антиутопия рубежа XX–XXI вв. отражает современное состояние утопической мысли, в частности, в русском национальном социокультурном контексте и воссоздаёт процессы идеологической констелляции, интегрирующей разнородные идеологические элементы. При этом общий кризис идеологий и легитимаций постмодернистской картины мира в русской социальной антиутопии указанного периода выражается не только в деструкции советской идеомифологической системы (А. Зиновьев «Зияющие высоты», «Катастрофка»), но и в переосмыслении национальной топики (Т. Толстая «Кысь»), гуманистических ценностей (В. Маканин «Долог наш путь»), основ классической эпистемологии (А. Курков «Сады господина Мичурина»).

В динамике антиутопии 80-х - 90-х гг. XX – начала XXI вв. прослеживается тенденция от дистопического отображения кризисности социального утопизма к акцентуации раскола между духовными и социальными связями, затрудняющими процесс формирования новой коллективной идентичности. Вектор социокультурного развития в рассматриваемых художественных репрезентациях направлен от фазы контрадикции легитимаций и альтернатив господствующей идеологии в 1980-1990-е к фазе трансформации, революционно-эволюционной смены идеомифа новой формой коллективной идентичности в общественном сознании начала третьего тысячелетия. При этом по-прежнему центром художественного осмысления в русской литературной антиутопии рубежа конца XX – начала XXI вв. остаётся консервативная идея.

2. Социальная антиутопия эпохи постмодернизма является жанровой модификацией классической социальной утопии. Её полиморфная структура сформирована на основе близких ей по эстетическим установкам и модальности «канонических» жанровых образований: менипповой сатиры, притчи, параболы, сказки, видения, идиллии, а также «свободных жанровых форм», таких, как роман, повесть, рассказ, которые подчинены антиутопической жанровой доминанте. Жанровая конвенция в разнообразных авторских стратегиях достигается на основе разных типов структурных связей (контаминации, обрамления, антитезы) при сохранении иерархического характера художественного целого. Конфликт современной социальной антиутопии выражается в противостоянии элементов риторического (монологического) и диалогического (карнавального, аттракционного) дискурсов, выраженного, по терминологии Ю. Кристевой, «гомологией: тело-сновидение-языковой структурой-структурой желания [239, с.442]». Демонтаж

дискурса нерелективного типа, основанного на «одноголосом слове», осуществляется за счёт бурлескного и травестийного типов пародирования различных жанровых структур, «игры» культурных кодов, мифологем, традиционных утопических сюжетов, образов и архетипов, в центре которой - разрушение предыдущих систем ценностей за счёт обнажения механизмов производства смыслов массовым сознанием, трансформации утопических проектов и идей в эскизные схемы, концепты, симулякры. При этом объектом критической рефлексии выступает не только утопическая парадигма (утопия, утопизм, утопическое мышление), но и традиции классического письма, выраженные в дегероизации героического (В. Маканин «Долог наш путь», В. Сорокин «День опричника»), публицистичности стиля (А. Зиновьев «Катастрожка», А. Кабаков «Невозвращенец»), подчёркнутой литературности, использующей образы, которые И. Скоропанова называет «культурофилософской постструктуралистской символикой «мир – текст – книга – словарь – энциклопедия – библиотека – лабиринт» и её вариантов [464, с. 69]] (Т. Толстая «Кысь», В. Сорокин «День опричника»).

3. В диахронической парадигме исторической изменчивости жанров утопия сохраняет не только константные, но и релевантные признаки внутреннего канона, интерпретируемого как «память жанра», что позволяет охарактеризовать её как канонический жанр, сформированный на основе консервативной жанровой матрицы. Абстрактность и широкое семантическое поле дефиниции антиутопии в качестве «самосознающего течения в литературе, представляющего собой критическое описание общества утопического типа» (А. Грицанов), «пародии на утопию или утопическую идею» (Б. Ланин), «метажанрового образования» (Ю. Попов) связаны с её универсальным характером, способностью образовывать на основе жанрового канона архитектуальные, метатекстуальные и гипертекстуальные формы. Иерархический характер полижанровой структуры антиутопии обусловлен, с одной стороны, генетической связью с древними архетипическими формами утопии, обладающими относительной функциональной устойчивостью в пространстве культуры, с другой - зависимостью жанрового содержания социальной утопии и её модификаций от идеологической и аксиологической доминанты эпохи. Последнее выражается как имплицитно, так и эксплицитно в непосредственной связи художественного мира антиутопии с актуальными проблемами современности, например: художественном осмыслении последствий Чернобыльской катастрофы в романе «Кысь» Толстой, перестроечных процессов в СССР в повестях - антиутопиях «Катастрожка» Зиновьева, «Невозвращенец» Кабакова», террористических актов в США 11 сентября 2003 года в романе-антиутопии Куркова «Сады господина Мичурина».

Постмодернистская стилевая доминанта современной литературы генерализирует сказочное, мениппейное, мифологическое в структуре антиутопии.

4. Антиутопическое художественное целое подвергает рассматриваемую утопию мнемонизации. «Разоблачительный характер» антиутопии позволяет многим исследователям отождествлять её с сатирическими жанровыми формами, что обусловлено их генетической общностью, состоящей в связи с традициями менипповой сатиры. Однако следует отметить, что в отличие от разнообразных форм выражения комического, которые также аксиологически гомогенны и нацелены на категорично-осуждающую, итоговую оценку, антиутопическое художественное целое разомкнуто в будущее и амбивалентно. Его эстетический модус включает сатирический вектор, однако имеет более сложную синтетическую структуру, что выражается и на уровне субъектно-объектных отношений и **архитектоники произведения**. Поэтому автор, передавая инициативу повествования герою, который является носителем определённых эстетических оценок, вынужден периодически обнаруживать себя, занимая вневременную позицию. Отождествления субъекта изображения (героя) и высказывания (автор), которое традиционное литературоведение называет рассказчиком, а нарративная типология я-протагонистом, позволяет читателю наблюдать за происходящим изнутри, при этом событие самого рассказывания и ситуация, о которой рассказывают, совпадают. Позиция вневременности по отношению к тексту позволяет биографическому автору стать рядом с читателем, моделируя рефлексию по поводу утопии, а не представляя уготованную читателю внутреннюю точку зрения на произведение.

Энергия антиутопического текста порождается авторской установкой на деканонизацию архаических жанров, столкновением лирической эмоциональной тональности с эпической темой, что выражается антитетичными типами дискурсов. Такое несоответствие Г. Гуковский назвал в своих работах о творчестве Блока «гетерономией», употребив этот термин по отношению к лирической теме. Он обозначает несовпадение сюжетной ситуации с темой, которая эксплицирует при описании «безмятежно-счастливого» хода событий абсолютно «трагическое звучание [133, с.80-81]». **Пафос** современной социальной антиутопии формируется на основе диалектической связи трагической патетики и комизма ситуаций и выражается в трагикомическом и трагифарсовом регистрах. **Конфликт** социальной антиутопии базируется на противостоянии идеологического и морально - нравственного порядков в самосознании героя, обнажающих имманентные свойства человеческого бытия.

5. Своеобразие современной русской социальной антиутопии состоит в превалировании сюжетов с утопиями реконструкции (героические), в которых наиболее продуктивными

являются **эпистемологическая** (Кабаков «Невозвращенец», Курков «Сады господина Мичурина», Маканин «Долог наш путь»), **социально-политическая** (Зиновьев «Зияющие высоты», Толстая «Кысь») и **теократическая** (Сорокин «День опричника») её формы. При этом соответствующим модификациям новейшей русской антиутопии соответствуют определённые **модели героя**, которые могут быть определены как «герой – жертва», «несостоявшийся герой-избавитель», «заложник социальной системы», допускающие синтезирование функций и обогащение дополнительными художественными смыслами. Они аксиологически связаны с доминантами русского национального сознания. В русской антиутопии не проявился так ярко, как в европейской, «поиск новой субъективности» (антиутопии М. Турнье, П. Буля, О. Хаксли, М. Этвуд), а акцентировано направление интеграции моделей коллективной и индивидуальной идентичности, социального макрокосма с личностным микрокосмом в сознании героя. Поэтому художественная семантика «идеального мира» выражена не через образ героя, как в классическом утопическом романе XVII-XIX вв. (Дон-Кихот, князь Мышкин), а воплощена в синтезированную форму утопического сознания (Мичурин, Комяга), интегрирующего индивидуальную идентичность с идеологическими представлениями о социальном идеале.

Разница в типологии героев западноевропейской и русской версий обусловлена: во-первых, кризисом в русском национальном сознании идеи мессианизма, связанной с девальвацией образа положительного героя советской литературы; во-вторых, с общими интенциями русской литературы рубежа веков, переживающей кризис идентичности, обусловленной поиском новых ценностей («серединный герой» прозы сорокалетних, «герой-пустота» в постмодернистской литературе, «обезличенный» герой в литературе соц-арта и концептуализма).

Следует подчеркнуть и определённую динамику в развитии образа «антиутопического героя», который в современной литературе не всегда имеет статус творца, но при этом сохраняет своё высокое положение и неординарность в отличие от образа «рядового», «обыкновенного», «человека толпы», что в целом характерно для русской литературы рубежа XX-XXI вв. (Крупин, Петрушевская, Маканин, Киреев, Толстая, Распутин, Астафьев, Попов, Мамлеев и др.). При этом смысловое целое героя, определённое через темпоральные характеристики, обуславливается фазами реконструкции субъективности, «отношение к нему автора становится определяемо отношением героя к себе самому». По определению М. Бахтина, такой тип бесконечен для автора, и он требует «всё новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием [46, с.46;47]».

6. **Темпоральность** антиутопического художественного целого в единстве Вре́менности, вре́менности и ритма определяет **структуру сюжета**, который условно распадается на две части, разделяемые катастрофой, революцией, природными катаклизмами, войнами. Это соответственно делит и жизнь героев на периоды до и после неординарного события. Причём время катастрофы можно охарактеризовать как Вре́менность, которой свойственен замедленный ритм и линейное, последовательное развитие событий. Время катастрофы всегда выглядит моментальным. Сама же антиутопическая картина мира выражает Длительность времени, она насыщена действиями и имеет активизированный ритм, который обнаруживает согласованность художественных элементов в композиции целого. Она манифестируется в разных регистрах, интегрируя различные формы выражения утопического художественного сознания: «путешествие в неведомую страну» + «вещий сон» + «политический роман» + «государственный документ» (Кабаков «Невозвращенец», Курков «Сады господина Мичурина»); «речь по поводу» + «государственный документ» + «роман воспитания» + «политический роман» (Сорокин «День опричника», Толстая «Кысь»). Причём переход из одного регистра в другой осуществляется за счёт характерного для утопического дискурса приёма инверсии, так, например, Курков использует инверсию сна, государственного документа, летописи, стремясь создать синоптическую картину советской действительности.

7. **Мифопоэтический анализ** современной русской социальной антиутопии позволяет выявить своеобразие её художественного мира. Он определён системой антагонистических взаимоотношений между индивидуально-авторской мифологией и памятью жанра, что выражается с помощью различного рода стратегий и механизмов деструкции мифоутопических концептов, основанных на поэтике алогизма. Традиционные сюжетные архетипы (формулы коллективного и индивидуального воображения), формирующие доминантный код утопии, подвергаются в её художественном мире демифологизации, что формирует картину хаоса, провоцирующего крах господствующего утопического проекта. Следует отметить, что для современной антиутопии, как русской, так и западноевропейской, характерно соединение на основе базовой матрицы, в роли которой выступает архетип островного Эдема, близких по художественной семантике мифологем и архетипов, а именно: о вечном возвращении, золотой расе, вселенском пожаре, с элементами теллурических и солярных культов, христианскими мотивами о вселенском потопе. Вербальное пространство современного антиутопического нарратива может быть интерпретировано как неомифологический коллаж с новым идейно-тематическим содержанием и рецептивным полем.

8. Доминирующей авторской стратегией в современной антиутопии является **игра**, основанная на карнавальной традиции. Она существенно отличается от романтической игры – имитации, которая призвана удивлять, и интеллектуальных игр модернистов. Её художественное своеобразие заключается в комизме ситуаций, языковой игре, двойственности позиции автора, одновременно изображающего роль субъекта повествования и маски. Выделяются такие специфические её особенности:

- в карнавальных формах «перевернутого мира антиутопии культивируется протестный дух народно-мифологического космоса, который вершится не скоморохом, а массовым сознанием. Ирония в тексте становится радикальной, она разоблачает ложные смыслы, установки и ценности;
- языковая игра предполагает помимо порождения «добавочных смыслов» ориентацию на понижение, обнажение скрытых значений посредством фольклоризации. Такое осуществление карнавального начала в структуре художественного целого было названо в постструктуралистских теориях «ускользанием языка из - под власти линейности»;
- игра, которую ведет автор с читателем, заключается в манипуляции эмоционально-оценочным отношением. Автор то обнаруживает своё присутствие перед читателем, то скрывает себя, переставая быть центром художественного произведения. В таком случае исчезает возможность однозначной дешифровки иронического высказывания, ирония перестаёт быть авторизованной и порождает амбивалентность в оценке событий и высказываний героев;

3.3. ТИП ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ

АНТИУТОПИЯ КАК ДЕКОНСТРУКЦИЯ УТОПИЧЕСКОЙ ИДЕИ

Литературный процесс рубежа XX–XXI вв. в современной русистике оценивается как сложное, многогранное, разновекторное явление, которое, по мнению В. Заманской, не может быть объективно осмыслено во всей своей целостности и полноте с помощью традиционных понятий метода, стиля, жанрового мышления. Предложенный исследовательницей подход к рассмотрению динамики литературы опирается на категорию «художественное сознание эпохи», которая интегрирует систему преобладающих типов сознания (экзистенциального, диалогического, религиозного, мифологического, политизированного), «материализующихся» в индивидуальном художественном мышлении» писателя [172, с. 8]. Утопический и экзистенциальный типы сознания являются универсальными субстанциями философско-художественного мышления XX столетия, во многом определяющими основные векторы развития современной русской культуры, что наиболее ярко отразила русская экзистенциальная антиутопия.

Формирование данной жанровой разновидности было вызвано, с одной стороны, трансформациями утопической парадигмы, в которой произошло смещение акцентов из сферы социального в сферу субъективного. С другой стороны, «масштабной актуализацией экзистенциальной проблематики», что убедительно доказала при исследовании художественной парадигмы переходной культурной эпохи А. Мережинская [326, с. 99].

В неприятии утопий, утопического сознания, утопизма «философия существования» оказалась созвучной основным антиутопическим установкам. Во всех своих художественных интерпретациях: русской (Ф. Достоевский, А. Платонов), испанской (М. де Унамуно), французской (Ж. - П. Сартр, А. Камю), англо-американской (Дж. Болдуин, А. Мердок, У. Голдинг) и японской (Кобо Абе) художественный экзистенциализм сосредоточил внимание на изображении конкретного человека и его жизненного мира как источника понимания бытия, выработав оригинальную поэтику, рассмотренную в работах А. Латыниной, В. Заманской, Е. Коссака, С. Семёновой, Ю. Милешина [259, 172, 234, 460, 330].

Гносеологические корни, как экзистенциализма, так и антиутопизма сводились к критике рационалистической традиции. Ч. Кирвель отмечает, что в современной литературе многие произведения антиутопического жанра содержат основные идеи философии экзистенциализма: гибель личности, раздавленной мощным прессом государственной организации, страх перед будущим, чувство отчаяния [222, с. 176]. В. Заманская подчёркивает, что форма кафкианских романов проектирует антиутопию XX века [172, с. 104]. В произведениях данного жанра экзистенциальные проблемы выступают составляющей художественного осмысления утопических идеологий, выражающих тоску «по старому общественному порядку, характер которого идеализируют и приукрашивают. Или же это утопически-реформистские надежды на изменение морального облика людей без социальной революции. Это и религиозная эсхатология с верой в то, что за страдания земной жизни воздастся на том свете. Это, наконец, индивидуалистически - нигилистический анархизм, отрицающий любую культуру...[234, с.18]». В некоторых современных авторских интерпретациях антиутопия определяется через экзистенциальное мироощущение. Например, польский фантаст С. Лем считает, что антиутопия - «это произведение, которое представляет собой демонстрацию страха и вырождение попыток усовершенствовать общество [270, с. 417]».

При таком количестве точек соприкосновения в экзистенциальных и антиутопических мировоззренческих установках, которые отмечены в современных литературоведческих и философских исследованиях, уместна постановка проблемы о характере этого интеграционного единства в структуре антиутопического жанрового мышления и своеобразии его художественного выражения.

Теоретики как европейского, так и русского экзистенциализма, в своих учениях отталкивались от критического осмысления социального утопизма и феномена утопического сознания в целом. Экзистенциализм отвергает продуктивность утопии, исходя из своей изначальной метафизической установки. Его концепции и мировоззренческие мотивы не принимают априорных, ограничивающих человека, общих формулировок, тотальных идей, методов и целей, которые позволяют индивидуальности отождествлять себя с надындивидуальным бытием, миражами, иллюзиями и вымышленными странами. «Утопия заменяет Бога будущим», - пишет Альбер Камю, - «она отождествляет будущее с моралью, а единственная ценность, которую она признаёт, должна служить этому будущему. Отсюда следует, что она почти всегда была принудительной и авторитарной [214, с. 280]». Экзистенциализм, как один из наиболее значительных векторов культуры второй половины XX столетия, во всём многообразии эстетических доктрин его предтеч Ф. Достоевского, Л. Толстого, С. Кьеркегора, а позднее

Камю, в литературной антиутопии выразил «драму вечной тоски по недостижимому идеалу [234, с. 23]». Отрицание социального утопизма, однако, не означает, что экзистенциализм исключает из своей системы рассмотрение вопроса о совершенствовании «человеческого общежития». Отношения человека и общества определяются его теоретиками как «совместное бытие» (М. Хайдеггер), «коммуникация» (К. Ясперс), «Я и другой» (Г. Марсель), «ситуация» (Ж. П. Сартр). Личность, вступающая в эти отношения, всегда одинока среди других людей, следовательно, «общественное» остаётся абстракцией.

В русской экзистенциальной традиции, концепциях Ф. Достоевского, Н. Бердяева, П. Флоренского, С. Франка, Л. Шестова утопизм традиционно рассматривался как искажение христианской идеи спасения мира и оценивался по отношению к хилиастическим и милленаристским установкам. Возможность построения совершенного мироустройства в пределах земного мира восходит к раннехристианским догматам, утверждающим идею второго пришествия Христа и установления тысячелетнего царства божьего, и является наиболее распространённой формой религиозно-утопических учений в России, неоднократно возрождавшихся в разных социокультурных контекстах. Представителями русской религиозной философии милленаристская идея оценивалась как «ересь утопизма». По мнению С. Франка, тысячелетнее царство было задумано для «утверждения абсолютной Божьей правды на земле», и в процессе своего осуществления превратилось «в дело убийства - в переносном и в прямом смысле слова – живого, конкретного, реального человека, в уничтожение самой жизни и тем самым всякой возможности её морального совершенствования [523, с. 394]». С. Булгаков в работе «Апокалиптика и социализм» подчёркивает особую роль данного типа утопического сознания не только для просветительской концепции прогресса, но и обоснования в русской национальной ментальности социалистической доктрины.

Опираясь на национальную традицию художественно-философской мысли, русская экзистенциальная антиутопия рубежа XX–XXI вв. критически переосмыслила целый комплекс интенций религиозного утопизма, связанных с чаяниями тысячелетнего царства. Это, прежде всего, раскрывающее специфически христианскую парадигму внутренней жизни, художественное осмысление идеи внутреннего апокалипсиса, которое вызвано осознанием невозможности создания праведного мира в связи с несовершенством и греховностью самого человека. В конечном итоге эта роковая диалектика неизбежно превращает замысел спасения и преобразования мира в «восстание Человека против Бога [523, с. 390]». Во-вторых, это «болезненно-острое переживание царящих на земле зла и страдания», вырастающих до неприятия всего мира, «погрязшего во тьме», свойственное

хилиастическим и милленаристским концепциям. В-третьих, особенно актуальная для русского культурного контекста мысль об обретении утопического рая тысячелетнего царства через страдания и муки Христовы, оправдывающие не только революционный путь достижения «светлого часа», но и жертвенность ради него.

Доминирующей художественной стратегией критического изображения данного типа утопического сознания в структуре экзистенциального антиутопического художественного целого выступает механизм деконструкции. Следует акцентировать внимание на наличии двух фаз в данной технике постструктуралистского интеллектуального критицизма, которые являются общими для всех интерпретаций данного феномена. Так, И. Скоропанова отмечает, что в этом демонтаже, расслоении, разложении на части главной остаётся интенция не на «регрессию к простому элементу», а «выявление внутренней противоречивости текста», «обнаружение остаточных смыслов, доставшихся в наследство от дискурсивных практик прошлого [464, с. 18]». Н. Зборовская прямо указывает на этапы деструкции (нарушение структуры) и реконструкции (коренное переустройство) «з метою системного спростування філософії та культури логоцентризму [178, с.375]». А. Горных, А. Грицанов выделяют в этом «методе парадоксального прочтения» такие шаги в работе с бинарными конструкциями разных типов (формально-логическими, мифологическими, диалектическими и др.): разбор оппозиции, уравнивание обоих её членов, максимально дистанцированное рассмотрение, определяющее возможность/невозможность осуществления [100, с. 199]. Предложенная Ж. Деррида в работе «О грамматологии» (1967) теория деконструкции позднее уточнялась и обогащалась его последователями Д. Р. Серлем, Дж. Х. Миллером, Х. Блумом, Ф. Соллерсом, Ю. Кристевой в аспектах децентрации (как отсутствия привилегированной точки зрения и иерархии в тексте), техники означивания, архиписьма. Она может быть использована при анализе механизмов её осуществления в русской экзистенциальной антиутопии только концептуально с учётом разной степени и характера проявления данного феномена в различных стратегиях письма.

В художественном разрешении общечеловеческих проблем современная русская антиутопия вобрала «фундаментальные художественные приёмы» выражения экзистенциального сознания, такие как: изображение многообразия пограничных ситуаций, организация повествования в форме потока сознания, пристрастие к психологическому эксперименту и трагический пафос, формирующие экзистенциальную картину мира во всём многообразии индивидуально-авторских интерпретаций.

Художественный мир современной русской экзистенциальной антиутопии характеризуется высокой степенью художественного обобщения, специфическим

видением мира «на грани», «на рубеже», «на пределе» его смыслообразующих начал. Утопической жанровой доминантой данной разновидности антиутопического художественного целого выступают утопии вневременного порядка, кодифицированные Е. Шацким как «ахронии». По мнению учёного, в них представлен некий комплекс «желательных общественных ценностей», таких как Разум, Господь, Природа, Дао, платонизм, универсальная гармония [577]. Экзистенциальная антиутопия обнаруживает, что всякая универсалия оказывается миражом, иллюзией социальной гармонии, вселенского счастья, истины, а в мире господствует уничтожающее Ничто, которое равносильно сущности бытия. Она становится двойным отрицанием абсолютных истин, например, таких как: гуманизм (экзистенциальные антиутопии А. Зиновьева «Живи», У. Голдинга «Повелитель мух»), прогресс (Л. Петрушевская «№1 или в садах других возможностей», М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский Лимб»), моральные императивы власти (В. Пелевин «Жёлтая стрела», Р. Мёрль «Остров», «Мандрапур»), национальные культурные концепты (В. Ерофеев «Русская красавица», «Пять рек жизни»). Поэтому главный конфликт классической антиутопии между человеком и государственной системой в экзистенциальной антиутопии переходит в плоскость постановки проблемы об отношениях Человека и враждебного ему мира, измерение «Я и другой».

В произведениях Виктора Ерофеева «Отщепенец» (1983), «Карманный апокалипсис» (1984), «Болдинская осень» (1985), «Русская красавица» (1982), «Пять рек жизни» (1996 - 1998); В. Пелевина «Жёлтая стрела» (1993); А. Зиновьева «Живи» (1982); В. Маканина «Лаз» (1991); Л. Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» (2000); Л. Петрушевской «№ 1 или в садах других возможностей» (2004) отражено единство экзистенциального и утопического метасознаний в современной культурной жизни России и Европы. В художественном мире современной экзистенциальной антиутопии эсхатологизм бытия и трагизм индивидуальной человеческой судьбы проявляются как в невозможности соединиться с Абсолютом (В. Пелевин, В. Маканин), так и в бессмысленности человеческого бунта против первооснов жизни, увеличивающего абсурдность мира (В. Ерофеев, Л. Петрушевская). Такие мировоззренческие установки отражают как этнонациональную специфику в понимании экзистенциальных проблем, выраженную в онтологическом отрицании Ничто и признании всемогущества Бога и Абсолюта (Л. Шестов, С. Франк), так и европейскую традицию, рассматривающую Ничто как начало, равноправное Абсолютному бытию (Ж.П. Сартр, А. Камю, М. Хайдеггер). Традиционные экзистенциальные метафоры-концепты «Чумы», «Абсурда»,

«Гошноты», «Госки», «Страха и трепета» дополнены в них метафорами «Утраты», «Обречённости», «Страдания», «Жертвенности».

Таким образом, данный тип современной русской антиутопии имеет дискретный характер художественного видения – отражения действительности, обогащённый опытом мировой экзистенциальной традиции. Реконструкция антиутопического модуса акцентирована на онтологическом и метафизическом аспектах, позволяющих раскрыть как основные мировоззренческие, так и поэтические характеристики этой разновидности антиутопического жанра. Интеграция экзистенциального и антиутопического модусов усиливает ощущение тревоги за безысходность судьбы человека в мире, полном антагонизмов.

**3.3.1. Национальные мифоутопические концепты и идиологемы
в произведениях Вик. Ерофеева «Карманный апокалипсис»,
«Болдинская осень», «Русская красавица», «Пять рек жизни».**

Поэтическое своеобразие современной русской экзистенциальной антиутопии ярко выражено в творчестве Виктора Ерофеева. Его интерес к изучению «философии существования» определён не только особенностями авторской позиции, но и кругом научно-исследовательских интересов писателя. Ерофеев пришел в литературу из литературоведения, в 1975 году он защитил кандидатскую диссертацию на тему «Достоевский и французский экзистенциализм». В своих многочисленных интервью автор признаёт влияние на его творчество идей французского безрелигиозного гуманизма о «непредставимости» человека, ярко выраженных в тезисе Ж.-П. Сартра: «Человек потому не поддается определению, что он с самого начала ничего собой не представляет [452, с. 323]». Другой важной особенностью, характеризующей его отношение к литературной традиции, является внимание к наследию русского классического романа от Ф. Достоевского до Л. Толстого, русской поэзии конца XIX-XX вв., от Ф. Сологуба до И. Бродского, драматургии от А. Чехова до Вен. Ерофеева, французской литературе от Г. Флобера до М. Пруста, от Г. де Мопассана до Б. Виана, «проклятым поэтам», особенно Селин. В философских воззрениях писатель опирается на осмысление творчества маркиза де Сада, популярного в европейской философии и литературоведении середины XX столетия, а также одного из крупнейших представителей русского экзистенциализма Льва Шестова.

Постгуманистическая идеология, которой следует в своих эстетических установках автор, чрезвычайно проста: профанация ценностного мира русского человека. Сама тема бесплотности и бесполезности человеческих усилий в богооставленном и обезображенном мире придает, по мнению критики, худо-жественному творчеству Ерофеева «притягательность [157, с. 228]», «многоуровневость [147, с. 201]», «аналитичность [141, с. 234]», «полифоничность [24, с. 181]». В экзистенциальных рассказах - антиутопиях «Отщепенец» (1983), «Карманный апокалипсис» (1984), «Болдинская осень» (1985), романах – антиутопиях «Русская красавица» (1982), «Пять рек жизни» (1996-1998) проблема «концов», но не «начал» русской души является определяющей. Ерофеев рассматривает традиционные для русской литературы, для русской религиозно-философской мысли и социально-политической идеологии, возникшей на русской почве, темы завершенности и будущности исторического процесса, существования человека и мира без бога, которых в целом касались Н. Гоголь, Ф. Достоевский, В. Соловьев, Н. Бердяев, С. Булгаков и многие другие русские писатели, поэты, философы, художники.

Антиутопическое начало в произведениях Ерофеева выражает себя в деконструкции идеологем русского утопического сознания: о литературности русской души, спасении мира красотой, христианском очищении через страдание, приоритете общественного над

личным. Внимание Ерофеева в произведениях 80-90х сосредотачивается на исследовании традиционных национальных духовных ценностей с целью разрушения «памяти утопического жанра», ядром художественной семантики которого является этическое содержание. Своеобразие авторской манеры писателя заключается в том, что он пытается в художественном мире своих произведений вести живой диалог с представителями русской религиозно-философской мысли. Литературность русской ментальности, по мнению Ерофеева-теоретика и Ерофеева - критика, представляет исток ее социально-политического утопизма, который вылился в «путешествие в Ад», как выражается он сам, русской души в двадцатом столетии. Анализируя произведения писателя, А. Курский задаётся вопросом: что через что движется в русском сознании — жизнь через литературу или литература через жизнь? Он видит предназначение Виктора Ерофеева в том, чтобы наблюдать данное «кровообращение».

В своём творчестве Виктор Ерофеев раскрывает две основные тенденции, «столкнувшиеся» в литературе 1980-1990-х годов. Первая из них развивала традицию литературности и доводила положительного героя советской литературы до карикатурно-комического образа, воплощающего в своей судьбе идеи Добра, добрых дел, благих упований, санкционированные официальной социально-политической утопией. Вторая развенчала «идиллии и пасторали» добродетелей социалистического реализма и стала в буквальном смысле опытом антиутопии, опытом художественного и поэтического анализа тоталитаризма. И в ней Ерофеев обнаружил те «цветы Зла», которые необходимо произрастают на русской почве, и только на этих Елисейских полях Зла обнаруживает себя ее подлинность и правдивость, способная освободить человеческую душу от бесплодных начинаний. «Новые ценности нам навязывали на протяжении нескольких десятилетий, и мы долго утешались самообманом будто истина – в классических произведениях русской литературы... [164, с. 22]».

Виктору Ерофееву в какой-то мере вторит В. Пьецух «нет решительно ничего удивительного, что у нас куда жизнь, туда и литература, а с другой стороны, куда литература, туда и жизнь, что у нас не только по-жизненному пишут, но и по-письменному живут [418, с. 219]».

Этой проблематике посвящен целый ряд произведений 80-х, в которых авторская стратегия нацелена не только на ниспровержение классиков великой русской литературы, но и идеалов православия. «Если Бога нет, всё позволено», - размышляет по-ницшеански герой рассказа «Болдинская осень» (1985). Наслаждаясь красотами осеннего леса, он неожиданно приходит к разочарованию во всём, что значимо для советского человека – в семье, Родине, Ленине, культуре, жизни и снова – в Боге.

В рассказе «Карманный Апокалипсис» (1984) дистопическое содержание подчёркнуто уже самим названием произведения. Поток сознания автора обращён то к возвышенным мечтаниям о судьбах России («на последнем издыхании молодости я сознаю, что Россия находится вовсе не в худшем своём виде и состоянии, лелею мечты, возлагаю надежды на лучшее будущее, на непочатые силы, на прочее [163, с. 359]»), то к многоголосию персонажей его романа. Судьбы России в лицах Пушкина и Чаадаева, Розанова и Страхова перемежаются с диалогами Бирюкова и его жены, доктора, «товарищей». Проникновение в чужое сознание порождает многозначность смыслов, стирая грань между смертью и игрой в смерть, с которой начинается и заканчивается произведение. Многослойная структура повествования, в которой постоянно меняются субъектно-экспрессивные формы выражения различных «сознаний», порождает многообразие интерпретаций.

Сложно утверждать, стремится ли автор реализовать определенную теоретическую установку или решить художественные задачи? Вероятнее всего, что в концептуальном плане в творчестве Ерофеева вполне сознательно теоретическая установка выдается за художественную задачу, и автор ведет игру с читателем, говоря об одном, он подразумевает нечто иное. Основой авторской поэтики представляется расчленение предметного и смыслового планов восприятия образа. Предметное, явленное выражается средствами низкой, ненормативной лексики. Смысловое, подразумеваемое, обнаруживает себя в обнажении табуированных смыслов вечных тем русской литературы: жизнь и смерть, любовь, верность и измена, ностальгия, патриотизм и отступничество. Поэтому в восприятии читателя образ вычленяется из текста произведения и погружается в мир жизненных переживаний, этот мир и становится действительным контекстом произведения.

Герои «Карманного Апокалипсиса» в книжном магазине плачут над книгами, апостолы русской литературы сидят на буквах-стульчиках, «некоторые из которых оказались электрическими [163, с. 364]», их манит своей комфортностью католицизм, потому что «там сидят на лавках и читают Евангелие ... и каждая старушка особливо» и девки ходят простоволосые и нет «чувства порога, как в русской церкви [163, с. 365]».

Возвышенное в тексте постоянно проверяется бытовым и обыденным. Эkleктика парадокса создаёт в стиле произведения смысловые узлы, в которых пафос преодолевается повседневностью. «Ваша личная ответственность велика. Вы глумились над Россией... Нужно искупление.

- Где же вы были, сударь, всё это время?

- Болел, - сказал я. – Однажды... короче, у меня были неприятности» [163, с. 361].

«- Милый вы мой, наружу рвётся здоровое национальное религиозное чувство. Достоевский. Вы, кажется, ничего против Достоевского?

- Россия. Ой! Чем больше думаешь о ней, тем меньше чувствуешь жизнь.

- Всё есть! Всё! Но какие цены! Вы заправлялись? Знаете, почём литр бензина? [163, с. 362]»

«Болдинскую осень» и «Карманный Апокалипсис» можно определить как рассказы-антиутопии, в которых подвергается деконструкции структура утопического сознания советского человека. Но если в первом произведении, небольшом по объёму, традиционный для антиутопии двучастный сюжет представлен в виде развёрнутого оксюморона, то в «Карманном Апокалипсисе» эпическое полотно имеет несколько носителей сознания и представляет собой рассказ в рассказе. Его герой Бирюков возвращается на родину и констатирует изменения во всех сферах жизни. Традиционный для антиутопии конфликт личности и государства, личности и системы, завершается гибелью героя, который за предсказание распада системы сталкивается с её суровыми хранителями. В предсмертной записке, оставленной, якобы после самоубийства, Бирюков прославляет союз народов и отрекается от своих старых идей. С помощью сатирической условной образности автором достигается эффект заострения. Несоответствие тематического и стилистического планов художественной формы создают ощущение нелепости происходящих событий, приобретающих в ходе повествования трагикомическое звучание.

Особенностью творческого кредо Ерофеева является его стремление не только к переоценке ценностного мира русского человека, а и к ревизии действительности. Его критика направлена не только против советской утопии, но и против русской религиозно-православной ментальности: ожидания конца времен, Судного дня, мессии, царства Божьего на земле. Эти мотивы доминируют и в более крупных эпических формах 80-90-х, в принесшей писателю известность «Русской красавице» (1980-1982), «Судном дне» (1991).

«Русская красавица» после публикации в России в 1990 году стала мировым бестселлером и была переведена более чем на 20 языков мира. Сюжет романа построен как исследование социальной среды московских литературных кругов второй половины семидесятых. Рассказ ведётся от имени главной героини – Ирины Владимировны Таракановой, московской высокопрофессиональной проститутки. Как героиня классических антиутопий, она излагает пережитое в своём дневнике, хотя к литературе «не имеет никакого отношения [163, с. 16]». Её клиентура состоит из писателей, музыкантов, диссидентов, представителей номенклатуры, иностранцев. Выбор автором главной

героини представляет собою антитезу официально признанных образов женщин-тружениц, ударниц, передовичек как положительных героинь советской литературы. Автор в принципе отказывает читателю в положительном герое. Ирина Тараканова, в отличие от официальных героинь, это воплощение женского начала. Справедливым будет отметить, что тема обретения женственности в любви не была чужда советской официально санкционированной художественной культуре. Необходимо напомнить в этой связи, получившие самое высокое признание произведения Ю. Бондарева, Б. Можая, В. Астафьева, а также стихотворения М. Алигер, Б. Ахмадулиной, Ю. Мориц, фильмы Э. Рязанова. Советская любовная женская лирика получила широкое распространение и в массовой культуре. Парадокс заключается не в том, что тема женственности отсутствовала в советском искусстве, а в том, что в массовом сознании она представлялась как противоположность официальному искусству. Поэтому женский образ, формирующий основу повествования в «Русской красавице», не является чем-то исключительным, а выражает одну из типических черт русской литературы данного периода. Образ героини представлен автором не в аспекте идейно-нравственной эволюции, становления характера или диалектики души, он изображён как замкнутое духовное и жизненное пространство, важную роль для характеристики которого играет телесность.

Классические идеи об автономности духовного и телесного в жизненном мире субъекта сменяются в творчестве Вик. Ерофеева и в постмодернистской литературе пониманием неразрывности интеллектуального и чувственного начал. Они формируют и новое видение внутреннего мира человека. В работах М. Мерло-Понти, Ю. Кристевой, М. Фуко, Р. Барта, Ж. Делёза и Ф. Гваттари предпринята попытка осмыслить целостность человеческой субъективности. Одухотворённое тело рассматривается как источник различного рода смыслов, породив понятия «социального тела» (Ж. Делёз, Ф. Гваттари), «дискурса телесности в культуре» (М. Фуко, Ж. Бодрийяр), «эротического текстуального тела» (Р. Барт), «хоры как выражения телесности праматери-материи» (Ю. Кристева). Принцип «телесности» повлёк за собой акцентирование внимания на проявлениях бессознательного, изображении патологических аффектов, сексуальности как особой формы выражения чувственности. Постмодернистское понимание субъекта вытекает из гипотезы З. Фрейда о двух фундаментальных инстинктах, которые определяют сущность природы человека - это Эрос (влечение к жизни и удовольствию) и Танатос (влечение к смерти). Понимание Эроса у Ерофеева несводимо к сексуальности, хотя и с ней связано. Ещё Платон объединил в своём «Пире» Эроса любви и близкого общения с Эросом космическим творцом, гармонизирующим мир. Фрейд утверждал, что

платоновское видение конгруэнтно его «понятию любовной силы психоаналитического либидо [529, с. 34]». Отсюда становится очевидным, что эпатажность поэтики Ерофеева носит внешний характер, сексуальность в его произведениях выступает в роли семиотического знака, необходимого для привлечения внимания к «основам жизни».

Роман «Русская красавица» не может быть кодифицирован как эротический, хотя в нем мы находим соответствующие образы: зеркало, блудница и т. д. В произведении затронуты мотивы апокалиптической литературы, связанные с проблемой теодицеи. Писатель безуспешно предпринимает попытку ответить на вопрос о происхождении зла и несправедливости. Но он только касается отдельных его сторон в характерном для русского религиозного сознания эсхатологическом духе. Архитектоника повествования строится на разрушении символических форм жизненного мира главной героини вследствие деструкции символического ряда сознания, пространством которого является человеческое тело. Читатель имеет дело не с садистической (институализированной) и не с мазохистской (договорной), используя термины психоанализа, деструктивностью, а с особым типом концептуализированной и осуществляемой на онтологическом уровне деструкцией, которую можно обозначить только в терминах классического психоанализа, как силу Танатоса, «деструктивные влечения либидо» (Ж. Делёз). Поэтому части человеческого тела становятся метафорами безысходности существования. В «Русской красавице» - это «плечи», «лодыжки», «бедро», «кисть», «грудь» и др. Ценность отдельных фрагментов женской телесности обнаруживает себя в социальном пространстве: «пролетарское довольствие бедрами»; прикосновение к плечам и «откровенность белизны плеч»; «неоцененность лодыжек».

Есть ещё одна антитеза, придающая эмоционально-образную выразительность роману. Рационально продуманной жёсткой и влиятельной идеологии тоталитарной системы противостоит, согласно законам жанра, чувственность, подвергающая деконструкции основы риторики власти и установленных ею жизненных норм. В экзистенциальной антиутопии «Русская красавица» через призму духовного «Я», «жизненного мира» героини осуществляется анализ социальной антропологии. Он смоделирован ситуацией, в которой оказывается высококлассная проститутка, оказавшаяся после смерти любовника, известного писателя, беременной и без средств к существованию в равнодушном к ней мире вчерашних подруг, любовников и знакомых. Жизненный мир героини также изначально опознается в качестве пространства интимных переживаний. В основу сюжета положена, прежде всего, личная драма влюблённой женщины на фоне коллизий общественной и социальной жизни. Как и в классическом романтизме первой половины XIX столетия, мы имеем дело с описанием жизненного

мира, аксиологическую перспективу которого составляют поиск целостности внутреннего мира и объективных условий существования героини. Поэтизация безобразного открывает читателю «подполье» человеческой души, характерную для русской постмодернистской литературы драму обыденности.

В отличие от классического романтизма, мы обнаруживаем, что пафос, возвышающий героя над действительностью, представлен не высокими душевными переживаниями возвышенного свойства, а обыденными впечатлениями, в смысле и значениях которых он пытается разобраться. Другой важной чертой неклассического варианта романтизма является антитетический характер целостности внутреннего мира. В своем существе она заключает не единство судьбы мира и судьбы человека, характерное как для всей классической гуманистической традиции, так и для связанной с ней литературы романтизма, а целостность, в которой открывается представляющее переживание и проживание разрыва сущности и истории, человеческого бытия и мира.

Поэтому своеобразие художественного метода автора, изображающего жизненный мир героини «Русской красавицы», обладает такими особенностями:

- во-первых, он воспроизводит антитетические элементы русской литературно-художественной традиции, начиная с антитезы, Пушкин/Гоголь, и далее – Чернышевский/Тургенев, Достоевский/Соловьев, Горький/Андреев;
- во-вторых, он избегает целостности формы и содержания, в «Русской красавице» принципиально противопоставляются и сводятся к противоречию внутренний мир героя и способы его выражения;
- в-третьих, исследователи отмечают, что излюбленной формой Ерофеева является пастиш, т.е. использование посредством явного и неявного цитирования элементов разнообразных стилей. Например, автор иронически обыгрывает драматургов, он подыскивает имена своим персонажам и произведениям в русской и советской классике.

Это приводит к своеобразной композиции, основанной на технике коллажа. Ерофеев прибегает к наложению различных повествовательных конструкций. Так, на натурализм описаний жанровых сцен накладывается мифологический сюжет, в повествовательную ткань романа вплетается драматургия, реализм событий обусловлен мистическим контекстом, образующим синтетическое единство философского, мифологического и сатирического видов условности. Заметим, что в своем художественном творчестве к подобным приемам широко прибегал в кинематографе Параджанов. Этот же прием использовался в наглядной агитации. Единственное, что

отличает диссидентскую культуру и официально санкционированное искусство, так это степень откровенности. Данной проблемы собственно касается и Виктор Ерофеев.

Загадкой произведения является не факт гибели героини, а добровольность принесённой ею жертвы и готовность к саморазрушению. В сюжете «Русской красавицы» конфликт Эроса и Танатоса разрешается в стиле экзистенциальной поэтики. Моральная катастрофа переживается героиней как отчуждение от индивидуального счастья и утверждение общей справедливости, оставаясь всегда лишь переживанием чувства вины. Официально санкционированной утопии автор противопоставляет теологизм. Теологическая конструкция романа претендует на то, чтобы показать природу социального утопизма русского духа в масштабах достаточно важной идеологемы, авторство которой принадлежит Достоевскому: «Красота спасет мир». Но жизненный мир Ирины Таракановой не состоялся по той простой причине, что в советской действительности осуществима лишь сексуальность. Поэтому основной проблемой художественного мира «Русской красавицы» представляется отсутствие красоты, наполненной любовью. Ни мужские, ни женские образы не живописуют ни обольщение, ни соблазн, ни эротизм. Впрочем, данное обстоятельство констатирует и автор устами героини в её диалоге с богом: «Что же мне тогда дано, Господи? А то, чтобы ты ходила среди людей и высвечивала из-под низа всю их мерзость и некрасоту! [163, с. 244]».

Поскольку любая теологическая структура предполагает форму диалога, осуществляемую в молитвенном обращении к Создателю, то автор инкорпорирует весь масштаб индивидуального существования героини в молитву. Однако она не имеет необходимой художественной выразительности. Молитва Ирины выстроена по принципу жалоб и отпеваний и выглядит как исповедь об утратах, проникнутая отчаянием. Авторский расчет делается на то, что молитвенное обращение героини к Богу должно поддержать мифологию любовного чувства, всецело овладевшего ею. Однако поскольку мифология представляет собою не непосредственность чувственного восприятия, а рационализацию желаний, то автор возвращает героиню в некрещеный мир. Собственно говоря, вся «Русская красавица» представляет собою действительную апологию мира, в котором искупление утратило смысл, а богооставленность представляет собою единственно возможный способ существования.

Художественная стратегия изображения героев, которой следует автор «Русской красавицы», с точки зрения постструктуралистских подходов такова: садистический характер институализированных форм власти порождает мазохистскую природу чувственности. Мазохизм проецируется на маскулинность. И отсюда его герой-мужчина – это либо скрывающий свою мужественность онанист, либо мазохист, как герой «Русской

красавицы» – Леонардик, либо инфантильное создание. Несомненно, что все эти героимужчины представляют собой изнанку официально признанных героев. Но даже санкционированная эстетика легитимировала мазохизм, так как страдания героя составляет одну из констант литературы социалистического реализма. В своей сущности она продолжает многовековую тему душевных терзаний, играющих особую смысловую роль в жизни человека, и «в области искусства определяет доминантную роль начал и концов, особенно последних [291, с. 249]».

Как уже отмечено, универсализм жизненного мира героини «Русской красавицы» представляет собой характерный для предперестроечного времени поиск единства внутреннего содержания и внешнего выражения сознания, однако порождаемый текстом эпохи и текстом отдельного произведения контекст обнаруживает онтологическую пропасть между человеком самим по себе и временем его существования. Отсюда возникает утопический хронотоп всего повествования. В романе осуществлено, по меньшей мере, двойничество времени: время жизни не совпадает со временем существования, время историческое не совпадает со временем социальным, время мира и временность человека представляют собой несоразмерные величины. Из этого возникает особый алгоритм времени, время измеряется красотой, но при этом красота вечности непропорциональна красоте исторической перспективы. Утопия осознается как необходимое отсутствие всякой исторической перспективы – «эквilibр» существования (метафора Ерофеева). Происходит разрушение линейной перспективы пространства, так как повествование ведется не из прошлого в будущее, а из будущего в настоящее, из вечности во временность, романическая история отменяется, хотя и образует нарративную форму повествования.

В «Русской красавице» мы по существу имеем дело с уникальным фактом «изъятия истории из собственной бытийственной основы [30, с. 278]». Это и составляет ядро неоромантической поэтики героического пафоса, раскрывающее жизненное предназначение героини. В этом же основа и героической мифологии неклассического романтизма. В жанровой композиции это приводит к диморфизму структуры: внешнее выражение осуществляется посредством трансфигурации отображаемой действительности вне всякого намека на линейную перспективу отображаемого пространства. Внутреннее содержание жизненного мира представляет собой цепь метаморфоз. Поэтому вся жанровая композиция может рассматриваться как дискурс расчленяемого сознания.

Антиутопическое жанровое мышление в романе-антиутопии Ерофеева основано на распространённой в русском религиозно-философском ренессансе тематике девальвации символов, подвергающей децентрации идеологические основы логоцентрических

структур тоталитарной власти и жизненного мира советского человека. Смысловое пространство повествования образуется благодаря тому, что автор поступательно разрушает основы рациональности и иерархической упорядоченности жизни своей героини и в конечном итоге показывает, что разрушение внутреннего мира происходит вследствие деструкции символического ряда сознания. Утраченный символический ряд ведет к сужению средств выражения, т.е. горизонта существования героини. Но в конечном итоге она обретает вечность как некую вертикаль существования, а не как горизонталь осуществления. Поэтому пафос героического невозможен. Отсюда и возникает нигилизм в качестве смыслополагающей сущности романа. При этом следует отметить, что отрицание утопии по существу и представляет собою утопию.

В данном случае мы имеем дело с реминисценцией темы отступничества, характерной для экзистенциального романа у Камю и Сартра. Но отступничество опознается не в перспективе ценностных установок героя и проекта его будущности, а как одержимость. Автор пытается определить природу одержимости. В данном случае имеет место любовная одержимость, вплоть до самозабвения. В отличие от традиционного экзистенциального романа героиня лишена ситуации выбора. Это можно объяснить только в том случае, если обратиться к природе нарративных и мифопоэтических структур романа, обусловленных принципами утопического сознания миллениаристского типа, которые имеют форму морального мировоззрения. При этом природа нравственного трагизма романтического героя и природа моральной катастрофы героя неоромантизма имеют различную этиологию. Основу нравственного трагизма составляет несоответствие идеала и действительности, когда идеал довлеет над действительностью как должное, определяющее, необходимое. А моральная катастрофа переживается героиней как отчуждение от индивидуального счастья и утверждение общей справедливости, оставаясь всегда лишь переживанием чувства вины. Поэтому автор предлагает читателю сентиментально сочувствовать героине. Это придает роману «Русская красавица» публицистичность, которая в конечном итоге конкурирует в пространстве текста с художественным мастерством автора.

Теология любви выстроена в мифологической перспективе как мотив одержимости любовным чувством. Основу мифологии любви составляет метаморфоза героини: «благоуханный сад бергамотовых деревьев [163, с. 7]» превращается в «зловонное болото [163, с. 253]». Объект нарратива – это спасение: героиня должна отдаться чудищу невидимому на священном поле. Сакральный характер пространства, в котором осуществима спасительная жертва, заключается в том, что на нем покоятся останки русских и татарских воинов. Пробегаясь по нему, обнаженная Ирина должна вобрать в

себя сакральную силу морока, чудища незримого, которое тяготеет над всем простором русской жизни. Героиня должна погибнуть, но в своей гибели она просияет силою святой девы (для Ирины Таракановой это Жанна д'Арк) и над всем простором русской жизни рассеется вековечный туман. По мнению Г. Флоровского, «утопизм есть постоянный и неизбывный соблазн человеческой мысли, её отрицательной полюс, заряженный величайшей, хотя и ядовитой энергией [520, с. 4]». Вера героини в искупительный характер жертвы ради пришествия тысячелетнего царства является фатальной. Отдав себя идее служения миру, она становится подобной герою Сервантеса Дон Кихоту, который является первым в мировой литературной традиции образом антиутопического героя. Утопическое сознание всегда антииндивидуально, его воля подчинена представлению о совершенном, живущем «в тенетах мировой необходимости [520, с.5]». Отдельная человеческая судьба в этой ситуации становится средством достижения гармонии, так как далёкий идеал оправдывает все тяготы и лишения сегодняшней жизни. При этом и благородный рыцарь Дон Кихот Ламанчский, посвятивший себя добру, и Ирина Тараканова, принеся на алтарь свою молодость и красоту, - это отторгнутые обществом безумец и проститутка, несостоявшиеся как герои-избавители. Однако трагедия героини заключается ещё и в том, что искупительная жертва не произошла, вопреки отчаянным попыткам её реализовать. Не совпадают мифология любовного чувства и его теологическая перспектива. Мифология любви в том, что любящий и возлюбленный со-бытийствуют, а теология любви сакрализирует лишь факт обладания женщиной мужчиной. Поэтому объектом художественной рефлексии в первом случае выступает близость, а во втором - служение.

Гендер и пол в романе рассматриваются как нечто принципиальным образом сообразующееся друг с другом. В этом отношении содержание романа отражает деволуция женских образов русского романа, несостоятельность жизненного мира героини и ее трагический финал. В принципе автор коснулся трагедии советского человека: если невозможно служение, то невозможно существование.

Мифология и теология не совпадают в «Русской красавице» не потому, что это невозможно, а потому, что в данном романе это невозможно в принципе, так как мифология представляет собою несобственно-изначальное и непосредственное восприятие действительности мира и самого себя, а так же таких же, как ты, в некоем уникальном мирочувствовании. Мифология в данном случае представляет собою всего лишь способ рационализации действительности в рамках морального мировоззрения, для которого онтологический разрыв действительного и должного представляется пропастью между существованием Бога и чувством жизни у человека. При этом основной из них

является присущая русской духовной традиции антиномия закона и благодати, в романе это противоположность желания жить – необходимости жить в подчинении закону; затем, это уже установленная антиномия желание-знание, искупление-страх, святость-блуд. В данных антиномиях выстраивается метаструктура романа: в ней желание жизни означает готовность к ожиданию, святость понимается как всепроницаемость, всемогущество заключается во вменяемости, механизм деконструкции достигает своей цели «переворачивания концептуального порядка» и его «артикуляции [144, с. 409]». В конечном итоге, стирается грань между видимым и невидимым, действительным и желанным, свадьбой и похоронами. Подготовка к свадьбе и приготовления к суициду совпадают. В принципе всю социальную доктрину, которую выстраивает автор, можно рассматривать как реминисценцию бердяевской фразы: «Россия невестится». В экзистенциальной картине мира Ерофеева отношения человек - мир, акцентированные французскими экзистенциалистами (Камю, Сартр) на проблеме человека, являются равновеликими. Мир, бытие рассматриваются автором в непосредственной связи с внутренним состоянием личности. Окружающий мир не является только социальной данностью, он охватывает мировые масштабы и возвращает читателя к вопросу о месте Бога в человеческой жизни. Для экзистенциальных антиутопий Ерофеева в целом характерно стремление через эпатаж и преодоление запретов найти подлинные ценности. Это прослеживается и в романе - антиутопии «Пять рек жизни», над которым автор работал с 1996 по 1998 год.

Замысел написать книгу под названием «роман-река» возник у писателя во время путешествия по крупнейшим водным артериям мира - Африки, Америки, Европы, Азии. В интервью журналу «Семья и школа» он назвал свою идею достаточно дерзкой. «Розанов писал о Волге, Марк Твен о Миссисипи, Конрад (или Анре Жид) – о Конго...А сразу о пяти никто [161, с. 40]». В пяти главах, которые являются пятью законченными сюжетами, автор знакомит читателя с «краями обетованными», которые в мировой культурной традиции являлись воплощением утопических представлений о далёких землях. Их поэтическое описание генетически связано с мифом о Блаженных островах, изображающим место пребывания душ умерших предков и ушедших из жизни культурных героев, традицией «географических утопий», сформировавших классический утопический роман путешествий XVI-XVII вв. от Т. Мора, Ф. Бэкона, Т. Кампанеллы до антиутопий Р. Мерля, У. Голдинга, О. Хаксли и др. Освоение новых земель отодвигало для различных народов заповедные сказочные пространства на острова, в подземелье, на небеса, край земли, что имело статус доказательства существования «отзвуков Первооткровения среди язычников [561, с. 3]». В русской литературе этот мотив

сохранился в православной агиографии, изображающей знакомство с новыми землями как паломничество по святым местам, странничество.

Связь с религиозно-утопическим сознанием обнаруживается уже в эпиграфе произведения, которым являются слова «Бог един». Комментируя свой творческий замысел, Ерофеев исходит из утверждения, что новые технологии уничтожают отдалённость в пространстве и изменяют наше представление о Боге. «То есть раньше нас разделяло расстояние, на каждой отдельной улице был свой Бог - мусульманский, буддистский, христианский, - пишет Ерофеев. - И когда расстояние между домами было большое, казалось, что в одном доме нашли истину, а за тысячу верст она просто потерялась и надо прийти и объяснить. Но когда очень быстро попадаешь от соседа к соседу и видишь всё разное, что режет глаз, идея мессианства пропадает, а наступает ощущение абсурда. Получается, вся религиозная продуктивность человечества основана на его несовершенстве [159, с. 1]». Утверждая необходимость существования Абсолюта, Ерофеев отмечает, что не путь, а «про-ход» к Богу становится узким, что требует «рождения нового образа Бога». Для этого необходима актуализация традиционных сакральных образов, сложившихся в национальных культурах, а также их пересмотр, что, собственно, и осуществляется в романе. Обыгрыванием традиционных образов, национальных культурных кодов писатель расчищает дорогу для поиска «нового образа Бога». Процессы обыгрывания (даже деконструкции) и поиска привязываются в книге к сакральным локусам. О месте его рождения он пытается пророчески размышлять в своей экзистенциальной антиутопии «Пять рек жизни», доказывая, что время предчувствий и предвестий отнюдь не прошло.

Эту идею раскрывает и смысл названия произведения. Пять рек жизни, хотя четыре стороны света. «Четыре реки – неполное знание, пропущенная глава», - рассуждает во время путешествия по Нигеру проводник. «Вот откуда берётся человеческая слабость, вот откуда изъян и разрыв между верой и знанием, не хватает одного потока... [162, с. 210]». Значение числа пять в символической картине мира очень велико. Кроме пяти частей света, пяти человеческих чувств, это в христианской иконографии пять ран Христовых, Пятикнижие, знак пятого элемента и квинтэссенции в алхимии, ассоциация с микрокосмом человека, фигура которого в графическом изображении (с раскинутыми руками и ногами) напоминает пятиконечную звезду. Согласно пифагорейской доктрине, это священное число, соединяющее небо (тройка) и землю (двойка), являющееся основой законов природы и искусства.

Помимо пяти проводников в пяти утопических картинах мира, представляющих «иные страны», архетип реки объединяет повествование и как символ уходящего времени,

несущий путешественников в движении к заповедной цели. Традиционное представление о четырёх райских потоках, бегущих от древа жизни в четыре стороны света, олицетворяло божественную энергию, подпитывающую вселенную, иногда они разделяли уже упомянутые миры живых и мёртвых. Аллюзии на райские острова содержатся и в тексте романа, так как в верховьях космической реки Рейн «обитают души ещё не родившихся людей [162, с. 92]». Таким образом, смысл названия произведения на уровне символов и метафор соотносим с теологическим дискурсом.

Подзаголовок произведения «роман-река» создан автором по аналогии с термином «роман-поток», означающим во французской литературе произведение, написанное на материале памяти сознания и подсознания, выраженного в форме авторской исповеди. В «Пяти реках жизни» эта исповедь основана на платоновском понимании сути вещей, так как по утверждению В. Ерофеева, все «отражения бога в человеке являются только масками [161, с.40]», способными устаревать или обесцениваться, как боги греческого пантеона.

Утопический жанровый канон, входящий в структуру антиутопического жанра как объект авторской рефлексии, в романе актуализируется пять раз в разных художественных интерпретациях пяти культурных национальных кодов. Описания прекрасных миров разных стран (константного и единственного статичного сюжетного архетипа утопии) происходит во время кругосветного путешествия героя вместе со спутницей-немкой. Перед ними сменяются реки, воспринимаемые в рамках национальных культурных кодов как святыни. Раскинувшаяся на русских просторах Волга, вдоль которой «стоят призраки бородатых русских писателей» [162, с. 16]; состоящий «из пива, мёда, вина, вазелина и водки» Рейн, стремящийся, как немцы, всегда и всё непременно иметь; святая река Ганг с возведённым всем миром у её берегов мавзолеем любви Тадж-Махалом; комфортная Миссисипи американского рая и река-мираж под названием Нигер. Национальные мифы и легенды во всём их многообразии и неповторимости в романе Ерофеева включены в игровое пространство. В. Огрызко назвал «Пять рек жизни» абсолютной игрой, в которой семантическое ядро состоит из двух пластов – собственно «пародии на реальность и перманентной метафоры [372, с.6]». Память жанра в антиутопии Ерофеева обнаруживает себя не только на уровне сохранения константных признаков утопического жанрового канона, но и его релевантных конструируемых. Использование сказочной условной образности в произведении выражено в чудесных метаморфозах и превращениях, что с первых строк подчёркнуто автором, который назвал свою книгу повествованием о сказочных путешествиях.

По мнению Ю. Лотмана, художественный мир произведения возникает «в результате встречи авторской «индивидуальной мифологии» и «памяти жанра». Для его понимания в процессе литературоведческого анализа очень важно раскрыть систему отношений, которая формируется между доминантными образами-символами. В экзистенциальной антиутопии «Пять рек жизни» символический код открывает взаимосвязь утопической и христианской традиций, история которых переплетается в семантике образов платоновского «Федона», Ветхозаветной книги Бытия, миллениаристских и хилиастических учениях. Описание платоновской земли-пристанища человеческих душ, в которой среди множества холодных и горячих рек «примечательны четыре [394, с. 406]», и воссоздание библейского образа четырёх эдемских рек, в интерпретации Ерофеева, служат для изображения души нации. Реки - это вены земли, по которым течёт кровь, генерирующая и укрепляющая дух народа. В каждом из пяти сюжетов актуализируется национальный миф как изначальная форма идентичности. Таким образом, индивидуально-авторский миф Ерофеева переключается в «Пяти реках жизни» с семантикой арийского мифа крови и почвы (Ницше, Гердер, Экхарат), мифа «расы», который функционирует в культурной и общественно-политической традиции не столько как повествование о викингах-завоевателях, сколько как воплощение идеи национальной идентичности, являющейся конфигурацией определённой души. Розенберг утверждает «Свобода души — это Gestalt», который всегда пластически ограничен и «Это ограничение обусловлено расой...» Арийский миф прочитывается как миф мифа, в котором расы выступают как образы, «суть мысли Бога [252, с. 49, 50]». Таким божественным разумом в художественном мире антиутопии Ерофеева выступает русское национальное сознание, и пятый континент представляет не Австралия, а Россия. А. Курский считает, что в романе изображено «...личное единобожие взамен смерти Бога... Взгляд пронизан личными откровениями по поводу родовых архетипов-схем: замыкающие каждое путешествие смерть и воскресение спутницы-немки — очередная возможность вернуться к русской ментальности» [249, с. 56]. Осмысление героем Ерофеева идеи единой мировой Империи, России – междумирья, является сегодня актуальным для России, мучительно ищущей своё место в меняющемся геополитическом пространстве.

В этом контексте литературоведческий анализ экзистенциальной антиутопии Ерофеева «Пять рек жизни» подводит исследователя к постановке теоретической проблемы взаимодействия идеомифа и утопии в структуре антиутопического художественного целого. Ф. Лаку-Лабарт, Ж - Л. Нанси справедливо замечают, что «могущество мифа — это могущество грёзы, проекции образа, с которым мы себя

отождествляем [252, с. 48]». Авторитетный исследователь утопии П. Рикёр через те же характеристики разъясняет сущность утопии, считая её «неодмінним компонентом ідентичності», личности или общности [429, с. 374]. Таким образом, литературная антиутопия открывает перед нами генетическую общность утопии и мифа, общее семантическое пространство их пересечения, раскрывающее механизмы возникновения иллюзий и утопических представлений в человеческом сознании.

Художественный код утопии обыгрывается Ерофеевым на протяжении всего произведения. Герои в своём путешествии не только движутся по кругу и попадают в замкнутые пространства корабля, города, подземного бункера Сталина («национальную преисподнюю»), но и начинают «антипутешествовать». Утопическая идея о далёких землях обетованных в гротескно-ироническом контексте повествования подвергается деконструкции, на основе которой автор пытается создать новое откровение.

В общем русле развития постмодернизма экзистенциальная антиутопия Ерофеева «Пять рек жизни» может быть прочитана как иллюстрация провозглашённого представителями этого направления распада культуры, очерчивающего основные векторы процесса разрушения её базовых концептов: девальвации национальных и общечеловеческих ценностей, осознания бессилия разума перед трансцендентным, беспомощности художественной литературы в решении нравственных проблем. Герой Ерофеева на протяжении романа приобретает экзистенциальный опыт «бытия своего небытия». В пространстве текста эстетизации подвергается безобразное, низменное, бытовое, патологическое, маргинальное, которые герою необходимо выстрадать, чтобы осознать путь к Богу. По мнению С. Кьеркегора, через постижение и переживание откровения человек вступает в бесконечность, что «притупляет интерес к миру и выявляет ничтожность всего земного [234, с. 108]». Поэтому жизнь в путешествии становится исследованием внешнего и внутреннего пространства, циничной игрой с нравственными основами жизни. Каждый из пяти сюжетов романа завершается убийством и воскрешением немки, одно утопическое представление, обесценившись, порождает другое. Воспетые автором волжские просторы переходят в описание юношеских впечатлений от пасхальной ночи в ярославской церкви, где «старушки падали от толчеи и духоты» и не могли упасть, продолжая в обмороке качаться с толпой, воспоминания о мертвых магазинах, которые «пахли дешёвым коричневым мылом», и все были никто. Волга из русского мифа постепенно трансформируется в «автостраду слёз», достойную циничной усмешки. Игрой в абсурд становится и антиутопический сюжет, в котором роль диктатора возложена на капитана, не дающего герою банку, чтобы зачерпнуть воды из великой русской реки, то есть провести анализ русской святости, а лжегероиня немка

играет в любовь и смерть без всякого смысла. Фантазмы старого Рейна раскрывают перед путешественниками не только мир благополучия и комфорта «Европы рыцарей и ранних нацистов... незабудок, форели и трюфелей [162, с. 61]», но и стареющие ценности безвозвратно ушедшего Золотого века, поэтому так грустна Германия и «меланхолична её еда», а старики-немцы из дешёвых кают снова приходили справиться у героя, как жить. История Рейна и старушки Европы, как и история России, помещена в игровое пространство, в котором континуитет выстраивается с помощью структурных элементов стилизованных клише боевика и эротического романа.

Особое место в произведении занимает описание Индии. Испокон веков эта страна ассоциировалась в русской культуре с обетованными райскими землями, экзотическими богатствами и диковинками, известными из рассказов путешественников. В апокрифических памятниках древнерусской литературы «Сказании об Индийском царстве» пресвитера Иоанна, «Хождении за три моря» Афанасия Никитина эта страна стала символом некоего утопического пространства, что нашло дальнейшее отражение в поэзии Н. Клюева, Вяч. Иванова, творчестве В. Астафьева. «Тянется сердце Индии к Руси необъятной. Притягивает великий магнит индийский сердца русские. Истинно «Алтай – Гималаи» - два магнита, два равновесия, два устоя ...[425, с. 61]», – отмечал Николай Рерих.

Разрушая утопические представления о святости Ганга и его заповедных земель, автор называет Индию сладкой ловушкой, пребывание в которой сопровождают отравленная вода, неизлечимые болезни и брезгливость. Эта страна остаётся для русской ментальности центром и осью мира, местом, где постоянно идёт очищение, рождаются религии: тайны буддизма, гностической теологии джайнизма, называющей Бога знанием, потому что «Индия – это подсознание России [162, с. 130]». Храм и базар, ад и рай в Индии представляют собой части единого целого, в её пантеоне триста тридцать миллионов богов, каждый из которых создатель и одновременно разрушитель, что наводит героя на размышления о единобожии. Отвергая в экзистенциальном духе всякие универсалии и априорные, ограничивающие личность формулы, Виктор Ерофеев всё же стремится решать вопросы общего характера, онтологичность в романе подменяется поиском точек соприкосновения норм и правил с живым движением жизни. В художественном целом это осуществляется в разностильных описаниях неограниченных актов сознания героя, утверждающих важнейшим критерием истинности экзистенциальное понимание субъективности. Липовецкий назвал эту стилизованную манеру письма своеобразным межвременным сказом. В едином пространстве авторского откровения лирического «Я» сплавляются изоощрённые литературные центоны разных

эпох, перифразы классических текстов, натуралистические детали с пародиями на текущую беллетристику и утопические представления.

Антиутопическая картина мира в сюжете об Индии построена на основе жанрового канона триллера. Любовная интрига, борьба с насилием, жертвенность и искупление оказываются симулякрами, лишёнными сущности, а поэтика антиутопии - умело использованной художественной стратегией. Герой, облачившись в маску циника и ниспровергателя идолов, воспринимает всё происходящее как должное. Он выступает, как и в классической утопии, в роли наблюдателя, но с другой эстетической задачей: не восхваления, а осуждения происходящего. Статичность в антиутопических сюжетных схемах романа преодолевается не только с помощью мотива игры с жанрово-стилистическими канонами массовой литературы, а и за счёт вовлечения в художественную ткань повествования исторических аллюзий: событий Второй мировой войны в 1 и 2 главах (Сталинград-Берлин), рецепции советской символики в Индии, деятельности русской разведки в США.

Искусственность «американского рая» понимается читателем благодаря ироническому контексту. Сюжет смоделирован автором по законам американского вестерна, в котором фигурируют знаковые для американского кинематографа образы Мерлин Монро, Элвиса Престли, негра и длинноногих блондинок, шпионящих для ЦРУ. Причём каждый персонаж предлагает собственные версии принципов и рецептов американской утопии «сверхсчастья». Исследование русской ментальностью американского образа жизни, открывает за внешней парадностью всю ту же самую пустоту, которая в экзистенциальной философии определяется термином Ничто. Мироощущение героев романа в ситуации девальвации ценностей утратило трагедийность, всё существует в пустой безотносительности по отношению к каким бы то ни было моральным нормам и измеряется мерой нигилизма. Поэтому поиск американской дочери сопровождается бессмысленным убийством её отчима, полумистической битвой с аллигаторами, бесстрастной погоней и положенными в таких сценах сентиментальными отступлениями. Ерофеевская деконструкция национальных мифоутопических концептов в целом имеет поливалентный характер, то есть в понимании Деррида, обозначая не столько разрушение, сколько подрыв всех тех значений, источником которых был логос. Особенно «это касается значения истины [297, с. 272]».

От сюжета к сюжету с потоками мировых рек движутся и авторские размышления о великих и малых человеческих иллюзиях, природе, разнообразии проявлений и сущности

утопизма. На российских просторах звучат сомнения в том, не окажется ли новый Бог диктатором, посягающим на всякую свободу; в сытой Европе люди устали жить без мечты.

Священная Индия открывает новые утопические горизонты. В нечистотах памяти Ганга, вливающихся в Индийский океан, парадоксальным образом сокрыта тайна творчества. «Крушение иллюзий, в конце концов, получает значение ИЛЛЮЗИИ крушения иллюзий. В этом качестве обретшего грязь таланта Ганг закольцовывается в единую композицию: исполнение есть преодоление предательства замысла. Смысл же этого преодоления предательства каждый раз прочитывается по-новому [162, с. 114]». Ключевым для понимания внутренней точки зрения произведения является последний сюжет о путешествии по африканскому Нигеру, включающий элементы фэнтези. Странствования по Африке сопровождаются метаморфозами, рождением получеловека-полузверя, мистическими постижениями тайного знания закрытых обществ и тоталитарных сект. В миражах пустыни герой и его проводник ведут диалог о консервативности африканского образа жизни. Известный в философско-эстетической мысли тезис о конце всех утопий передан Ерофеевым через метафору двери, забитой XX веком в вечность, которая «будет выломана с другой стороны, если сверхмодернизация перекрутится в новый миф [162, с. 198]». Африканский дух, наполненный магической силой древних верований, вытеснил в душе героя экзистенциальную тоску и презрение к бытию, открыв пространство для веры в новый миф о боге Лебе. Согласно этому священному знанию, Вселенная напоминает сатуру из четырнадцати сфер. В семи верхних мирах живут рогатые люди, посылающие на землю болезни, под землёй – хвостатые. Земля окружена ободом из солёной воды. Лебе был потомком восьмого первопредка, создателем человеческого языка, тело которого после убийства материализовалось в пять рек жизни. Обращаясь к утопической дидактике, автор открыто объявляет о морали своей книги. Он передаёт её через метафору пяти рек – золотого руна жизни, символизирующего в античной мифологии практически недостижимую цель, то, чего нет.

Таким образом, Ерофеев от неприятия и осуждения утопизма в духе бердяевского утверждения о том, что утопий следует всячески избегать, приходит к его апологии. В ранних произведениях, рассказах «Отщепенец», «Карманный апокалипсис», «Болдинская осень», романе «Русская красавица» художественной экспертизе подвергаются национальные и общечеловеческие идеалы-означаемые. В романе «Пять рек жизни» на основе деконструкции национальных мифоутопических концептов провозглашена максима о необходимости нового откровения и веры человечества в идеалы. Роман не

даёт готовых ответов, а скорее ставит вопрос о том, как научиться понимать утопии и жить с ними.

Беда утопического сознания состоит в пафосе властвующего императива, запрещении «смеха и слёз, запрещении радости и страданий. Здесь, несомненно, попытка радикально преодолеть трагедию, которая, по мнению русского философа В. Ильина, необходима, чтобы «осветить человека потусторонним трансцендентным светом нисходящего на него Духа утешителя [202, с. 117]». Поэтому художественный мир антиутопии нужен, чтобы вернуть очистительный дух, изгнанной из утопии классической трагедии, и открыть читателю путь к индивидуальному разрешению вечных вопросов. «У каждого есть своя пятая река, - говорит герою проводник по африканской пустыне. - Не спи, соберись, не трать время, ищи, дыши, свирящи, никто тебе не поможет, сам найди – не пожалеешь. Найди её, разомкни цепь: сон-жизнь-слово-смерть-любовь» [162, с. 210].

Разноплановость, эпатажность, раскованность его творческой манеры Ерофеева связаны с пониманием искусства как бунтарства против несовершенства жизни. Это проявляется в использовании запретного как на уровне языка, художественных образов, так и сюжетов его произведений. Снятие табу в немалой степени способствует и привлечению читательского внимания. Литературная критика, оценивая место Ерофеева в современной литературе, констатирует, что есть имена и более яркие, но более скандальных нет. «Нетрадиционность» тематики произведений Ерофеева привела к постановке вопроса об их литературной ценности.

Интерес в контексте данного исследования представляет поиск мотивов обращения автора к эротической и танатологической проблематике. Смерть в экзистенциальных антиутопиях Ерофеева выступает элементом постмодернистской игры, утратившим свой сакральный смысл в пространстве мира-текста, обыденным фактом культуры и социального порядка. В «Болдинской осени» умирает Бирюков, в «Русской красавице» смерть возлюбленного Ирины Таракановой порождает её собственную смерть вместе с нерождённым ребенком, в «Пяти реках жизни» она становится делом привычным и никого не трогает, умирают и воскресают немка, Лора Павловна, капитан, негр, блондинки-американки. Это нельзя назвать ни физической, ни духовной смертью героев, она, скорее, напоминает форму экзистенциального отчуждения личности от общества, прежних ценностей и чувств. Следует отметить, что в ситуации постмодерна танатология приобретает онтологический характер, связанный с переосмыслением наиболее общих категорий сущего, представленный в концепциях смерти Бога, субъектов истории и творчества, гибели культуры. М. Мамардашвили определяет смерть как пограничный случай того, что уже не может считаться событием жизни [302, с. 12]. Но наше

пребывание в реальности отмечено ощущением и переживанием смерти, помогающим понять и оценить проявления жизни. Это условная конструкция, которая может быть рассмотрена как факт на уровне наших чувственных проявлений. Ерофеевские герои воспринимают смерть в духе античных орфиков, которые верили в бессмертие души, спрятанной в темницу смертного, исполненного злых помыслов тела. Смерть – это начало полноты духовного бытия, освобождающее душу из плена. Поэтому как литературный факт, она не событие, а приём, позволяющий начать историю жизни героя сначала.

Философские рассуждения о жизни и смерти, судьбах мира и человека перемежаются в произведениях Ерофеева с эротическими сюжетами, натуралистическими и физиологическими подробностями, нецензурной бранью и шокирующими метафорами. По мнению самого автора, это отражает изменение представлений современного человека об этических и эстетических нормах. В своём интервью «Аргументам и фактам» он признаётся, что морфологию русского народного секса изучал по «Заветным сказкам» Афанасьева, где его удивило одобрение обмана и циничное отношение к женщине. После выхода в свет романа «Русская красавица», который принес мировую славу писателю, где символом красоты становится проститутка, он получил двести отрицательных отзывов и один положительный французского критика из Сорбонны. Популярность книги за рубежом была огромной. Голландская читательница, обратившись за автографом к писателю, сказала: «Я прочла, подпишите, пожалуйста. Все в книжке хорошо, только секса нет [162, с. 4]». Противостояние Эроса и Танатоса составляет ось смыслового напряжения эстетики Виктора Ерофеева, которую вполне можно назвать эстетикой зла. Но не в бодлеровском понимании значения образа «цветов зла», используемого в роли интертекста. Напомним, что Виктор Ерофеев является автором – составителем литературной антологии «Русские цветы зла» (1997). Его стилевая манера имеет ярко выраженный деструктивный характер, основная цель которой – Великое несогласие.

В работе Маркузе «Эрос и цивилизация» эта идея положена в основу критического осмысления современной цивилизации. Эрос и Танатос представлены силами, подчинёнными обществом, в котором репрессивные механизмы способствуют подавлению человеческих желаний, создавая атмосферу невозможности удовлетворения потребностей. Цивилизация становится причиной ослабления Эроса в пользу Танатоса. Единственное, что остаётся свободным от власти принципа реальности, – это фантазия. Именно она, по Фрейдю, имеет истинную ценность и способна преодолевать противоречия действительности. Маркузе считает истины литературы истинам наивысшего порядка и видит в них не столько креативную, сколько деструктивную силу. Искусство способно

называть вещи своими именами, разрушая сферу повседневного опыта. «Его язык, его образы живут только тогда, когда отрицают или разрушают уже установленные истины [311, с.325]».

Когнитивная роль фантазии оберегает истину Великого Отказа, защищая от Разума стремление человека к целостной самореализации. Только в царстве фантазии «образы свободы становятся рациональными, а более низкие уровни инстинктивного удовлетворения находят новое достоинство [311, с. 140]». Воображение сохраняет великие истины в литературе, выражая их через образы культурных героев, которые являются символами судьбоносных человеческих поступков.

Оценка Ерофеевым маргинальных явлений в языке и культуре всегда вытекает из их онтологической сущности, естественного состояния и, следовательно, права быть объектом рефлексии и изображения. Отношение писателя к нецензурной лексике во многом раскрывают его публицистические статьи и интервью: «Время поворота: Виктор Ерофеев о вкусе и богооставленности» (Независимая газета, 13.10.2001), «Чтобы почувствовать русскую душу, надо из неё выйти. Писатель Виктор Ерофеев об умении соединять «да» и «нет», украинском гедонизме и молодёжном бунте» (День, 17.07.2003), «Виктор Ерофеев о мате в русском языке» (Московские новости, 11.03.2006), а также интервью радио «Эхо Москвы» (01.02.2004) и др. К примеру, писатель отстаивает мнение рассматривать китч не только как защиту определённых интересов, но и как вызов им. В силу своей консервативности государство всегда старается избавиться от того, что расшатывает этические нормы, но часто эти явления возвращаются, по мнению писателя, в комической форме. Поэтому китч он считает естественным продолжением высокого искусства, которое в России сегодня ещё и отражает полный идеологический хаос. Употребление нецензурной лексики в произведениях Ерофеева, на первый взгляд, оскорбляет общественный вкус и общепринятые нормы. Он полагает, что эти слова возвращаются в культуру из других сфер как форма профанации. Писатель, рассматривая природу этого явления, которое не утратило полученную в обрядах сакральную энергетику, считает его средством освобождения от запретов культуры, условностей и морали. Это, прежде всего, «бунт против культурного уничтожения тела», обращение к архаическим пластам, функционирующим в чужеродной им сфере. Ерофеев в своих произведениях использует нецензурную лексику как средство выражения протеста, «оппозицию новоязу», своего рода «речевой шаманизм». Современное общество боится его растабуировать. Такое отношение, по мнению Ерофеева, привело к растворению ненормативной лексики, например, во французском языке, где он превратился в грубый язык окраин. По мнению писателя, сегодня мат превращается из средства выражения

коннотаций бытового дискурса в «язык обретенного тела», обозначающий гендерные действия. Хотя в этом контексте открывается ещё более серьёзная, по нашему мнению, проблема, какая лексика в этом случае заменит мат для выражения отрицательных коннотаций, которые и составляют главную угрозу культуре.

Имидж Ерофеева-писателя – это роль ниспровергателя идолов, о месте, времени и способе существования которых он знает. В целом его творческая манера, соединяющая нигилизм, поиск священного знания и игру с читателем, характерна для вербальной стратегии, возникающей в закрытых обществах. Отсюда один из мифов о личности Ерофеева, что он является членом различных тайных организаций, к примеру, масонской ложи. Ерофеев, выступая «литературным провокатором», «плейбоем от литературы [164, с. 22]», претендует на роль просветителя, знатока России, демистификатора, истинного художника, отражающего подлинную действительность: «Слишком много вокруг фальшивых одеял, - признаётся писатель в интервью «Аргументам и фактам», - лишь создающих видимость тепла...[164, с. 22]». Главный, основополагающий для эстетики Ерофеева вопрос, который лейтмотивом проходит через всё творчество писателя, заключается в следующем: зачем должна существовать литература, если она только вводила в заблуждение на протяжении столетий? Уверенность автора в том, что Зло способно выполнить ту же функцию, что и слезы, приводит его к созданию повествователя, не столько рефлектирующего по поводу утраченных ценностей и профанации литературоцентричности, сколько отягощённого угрюмостью в связи с неразрешимостью поставленных проблем. Жизнь маленького человека, по мнению автора, есть исполнение ожидания о приходе действительно нового дня. Риторическим в этом случае для эстетики Ерофеева остаётся вопрос, почему из смешения добра и зла, даже, если последнее пишется с большой буквы, должна «произрасти правда жизни»?

Нельзя не заметить, что в произведениях последних лет за провозглашённым автором нигилизмом скрывается созидательное начало, поиск синтезирующих моментов. Он выражается, прежде всего, в стремлении реабилитировать культуру, «которая была понижена в чине, как не справившаяся со своими метафизическими обязанностями [158, с. 444]», вернуть ей помимо эстетической функции её сакральную роль. Этой цели в последние годы посвящена не только литературно-критическая, но и журналистская деятельность Ерофеева. Он активно даёт интервью и участвует в программах на радио и телевидении, ведёт рубрики в журналах «Огонёк», «Playboy», является ведущим телевизионной литературной передачи "Апокриф" на канале «Культура». Авантюра и эпатаж, по мнению В. Ерофеева, делают жизнь интересной и помогают понять, куда русская душа, в которой так много контрпродуктивных ценностей (по своей природе как

западных, так и восточных), нацелена, «куда она движется? [165, с. 5]». Поэтому он решается даже на участие в показах в роли модели. На шоу Макса Чернецова 18 августа 2006 года писатель выходил дважды, во время дефиле читались отрывки из его книги «Мужчины». В интервью журналу «Красота-онлайн», Ерофеев признаётся, что пережил интересное впечатление оживления собственного слова и понял, что постмодернистская мода, как и культура, то оживляет, то скрывает человека.

В поиске истинных ценностей русской жизни писатель повторяет опыт духовных исканий русской литературы, не придавая значения этому факту. В этом, возможно, и заключается трагизм самого Ерофеева. Содержание этой трагедии составляет неразрешимый конфликт ценностей и действительности, который мог возникнуть только в сознании советского человека. Традиционные основы православной русской культуры сохранили свою значимость для советского строя, что было отмечено уже в середине 1930-х. То есть, природа сознания советского человека несла неразрешимый конфликт, который при любых обстоятельствах заканчивается трагической развязкой: противоположность между религиозным характером действительности и мещанским укладом повседневности советской жизни. Очевидно поэтому в книгах последних лет «В лабиринте проклятых вопросов» (1996), «Энциклопедия русской души» (2000), «Расщепление водки. Критика русского апокалипсиса» (2006) внимание писателя в наибольшей степени привлекает проблема основ русской культуры и её осмысление представителями русского религиозно-философского ренессанса: конфликт гуманизма и Добра в творчестве Ф. Достоевского, бесовщины и реальности Н. Гоголя и Ф. Соллогуба, религиозный идеализм Н. Бердяева. Излюбленным объектом литературно - философского диалога для писателя Ерофеева является философское наследие Льва Шестова. В творчестве этого мыслителя он выделяет идею философии трагедии, которую Шестов разрабатывал на протяжении всей своей жизни. Отмечая раздвоенность авторского кредо, он видит в ней идеальный тип русской схизмы. В литературной деятельности писатель приходит к концептуальным положениям, осмысленным ещё в 70-е годы в его научном исследовании экзистенциализма Достоевского. В своей диссертации Ерофеев делает акцент на рассмотрении проблемы традиционного равновесия между требованиями индивида и рода, истоках политического утопизма Достоевского. Он оценивает его творчество как «...непрекращающийся спор двух начал: начала «личностного», с его великими искусствами для развитого сознания, и начала «родового», освященного религиозными идеалами, начала, требующего от человека добровольного и восторженного самоотвержения, самопожертвования на алтаре рода. Достоевский ратует

за торжество второго начала, однако ему слишком близки и понятны амбиции личности, её европейская складка, которую невозможно разглядеть [160, с.10]».

И Ерофеев, и Шестов едины в оценке творчества великого русского классика, который в своих трагических прозрениях мечется «между правдой трагедии и ложью обыденности», «малодушно отступает назад, к людям, а людям нужен идеализм, во что бы то ни стало [160, с.94]». В эссе «Остаётся одно: произвол», анализируя литературно-эстетическое кредо Льва Шестова, Ерофеев отмечает: «...приближение к истине связано с приобщением к трагедии [158, с. 95]». Поэтому для героев Ерофеева трагизм жизни состоит не в страхе перед смертью, а в ощущении утраты индивидуальности и смысла жизни, возможности перед лицом собственной кончины «примерить одежды небытия». Безобразное в его произведениях подвергается эстетизации и выглядит как болезненное состояние человека, языка, культуры, которое необходимо выстрадать и перебороть, чтобы не лишиться смысла существования. В противостоянии Эроса и Танатоса победа остается за последним, но при этом смерть имеет характер жертвенности, наступившей от безысходности. В своей эстетике Ерофеев далёк от очарования злом и ностальгии по невозможной целостности, изображению Эроса и Танатоса в его произведениях присущи экзистенциальные черты.

Подобно тому, как наиболее близкий ему по духу философ Шестов выбирает в качестве более адекватной формы для выражения своей мысли парадоксальный афоризм, отражающий характер его асистемной философии, Ерофеев пытается соединить в своём творчестве поиск новых мифов и утопий с антиутопической деконструкцией традиционных ценностей. Экзистенциальная устойчивость авторской поэтики указывает на то, что целый ряд произведений группируются в метаутопический роман, обладающий известной платоновской матрицей, построенной на вечном диалоге утопии и антиутопии. В каждом отдельном произведении при разнообразии сюжетных ходов и поэтических решений писатель возвращает своего читателя к «проклятым вопросам человеческого бытия», этическим первоосновам гармоничного мироустройства жизни индивида и рода. Творчество для Ерофеева всегда остаётся связанным с болью и отчаянием, оно не даёт человеку забыть, «что именно внутреннее зло отделяет нас от Христа» [161, с. 40].

В творчестве Ерофеева экзистенциальная антиутопия выступает средством художественной манифестации кризиса социальной структуры всего российского общества. Об этом свидетельствует моделирование сюжетных линий, связанных с раскрытием эмоционально-чувственных характеристик героев, акцентирование гетерогенности аксиологического пространства, а также отсутствие изображения механизма intersubъективной коммуникации. Поэтому социальная мифология России

«межмирья» трансформируется в творчестве Ерофеева в антропологический миф, вписанный в достаточно сложную социальную мифологию новой России.

3.3.2. Модель эскапистского сюжета в антиутопиях

В. Пелевина «Желтая стрела», А. Зиновьева «Живи»,

Л. Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света»

Осмыслению внутреннего преодоления опыта тоталитаризма в русской духовной жизни посвящены экзистенциальные повести-антиутопии В. Пелевина «Желтая стрела» (1993), А. Зиновьева «Живи» (1982) и роман-антиутопия Л. Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» (2000), основанные на эскапистской утопии. Они имеют исповедальный характер, раскрывающий перед читателем трагедию отчуждения: жизни души от событий внешнего мира, личности от результатов своего труда, мечты от возможности её воплощения. «Разорванность между земной участью и сознанием, стремящимся преодолеть эту обусловленность», порождает структурную дискретность повествования [398, с. 79]. Эту форму организации эпических произведений Д. Лукач в теории романа определяет как иронию, «позитивную силу отсутствия», дающую автору свободу в отношении к божественному. Такой смысловой контекст формирует антиутопическое пространство, в котором иронический модус предстаёт во всей широте своего эстетического диапазона: от печальной горестно-абсурдной тональности до шутливой сатиры и фарса. Он скорее наследует традиции иронии Софокла, чем субъективной иронии Сократа, определяемых как основополагающие её типы, инструментальная и ситуационная. В антиутопиях Ерофеева, Пелевина, Зиновьева, Улицкой ирония направлена на то, чтобы обнаружить объективный ход вещей, противостоящий жизненно-важным ценностям внутреннего мира субъекта. Исторические события, рок, обстоятельства оказываются противоположными по отношению к поступкам, мыслям и чувствам героев, что составляет основу трагической иронии. В результате судьба героя в богооставленном мире превращается в некую форму индивидуального эскапизма, что в русской утопической традиции исторически связано с движением старообрядчества.

Важно отметить, что деятельность общин представителей древнеправославной традиции в России XVII века напоминала европейскую контрреформацию XVI-XVII вв. По свидетельству В.Чистова, их объединяло неприятие «новообрядия», обостренное эсхатологическое мироощущение и борьба с пришедшим на российскую землю Антихристом, его «приспешниками и слугами». Вожди старообрядчества прекрасно знали византийскую и старорусскую письменные традиции, количество богословских и светских

сочинений их рукописного центра в XVII веке приравнялось к тиражам московского Печатного Двора. Их тексты расходились по всей России. Они распространяли пророчества о конце света, первый этап которого уже начался, что побуждало к неприятию действительности и выработке различных форм эскапизма.

В экзистенциальных антиутопиях Пелевина «Жёлтая стрела», Зиновьева «Живи», Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» содержатся не только прямые аллюзии на эсхатологические представления старообрядцев, но и факты из истории этих религиозных движений. В «Жёлтой стреле» – это «подметные письма» с обещанием исхода, которые распространяются во сне и наяву; в «Живи» - нравственный кодекс героя, подчинённый принципу жить в служении другим, в «Путешествии в седьмую сторону света» - видения Елены, содержащие новое знание. Неприятие действительности и ощущение невозможности её изменить порождает различные формы эскапизма. Поэтому герой Пелевина Андрей в финале покидает скорый поезд под названием «Жёлтая стрела» и устремляется навстречу свету; оставляет Протезный комбинат им. Маршала С. М. Будённого и свой прежний образ жизни, отчаявшийся инвалид Горев в антиутопии Зиновьева «Живи»; ищут выхода в пьянстве, безумных снах и ночных подворотнях разочаровавшиеся в жизни герои Улицкой.

Названные произведения, созданные в 80-90-е годы, раскрывают динамику развития антиутопического жанра, вбирающего разнообразные мифоутопические модели, индивидуально-авторские комплексы мотивов, сюжетов и образов, отражающие как тенденции развития утопического жанра и его модификаций, так и своеобразие индивидуально-авторских моделей каждого отдельно взятого художника.

О творчестве Виктора Олеговича Пелевина активно пишут исследователи (М. Адамович, Н. Беляева, С. Беляков, Х. Гюнтер, А. Данилов, С. Жогов, Г. Ишимбаева, О. Максимова, А. Мережинская, Е. Пронина, М. Свердлов, И. Скоропанова и др.), спорят такие известные критики как А. Архангельский, П. Басинский, А. Генис, М. Золотоносов, В. Курицын, А. Немзер, А. Латынина, И. Шайтанов, называя его одним из самых популярных современных русских писателей. Произведения Пелевина, имеющие огромные тиражи, переведены на многие языки мира: английский, немецкий, французский, голландский, японский. Писателя ругают за «дурной слог» и стилистические ошибки, принадлежность к массовой литературе, отсутствие оригинальности, увлечение буддизмом, одновременно сравнивая с Д. Хеллером, К. Кастанедой и У. Эко. При всей гетерогенности высказываемых суждений и гипотез почти все исследователи рассматривают творчество Пелевина в контексте постмодернистской поэтики, пытаясь объяснить художественное своеобразие его

произведений и феномен авторской популярности. На этом фоне незаслуженно обойдённой остаётся повесть «Жёлтая стрела» (1993). Издательство «Вагриус» в своей аннотации определило жанровое своеобразие произведения так: «Фантастика? Антиутопия? Игровой приём? И то, и другое, и третье, впрочем, как всегда у Пелевина». В творчестве писателя это произведение стоит особняком, среди общеиронического метатекста пелевинских произведений как «серьёзная, почти лишённая бурлеска расширенная метафора о том, как люди едут в поезде и не слышат стука колёс [575, с. 47-48]».

В повести-антиутопии «Жёлтая стрела» автор обращается к экзистенциальным вопросам об осознании личностью собственного Я, понимании свободы и смысла жизни, рассмотрении всех человеческих ценностей через призму конечности человеческого существования, используя интеллектуально-игровую полисемантику, столь характерную для постмодернистской поэтики. В какой-то мере он задаётся теми же вопросами, которые ставит в своих антиутопических произведениях Виктор Ерофеев - о соотношении в жизненном мире индивида личностного и родового начал.

«Жёлтая стрела» - это модель вымышленного государственного устройства, изображённого на основе традиционного архетипа русской культуры. Начиная с заметок Петра Чаадаева и до поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», поезд рассматривался как метафора исторического прогресса, жизни-судьбы, бесперспективности всяких преобразований. В этом вымышленном государстве на колёсах существует межкультурная коммуникация, быт, нравы, творчество и даже историческая цель. Характерная для антиутопии деконструкция утопии осуществляется за счёт сопряжения в структуре образа прямого и переносного значений, раскрывающих различные аспекты и уровни общественных отношений периода Перестройки (Перецепки). Разнообразные сценические аллюзии: рисование на пивных банках (рисование матрёшек), непрерывные назидательные радиотрансляции (работа радиостанции «Маяк»), перепродажа алюминиевых ложек и подстаканников (несанкционированная торговля металлом) и т. д., создают сюрреалистическую картину постсоветской обыденной действительности во всём её многообразии. Коммунистическая перспектива трансформирована автором в антиутопическом художественном пространстве в учение Утризм. «Это религия такая», - объясняет главный герой товарищу, - «... очень красивая. Они верят, что нас тянет вперёд паровоз типа «У-3» - они его ещё тройкой называют, - а едем мы все в светлое утро. Те, кто верит в «У-3», проедут над последним мостом, а остальные - нет [384, с. 401]».

Автор во внутритекстовом бытии выступает как повествователь, в рассказ которого включаются субъектные элементы, передающие восприятие событий протагонистом

Андреем. Через призму сознания этого героя читатель и воспринимает окружающую действительность, кинематографический «проект авторского откровения, в который вмонтирован 25 кадр нулевого уровня повествования».

Антиутопический конфликт личность - государство в произведении носит скрытый характер, что можно рассмотреть как пародию на «теорию бесконфликтности», порождённую тоталитарной культурой, либо как дань экзистенциальной проблематике, переводящей его в межличностную и внутриличностную плоскость. «Мрачный и задумчивый» Андрей в беседе за столом ресторана выслушивает комментарий своего собеседника: «У всех нас на самом деле одна и та же проблема. Признать это мешает только гордость и глупость. Человек, даже очень хороший, всегда слаб, если он один. Он нуждается в опоре, в чём-то таком, что сделает его существование осмысленным. Ему нужно увидеть отблеск высшей гармонии во всём, что он делает. В том, что он изо дня в день видит вокруг [384, с.: 369], что Андрей отвечает, представляя читателю некую карикатуру: «... я себе сейчас представил такого огромного пьяного мужика с гармошкой, до неба ростом, но совсем тупого и зыбкого. Он на этой своей гармошке играет и поёт какую-то дурную песню, уже долго. А гармошка вся засаленная и блестит. И когда внизу это замечают, это называется отблеском высшей гармонии [384, с. 369]». Не принимая «рецепт счастья» своего соседа, который состоял в том, «чтобы найти во всём этом смысл и красоту и подчиниться великому замыслу», Андрей, отбросив мысль о подчинении, вежливо удалился.

Исследовательница русского экзистенциализма В.Заманская совершенно справедливо отмечает метасодержательный характер произведений экзистенциальной ориентации, которые «создают специфический стиль, который пронизывает, насыщает собою традиционные эстетические системы, трансформируя их при этом сущностно [172, с. 36]».

Основу этической доктрины экзистенциализма составляла концепция датского философа С. Кьеркегора, считавшего заинтересованность в своей экзистенции основным долгом человека, определяющим его выбор. От жизни «непосредственной» он должен устремиться к жизни моральной, наивысшей формой которой является жизнь религиозная. Основные экзистенциальные категории: выбора, свободы, значимости и неповторимости всего индивидуального Пелевин размещает в замкнутое социальное пространство постсоветской действительности, что и позволяет определить жанровое своеобразие произведения как экзистенциальную антиутопию.

Глав в повести ровно 12, об аллюзии на евангельские события говорит и имя главного героя – Андрей. Повествовательная форма оказалась обращенной, но сюжетная

линия, определяющая последовательность повествования, не изменилась. Поэтому повесть читаема только «от»\«12» и «до»\«0», но не с «0» до «12». Пародийный антиутопический контекст представляет «мир наоборот», через обратную нумерацию глав, оставив читателю выбирать утопический идеал или его антиутопическое воплощение. Наличие нулевого уровня в виде главы «0» повествования представляется декларативным, поскольку она при всей своей важности содержит лишь авторскую установку, которая при незначительных изменениях могла бы быть как в пространстве «от» - «до» текста, так и вынесенной за его пределы. В данном случае возможна аналогия с приложением к роману Достоевского «Бесы», содержащим исповедь Ставрогина. Эта аналогия позволяет обратить внимание на характерную черту русской литературы, идущую от христианской традиции, – исповедальность. Данное обстоятельство тем более вызывает интерес, поскольку исповедальность в ситуации постмодернизма сводится к приземлённому утверждению очевидных вещей.

Рассматривая реализованную модель утопического идеала «логоцентрической самодостаточности», автор отрицает её не только в общественном, но и в личном плане за счёт рассеивания твёрдых смыслов. В результате децентрации текст теряет «жёсткую смысловую однозначность» [464, с. 19]. Смысл комментария к фильму японского кинорежиссёра Акиры Куросавы «Додесканден» в повести сводится к следующему: «Куросава как бы стремится показать, что каждый из социально адекватных героев тоже, в сущности, едет по реальному вагону в своём собственном маленьком иллюзорном «трамвае». Но, однако, Куросава не намечает никаких путей выхода из показанного им бесприютного мира. Чего там, напугать людей просто... [384, с.395]».

Обратное отношение линейной последовательности повествования и его формальной стороны позволило рельефно вычленить не только основную идею произведения, но и определить место автора в повествовании. Он сохраняет по законам поэтики утопии за собой право абсолютного верховенства над текстом: читатель может и должен знать только то, что позволено автором в пространстве «от» и «до» чтения. Читатель обладает правом либо принять текст, либо выйти из чтения текста, что обусловлено господством монологического слова. Здесь возникает достаточно парадоксальная ситуация, характерная для пелевинской художественной стратегии: трансцендентная реальность по существу является фикцией, но автор, тем не менее, навязывает эту фикцию своему читателю. Автор выступает в качестве гаранта объективности всех перипетий событий, а это – совокупность определенного комплекса переживаний, возникающих из непосредственного контакта с социальной действительностью. Форму, которую принимает данный комплекс, можно обозначить как

лирическое откровение. Повесть Пелевина, таким образом, по своей поэтической структуре продолжает традицию исповедального жанра в русской литературе.

Вне зависимости от решения проблемы телеологического характера авторского творчества, говорящими в повести являются имена героев:

Духовный Учитель Андрея - Хан по существу носит типичное прозвище авторитета из криминальных кругов, автор нюансирует образ персонажа оттенками трагической мудрости, учитывая его выдающуюся роль в судьбе Андрея и таинственность исчезновения;

Авель - конотат евангельского образа, который позволяет обратить внимание на существенную черту формируемой автором объективности, в ней отсутствуют границы возникновения и уничтожения; рождения и гибели; реальности и миража; сна и бодрствования и т. д. Он показывает, что в действительности всякая оппозиция «здесь» / «там», «по ту сторону» / «по эту сторону» иллюзорна. В данном моменте мы вновь обнаруживаем существенные для русской культуры, даже провозгласившей свою приверженность принципам постмодернизма, антикантианские вариации на булгаковские темы.

Шри Бававсенаху – в данном случае конотат просторечному «шли бы вы все на «худой конец». Важны и индийские корни данного героя, пришедшего в повествование из «Путеводителя по железным дорогам Индии», с его сантиментами о рациональном и иррациональном; тем более, что в движении поезда ориентация восток-запад является культурообразующим агентом, а культура выступает ландшафтом бытия, вмещающим картину мира.

Гуна Тамас – это невидимая певица, образ-символ, выпадающий из ряда персонажей, что относится к проводникам, Григорию, бабушке, внученьке и прочим персонажам, которые лишь имитируют некое человеческое содержание, но при этом являются добрыми вестниками беспросветности любого гуманистического чаяния в постмодерн-ситуации.

Наиболее существенно то, что целостный мир, который разворачивает автор перед читателем, подчеркивает такую особенность русской постмодернистской поэтики, как имитация. И природа этой поэтики кроется в особенностях русской культуры начала XX века, провозгласившей «стилистику вместо стиля». Данное обстоятельство вполне когерентно утверждениям о том, что Василий Розанов – русский Мартин Хайдеггер, либо Андрей Белый (Бугаев) – это русский Джеймс Джойс. Таким образом, вся русская культура превращается в некую имитацию либо ур-феномен европейской культуры, в зависимости от того, какой временной ряд предпочитает читатель. Единственные исторически достоверные имена – это Акира Куросава и Акутагава Ренюске. Но

историческая достоверность в пространстве повествования используется для свидетельских показаний в защиту авторской позиции. Ее основные характеристики передаёт пелевинский тезис:

ПРОШЛОЕ – ЭТО ЛОКОМОТИВ БУДУЩЕГО,

который актуализирует восприятие мира героев в единстве пространственных и временных его аспектов.

Хронотоп экзистенциальной антиутопии объединяет замкнутое пространство, в котором происходят события, с пространством внутреннего духовного Я героя. Сам поезд движется в Никуда и Никогда, к концу протяжённости. Все персонажи «Жёлтой стрелы» разбросаны по своим местам в поезде особого назначения, как умствуют советские люди – «согласно купленным билетам». В результате возникают следующие пространственные конфигурации:

- ✓ камера жилого пространства, от СВ до общего вагона;
- ✓ пространство ожидания, используемое как пространство отрешенного созерцания – тамбур;
- ✓ пространство уединения – туалет;
- ✓ пространство скольжения по поверхности вагона – крыша.

Проникновение из одного пространства в другое обеспечивают такие каналы перемещения – коридор, окно. Упорядоченность пространственной организации ориентирована в соответствии с движением «Желтой стрелы» в перспективе восток-запад, без точного указания координат, хотя, вероятно, запад находится впереди движения, если основываться на эпизоде наблюдения за похоронами американской поп-звезды Изиды Шопенгауэр (на самом деле Аси Акопян).

Таким образом, поезд представляет собою метафору жительствоваания человека. Однако экзистенциальной определенности факта жительствоваания не существует. Выбор между нахождением в движении поезда и обретением собственной поступи человеком в мире представляет в существе своем авторское назидание на путь истинный – морализаторство. Авторская позиция в её внутритекстовом бытии, как правило, наиболее явно проявляется в рамочных компонентах текста, в названии, его начале и концовке.

На уровне символического кода художественного мира произведения смысл названия декодируется как путь к смерти. Жёлтый цвет, входящий в текстовое пространство солнечным лучом, тоже переживает трагедию: «начать свой путь на поверхности солнца, пронестись сквозь бесконечную пустоту космоса, пробить многокилометровое небо – и всё только для того, чтобы угаснуть на отвратительных останках вчерашнего супа. А ведь вполне могло быть, что эти косо падающие из окна

жёлтые стрелы обладали сознанием, надеждой на лучшее и понимание беспочвенности этой надежды – то есть, как и человек, имели в своём распоряжении все необходимые для страдания ингредиенты [384, с.367]». В найденном на стене старого вагона Ханом откровении легко восстанавливается семантическая номинативная цепь: мир – жёлтая стрела – поезд, едущий к разрушенному мосту. Жёлтый цвет относится к числу самых противоречивых по своей символике, его считают цветом умирающих листьев и переспевших плодов и поэтому повсеместно связывают со смертью и загробной жизнью. В работах В. Проппа, Б. Успенского жёлтый цвет в мифологии декодируется как выражение потусторонней сущности вещей. Буддой он был выбран как символ смирения и отделения от суетного мира. В христианской же религиозной традиции символом мученичества и смерти является именно стрела. Жёлтая стрела устремлена к Мосту, который является распространённой метафорой перехода между миром живых и миром мёртвых, олицетворяя архетипическую оппозицию жизни и смерти.

Авторскую стратегию в произведении можно назвать живо-чувствованием. Она по существу представляет собою превращенную форму славянофильского живознания и отражает присущее русскому постмодернизму «недовольство культурой». В экзистенциальной плоскости это порождает две утопии – утопию живо-чувствования и утопию «тотальной антропологии», которые в своем существовании представляют историческую достоверность опыта тоталитаризма и пост-тоталитаризма русской духовной жизни.

Пространство действия превращается автором в игровое пространство, на котором открывается противостояние утопий. Площадкой игры является сознание Андрея. Раскрыв наугад «Путеводитель по железным дорогам Индии», он читает: «... в сущности никакого счастья нет, есть только сознание счастья. Или, другими словами, есть только сознание. Нет никакой Индии, никакого поезда, никакого окна. Есть только сознание, а всё остальное, в том числе и мы сами, существует только постольку, поскольку попадает в его сферу... [384, с. 406]».

Совершенно справедливо А. Генис назвал В. Пелевина поэтом, философом и бытописателем пограничной зоны, у которого между реальностями «возникают яркие художественные эффекты – одна картина мира, накладываясь на другую, создаёт третью, отличную от первых двух [116, с. 231]». В «Жёлтой стреле» противостоящие друг другу утопии создают единый контекст, заключающий претензии на доминирующую роль в сознании героя. В действительности же мы имеем дело с понятной всякому человеку, знакомому с поведенческой моделью *homo soveticus*, ситуацией противоборства официально и неофициально принятых правил, составляющих основу двойной морали. В

этом двойничестве самосознания разыгрываются судьбы героев. Но интересно то, что самосознание и культура оказываются тождественными. Поэтому все коллизии борьбы, происходящей в пространстве самосознания героя, разыгрываются в социологической модели взаимодействия культуры и контркультуры. Самым важным является то, что в действительности о самосознании героя можно говорить, как об условности, к которой прибегает автор, чтобы показать отдельные черты его переживаний: мерзости ресторанной грязи, отвратительности еды и прочих свидетельств, известных еще Максиму Горькому «свинцовых мерзостей русской жизни». Как следствие в художественном пространстве формируются следующие дидактические установки:

- точка отсчета является точкой возвращения;
- скользить по поверхности времени опасно и бесполезно;
- недальновидно находиться во времени;
- единственно возможный вариант быть – выйти из времени, не дожидаясь выпадения, выхода, выталкивания.
- быть означает мыслить и чувствовать живой мир.

Культура «тотальной антропологии» представлена в повести на уровне действия пропаганды в средствах массовой информации (радиосеть, газеты), искусстве (живопись, театр), традициях (ритуальные действия). Контркультура находится в тех же декорациях, но с иными составляющими. Различие между культурой и контркультурой заключается в наличии духовного опыта в рамках последней и отсутствии такового в пределах первой, что кодифицировано в многочисленных интекстах: книгах, радиотрансляциях, графических посланиях из прошлого, письмах.

По существу контркультура представляет собою возможность некоего духовного скачка, который в определенных условиях позволяет обрести подлинность существования, и, вне всякого сомнения, открывает возможность обрести свое место на поверхности движения. В то же время в ней существует пространство, подлинность которого гарантируют письма, имеющие хождение во сне и наяву.

Как мы уже отмечали, они представляют собой аллюзию на хорошо известные из русской истории «подмётные письма» старообрядцев, в которых говорилось о том, чего чаяла русская душа: оттого, что царевич Дмитрий жив до того, что царь издал Манифест о крестьянской воле. В «Желтой стреле» письма представляют собою некий вариант советского самиздата, который по популярности и авторитетности в читательской среде успешно конкурировал с официальной пропагандистской машиной. Пелевин подчеркивает, что содержание писем противоречит установленной норме восприятия действительности. Их смысловое содержание можно определить такой формулой: обещание исхода.

Таким образом, в повести-антиутопии «Жёлтая стрела» память жанра обнаруживает себя на уровне конфликта между официально санкционированной утопией «тотальной антропологии» и утопией «жизне-чувствования». Как и в классической антиутопии Е. Замятина, проблематика произведения В. Пелевина может быть раскрыта через противостояние двух утопий, которое в истории развития утопического жанра когерентно борьбе официально-санкционированной и фольклорной, народной утопии. Утопия живо-чувствования распространяется посредством подметных писем, смысл которых заключается совсем в ином понимании исхода. В первом случае исход связан с прохождением «действительно» скорого поезда «Желтая стрела» через разрушенный мост, а во втором случае – в том, чтобы сойти с поезда самостоятельно, приобщиться к потустороннему миру, оказаться за пределами стеклянной витрины, которая разграничивает мир на две части: «здесь» и «там». Первая утопия ассоциативна с известным «прыжком через пропасть», либо же с известным утверждением Маркса о социальной революции, как «прыжке из царства необходимости в царство свободы», и в конечном итоге восходит к мифологеме мессии. Вторая же утопия ассоциативна с фаустовским порывом к вечности: «остановись мгновение».

Наконец, следует отметить, что в антропологических характеристиках обеих утопий, человек понимается как существо вневременное или даже способное к сверхвременности по причине своей причастности к сущему или же к истине бытия. Пелевин объясняет вневременную сущность человека его открытостью подлинному миру. Он пытается не замечать экзистенциальной основы трагизма: ведь вне зависимости от открытости сущему человек остается существом временным. Ни метафизические баталии, ни осмотрительность проводников, ни тупость случайных пассажиров, ни страстность или же созерцательность метафизических порывов не в состоянии отменить этого факта. Автор «Желтой стрелы» прекрасно понимает, что для человека куда важнее не подлинность вневременной реальности, а возможность нахождения в ней. Поэтому подметные письма прочитываются во сне и в сновидении обнаруживают свой смысл.

Оказывается, что ни одна из утопий не побеждает, но их сосуществование расчищает пространство антиутопическое. Именно оно представляет собой подлинную картину мира, в которой Андрей обретает себя самого: «Он не особо думал о том, куда идет, но вскоре под его ногами оказалась асфальтовая дорога, пересекающая широкое поле, а в небе у горизонта появилась светлая полоса. Громыхание колес за спиной постепенно стихало, и вскоре он стал ясно слышать то, чего не слышал никогда раньше: сухой стрекот в траве, шум ветра и тихий звук собственных шагов [384, с. 414]».

Картина мира, обретенного героем, непосредственна, но в ней таится угроза. Ее определить очень просто: полоска света на горизонте оставляет необходимым быть и «здесь», и «там», но «Ты есть» - утратило всякий смысл. Поэтому этот тихий звук шагов Андрея, идущего по асфальтовой дороге навстречу светлой полосе, символизирующей хилиастические ожидания, всего лишь пародия счастливого конца, отрицание утверждения: «все будет так, исхода нет».

Однако необходимо еще раз вернуться к завершающему действию, это определяется нулевым уровнем повествования, в котором сходятся «все начала и концы». Завершающее событие представляет собой ритуальное действие обретения героем самости, но в то же время это означает «смерть автора». Повествование завершается обнаружением пределов человеческой души, но оставляет незавершённой её подлинную историю, что открылось в гениальных прозрениях Федора Достоевского: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека, история постепенного перерождения его, постепенного перехода из одного мира в другой, знакомство с новой, доселе совершенно неведомою действительностью. Это могло бы составить тему нового рассказа, - но теперешний наш рассказ окончен [384, с.639]».

Синтез сатирической, философской и мифологической условности актуализирует иноказательный, символический план восприятия. Ироническое изображение социального пространства и эсхатологизм экзистенции героя формируют своеобразие художественного мира экзистенциальной антиутопии Пелевина «Желтая стрела». Редупликация структурообразующих элементов антиутопического модуса, осуществляемых одновременно в пространстве экзистенции и в пространстве социальной коммуникации, порождает внутреннюю конфликтность индивидуального сознания, что составляет как типологическую черту экзистенциальной антиутопии, так и действительность метафизики постмодерна.

Как и в повести Пелевина, события в произведении А. Зиновьева «Живи» (1982) разворачиваются в замкнутом пространстве на этот раз не поезда, а засекреченного учреждения, Протезного комбината им. Маршала С. М. Будённого. «Наш комбинат, - пишет рассказчик, - можно рассматривать как миниатюрную модель всего нашего общества, причём – как модель, доведённую до степени карикатурной ясности [183, с.43]». Антиутопический хронотоп имеет концентрический характер, события движутся по кругу на уровне государства, города, посёлка, комбината, внутреннего мира героя. Поэтому история Гумании в основополагающих чертах повторяется в истории посёлка Атом, истории Партграда, Про-тезного комбината, судьбе героя и его открытия. Изобретённые и апробированные Андреем Горевым протезы вызывают зависть, о патенте

на изобретение умалчивают, а потом присваивают. Время повести, в тексте которой история Гумании прерывается историей жизни героя, связано с пульсирующим ритмом повествования, в котором, устремлённые к благим целям, уничтожаются ценности Гумании и жизненные принципы героя. Гротескно изображённый мир уродов и общество - урод имеют не только свою идеологию, но и свой темп жизни, свой выход в вечность.

Эстетика аномалии составляет прагматическую основу экзистенциальной картины мира в произведении. Она строится на игре двух планов изображения в структуре образа, когда на уровне художественной семантики сменяют друг друга антитетические понятия: Уродство - Красота, Ничто – Бытие, Смерть – Жизнь, создающие основу для осуществления механизма деконструкции. Для героя смысл жизни упирается в решение гамлетовского вопроса, перефразированного как «Жить или не жить». Неклассическая гармония достигается не столько за счёт непредсказуемости и противоречивости изображения, сколько путём обнажения внешних и внутренних деформаций, обостряющих восприятие действительности. В поэтике аномалий среди изобразительных средств выделяются: описания искажённых форм бытия и восприятия действительности, необъяснимые повторы мысли, жанровый полиморфизм.

По принципу красота – уродство представлено в произведении традиционное для жанра антиутопии двоемирие – это мир здоровых людей и мир инвалидов. После третьей мировой войны в единственном государстве Гумания, которое выжило, общество разделилось на гуманийцев и деградантов, как и в романе Т. Толстой «Кысь», низшая по отношению к человеку раса деградантов используется в роли рабочего скота. В обществе все формы жизни, начиная от рождения физически неполноценных детей и до характера и норм межличностных отношений, предстают в искажённом виде. Возлюбленная героя, которую все зовут Невестой, на самом деле гулящая женщина; должность, которой был достоин Горев по способностям и труду, ему не была предоставлена именно потому, что он её заслуживал. Ярче всего мир Гумании описан и представлен глазами слепых.

Доминирующей авторской стратегией в произведении является ироническая деструкция утопических представлений и идей, которая на уровне сюжета реализуется в изменении эстетического модуса изображения мифоутопических сюжетных архетипов. Они погружаются в мир аномалий и выполняют функцию не гармонизации действительности, а усугубления разлада с ней, внутренне отделяя героя от враждебного ему мира. Мотив Творения в посткатастрофическом мире раскрывается в создании полицейского государства, в котором основной целью является сбережение накопленных производственных и природных ресурсов, а человек выступает лишь средством достижения этой цели. Необходимостью самосохранения мотивирован жёсткий

порядок, который поддерживается, как всякий социальный миф, ритуальными действиями (Праздник уродств, Выборы, Марш уродов), лозунгами («эпохальными, генеральными, конъюнктурными, локальными») и системным учением под названием лаптизм. Приглашённый в Клуб парень из «какого-то почтового ящика» (секретной лаборатории) рассказывает, как они трудятся над изобретением средств, «изменяющих психику людей в желаемом направлении», для того, чтобы «массы всегда выглядели послушными детьми», а коммунистическое воспитание закреплялось укольчиками и пилюльками [183, с. 172]. Порядок в Гумании – это «абсолютное условие самосохранения всех и каждого», здесь невозможно накопление ценностей, размножение производится простым скрещиванием полов, люди обозначают себя номерами ячеек.

Технологии манипуляции массовым сознанием опираются на знаковые модели, позволяющие формировать стереотипы поведения, эмоциональные реакции и настроение толпы. В них легко узнаваемы стратегии советской идеомифологической системы, которые вплетаются в контекст повествования как на уровне исторических аллюзий, так и отдельных идеологических концептов. Например, после того, как бывшему секретарю ЦК КПСС Митрофану Лукичу Портянkinу было присвоено в связи с тридцатилетием Победы над Германией звание Героя Советского Союза, он получил право на бронзовый бюст на Родине. Хотя никто не знал о заслугах Митрофана Лукича, бывшего во время войны начальником гарнизонной бани и вошебойки, все отнеслись с принятым в таких случаях почитанием «признанных заслуг». После открытия бюста народному вождю на нём сразу же появилось оскверняющее монумент слово, «политический вандализм» был «таким же привычным делом для советских граждан, как посещение собраний и участие в демонстрациях [183, с.69]».

С землёй обетованной ассоциируется в повествовании секретный Посёлок Атом, который с первых дней своего существования оброс слухами и толками, его сравнивали то с раем земным достатка и изобилия, то с зоной для заключённых, в которой опасные условия труда и повышенная радиация. Стереотипы Национального сознания позволяют повествователю связать «светлые надежды» на Атом со всеобщим ощущением алкогольного опьянения. Так, в одном из сюжетов привезённый из Атома в больницу субъект-мутант, имел удивительную способность в процессе пищеварения выделять алкоголь. Узнав об этой новости, жители Партграда обсуждали в группах на улицах возможность стать такими счастливыми мутантами, одобрительно оценивая факт его распространения: «Красота - то какая будет! Не жизнь, а рай [183, с. 105]». Точно так же, как в повести В. Крупина «Живая вода», В. Ерофеева «Москва-Петушки», водка выступает в этом сюжете в качестве живительного источника забвения. В Атоме

«Неумолимые законы эволюции направили жалкие остатки рода человеческого к такому идеальному состоянию, в котором человек вообще оказался излишним. Построив идеальное общество, он тем самым выполнил свою миссию в истории мироздания и исчез навсегда, уступив место Ничто. Самая идеальная социальная организация получается лишь тогда, когда образующие её элементы, суть безразмерные математические точки, т. е. суть Ничто в социобиологическом смысле. Только Ничто есть абсолютное совершенство [183, с. 192]».

Таким образом, экзистенциал Ничто в повести «Живи» интерпретирован как идеологический принцип. Он становится отправной позицией для понимания внутренней точки зрения в повествовании. При всей сложности и многообразии его трактовок в экзистенциализме Ничто всегда определяется через противоположные ему онтологические категории бытия, возможного, определённого (М. Хайдеггер, Н. Бердяев, Л. Шестов). Оно выступает в роли двойника и альтернативы реальности, обожествляя Ничто, Гуманитаризм тем самым отрицает реальность. Абсолютно справедливо Т. Лютыи замечает, что достижения новейшей космологии показывают, что наш мир возникает из вакуума ещё до появления вещества и излучения, что утверждает конструктивную роль Ничто в сотворении мира [297, с. 54]. Творение и разрушение сходятся в пространстве текста как полярности, раскрывая функциональную природу утопии, построенную на инверсии.

Мотив катастрофы повторяется в антиутопии «Живи» дважды: в макрокосме Вселенной и человеческом микрокосме. Эсхатологический миф в экзистенциальной антиутопии связывает различные вариации апокалиптической тематики, объединяя в художественной семантике утопическое неприятие действительности (критическая функция утопии) и экзистенциальное мироощущение катастрофизма и бессмысленности личного бытия. На уровне поэтики это выражается в удвоении замкнутости пространственно-временных координат, в которых на дисгармоничное социальное пространство накладывается безысходность внутреннего пространства героя. Причём авторское внимание приковано не столько к мировым катаклизмам и трансформациям биосферы, сколько к внутренней жизни Горева от факта его рождения неполноценным и до трагической гибели его морально-нравственного кодекса.

В экзистенциальной антиутопии А. Зиновьева мифологические сюжетные архетипы о Творении, Апокалипсисе, Блаженных островах и герое-вызволителе помещены в иронический контекст. Возникшие после Апокалипсиса «райские земли» превращаются в новый Армагеддон для индивида, а отчаявшийся герой – вызволитель

становится бомжем. Они дополняются в «Живи» экзистенциальными мотивами одиночества, потери собственного «Я», утраты надежд и иллюзий.

Анализ социальной антропологии представлен автором через характерную для русской антиутопической традиции форму исповеди героя, который начал писать, чтобы «освободиться от накопившейся боли [183, с.19]». Замедленное передвижение человека без ног, с говорящей фамилией Горев, позволяет раскрыть изнанку индивидуальной и социальной дисгармонии во всей её трагической полноте, вникнуть в суть вещей, острее почувствовать происходящее. Физический недостаток научил героя не только выживать, но и пылко мечтать о том, что когда-нибудь у него от счастья вырастут крылья. Трагизм ситуации заключается в том, что Горев прекрасно осознаёт неосуществимость своей мечты и безысходность положения, определяя свою судьбу характеристиками экзистенциального дискурса как «отчаяние», «жалкое положение», «осознанный страх», «эпохальный неудачник», «бесконечное ощущение одиночества».

В экзистенциальной философии индивидуальное человеческое счастье рассматривается как постметафизическое представление о "возможности бытия самим собой", посредством которого человек переходит от созерцательно-чувственного существования, детерминированного внешними факторами среды, к единственному и неповторимому «самому себе». Согласно концепции Кьеркегора, это определяет настоящую жизнь. Проблема поиска героем этой настоящей жизни, своего места в «нездоровом социуме» является сюжетобразующей в произведении «Живи». Как физически неполноценный человек, живущий в морально неполноценном обществе, Горев вынужден постоянно бороться за «хотя бы минимальное благополучие». Собрав свои внутренние резервы, он решается на психологический эксперимент «в отдельно взятой жизни». Особое значение на этом пути приобретает проблема о границах и пределах возможного, поставленная Камю, Сартром, Хайдеггером. Преодоление пределов является важнейшим вопросом, как для экзистенциализма, так и утопизма. Напомним, что сущность утопии в концепции Блоха определяется через категории «граничное», «предельно возможное». Герой Зиновьева судьбоносными считает размышления о «пределах деградации», «границах между нравственностью и безнравственностью», мере «опустошённости в жизни, в душе, в карманах». Его приоритетами, ценностями и «подпорками» становятся правила морали, которые не работают для большинства: «Не напиваться», «Не искать физической связи без любви», «Жить в самоограничении». В этом Горев напоминает идеально прекрасного князя Мышкина из романа Достоевского «Идиот».

Утопический дискурс в повести А. Зиновьева «Живи» можно вычлени́ть не только на уровне мифоутопического сюжетного (доминантного) кода. Память жанра раскрывается в традиционных утопических мотивах и образах, среди которых особую роль играют видения и сны героя. Характерный для русской утопической литературы мотив сна, использованный в классических утопиях А. Сумарокова «Сон счастливое общество», А. Улыбышева «Сон», Ф. Достоевского «Сон смешного человека», содержит аллюзии на известные утопические сюжеты русской литературы. Греза, Горев, как и герой-рассказчик А. Радищева в «Путешествии из Петербурга в Москву», увидел себя Богом, у трона которого толпятся государи, мыслители и пророки, «озабоченные судьбами человечества [183 с. 148]». Будущее прогресса автор в своём предвидении противопоставляет понятию Бога, заключая, что завтрашний день зависит от прошлого. Тем самым Зиновьев возвращается к платоновской идее о том, что к истине можно приблизиться лишь через воспоминание. Она раскрывает диалектическую связь времен в утопической картине мира, которая описывает мир будущего через материал памяти, образы прошлого. На связь времён в утопической картине мира указывают и классические русские литературные утопии. Например, «МММCDXLVIII год. Рукопись Мартина Задека» Вельтмана начинается следующими словами: «Обычаи, нравы и мнения людей описывают параболу в пространстве времени, как кометы в пространстве вселенной. Если бы человек был бессмертным, то в будущем он встретил бы прошедшее, ему знакомое». Очнувшись от сна, Андрей Горев тоже заключает, что «Прошлое есть грех, а будущее – его искупление [183, с. 148]».

Аллюзии на платоновские темы прослеживаются и в тексте произведения. Например, герои в Клубе ведут диалоги на морально-этические темы, воображая себя Платоном и Аристотелем со своими учениками. В структуру произведения, как и в текст «Государства» Платона, включена глава о справедливости, как ключевом понятии, обеспечивающем гармоничное мироустройство. В диалоге героев она представлена в кривом зеркале несправедливых фактов и вместе с совестью названа «историческим хламом».

Причём приоритетной проблемой, которую ставит автор, остаётся гармонизация социальных отношений. Желаемое становится доступным только в утопических видениях и снах не только из-за физической ущербности героя, оно практически неосуществимо в обществе, где отношения строятся на основе социальных ролей. Поэтому персонажи деиндивидуализированны и представлены автором не через традиционные для классической антиутопии имена-знаки, а через образы-метафоры. Круг общения героя –

это Блаженный, Бард, Социолух, Агент, Директор, Друг, Невеста, Люди, которые значимы только в мире экзистенции, но не жизнечувствования.

Индивидуально-авторский стиль А. Зиновьева, по мнению А. Гусейнова, основан на соединении социологического и художественного методов. Сам автор назвал своё художественное мировидение комплексным. Комплексность подразумевает органичное сочетание «гротеска и обыдёнщины, натурализма и романтики, сатиры и эпической назидательности [136, с.4]». Как видно из определения авторской стратегии писателя, учёного – философа и социолога, посвятившего всю свою жизнь исследованию советского социального и индивидуального опыта, его художественный метод включает принципы поэтики утопии: дидактизм, сочетание этических и эстетических установок, диалектическое единство критического конструктивного и художественного в антиутопической картине мира. Поэтому в повести «Живи» увлекательное и эмоционально-выразительное уступает место созерцательно-рассудочному, и в этой авторской манере можно увидеть тот «эстетический сократизм», в котором когда-то Ницше упрекал Платона. В таких произведениях, по мнению философа, аполлоническое и дионисийское утрачены, и автор вынужден искать новые приёмы для привлечения внимания читателя. Такими приёмами становятся «холодные парадоксальные мысли – вместо аполлонических созерцаний – и пламенные аффекты – вместо дионисических восторгов, и притом мысли и аффекты, в высшей степени реалистично подделанные, а не погруженные в эфир искусства [362, с. 103]».

Поэтому в тексте слово героя часто переходит в монологическое слово, и все точки зрения обретают ценность, приобщившись к морально-этическим установкам автора. Описывая пространство антиутопическое, Зиновьев обращается к приёмам поэтики утопии, прямому поучению и назиданию. Слово героя трансформируется в риторические монологи об уродстве, перераспределении и накоплении ценностей, праве на смерть. Например, «Уродство есть чисто человеческое изобретение. Человек превратил уродство в господствующую тенденцию эволюции. Мы катимся в антимир – в мир антиздоровья, в мир всеобщего уродства. Всеобщая деградация – вот наше будущее... [183, с. 178]».

В одном из таких монологов героя предпринята попытка дать ответ на один из ключевых вопросов современности, который имеет особое значение в контексте данного исследования. Он раскрывает наметившуюся в русской классической философии и художественной литературе второй половины XX века тенденцию, указывающую на изменение отношения общественного сознания к утопизму. Известное изречение Н. Бердяева, ставшее эпиграфом к антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир», «...утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит

другой мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления...» сменяется апологией утопизма [540, с. 306]. Герои Ерофеева в экзистенциальной антиутопии «Пять рек жизни» совсем по-другому формулируют эту проблему: «Как научиться жить с иллюзиями»? Герой, грезя во сне, размышляет: «лучше расстаться с иллюзиями, познав их источник, чем жить с этими иллюзиями - страдание от потери иллюзий выше удовольствия от иллюзий. Страдания в таких случаях возвышают человека в его собственном самосознании, иллюзии унижают [183, с.162]».

Герой Зиновьева считает страдание «самой сильной формой ощущения жизни» [183, с. 162]. Его мысли созвучны идеям, высказанным предтечей современного экзистенциализма Сёренем Кьеркегором. Философ выделил три стадии восхождения личности к подлинному существованию: эстетическую, которой правит ориентация на удовольствие; этическую — ориентация на долг; религиозную — ориентация на высшее страдание, отождествляющее человека со Спасителем. Но беда Горева заключается в том, что его драма неразрешима ни в плане социальном, ни в плане духовно-религиозном. У него нет никакого шанса на соединение ни с Богом, ни с Абсолютом. Невозможность реализовать себя постоянно ставит перед ним гамлетовский вопрос «жить или не жить», который он обдумывает «как заурядный советский человек, компенсирующий убожество бытия роскошью бесплодной мысли и неосуществимых моральных претензий [183, с.22]». Механизм деконструкции в данном случае осуществляется не в традиционном его понимании, разработанном Деррида, а в хайдеггеровском смысле «негации бытия как такового», сопровождающегося непрерывным вытеснением рациоцентричных смыслов. Духовный кризис, в котором оказывается герой после разрушения мечты о женитьбе на Невесте и возможности её обеспечить, утраты своих моральных принципов, сопровождается чувством безысходности, «экзистенциальной тревоги», безнадёжности. Ему открывается вдруг зияющая бездна бытия, которая раньше была ему неведома.

Модели «человека экзистенциального», выделенные А. Мережинской в русской литературе 1980-1990-х, являются продуктивными типами, обнаруживающими в экзистенциальной антиутопии новые грани в осмыслении концепции человека. Горизонт самоидентификации героя антиутопической прозы вбирает не только характеристики «героя пустоты», сколько актуализирует евангельские черты с акцентированием модуса жертвенности. Испытав на себе крушение иллюзий и разочарование в социальных преобразованиях, герои произведений Ерофеева, Пелевина, Зиновьева, в отличие от героев европейской антиутопии (экзистенциальные антиутопии Р. Мерля, У. Голдинга, М. Этвуд), стремятся не просто жить, а мечтать о вселенском счастье и строить планы на будущее вопреки абсурду, обстоятельствам и давлению. Традиционным для русской

классической литературы является то, что смысл этих грёз заключается не в стремлении к наслаждению, а в аскетическом служении возвышенной цели. По справедливому замечанию В. Ильина, «русский человек всегда имел в качестве идеала инока [202, с. 48]», посвятившего себя верховной идее. В итоге серьёзное духовно-аскетическое начало русской литературы, приверженность к этой монотеме русской поэзии и прозы Золотого века, вылилось, по мнению философа, в потоки жертвенной и мученической крови. Такая установка на служение Возвышенному, целеустремлённость, жертвенность свидетельствует об утопии русской духовной жизни, религиозности русского экзистенциального сознания.

Следует отметить, что в антиутопических повестях Вик. Пелевина «Жёлтая стрела» и А. Зиновьева «Живи», идеологии вымышленных государств представлены в форме пародии на основные идеологические установки социализма и коммунистическую перспективу. Системные учения под названием лаптизм («Жёлтая стрела»), и утризм («Живи») раскрываются в сравнении с установками буддизма. В «Жёлтой стреле» - это истины из «Путеводителя по железным дорогам Индии», а в повести «Живи» прямое обращение к истории жизни Будды и его учению. Индийская религиозно-философская мысль выступает в данном контексте альтернативой западноевропейским ценностям. Монотеистическое учение Будды, провозглашающее всеобщее равенство, отречение от чувственных удовольствий и идеи самости, утверждает, что вся жизнь есть страдание. Проблема человека состоит не в том, что он не получает желаемого, а в том, что их удовлетворение ведёт к появлению новых желаний. Поэтому, чтобы человека не поглотила тяга к удовольствиям, он должен отказаться от собственного «Я» и пройти восьмиричный путь просветления, чтобы достичь нирваны и освободиться от страданий.

В сознании героев экзистенциальных антиутопий Ерофеева, Пелевина, Зиновьева драматическое напряжение образуют полюса «наслаждение» - «страдание». Эта дихотомия раскрывает перед читателем полярность русской национальной ментальности, о которой так много писали Ф. Достоевский, А. Блок, И. Ильин, Н. Лосский, Н. Бердяев. Последний отмечал, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории - Восток и Запад. «Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Востоко-Запад, она соединяет два мира». Их судьбы разрешаются на перепутье восточного и западного мировоззренческих и культурно-этнических начал, отражая в русском смирении «опасный, расслабляющий уклон, уклон от христианства к буддизму [51, с.526]».

При всей драматичности своих судеб Горев, Слепой, Хромой верят в чудо и отправляются за исцелением к Святому месту, как испокон веков русский народ искал

Китеж и Беловодье, остров Буян и Ореховую землю. Выздоровления не происходит, и Слепой на обратном пути открывает друзьям свое понимание тайны, которое заключается в вере. Люди «поддерживают репутацию Святого Места не потому, что там выздоравливают, а потому, что туда ходят как на светлый праздник. Святое место находится в самих людях. Нужна какая-то общепризнанная точка в пространстве, где заключённое в человеке Святое Место обнаруживает себя. Если, конечно, оно в нём есть [183, с. 201]». Таким образом, «утопия», «чудо», «вера» оказываются в повести словами одного смыслового порядка, выражающими утопический дискурс.

В. Заманская определяет мифологическое и экзистенциальное метасознания как исторически наиболее отдалённые, противоположные типы, которые имеют немало точек соприкосновения. Мифологическое определяется как нерасчленённое, образное и конкретное, а экзистенциальное дисгармоничное, разорванное и катастрофичное. Они связаны с интенциональной направленностью на надсоциальное, надидеологическое, общечеловеческое содержание, но с разных позиций. Так как мифологическое и экзистенциальное метасознания интегрируют «философское и эстетическое» осмысление мира, их примирение возможно только в модусе утопического. Их единство материализовалось в советской ментальности, объединившей элементы социальной мифологии с ощущением безысходности и катастрофизма бытия. Ярко и драматично этот феномен отражён в романе представительницы «женской прозы», обладательницы французской литературной премии «Медичи» и Букеровской премии 2001 года Людмилы Евгеньевны Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» (2000).

Экзистенциальная антиутопия Л. Улицкой показательна и в том плане, что отражает наметившуюся в художественной практике и общественной мысли тенденцию переакцентуации сущности утопизма. Постмодернистская эстетика с её повышенным вниманием ко всему чувственному и условному актуализирует внимание не столько на кризисе социального утопизма, сколько на утопии как составляющей «фантазии и творческого воображения» (Ж.П. Сартр, Г. Маркузе).

Традиционный для данного жанра мотив путешествия связан в произведении с передвижением не в пространстве, а во времени, что характерно для классической утопии XVIII века, как русской, так и европейской. В этот период утопии места (ахронии) сменяются утопиями времени (ухрониями). Первым произведением такого типа считается роман Мерсье «2440 год», написанный в 1770 году. Напомним, что смену описаний существования идеальных мест, расположенных «где-то» описанием идеального «когда-нибудь» Ю. Чернышов связывает с полным географическим освоением земли, необходимостью перемещения идеала на недостижимое расстояние [561]. Исходя из этой

логики, с освоением космических пространств и подводных глубин, вполне закономерным следует считать перемещение недостижимого «идеального мира» во внутреннее психологическое пространство.

Существует и другая точка зрения, что «утопии времени» имеют столь же древние корни, как и «утопии места» и наиболее тесно связаны с хилиастическими учениями. Совершенно справедливо в этом плане, обобщая исследования в области культуры, известный утопиолог К. Мангейм заключает, что «проекции человеческих чаяний подчинены постигаемым принципам, и что в одни исторические периоды осуществление этих чаяний проецируется большей частью во время, в другие – в пространство [303, с. 123]». Хотя Мангейм в своей концепции формулирует допущение о том, что «грёзы о месте осуществления надежд можно определить как утопии, грёзы о времени их осуществления как хилиастические учения», он уточняет, что такой подход опирается только на внешние признаки. При целостном анализе факторов, влияющих на дефиницию и трансформации утопического жанра, учёным определяются все трансцендентные представления, которые оказывали «преобразующее воздействие на социально-историческое бытие [303, с. 123]».

Главным признаком временных утопий является их стадиальность, «структурное расчленение на необходимую последовательность фаз», они включают как необходимый элемент статичную пространственную модель [137, с. 254]. Экзистенциальная антиутопия Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» имеет циклическую временную структуру. В пульсирующем ритме текста происходят остановки времени, порождающие статичное утопическое вневременное пространство идеальных форм и состояний, входящее в противоречие со «стадиальными «прыжками» времени», общего хода повествования. Выход за пределы реального физиологического континиума, связанный с изображением альтернативного мира во внутреннем психологическом пространстве человеческой психеи, всегда эксплицируется с помощью иррационального. Исследованию этой весьма редкой разновидности «ухроний», кодифицированной Е. Шацким как «утопии вневременного порядка» [577], посвящены также работы У. Тупонса, Г. Башляра, Д. Хантингтона, И. Роднянской [618, 47, 610, 434].

Этиология утопического художественного видения в утопиях вневременного порядка связана с изображением такого комплекса «желаемых человеческих ценностей», как «Природа, Господь, Разум, Дао, платонизм», и, как правило, основана не на рациональной условности вымысла или допущения, а на «поэтике грёзы». Характеризуя антиутопические произведения Р. Брэдбери, содержащие утопии вневременного порядка, У. Тупонс акцентирует внимание на своеобразии данного феномена. Грезящее «Я»

связывает бессознательное и сознательное в образах воображения, создавая альтернативную, трансцендентную основу для творческой критики существующего. Грёза, как творчески высокопродуктивное состояние между «сном и явью», генерируется не данными восприятия, а экзистенциальной встречей с первореальностями. «Грёза, поэт, творец, высвобождает в своей психике прасимволы четырёх стихий и другие природно-культурные образные первоначала; соответственно и воображение читателя погружается в этот резервуар архетипов [434, с. 561]».

Название «Путешествие в седьмую сторону света» (2000) актуализирует память утопического жанра, выражающуюся в его постоянном «обратном самосознании» (Б. Иванюк). В качестве образа-символа, создающего собственную смысловую перспективу, он декодируется как перифраз архетипа Блаженных островов (земли обетованной), единственного статичного сюжетного архетипа утопии. По определению Лосева, в символе достигается «субстанциональное тождество бесконечного ряда вещей, охваченных одной моделью [288, с.67]». Синтез условной знаковости и поэтической образности священного, мистического числа семь, олицетворяющего космический духовный порядок, завершение природного цикла и образа сторон света, как символа космоса, образуют новую художественную семантику. Седьмая сторона света – несуществующая сторона гармонии, где живут боги и господствуют первозданные стихии. Это пространство имеет особое значение, прежде всего, в духовном смысле, как в библейской традиции семь дней творения, семь обрядов очищения, семь религиозных праздников, семилетний цикл исчисления человеческой жизни, семь ветвей древа жизни, семь дней недели календаря, названных согласно семи «блуждающим звёздам» Солнцу, Луне, Марсу, Меркурию, Юпитеру, Венере и Сатурну.

На уровне интертекстуальных связей произведение Улицкой обнаруживает связь с утопическими произведениями Платона, традициями платонизма и неоплатонизма. Рецепция идей античного философа и писателя в романе «Путешествие в седьмую сторону света» раскрывается как через призму генетико-контактных связей, так и типологических схождения. По мнению Д. Наливайко, связи и схождения вообще «так тісно переплітаються в розвитку літератур, що часто розмежувати їх неможливо, і сучасне порівняльне літературознавство розглядає їх як складові єдиного процесу [346, с. 65]». Гипотетически можно предположить, что Улицкая знакома с творчеством античного философа и художника. Критика упоминает о том (литературно-критические статьи И. Кириллова), что она является выпускницей биологического факультета МГУ и имеет учёную степень кандидата наук. Более аргументировано эта связь может быть доказана при рассмотрении типологических соответствий и общностей, которые могут быть

объяснены внеконтактными факторами развития литератур: социально-историческими условиями, художественно-генетической общностью, межкультурной коммуникацией.

Смысл названия произведения Улицкой созвучен вставному сюжету, который занимает четвертую часть романа и описывает сон Елены Георгиевны после обострения душевной болезни. В своих грёзах душа героини отправляется в отдалённое космическое пространство Нигдеи, где царят гармония и обновление. Сон и явь в произведении противостоят друг другу как утопическое и антиутопическое пространства, формирующие конфликт между миром феерии и реальной жизни. В данном случае Улицкая опирается на традицию средневековых описаний священного сна-видения, существующую почти во всех архаических и средневековых культурах. Первоначально сознание воспринимало сновидения, как такую же реальность, которая раскрывается в состоянии бодрствования. В этом состоянии первобытному человеку являлись образы, не всегда переводимые в вербальную зону без потери смысла, их воспринимали как истины, предвидения, абсолютное знание. В древнегреческой культуре сны в храме Асклепия считались пророческими и могли раскрыть тайны, недоступные человеку бодрствующему. В средневековой традиции, в частности в древнерусской литературе, видения оформились в самостоятельный жанр, в канон которого входил сюжет о пребывании героя во сне и получении прямого или символически оформленного «послания» свыше, которое впоследствии расшифровывалось и интерпретировалось.

Вставной сюжет-видение в романе Улицкой содержит аллюзии и реминисценции на платоновские диалоги «Федр», «Федон», «Тимей», «Государство», в которых раскрыто учение Платона о бессмертии человеческой души, основанное на отрицании эмпирической реальности и подмене её идеальной конструкцией. Такие исследователи античной литературы, как Л. Тронский, А. Лосев, В. Пащенко и Н. Пащенко, С. Радциг, истоки утопизма античного философа связывают с трагической судьбой его учителя Сократа [499, 285, 383, 420]. По их мнению, Платон, не принимая мира, в котором господствует зло, искал другой мир – подлинный. Поэтому всё, что мы воспринимаем чувствами, в его учении есть лишь искажённые реализации подлинного мира идей (эйдосов), прообразов бытия. В указанных произведениях античного художника и философа описана планета, на которой живут человеческие души. Мир состоит из «тождественного», «другого» и «сущности» и оживает, одухотворяясь космической Психеей. Как истоки идеального и материального начала они распределены в космологии Платона по законам музыкальной октавы. Мировая душа одушевляет всё материальное: землю, воду, огонь и воздух. Платон создаёт свой идеальный мир за счёт фантастического допущения, что Земля «... имеет много удивительных мест, и она совсем иная, чем

думают те, кто привык рассуждать о её размерах и свойствах [394, с. 402]». Сократу доверено вести путешественников по этой идеальной стране. Она существует под самым небом и похожа на мяч, потому что разноцветна и разнообразна. Камни там лучше, деревья богаче на урожай, красота царит везде, а люди никогда не болеют и живут в состоянии блаженства. Там текут горячие, холодные и огненные реки, которые впадают в Тартар, а возле озера Ахесураид собираются души, ушедших на суд. В определённое судьбой время они снова возвращаются на землю, чтобы вселиться в другое тело человека или живого существа. Человеческая душа подобна мировой душе, она живёт среди звёзд по законам гармонии до того времени, пока не была закрыта в тленное тело, после очищения она снова возвращается к звёздам.

Образ утопической планеты Улицкой связан с платоновскими текстами на уровне идейно-тематического содержания, способа изображения героев и архетипов, особенностей пространственно-временной организации. Художественная семантика образа идеальной страны раскрывается через поэтику стихий и может быть декодирована через ядро философского учения античного учёного и художника слова. Платон был первым, кто рассмотрел доктрину о космических элементах не только с точки зрения философии природы, но и во взаимоотношении с человеком. На важность этой идеи в его трудах указывал А. Лосев: «...для выяснения подлинной структуры космоса необходимо усвоить себе фундаментальную идею Платона, идею о тождестве микрокосма и макрокосма [283, с. 620]».

С первых минут своего пребывания на земле обетованной героиня переживает обновление и обострение ощущения жизни, когда мир вокруг преобразуется, становится ярче, удивительнее, светлее. Как и герой классической утопии Сирано де Бержерака «Государства или империи Луны», который, очутившись на новой планете, обнаруживает, что он помолодел, Елена радуется, что она теперь, «как новенькая [507, с. 88]». Её покидают накопленные годами болезни и неприятные ощущения в теле, волнения и тревоги, «она наслаждалась лёгкостью собственного шага, огромности обзора, дивной согласованности тела и мира, раскинувшегося вокруг неё [507, с.88]». В утопической земле Л. Улицкой происходит гармонизация микрокосма с помощью первоэлементов мироздания. По порядку встречается героиня с четырьмя стихиями, первой из которых становится Земля – пустыня; последней – вода. Во многих мифах о сотворении мира первый человек восстал из праха земного, глины и песка, так и Елена переживает в материнском лоне вселенной своё второе рождение. Жизнь и смерть перетекают друг в друга как состояния. Это подчёркивает и маленькая деталь: очнувшись, героиня обнаруживает на себе затерянную косынку, в которой бабушка велела её похоронить.

В системе образов данного сюжета, кроме Елены, все персонажи деиндивидуализированы, это скорее идеи-функции, образы-метафоры, характеризующие мир с помощью философской условности. В романе – антиутопии Улицкой этот приём имеет такое же значение, как и в произведениях Платона и используется автором для выражения определённых мнений, точек зрения, приобретающих значимость только после приобщения к единому монологическому слову. Как и в платоновском утопическом сюжете, души прилетают на далёкую планету и улетают с неё, чтобы начать новое существование. Облаченные в замкнутое пространство прозрачных шаров, они теряют свою оболочку, преодолевая границу двух сред. Мотив вечного возвращения раскрывается через этот круговорот жизни, вечное движение обитателей планеты по кругу, «замаскированное кажущейся целеустремлённостью [507 с. 90]». Внешне бессмысленное кружение для каждого из героев имеет определённый смысл. Иудей выступает в роли Моисея, ведущего к желанной цели героя-спасителя; Бритоголовый – падшего жреца; Хромой – страдальца; Длинноволосый – хранителя великой магической силы музыки. В мире утопической страны стёрта грань между реальным и воображаемым, поэтому героиня всё время думает о фиктивности этого пространства, реальности или ирреальности всего происходящего с нею. В утопическом пространстве Улицкой Логос покоряется Эросу. Как и в космогонии Платона, всё распределяется по законам музыкальной октавы, так и в «Путешествии в седьмую сторону света» гармонизирует среду планеты земная музыка, в которой является «Бог и Господь! [507 с. 102]».

Следует отметить, что гармонизации подлежит не столько физическое, сколько духовное пространство, связанное с идеей Бога, который в романе Улицкой есть Любовь. Эта идея в религиозной философии связывает творчество Платона с формированием основ христианского вероучения, начиная с первых иудейских (Филон Александрийский I в.н.э.) и христианских авторов. В «Тимее» античный философ создал не только концепцию космологии, но и провозгласил идею Бога «умопостигаемого величайшего и прекраснейшего и совершеннейшего» творца Вселенной, мифологически обосновав многие положения христианской религии.

В поэтике стихий Л. Улицкой особую роль играет архетип воды. Видение Елены снова переходит в сон и сон этот «очень простой - вода [507, с. 104]». Согласно психоаналитической теории в сновидениях господствует бессознательное и наблюдается значительное снижение порога контроля сознания. К. Юнг отмечал, что в основе сновидений, как и в основе художественного творчества, лежат архетипы, выражающие коллективное бессознательное, и не обладающее содержательной наполненностью. Следует отметить, что в психоаналитических теориях вода часто выражает энергию

бессознательного в бурном потоке бытия и аккумулирует энергию подсознания (К. Юнг). Учитывая тот факт, что доминирующей оппозицией в романе становится антиномия «Я» - «душа», обращение к архетипам мировых стихий даёт возможность расширить горизонты художественной семантики практически до бесконечности. Как и в мифологической традиции, в антиутопии Улицкой, дисгармония хаоса предшествует акту обновления. Елену, как в мифе о Вселенском потопе, покрывает прибывающая вода. Это погружение героини в стихию не просто позволяет расширить границы пространства, но и осуществить трансгрессивный переход на космогонический и трансцендентный уровни. Архетип воды отражает в романе все этапы изменений мифоутопической семантики: от уничтожающего старую жизнь потопа до спасения и возрождения. Сначала «Вода же всё прибывала, лила на голову, заливала нос и рот, и дышать стало трудно. Невозможно». Елена стала тонуть, прощаясь с жизнью. Затем «она открыла рот и впустила в себя воду», «вода проникла её насквозь», Елена «нырнула и поплыла [507, с. 104]», хотя не умела плавать. Соединение со стихией воды завершается возвращением к жизни в новом качестве, которое несёт живительный источник как извечный символ чистоты, плодородия, возрождения жизни. В большинстве мифов творения жизнь произошла из первородных вод, символа женской энергии рождения. Её потоки имеют очистительную силу, что демонстрируют в христианской, иудейской, индийской традициях обряды очищения и крещения, освобождающие от греха, в фольклорной традиции водная гладь разделяет миры живых и мёртвых. Обновлённая Елена встречает на берегу своего помолодевшего супруга, который в том возрасте, в котором они познакомились. Они заполняют полое пространство друг в друге, соединяясь как Инь и Ян, преодолевая предел, положенный телами в земной жизни.

Таким образом, идеальный мир Улицкой подчинён законам платоновской утопической поэтики. Круг является в платонизме идеалом небесного совершенства. Её герои, замыкающие круг объятий, могут быть представлены на уровне мифопоэтического анализа, как образ совершенного андрогина. В символизирующем его знаке каждая разделённая половина – это влажный, тёмный, мягкий женский символ и сухой, яркий, активный, рациональный мужской, содержащий семя другой части единства. Мир расширяется необозримо, когда появляется способность «видеть сразу многое и думать одновременно многие мысли [318, с.105]». Достигнутая гармония восстановлена через ось времени и возможна только в мире ином, не земном. Таким образом, утопическая идея Платона о бессмертии человеческой души в художественном переосмыслении Улицкой раскрывается через идею любви, которая в художественном мире романа изображена как последняя и истинная гармония.

Внутривидения - видения – сны - грёзы составляют структуру утопического художественного кода произведения, который разрушается в антиутопическом жизненном пространстве героев. Смещение утопического и антиутопического модусов, реализуемое с помощью «поэтики грёзы», всегда характеризуется в читательской рецепции движением «от надежды к сомнению и от него – снова к надежде [434, с. 567]». Переход от изображения безысходности жизни Кукоцких к счастливому со – бытию в ирреальном мире осуществляется с помощью метафорического ряда произведения. Распадающийся в сознании Елены на куски хрустальный мир; «осколки знаний, воспоминаний, навыков»; добрый ангел, проводивший её к дому в поздний вечер, предваряют движение к распахнувшимся вратам рая.

Идейно-тематическое содержание экзистенциальной антиутопии Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света» раскрывается на уровне духовных пространственно-временных координат как деструкция нравственных основ жизни. Объектом трагической иронии становится само содержание жанровой доминанты утопии, выраженное в единстве эстетического и этического начал. «Нравственные основы подорваны, Паша. Нравственные основы жизни, нравственные основы науки ... Но жив человек», – откровенно признаётся другу Илья Иосифович Гольдберг, трижды отсидевший за инакомыслие учёный-генетик. Демонтаж системы ценностей советской семьи, фундирующей основы жизни общества, осуществляется поэтапно. Все логоцентрические, рациональные «жизненные смыслы» рассеиваются внутренним ощущением эстетизированной чувственности и свободы, к которой герои приходят разным путём: Елена через утрату разума, Павел Алексеевич в пьяном забытии, Татьяна в бродяжничестве: «Ей снова стало хорошо, как будто что-то прекрасное с ней произошло. А, эти бродяги... Симпатичные, свободные от всех забот люди... Какая жизнь прекрасно простая!. И на Таню снизошло то безмятежное спокойствие, райская минута довольства и радости, которая сияла над пьяной бродячей парочкой [318, с.85]».

Трагизм антиутопической картины мира в романе Улицкой обостряется экзистенциальным мироощущением героев. Комплекс экзистенциальных идей и мотивов обнаруживает пустоту и безысходность человеческого существования. Три способа бытия, очерченные в концепции религиозного экзистенциализма (С. Кьеркегор, К. Ясперс, Ф. Достоевский): мир, экзистенция, трансценденция, являются тремя ступенями в жизни героев. Экзистенция и трансценденция, непознаваемые обычными рациональными средствами, обнаруживают себя в пограничных ситуациях. Такими ситуациями становятся преодоление границ между разумом и безумием в жизни Елены, утратой смысла жизни и смертью в судьбе её мужа учёного и врача Павла Алексеевича,

конформизмом и протестом в поступках его друга Ильи Иосифовича и т.д. Герои Улицкой живут в изолированном пространстве индивидуального человеческого существования, вне реалий советского общества и истории, которые, скорее, выступают фоном повествования. Абсурдность ситуации заключается в том, что семья Кукоцких не придаёт смысла происходящему вокруг. Мир воспринимается героями как враждебная данность, которую можно созерцать, но нельзя преодолеть, отсюда лишь существование становится реальным. Сюжетные линии моделируются так, что целостная картина мира раскрывает «отчуждение героев» от социума. Сформированные в массовом сознании идеологические стереотипы и технологии манипуляции уже не срабатывают. «Всем было плохо... За давностью лет многое стёрлось в памяти, и каждый помнит о своём: Гольдберг – лагерную зону, Пётр Алексеевич медленно уходящую всё дальше от живых людей Елену в её странном промежуточном состоянии, Томе - очереди за продуктами, в которых всё равно приходилось стоять [507, Ч.2, с. 83]».

На замкнутое пространство семейных отношений накладывается замкнутость и безысходность внутреннего пространства героев, которые при внешнем благополучии подавлены осознанием ограниченности своего жизненного мира и собственным бессилием. Каждому из героев судьбой дарован особенный талант и возможности, но они либо не используют, либо утрачивают свои необыкновенные способности. Елена и Павел Алексеевич обладают внутривидением: Елена по профессии чертёжник, по-особенному ощущающий контур предметов, Павел Алексеевич – врач-гинеколог, способный видеть заболевание в его внутриутробной фазе. Получившая все блага жизни и знания Татьяна, их дочь, меняет жизнь профессорской дочери на независимость. Её стремление к абсолютной свободе сродни бунту Постороннего Камю, когда все и всё безразличны и принятые решения неоспоримы. Абсурдность и безысходность ситуации подчёркивает Павел Алексеевич: «Ты что, малыш, хочешь мир изменить? Это уже было [507, Ч.2, с. 13]».

Композиция произведения построена по принципу градации, в событийной канве которой гибнут одна за другой традиционные общественные ценности: семья, любовь, наука, дочерний долг, порядочность, верность. Социальный микрокосм поглощает значимость человеческого микрокосма. Идею разрушения семьи, выступающей главной ячейкой общества раскрывают все сюжетные линии романа. Чужими становятся друг другу все члены семьи Кукоцких, аномальные варианты семейных отношений создаёт Татьяна (жизнь в подвале со всеми, жизнь с двумя близнецами, измена мужу). Мотив утраты общественных ценностей усиливается в романе словами деструктивного дискурса.

В наконец-то созданной Татьяной по любви семье она была «не жена», а её девочка «вовсе не дочка Сергею» и «оба они официально были не свободны» и, кроме того, оба совершенно неприспособлены к жизни [507, Ч.2, с. 82]. Реабилитированный в 60-е Илья Иосифович Гольдберг обнаруживает, что он, оказывается, совершенно не нужен официально-санкционированной науке со всеми своими гениальными идеями и проектами. Получив отказ от директора Института генетики, Илья Иосифович жалуется своему другу: «Оказалось, Пашенька, что ему не нужен ни я, ни Сидоров, ни Соколов, ни Сахаров. Шурочка Прокофьева ему не нужна, Бельговский, Раппопорт ... А набирает он мелкую сошку, ландскнехтов и романтическую молодёжь, которая из яйца вчера вылупилась... Безнравственная наука оказывается хуже и опаснее безнравственного невежества [507, Ч.2, с. 80]».

В художественной картине мира Улицкой доминантными являются не детали пейзажа, портрета или интерьера, а психологические характеристики. Изображение динамики внутреннего мира героев отличается разнообразием приёмов психологического анализа. Среди них можно назвать, выделенные в исследованиях И. Страхова, А. Скафтымова, А. Есина, описания состояний героя через образы памяти, передачу внутренней речи, изображение фантазий. Так, например, «Таня напрягла память или воображение, или ещё какой-то орган, отвечающий за ночную жизнь сознания, и вспомнила: да, и во сне есть музыка, только её невозможно упомянуть...С того дня, как она это осознала, параллельно действию, в котором она принимала участие, побежала звуковая дорожка, непрерывная и всё время меняющаяся, как вид из окна вагона» [507, Ч. 2, с. 63].

В концептосфере романа основными ориентирами являются Безумие, Смерть, Желание, которые раскрывают внутреннюю точку зрения произведения. Безумие Елены – это путь от утраты памяти к полной изоляции, художественная семантика которого прочитывается в пульсирующих снах и видениях, сопровождающих частые расставания героини с реальным миром. Изображение безумия далеко от традиционного для русской духовной культуры юродства, со свойственными ему религиозностью (юродство во Христе), апофатикой, отказом от всех благ «жизни мирской», шокирующим непристойным поведением и претензией на осмеяние «сильных мира сего», изображённом в «Житии блаженного Симеона», «Печерском патерике» и других памятниках древнерусской литературы. Скорее этот образ в романе выглядит как форма девиантного поведения, управляемого эзотерическим знанием, он интенционально смоделирован под влиянием западной культуры. Согласно этой традиции безумец – это субъект, дискурсивные практики которого не когерентны дискурсивным практикам социума, они

не могут быть включены в коммуникативные процессы определённой среды и его дискурс, по мнению Фуко не может функционировать как дискурс других. Феномен безумия, осмысленный философом в работе «История безумия в классическую эпоху», трактуется как амбивалентный процесс. С одной стороны, он может рассматриваться как бессмыслица, а с другой как целомудрие, не затронутое давлением и ограничениями дискурса власти.

Безумие Елены – это не столько предвосхищение апокалиптической картины мира, сколько традиционное для утопии бегство от неё в мир иллюзий. Оно подобно платоновскому вневещественному интеллектуальному видению (интеллектуальной интуиции), способному постигать идеальные формы, причём данному в ощущениях. Видения Елены выступают в роли альтернативы существующему социальному порядку, формой жизнечувствования, рождающей новую утопию. «Истина безумия», представленная Фуко «одним из ликов разума», в психоаналитической теории З. Фрейда, К. Юнга, А. Адлера интерпретируется как возврат к опыту изначального неразумия. В художественном мире романа, в архетипах снов героини через поэтику стихий раскрываются истины новой субъективности, «неотчуждаемое начало в единстве Истины, Природы и Морали» (М. Фуко). Через архетипический код коллективного бессознательного прочитывается жизнеутверждающий пафос, созвучный прагматическим установкам ранее рассмотренных антиутопических произведений Ерофеева, Зиновьева, Пелевина. Последнее сон-видение Елены охвачено светлым радостным чувством от того, что все собираются вместе, от обилия света и появившегося на свет младенца, в котором «вся радость мира, и свет, и смысл ... младенец этот принадлежит им, а они – ему. И Елена Георгиевна плачет от совершенного счастья и чуть-чуть при этом удивляется, потому что она чувствует одновременно солёную сладость слёз и совершенную свою бестелесность... [507, Ч.2, с. 103]». Завершает эту сцену мотив восходящего солнца, который ещё со времён стоиков, «Эвдемонии» Стублина и «Города Солнца» Кампанеллы связан с многовековой традицией утопического мышления. Планета появляется «посреди солнечного дня», усилив сияние земного светила. И означает не только апокалипсическое очищение, но и доказательство завершения истории.

Взгляды Улицкой на институт семьи, как первооснову социальных отношений, характеризуются пониманием неспособности семейных уз преодолеть внутреннюю отчуждённость человека во враждебном ему мире. Как модель подлинной человеческой общности, «машина счастья» (Л. Кауфман) она реализуется лишь в снах героини, где царит гармония, любовь и бессмертие. Семантика образа новорождённого ребёнка, символа естественного, первородного состояния чистоты и искренности перекликается со

словами ерофеевского героя «без мечты не проживешь» и призывом «живи» из одноимённого романа Зиновьева. Этот вывод возвращает нас к проблеме дефиниции антиутопии, которая в таком контексте может быть выражена через конфликт в её художественном мире двух утопий. Её поэтика всегда тяготеет к вторичной условности, расширяющей границы возможного с помощью авторской фантазии. В ситуации смены одних утопических представлений другими возникает вопрос о роли антиутопии. Критический пафос утопии имплицитно революционен, но он всегда оказывается перед трагическим столкновением «между ясным утопическим видением того, что есть благо, и реформаторским вынужденным бременем реальных компромиссов и отступлений [309, с. 178]».

Художественный потенциал антиутопии в этой ситуации играет роль трансгрессивного перехода, поэтики возможного, открытого и незавершённого. Её условный мир характеризуется максимальным обобщением изображаемого, масштабностью и парадигматичностью подходов к осмыслению общественно-политических и культурных процессов современности, уникальной возможностью осознать значение индивидуального в контексте общечеловеческого.

В экзистенциальной философии наиболее близким к установкам антиутопического жанрового мышления экзистенциального типа является учение Габриэля Марселя. В научных исследованиях Д. Леговича, Е. Коссака оно получило название «неосократизма», «христианского сократизма», указывающего на его прямую связь с утопической традицией. Осмысление утопизма в экзистенциальной философии Марселя, как и в романе Улицкой, - это, прежде всего, поиск идеальных форм вне земной жизни, постижение высших ценностей в себе самом. И Габриэль Марсель, и Людмила Улицкая, выходят за пределы платонизма, перенося человека из эмпирической реальности, уродующей жизненные формы объективности, в мир трансцендентного, где царят Бог и Любовь.

Идея возрождения новой жизни через любовь является доминантной в романе «Путешествие в седьмую сторону света». Но она реализуется только в мире грёз, а не реальности. Павел Алексеевич – потомственный врач и учёный - всю свою жизнь посвятил тому, чтобы даровать полноценное существование другим. Ирония его судьбы заключается в том, что дочь первого гинеколога страны трагически умирает, не родив долгожданного сына. В художественном мире романа Улицкой смерть имеет экзистенциальный характер обыденности: приехав слишком поздно, «Павел Алексеевич сделал всё, что сделал бы в любом другом случае [507, Ч.2, 93]». В понимании конечности жизни автор акцентирует внимание на идее «вечного возвращения»,

утверждающего повторяемость и бессмысленность бытия. Поэтому в истории трёх поколений из семьи Кукоцких люди уходят в мир иной так же незаметно, как и приходят в него.

Герои Улицкой, как и герои экзистенциальных антиутопий Ерофеева, Зиновьева, Пелевина, спасаются бегством из мира «тотальной рациональности», живущего по законам распада и Хаоса. Елена начинает жить иллюзиями безумия, Павел Алексеевич находит в последние годы своей жизни утешение в пьянстве, их дочь Татьяна, порывая с благополучной жизнью профессорской дочки, ночами бродит по подворотням и подвалам, пытаясь найти новую жизнь и себя сначала в пространстве андеграунда, а потом гастрольной жизни. Таким образом, в структуре экзистенциальной антиутопии бегства автор создаёт средствами философской и мифологической условности трагический образ среды, в которой разрушаются нравственные ценности. Однако эта выраженная в жанровом содержании идея вступает в противоречие с продуцируемым тем же жанровым содержанием жизнеутверждающим пафосом, осознанием вечности и неизменности неограниченных мечтаний, устремлений и запросов человека, который не способен прожить в мире без идеалов.

3.3.3 Мифоутопический образ сокрытого града и основные модусы его моделирования в экзистенциальной картине мира произведений В. Маканина «Лаз», Л. Петрушевской «Номер один, или в садах других возможностей»

Повесть Владимира Семёновича Маканина «Лаз» (1991) в литературно-критических статьях 90-х А. Архангельского, А. Гениса [18, 115] и литературоведческих исследованиях О. Николенко, Е. Копач, Т. Марковой [360, 310] была названа социальной антиутопией. В работах Н. Лейдермана и М. Липовецкого это произведение определено как философский роман, этапный в динамике развития маканинского экзистенциального мифа [268]. Для определения жанрового своеобразия произведения и разрешения сформировавшейся дилеммы представляется важным в ходе литературоведческого анализа рассмотреть механизм формирования антиутопического художественного целого, роль и значение экзистенциальной проблематики в повести «Лаз». Пересечение экзистенциального и антиутопического модусов в художественном мире произведения

рождают диалог «голосов», кодов и интертекстов, которые пересекаются в едином семантическом центре. Такой идеей, которая генерирует смысл, раскрывающий внутреннюю точку зрения произведения, является классическая для теории экзистенциализма мысль Хайдеггера о сокрытости сущего, выражающая вечную тоску по утраченному идеалу, воплощённому в Боге и Абсолюте.

В повести «Лаз» данная идейно-тематическая доминанта формирует такую картину мира, которая представляет собой метафору выживания в ситуации безысходности. В отличие от героев социальных антиутопий, внутренний мир Ключарёва характеризуется замкнутостью на экзистенциальных проблемах, отсутствием веры в смысл какой бы то ни было общественной борьбы. Такой форме утопического сознания свойственен отказ от участия в историческом процессе. Эта позиция не принимает во внимание какие-либо разновидности веры или мифа, в центре её жизненного мира – экстатическое переживание внеисторического «Нечто», Абсолюта, составляющее перспективу хилиастических учений. Изображение «ухода хилиазма из современной жизни [303, с. 167]», которое К. Мангейм обнаруживает в экспрессионистском искусстве и философии С. Кьеркегора, прослеживается и в современной экзистенциальной антиутопии. На примере повести В. Маканина «Лаз» может быть рассмотрено, как хилиастическое начало покидает определяющие сферы бытия, культурного влияния и объективации, что приобретает для общества фатальные последствия.

Разорванность внутреннего мира Ключарёва предопределена разорванностью среды надвое. Он состоит из наземного мира и подземелья, один мир отражается в другом и ни один из них не является подлинным. Между ними существует лишь узкий лаз, который позволяет вести существование в междумирье.

Образовавшийся разрыв между чаяниями и устремлениями интеллигентного добряка Ключарёва и враждебным ему миром воров и убийц обнажает абсурдное несоответствие между человеком и его жизнью, о котором так много писал А. Камю. Ни бог, ни толпа, ни собственная жизнь не имеют особой ценности для героя, в мире господствует только необходимость выживания, необходимость пропитания, необходимость выполнения своего долга перед друзьями, коллегами, семьёй. В характере Ключарёва легко уловить и черты героев Камю: доктора Бернара Рие и легендарного Сизифа, избранного автором для роли символа героя абсурда.

В одной из своих работ «Бытие и ничто» Жан Поль Сартр даёт обоснование одному из фундаментальных тезисов теории экзистенциализма о непреодолимом расстоянии между намерением и результатом, между идеалом и действительностью. Он отождествляет «бытие» с тем, что существует и вызывает неудовлетворение, а «ничто» -

с идеалом, к которому мы стремимся. Как и легендарный Сизиф, мы движемся от цели к цели, от мечты к мечте, в постоянном стремлении к лучшей жизни. Наши утопии часто приобретают антиутопические черты, а цели отодвигаются именно в тот момент, когда мы к ним приближаемся. Герой Маканина подобен Сизифу в том, что постоянно стремится к недостижимой вершине: спасти жену друга, поселиться в подземном мире навсегда, построить безопасное жилище для своей семьи и обеспечить ей безбедное существование. «Миф о Сизифе» Камю позволяет понять логику художественного творчества Маканина, открывающего новые грани образа абсурдного героя, который, в отличие от ранее рассмотренного типа «несостоявшегося героя - избавителя», лишён веры и может быть интерпретирован как «герой-жертва, посвятивший себя «другому».

На уровне интертекстуальных связей маканинский текст оказывается включённым в диалог о проблемах смысла человеческого бытия, «богоискательства», ценности жизни и смерти, так остро поставленных в творчестве Достоевского. Камю в «Мифе о Сизифе» отводит главу под названием «Кириллов» анализу романа «Бесы», повлиявшему на целый ряд антиутопических произведений в истории мировой литературы, которые предвосхитили нравственные и социальные катаклизмы в истории XX века. По мнению Вик. Ерофеева, французский мыслитель всю жизнь ведёт с Достоевским непрекращающийся спор. «Я познакомился с его творчеством,— писал Камю в 1955 году,— в двадцать лет, и то потрясение, которое я испытал при этом, продолжается до сих пор, вот уже новые двадцать лет [158, с. 396]». Главным объектом внимания Камю в анализе «Бесов» Достоевского является проблема «педагогического убийства», метафизическое преступление инженера Кириллова, суть которого состоит в том, чтобы «путём простого своеволия» похоронить Бога в себе, чтобы самому стать Богом. Ключарёв представляет собой противоположный Кириллову тип абсурдного героя. Его жизнь - это вечный поиск пропитания, тела умершего друга, душевного покоя, высокого слова. Герой постоянно оказывается в ситуации выбора, в которой предпочтение отдаёт не себе. Он смирился с невозможностью покинуть наземный мир ради спасения своего ребёнка. Экзистенциальный герой Маканина не человек дионисийского прихода, а описанный Достоевским русский инок, выступающий носителем смирения, «самой страшной силы, какая только может на свете быть» (П. Флоренский). Суть парадокса его существования состоит в логической и онтологической невозможности, в постоянной борьбе за своё право быть собой, даже в условиях полной враждебности окружающего социума. Общечеловеческая мораль невозможна, личная ответственность за свои поступки неизбежна и несовместима с личной свободой. Трагизм Ключарёва состоит не

столько в осознании повторяющегося однообразия жизни, сколько в бессмысленности противостояния обезбоженной Толпе.

Традиционным для антиутопии является изображение образа действительности в условных формах. Художественное обобщение имеет характер универсализации посткатастрофической картины мира, передающей трагическое мироощущение. В описании наземного города это передано через постоянное ощущение героями присутствия смерти, страха, пустоты. Умиравший город в маканинской повести «Лаз» также скован ощущением абсурда и бессмысленности жизни, как и город Оран, изображенный в романе А. Камю «Чума». В нём господствует страх не перед эпидемией, а перед властью толпы, сметающей всех на своём пути. Описания пустынных улиц, на которых человек избегает человека, разбитых витрин, опасных ночных переулков образуют разрушенное жизненное пространство, в котором царит мрак. Образ темноты наземного города на протяжении всего повествования в повести противопоставляется образу света подземного мира, формируя оппозицию между антиутопическим и утопическим пространствами. Описание темноты усиливается по принципу градации «... улица пуста, и многие жители прячутся в квартирах за плотно зашторенными окнами», «опустевший город, ни людей ни движущихся машин», «В окнах домов темно. В некоторых квартирах, несомненно, живут, но они там забарикадировались, а чтобы их не выдал свет в окнах, сделали самые плотные шторы. Шторы – наши запоры. Нас нет. Нас никого нет. Нас совсем нет [299, с. 24]». По мере движения к намеченной цели – телу умершего приятеля Павлова - темнота сгущается, становясь прологом для встречи с толпой.

В подземном мире все построено не по божеским, а по человеческим законам. Кодифицировать его как мир утопический позволяет анализ данного образа на уровне идейно-тематического содержания, присутствия элементов утопической поэтики и «внетекстового интонационно-ценностного контекста» (М. Бахтин), определяющего «диалогизующий фон» восприятия произведения. Его художественная семантика описана через образ «земли обетованной», отдалённого мира достатка, благополучия, высоких слов и помыслов.

В данном случае анализ интертекстуальных связей является наиболее продуктивным способом выявления внутренней точки зрения произведения, образующей пространство диалога «автор-читатель». В своих работах, посвящённых методам изучения литературы, В. Зинченко, В. Зусман, З. Кирнозе, Д. Наливайко, И. Смирнов, Б. Корман отмечают, что современная компаративистика всё больше отдаёт предпочтение интертекстуальности перед использованием анализа генетических и типологических

связей [188, 346, 467, 231]. В этом случае представляется возможным охватить все тексты единой жанровой и семантической парадигмы в изучаемом тексте. Тогда объект исследования выглядит, как палимпсест (по определению Ж. Женетта), то есть текст, включённый в полилог с другими текстами, раскрывающими его смысловое ядро. Целью такого анализа, по мнению Н. А. Фатеевой, является метатекстовое переосмысление претекста для обнаружения в нём нового смысла [515, с. 87]. В. Заманская расширяет пространство для подобного рода анализа до «культурного континуума художественного сознания эпохи, в котором общаются писатели, не соотносимые типологически». Исследовательница считает, что разработанный ею контекстно-герменевтический подход, интегрирующий диалог философии, литературоведения, культурологии является «адекватным синтезному мышлению XX века [172, с. 22]». Анализ интертекстуальных связей произведения В. Маканина «Лаз» позволяет не только обнаружить смысловой контекст художественного мира экзистенциальной антиутопии, но и выявить сам механизм метаобразной рефлексии, позволяющий определить своеобразие маканинского текста в пространстве утопического дискурса.

На уровне означаемого в структуре образа семантику сокрытого землёй (водой) идеального града можно обнаружить в традиционных сюжетах и образах как утопической, так и экзистенциальной традиции. Достаточно вспомнить, отталкиваясь от утопической жанровой матрицы, образ платоновской Атлантиды. В истории русского утопического сознания он воплощён в социально-утопических легендах и сказаниях о Китеж-граде. Анализ этого популярного в истории русской литературы и литературно-художественной критике сюжета в аспекте интертекстуальных связей подробно представлен в научных исследованиях В. Баилова, В. Морохина, К. Чистова, О. Корниенко [32, 339, 567, 232]. Обратимся только к некоторым фактам из истории изучения и бытования китежской легенды, которые представляют интерес в аспекте изучения феномена экзистенциальной антиутопии.

Отметим, что анализ исследовательских материалов о граде Китеже и озере Светлояр подводит нас к выводу о том, что рассматриваемый образ может быть кодифицирован как символ, выражающий своеобразие русского национального утопического сознания. П. И. Мельников-Печерский отмечает в своих «Очерках поповщины» факты, свидетельствующие о поэтизации и генерализации символических черт данного образа. Ещё в 1909 году он пишет, что «в Китеже было своё братство богатырей, подобное киевскому братству при дворе Владимира Красного солнышка» и заключает: «Вообще Китеж в народных преданиях представляется стольным городом суздальской великорусской земли, как Киев стольным городом киевской южнорусской [339, с. 19]».

Обращает на себя внимание тот факт, что как интертекст он функционирует в текстах художественной литературы (произведения А. Майкова, Д. Мережковского, Н. Клюева, З. Гиппиус, К. Федина, С. Абрамова) и художественно-публицистических жанрах журналистики (статьи и очерки В. Короленко, М. Пришвина, Н. Оглоблина, А. Сахарова, Е. Лукина).

Период зарождения народнопоэтических произведений о граде Китеже и озере Светлояр относится к началу монголо-татарского нашествия, что отмечают в своих работах Н. Кравцов, П. Мельников, К. Чистов, М. Поспелов, Г. Устинов, Н. Савушкина, Е. Богданова, Н. Юдина, М. Юхневич [128]. Это позволяет утверждать, что в динамике культуры данный мифоутопический сюжет пережил определённые трансформации, связанные как с обогащением художественной семантики, так и с определёнными смыслоутратами. По одной версии город покрылся землёй, по другой – водой, на месте провалища образовалось озеро, в самом же тексте легенды сказано о том, что он стал невидимым, «...после того разорения запустили города те, малый Китеж, что на берегу Волги стоит, и Большой, что на берегу озера Светлояра. И невидим будет большой Китеж вплоть до пришествия Христова [264, с. 286]». В кодифицированном инварианте социально-утопической легенды о Китеж граде (определённой В. Проппом как записанные слухи) в связи с анализом интертекстуальных связей в произведении Маканина обращает на себя внимание ещё один мотив. Для человека праведного Китежская земля являет собой локус спасения, так как с пришествием антихриста «грады и монастыри сокровенные будут...Тогда побегут в горы. И в вертепы, и в пропасти земные. И человеколюбивый бог не оставит тогда хтящего спастись [264, с. 287]». Таким образом, Китеж олицетворяет систему ценностей традиционно осмысляемых, как значимые для русского национального утопического сознания, а именно, идеоконцепт спасения через религиозную и нравственную чистоту, сокрытую от мира.

Неоднократно отмечалось, что в народнопоэтических произведениях о граде Китеже и озере Светлояр объединены, как минимум, два мотива: спасение города божественной силой и мотив о «провалищах». Названные фольклорные сюжетные схемы прямо противоположны по своей патетике, «провалища» обычно изображаются, как наказания за греховные поступки, в отличие от погружённого в воды озера Светлояр Китежа, который спасается и продолжает сохранять «исконную праведность и чистоту [339, с. 11]». На этот факт при анализе социально-утопических легенд обращает внимание К. Чистов, исследователи Поливановы называют его «провалившийся город Китеж». Вторым моментом, который указывает на исключительность китежского сюжета в общем контексте популярных, как в Западной Европе, так и славянском фольклоре

народнопоэтических произведений о провалищах, является то, что город воспринимается как живой. В истории художественной и публицистической мысли зафиксированы многочисленные литературные факты «общения с Китежем», под воды которого можно опуститься и выйти оттуда, чудесными свойствами наделена и вода озера, его флора и фауна. Во многом закреплению культового характера и канонизации китежской легенды способствовали и письменные памятники, например, «Книга, глаголемая летописец», «Китежский летописец», созданные старообрядцами.

Показательно, что в художественном осмыслении Маканина используется только сюжетная структура китежской легенды: мотивы провалища, путешествия в подземный мир, спасения в иномире. Подземный город спрятан от несправедливой жизни и доступен для общения, в нём есть то, к чему устремлены душевные помыслы и чаяния Ключарёва. Общаясь с «локусом спасения», герой находит всё, что ему необходимо для жизни: от материальных ценностей для сооружения пещеры и пропитания до удовлетворения духовных потребностей и императивов людской мысли. Два раза опускается Ключарёв в подземный мир и дважды автор подчёркивает важность интеллектуального общения с жителями подземного мира. Каждый раз, когда он прислушивается к высоким словам внизу, его «обдаёт теплом, любовью и стремительным человеческим желанием быть с ними, быть там [299, с. 44]». «Ключарёв слышит присутствие Слова. Как рыба, вновь попавшая в воду, он оживает: за этим, и спускался [299, с. 60]». Ради разговоров о счастье на несчастье других, о Достоевском, о свободе герой проходит через боль и испытания, потому что «без этих высоких слов Ключарёву не жить [299, с. 60]».

В произведении Маканина «Лаз» на уровне интекстовых элементов русской фольклорной утопической традиции (по терминологии П. Х. Торопа следов возможного поведения текста в тексте) могут быть обнаружены влияния западноевропейской утопической традиции, что наиболее ярко представлено в уже рассмотренном нами «Сказании о роскошном житии и веселии», предании «О чудесной стране». Текстолог Ю. Медведева, подготовившая названные фольклорные произведения к изданию, определяет их как «соединительные звенья» между народными культурами Западной Европы и Руси [179, с. 486]. В рассматриваемых произведениях утопический идеал не имеет ничего общего с царством Христовым, а представляет собой описание страны достатка, изобилия материальных благ и веселья. При описании образа подземного града в повести – антиутопии «Лаз» автор акцентирует черты изобилия и праздности, при первой встрече он напоминает Ключарёву погребок, «где люди пьют и разговаривают [299, с. 11]». В отличие от населяющих мир наземный охотников за пропитанием, воров и убийц, он изображен через весёлое, праздное, радушное застолье беседующих и никуда

не спешащих людей. Маканин акцентирует внимание на усиливающих этот аспект при характеристике подземного мира деталях: «Магазины набиты товаром. Что хотите. И как хотите. Ломятся от добра», склад полон товаров, и его хозяйка напоминает Ключарёву Апостола Петра «у врат рая», «продуктовых магазинов сотни [299, с. 63, 17, 67]» и т. д. Ключарёв спускается в подземный мир за необходимыми его семье предметами первой необходимости, продуктами и вещами, так как там есть всё.

События в художественном пространстве повести имеют своё зеркальное отражение. Отношение к смерти в описании наземного мира выступает в произведении движущей силой в развитии сюжета. Смерть является единой неизменной ценностью бытия, критерием истинности и мерилем всех вещей. Автор, нанизывая одну за другой ситуации жизнь-смерть, проводит героя через бесконечные испытания: поиск тела погибшего в толпе друга, неравную борьбу с насильниками, постоянное преодоление непреодолимого лаза, битву за победу над толпой, ценой которой является жизнь. Смерть в толпе в наземном мире является насильственной, и христианский ритуал отправления души умершего затруднён различными внешними обстоятельствами, такими, как поиск тела родственниками, отсутствие места и атрибутов для захоронения. Смерть в мире под землёй легка, комфортна и незаметна для окружающих. Чередование целостных фрагментов, объединённых единой сюжетной линией или носителем сознания, свойственны не только повести «Лаз», но и в целом характеризуют индивидуально-авторскую манеру Маканина. Достаточно вспомнить такие его произведения, как «Один и одна», «Утрата», «Где сходилось небо с холмами», «Долог наш путь». Постоянно балансируя на грани между жизнью и смертью, борьбой и жалким существованием, Ключарёв в целом оказывается, как и многие маканинские персонажи, в ситуации пограничья – между городом и деревней, Градом земным и Градом подземным. Он и его друзья, Чурсины, Павловы, это тоже «серединные люди», которые по своим ценностям близки миру подземному, но вынуждены по разным причинам существовать в опустошённом пространстве наземного города.

Смысл названия произведения «Лаз» представляет собой метафору междумирья, которая только внешне читается как путь между адом и раем. И толпа наземного города, и жители подземного рая живут в ожидании Апокалипсиса и не видят смысла своего существования. Через интертекстуальные и архитектстуальные связи открывается обезбоженность благополучного подземного мира. В повести есть такой эпизод. Ключарёв посещает клуб-кафе, в котором находится зал отношения к будущему. В этом месте происходит опрос граждан, суть которого заключается в следующем: «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». Жители подземного города в большинстве своём бросают билеты на пол, потому что «слишком, мол, много крови, слишком много тех слезинок уже пролито и потому не верим [299, с. 72, 73]». В аллюзиях на произведения Достоевского открывается истинная суть подземного мира, в котором при внешнем благополучии нет веры. Цена, заплаченная за комфорт и праздность, напоминает читателю об известной сцене из романа «Братья Карамазовы», в которой Иван Карамазов возвращает Богу билет «за единую слезу, невинно пролитую ребёнком». В тексте встречаются не только цитации из произведений Достоевского, но и прямое упоминание имени классика.

Спасённая Ключарёвым женщина определяет жизнь в Граде наземном как путь к Ничто. Движение к Ничто в экзистенциальной богоборческой традиции обозначено направленностью БЫТИЕ – ЭКЗИСТЕНЦИЯ – НИЧТО (Камю, Сартр) или БЫТИЕ – ЭКЗИСТЕНЦИЯ – ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ (Достоевский). Таким образом, автор предлагает читателю два проекта бытия, два Града, два способа существования, лишённых позитивной оценки. Лаз становится способом возвращения к сущему, заключённому в преодолении хтонических сил через боль и страдание.

Следует подчеркнуть, что образ-топос града является общим местом как экзистенциальной, так и утопической поэтики. Через призму его истории раскрывается общая интенция утопического и экзистенциального сознания объединить общечеловеческий макрокосм с индивидуальным микрокосмом. Фольклорный образ ушедшего под воду святого Китеж - града соответствует Граду небесному, описанному в экзистенциальной философии в работах А. Камю. Немецкий исследователь Е. Курциус считает, что топос касается такой прослойки исторической жизни, которая находится глубже уровня индивидуального творческого открытия. Это позволяет рассмотреть отдельные образы и их системы на онтологическом уровне («перетонатативных матриц чувственности»), который предшествует мифологическому и символическому слоям восприятия [605, с. 79]. Составляя постоянный фонд образов, эмоциональных тональностей, морально-философских проблем, вечных тем, топика становится не только постоянной основой традиционного в литературном процессе, что обеспечивает её преемственность в «большом историческом времени», но и средством сохранения «жанровой сущности» литературного произведения.

Генеалогия топоса града в литературной утопической традиции происходит от прометеевского мифа, в котором город-полис изображён символом перехода от варварства к цивилизации (Гесиод, Платон, Эсхил). В христианстве град становится измерением исторического бытия человечества (Аврелий Августин). Начиная с искусства

эпохи Возрождения, сформировавшего аутентичную форму жанра литературной утопии, в образе города воплотились технократические ожидания человечества (Т. Кампанелла, Ф. Бэкон, Н. Чернышевский).

Известный славист Б. Гройс справедливо отмечает, что город возникает как проект будущего, которому с самого начала свойственно утопическое измерение. На глубокую связь образа-топоса града с утопическим и антиутопическим жанрами указывали немецкие исследователи. Г. Гюнтер предпринял попытку описать фундаментальные модели утопии на основе пространственно-временных координат. В пространственном измерении он выделяет две модели, которые выражают метафоры «город» и «сад»; во временном – деградативные, направленные в Прошлое, и прогрессистские, которые являются проекцией в будущее. «Утопический город – это радиальное пространство вокруг сакрального центра. Городское пространство, его структура и заполняющие город объекты наделены определённым смыслом и эстетическими качествами, но гораздо важнее их функции, указывающее на высшее предназначение. Прекрасное и полезное образуют нерасторжимое гармоническое единство. Это относится не только к плану самого города, но и к универсально-космическому контексту, в котором он находится [137, с. 253]».

Однако, несмотря на то, что чаще всего местом событий в утопических и антиутопических произведениях выступает вымышленное государство или отдалённый остров, топос града всегда является их воплощением, поддерживая с жанровым формосодержательным единством непосредственную связь. На внутреннюю соотнесённость образа города с утопическим сознанием эпохи указывает и немецкий философ, литературовед и переводчик Вальтер Беньямин в своей работе „*Passagen - Werk*“. Европейские столицы в его исследовании представлены как визуальные комплексы, которые отражают не только состав городской среды, но и «утопическое сознание исторической эпохи [397, с. 233]».

Именно потому, что экзистенциальная литература считает социальные отношения абстракцией, отрицает феномен утопии в целом, система ее топика обнаруживает глубинную внутреннюю связь с антиутопической проблематикой. Для экзистенциалистов классическим положением является «сопротивление человека истории». Камю утверждает “Il y a l’histoire et il y a autre chose, le simple bonheur la beauté” (“Есть история, и есть другое дело, обычное счастье. красота [602, с.38]”). В своем последнем и самом значительном философском труде «Человек бунтующий» (1951) А. Камю, критикуя буржуазные и революционные пророчества, рассматривает историю социального идеала в экзистенциальном аспекте, то есть через призму неповторимости, а не дара жизни.

Уникальность человека определяет перспективу существования вне надежды на трансцендентную основу бытия. Но наибольший резонанс приобретает философский тезис французского писателя, который он обозначил почти в начале своей творческой деятельности и от которого никогда не отрекся: абсурд является содержанием бытия. Отсюда главный персонаж его литературных и философских произведений человек абсурда (homo quid absurdum est). Мир и сообщество является местом пребывания человека абсурда. Олицетворением расточительности существования человека становится град. Именно в граде воплощена связь человека с трансцендентным. Отсюда перипетией эпических произведений Камю становится проникновение абсурда, который является истинностью бытия, в результате чего происходит распад призрачной взаимосвязи человеческого и трансцендентного. И если в своей драматургии он показывает осознание человеком абсурда и невозможности довести до конца дело ума (познать истину), теологии (довести существование Бога), власти (безгранично господствовать), то содержание его эпических произведений - это старинный европейский сюжет "падения Трои": обесчеловечивания ("Чума" \ "la Peste"), упадка ("Посторонний" \ "Чужой" \ "l'Étranger"), гибели ("Отступник, или смущенный дух" \ "le Renégate ou l'ÿsprit), искажения ("Падение" \ "la Chute"). В концептуальном плане Камю выделяет четыре града: Солнечный град (le cité soleille), Вселенский град (le cité universelle), Человеческий град (le cité humaine), Град Божий (le cité de Dieu). Традиционно в философских и литературоведческих студиях не придают достаточного внимания антитезе концептов «град» и «город», которые использует мыслитель. Следует заметить, что в работах Камю также упомянут «город художников». В нем воплощается имманентная способность каждой человеческой личности к творчеству, а не ее трансцендентные надежды.

Олицетворением трансцендентной связи человека и Бога является град Божий. Генеалогия Града Божьего происходит от учения Аврелия Августина о двух градах: человеческом и небесном. Первый возводится любовью человека к себе, доходящей до ненависти к Богу; второй строится любовью к Богу и она достигает "омерзительности к собственному Я", тому "Я", которым мы отделены от Другого. Это учение трансформировалось в историческом времени, и в период Возрождения флорентийский монах Джироламо Савонарола и немецкий крестьянин Томас Мюнцер перенесли его с духовного на общественное измерение. В современной истории Франции и Европы оно стало одной из принципиальных доктрин идеологии традиционализма. Камю приводит в качестве примера идеолога европейского традиционализма Жозефа де Местра, который имел цель построить всемирный град. Это должен быть земной, и в то же время небесный Иерусалим, «чи жители, проникнутые единым духом, будут взаимно

одухотворять друг друга и делиться между собой своим счастьем» и «человек обретет самого себя после того, как его двойственная природа уничтожится, а оба начала этой двойственности сольются воедино [214, с. 267]». Однако рожденная в Граде Божьем идея небесной, райской жизни превратилась в секуляризованную историческую эсхатологию, изложенную в пророческой философии Ф. Гегеля, К. Маркса, О. Шпенглера, Ф. Фукуямы. Ведущий мотив ее телеологии - это взлелеянный в человеческих мечтах с древнейших времен Золотой век («аугум»). Собственно это есть основа любого утопического сознания Нового времени, начиная с Ж.-Ж. Руссо.

Но Золотой век, в интерпретации Камю, согласно принципам экзистенциализма, превращается в Апокалипсис - это собственно не только событие (Армагедон), но и надежда на обновление жизни. Это может быть «вечный мир», «новый мир», или, например, мечта Гегеля о примирении всех человеческих противоречий в Граде абсолютного знания, в котором объединятся духовное и телесное виденья мира. В целом, здесь речь идет об образовании Вселенского Града. «Но что такое сто лет муки для того, кто утверждает, будто сто первый год будет годом созидания вселенского Града? [214, с.279]» - ставит вопрос Камю. Утопия заменяет Бога будущим. Она отождествляет будущее с моралью, а единственная ценность, которую она признает, должна служить этому будущему. Отсюда следует, что она всегда была принудительной и авторитарной [214, с. 280]», то есть, как мы понимаем, в экзистенциализме она всегда осмыслялась как антиутопия.

По мнению философа, в общественном сознании растет в конце XIX века проповедь Града Человеческого, которая была начата в эпоху Возрождения Мором и Кампанеллой. Она зародилась в утопических описаниях стран христианских правителей в период Средневековья. Её смысловым центром является надежда на неограниченность возможностей человеческого разума, которая была отмечена в начале Нового времени Ф. Беконем: “Knowledge is power” («Знания - это сила»). После формирования концепции науки Нового времени возникает оптимистическое представление о неотвратимости процветания человечества в результате достижений научно-технического прогресса. Царство небесное превращается в Царство Человека, но Человека, лишённого милосердия, справедливости, благодати. Его олицетворяет государство-идол, которое стремится к абсолютному господству, дящемуся, пока в мире есть хоть один угнетённый или господин. Собственно Человеческий град является эмансипированным из Вселенского града, Вселенского града человечности. Потому эпоха революционной эмансипации человечности становится эпохой конформизма и рабства, угнетённости и опустошения личности. Строить же Вселенский Град человечности, по Камю, можно только при одном

из двух условий: или одновременных революций во всех крупных странах мира, или ликвидации буржуазных наций. Но перестройка человечества посредством свободы, равенства, братства оказывается идеологической войной, гражданским противостоянием, которое рождает Империи. Образ Прометея у Камю приобретает черты Цезаря. Власть государства превращает человеческое сообщество в муравейник одиноких, вселенную несправедливости и судилищ, где единственное средство сохранения идентичности - это бунт. Таким образом, бунт против неба порождает неотвратимый бунт против господина, который превращается в Повелителя, и в этой драме нет другой развязки, кроме трагической, потому что представить мир без «обиженных и оскорбленных» невозможно в принципе.

Понимание Града Солнца Камю заимствует не из знаменитого «Града Солнца» Кампанеллы, а из культа «солнца непобедимого» Поздней Античности (“*solus invictibus*”). То есть, это исповедь примирения, согласия, понимания в служении красоте, счастью земной жизни. Собственно, он воплощен в природе, но человек отделен от него, потому он есть *fata morgana* и в то же время действительный смысл существования, воплощенный в Красоте. Отсюда вытекает ведущая идея гуманиста А. Камю: человеческое существование в мире является трансцендентным и потому бесперспективным, но наличие Красоты свидетельствует, что человечность присуща естеству мира, а творчество совмещает их в одно целое. Но весь творческий потенциал человека направлен к трансцендентному. В то самое время как ему следует направить его к естественному свету. И это выход «египетского рабства», который Камю определяет как бунт против абсурда. Намеки на возможность такого развития событий время от времени появляются в истории человечества: то как идеальный Град Солнца, который мечтал создать на руинах Рима Спартак; то как идеальный град Сен-Жюста; то как Град справедливости без идола Государства, то как Град Солнца, процветание которого должен готовить художник. «Люди сомневаются в том, что Град Солнца достижим, не верят в само его существование. Нужно спасти людей от опасности, таящейся в них самих [214, с. 309]».

В рассмотренном культурном контексте раскрывается художественная семантика и своеобразие созданной Маканиным антиутопической картины мира. В пространстве для читателя актуализирован ассоциативный «диалогизирующий фон» экзистенциальной традиции, смысловыми полюсами которой становятся философские и эстетические взгляды Достоевского и Камю. Град земной и Град подземный существуют в одной стране, но пространственно и аксиологически они разорваны. Осмысленные Достоевским философские и нравственные максимы «богочеловечества» и «всеединства» в повести

Маканина получают новую интерпретацию. Маканинский мир не целостен, и его обитатели, соединённые кровными и духовными узами, страдают от этой разорванности. «Мы ведь в одной стране, но, спелёнатые жизнью, мы от той половины оторваны. Так получилось. Мы ведь страдаем. Та жизнь – это тоже наша жизнь, поймите нас правильно», – объясняют журналисты Ключарёву интерес читателей к его интервью. Эту мысль подтверждает ещё один эпизод в сюжете произведения: продавец одного из магазинов просит Ключарёва передать от него весточку своим родным в наземный мир, снижая тон, он упрашивающе шепчет: «... только привет. Я больше ничего не прошу. Только три эти слова. Мол, жив и здоров... [299, с.64]».

Мысль об обустройстве единого человеческого сообщества рассмотрена Маканиным в разных вариантах. Эта проблема становится темой для обсуждения жителями подземного Града, которые пытаются посмотреть на свою общность с разных сторон: от «повязанности общностью проблем» до общности ментальности толпы и органов власти. Маканинский подземный социум ассоциирует себя с пчелиным роем, который умирает совместно, взлетая в последний «воздушный дриблинг» и напоминая тем самым тот муравейник, который описывает в Граде Человеческом Камю [299, с. 62]. Но ни в Граде земном, ни в Граде подземном нет иного объединяющего начала, кроме выживания. Ни страх, ни недостаток не являются эффективными механизмами формирования целостного социума. Маканин предлагает свой ответ на вопрос о том, как примирить социальный макрокосм с человеческим микрокосмом.

Идеальный подземный мир писателя лишён трансцендентного измерения Града Небесного и не может быть рассмотрен как его инверсия. На уровне интертекстуальных связей он представляет собой не адаптацию, а деконструкцию национального утопического символа, воплощённого в идее Китеж – града. Жители подземного мира не объединены идеей единой любви к Высшему началу, но осознают её необходимость. В поисках ответа на вопрос о том, как управлять толпой, за столиком в кафе обсуждаются два варианта: «любить толпу, чтобы понять её интересы» или «обмануть её образом» для её же блага, убаюкать любовью к кому-то? Среди имиджей кумиров прошлого и харизматических лидеров подыскивают того, кто был бы по нраву простой толпе.

Грады Маканина являются инвариантами града земного, в котором Царство небесное превращено в Царство человека. Два мира являются зеркальным отражением друг друга и в целом передают ту двойственность человеческой природы, которая соединяет природные инстинкты (наземный мир) с высокими порывами и достижениями разума (подземный мир). Они лишены того света веры и творчества, которым озарен Солнечный град Камю. Не случайно Маканин композиционно строит описание двух

градов по принципу антитезы Тьма – Свет. Традиционный для утопической поэтики образ Солнца (от Солнечных градov и солнцеподобных правителей утопий Кампанеллы, Вераса, Сирано де Бержерака до земных его воплощений в огне, круге и культурном герое Прометее) используется автором для выражения идеи искусственности «подземного рая». Образ света красной нитью проходит через описание подземного мира. Ключарёв отмечает: «Да, освещение здесь - чудо», «желтоватый добрый свет уюта», «светильники мягки и замечательно запрятаны. Свет и свет, а откуда - неясно», «Замечательно освещение», «Поразительно это обилие света! Светильники теряют подчас уличную симметрию и обрушиваются на его зрение гроздьями, огненным водопадом, игрой огня» [299, с.14, 14, 58, 60, 63].

В подземном мире Ключарёв блуждает, как в лабиринте, в поисках свечей, чтобы вынести тот самый искусственный свет в иной мир. В. Беньямин назвал лабиринт родиной колеблющихся. Он стал символом аксиологической поливекторности культуры постмодерна, осмысленной в произведениях У. Эко «Имя Розы», Х. Л. Борхеса «Сад расходящихся тропок», «Аберхакан эль Бохари, погибший в своём лабиринте». Если пользоваться терминологией У. Эко, в метафорической картине мира Маканина – это лабиринт ризомы – символ бесконечной интерпретации смыслов и значений, перманентно меняющихся множеств и взаимопересекающихся аксиологических координат. Маканинский текст выражает отказ литературы постмодернизма от Логоцентризма, заменяющий категорию «бытие» понятиями «субъективность», «чувственность», «индивидуальность», что проявляется в метафоричности стиля, лишь указывающего на возможные истины. Г. Нефагина определяет авторский метод Маканина как диффузное слияние «традиционного» (неоклассического) стилевого течения с элементами постмодернистской поэтики [352, с. 103]». Цепь бытовых обстоятельств соединена причинно-следственными связями и оценочно мотивирована в произведении, что позволяет говорить о преобладании элементов традиционного письма. На этом фоне в ткань повествования вторгается фрагментарность, метафорическая образность и аксиологическая полицентричность. Поэтому смысл названия «Лаз» может быть интерпретирован как экзистенциальный выход за пределы повседневности, как «лаз в нашей душе», который раскрывается во внутреннем мире личности от возвышенных чувств и искренних слов [299, с. 75]. Антиутопия Маканина пронизана ощущением тоски по трансцендентному, по Граду Небесному, Китеж-граду, символизирующим извечные нравственные ценности. Дистопическая картина наземного мира, представляющая собой деконструкцию основ репрессивной цивилизации, как и утопическая картина подземного мира, лишены высшего смысла существования, той самой объединяющей утопической

идеи, которая становится энергией созидания нового. Движение от апокалиптического мира человеческого существования (по Деррида, мира *differance*) к апофатическому миру человеческого присутствия (мира *presence*) трансформируется в конструктивную авторскую интенцию.

В заключающих сценах повести автор описывает повторяющийся сон Ключарёва. Ему снится сужающийся в лоне матери-земли лаз, в который уже невозможно проникнуть. Единственное, что остаётся, – это несостоявшееся откровение. И Ключарёв кричит в щель, выражая «свою исповедальную неготовность [Маканин 1999: 78]». В возникающем пространстве коммуникации звучит его боль о неисполнимом и тревога за судьбу Человека в мире. Он пытается предупредить, что «подступающая темнота отменяет человеческую личность [299, с.78]». В ответ приходит странное послание – одна за другой палки для слепых, тех, кто ищет и не может найти ответ в бесконечном лабиринте жизни. Ожидания послания становятся напрасными, как становится напрасной и вера Ключарёва в сакральную силу слова. Традиционный для социальной антиутопии открытый финал в экзистенциальной антиутопии получает новое осмысление. Последняя сцена повести посвящена встрече героя с добрым человеком, фигура которого растворяется по мере отдаления (и всё же не растворяется до конца) в сумерках [299, с. 79]. Возвращаясь к утверждению основ этики и морали, как первооснов существования человеческого общества, экзистенциальная антиутопия возвращает читателя к традиционному для утопического жанра сюжету платоновского мифа о Прометее, тем самым раскрывая извечный закон диалектики, согласно которому экзистенциальное неприятие мира и антиутопическое разрушение всяческих идеальных перспектив, как отрицание отрицания, рождает жизнеутверждающий пафос, так как в мире, лишённом мечты и иллюзий, человек чувствует себя чужим.

Экзистенциальной проблематики в антиутопическом жанре коснулась и Людмила Стефановна Петрушевская, автор хрестоматийного рассказа – антиутопии «Новые Робинзоны» (1989), писательница прошла в литературе нелёгкий путь от драматурга, писавшего в стол, до лауреата многочисленных литературных премий: Пушкинской премии фонда А.Тепфера (1991), премии журналов «Октябрь» (1993, 1996, 2000), «Новый мир» (1995), премии «Москва-Пенне» (1996), фонда «Знамя» (1996), журнала «Звезда» (1999). Следует отметить, что Петрушевская пришла в литературу из журналистики. Она закончила факультет журналистики Московского государственного университета, работала корреспондентом московских газет, сотрудницей издательств, редактором на Центральной студии телевидения. Её индивидуально-авторская манера во многом

определяется особенностями массмедийной поэтики, нацеленной на эпатажность и декодирование табуированных тем.

Проблематика и жанровое своеобразие антиутопии Петрушевской «Новые Робинзоны» (1989) достаточно подробно рассмотрены в исследованиях Г. Нефа-гиной, О. Николенко, Е. Копач, А. Любимовой. Отметим только, что она раскрывает традиционную для русской утопии тему сокрытия жизненного пространства человека в лесной глуши. Примером здесь могут служить уже названные выше социально-утопические легенды, описания жития старцев - отшельников в русской православной агиографии. Композиция рассказа Петрушевской «Новые Робинзоны» построена по принципу градации. Герои произведения пребывают в состоянии бегства по направлению из города в глушь. Их перемещение выстраивается в цепь событий: жизнь в городе, затем в деревне, бегство в лес с последующим поиском нового убежища, еще более удаленного от мира. В публицистике этого периода наиболее показательной в этом аспекте является серия публикаций «Комсомольской правды» конца 1980-х под названием «Таежный тупик». Но «лесная робинзонада» Петрушевской связана и с европейской традицией, она восходит к прототексту Дефо, на что указывают многочисленные аллюзии в рассказе. Они привносят в текст через образ Робинзона Крузо модель евроцентризма Просвещения, создавая параллельный ассоциативный план. В системе интертекстуальных связей на уровне нарратива аллюзии на роман Дефо выполняют еще и дополнительную функцию. Они представляют собой механизм деконструкции темпоральности традиционного эпоса. В отличие от современной европейской антиутопической робинзонады (произведения М. Турнье, Р. Мерля, У. Голдинга), в которой Робинзон осуществляет преобразование окружающего мира и сохраняет сакральное значение пространственной организации личности, в повествовании русской писательницы данный образ представляет осколки рухнувшей модели традиционного письма, демонстрируя процесс десакрализации повествовательного пространства перед лицом читателя. Анализ данной проблемы более подробно рассмотрен нами в статьях, посвящённых изучению антиутопической робинзонады [56, с. 135-142].

Роман Петрушевской «Номер один, или в садах других возможностей» (2004) вызвал широкий резонанс в литературной критике (статьи А. Леонидова, Е. Лесина, Н. Александрова, Б. Кузьминского, А. Немзера, А. Латыниной, П. Фаворова). Его оценки колебались от восторженных откликов М. Золотоносова [190, с. 12], пророчивших роману судьбу главного литературного события года, до его полного неприятия Б. Кузьминским как «экспериментального опуса на грани коммерческого самоубийства [258, с. 129]». При

этом большинство критических откликов сравнивают это произведениями с антиутопиями «Кысь» Толстой и «Диалектикой переходного периода» Пелевина.

«Номер один, или в садах других возможностей» возвращает читателя к мифопоэтическим первоисточкам утопического жанра, представлениям об аде и рае, показанным в интерпретации культуры древних северных народов энтти. Верхний, средний и нижний миры выступают в произведении замкнутыми локусами пребывания богов, людей и «мертвых, которые всегда выглядят лучше живых». Их описание перекликается в произведении Петрушевской с маканинской интерпретацией фольклорного мотива о провалищах и событийной структурой китежской легенды, допускающей путешествия в подземный мир праведников, с целью спасения или исцеления. Нижний мир Петрушевской может быть рассмотрен и как экстраполяция платоновского мифа о бессмертии человеческой души, и в этом отношении по своей художественной семантике он близок экзистенциальной антиутопии Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света». «Между грудей богини Охы, под третьим камнем сверху, это есть место, где уходят в подземный мир... [387, с. 48]». Прошедший через льды человек испытывает ту боль, которую описал проходящий через земную твердь маканинский герой Ключарёв. Человеческую душу встречает внизу трёхпалый, однорукий хранитель, приглашающий в мёртвое царство вечного молчания. По закону энтти, нельзя подать тонущему руки и поднять падающего, так как судьба его уже предопределена, и в его тело вселились духи подземного царства. Мир, сокрытый подо льдами, отворен для общения. Внешне он представляет собой прообраз платоновской планеты, основная функция которой – реинкарнация. Это пространство, в котором ушедший из жизни человек обретает новую душу и снова возвращается в жизнь среднего наземного царства. Постоянные метаморфозы и метемпсихоз сопровождают героев Петрушевской на пути бесконечных трансформаций тела и духа в поисках истинного смысла их существования. Поэтому переход в другие миры означает, в первую очередь, смену состояний экзистенции. В культуре энтти существуют и упоминания о Белом царстве, которое названо Нижний сы, чтобы запутать трёхпалых и «повести по неверному пути» и Лесе мёртвых, куда уходит больной телом или душой человек энтти [387, с. 66].

Образы верхнего и нижнего царств достаточно часто встречаются и в малой прозе Петрушевской. В рассказах «Два царства», «Стена», «Бог Посейдон», «Сон и пробуждение», «Рука», «Время ночь», они изображаются как рациональное и иррациональное, реальное и мифологическое, земное и метафизическое существования, которые разграничивает смерть. Причём жизнь после смерти воплощается в образы утопических стран («подводного царства», «отдалённого района», «мраморных

апартаментов»), где удовлетворены материальные потребности и реализована мечта о золотом веке. Проходя через эти миры, герои Петрушевской попадают в «другие возможности», которых они были лишены в прошлой жизни.

В экзистенциальной философии обращение к образам ада и рая связаны с переоценкой ценностей рационалистической традиции, предопределившей волну неомифологизма. Ещё С. Кьеркегор, определивший магистральные линии развития феноменологии и экзистенциализма, рассматривал пути преодоления культа рассудка как открытие других измерений через силу Абсурда. Это отмечал в своих работах и Л. Шестов, писавший, что «Философия экзистенциальная не есть рефлексия (Besinnung), допрашивающая действительность и ищущая истины в непосредственных данных сознания, она есть преодоление того, что кажется нашему разумению непреодолимым [148, с. 42]». Роман Петрушевской представляет социальный порядок как некую видимость жизни безымянных персонажей Номер 1 и Номер 2, связанных служебными отношениями в научно-исследовательском институте этнографии. Их реальная жизнь переходит в виртуальное пространство компьютерной игры, увлечение которой превращается в игру с экзистенциальным мотивом обретения подлинности через исчезновение.

Роман Петрушевской необычен тем, что раскрывает экзистенциальную проблематику не столько в стиле традиционного письма, сколько через постмодернистскую эклектичность, гибридность художественного видения и языковую игру. Поэтому восприятие её прозы обозначено, как «феноменологическое [260, с. 199]», основанное на бывших жанровых пристрастиях писательницы к драматургии, малым жанрам и массмедийной поэтике. Элементы драматического диалога, потока сознания, мерцающей прозы в повествовании объединены мотивом игры-путешествия, «блуждания» души и тела в пространстве, который организует разнородный материал в единое композиционное целое.

Доминантной для повествования является утопическая идея о полном господстве духа над телом, воплощённая в круговороте переселения душ Номера 1 в вора Витьку, Юры в Ник-кулая, Кухарева в мамота, которая в антиутопическом пространстве произведения подвергается деконструкции посредством иронии. Классическая деконструкция, направленная, по мнению Деррида, прежде всего, против принципа «центрации», становится в пространстве романа художественной иллюстрацией механизмов «децентрирования субъекта» и «децентрирования дискурса». Вследствие этого текст теряет жёсткую смысловую однозначность, что отражает бинарная оппозиция «письмо - речь». Пространные потоки устной дезорганизованной речи, мастером которой

является драматург Петрушевская, переплетаются в романе с фрагментами научного и бытового дискурсов, образуя разнородное языковое пространство.

Деконструкция утопического сознания миллениаристского типа, связанного с обретением сакрального знания народа энгти, в экзистенциальной антиутопии Петрушевской осуществляется за счёт карнавализации повествовательного пространства на трёх уровнях: словесно-речевой организации, использования фольклорных мотивов и образов, интеграции жанрово-стилистических канонов массовой литературы и антиутопии. Карнавальная культура всегда противостоит культуре официальной, как тезис – антитезису, язык – внеязыковой реальности и по своей структуре имеет гетерогенный характер. Карнавальное начало в произведении характеризуется смешением различных эстетических модусов: высокого и низкого, смехового и возвышенного, поэтического и прозаического, философских рассуждений с фантастическими приключениями, что обнажает жанровую сущность утопии, выраженную в единстве риторического и карнавального начал.

И. Скоропанова, И. Мазаев, Е. Захарова отмечают особую роль языка в трансформации репрезентаций народного карнавала [464, 298, 177]. Устная речь первой отражала переворачивание языковых норм и социальных табу. Скоропанова подчёркивает, что в русской культурной традиции «после угасания скоморошества в результате преследований со стороны церкви традиция карнавального фольклора не полностью исчезла; она изменила свою форму, выявляя себя в основном в области словесной. Нелитературные (ненормативные словоупотребления), включая мат, – неотъемлемая и весьма важная часть творимого народом словесного карнавала [464, с. 333]». В речевом пространстве антиутопии Петрушевской смешиваются фольклорное речитативное пение Николай-уола, стилизованное сказочно-мифологическое повествование о культуре народа энгти, нецензурная брань вора Валеры и его друзей, научные высказывания терминологического характера Номера 1, например, о дискурсе контемпорентного мегаполиса, с драматическим диалогами и потоками сознаний. Следует подчеркнуть, что перевоплощение героев осуществляется, прежде всего, через речь. Старший научный сотрудник Номер 1, попав в тело вора Вити, никак не может привыкнуть к выражению своих мыслей. У него сводит судорогой лицо и невнятно получается «Что ты ты, что же это хре-хрен (длинный матерный период с удовольствием) никак не мо... никак не можешь свернуть, не могут ездить а еэ – ездют... В киоск врежься ещё, да, в ки ... киосок врежься ещё, а пропустил, спа ... спасибо (мат) [464, с. 182]»; квартира становится местом «жизни меня, Валеры», дошедший хромой «докултыкавшимся», голова – «башкой», старик – «старым хреном» и т.д. Рудименты

старого сознания сопротивляются такой материализации поведения личности, и во внутренней речи Номер 1 с ужасом констатирует факт заполнения своего духовного пространства чужим «Я». Значимым становится то, что речь выступает телесным, а не мысленно – чувственным феноменом. С течением времени новая телесная оболочка полностью поглощает бывшее «Я» героя. В новом облике он совершает дикие поступки, вытирает обувь о занавески в парикмахерской, ворует чемодан у американца, избивает и насилует собственную жену.

Через речевые характеристики автором изображён процесс утраты идентичности экзистенциальным сознанием, неспособным перебороть в каждом новом качестве власть «новой оболочки» и отстоять своё духовное «Я». С помощью языковой игры Петрушевская раскрывает механизмы метемпсихоза, которые, например, ярко выражены в сцене телефонного разговора героя с Юрой. Речевым многоголосием нескольких трансформированных сознаний представлен поток общения среднего и верхнего миров, в котором через два тела материализуются четыре души.

Карнавальное начало выражено в романе и в многочисленных фольклорных аллюзиях. Они очевидны и в имени героя, которого по аналогии с героями былинного эпоса энтти зовут Уйван Крипевач, в использовании фольклорных мотивов «провалища», похищения красавицы чудовищем, образов детских страшилок, в которых фигурируют однурукие чудовища.

Элементы массовой литературы, по нашему мнению, являются в художественном мире произведения одним из наиболее репрезентативных приёмов карнавализации. Этот феномен раскрывается через органическое единство элементов таких жанрово-стилистических канонов массовой литературы, как криминальный роман, фэнтези, детектив и триллер. С помощью приёмов мифологической и фантастической условной образности автор предлагает в адаптированном облегчённом варианте заранее смоделированные читательские реакции удивления, страха и восторга, объяснённые в конце произведения стратегиями компьютерной игры. В итоге, в текстовое пространство инкорпорированы рассчитанные на эффект заострения громкие имена, популярные мотивы и обращающие на себя внимание сцены жестокости и насилия. Они являются частью виртуального мира, что и объясняет их соединение по принципу контаминации. Сюжеты «реальные» и «метафизические» накладываются один на один таким же образом, как смешиваются в нелепицах понятия, образуя парадоксальное единство оксюморона. Композиционно этот приём выражается в нанизывании описаний сюжетов, мотивов и образов массовой литературы: погони за мнимым вором (сцена похищения у Номер 1 денег на выкуп Кухарева), цепочки лжеубийств и возрождений (метаморфозы на чердаке с

телом убитой девочки и онкобольными), поиска сокровища (похищение глаза Царя нижнего мира), фантасмагории (учёный в теле преступника), аналитики преступлений (поиск Юрия и расшифровка преступлений директора института Номера 2, устрашающих сцен с повешением трупов и изнасилованиями).

Страшное, inferнальное, жестокое, которому всегда есть место в художественном мире Петрушевской, позволяет связывать исследователям её творчество с гоголевской традицией. Такое обилие штампов и несоединимых сюжетов, использование чернухи и тривиальных телевизионных сюжетов свидетельствует о постмодернистской игре автора с обыденностью сразу на нескольких уровнях художественной семантики – классическом мотиве игры как сна, реализованного виртуальной реальностью; наконец, игры с понятностью классического романа, предлагающего готовые установки читателю. В художественном пространстве антиутопического романа «Номер один, или в садах других возможностей» Петрушевская пытается найти универсальный стиль искусства завтрашнего дня, объединив семантику образов – симулякров компьютерного киберпространства с художественными стратегиями высокой литературы. Виртуальная реальность становится в её романе способом онтологизации мифического, визуализации эмоций и внутреннего мира человека.

Таким образом, антиутопический дискурс романа - антиутопии Петрушевской формируют не только традиционные утопические сюжеты и образы, актуализирующие память жанра. На уровне поэтики эту художественную задачу реализуют стратегии оживления образов-симулякров компьютерных игр, различные технологии ремифологизации, которые только внешне воспроизводят первобытные формы (Энтти представляют собой театральную группу). В последнем послании электронной почтой герой объясняет происшедшее с ним своей супруге. В потоке сознания становится очевидным, что Номер 1 осознаёт своё полное превращение в перерожденца. Народ энтти называет таких людей, вернувшихся из мира мёртвых, чучунами. Таким образом, миссия спасения друга не состоялась и несостоявшийся «герой - избавитель» сам становится жертвой сложившихся обстоятельств, лишённой веры и внутренней целостности. В художественном мире романа Петрушевской реальность окончательно поглощается ирреальностью, антиутопическое реализует себя в размывании значений означаемого, профанации классических истин и форм, подчинённых логике симулякра. Желание вернуть первозданный синкретизм и мифологическую цельность оборачивается властью эффекта в мире «блуждающих дистрибуций и коронованных анархий [464, с. 29]».

ВЫВОДЫ

1. Современная экзистенциальная антиутопия является иерархической полижанровой структурой, синтезирующей не только структурные элементы канонических и свободных жанровых форм, но и жанрово-стилистических клише массовой литературы. В художественной семантике экзистенциальной антиутопии эпохи постмодернизма утопическая жанровая доминанта объединяет общую для утопического и экзистенциального сознания идею вечной тоски по недостижимому идеалу. Классический тезис экзистенциализма о сокрытости сущего (М. Хайдеггер) в литературной утопической традиции представлен художественной семантикой сокрытого землёй (водой) града, представленного в мифоутопических образах Атлантиды, Китежа, Града Небесного. Жанровая доминанта экзистенциальной антиутопии связана с установками религиозно - утопического сознания милленаристского типа и преимущественно представлена утопиями времени и вневременного порядка. Этиология утопического художественного видения в данной жанровой разновидности основана не только на рациональной условности вымысла или допущения, а и на «поэтике грёзы».

2. В художественном мире произведений Ерофеева «Карманный апокалипсис», «Болдинская осень», «Русская красавица», «Пять рек жизни», В. Пелевина «Жёлтая стрела», А. Зиновьева «Живи», В. Маканина «Лаз», Л. Улицкой «Путешествие в седьмую сторону света», Л. Петрушевской «Номер 1 или в садах других возможностей» осуществлена деконструкция национальных мифоутопических концептов и идеологем: о литературности русской души, спасении мира красотой, христианском очищении через страдание, мессианизме, политеизме, живознании, живочувствовании, единении в Абсолюте. В современной русской экзистенциальной антиутопии отражена как этнонациональная специфика в понимании экзистенциальных проблем, выраженная в онтологическом отрицании Ничто и признании всемогущества Бога и Абсолюта (Шестов, Франк), так и европейская традиция, рассматривающая Ничто как начало равноправное Абсолютному бытию (Сартр, Камю, Хайдеггер). Поэтому эсхатологизм бытия и трагизм индивидуальной человеческой судьбы проявляются как в невозможности соединиться с Абсолютом (Пелевин, Маканин), так и в бессмысленности человеческого бунта против первооснов жизни, увеличивающего абсурдность мира (Ерофеев, Петрушевская). Традиционные экзистенциальные метафоры - концепты «Чумы», «Абсурда», «Гошноты», «Тоски», «Страха и трепета» дополнены в них метафорами «Утраты», «Обречённости», «Страдания», «Жертвенности».

3. Современная экзистенциальная антиутопия имеет эскапистский характер. Её герои спасаются бегством из мира, живущего по законам распада и Хаоса, в утопическое

пространство. «Локус спасения» в произведениях Ерофеева, Зиновьева, Улицкой, Маканина, Петрушевской выражен через условно-метафорические образы Седьмой стороны света, Пятой реки жизни, Подземного града, Садов других возможностей, Планеты, где живут души. Они коррелируют с традиционными утопическими сюжетами об Атлантиде, Китеже и Граде Небесном. Критическое осмысление утопической идеи в произведениях данной разновидности антиутопического жанра основано на деконструкции, рассеивании «твёрдых смыслов» логоцентрических структур средствами «эстетизированной чувственности» («поэтики грёзы», мифологической условной образности, постмодернистской игры). Децентрация субъекта в художественном мире экзистенциальной антиутопии эксплицирована через феномен психологической индетерминированности, которая выражается в отказе от реалистического письма. Вследствие этого возникает стилевой полиморфизм, представленный «сентиментальным реализмом» Улицкой, постмодернистской поэтикой Ерофеева и Петрушевской, включениями «романтического реализма» в индивидуально-авторской манере Зиновьева. Герои изображены эскизно, они слабо индивидуализированы, не имеют портретов и биографий, их внутренний мир раскрывается не через психологические характеристики, а в непосредственных онтологических состояниях условно-метафорического или условно-символического сюжета. В отличие от героев западноевропейской экзистенциальной антиутопии (У. Голдинг, Р. Мёрль, М. Турнье) они нацелены на аскетическое служение возвышенным идеалам, их жертвенность свидетельствует об утопизме русской духовной жизни, религиозности русского экзистенциального сознания.

4. Утопический дискурс в художественном целом экзистенциальной антиутопии можно вычленить на уровне мифоутопического сюжетного кода, традиционных утопических мотивов и образов, которые реактуализируют память жанра. Мифологические сюжетные архетипы Творения, Вечного возвращения, Земли обетованной, Апокалипсиса и о Герое избавителе в художественном мире экзистенциальной антиутопии погружаются в мир эстетики аномалий и выполняют функцию не гармонизации действительности, а усугубления разлада с ней, внутренне отделяя героя от враждебного ему мира, что приводит к доминированию трагикомического модуса изображения. На уровне архитекстуальных связей русская экзистенциальная антиутопия обнаруживает близость с утопической традицией платонизма и неоплатонизма, что проявляется в аллюзиях, реминисценциях на платоновские сюжеты и образы, в стилизации прототекстов утопических произведений Платона. Утопический жанровый канон обогащается стратегиями постмодернистского письма, что выражается во влиянии на жанровую структуру экзистенциальной

антиутопии демифологизации, символично-игровых форм, ризоматического письма. Децентрация дискурса осуществляется через использование трагической иронии и карнавализации повествовательного пространства на уровне словесно-речевой организации, использования фольклорных мотивов и образов, а также жанрово-стилистических канонов массовой литературы.

5. В развитии антиутопического жанрового мышления 1980 – 1990-х гг. XX – нач. XXI вв. намечена динамика от дистопического изображения апокалиптической проблематики к профетическим идеям. На основе деконструкции прежних аксиологических матриц предпринимаются попытки создать новое откровение (Вик. Ерофеев), провозглашаются максимы о необходимости веры человечества в новые идеалы (А. Зиновьев, Л. Улицкая), реактуализации общечеловеческих ценностей (В. Маканин, Л. Петрушевская). Современная экзистенциальная антиутопия раскрывает наметившуюся в русской классической философии и художественной литературе второй половины XX века тенденцию, указывающую на изменение отношения общественного сознания к утопизму. Известное изречение Н. Бердяева, ставшее эпиграфом к антиутопии О. Хаксли «О дивный новый мир», «...утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше. И теперь стоит другой мучительный вопрос, как избежать окончательного их осуществления...» [540, с. 306] сменяется апологией утопизма. Герои произведений Ерофеева, Зиновьева, Улицкой, Маканина, Петрушевской акцентируют внимание на другом аспекте данной проблемы, формулируя вопрос «Как научиться жить с иллюзиями?». Истины, приходящие во внутривидениях – видениях – снах – грёзах, формируют семантику утопического кода, который разрушается в антиутопическом жизненном пространстве героев. Художественный мир экзистенциальной антиутопии бегства создаёт трагический образ среды, в которой обесцениваются нравственные ценности. Однако эта выраженная в жанровом содержании идея вступает в противоречие, с продуцируемым тем же жанровым содержанием жизнеутверждающим пафосом, осознанием вечности и неизменности неограниченных мечтаний, устремлений и запросов человека, который не способен прожить в мире без идеалов. Финальные сцены произведений: о сне героини Улицкой, охваченном радостным чувством; о добром человеке, протянувшем руку спасения герою Маканина, перекликаются со словами Ерофеевского героя «без мечты не проживешь» и призывом «живи» из одноимённого романа Зиновьева. Этот вывод возвращает нас к проблеме дефиниции антиутопии, которая в таком контексте может быть выражена через конфликт в её художественном мире двух утопий. Её поэтика всегда тяготеет к вторичной художественной условности,

расширяющей границы возможного с помощью авторской фантазии. В ситуации смены одних утопических представлений другими возникает вопрос о роли и значении антиутопии. Критический пафос утопии имплицитно революционен, но он всегда оказывается перед трагическим столкновением «между ясным утопическим видением того, что есть благо, и их же реформаторским вынужденным бременем реальных компромиссов и отступлений [309, с. 178]». Художественно-эстетический потенциал антиутопии в этой ситуации играет роль трансгрессивного перехода, поэтики возможного, открытого и незавершённого. Её условный мир характеризуется максимальным обобщением изображаемого, масштабностью и парадигматичностью подходов к осмыслению общественно-политических и культурных процессов современности, уникальной возможностью осознать значение индивидуального в контексте общечеловеческого.

6. Конфликт экзистенциальной антиутопии направлен на исследование механизма взаимоотношений человека и власти, его драматизм выражается в господстве над индивидуальностью государства, религии, смерти, обязанностей, обстоятельств, которые через страх ограничивают человеческую свободу и угнетают человеческую индивидуальность. Экзистенциальная антиутопия не только изображает деконструкцию моделей индивидуальной и коллективной идентичности, неспособность отдельного индивида найти гармонию в отношениях с другими людьми и окружающим миром, но и раскрывает причины этой неосуществимости, потенции, связанные с противоречиями человеческого существования, «экзистенции», достигающей глубин самого «бытия». Экзистенциальное сознание, выработавшее в художественной литературе «оригинальные принципы поэтики» (В. Заманская), обогатило жанр антиутопии изображением психологических экспериментов, нестандартными сюжетными ситуациями, познанием глубин человеческой души, что, бесспорно умножило эстетический потенциал антиутопического жанра.

3.4 ТИП НАУЧНО - ФАНТАСТИЧЕСКИЙ

АНТИУТОПИЯ КАК ВЕРИФИКАЦИЯ НАУЧНОЙ ГИПОТЕЗЫ

Проблема взаимоотношения утопии и фантастики имеет многоаспектный характер и, несмотря на активное обсуждение в литературоведческой науке, до сегодняшнего дня относится к числу недостаточно изученных. Сложность заключается в том, что названные

феномены имеют процессуальную природу и конкретизируются на различных этапах развития литературы. Т. Чернышова по этому поводу справедливо замечает, что у «фантастики и утопии разные исторические судьбы», и пути их в целом «были вполне самостоятельны. Даже в XVIII-XIX вв. утопия и фантастика никак не соприкасались и воспринимались как совершенно разные явления», а в XX веке «объединили свои судьбы» [562, с. 303].

Поэтому вполне закономерно, что природа фантастического в антиутопии XX века характеризовалась, исходя из её принадлежности к научно - фантастической литературе, чему способствовали и многочисленные исследования в области фантаствоведения, основывавшиеся на факте их взаимопроникновения в эпоху научно-технического прогресса, что отмечали Е. Брандис, В. Дмитриевский, А. Бритиков, Ю. Кагарлицкий, Р. Гальцева, И. Роднянская, Н. Черная [71, 72, 209, 108, 562]. Эту тенденцию в исследовании утопических и антиутопических произведений фиксируют справочные и энциклопедические издания 70 - 90 гг., которые в своих словарных статьях при дефиниции утопии, антиутопии и фантастической литературы часто определяют своеобразие одного через другое («Большая советская энциклопедия», Энциклопедия «Британика», «Краткая литературная энциклопедия», «Литературный энциклопедический словарь» под ред. В. Кожевникова, П. Николаева, «Энциклопедия фантастики» под ред В. Гакова и др.). Это связано, на наш взгляд, с признанием фантастики полноценной составляющей развития литературного процесса, что способствовало активизации интереса исследователей к изучению данного явления, начиная с 60 – х. годов XX века. По этому поводу исследовательница научной фантастики Франции Г. Рягузова констатировала: «... в наши дни фантастика получила общее признание и заняла важное место в литературе, что позволяет говорить уже не о «жанре, а о виде литературы, включающем различные жанровые формы [Рягузова 1984: 10]».

Отметим, что в некоторых научных концепциях изучение онтогенеза и генеалогии фантастики начинается не с «бессознательной фантастики мифа» [90, 571, 72], сказки [607, 350, 226], а с жанра литературной утопии [104, 445, 533, 343]. В западноевропейской литературе эти процессы были зафиксированы раньше, профессор Л. Сарджент констатировал, что «до 1940 года никому и не приходило в голову, что научная фантастика - часть утопической литературы. Сегодня утопический роман существует почти только как тенденция научной фантастики [168, с. 16]».

Для такой оценки есть все основания, потому что тематика утопических текстов с конца XIX века отмечена значительным влиянием научно-технического прогресса, что выражено в использовании методологии современного научного знания (художественное

моделирование, гипотетическое допущение, футурологическое проектирование), употреблении стереотипных реалий – инвариантов (термин Н. Кирюшко) конвенциональной фантастической образности. Научные открытия и изобретения становятся неотъемлемой составляющей сюжетов утопических и антиутопических произведений, популяризации которых в мировой литературе этого периода способствовало творчество Ж. Верна, Г. Уэллса.

С другой стороны, исследователи утопической литературы указывают на тот факт, что на современном этапе изменяется характер взаимодействия утопии и фантастики. Это позволяет отнести данную проблему к числу наиболее актуальных в современном литературоведении. В структуре антиутопии взаимодействие данных феноменов выражено на разных концептуальных уровнях как наличие «фантастического элемента» [293], «использование фантастического» [253], «основа поэтики жанра, которая выполняет две важные функции: изображение несовершенства существующего порядка и негативных последствий будущего» [360], «жанровоопределяющая составляющая» [180]. В современной теоретической литературе обнаруживается явное противоречие, так как, несмотря на устойчивую тенденцию отнесения утопии и её жанровых модификаций к фантастической литературе, фантастическое в структуре утопического и антиутопического жанров преимущественно определяется не как основа художественного видения-отражения действительности, а как «средство», «приём», формальный компонент. Таким образом, неоднозначность оценок и противоречивость научной рецепции данной проблемы позволяет утверждать, что её рассмотрение требует дополнительного внимания учёных.

С позиций современных теоретических исследований в области фантаствоведения антиутопия не может быть определена исключительно как «фантастическое произведение» [54]. Концептуальные подходы к дефиниции фантастики, предложенные в трудах Ц. Тодорова, Е. Тамарченко, Т. Чернышовой, А. Нямцу, О. Стужук позволили дифференцировать фантастику - приём и фантастику-концепт, охарактеризовать современное понимание категории фантастического среди других видов условности и условной образности [491, 479, 562, 369, 476]. Типология научно-фантастической литературы, кроме утопической и антиутопической, включает в последней «Энциклопедии фантастики» под редакцией В. Гакова (1995) абсурдистскую, альтернативную, детективную, мягкую (гуманитарную), сатирическую, утопическую, феминистскую и юмористическую ее виды. С другой стороны, дефиниция антиутопии как «фантастического произведения», оставляет вне поля зрения целый ряд антиутопий, в которых фантастическая гипотеза не является основой художественного изображения.

Художественные тексты такого типа основываются на многовековой утопической традиции, которая была представлена не только фантастикой, но и приключенческими романами, романами-путешествиями, романами воспитания, а также идеями и сюжетами, которые входили как традиционный элемент в мифологическую историографическую или этнографическую прозу. Следовательно, развитие как фантастической, так и утопической литературы позволяет на современном этапе выделить только промежуток, в котором пресекаются утопия и фантастика. Анализируя историю русской литературы, следует отметить, что в советский период антиутопия также «пряталась» в лоне научной фантастики (например, произведения А. Беляева, А. Грина, И. Ефремова).

Критик О. Ревзина в предисловии к сборнику „Вскрытие покажет. Утопия и антиутопия XX века” (1993), в который вошли антиутопические произведения: «Приглашение на казнь» В. Набокова (1938), «Котлован» А. Платонова (1929-1930), «Гример и муза» Л. Латынина (1977-1978), «Изобретатель» О. Кабакова (1990-1991), ставит вопрос: «а уместно ли здесь слово антиутопия? [422, с.1]». В рассматриваемых антиутопических произведениях исследовательница не находит ожидаемых картин негативного изображения общества будущего и прогноза-предупреждения «нежелательного» его развития, описание событий в них, по её мнению, имеет форму «крутого реализма». Повествование в этих художественных произведениях носит притчево-мифологический, а порой и фантазмагорический характер, с помощью которого автор пытается раскрыть читателю скрытое, тайное, умоглядное через открытую игру с реальностью.

Является очевидным, что в каждом конкретном художественном тексте фантастическое по-разному проявляет себя, оно может играть роль средства для заострения «вечных проблем литературы», а может стать основой художественного моделирования действительности, «приковывающим внимание эстетическим центром произведения [533, с.18]». Следует подчеркнуть, что оптимальным методологическим инструментарием для характеристики своеобразия и степени функциональных проявлений фантастического в антиутопических текстах, является закреплённая в академическом литературоведении категория вторичной условности, кодифицированная в «Литературном энциклопедическом словаре» (1989) под редакцией В. Кожевникова и П. Николаева. Поэтому вряд ли можно согласиться с предложенной в работе К. Фрумкина «Философия и психология фантастики» (2006) дефиницией «условной» и «безусловной» фантастики как «фантастики в широком» и «фантастики в узком смысле слова». По мнению исследователя, понимание последней основывается на «преднамеренном

изображении вымышленных фактов в литературе [533, с. 14]», оно фактически является тождественным понятию вторичной условности.

Е. Козьмина совершенно справедливо указывает на необходимость разделения романов – антиутопий на два типа: собственно - фантастический и условный [227, с. 19]. Но при всей продуктивности предложенной дифференциации отметим, что, с одной стороны, предложенные исследовательницей как основание для анализа категории «иносказательности» и «сатирического отношения к действительности», не позволяют провести эту грань. С другой стороны, имеет место понятийная тавтология, так как фантастическая условность является видом вторичной условности (преднамеренного искажения реальности с художественной целью) наряду с сатирической, сказочной, философской, мифологической её видами. Наконец, аллюзии и реминисценции на конкретно-историческую фактографию не могут разделять «строгую» и «нестрогую фантастику», так как любое художественное произведение имплицитно или эксплицитно связано с реалиями современности.

Необходимость выделения литературной утопии технократического типа как отдельного вида утопической художественной литературы была отмечена польскими учёными Р. Богусловом и Е. Шацким ещё в 70-е годы. В исследованиях учёных «утопия научной организации» была выделена как лейтмотив протестных движений 60-х годов, которые наряду с политическими требованиями выступали «против технически совершенного общества [577, с. 183]». Основываясь на своеобразии фантастики в русской антиутопии XX века, О. Николенко также предлагает дифференцировать среди классификационных групп научно-фантастическую антиутопию, к которой относит «Роковые яйца» М. Булгакова [357, с.36].

Утопическое сознание технистского типа основывается на вере в достижение идеального миропорядка посредством научно-технических средств и рассматривается в современной глобалистике как донаучная форма прогностических моделей современной футурологии. В теориях изучения глобальных трансформаций «утопии научной организации» по своей проблематике наиболее тесно связаны с «технократическим направлением» («технооптимисты» Г. Канн, У. Браун, А. Винер) западноевропейской глобалистики (термин Г. Хозина) [547, с.75]. В истории мировой утопической мысли у истоков данной разновидности утопических произведений стоит роман Ф. Бекона «Новая Атлантида» (1619), в котором впервые научно-технический прогресс рассмотрен как основа процветания общества. В русской литературе эти идеи были впервые высказаны В. Одоевским в утопическом романе «4338» (1840).

В современных научных исследованиях по футурологии Дж. Форрестера, А. Тоффлера, Э. Шумахера отмечен поливекторный характер современного мира, и предпринята попытка осмыслить «контуры новой цивилизации». В ситуации отсутствия в научной парадигме единой методологии изучения трансформационных перемен оптимальная политика социальных преобразований осуществляется в каждом национальном контексте самостоятельно. Доминирует тенденция поиска конвергентных решений, сочетающих преимущества всех существующих ныне подходов, включая научные исследования и произведения художественной литературы, посвящённые различным аспектам развития будущего человечества. Поэтому футурология опирается в своих выводах как на социально-экономическое прогнозирование, основанное на методологии точных наук, так и на художественное постижение тенденций развития будущего цивилизации, которые ежегодно выносятся на обсуждение учёными Римского клуба.

3.4.1. Фрактальные модели идеальных миров в антиутопии братьев Стругацких «Град обречённый»

Рассматривая тип научно - фантастической антиутопии, нельзя обойти вниманием творчество Аркадия Натановича и Бориса Натановича Стругацких, которые внесли значительный вклад в развитие жанра, создав в 60 - 80-е годы целый ряд значительных утопических и антиутопических произведений. Совершенно справедливо отмечает В.

Сербиненко, что «... утопии писатели остались верны, создав под вывеской фантастического жанра целый мир-лабораторию, где с поразительным упорством и изобретательностью подвергались «испытаниям на прочность» утопические идеи [457, с.243]». Интеллектуальная фантастика братьев Стругацких, принадлежащая к советской литературе «основного потока» (mainstream), во многом была связана с «научным этосом официальной советской культуры» и отражала динамику его развития. Американская исследовательница Ивонна Хауэлл обнаружила как минимум три слоя в произведениях писателей: фантастический, «развлекательный» и, лежащий глубже, - уровень философских и метафизических вопросов [544, с. 13]. Бесспорно, произведения Стругацких намного богаче отдельно взятого вида фантастических текстов и могут быть отнесены к тому или иному типу условно, на основе принципов доминантного анализа.

Среди всего корпуса произведений известных советских фантастов, затрагивающих различную тематику научно-фантастических произведений, таких как: освоение планет Солнечной системы («Страна багровых туч», «Путь на Альматею»), встреч с пришельцами и контактов с внеземными цивилизациями («Малыш», «Трудно быть богом», «Пикник на обочине», «Жук в муравейнике», «Волны гасят ветер»), разрешения судеб необыкновенных изобретений («Далёкая радуга», «Понедельник начинается в субботу»), апокалипсической катастрофы («Гадкие лебеди», «Улитка на склоне», «Хромая судьба») антиутопический фантастический роман «Град обречённый» (1988) стоит особняком. Это произведение является итоговым для развития утопической проблематики в творчестве Стругацких и отражает общий кризис утопизма в общественном сознании 80-х. В последних своих сочинениях, изданных в 1982, 1988 г.г., «...в повести «Хромая судьба» и в романе «Отягощённые злом», Стругацкие явно стремятся сойти с проторённых путей Утопии [457, с. 254]».

Следует отметить, что «Град обречённый» относится к числу наименее изученных произведений писателей, что отчасти может быть объяснено историей создания романа. Согласно рабочим дневникам Стругацких, он был начат ещё в марте 1967 года и опубликован только на волне перестройки в 1988 году (журнал «Нева» № 9-10; 1988 год и № 2-3; 1989). В литературно-критической рефлексии и исследовании И. Хауэлл также названа публикация отрывков из произведения «смелым эстонским журналом» под названием «Экспедиция на север» в 1987 году [544, с. 3]. В немногочисленных изданиях, посвящённых творчеству писателей, обращает на себя внимание скудность комментариев к произведению, указания на его оппозиционный характер официально-санкционированной литературе, амбивалентность рецепции. По мнению Б. Вишневого,

«к пониманию «Града обречённого» надо идти долго – не такая это вещь, чтобы сразу раскрыть перед читателем свою суть и свои секреты [89, с. 155]».

В своём интервью журналу «Огонёк» авторы отмечают, что первый вариант сюжета «Града» имел рабочее название «Новый Апокалипсис» и был задуман под впечатлением от картины Рериха «Град обречённый». На ней изображены бело-каменные стены, крепостные башни на холме, вокруг которого обвился гигантский змей. Мёртвый город окольцован хтоническим чудовищем, в нём нет жизни, культуры, ремёсел «потому что сам город является неестественным [70, с. 18]».

«Град обречённый» является художественным изображением краха утопического сознания техницистского типа. Наука и её достижения выступают в произведении не средством создания художественной реальности, а способом существования идеального города-государства, расположенного между пропастью и непреодолимой жёлтой Стеной. На его территории Наставники проводят Великий эксперимент, в который вовлечены люди из разных периодов земной истории. На искусственно созданной экспериментальной площадке под искусственным солнцем три модели общественного развития превращаются в иллюстрацию тупика научно-технического развития цивилизации.

В своём интервью журналу «Огонёк» Стругацкие отмечали, что, когда они «...начинали писать фантастику, то клялись не затрагивать политических проблем [70, с. 18]», но изображение технических открытий человечества, так или иначе, вывело их в контекст социальных и религиозных проблем. Генезис идеи гармонизации социальных отношений посредством научно-технического прогресса в русской культуре связана с философией Н.Фёдорова, который пытался в своей научной концепции синтезировать религиозную метафизику и натуралистический эмпиризм. В западноевропейской философской мысли эта теория была развита Сен-Симоном и Контом. Созданная ими «новая религия» проповедовала через церкви и оракулов новой веры идеалы научно-технического прогресса. В художественной литературе традиция техницистской утопии начинается с архетипической семантики прометеевского мифа.

Пространственно-временная организация произведения Стругацких имеет структуру замкнутого утопического локуса, определённого в символических координатах между Бездной и Жёлтой Стеной. «Город возник как бы из ничего – яркий, пёстрый, исполосованный синеватыми тенями, огромный, широкий... Этажи громоздились над этажами, здания громоздились над зданиями, и ни одно здание не было похоже на другое, и стала видна раскалённая Жёлтая Стена, уходящая в небо справа, а слева, в просветах над крышами, возникла голубая пустота... » [475, с. 32].

Концепция человека в его отношении к миру predetermined в романе ситуацией апробации новой научной теории адаптации к социальным переменам, в которой каждый персонаж представляет собой совокупность свойств, детерминированных социальной стратификацией. В пяти главах романа герои попадают в разные социально-экономические условия тоталитарного государства, фермерской автономии, фашистской диктатуры, «дна общества», военно-полевых условий. «Иные миры» Стругацких выступают различными модусами «отражения» гипотетически-возможного мироустройства, причём в пространстве воображаемой Нигдеи подвергается трансформации, в первую очередь, социальная идентичность героя, который в каждом из сюжетов выполняет функции мусорщика, следователя, редактора муниципальной многотиражки, советника президента, руководителя разведывательной экспедиции.

Жанровое формально-содержательное единство антиутопии Стругацких интегрирует классическую структуру платоновского «Государства», представляющего пять типов государственного устройства и пять типов человека (тимократический, олигархический, демократический, тиранический и идеальный), пять типов души с многослойным пространством дистопических картин мира. Последний платоновский сюжет и последний сюжет Стругацких соотносятся как диаметрально-противоположные идеологические полярности: семантика идеального мира трансформирована в симулякр квинтэссенции утопизма, когда вся жизнь героев является жертвой во имя великого Эксперимента, о цели которого они не знают. Андрей то мечтает о том, чтобы узнать, во имя чего предпринят эксперимент, то успокаивается на том, что «Эксперимент есть Эксперимент» и «искать ему объяснения нет смысла [475, с.109]». Поэтому существует множество слухов и легенд, объясняющих его происхождение, которые рассыпаны по всему пространству повествования. В прошлом звёздный астроном, Андрей, не находит, что ответить вопрошающему Давыдову:

« - В самом деле, астроном? Слушай, браток, так ты ж должен знать, куда это нас занесло. Планета это какая-нибудь или скажем звезда? У нас, на болотах, то есть, каждый вечер по этому поводу сцепляются – до драк доходит, ей-богу! ... Есть такие, знаешь, что считают: мы здесь вроде как в аквариуме сидим ... только в нём вместо рыб - люди [475, с. 50]». На квартире Андрея в разгаре бурной вечеринки высказываются предположения:

«- Ах нет, друзья! – сказал Кэнси, мотая головой. – Ах, не обольщайтесь. Готовят они колонизацию Земли и изучают на нас с Вами психологию будущих рабов... Все эти павианы, превращения воды, всеобщий кабак изо дня в день ... В одно прекрасное утро ещё смешение языков нам устроят ... Они словно систематически готовят нас к какому-

то жуткому миру, в котором мы должны будем жить отныне, и присно, и во веки веков [475, с. 85]».

Исследователь Б. Вишневский считает, что главная цель Эксперимента в романе так и остаётся неизвестной, и «каждый из читателей «Града» пытается эту цель сформулировать для себя сам [89, с. 166]». Однако такая интерпретация проблематики романа основывается только на рассмотрении внешней точки зрения на события и не затрагивает внутренние глубинные слои произведения. В целостном континууме текстовой реальности научно-фантастической антиутопии «Град обречённый» осуществляется верификация различных аспектов и граней утопизма, завершением которого является установление пределов физических пространственно-временных координат, фрагментов исторической памяти и возможностей сознания. В конечном итоге основным мотивом, движущим развитие событий и является разгадка цели Эксперимента, которая состоит в осознании краха утопии бесконечного прогресса научного познания. Эту идею авторитетный французский философ и критик Жан Бодрийяр несколькими десятилетиями позже выразил через метафору «идеального преступления», в котором оказывается криминальной именно его идеальность. Неосуществимость утопии заложена в её сущности, так как она предполагает интенцию сделать мир «...законченным, осуществлённым, иными словами, найти для него окончательное решение», что, по мнению учёного, равносильно окончательному уничтожению. Концепция Бодрийяра основывается на констатации современного состояния вещей, определяемого как экстерминация (лишение предела), придуманного взамен смерти. Поэтому, по мнению учёного, в великих культурах контроль иллюзии посредством иллюзии сменяется «...ликвидацией вещей путём их объективной верификации, путём их распознавания [64, с. 44]».

В завершающем пятом сюжете романа Стругацких Фриц Гейгер, диктатор «сытого города - государства», советник Андрей и рефлексирующий интеллигент Изя Кацман обсуждают общественные проблемы и приходят к выводу о нежизнеспособности любой государственной системы: «... либо голодный бунт, либо сытый бунт – выбирайте по вкусу», - заключает Изя; «...В конце концов перед обществом встанут проблемы такой сложности, что разрешить их будет уже не в силах человеческих. И тогда так называемый прогресс остановится» [475, с. 289; 290]. Но властвующий разум, составляющий движущую силу техницистской утопии, определяет новые горизонты. Цель экспедиции определяется как комплексная, её основная задача найти «конец мира», опровергнув или подтвердив слухи об Антигороде.

Пятый сюжет можно назвать квинтэссенцией сущности антиутопизма. В нём по принципу градации разрушаются не только социально-утопические проекты, но и опровергаются основные формально-содержательные составляющие поэтики утопического текста, такие как: риторичность, дидактизм, метаобразность, гомогенность аксиологического пространства, возвышенный пафос. Оставшиеся в живых в конце экспедиции Изя Кацман и Андрей на краю Антигорода обнаруживают площадь монументов лидеров ушедших исторических эпох. Обличительная речь Андрея, направленная против идолопоклонства, принудительной дидактики, навязывания чуждых человеку ценностей и высокой патетики утопической риторики, заставляет статуи отвернуться. Опомившись, Андрей удивляется своему поступку и стремлению «убеждать памятники в том, что они никому не нужны [475, с. 409]». Отметим, что мотив мстящей статуи является, начиная с «Медного всадника» Пушкина, классическим для русской апокалиптической литературы. Его обыгрывание Стругацкими дополняется семантикой «памятника как ретроспективной утопии», достаточно распространённым мотивом для изображения темы имперской России, рассмотренным в исследовании В. Проскуриной «Петербургский миф и политика монументов: Пётр Первый Екатерине Второй» [417 с. 123]. Таким образом, в романе-антиутопии Стругацких данный образ наполняется новыми смыслами, символизируя уже не встречу с историей, а констатацию её конца.

Доминантный код утопии в художественном мире научно - фантастического романа Стругацких «Град обречённый» раскрывается через динамичные мотивы-составляющие: путешествия, творения, героя-освободителя, апокалиптической катастрофы, причём последний оказывается сюжетообразующим для всех пяти частей романа. В первой части – это нашествие на город павианов, во второй - загадочное исчезновение людей, в третьей – установление фашистского режима, в четвёртой – наступление «тьмы египетской», в последней – растворение всего живого в таинственной «ряби».

Апокалиптическая проблематика детерминирована в романе оппозицией Хаос/Космос, которая в первых трёх сюжетах определена установками утопического сознания. Эта классическая оппозиция разрешается Стругацкими в духе постмодернистской философии, когда Хаос воспринимается героем диалектически не только как установление порядка, но и позже, в последней части романа, как самоструктурирование креативной среды, которая немислима без творческой свободы. Андрей размышляет о том, что «Что Бог взял хаос в свои руки и организовал его, в то время, как дьявол, наоборот, ежедневно и ежечасно норовит эту организацию, эту структуру, разрушить, вернуть к хаосу. Верно ведь? Но, с другой стороны, вся история учит нас, что человек, как

отдельная личность, стремится именно к хаосу. Он хочет быть сам по себе. Он хочет делать то, что ему делать хочется. Он постоянно галдит, что от природы свободен [475, с.405]». Андрей осознаёт, что Хаос не является оппозицией рациональности, подводя читателя к выводу о том, что идея тотального контроля над Вселенной и ведёт её к катастрофе. Позднее в теоретической эсхатологии эту идею перевёл в разряд диалектической категории профессор Женевского университета Патрик де Лобье, констатируя: «Ни во времена Аристотеля, ни во времена Канта чистый разум не был в состоянии разглядеть «эсхатон» - конец всего: сам по себе он мыслился либо возвращением по кругу, либо прогрессом в бесконечность [282, с. 138]».

Художественная верификация идеального мира помещена авторами в повествовательное пространство, организованное по принципу фрактала детерминированного типа. Этот термин впервые введён в научное употребление Б. Мандельбротом в исследовании «Фрактальная геометрия природы» (1977), исследующего отдельные аспекты теории хаоса. Фрактал определяется учёным как «структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому [305, с. 106]». Фрактальное (fractus - состоящий из фрагментов) пространство представляет собой совокупность нерегулярных самоподобных множеств, в которых по отдельному фракталу можно судить о целостном феномене. Сегментами, образующими фрактальное художественное пространство в «Граде обречённом», выступают традиционные литературные и фольклорные образы, трафаретные фантастические реалии и клише. Фрактальное изображение иных миров в художественной литературе генетически связано с трансисторическим культурно-религиозным феноменом удвоения действительности. В истории русской литературы этот приём получил широкое применение в творчестве Н. Гоголя и был блестяще развит в утопической традиции А. Платоновым, В. Набоковым, У. Голдингом, Г. Гессе.

В романе Стругацких приём бесконечного удвоения, подчинённый фрактальной логике, определяет как структуру отдельных сюжетов, так и всего художественного целого. По мнению Е. Прониной, в основе фрактала лежит «бесконечный самоповтор», вследствие многочисленных итераций порождающий целый ряд отражений, которыми в романе выступают модели городов-государств различных типов: Красное здание, Великая стройка, Котлован, Хрустальный дворец, Антигород, причём каждый раз «...преобразованию подвергается результат предшествующего преобразования [412, с. 23]». Названные традиционные образы фольклора и классической литературы имеют семантику идеального пространства и подвергаются в тексте Стругацких моделированию с целью создания синоптической картины мира, представляющей собой гипернегацию

всевозможных модусов утопической семантики. К примеру, сюжет о Красном здании анонсирован слухами об исчезновении людей и повторяет по своей структуре фольклорные страшилки. По свидетельствам очевидцев, которые давали разные показания о Доме, следователю Андрею стало известно следующее: «Красное здание ... само собой бродит по городу», «дом внутри был пуст – там не подстерегали вас ни грабители, ни маньяки садисты, ни кровососущие мохнатые твари. Но каменные кишки коридоров вдруг сжимались и норовили расплющить жертву, под ногами распахивались чёрные провалы люков», «Но какой же взрослый человек может в это поверить? Дом, видите ли, у них бегают с места на место, внутри у него все двери с зубами ... Конечно, в здешних местах всё может случиться. Эксперимент есть Эксперимент» [475, с. 108; 121].

В Красном Здании Андрей становится игроком в шахматной партии с Неизвестным Стратегом, цена которой - жизнь «маленького человека» Вана. Данная сцена обыгрывает известные мотивы интеллектуальной игры, использованные в романах В. Набокова и Г. Гессе. Вставной сюжет имеет антиутопическую структуру и повторяет общую идею произведения. «Великая игра, благороднейшая из игр, игра во имя величайших целей, которые когда – либо ставило перед собой человечество», оказывается Андрею не по силам потому, что в ней нужно выбирать между гуманизмом и жестокостью. Последнее, что видит герой перед выходом из Красного Здания, – это кинотеатр под названием «Новый иллюзион», с одной стороны, и с другой – синагогу. Этот приём иллюстрирует символическую оппозицию между утопической детерминированностью и религиозным гуманизмом. Данную идею Стругацкие делают объёмно-зримой, показывая разные грани её художественного воплощения. Весьма символичным в этом плане является диалог Андрея и странника, в котором герой, окрылённый пафосом воинствующего утопизма, готов «камня на камне» не оставить, «всё перестроить» ради «светлого завтра». В итоге, констатировав факт родства «идей коммунизма и раннего христианства», старик называет Андрея Люцифером [475, с. 150]. Его упоминания неканонизированных откровений святого Антония и живописи средневекового голландского художника Иеронима Босха являются для читателя знаковыми в том плане, что указывают на пессимистические видения образов раздвоенной человеческой души, в которых очевидны аллюзии на гностические мотивы.

Фрактальные множества часто выступают в качестве аттракторов или бассейнов притяжений динамических систем и имеют структуру сжатого отображения, которое при наличии алгоритма легко восстанавливается в целое. Вставной сюжет о Красном здании воспроизводит идейно-тематическое содержание художественного целого фантастического романа «Град обречённый» на основе жанрового канона антиутопии.

Поэтому Андрей Воронин в ходе следствия вычерчивает на листе «КРАСНОЕ ЗДАНИЕ – КАЦМАН. КРАСНОЕ ЗДАНИЕ – АНТИГОРОД . Побывавшие в здании - Антигород [475, с. 169]».

Для органического синтеза различных фрактальных сегментов художественной семантики Стругацкие используют всё многообразие технологий и стратегий сочетания иллюзорных миров, используемых в культурной традиции. Это философия, психоанализ, загробная жизнь, миражи и видения, шахматные игры, которые являются способами связи между параллельными мирами. Они обеспечивают переход не только из одного пространства в другое, но и смену состояний интерсубъективности, взаимопротекания физической и психической реальности. Совершенно справедливо отмечает Е. Пронина, что фрактальное мышление не является научной абстракцией, а характеризует даже ранние стадии дорефлективной поэтики в развитии культуры, основанные на многочисленных итерациях – повторах в обрядовой практике и фольклорном творчестве [412, с. 24]. Повторяющиеся фазы фрактального состояния стохастического типа в романе Стругацких накапливаются по нарастающей. Между миражом Красного Здания и реальностью, галлюцинациями в кабинете политконсультанта мэрии и улицей, видениями от жары в пустыне и вечерними размышлениями во время отдыха, сменяющимися в сознании героя, можно пронаблюдать не тождественность, а изоморфизм. Возвращение из иллюзорного в реальное, из экстремального в повседневно-обыденное всегда сопровождается для героя прозрениями. Они выражены в форме назидательного провозглашения морально-нравственных истин, характерных для жанрового содержания утопии.

Отметим, что зазеркальные миры Стругацких инкорпорируют не только фантастические картины, но и включают сегменты исторической памяти и фрагменты повседневного быта. Собранные из разных земных времён герои являются носителями различных национальных культур, ценностей, фактов и событий прошлой жизни. Поэтому повествовательная структура произведения всё чаще приобретает форму полилога, выходя за пределы характерной для антиутопии сказовой манеры повествования. В ней перемежаются споры Изи и Андрея о деле Сталина, воспоминания Фрица о фюрере и Потстдаме, обращения Сельмы к далёкому домику в Швеции. Характеристики персонажей у Стругацких осуществляются в «фантастических координатах» и определяются ответами на вопросы: «Вы из какого времени?», «Кем были на том свете?» Как и в классических утопиях, герои Стругацких по большей части деиндивидуализированы – Рассудительный, Наставник, Полковник, за исключением пяти персонажей, связывающих все сюжеты. Между Андреем, выступающим в роли

рассказчика, Фрицем, Сельмой, Изей и Ваном и остальными персонажами, существует оппозиция человеческое / условное, константное / релевантное. Эти два уровня постоянно взаимодействуют, обеспечивая авторскую игру классического и неклассического методов письма в изображении героев.

В бесклассовом обществе, где все Никто, сохраняется не только социальное распределение, но и первичная социальность. Так Андрей до конца романа остаётся в душе интеллигентом, Сельма – женщиной свободных нравов, а Ван – просто мусорщиком. Постоянная смена профессий–функций становится для них и проверкой на человечность, взаимопонимание, настоящую дружбу, которую они сохраняют на протяжении всего романа.

Проблема взаимодействия антиутопического героя с миром раскрывается в романе Стругацких в традициях научно - фантастической литературы, в которой герой, как правило, является олицетворением всего человеческого и мерилом мира «иных цивилизаций» (типичский герой в нетипических обстоятельствах). Андрей, от имени которого ведётся повествование в «Граде обречённом», интеллигентен и добропорядочен, честен и верен гуманистическим идеалам, но при этом не лишён человеческих слабостей. Все пять сюжетов объединены его интеллектуальными исканиями и завершаются возвращением в детство Андрея. Такой тип героя характерен и для утопической традиции, что позволяет авторам антиутопий через внутренний мир обычного человека раскрыть пагубность несовершенной социальной системы. Образ героя – интеллигента: писателя, изобретателя, художника, - даёт автору уникальную возможность для осмысления философских, политических, культурных проблем, волнующих современное ему общество. Такими в «Граде обречённом» становятся философия власти и подчинения, проблема трансформаций утопической перспективы и средств её достижения, детерминированности морально-нравственных ценностей и гуманитарного прогресса. Богатый внутренний мир Андрея позволяет глубже, эмоциональнее и острее ощутить действительность. Рефлексия героя становится сложным поиском морально-нравственных истин, размышлениями над «вечными вопросами». Андрею Воронину в большей степени, чем Д-503 - великому строителю Интеграла, профессору Преображенскому – гениальному хирургу, решившемуся на уникальный эксперимент, или известному писателю Карцеву, свойственны черты обычного человека. Стругацкие преднамеренно выбирают такой подход к изображению своего героя, указывая на несовместимость тоталитарной системы, унифицирующей, уравнивающей и упорядочивающей развитие всех сфер жизни, с развитием личностного начала.

В беседе диктатора Гейгера, Изи и Андрея выясняется, что в планово развивающемся обществе в период Экспериментального Поворота «Ни Толстых, ни Достоевских не видно. Ни Львов, ни даже Алексеев...». При успешном развитии науки нет «...творческих талантов... [475, с. 306; 307]». Этот диалог разрешается мудрыми ответами Изи Кацмана, который убедительно доказывает, что таланты всё равно пришлось бы сажать. Его социальная диагностика привязана к норме и упирается в вопрос, что считать нормальным. В сравнении с Древней Грецией экспериментальное общество Града развивается не нормально, а в сравнении с монголами - очень даже хорошо. В этом диалоге очевидны аллюзии на платоновские сюжеты. Античный философ выступал за изгнание «мусических искусств» за пределы «идеального государства», не считаясь даже с популярностью великого Гомера.

Герой «Града обречённого» может быть отнесён к типу «несостоявшегося героя-избавителя», который как редактор газеты не смог защитить общественность от диктатуры, как руководитель экспедиции - спасти людей от мучительной смерти, как следователь – обеспечить правопорядок и спокойствие граждан. Поливалентность судеб, осуществлённая в виртуальном пространстве романа, является ни чем иным, как реверсивностью добра и зла, и может быть сведена к вечной оппозиции между интенциями утопического сознания и гуманистическими ценностями. Через судьбу Андрея конфликт научно - фантастической антиутопии раскрывается, как противостояние человека (человеческого, гуманистического) и технотронной цивилизации, разумом этого же человека порождённой. Причём, в «утопической мысли научно-технический прогресс, призванный обеспечить равное счастье для всех и спасти мир от зла, непосредственно связан с идеологией» [365, с. 179].

Роман не лишён характерного для фантастической антиутопии прогностического потенциала, но прозрения Стругацких связаны не столько с прогрессом техники машинной, сколько с перспективами развития глобальных технологий, нацеленных на изучение механизмов адаптации современного человека к изменяющимся геополитическим и физиологическим характеристикам Вселенной. Смена научной парадигмы в их художественных прозрениях ориентирована на физику микромира и компьютерных технологий, символы которых являются в «Граде обреченном» единицами измерения и параметров Эксперимента, и духовных координат, например, индекса интеллигентности сотрудников Канцелярии Президента по Науке и Технике, степени их рекогносцировки или зависимости от космографических данных.

Научно-фантастическая антиутопия Стругацких «Град обречённый» является полижанровой структурой. Роман синтезирует элементы различных жанровых форм,

вбирая как традиции утопической литературы (романов Бэкона, Достоевского, Уэллса, Чапека, Замятина), так и мировой классики. В структуре его художественного целого можно выделить черты детектива, дистопии, социально-философского романа, научной фантастики, памфлета, романа – путешествия.

Критик и литературовед Марк Амусин констатирует тот факт, что в исследованиях, посвящённых творчеству Стругацких, незаслуженно обойдённой остаётся проблема «ярко выраженной литературоцентричности» их произведений [7, с. 209]. Обращаясь к рассмотрению данного аспекта рецепции романа «Град обречённый», исследователь анализирует «литературные приёмы, привлекающие читательское внимание» к структуре нарратива, использование мотива книги, создание образа архивариуса-книгочея Изи Кацмана. Однако вне поля зрения учёного остаются богатые интертекстуальные связи научно-фантастической антиутопии Стругацких с контекстом мировой художественной словесности, которые как раз и раскрывают понимание авторами сущности литературы как центра духовной жизни общества.

Смысл названия «Град обречённый» на паратекстуальном уровне является антитезой Града небесного, описанного Августином Блаженным в богословском и философском трактате «О граде Божием» (426 г.г.). Согласно концепции Августина, град небесный имеет чисто духовное существование и создаётся вдохновенной любовью к Богу с помощью божественной благодати. Поэтому всё земное - это противопоставленный раю – ад, что на последних страницах произведения подтверждают постоянные реминисценции на «Божественную комедию» Данте и описанные им круги ада. Путешествие по Антигороду завершается перестрелкой, после которой в сознании Андрея возвращаются картины из детства, когда они с Изей были ещё совсем маленькими. Реальность оказывается советской действительностью 60-х с начавшейся «оттепелью», передовицей в «Ленинградской правде» о товарище Сталине и разговорами на кухне. «- Ну, вот, Андрей, - произнёс с некоторой торжественностью голос Наставника». – Первый круг вами пройден... - Первый? А почему – первый? – Потому что их ещё много впереди, - произнёс голос Наставника [475, с. 454]». «Град обреченный» является аллегорией места, лишённого божественной благодати, духовности высокой литературы и искусства. По мнению Н. Беляевой, «аллегорический тип заглавия отличается от символического более жёсткой закреплённостью смыслового соответствия в традиции, реализованного в тексте [49, с. 46]», что очевидно в романе Стругацких, если учитывать отсылки на вышеназванный претекст. Град божий и Град обреченный, (которые синекдотически трансформируются в Грады Обреченные), связаны отношениями гипертекстуальности,

при которых осуществляется изменение ценностного ранга элементов источника посредством пародирования одним текстом другого.

Паратекстуальный уровень предполагает рассмотрение отношения текста не только к своему заглавию и послесловию, но и эпиграфу. Все тексты Стругацких имеют эпиграфы, усиливающие идейно-тематическое содержание или контрастирующие с авторской идеей. В романе «Град обречённый» эпиграфы составляют парадоксальную текстовую пару, антитетичную как по художественной семантике, так и своей принадлежности к разным уровням в иерархии литературных репутаций. Они выражают присутствие в тексте другого текста, амбивалентный характер контекста, который данным парадоксом характеризуется. Компоненты «текстов-доноров» (Н. А. Фатеева) создают смысловую оппозицию профанное и сакральное. Фраза из «Радиожирафа» В. Катаева «- Как живёте, караси? – Ничего себе, мерси» и антонимический по семантике и патетике фрагмент из Апокалипсиса Иоанна Богослова: «... Знаю дела твои, и труд твой, и терпение твоё, и то, что ты не можешь сносить развратных, и испытал тех, которые называют себя апостолами, а они не таковы, и нашёл, что они лжецы.... [475, с. 3]» становятся «антифразой» взаимополемического характера, составляющей ось смыслового напряжения и горизонта ожидания читателя.

Каждая глава произведения включена в диалог о смысле и значении литературы в тоталитарном технократическом обществе, в котором книга остаётся главным источником «тайного знания». Её присутствие выражено через вычитанные архивариусом Изей сведения, поиск утраченной рукописи-папки, изучение жизнеописаний и библиотек Антигорода, скрывающих жизненные истины, которые Изя собирает как «фрагменты для Храма культуры» будущего. В романе Стругацких литературоцентризм выражен через связь с классической традицией, которая одновременно является языком, эту идею выражающим.

Транстекстуальный характер «Града обречённого» может быть рассмотрен через систему текстуальных, контекстуальных и метатекстуальных отношений, основанных на реминисценциях, аллюзиях на классические утопии и антиутопии. В гипотетический реестр интертекстуальных связей «Града обречённого» следует включить диалоги Платона, средневековые жития, Откровение Иоанна Богослова, трактат «О граде Божиим» Августина, эволюционную теорию Дарвина, «Легенду о Великом инквизиторе» Достоевского, мистико-метафизическую апокалипсическую поэзию символистов, классические антиутопии Г. Уэллса «Спящий пробуждается», В. Брюсова «Республика Южного креста», Е. Замятина «Мы», Я. Вайсса «Дом в сорок этажей», Д. Оруэлла «1984», О. Хаксли «Обезьяна и сущность», П. Булля «Планета обезьян».

Архитекстуальные связи обнаруживают магистральные темы и мотивы, прежде всего, утопической литературной традиции, которые развивают в своём романе Стругацкие. Среди них: руссоистская оппозиция «человек и биосфера», проблема «человек и Бог» в русле харизматической библейской амплификации «Христос и Антихрист в человеческой душе», «пришествие нового Суда», «крах земного Царства», а также традиционная для жанрового содержания антиутопии тема «человек и власть» в таких аспектах: народ и государство, культура и государство, идеология и мораль. В их реализацию вовлечены основные утопические символические мотивы: соляная символика («искусственное солнце», «огонь», «пожарища»); «водная стихия», «бездна», «град», «дом», «Жёлтая Стена», «многомирие».

Поэтому можно только частично согласиться с выводами И. Хауэлл, связывающей источники творчества Стругацких только с национальным культурным контекстом, каковым, по её мнению, является «...литературное и философско-религиозное наследие российского Серебряного Века и послереволюционного авангарда [544, с. 96]». Во – первых, в русской национальной культурной памяти такая связь очевидна в силу общей утопической интенции модерна на преобразование действительности, которая не может не находиться в гипер-текстуальных отношениях к антиутопическим мирам, изображённым в произведениях Стругацких. Во - вторых, совокупность аллюзий и реминисценций на исторические события, философских концепций, религиозных учений и литературных произведений обнаруживает многообразие источников художественного мира писателей, выходящих за рамки национального контекста. Их творчество является транскультуральным феноменом, ещё раз иллюстрирующим бинарную природу русской национальной идентичности и современного русского художественного сознания.

3.4.2. «Альтернативная история» и «альтернативная утопия».

В. Рыбаков «Гравилет «Цесаревич»

Развитие русской антиутопической научно-фантастической литературы в 90-е годы было затруднено целым рядом факторов. Среди них, прежде всего, следует назвать: жёсткую конкуренцию с легализованной в этот период переводной научно-фантастической литературой и общий спад интереса к социально-футурологическому моделированию. Но при констатации кризиса жанра в литературной критике [127, 543, 131, 468] обращает на себя внимание тот факт, что именно в это время ставится вопрос о конвергенции двух литературных потоков: мейнстрима и научной фантастики

[См. работы Д. Володихина]. Фантастическая литература в 90-е годы включается в общий процесс осмысления путей будущего развития России, что приводит к появлению таких разновидностей фантастических произведений, как альтернативная истории и криптоистория.

Рассмотрение романа В. Рыбакова «Гравилет «Цесаревич» (1993) в данном аспекте позволит выявить своеобразие функциональных проявлений утопического сознания техницистского типа в русской научно-фантастической литературе 90-х годов и его прогностического потенциала, связанного с поиском новых социально-этических моделей общественного развития.

Роман В. Рыбакова «Гравилет «Цесаревич» (1993) является новаторским по форме и жанровому содержанию произведением, в котором синтезированы структурные признаки антиутопии, социально-психологического романа, детектива, любовного романа, фантастического боевика и альтернативной истории. Жанровая конвенция в сюжете произведения основывается не на традиционной для фантастической утопии экстраполяции основных тенденций развития современной автору действительности в будущее, а на фантастическом допущении от обратного, согласно которому Россия развивается как конституционная монархия. Художественная реконструкция прошлого использована писателем для исключения из временного континуума таких ключевых для российской истории XX века событий, как франко-прусская война, русско-японская война, Октябрьская социалистическая революция 1917 года и Вторая мировая война. Но успешная плюралистическая Россия в романе Рыбакова, существующая в гармонично развивающемся глобальном мире, оказывается лишь утопией, созданной путём грандиозного научного эксперимента. Применение метода искусственной трансформации кристаллов и распыление психотропных веществ группой учёных в 60-е годы XX века привело к изменению пространственно-временных, геополитических и психологических характеристик земли. Созданная Рыбаковым картина мира рисует классическое антиутопическое двоимирие, дивергенцию зеркальных миров и раздвоение человеческих индивидуальностей в полярных этических модусах добра и зла. Концептуально авторская позиция синтезирует темы особой роли России - Мировой империи, Третьего Рима, Второго Вавилона и учение о «конце истории» Ф. Фукуямы. «Конец истории», согласно теории японского футуролога, выглядит печально: «В постисторический период нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории [534, с. 310]».

В интервью газете «Культура» писатель С. Быков характеризует В. Рыбакова как автора, который от произведения к произведению упорно творит «свою утопию» [Быков

2006: 310]. В «Очаге на башне», «Не успеть», «Дёрни за верёвочку» очевидна авторская ориентация на модернистскую эпистемологическую доминанту, фиксирующую моноцентричную установку утопического сознания на преобразование мира. В своём интервью израильской газете «Вести» В. Рыбаков, раскрывая секреты своей творческой лаборатории, подтверждает, что «главным смыслом, главным порывом» его творчества «было стремление УЛУЧШАТЬ то, что мне в какой-то момент очень не понравилось» [443, с.1]. Эстетика Рыбакова отражает характерное для постмодернистской культуры трансформирование утопического модуса в направлении к архетипическим формам, иллюстрирующим первоосновы этики. Эта тенденция остаётся доминирующей и для литературы фэнтези, определённой исследователем В. Пигулевским как «модернизированная форма утопического мышления [390, с. 251]». В ситуации «отступления социальной фантастики под напором фэнтези» интерференция утопического модуса в новые видовые образования фантастической литературы проявляется в развитии ветви этической фэнтези, сосредоточенной на описании новых вселенных, законов миро-здания, творении макро и микрокосмов («Многорукий бог Далайна» С. Логинова, «Сармонтазары» А. Зорича).

В романе «Гравилет «Цесаревич» мир идеальный определяет мир материальный, а единое Человечество руководствуется объединяющими принципами, сходными с описанными Фукуямой позициями идеологии либерализма. Произведение лишено иронии, направленной на делигитимацию нарративов советской утопии, и скорее представляет собой художественную верификацию различных проявлений утопического сознания, включая коммунистическую идеологию. В её аксиологическом пространстве до определённого времени гармонично сосуществуют различные «верования»: бакунинский анархизм, конституционная монархия, социалистические постулаты и коммунистическая вера, так как, по мысли автора, «чем многочисленнее веры – тем разнообразнее и богаче творческая палитра человечества [442, с. 51]». Своеобразие авторской позиции заключается в том, что в романе фактически стирается грань между религией и идеологией. Такой подход опирается на модель средневекового западноевропейского милленаризма, «духовную утопию», у истоков которой стоит социально-религиозное учение Т. Мюнцера. В национальной истории эта доктрина была взята на вооружение русскими сектантами, облакавшими социальные протесты в религиозные формы, и неоднократно становилась объектом научной и политической полемики, особенно в связи с революционными событиями 1917 года (см. работы К. Каутского «Предшественники новейшего социализма», А. Луначарского «Религия и социализм»). В художественном мире произведения это отождествление феноменов

духовной сферы разного порядка осуществляется на основе концепта «веры» и изображено через сохранение религиозной обрядности в организации социально-политических движений. Например, коммунистическая конфессия имеет своего патриарха, ритуалы посвящения в веру, «храмовые имена» по типу Ленин (В. И. Ульянов).

Носителем сознания в целостном многосубъектном повествовании произведения выступает главный герой, полковник Государственной безопасности граф Трубецкой, чьё мировоззрение во многом позволяет прояснить этические идеалы автора. На уровне субъектно-объектных отношений это проявляется в амплификации монологов героя высказываниями других персонажей, подкрепляющими морально-нравственные и идеологические установки носителя сознания. Авторское повествование переходит в открытую проповедь, построенную по правилам утопической риторики, когда главный герой беседует с Государем об этических религиях и нормах общественной морали альтернативной России. Следует отметить, что авторские взгляды на природу утопизма, изложенные в публицистических статьях и интервью, являются тождественными установкам героя. Они сводятся к признанию утопизма не только константным свойством человеческого сознания, но и квинтэссенцией его человеческой сущности. Утверждение о том, что «...без веры в какую-то высшую по отношению к собственной персоне ценность человек ещё не заслуживает имени человека», приводит автора к постановке извечной дилеммы о трансформации утопических идеалов в свою полную противоположность в процессе сращивания с государственным аппаратом насилия.

В своих публицистических статьях «Научная фантастика как зеркало русской революции», «Идея межзвёздных коммуникаций в современной фантастике», «Какое время – таковы пророки» писатель акцентирует внимание на популяризаторской функции произведений фантастической литературы. По его мнению, глобальные проблемы, стоящие перед человечеством, сужаются в фокус общего кризиса гуманизма. Поэтому основным этическим идеалом утопического социума Рыбакова становится идея толерантности, которую он старается активно пропагандировать. Нетрудно заметить, что этот принцип реализуется и в подборе персонажей, представляющих разные мировые этносы, и в разнообразии религиозных и жизненных взглядов героев, и даже в плоскости межличностных отношений, где классический любовный треугольник абсолютно лишён драматизма. Две женщины в жизни Трубецкого, узнав о существовании друг друга, абсолютно мирно сосуществуют и поддерживают друг друга, руководствуясь исключительно чувством любви. Убеждённый в том, что утопия – это определённое историческое усилие, автор признаётся, что в ходе работы над романом был одержим

найденными им решениями гармонизации общественной жизни. «Все во мне кричало: вот ведь какими могут быть люди, могут, правда могут, ведь нельзя эмоционально убедительно написать то, чего не может быть. Стоит только захотеть!. вы посмотрите, насколько всем нам станет лучше, если мы постараемся в любой ситуации, на любом уровне, от политики до интимностей, беззлобно и бережно отыскивать взаимоприемлемые компромиссы!. А потом я оказался недоволен поворотом событий. Потому что, в сущности, я описал мир, в котором только и хотел бы, только и мог бы полноценно существовать. Описал так тщательно и заманчиво, как только мог, лучше не могу. Но реальный мир не сдвинулся в сторону мира, мною описанного, ни на волос» [443, с. 2].

Но при внешне смоделированной с помощью идиллических элементов атмосферы идеального социума (описание сцен умиротворённой жизни на лоне природы, гармонии семейных и служебных отношений, полного взаимопонимания героев в общении) в повествовании проступают контуры совершенно иного модуса изображения событий. Рефреном повторяющаяся фраза «Прекрасный нечестный мир», трансформирующая хорошо известную оруэлловскую аллюзию на «Дивный новый мир»; постоянно звучащие в сознании героя слова князя Ираклия: «Найди и убей» преступников, посягнувших на жизнь Цесаревича; исторические аллюзии на деяния Петра Великого и Степана Разина создают уже в первой части романа основу для раздвоения идеального мира и совершенных индивидов. Альтернативная история, формирующая пространство альтернативной утопии, раскрывает через детали пространство иного локуса бытия.

Гомогенная структура монологического слова утопического повествования оживляется автором с помощью использования элементов жанрово-стилистических канонов массовой литературы (детектива, боевика, любовного романа), что даёт возможность за счёт непрерывного кодового обмена (акционального, культурного и эмпирического кодов) сохранять увлекательность изложения. Мотив путешествия является лейтмотивом повествования, связывающим не только различные сюжетные фрагменты, но и трансформации эмпирических актов утопического сознания. Князь Голицын путешествует в связи с необходимостью расследования дела о гибели гравилета сначала в пространстве, измеряемом физиологическими пространственно-временными координатами, а затем во внутреннем субъективном пространственно-временном континууме собственного сознания и подсознания. Таким образом, за счёт использования научных подходов к решению художественных задач в романе «Гравилет «Цесаревич» подвергается верификации и объект художественной рефлексии, и собственно-

авторская утопия, причём исследование когнитивных процессов постепенно перемещается в плоскость гештальта.

В своей публицистической статье «Научная фантастика как зеркало русской революции» Рыбаков обращается к анализу концепции Дирака – Хойла о материальности пространства, возможности его трансформации в вещество, что не позволяет назвать перекачку пространства-эфира в его романе выдумкой или абсурдом. Не меньший интерес для писателя составляет исследование внутреннего пространства с позиций психоанализа, применяемого к индивидуальным и коллективным субъектам. Основанная на данных научных открытиях концепция пространства – времени в метаутопии «Гравилет «Цесаревич» позволяет автору мотивировать и ярче раскрыть главный конфликт произведения, который из глобальных масштабов противостояния полярных по этическим установкам миров, сужается до внутреннего конфликта добра и зла во внутреннем пространстве субъекта. Вторжения монопараметрического по своим аксиологическим установкам мира Альвица в ценностно - полиметричный мир альтернативной России осуществляется с помощью биохимического оружия, что приводит к искусственному формированию «точек бифуркации» в истории, генерировавших Парижскую коммуну, франко-прусскую войну и революцию 1917 года в России. Аллюзии на исторические события подчёркивают амбивалентный характер оценки утопизма общественным сознанием, которое одновременно осознаёт его пагубность и изоморфность человеческой природе. Замкнутое пространство поместья Альвиц отождествлено в романе с адом, его владелец признаётся, что от этого «...инкубатора пламенных борцов за державную незыблемость богоданной власти, за освобождение рабочего класса, за дело Ленина-Сталина, за чистоту арийской расы, за самоопределение маленьких, но гордых народов, за демократию, за американскую мечту... его уже тошнит [442, с. 310]». Художественное исследование двоемирия постепенно перерастает в исследование двоедушия, которое и является, по мнению автора, истинной причиной кризиса гуманизма.

В этом контексте особенно актуальной становится художественная семантика рамочных элементов. Эпиграф, содержащий фразу Альфреда Гаусгоффера о выпущенном в мир Дьяволе, позволяет раскрыть разные грани этого образа. В диалогах Сократа с софистами слово «даймон» употреблялось как синоним внутреннего человека, устремлённого к глубинам истины. Демон – носитель зла и демон, – ищущий истины в своём неразрывном единстве являются в романе Рыбакова символами Альвица, двумя сторонами одной медали, характеризующими мифоутопическую структуру духовной жизни человека.

Детальное изображение автором функциональных проявлений утопического сознания техницистского типа позволяет исследователю сделать интересные наблюдения, касающиеся природы и структуры данного феномена. Исходя из трансцендентного характера рассматриваемого объекта, наиболее целесообразным для его анализа следует считать использование феноменологического метода. Это даст возможность верифицировать не только содержание утопической интенции, но и исследовать внутренние механизмы её художественного воплощения. Разработанная в трудах Э. Гуссерля, М. Brentano, М. Мерло-Понти, Ж. П. Сартра методология предполагает для осуществления данной задачи исходить от таких универсальных дескриптивных параметров, позволяющих описать трансцендентальную структуру сознания, как интенциональность, темпоральность, intersubjectивность, телесность.

Кульминацией романа «Гравилет «Цесаревич» и расследования Трубецкого становится обнаружение гипотезы о существовании вируса инфекционной агрессивной шизофрении. Парадоксальной остаётся для героя загадка - как весьма уважаемые и благонадёжные люди меняются в одночасье, превращаясь в маниакальных убийц цесаревича, патриарха коммунистов, простых граждан. Согласно тщательно отработанной версии герой приходит к выводу, что возбудитель был изобретён в середине 60-х годов группой учёных, одержимых утопическими идеями, и был нацелен на «провоцирование изменённых состояний сознания». Доктор биохимии Дитрих Рашке, идеолог анархистов Пётр Ступак и покровитель наук барон Хаусхоффер не поделили «станка» для переделки мира, так как имели разные цели. Убийство учёных бароном было спровоцировано его одержимостью и стремлением получить абсолютное господство над миром. Утопическая идея о достижении абсолютно компромиссного мира во второй части романа противопоставлена бескомпромиссности внутренней природы человека, как создателей бункера трансформации пространства, так и тех, кого они видели «храбрыми воплотителями» своих идей, не ведающими страха. Пытаясь вжиться в состояние исследуемых, Трубецкой с горечью констатирует: «И как, наверное, мучительно и тоскливо становится этому свободному, живущему лишь собой да борьбой, ежели хоть один день у него пройдёт без того, чтобы не четвертовать, не изнасиловать, не предать кого-нибудь нормального во имя идеала... [442, с. 277]».

Трансцендентальная структура утопического сознания в аспекте **интенциональности** за счёт феноменологической редукции может быть представлена как конституирование желаемого в содержании опыта сознания. Но, согласно замечаниям Сартра, сознание всегда является «сознанием чего-либо [451, с.174]». При этом нозза (специфическая направленность сознания на свои смыслы), которая

объединила устремления Рашке, Ступака и Хаусхоффера, была направлена на различные нозмы (смыслы), которые сводились в одном случае к полному манипулированию сознанием, в другом – к регулированию революционной активности масс, а в третьем – к абсолютному господству над миром. Общая направленность способствовала трансценденции сознания и на время объединила субъектов под абстрактными слоганами достижения желаемого, приближения абсолютной идеи к её реализации.

Феноменология внутреннего сознания времени, характеризуемая в единстве категорий время-пространство-сознание, позволяет охарактеризовать внутреннее, **субъективное время** утопического сознания, определяемое через категорию темпоральности. В этом случае объектом анализа становится не эмпирическая данность времени, а «конституирование временных единств [219, с. 64]» в интенциональной работе утопического сознания, которое всегда нацелено на конечную линейную перспективу и имеет временный и имманентный по отношению к своей цели характер. Конституирование темпоральных единств в структуре утопического сознания осуществляется одновекторно и характеризуется односторонним восприятием времени объективного мира, способствует выражению сути авторской концепции: утопизм, являясь доминантой утопического сознания, приобретает тотальный для его носителей характер и подчиняет все остальные нозмы сознания. Создатели «инкубатория пламенных борцов» в романе Рыбакова, мечтавшие о невозможном, как и их испытуемые, заражённые вирусом «воинствующего утопизма», порывают с объективным ходом реальной жизни. «Отто Дитрих Рашке, молодой из ряда вон талантливый химик – органик, в конце 50-х был восходящей звездой, ему прочили блестящую будущность. Однако года с 62 его активность сходит на нет. Он не публикуется, не участвует в учёных съездах и собраниях, не поддерживает и подчас даже резко рвёт все контакты с коллегами. Коллеги злословят и ехидно подмигивают друг другу... [442, с. 260]». А Рашке всё чаще исчезает в имении Альвиц мецената Хаусхоффера. Пётр Ступак, проявивший в Санкт-Петербургском университете «недюженные способности к естественным наукам», был одержим революционной идеей, опираясь на закон изоморфизма, вырастить кристалл Вселенной. Обретя единомышленников, он оставляет свою возлюбленную Зинаиду Христофорову с младенцем и без средств к существованию, уединяясь в том же Альвице. Она трагически погибает от рук сутенёра, бросив на улице ребёнка. Автор заостряет путём гиперболизации изображение абсолютной власти утопической идеи над сознанием на примере судеб испытуемых. Расследуя дело об убийстве цесаревича, князь Трубецкой обнаруживает «превращение» механика космодрома Кисленко в «невменяемого». Коммунист, характеризуемый со всех

сторон крайне положительно, буквально за несколько месяцев, уходит из дома, порывает с прежней жизнью и жертвует собой ради идеи социальной справедливости.

Важнейшей для феноменологической теории времени является проблема экстраполяции результатов анализа конституирования прошлого на конституирование будущего, в которой дифференцирующую функцию выполняет различие «акта восприятия» и «воспринимающего предмета», что позволяет по данному вопросу назвать антитетичными, к примеру, позиции Brentano и Husserl. Применённая к системе образов романа Рыбакова эта дифференциация позволяет обнаружить чёткий водораздел между продуцирующим идею активным утопическим сознанием и воспринимающим её пассивным типом. В первом случае будет активно работать механизм, актуализирующий и преобразующий с помощью фантазии материал памяти прошлого, и ретенционно-протенционное конституирование внутреннего опыта будет осуществляться под влиянием творческого процесса, как в сознании героев Рашке, Ступака, Хаусхоффера. Автор акцентирует внимание на том, что они ставили перед собой цель «... не просто создания альтернативного мира. Ради такой цели они не стали бы тратить силы и деньги. Они создавали станок, на котором собирались переделывать наш мир [442, с. 301]». Утопическое сознание пассивного типа для конституирования интенциональных объективностей будет требовать импульса извне. Таковым может выступить ассоциация (образ Кисленко), предыдущее содержание опыта сознания (образ криминального авторитета Бени Цына), которые способны активизировать как дополнительный механический импульс либо ретенционную (удержание в сознании переживаний прошлого), либо протенционную (проецирование информации в будущее) составляющие. «Ретенционно-протенционная сетка набрасывается на мир опыта и конституирует часовые предметности [219, с. 72]», но данный акт в любом случае требует для пассивного утопического сознания дополнительных впечатлений для конституирования горизонта Будущего.

Проблема интерсубъективности, одного из важнейших параметров утопического сознания, раскрыта Рыбаковым в «Гравилете «Цесаревиче» за счёт фантастического допущения. В мире иллюзорном, который описывает носитель сознания, любят, страдают, умирают герои, а в мире реальном у них есть духовные двойники. Художественное моделирование иных миров осуществляется Рыбаковым по принципу феноменологической редукции, при которой для исследования реального мира на время исключается мир иллюзорный и наоборот. Причём экспериментированию подвергаются различные формы интерсубъективного синтеза в модусах «Я» и «Другой», «Я» и «Я в изменённых состояниях сознания», что позволяет увидеть целостность внутреннего

опыта героев. Так, в конце романа князь Трубецкой находит своего собственного двойника - школьного учителя истории Трубникова, который, в отличие от князя, становится жертвой преступников в мире, где не востребованы благородство и честность. Такой приём позволяет автору верифицировать духовные феномены и, прежде всего, имманентную утопизму идею человеческой справедливости. Она объявлена Платоном высшей ценностью человеческих общностей. В романе Рабакова справедливость утрачивает свой пафос и прежнее значение. «История не знает справедливости, как не знает её вся природа», - утверждает автор. «Справедлива ли гравитационная постоянная? даже люди не бывают справедливы и несправедливы; они могут быть милосердны или безжалостны, щедры или скупы, дальновидны или ослеплены, радушны или равнодушны, но справедливость – такая же игра витающего среди абстракций ума, как идеальный газ, как корень квадратный из минус единицы [442, с. 148]». Эффект раздвоения героев в романе позволяет ярче увидеть такой важный для осуществления интерсубъективности механизм, как аппрезентация, осуществляемый посредством восприятия телесности Другого.

Для того, чтобы наглядно продемонстрировать связь телесности Другого как «вещи особенного рода» (Гуссерль) с его субъективностью, Рыбаков обращается к описанию аффективного опыта и кинестетических ощущений героев. Традиционная феноменологическая интерпретация концепта телесности основывается на анализе двух уровней опыта телесности: Тело как бытие - для - Себя и Тело как бытие - для - Другого. В романе «Гравилет «Цесаревич» они существуют в онтологическом измерении на уровне субъектно-объектных отношений, смоделированных ситуацией проведения следствия. Комплементарность внутреннего телесного опыта персонажей - подозреваемых Кисленко, Бени Цына и его сообщников позволяют князю Трубецкому найти определённые аналогии и общность в телесных проявлениях интенциональности утопического сознания. Например, собирая свидетельства очевидцев о странном поведении Кисленко, герой никак не может поверить, что это спрограммированное убийство, а не несчастный случай. По психосоматическим реакциям бывшего техника космодрома он догадывается о переживаемом им раздвоении личности, которое становится особенно наглядным перед смертью обвиняемого. Кисленко «...перед тем как из дому на работу идти в то утро, все документы уничтожил...», «...будто озверел – рвал по странице и жёг...», «...на утро перед катастрофой выглядел сильно возбуждённым...», «...из него будто пружину какую – то вынули, вздрагивал от малейшего шума...», его предсмертное шоковое состояние было обусловлено «предсмертными колебаниями психики между двумя линиями генерального поведения

[442, с. 83, 92, 93, 110]». Аналогично ведёт себя Бенья. Автор подробно описывает, как он «озируется», «съёживается», «норовит пропихнуться туда, где его не видно в каше [442, с. 158]». По телесным кинестетическим реакциям Тела – как бытия – для Другого осуществляется и восприятие девиантного поведения. Князь Трубецкой выстраивает аналогии в цепочку однотипных преступлений и маргинальных действий только на основании внутренних ощущений и выражения лица подозреваемых. Они произносят не свойственные им доселе обвинения в социальной несправедливости, пытаясь решать проблемы государственного масштаба: «Народу жрать нечего, а вам тут обычных начальников мало ещё и царей опять развели», «дурят народ», «личной власти хочет, диктатуры! [442, с. 96; 163]». Писатель фиксирует эту деталь и на уровне внутренней рефлексии героя: «Со мной разговаривал тот самый дьявол. Тот самый мутантный вирус. Просто Кисленко человек порядочный и добрый, не выдержал раздвоения, а преступник Цын с дьяволом сжился легко; он даже не понял, что одержим». Или в ситуации встречи с внуком Хаусхоффера – «У старика было лицо Кисленко», его коснулась та же беда, «...ожог которой почудился мне на опрокинутом лице умирающего техника [442, с. 169; 290]». Описанные автором проявления «Телесности» становятся способом художественной экспликации утопической идеи. Язык тела способствует характеристике утопического сознания, как отчуждённого от объективного порядка и хода вещей, что воплощено автором в метафору агрессивной шизофрении, подобную сартровской метафоре тошноты.

Таким образом, утопическое сознание в романе «Гравилет «Цесаревич» изображено как трансцендентный феномен, имеющий временный и имманентный по отношению к своей цели характер, подчиняющий все остальные ноэзы сознания общей установке абстрактно-декларативного типа. Утопическое сознание нацелено на линейную перспективу и может проявляться в активном и пассивном видах, причём активный вид актуализируется посредством творческого процесса, а пассивный – воздействия извне. Желаемое, овладевая содержанием опыта сознания, активизируется, оно способно изменять поведение субъекта на девиантное. Это проявляется в отчуждении от внешнего мира, одновекторной мобилизации усилий и доминировании утопических установок в различных формах интерсубъективного синтеза.

Образ князя Трубецкого может быть определён как тип классического антиутопического героя, который изначально выступает в роли образца гармоничного примирения самых разнообразных исторически-антагонистических идеологических воззрений. Сама идентификация – полковник госбезопасности канцелярии российского монарха, коммунист – читается в подтексте как оксюморонная. Трубецкой, как и все

герои классических утопических и антиутопических произведений, наделён талантами, безукоризненной родословной и нестандартными личностными характеристиками. Его заслуги перед государем столь значительны, что он в свои тридцать пять с немногим представлен к ряду государственных наград и, со слов монарха, «отменный работник», «преданный России человек», «изрядный собеседник [442, с. 51, 54]». Князь постоянно выступает в роли избранного, что в определённой автором стратегии служит средством героизации персонажа. Изначально именно ему доверено расследование дела о гибели гравилета, именно его выбирает своим преемником среди всех приходивших в имение офицеров разведки потомок Хаусхоффера, задавшись риторическим вопросом о том, что, может, этого человека он только и ждал. Честность, скромность и благородство характеризуют его как в личных отношениях, так и в поступках. В сцене вооружённого нападения князь спасает юношу Рамиля ценой собственной жизни. Однако все эти качества оказываются невостребованными в Другом мире, в жизни духовного двойника князя, учителя истории Трубникова, влачащего жалкое существование в деградировавшем мире. Очнувшийся князь страдает от тошноты, которую помогают ему преодолеть письма близких ему людей, он снова укрепляется в своей вере и любви к жизни, так и не состоявшись в роли героя-избавителя. Мотив двойничества, использованный Достоевским для изображения противоречивости духовного мира личности, доведен Рыбаковым с помощью фантастической условности до раздвоения субъективности. Живущий в утопическом мире князь Трубецкой и влачащий жалкое существование в мире антиутопическом учитель Трубников обоюдно правы в реализации своей жизненной философии существования.

Таким образом, художественное исследование структуры утопического сознания и его функциональных проявлений в научно-фантастическом романе Рыбакова «Гравилет Цесаревич» отражает не только общий кризис утопизма в русском национальном сознании, но и поиск в русской литературе 90-х новых социально-этических моделей общественного развития. В созданной автором метаутопической картине мира преобладающим остается утопический пафос. Поэтому описание альтернативной истории становится описанием альтернативной судьбы духовности и гуманистических ценностей с целью не допустить того, чтобы «конец истории» стал «концом человечества», попавшего «...в зависимость от императивов технологии [524, с. 221]».

3.4.3. Криптоисторическая антиутопия Д. Галковского «Друг утят»

Разновидностью синтеза криптоисторической научной фантастики, антиутопии и текстов массовой коммуникации является произведение Дмитрия Евгеньевича Галковского «Друг утят» (2002). Интерес культового постмодернистского автора к антиутопическому жанру во многом обусловлен критическим пафосом его творчества, который характеризует его прозу, публицистические статьи и сете-материалы. По мнению критика В. Сурикова, Галковский в своих эстетических установках стремится к «грубо – насмешливому уцениванию», «умерщвлению реальности», «защите хаосом от хаоса», основанной на «сцеплении рационализма с эмпиризмом [477, с. 4]». Исследование специфики антиутопии «Друг утят» в аспекте трансформации жанровообуславливающих, жанроформирующих и жанровообразующих признаков художественного целого позволит рассмотреть не только разнообразие инвариантов научно-фантастической антиутопии данного типа, но и особенности авторского осмысления глобальных социальных трансформаций в условиях поисков новых векторов развития литературного творчества.

Смысл названия произведения «Друг утят», как и виртуального сервера писателя «Утиная правда», «Сказок Друга утят», подготовленной Галковским антологии советской поэзии «Уткоречь» (2002), связан с антиутопической традицией. В своём интервью газете «День литературы» он отмечает, что данную аллегорию заимствовал из книги Оруэлла "1984" [66, с. 8]. В классической антиутопии английского писателя этот образ иносказательно выражает механизмы «перевоплощения человеческого сознания» посредством языка и употребляется для характеристики процессов экспликации внушаемого «коллективного бессознательного». Например, при **передаче запрограммированной речи** («В остальном это был сплошной шум кря-кря-кря. Речь нельзя было разобрать, но общий характер её не вызывал никаких сомнений»), **асемантического звукового потока** («Извержение состояло из слов, но не было речью в подлинном смысле, это был шум, производимый в бессознательном состоянии, утиное кряканье»), **амбивалентной оценки идеологически окрашенной лексики** («... речекряк» - крякающий по-утиному. Одно из тех интересных слов, у которых два противоположных значения. В применении к противнику это ругательство; в применении к тому, с кем вы согласны, - похвала [375, с. 53]»). В антиутопии «Друг

утят» подсознательно - автоматизированная речь выступает способом конструирования искусственно-созданного культурного, праксеологического и психического опыта её носителей, что является для героев жизненной нормой. Оруэлловские реминисценции генерируют не только речемыслительное пространство художественного текста, но и определяют основную идею произведения, которая состоит в ироническом изображении абсолютной власти.

Сюжет антиутопии «Друг утят» в целом может быть определён как сюжет становления, опирающийся на схему ситуация – становление - открытый финал. Этологический характер утопического жанрового канона предполагает описание всех форм жизни, реализующих детерминанты утопического сознания. В антиутопии Галковского предпосылкой формирования общества будущего послужила гиперинформационная революция, вызванная сращиванием Интернета и телевидения. В результате исчезли такие ценности, как «политика», «работа», «карьера». Институт семьи, упразднённый как анахронизм, был для детей заменён детскими домами, так как после «грузинских праздников» большое количество детей оставалось без родителей. Промышленное производство после массовых выпусков и ввода в эксплуатацию промышленных роботов полностью обесценилось, и стоимость продукции определялась исключительно «стоимостью планирования и интеллектуальной собственности [106, с. 58]». Искусство для людей XXII века обрело «превращённую, виртуальную форму гудилапа», живого театра в его конфликте с повседневной жизнью. В нём можно играть, начиная с подросткового возраста, как в многопользовательской компьютерной игре, придумав себе ник, и роль на всю жизнь. Массовое искусство по - настоящему стало массовым, так как исчезли как зрители, так и подлинные творцы, а гудилапы сыграли роль «первых ростков «дивного нового мира [106, с. 59]». Уровень жизни среднестатистического обывателя 2100 года «по показателям материального благополучия соответствует уровню жизни графа эпохи Людовика XV [106, с. 58]». Жизненные сферы общества получили, как и оруэлловские неологизмы «агнсоц», «новояз», «пролы» наименования «кенотаф», «гудилап», «реаллайф».

Структура оруэлловской антиутопии, которую предваряет описание общества будущего, повторяется Галковским лишь внешне с акцентированием на описании не идеомифологических, а глобальных трансформаций, вызванных научно - техническими преобразованиями. Созданная писателем модель социального пространства лишена какого-либо идеологического измерения и определена как «общество добровольной дезинформации [106, с.57]». В огромном её потоке несколько гиперинформационных агенств фильтруют с помощью «антропоморфных модераторов» поступающее к

пользователям программное обеспечение и его содержание. Искусственно созданная иллюзия отсутствия «чужой воли» на самом деле оборачивается возможностями тотального контроля и управления посредством вторжения в информационные потоки.

Сюжет становления всегда имеет динамичный характер и часто включает элемент ожидания, которое не оправдывается в ходе последующего развития действия. Декларации о внутренней свободе граждан гиперинформационного общества подтверждаются с точностью до наоборот и имеют семантику инверсии, выраженной в действии. Тайное общество Утят, объединённое компьютерной игрой «Гэлэкси +», с помощью хакеров и новых технологий осуществляет опосредованное управление действиями правительственных структур и рядовых граждан. Становление тайного общества и его претензии на мировое господство и составляют главную коллизию сюжета произведения. Следует отметить, что эффект нереализованного ожидания усиливается за счёт принципа сюжетной неопределённости. Данный феномен глубоко изучен в работах С. Г. Бочарова, С. Н. Бройтмана, Ю. Н. Чумакова [482, 571]. Он реализован в «Друге утят» за счёт рамочного сюжета. Уже в прологе произведения фрагменты идеального топоса помещены автором в антиутопический художественный мир, описание которого содержит аллюзии на хорошо известную антиутопию начала XX века Э. М. Форстера «Машина останавливается» (1911). В повести Форстера, как и в произведении Галковского, герои живут в мире искусственно-созданной реальности, заполненной изобретениями научно-технического прогресса, вдали от опасной, истощённой и опустошенной природы. Достижения техники обеспечивают комфорт, изобилие и удовлетворение духовных потребностей. Героиня Форстера Вашти, строго соблюдая правила безопасности при перемещении в реальности, вылетает на воздушном корабле индивидуального пользования из своего отсека Великой Машины только ради встречи с сыном. Из кенотафа отправляется вертолёт в «реал лайф» на встречу выпускников героиня Галковского, Елена Викторовна, торопясь возвратиться из небезопасной реальности в мир замкнутого электронного комфорта и семьи, состоящей из робота - слуги, робота - врача (по совместительству любовника), и робота-кухарки. Традиционный сюжет, изображающий техногенное общество будущего, не связан с дальнейшим ходом развития событий и играет роль «минус-сюжета» (Ю. Лотман), к упоминанию которого автор возвращается только в эпилоге. Однако в общем развитии повествования данный фрагмент играет значительную роль в реализации идейно-тематического содержания и в целом создаёт эффект внутренней сбалансированности. Такой мотив (сюжет) Е. С. Хаев кодифицировал как виртуальный, то есть «недоступный наблюдению, но проявляющий себя через воздействие на видимые частицы [482, с.300]».

Благодаря этому типу архитектоники «свершившаяся возможность» становится контекстом для не исчерпавшей свой потенциал реальности и создаёт не только дополнительную мотивацию для происходящего, но и условия для расширения общего смыслового пространства художественного целого.

«Друг утят» является по своему содержанию антитоталитарным, антиглобалистским и антиамериканским произведением. Компьютерная игра в сюжете антиутопии Галковского подарена фонду М. Горбачёва американским правительством с благими намерениями, а на самом деле представляет собой механизм геополитической стратегии по захвату слабых государств. Путём информационно-идеологической диверсии она осуществляет экспансию с помощью вовлечения в игру детей, в том числе и известных российских политиков, и криминальных авторитетов. Жертвами игры в произведении становятся такие герои: дочь Большого человека, Большой человек, криминальный авторитет Валя Тамбовский, Петухов. Совершенно справедливо характеризуя антиутопическую составляющую произведения Галковского, литературная критика [242, 63] отмечает изменение объекта критического пафоса антиутопического художественного целого. Объектом авторской иронии становится не гипертрофированный коллективизм «дивного нового мира», который изобразили в своих произведениях Замятин, Оруэлл, Хаксли, а чрезмерная индивидуализация.

Как полижанровое образование антиутопия Галковского интегрирует в своей структуре элементы научной фантастики, социально-политического романа, компьютерной игры «Гэлэкси +» и текстов рекламных роликов. В своей целостности оно сочетает фрагменты эпоса, драматургии и определено автором как сценарий художественного фильма. Антиутопия Галковского отражает характерную для антиутопического жанра тенденцию к комбинированию канонических и неканонических жанровых решений, которая генетически предопределена двучастным характером повествования и рамочной композицией утопического жанрового канона. Наиболее ярко она просматривается в таких произведениях, как «Путешествие севарамбов» Д. Вераса, сюжетная структура которого синтезирует романическую классическую форму и дневниковые записи капитана Сидена; в антиутопии О. Хаксли «Обезьяна и сущность», композиционно организованной, как повествование в повествовании, состоящее из детективной повести и сценария кинофильма. В романе Галковского данное сочетание становится особенно рельефным за счёт комбинирования с текстами массовой коммуникации, усиливающими впечатление стандартизованного характера изображаемого общества и всего текстового пространства. Функционально определённая, в качестве краткой суммирующей формы изложения событий, сценарная конфигурация

способна обеспечивать эффект сгущения, аккумулируя разные уровни повествовательного пространства в изобразительно-выразительном суггестивном центре. Таким фокусом художественной рефлексии становится в произведении мир компьютерной игры «Гэлэкси +», превративший «псевдодрамы» виртуального пространства в настоящие трагедии, что окрашивает повествование в апокалипсические тона. Из окна выбрасывается дочь Большого человека, обманутая иллюзиями виртуальной игры, от оплошности сына в обращении с отцовским компьютером гибнет Валя Тамбовский и его люди.

Компьютерные технологии и Интернет в современных социологических и философских исследованиях часто определяются как квинтэссенция постмодернистской культуры [596, 132, 432]. Жанровое смешение, интертекстуальность и пародийность характеризуют уникальные возможности текстового пространства такого рода по синтезированию самых разнообразных элементов, из которых пользователем создаются как «вновь обретаемые», так и одновременно утрачиваемые семы. Обретенными, они выступают в плане их информационной насыщенности, а утраченными – в силу своей иллюзорности, способной к «... постоянной обновляемости идеализации «утраченного нами смысла [433, с. 136]».

Художественный мир антиутопии «Друг утят» организован по законам виртуальной реальности, что предопределяет особенности не только сюжетной, но и пространственно-временной организации произведения. В структуре повествования одновременно сосуществуют будущее, настоящее и прошлое, причём вектор развития событий направлен из 2101 года в 2003 с включениями фрагментов из второй половины 90-х годов XX века. Логика авторской рефлексии движется от следствия к причине, предоставляя читателю возможность увидеть процесс «превращения» рядовой воспитанницы Лесной школы в «немного издёрганную счастливым будущим» Елену Викторовну [106, с. 59]. Будущее, настоящее и прошлое в развитии действия постоянно сосуществуют на уровне аллюзий на исторические события, бытовых реалий, наконец, изображения фрагментов жизни подлинных актёров, популярных в конце XX века. Синтезирование различных временных пластов осуществляется и в повествовании, диалогах, монологах персонажей, раскрывающих их внутренний мир. Время физиологическое и психологическое постоянно взаимодействуют. Характеризуя заслуги кандидата в Галактический Совет, Иезуит отмечает: «Он на «Вавилоне - 5» сдвинут. Его, когда из Чечни привезли, он без рук в отключке лежал. Его контузило сильно. А тут по телевизору стали Вавилон крутить снова. Он раньше в школе смотрел. Из-за этого себя вспомнил [106, с. 59]». В темпоральных характеристиках пространственно-временная организация произведения может быть

представлена как нарастание в геометрической прогрессии пульсации картин прошлого в общем ритме чередования различных измерений, формирующих структуру виртуального пространства.

Понятие «виртуальный» (*virtus* лат. – мужественный, достойный) актуализировано в различных дефинициях в физике, кибернетике, психологии, философии. В точных науках, например, физике, данный феномен определён как структура, существующая только в период взаимодействия субатомных частиц [548, с. 54]. В кибернетике и психологии понятие «виртуальный» характеризует интеграции различных уровней реальности в человеческой психике. Постигание функциональных проявлений виртуального следует отнести к одной из самых актуальных проблем современного гуманитарного знания. При этом академик Н. Носов отмечает, что сегодня «... философия не обладает способами осмысления действующих вещей», которые существуют одновременно, сиюминутно и способны охватывать в сознании человека несколько уровней отражения реальности [366, с. 14]». Учёным создан при Институте Человека Российской Академии наук Центр виртуалистики, определивший данную сферу исследований как «универсальное направление постнеклассической науки», которое может быть применено как к объективным материальным явлениям, так и категориям духовного порядка [367].

Само понятие «виртуальной реальности» введено в научную парадигму исследователем компьютерных технологий Ж. Ланье в 1984 году. Адекватный ему синоним «киберпространство», обозначающий «компьютерную виртуальную реальность», впервые использовал писатель У. Гибсон в романе “Newromancer” («Нейроромантик», 1984). Она характеризуется независимо от сферы применения такими параметрами, как порождённость активностью другой реальности, автономность, интерактивность, актуальность, предполагающая существование «здесь и теперь» только пока активна порождающая реальность [597, с.56]» .

Замена моноонтологического подхода полионтологическим в романе Галковского осуществлена за счёт структурирования целостной картины мира телевизионно-компьютерной реальности на кадры - фрагменты из жизни Елены Викторовны, компьютерного клуба «Хочувсёзнайкин», членов Движения утят, планирующих захват Мегагалактики, Лесной школы, чередующихся с рекламой квадратных яиц. Порождающей реальностью для неё выступает социальная действительность 80-90 годов, художественное осмысление которой представлено автором, как в жизнеподобных, так и крайне условных формах. В событиях антиутопического сценария участвуют и реальные исторические лица, например, Раиса Максимовна и

Михаил Сергеевич Горбачёвы, принявшие в дар от американского правительства памятник Другу утят, а также вымышленные персонажи. Среди них выделим такие типы:

- образы – социальные маски, названные автором «люди как люди»: новый русский, ректор, секретарша, директор школы, солнцевские и кавказские уголовники и др.
- аллегорические образы утят – Зерг, Бомбастик, Ручейник, Панк Тимур, Хифловер, Но-Нейм, Крысоскорпион, Леди Май и др.
- реально существующие кумиры киноэкранов, актёры Лев Дуров, Владимир Меньшов, Олег Табаков, Вера Алентова, Клаудиа Кристиан, которые в идеале должны играть самих себя;
- роботы – Авдотья, Жорж, Псевдоденис, Трофим;
- фантомы – «говорящие головы» и «закадровые голоса».

Автор достигает в антиутопии «Друг утят» эффекта генерализации художественного смысла за счёт многоуровневого синтеза не только различных жанров, видов и типов литературной образности, но и поэтики различных видов искусства. В итоге зрелищность кинематографа и компьютерных игр, пластика экранного образа соединяются в «виртуальной реальности» художественного мира произведения с литературной насыщенностью и богатством ассоциативных связей. Взаимодействие структурных единиц однопорядкового и разнопорядкового уровней усиливает выразительность художественного целого, актуализирующего глубинные пласты, связанные с разными уровнями сознания.

Порождающая реальность называется в виртуалистике константной реальностью. Понятие константный и виртуальный являются взаимодетерминированными и существующими относительно друг друга, поэтому виртуальная реальность может разрушиться в константной реальности, а виртуальная выступить константной по отношению к другому уровню реальности. В произведении Галковского изначально парадоксальный тезис Ж. Бодрийяра о конце реальности и замене её симуляциями технологической и искусственной реальности, обретает художественную реализацию. Реальность становится «нулевой степенью виртуального», порождающей реальностью для мира симуляций и «эффектов реального» «эффектов истины», «эффектов объективности [64, с. 30]». Однако, по Бодрийяру, смерть реальности в «импозивную эпоху моделей» означает одновременно и смерть фантастики, которой больше не существует. Поэтому фантастика эпохи «кибернетического и гиперреального» способна только на ретрансляцию образов прошлого, литературного пространства, в котором

миф о вечном возвращении становится доминантной архетипической матрицей. В ситуации, когда расстояние между реальным и воображаемым «начинает поглощаться в пользу одной только модели», художественная реальность может быть описана через взаимодействие симулякров разного порядка [65, с. 176; 177]. В своей работе «Симулякры и научная фантастика» Ж. Бодрийяр выделяет три порядка симулякров:

- симулякры естественные, натуральные, гармонично-оптимистические, воспроизводящие реальное по образу и подобию Бога;
- симулякры производственные, направленные на повышение продуктивности, основанные на энергии машины и вообще системы производства. Они выражают прометеевское стремление к мондиализации, непрерывной экспансии и входят как составляющая в утопии;
- симулякры симуляции, основанные на информации, модели, киберигре, обозначающие гиперреальность, полную операционность, стремление к тотальному контролю.

Причём первому типу, по мнению учёного, соответствует максимально-трансцендентное воображаемое утопии, второму – научная фантастика в наиболее широком значении. Художественный код антиутопии Галковского, интегрирующий конкретно-исторические реалии, конвенциональные реалии-клише научно-фантастической литературы, традиционные сюжеты и образы, характерные для утопической традиции, может быть представлен как взаимодействие симулякров разного порядка, выражающих различные степени условности.

Для экспликации семантики симулякров второго уровня автором использованы научно-фантастические реалии-трафареты, такие как робот, звездолёт, кенотаф, электронный мозг – модератор, средства межгалактической связи, связанные с такой стереотипной сюжетной темой научной фантастики, как завоевание Галактики. Обозначенная Ж. Бодрийяром семантика симулякров первого и третьего уровней актуализирована через идею гудилапа и концепцию компьютерной игры «Гэлэкси +». Утопическая идея о человеке - творце Вселенной, реализованная в зародыше «всеобщего театра - гудилапа», переросла в обществе будущего в образ жизни, при котором каждый выступал в роли творца искусственного телевизионно-компьютерного мира. Система ников, аватаров, игровых комбинаций и проектов компьютерной игры выражает в произведении «Друг утят» семантику симулякров третьего уровня. Взаимодействие этих элементов определено законами взаимодейстования, их сочетание согласно заданной стратегии, и формирует пространство виртуальной реальности, представляющей собой симуляцию симулякров.

Компьютерное творчество по созданию виртуальных реальностей в культурологических исследованиях последних лет рассматривается, наряду с кинематографическим творчеством как новый вид искусства, формирующий качественно новый уровень взаимодействия автора, произведения и реципиента. Дискуссии по вопросу онтологического статуса виртуальной реальности сосредоточены на определении её характера и фактически могут быть сведены к двум концепциям трактовки структуры виртуального в компьютерной игре: мифически-игровой (А. Боскович) или симультанной (Ж. Бодрийяр). В антиутопии Галковского компьютерная игра «Гэлэкси +» не может быть рассмотрена только как средство «онтологизации и визуализации мифического [363, с. 49]» в силу того, что принадлежит к числу стратегических игр, в которых главной задачей является апробация определённой поведенческой тактики по овладению ситуацией, а не визуализация воображаемых миров (квесты). Она относится к числу сетевых, многопользовательских, ролевых. Условие игры заключается в том, что каждый игрок, выбирая себе аватара, автоматически становится предводителем расы в Галактике. Цель игры – распространить с помощью расы свою власть на всю Галактику. В самом начале все игроки находятся в равных условиях, им предоставляется планета для обживания, на которой они создают свой мир, государственный строй, флот, пытаются выжить в борьбе за мировое господство. Стратегии «толпизма» (стремление сократить число игроков) и «зомбизма» (один игрок регистрируется как несколько) являются наиболее распространёнными в этой борьбе. Сервер выполняет все команды, посылаемые игроком, и помогает ему вести дипломатическую переписку с целью заключения договоров или получения информации. Интригу создаёт ситуация отсутствия информации, которая всегда является неполной. Таким образом, игра «Гэлэкси +» является симуляцией мифоутопической структуры, состоящей из утопической идеи абсолютной власти, традиционного утопического сюжета литературной робинзонады и мифологического образа аватара и его расы, с которыми отождествляет себя игрок.

Однако Галковского интересует не столько верификация утопического содержания в произведении, сколько характер субъектно-объектных отношений в виртуальном сообществе. Нарушение их соразмерности, диалектики линейного мышления, сменившегося на мышление алеаторное, хаотичное, недефинируемое посредством классической дискурсивной мысли, и составляет суть авторской рефлексии. В своём критическом обзоре рецензий под названием «Утиная охота», вышедших на антиутопию «Друг утят», автор признаётся, что его идею удалось уловить только С. Костырко, который подчеркнул, что «повествователь исходит из того, что все мы проморгали

истинное содержание событий, свидетелями и участниками которых являлись. Наша слепота как бы включена в сюжет сценария... [237, с. 2]». Проблема трансформации индивидуума в виртуальных сообществах является одной из актуальнейших для современного гуманитарного знания. В антиутопии Галковского нет классического антиутопического героя, иллюстрирующего своей судьбой драму утопического сознания. Но перед читателем предстают множество героев, утративших свою индивидуальную идентичность в поисках коллективной идентичности. Так, и молоденькая уточка Сим-Сим мечтает присоединиться к стае. Вместо имён персонажи Галковского имеют театральные псевдонимы, игровые ники, прозвища и пароли, которые воплощают их мечты. Как правило, изменение имени и внешнего образа человека ведёт за собой переидентификацию его идентичности. Не случайно, начиная жизнь с «чистого листа», человек изменяет свой имидж и имя, что постепенно ведёт и к трансформации всего «контекста существования». Майкл Гейм в работе «Метафизика виртуальной реальности» утверждает, что сам процесс конструирования аватара в виртуальном мире уже означает и формирование нового Эго, что выходит за пределы эстетического и формирует новую онтологию существования конгломерата человек - машина [609, с. 86]. Галковский усложняет игру с номинацией употреблением говорящих имён, которые образуют своеобразное интертестуальное игровое пространство, представленное:

- именами - социальными функциями: Ректор, Секретарша, Актёры, Самокомментатор, Новый русский, Мать, Учительница, Первый и Второй Мордовороты, Солнцевские и Кавказские уголовники, Большой человек;
- именами – литературными аллюзиями: Гадёныш, Тяни-Толкай, Гудвин, панк Тимур, Штуша-Кутуша, Алхимик;
- «уничижительными» прозвищами: Бомбастик, Зерг, Иезуит, Хифловер, Долгоносик, Ручейник, Лыжник, Но - Нейм и др.

Идентификация закрытого общества интеллектуалов с утками выражает авторскую иронию по поводу той самой утраченной сущности, которую автор подчёркивал в своей рецензии. Она изоморфна симуляции интеллектуального, так как лишена глубинного содержания. Господа Вселенной общаются между собой по заготовкам вопросно-ответной формы по типу «Как развивается реальность?». Они реагируют на события, используя исключительно примитивные поведенческие стереотипы, ничем не отличаясь от рядом действующих уголовников. Для их изображения автор использует характеристики и самохарактеристики, которые описаны в параметрах досье офицеров СС. Например: «Раса: Гудвин; Утёнок-инженер. Член Галактического Совета. Провёл 32

игры, выиграл 19. Основная профессия: врач. Жизненная установка: добрый волшебник. Особые свойства: донжуан [106, с. 75]».

Авторская ирония в описании Ордена («масонской ложи» Движения утят) приобретает форму пародии травестийного типа. Наиболее ярко это иллюстрирует глава «СЪЕСТ КАПЭЭСЭС», в которой многочисленные детали осуществляют функцию пародирования общей торжественной тональности и пафосности политического форума. За трибуной президиума сидят в чёрных очках и белых перчатках члены Галактического Совета. Доклад о «стратегических целях и тактических задачах движения» озвучивает за трибуной актёр Лев Дуров, одетый в костюм персонажа широко известного в советское время фильма «17 мгновений весны». Заседание превращается во внутреннее разбирательство и противостояние новичков и ветеранов игры и заканчивается фразой «Всех убить!». Несопоставимость задачи по «захвату власти в Мегагалактике для концентрации ресурсов всех обитаемых миров и создания системы глобальных трансформаторов [106, с. 80]» с обликом её исполнителей формирует комическую рецепцию изображаемого. Художественный мир антиутопии Галковского раскрывает законы мира симуляции, способного представлять только «иллюзию ретроспективной истины [65, с. 177]». Поэтому его образы направлены в прошлое исторических и литературных аллюзий. Например, посвящение Штуши - Кутуши в члены Великого Галактического Совета повторяет посвящение в рыцари средневековых Орденов: «... нас можно поздравить с новым коллегой. Мыслит в правильном направлении. На колени, сын мой, (Штуша-Кутуша становится на колени. Один из стоящих вдоль стен подаёт меч с волнистым лезвием. Иезуит кладёт Штуше-Кутуше меч на плечо.) - Отныне ты полноправный и досточтимый член Великого Галактического Совета [106, с. 98]». А в маневрирующем среди магнитных излучений вертолёте испуганная Елена Викторовна крестится: «Господи, спаси и сохрани! [106, с. 63]».

Концепция утопического сознания в произведении Галковского находит своё воплощение не в отдельно взятом образе героя, а в бытии виртуального сообщества, объединённого утопической идеей абсолютной власти. Оно состоит из индивидуумов, променявших эстетические идеалы прошлого, «души высокие порывы», её стремление «трудиться и день, и ночь» на азарт, секс и страх, которые также «симулированы» и «стимулированы», как и все остальные физиологические и социальные процессы, существующие в обществе будущего. Утопия «счастливого рая» изображена Галковским как общество циников, в котором «толпизм» и «зомбизм» являются не маргинальными, а естественными характеристиками. В современном паноптикуме циников, созданном Петером Слотердайком в его работе «Критика циничного разума», такая личность

кодифицирована как «кто-то, или наиреальнейший субъект современного диффузного цинизма». Она характеризуется в сравнении с Диогеном Синопским, Лукианом Насмешником, Мефистофелем, Великим Инквизитором как «... безособовість, [що] нагадує своїм невиразним виглядом маріонетку, яку графіки використовують для позиційних студій та анатомічних етюдів [466, с. 202]». В лесной школе, обучая молодое поколение утят, перспективы Общества будущего генерал Солнышкин очерчивает в координатах анархизма, безликости и анонимности. «Да никаких выдающихся личностей в новой революции не будет. Именно потому, что её движущей силой будут не массы, а миллионы автономных личностей [106, с. 93]».

Анализируя эстетику Галковского, С. Костырко отмечает, что автор "Друга утят" иронизирует над тем уровнем исторического мышления, для которого «единственно доступным» инструментом является теория заговора [237]. При этом авторская позиция оказывается созвучной заголовкам массмедийных материалов, которые доминируют на первых полосах постсоветских изданий "Тайна гибели генерала Лебеда", "Тайна гибели Курска", "Тайна гибели ИЛ-86". Галковский - мыслитель, Галковский – писатель, Галковский – игрок и совладелец Московского сервера компьютерной игры «Гэлэкси +» бесспорно - это составляющие пресуппозиции, повлиявшие на формирование авторской точки зрения в произведении. Однако следует отметить, что, несмотря на противоречивость идейно-эстетических и идеологических взглядов писателя, главным в его произведениях, публицистических и сете-материалах остаётся всё тот же принцип провокативности, который является доминантным для общего стиля постмодернистского творчества. Он стал источником «энергии исповеди» «Бесконечного тупика» и «энергии проповеди» «Друга утят», так как одновременно реализует интенцию постсоветской ментальности, жанрового содержания антиутопии как «самоосознающего течения в литературе» и одной из важнейших характеристик господствующей социокультурной парадигмы [129, с. 37]. Такой способ художественной рефлексии позволяет не забывать о реверсивности всех альтернативных ценностей: добра и зла, правды и лжи, хаоса и порядка, которые всегда существуют относительно чего-то. В своём антиутопическом сценарии Галковский предупреждает о том, что утрата человечеством своего «внутреннего содержания» будет происходить «безнадёжно плавно», анонимно и радужно, как в предложенной им рекламе квадратных яиц. Рецензента В. Богомякова на своём сайте Галковский отметил только за то, что критик увидел в квадратном яйце «символ смерти», а «сама реклама», по мнению писателя, - это «дыхание смерти в живом мире». Такая интерпретация дополняет и общий пафос повествования «Друга утят», который пронизан чувством иронической безысходности и сожаления. Яйцо,

символизирует универсальную тайну сотворения мира, начало всех начал («ab ovo» – начни с яйца). Однако в произведении Галковского эта семантика модифицируется, «сигнализируя» о нарушении естественного порядка вещей, не просто трансформирующего, а деформирующего и мир, и субъекта в целях "стабилизации метагалактики".

Реклама квадратных яиц, представленная в богатстве вербальных вариаций патетического регистра и визуальных деталей, является рефреном, который проходит через весь текст произведения. А. Новикова в своей работе «Телевидение и театр: пересечения закономерностей» отмечает, что клиповое мышление, разрушающее привычную органику картины мира, всегда концентрируется на отдельных его составляющих. Разрушение привычных пространственно-временных связей в искусстве создания клипа часто осуществляется за счёт столкновения монтажных кусков таким образом, «чтобы образовался символ-загадка, который вызовет эмоциональный отклик у зрителей» [365, с. 3]. Визуальная и вербальная составляющая в рекламных клипах антиутопии Галковского сталкиваются, создавая многообразие фантастических образов-деталей, художественная семантика которых образует синонимический ряд достоинств рекламируемого продукта: квадратные яйца - удобные, выгодные, ценные, удивительные, крутые, особенные. Средствами формирования выразительности становятся литературные аллюзии («Мышка бежала – хвостиком махнула – яйцо не разбилось»), ассоциативные связи (Под квадратной белой скорлупой обнаруживается вместо желтка слиток золота), прямое убеждение («...это на 27% больший вес и объём при той же стоимости»). Проследившая динамику развития граней данного фантастического образа, отметим, что в последних клипах патетический регистр изображения рекламируемого продукта сменяется настораживающе - предупреждающим. От слов «Христос воскрес!» и праздничного пасхального стола набегающие кадры перемещают зрителя к изображению чёрного квадрата Малевича, а в последнем видеоклипе: «Яичница вспучивается, начинает обугливаться. Наконец вспыхивает. Киноплётка идёт пузырями [106, с. 102]». Этот ролик предвещает выпуск новостей о начавшихся беспорядках в Англии, который фактически означает начало новой войны за супергосподство, развязанной тайным обществом Утино братаства. Последние эпизоды антиутопии Галковского являются созвучными замятинским и оруэлловским сценам описания беспорядков, предвещающим открытый финал. Бастующая толпа людей, которые несут знамёна с жёлтыми квадратами, – это кадры, на которые набегают текст о миллиардах погибших и искалеченных в результате «мировой анархической революции». На этом фоне даже Друг утят, который рассмотрен литературной критикой

как инвариант образа оруэлловского Большого брата, на вопрос «В правильном ли направлении развивается реальность?» удивлённо отвечает «Думаете? [106, с. 111]».

3.4.4. Модификации традиционной сюжетной модели создания искусственного человека в научно - фантастической литературе предупреждений:

А. Громов «Погоня за хвостом», С. Прокопчик «Нежелательные последствия», И. Сереброва «Весь мир будет плакать»

В отечественном литературоведении наряду с термином антиутопия употребляется термин роман – предупреждение, который одними исследователями рассматривается как самостоятельное жанровое образование (Г. Федосеев, Е. Абарцумов, Э. Араб-Оглы, Э. Баталов), а другими – как разновидность антиутопии (А. Бритиков, Е. Брандис, В. Дмитриевский, Е. Нямцу). Впервые его употребил Г. Федосеев, который различал в «современной футурологической фантастике утопии и антиутопии буржуазных литератур, утопические произведения социалистических литератур и литературу предупреждений [516, с. 58]». В концепции Федосеева основополагающим является тезис о том, что предупреждения моделируют возможное будущее на основе развития опасных тенденций общественной динамики, которых социум может и не достигнуть. Как мы уже отмечали выше, термин литература предупреждений не может быть достаточным для характеристики самостоятельного жанрового образования по целому ряду причин. Во-первых, он дифференцируется на моносемантической основе, во-вторых, данный признак характеризует ещё классическую утопию, которая, по определению Ламартина, является «продолжением латентных тенденций реальности», в-третьих, такой подход вызывает лишнее дробление в терминологии литературоведения. Поэтому наиболее приемлемой является точка зрения, оценивающая литературу предупреждений как разновидность антиутопии.

Концептуально художественное осмысление действительности в научно-фантастических антиутопиях - предупреждениях сосредоточено не на верификации научной гипотезы, а на экстраполяции (проектировании, моделировании, опережающем отображении) кризисных тенденций общественного развития с целью актуализации. В центре внимания авторов таких произведений часто оказываются глобальные проблемы земной цивилизации, такие, как: угроза мировых войн, истощение природных ресурсов планеты, потенциальная опасность космического дисбаланса, глобальные изменения климата, демографическая проблема, угроза терроризма и духовный кризис. Например, в повести А. Громова «Погоня за хвостом» (2001) доминантой идейно-тематического содержания произведения является художественное исследование экологической

катастрофы и последствий ядерной войны. В повести-антиутопии С. Прокопчик «Нежелательные последствия» (2006) рассматривается угроза дальнейшего вмешательства научно-технического прогресса в развитие природы и человека, в произведении И. Серебряковой «И весь мир будет плакать» (2006) - духовный кризис и вызванные им трансформации социальных институтов. В научно-фантастических антиутопиях-предупреждениях сюжетно-композиционная структура и архитектура сосредоточены, как правило, на одной глобальной идее, которая акцентируется в сюжетном повествовании. Рассмотрим, как использование научного инструментария (методов экстраполяции, футурологического проектирования, моделирования по аналогии) в создании художественной картины мира, влияет на трансформацию поэтических особенностей произведений данной жанровой разновидности.

Известный российский писатель - фантаст Александр Николаевич Громов является лауреатом многочисленных российских премий за достижения в научной фантастике: «Странник», «Интерпресскон», «Роскон», «Филигрань», «Чаша бастиона». Тема глобальных катастроф преобладает в творчестве данного автора, его произведения посвящены описанию апокалипсических картин гибели цивилизаций в мире локальных войн («Мягкая посадка», 1995), агрессивного феминизма («Тысяча и один день», 2000), борьбы за выживание человечества в экстремальных условиях («Погоня за хвостом», 2001). В творчестве Громова интегрированы разнообразные аспекты развития данной темы в мировой литературе: от грандиозных катастроф природного или «божественного происхождения» до уничтожения цивилизации посредством ядерного взрыва или всемирного потопа. В данном аспекте можно провести параллели между проблематикой творчества А. Громова и известного французского писателя Р. Мёрля, антиутопии которого «Мальвиль», «Остров», «Охраняемые мужчины» также могут быть отнесены к числу антиутопических романов-предупреждений, посвящённых данной проблематике [55].

В научно - фантастической литературе XX века произошло «своеобразное сращение романа-катастрофы с жанром антиутопии», что впервые было осуществлено не в повести Э. Форстера «Машина останавливается»(1911), как это отмечает в послесловии к первому тому «Антологии мировой фантастики» В. Гончаров, а в романе Г. Уэллса «Война миров» (1897) [127, с. 595]. Произведения такого типа сосредоточены на художественном исследовании посткатастрофического общества или изображении разрушительных последствий реализации утопической идеи. Повесть-антиутопия «Погоня за хвостом» представляет собой художественное осмысление целого комплекса проблем, связанных с выживанием человечества на планете Земля. Прежде всего, автор затрагивает проблему

«гипертрофированной власти машин», уничтожающих всё природное, естественное, человеческое. Трансформация в техницистском обществе физиологической среды с целью всё большей адаптации к природным условиям приводит к изменению внутреннего мира людей, нарушению космической гармонии и вырождению не только естественной среды, но и естественного человека. В современных философских исследованиях экология (наука о доме) рассматривается как исследование нашей планеты в совокупности её природных и духовных элементов. В постиндустриальном мире проект перспективного эко - будущего выглядит, прежде всего, как возвращение на «метафизическую родину», восстановление не только земного дома, но и «дома идеального», без чего невозможно сохранить сформировавшийся баланс психофизической среды. Поэтому образ дома обыгрывается автором в нескольких вариантах: это дом прежней планеты, старый дом Бранда, крепость – дом для экстренного спасения.

Люди планеты Игрный Дом в повести - антиутопии Громова, позднее получившей название «Крепость», в погоне за совершенством улучшали не только окружающий мир, но и, как гласит полулегенда, - «человека с целью создания «хомо галактикуса». Изначально разумные меры по совершенствованию «человеческого тела как конструкции» не были опасными. «Логичным казалось «разбросать» функции работы и воспроизводства по разным особям. Логичным – наделить способностью к продолжению рода лишь одну самку из десяти.... Обострить до предела все пять органов чувств и добавить несколько новых? ... И разве вмешательство в геном было произведено впервые?. Где проходит грань между человеком и нелюдью? [131, с. 533]». Последствия оказались роковыми, созданные существа вступили с людьми в вооружённую борьбу за господство над Галактикой.

Основным смыслом существования человечества после покорения Вселенной и Природы становится защита от плодов собственного труда. Традиционный конфликт антиутопии между личностью и государством, личностью и властью трансформируется в конфликт индивида и техники, вылившийся в борьбу антитетичных по своим ценностным установкам цивилизаций, противопоставляющих естественное, природное, органическое искусственному, механическому, автоматизированному. Поэтому главными тезисами риторики планеты-государства Крепость являются такие слоганы: «Создать непроницаемый щит над планетой! Отказаться от излишеств! Не обращать внимания на гибнущую природу - мертвецам ни к чему чистый воздух, прозрачные реки и зелёные лужайки...», «Не время готовить гуманитариев. Больше технических специалистов, больше врачей, больше военных, больше кораблей, ещё, ещё больше!»,

«Остановить мимикантропов на дальних подступах! Остановить, разбить и отбросить [131, с.529, 526, 529]». Мотив выживания становится лейтмотивом повествования, повторяющимся в ситуациях маскировки горстки чудом спасшихся людей от мимикантропов, уничтожении следов пребывания живых существ в общедоступных зонах на новой планете, разработке систем защиты жилищ, наконец, укреплении Крепости как последнего оплота в борьбе за собственное существование и самосохранение человеческого рода.

Эстетизации в художественном мире научно-фантастической повести-антиутопии «Погоня за хвостом» подвергаются не только научные формы познания мира, но и методы моделирования альтернативных цивилизаций. Дополнение процесса дихотомии мотивом двойничества, который распространяется автором на подобную людям цивилизацию, приводит к эффекту зеркальной аналогии, поэтому в войне друг с другом люди добиваются победы над мимикантропами только после тщательного исследования своих собственных уязвимых мест. Они пытаются вернуть пленённым мимикантропам чувство красоты, любви, жертвенности для того, чтобы мутанты оказались столь же ранимы. Мотив двойничества в произведении дополнен мотивом лабиринта, который использован автором в борхесовском значении лабиринта-ризомы, отражающего мир во всём многообразии и непознаваемости своих проявлений. Мирмикантроп, попавший «в плен» бесконечного лабиринта ловушек дома Бранда, движется вперёд, познавая человека. А в это время человек изучает мирмикантропа с монитора защитного экрана дома. Познание Другого становится элементом самопознания, путём к облику создателя лабиринта, который не завершается преодолением гиперпространства ризомы сакральной осмысленностью жизни, а разрешается простым поединком с механическим роботом.

Таким образом, традиционный комплекс утопических сюжетных архетипов творения, вечного возвращения, апокалипсиса, блаженных островов, героя – избавителя в антиутопии Громова дополняется мотивами двойничества, выживания, лабиринта. Следует отметить, что при десакрализации, рационализации и трансформации комплекс мифологических сюжетных архетипов продолжает сохранять в научно-фантастической антиутопии такие общие с ним поэтические черты, как:

- конструирование архитектоники произведения на основе бинарных оппозиций, которые служат для выражения названных сюжетных архетипов, таких, как: разрушение - творение, мир - война, жестокость - человеколюбие, верность - предательство, жизнь - смерть;

- изображение категорий символического порядка, в особенности, антропоморфных, например, планета Крепость, нора - Дом;
- синтезирование гомогенного времени утопии и гетерогенного мифологического времени как чередования профанного и сакрального временных пластов, которые изоморфны соотношению жизнеподобного и фантастического в структуре повествования;
- воссоздание циклического временного порядка через постоянное возвращение к акту космогенеза (реконструкции поверженной цивилизации), акту антропогонии (создания человека).

Таким образом, синтезирование неомифологизма и научных форм познания позволяет говорить о качественно новой по своему креативному потенциалу эстетике, которая с помощью мифологических ретроспектив и научной интроспекции предпринимает попытки расширить горизонт творчества на основе выработки новых кодов рационально-иррациональной рецепции.

Отметим, что характерное для научно-фантастической литературы тяготение к изображению прикладных достижений научно-технического прогресса в научно-фантастической антиутопии смещается в плоскость разрешения этических проблем, характерных для утопической традиции. При этом изображение технических достижений становится фоном, на котором рассматриваются психологические, нравственные и социально-политические концепции и гипотезы. Изоморфным комплексу глобальных проблем и реализующему их комплексу сюжетных мотивов является и художественный мир произведения, интегрирующий трафаретные фантастические реалии (звездолёт, белковый синтезатор пищи, антиграв, робот) и стереотипные сюжетные блоки научной фантастики (звёздные экспансии, конец света, освоение новых планет), а также традиционные сюжеты и образы, связанные с утопической традицией. Рассмотрение последних представляет особый интерес в контексте данного исследования.

Изучению теории традиционных сюжетов и образов, модельного характера и особенностей функционирования в мировой литературной практике посвящены исследования А. Волкова, В. Курилика, Ю. Попова, П. Рыхло, И. Мегелы [93, 248, 402, 431, 314]. Огромная работа по изучению традиций русской классики в литературной антиутопии проведена А. Нямцу. Совершенно справедливо исследователь утверждает, что «...смысловая ёмкость и многозначность традиционных сюжетов, образов и мотивов позволяет им вступать в процессе литературной обработки в различные структурно-содержательные связи, в результате чего в новом варианте образуются оригинальные

событийно-семантические доминанты [369, с.74]». В научно-фантастической повести-антиутопии Громова «Погоня за хвостом» использованы традиционные для утопических произведений сюжеты робинзонады, создания искусственного человека, войны цивилизаций.

Робинзоновский сюжет относится к числу наиболее популярных в литературной практике структурно-семантических комплексов, который изучается не только литературоведами, а и психологами, философами, социологами. При разноаспектности подходов к его рассмотрению в гуманитарном знании [402, 368, 11, 209, 143] общим в дефиниции является идея изоляционизма в новых природных условиях. Наиболее детально проблемой робинзонады и утопии занимались немецкие исследователи. Ф. Брюггеман, анализируя роман Шнабеля «Остров Фельзенбург», ещё в 1914 году сформулировал условия, которым должна соответствовать робинзонада-утопия. Это, во-первых, местопребывание героя, а именно, остров должен быть пристанищем, укрытием от несовершенного мира; во-вторых, жизнь на острове – это добровольное бегство, в-третьих, пребывание на острове является утопической идиллией, которую может прервать только требование продолжения рода. Другой немецкий исследователь Г. фон Вильперт считает утопический роман наряду с приключенческим и дидактико-воспитательным романом для юношества одним из направлений, по которым развивалась робинзонада. Ю. Попов предлагает классифицировать робинзонаду по идейно-тематическому принципу. Он выделяет такие типы: робинзонады-утопии, педагогические робинзонады, научно-популяризаторские, психологические и социально-моральные робинзонады. А. Нямцу, настаивая на ситуативности данной сюжетной схемы робинзонады, различает в мировой литературе географическую, временную, космическую, социально-психологическую модификации данного традиционного сюжета. Таким образом, все исследователи, которые упоминают утопическое измерение робинзонады, определяют его как направление, тенденцию развития, модификацию или тип, который возникает, когда главной темой становится изображение изолированной жизни утопических островных держав или колоний с определёнными социально-экономическими принципами. Следует отметить, что и сама робинзонада в работах по истории и теории литературы определяется то в качестве сюжетного мотива, формы романа, то - жанровой разновидности [402, с.247-303]. Однако жанр и сюжетная модель - это явления разного иерархического порядка, поэтому утопический жанр, как более обобщённая категория, может включать в себя различные сюжетные модели, в том числе и робинзонаду.

Исследование жанровой природы утопической робинзонады представляет собой нелёгкую задачу и имеет целью изучение «всего процесса формирования» содержания художественного произведения (Р. Барт). В академической традиции этот феномен рассматривается как «единство содержания и формы», диалектическая целостность понятий, которые издавна считались противоположными. При всей плодотворности классических подходов отметим, что анализ позволяет верифицировать произведения с текстуальной основой, которая может быть чётко дифференцирована. Поэтому объектом такого литературного анализа могут быть только литературные тексты, в которых линейная структура повествования разворачивает жанровые характеристики в последовательности «план – персонаж – стиль». Однако полифоничные, поливалентные произведения, органично сочетающие в своей художественной завершенности несколько культурных кодов, требуют дополнительных механизмов исследования и раскрываются читателю только с топологической точки зрения.

Топология предусматривает выявление механизмов трансформации текста в произведение в акте рецепции воспринимающим сознанием. Она изменяет сущность презентации такой фундаментальной категории как жанр, представляя его в качестве динамического взаимодействия сюжета и фабулы. Наиболее выразительно эта динамика проявляет себя в поэтике жанра, когда «чистый текст», который имеет «ничем не ограниченную содержательную полноту» [28, с. 593] содержит различные формообразующие механизмы. Он является потенцией литературы, которая рождает множественность реально существующих текстов, соотносящихся как канон с его инвариантом, гено-текст с фено-текстом.

Сами обстоятельства, в которых возник и приобрёл собственную аутентичность жанр литературной утопии, направляют исследовательский интерес не только на внутрижанровый процесс становления литературной формы утопического повествования, а и на механизмы трансформации её целостности в свою противоположность – антиутопию. На примере повести – антиутопии Громова можно рассмотреть, как действуют механизмы трансгрессии на жанровом уровне композиционной целостности, как под их влиянием происходит переосмысление факта эстетической ценности текста, смены элементов сознания: воспоминаний, желаний, стремлений, которые подчинены дискурсивным механизмам мыслящего «Я» и под его воздействием пребывают в постоянном движении.

Ю. Попов считает, что феномен «утопической робинзонады» представляет особенную сложность для анализа в силу органической связи робинзонады и утопии. В этом случае сложно различить «Где же заканчивается робинзонада и начинается

утопия»? Исследователь считает, что «робинзоида естественным образом трансформируется в утопию, когда количество колонистов позволяет это мотивировать, и отношения «человек - природа» дополняются отношениями между людьми [402, с. 257]». Такая постановка проблемы, на наш взгляд, является несколько эклектичной и не учитывает доминант художественной семантики романа Д. Дефо. В работах по истории литературной утопии «Робинзон Крузо» (1719) рассматривается как один из наиболее широко распространённых утопических прототекстов. С появлением «Робинзона Крузо» Д. Дефо и «Путешествий Гулливера» Д. Свифта (1726) утопия приобретает черты художественности и больше тяготеет к литературному произведению, чем беллетристическому трактату. Основным содержанием романа великого гуманиста является просветительская идея рациоцентризма, которая способствовала окончательной канонизации утопического жанра. Она определяется как этапный тезис не только в динамике художественной литературы, а и всего гуманитарного знания и знаменует целую эпоху его развития. Образ Робинзона Крузо стал воплощением просветительской доминанты, веры в неограниченные возможности человека, способного силой своего разума покорять природу. Поэтому эклектично разделять данное идейно-тематическое единство, которое имеет константный мотивный комплекс (катастрофа + борьба с природной стихией + «очеловечивание» последней) и существует в романе Дефо как органическое целое, не представляется возможным.

В научно-фантастической антиутопии Громова идейно – тематическое содержание также включает рассмотрение проблемы изоляционизма, покорения природных стихий с целью выживания, поиска внутренней гармонии между макрокосмом и микрокосмом. Планета Крепость, которая когда-то называлась Игровой Дом, как и многие другие планеты в сюжете повести, была захвачена мирмикантропами, а небольшая горстка людей, чудом, уцелевшая в неравном бою, приземлилась на новую орбиту. Главным законом жизни на последнем свободном острове Галактики становится закон маскировки ради выживания. Осваивая биосферу новой планеты, люди учатся сохранять природный баланс, грамотно скрывать следы собственного пребывания, охотиться на хищных клещняков, строить максимально защищённые жилища в разных концах планеты и держать в постоянной связи со всей общиной свой последний отдалённый оплот – крепость. Глава общины Стах живёт в вечной заботе о продолжении человеческого рода и сохранении всех оставшихся в живых от космических интервенций, в состоянии вечной схватки с непримиримым врагом. Неутомимый человеческий разум отражает смертельно опасную интервенцию, но угроза полного уничтожения продолжает оставаться реальной. Таким образом, в повести-антиутопии Громова сохраняется

структура классической утопии-робинзонады. Трансгрессивный переход в антитетичную эмоционально-оценочную плоскость в динамике сюжета и фабулы осуществляется за счёт усиления, достигаемого путём наслоения традиционных сюжетов и образов с изоморфной художественной семантикой радицентризма. Утопическая интенция при этом поглощается сюжетным действием, приобретая эффект синоптической реализации, способной порождать множество горизонтов ожидания с однозначной рецепцией.

Образ искусственной расы мирмикантропов – «хомо галактикусов» в произведении генетически связан не с образом средневекового андроида (человекоподобного металлического механизма) или иудаистского Голема (несовершенного существа, напоминающего человека, которого изготавливают с молитвами и заклинаниями). В утопической традиции можно проследить его трансформации от антропогонического мифа о Прометее, создателе человека, к средневековому совершенному образу Христа Спасителя, милленаристских представлениях о богоподобном человеке, описанном в трудах Т. Мюнцера, до славноизвестного Франкенштейна, созданного воображением девятнадцатилетней писательницы М. Шелли в антиутопии «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818). При этом художественная семантика данного образа в утопических и антиутопических произведениях всегда будет дополнена стремлением к идеальному горизонту, определяемому творческой фантазией творца. Идею же вмешательства в человеческий организм с целью его совершенствования мы найдём и в прототексте научно-фантастической антиутопии, повести Ф. Бэкона «Новая Атлантида». Дом Соломонов метафорически назван автором Коллегией шести дней творения, «познавшей сущность всех вещей». В его владениях есть заповедники для животных, «... которые нужны нам не ради одной лишь красоты или редкости, но также для вскрытий и опытов; дабы знать, что можно проделать над телом человека. При этом нами сделано множество необычайных открытий, как, например, сохранение жизнеспособности после того, как погибли и были удалены органы, которые вы считаете жизненно важными; оживление животных после того, как по всем признакам наступила смерть и тому подобное», – утверждает рассказчик [81, с. 218].

В повести-антиутопии Громова при описании сообщества «хомо галактикусов» автор проводит аналогии, сравнивая их с колониями «общественных насекомых вроде пчёл и муравьёв [131, с. 534]». Разумная раса, соединившая в себе черты «рационального мышления, человеческой технологии и инстинктов насекомого [131, с. 535]», оказалась похожей на тоталитарное сообщество, в котором ценой жизни отдельного индивида-разведчика покупалась общественно-ценная информация, и для всех коммуникантов в общении была полностью нивелирована эмоционально-чувственная сфера. Бинарная

оппозиция рациональности – фантазии является традиционным элементом художественной семантики большинства классических антиутопий. Именно фантазию удаляют герою романа-антиутопии Е. Замятина Д-503, с помощью новояза пытаются перестроить сознание героя Д. Оруэлла в «1984», с помощью гипнопедии и грёзогенераторов уничтожают потребность в творчестве и эмоциональных ощущениях у героев «дивного нового мира» О. Хаксли. Мимикантропы, ставшие жертвами разведчиков с последней обнаруженной ими планеты беженцев-людей, подвергаются жестокому лабораторному эксперименту, цель которого – генерация чувственной сферы особей обоего пола. При этом лица испытуемых не выражают абсолютно никаких эмоций, полная бесчувственность помогла этим существам получить господство над вселенной.

Традиционная сюжетная модель создания искусственного человека в произведении связана с другим фантастическим сюжетом звёздных войн и содержит аллюзии на роман Г. Уэллса «Война миров». В русской утопической традиции идея звёздных экспансий и покорения космоса имеет особое значение. Она связана с идеями русского космизма, научными трудами и научно-фантастическими произведениями основоположника современной космонавтики К. Э. Циолковского. Учёный, мечтавший о завоевании космоса, предрекал рождение новой расы людей, «прирождённых граждан эфира, чистых солнечных лучей и бесконечных бездн космоса», потому что «...новые условия создадут и новую породу существ [550, с. 415]». В произведении Громова новая космическая раса формируется не в процессе эволюции, она искусственно создана человеческим разумом по законам рациональности и логики. Но автора волнует не только проблема рождения космической расы посредством сознательных изменений генома человека, которая может привести к непоправимым последствиям, а и бессознательная трансформация человеческой морали и психики в борьбе за выживание. Победа в войне с мирмикантропами достаётся нелегко, сентиментально-запрограммированный пленник ради пленницы взрывает космический корабль «хомо галактикусов». Ценой за победу становится предательство, на которое решается горстка людей ради своего спасения. Очнувшись от тяжёлого сна после изматывающих дней борьбы, главный герой Бранд обращается к вождю племени за оправданием: «Мой план... Это ведь подлость, понимаешь? Самая настоящая подлость, пусть и по отношению к врагам. Всё равно. Подлость – всегда подлость» [131, с. 588]. Герой – отшельник и спаситель Бранд становится одновременно и антигероем, преступившим законы морали, добра и человечности.

Таким образом, в научно-фантастической антиутопии «Погоня за хвостом» Громов возвращается к разрешению вопросов, поставленных ещё Г. Уэллсом в «Войне миров». «Не выявит ли глобальная катастрофа несостоятельность гуманоида, именующего себя человеком, и общества, притязающего на гуманность, цивилизованность и эффективность? [209, с. 212]». Философскую основу творчества Г. Уэллса составляет учение Томаса Хаксли, согласно которому, «космический» и «этический» процессы в мире имеют антагонистический характер. Космический процесс, в концепции Хаксли, разрушителен и в соответствии с «законами термодинамики» ведёт к энтропии и гибели всего живого. Ему противостоит этический процесс, который мотивирован интенцией человеческого сообщества к выживанию. Как и в платоновском мифе о Прометее, в концепции Хаксли гуманизм и коллективизм являются условиями выживания человеческого сообщества, способного преодолеть энтропию с помощью порядка. В повести-антиутопии «За хвостом» выражена тревога за судьбу человечности в мире. Утрата этических первооснов интерпретирована автором как угроза целостности человеческого сообщества. Поэтому смысл названия произведения имеет амбивалентный характер и прочитывается через фразеологические единства - «охота за птицей удачи», и - «охота за ящером», оставляющим в руках только сброшенный хвост. Спасение рода человеческого оплачено изменой человечности, поэтому данное произведение не столько даёт ответы, сколько поднимает вечные вопросы, актуализируемые на протяжении многих веков.

Традиционные сюжетные мотивы робинзонады и создания искусственного человека реализуются в авторской стратегии через описание автономных пространственных локусов, вступающих во взаимодействие посредством мотива звёздных войн. Они формируют пространство «виртуальностей и потенциальностей [143, с. 286]», способное актуализироваться, полицентричное поле диалога различных культур, в центре внимания которого - этическая верификация глобальных человеческих проектов, связанных с преобразованием мира.

Совершенно по-иному переакцентирована традиционная сюжетная модель создания искусственного человека в научно-технической повести-антиутопии Светланы Евгеньевны Прокопчик «Нежелательные последствия» (2006). Она синтезирована с известным в художественной литературе мотивом изобретения эликсира молодости, который почти одновременно в утопической и антиутопической перспективе изобразили К. Чапек и Б. Шоу. По этому поводу первый в прологе к своей пьесе под названием «Средство Макропулоса» отмечает, что произведение Шоу «Назад к Мафусаилу» «...ставит проблему долголетия гораздо шире. Здесь налицо совершенно

случайное и чисто внешнее совпадение темы, так как Бернард Шоу приходит к прямо противоположным выводам. Насколько я понимаю, в возможности жить несколько сот лет г-н Шоу видит идеальное состояние человечества, нечто вроде будущего рая на земле. Читатель увидит, что в моем произведении долголетие выглядит совсем иначе как состояние не только не идеальное, но даже отнюдь не желательное. Трудно сказать, кто из нас прав: у обеих сторон, к сожалению, нет на этот счет собственного опыта. Однако есть основание предполагать, что позиция Бернарда Шоу будет считаться классическим образцом оптимизма, а моя пьеса - порождением бесперспективного пессимизма [559, с. 279]». Шоу также ссылается на работы профессора Мечникова, утверждавшего, что старение является результатом интоксикации организма. Труды великого русского физиолога стали основой новых концепций в современной физико-химической биологии, согласно которым смерть в результате старения детерминирована процессом эволюции биоорганизмов с целью выбраковывания ненужных особей. В русских фольклорных сказках данная художественная семантика встречается в самых различных образах: молодильных яблок, Кощеева яйца, чана с кипящим молоком.

Память жанра в «Нежелательных последствиях» проявляет себя в самосознании первооснов морали, которые раскрываются не в плоскости разрешения вопросов экологической этики, как в «Погоне за хвостом» Громова, а перемещается в сферу биоэтической проблематики. В контексте постнеклассической научной рациональности особое значение приобретает художественное исследование проблемы человека в психобиологическом и чувственно-эмоциональном аспектах, что связано с активным развитием эволюционной теории, генетики, молекулярной биологии, биокибернетики. Клонирование людей и животных, внедрение геннотрансформированной продукции и синтезирование искусственной пищи породили целый ряд этических проблем, развитие таких направлений, как биополитика и биобезопасность. Об актуальности данной темы свидетельствуют как исторические факты (например, отказ развивающихся стран Замбии и Зимбабве на саммите в Йоханнесбурге в 2002 году принять помощь для голодающего населения от США в виде трансгенных продуктов), так и попытки создать многочисленные теории, пропагандирующие идею ответственности человека за всё живое (например, концепция Альберта Швейцера об этическом отношении к животным) [Подробнее в работе 247].

Сюжетокреативная стратегия автора в повести-антиутопии «Нежелательные последствия» основана на футурологическом предвидении последствий биологических трансформаций генома человека, неоднократно обсуждаемого в докладах Римского клуба. Созданная автором с помощью фантастической условности картина мира

изобилует подробностями физиологических и психологических трансформаций тел супружеской пары, добровольно согласившейся на эксперимент по омолаживанию посредством биологически синтезированного вещества – имморталина (immortal - бессмертный). Утопическая идея о создании расы сверхлюдей подвергается художественной верификации посредством реализации парадокса (бессмертие, созданное из смерти), так как желающих «примкнуть к расе избранных» и продлить собственную жизнь становится всё больше, а ценой за изготовление «сверхценного продукта» является человеческая жизнь. Трезво мыслящему изобретателю доктору Кузьмину реализовать утопический проект «достижения всеобщего счастья» помогает практичный и предприимчивый коммерсант Николай, который, как и Великий Инквизитор, мечтает стать «отцом нации бессмертных» тварей. Он очень благостно рассуждает о путях достижения конечного результата. «Зачем кого-то убивать? Толя, огромное количество людей в мире мечтают умереть сами. И умирают. Без посторонней помощи. Вот они и будут нашими трупами. Мы создадим для них специальный приют, назовём его, скажем, «Центр помощи самоубийцам». Люди с суицидальными мыслями будут приходить к нам сами [411, с. 125]».

Интертекстуальные аллюзии в повести-антиутопии С. Прокопчик отсылают читателя к образу Голема и создают пространство корреляции, хотя и достаточно условное, с антиутопией М. Шелли «Франкенштейн, или современный Прометей». Сюжетные мотивы и проблематика произведения английской писательницы сгущены и переосмыслены в «Нежелательных последствиях» с коррективом на современные научные и социальные практики. «Неприметный гений» Кузьмин, как и одержимый идеей возрождения жизни из праха Франкенштейн, осознают всю опасность регенерации органов мёртвого тела и заканчивают свою жизнь трагически, так как оказываются не в состоянии предотвратить негативные последствия своих научных открытий. «Творения» становятся одновременно и жертвами, и палачами для своих создателей, целенаправленно разрушающих их жизненный мир. При этом сохраняется не только общность сюжетной канвы, её куммулятивная структура, предполагающая нанизывание однотипных событий и героев по принципу градации, а и трагический пафос произведения, порождённый ощущением слабости, бессилия и отчаяния Человека - творца, посягнувшего на роль Господа Бога. «Я создал чудовище, - думал Кузьмин. – Я, червь, вмешался в Божий промысел и создал кого? Чудовище. Она перестала быть человеком, и я не могу даже вообразить, кем она станет завтра. У неё все способности по желанию появляются. Этакая психическая регенерация [411, с.115]». Мечта о достижении научных высот, положение в обществе, друзья, близкие и любимая уходят из

жизни Франкенштейна, предвзяв его окончательное расставание с жизнью. В повести-антиутопии Прокопчик эта градация является средством деэтологизации, постепенного обесценивания значимости для героя всех сфер человеческой жизни, таких, как государственные институты, церковь, семья, и, наконец, собственное «Я». Утопическое мышление технистского типа, верифицируемое в художественном мире антиутопии Прокопчик с помощью синтеза фантастической, философской, сатирической условности обнаруживает свою несостоятельность в реализации декларируемых целей.

Сюжет «Нежелательных последствий» может быть кодифицирован как сюжет становления, так как конкретизируется в обобщённой схеме «ситуация – становление – открытый финал». Каждая составляющая событийной модели произведения имеет вероятностный характер и явлена читателю как множественность возможностей. Уже в начале произведения при первой встрече героев автор обращает внимание на «кукольное личико» Насти, «явно подправленное хорошим хирургом [411, с.103]». Эта деталь вводит тему судьбы героини как «искусственно созданной», «многовероятностной», «непрогнозированной». В дальнейшем ситуация моделируется на основе первичных био-психологических импульсов Насти, в соответствии с которыми она обретает «умение читать мысли», «прозревать будущее», «видеть прошлое». Становление сюжета обретает генеративный характер. Подобных Насте людей, желающих примкнуть к расе сверхлюдей, становится всё больше, количество имморталина и самоубийц соответственно должно увеличиваться в геометрической прогрессии, заглушающий водкой большую совесть доктор Кузьмин окончательно спивается и заканчивает жизнь самоубийством.

Конфликт Человек и Природа в произведении также приобретает множественный характер и конкретизируется как борьба рационального с инстинктивным, чувственным, телесным. Он реализуется, как минимум, в трёх измерениях и связан с обыгрыванием мотива смерти. Прежде всего, в борьбе за бессмертие человека Кузьмин пытается победить естественный ход жизни и обратить вспять процессы старения с помощью постоянного введения имморталина. Герой осуществляет регенерацию живой материи из тел самоубийц, но, противопоставив своё открытие естественному исходу человеческой жизни, сам заканчивает свою жизнь неестественным путём. Описание внутреннего мира героя отражает вечную борьбу сознания и подсознания, «Я» и «Оно», разума и чувств. Кузьмин осознаёт пагубность своего изобретения и, тем не менее, поддается на уговоры Николая; он любит жену, но не может наладить свою жизнь с ней; рвется порвать с пагубной привычкой и продолжает несоизмеримо много употреблять спиртного, чтобы забыться и не ощущать трагическую расколотость своих мыслей, желаний и чувств.

Таким образом, интенция утопического сознания, направленная на создание сверхчеловека, доводится автором до абсурда, благие намерения превращаются в осознанные преступления, а мечты о совершенстве - в мучительные и болезненные страдания тела, жаждущего новой дозы. «Витя долго плакал, стараясь разжалобить Настю. «Зря стараешься», - думал Кузьмин. Высшая Раса лишена почти всех свойственных человеку чувств. Поначалу они еще стараются возвысить душу, развить разум, сделать что-нибудь полезное, ... а потом их потребности сводятся к поискам кандидатов на самоубийство [411, с. 129]»

В научно-фантастической антиутопии Прокопчик очевидна служебная роль героя по отношению к сюжету. Читательское внимание акцентируется не столько на поиске внутренней идентичности доктором Кузьминым, сколько на драматизме сложившейся ситуации. Его функциональная роль может быть отождествлена сразу с несколькими «амплуа»: учёного-чудака из авантюрно-географического романа, несостоявшегося героя-избавителя и хитроумного плута, подсовывающего обманным путём коньяк и воду вместо иммортина. Но вся полнота осмысления основной идеи данного произведения может быть достигнута посредством целенаправленного соотнесения всех участников действия в литературном тексте. Образы доктора Кузьмина и коммерсанта Николая в «Нежелательных последствиях» могут быть интерпретированы в рамках архаически-классической модели «культурный герой» - «трикстер», предложенной в исследованиях Е. Мелетинского и дополненной формулами «одухотворённый идеей творец» и «практический человек действия». Причём эта парная система героев имеет центробежные характеристики, согласно которым персонажи фона приравниваются к главным. Метаморфозы «всемогущей» Насти, возвращение из мёртвых уголовника Вити, борьба призраков выполняют функцию усиления противостояния духовного и физиологического, что углубляет драматизм действия, вызванный невозможностью гармоничной коэволюции природы и человека, дисбаланса в развитии когнитивного креатива и биологических основ бытия.

Оригинальная дидактическая интерпретация традиционной сюжетной модели создания искусственного человека предложена в антиутопии Ирины Михайловны Серебровой «Весь мир будет плакать» (2006). Идеино-тематическое содержание произведения акцентировано на проблемах социальной педагогики и по своей художественной семантике связано с утопиями воспитания: произведением выдающегося немецкого учёного и педагога И. В. Андреа «Христианополис» (1619), утопическими романами эпохи Просвещения Ж. Ж. Руссо «Эмиль, или о воспитании» (1762), Луи Себастьяна Мерсье «Дикарь» (1767), Вольтера «Кандид, или Оптимизм» (1759). Тема

воспитания будущего и нынешних поколений актуализируется уже на первых страницах произведения, когда Андрей Борисович в разговоре с роботом язвительно замечает, что его нестандартное поведение объяснимо отсутствием в детстве воспитателей. Однако механизмы педагогического процесса детерминированы в рассказе - антиутопии И. Серебровой не идеями народного образования и гармоничного развития личности, как в классических утопических произведениях, а законами общества потребления. Онтология и эпистемология процесса формирования «индивидуальности» аккумулирована в сцене на даче Пиотровского, где последние оставшиеся в живых «натуралы» встречаются с малышами из интерната и их наставником. Выработка условных рефлексов, примитивизация поведенческих реакций, стандартизация мышления, производимые под страхом смерти, вполне когерентны описанным в классических антиутопических произведениях процессам гипнопедии (О. Хаксли «О дивный новый мир») или грёзогенерированию (Стругацкие «Хищные вещи века»). Поэтому методы, применяемые Наставником, вызывают резкое сопротивление Андрея и сводятся к диалогу позиций философского детерминизма и интуитивизма на природу человеческой социальности.

- Да, у меня много дурных привычек, - парировал Андрей. – В том числе, привычка к творчеству, к самостоятельности и инициативе, которых люди после вашего воспитания лишаются! Не давая детям развиваться в семье, вы убили и семью, и способность этого мира к развитию! Изобретатели закончились вместе с натуралами, остались одни исследователи ...

- Не вижу в этом ничего плохого, - отрезал воспитатель. – Натуралы столько всего натворили за тысячелетия неконтролируемого животного развития, что нам, Людям Индивидуальным, с этим ещё разбираться и разбираться. Нам нужно не ваше сомнительное творчество, а мир, гармония и порядок! [459, с. 84]».

Результатом такого понимания сущности человека в антиутопии Серебровой становится картина мира, в которой стёрта грань между личным и общественным, естественным и природным, культурным и идеологическим, различными гендерами и нациями. Социальная стратификация представлена уровнями стандартизованных субъектов, среди которых выделяются особи, рождённые биологически естественным путём, произведённые искусственно, а также роботы. Причём минимализация влияния государства не становится гарантом человеческой свободы. Изображённый с помощью фантастической и философской условности рай «искусственного комфорта» легко управляется законами массового производства, приоритетными тенденциями моды и политикой консьюмеризма. Искусственный мир без любви и чувств, созданный в произведении И. Серебровой, аналогичен искусственному миру из рассказа – антиутопии

Р. Мандершайда «Рай земной». В рассказе Серебровой ещё изображен динамичный процесс болезненного отмирания человеческих чувств: сострадания, любви, понимания, вплоть до инстинкта сохранения рода, трансформированного в технологический процесс. В произведении Мандершайда сюжет представляет собой описание статичной картинки застывших фрагментов рекламы с глянцевых обложек, читаемых как метафора искусственно созданного техницистского рая, лишённого всякой динамики, а, следовательно, и шансов на обновление.

Основной закон общества потребления – это удовлетворение потребностей, которое осуществляется на основе спроса и предложения. Ещё Гегель акцентировал внимание на особенностях человеческих потребностей, которые отличаются от всего живого мира наличием не только биологической, но и духовной составляющей, созданной воображением. Образ «натурала» Андрея играет роль индикатора, образа – сигнала (С. Лем), который в сюжетном действии выполняет функцию коррелята действительности, органично соединяющего дух и материю, естественное и искусственное, природное и человеческое. Разорванность природной органики в произведении автор изображает не только с помощью структуры организации сюжета, в котором чередуются картины из жизни «натуралов» и искусственно рождённых людей, а и пространственно-временной организации произведения. Описываемые события происходят в двух замкнутых пространствах – в квартире-лаборатории Андрея и на даче Пиотровского, - передающих характерное для утопии двоемирие. Замкнутые локусы оказываются попарно связанными: квартира Андрея – с миром прошлого и его семьи, дача Пиотровского - с будущим, решающим проблему продолжения рода без любви, семейных отношений и всяческих сантиментов, когда от «бракованных младенцев» избавляются путём физического уничтожения. Находятся в отношениях контрадикции и временные пласты в сознании героя, который является носителем внутренней точки зрения на изображаемые события. Параметры пространственно-временной организации в рассказе-антиутопии «И весь мир будет плакать» раскрываются как в количественных, так и в качественных измерениях. Темпоральность, реализуемая как субъективность, обнаруживается не только в динамике событий, но и в характеристиках жизненного мира героев, центром которого может выступать сам персонаж, Другой человек или вещь. Внешний облик Другого (персонажа) существует в пространстве, а его внутренняя жизнь, согласно суждению М. Бахтина, во времени, ритм которого является «ценностным упорядочением внутренней данности, наличности [40, с. 139]». Концентрируясь на своём внутреннем мире, персонаж порождает Темпоральность монолога, «нарциссизма», которая является воплощением абсолютной власти, монархической или

тоталитарной. Так, в произведении сестра Андрея, Майя, несмотря на свою принадлежность к расе вымирающих «натуралов», оппозиционирует себя как представительница свехрасы. Она судит Андрея свысока, подглядывает за его личной жизнью, в отличие от брата, её не шокируют, а занимают сцены жестокости. Майя Борис является лауреатом Нобелевской премии в области живописи. Её вдохновляют «... разные травы, цветы и воды. Только людей она почему-то не рисует. Хотя люди – это самое главное [459, с. 80]». Самодостаточность, самолюбование и холодное равнодушие героини делают её внутренний мир менее уязвимым, чем внутренний мир её брата.

Андрей Борисович - учёный-химик по профессии. Жизненный мир героя сосредоточен на поисках близкого по духу Другого, давно уже существующего в его мыслях. Андрей утомлён общением с роботом, среди многочисленных прохожих постоянно ищет и не находит спутницу жизни. Он исповедует гуманистическую мораль, всё время беспокоится о судьбах других людей. Темпоральность этого образа может быть представлена как бесконечный диалог настоящего с прошлым, в котором он отстаивает давно утраченные окружающими ценности. В конечном итоге, Андрей создаёт робота по образу желаемого Другого.

Третий тип темпоральной структуры героя широко представлен в антиутопиях, критически изображающих «цивилизацию потребления». Например, в романе французских писателей Веркора и Коронеля «Квота, или «Поклонник достатка» главный герой организывает в фантастической стране Таугальпе рекламный бум. Каждый гражданин этой страны имеет несколько телевизоров, холодильников, транзисторов и продолжает заваливать свою квартиру разными вещами. В романе Ле Клезю «Гиганты» события развиваются вокруг супермаркета, который становится символом «темницы желаний». С помощью вещей, способа поглощения человеческих желаний, гиганты правят миром. В «стране грёз» И. Серебровой негативные тенденции развития общества потребления достигли своих гротескных форм, при которых гиперэкспансия потребления вышла за пределы экономической жизни в сферу культуры и политики. Индивид, персонифицируемый в своих желаниях, превратился в «одномерного человека», жаждущего удовлетворения самых примитивных потребностей. Тенденции деперсонализации, дегуманизации и фетишизации жизненного мира личности в мире будущего доведены писательницей до абсурда и вполне соотносимы с картинами, изображающими стандартизированные формы жизни замятинских нумеров. «В кафе полтора десятка человек приканчивали обед. И одеты посетители одинаково – в узкие тёмно-красные брюки, свободные синие пиджаки, салатового цвета рубахи и галстук, в жёлтый яркий цветочек. Три женщины тоже неразличимы ... Все одеваются в то, что

показали с утра виртуальные двойники [459, с.71]». Вещи утратили для большинства персонажей антиутопии Серебрявой своё креативное содержание, так как давно перестали быть объектом индивидуального творчества мастера, а являются результатом машинного производства. Поэтому в поисках яркой индивидуальности Андрей изначально обращает внимание на нестандартно одетых людей, пытаясь прочесть через вещь характер её владельца. Брошь, на лацкане блузы, яркий наряд Анны Далии становятся поводами для знакомства. Эти тенденции, намеченные в развитии цивилизации уже в конце XX века, Ж. Бодрийяр назвал «концом классической эры знака», сменившейся эрой симулякров. Предметно-вещный мир в произведении Серебрявой является отражением процесса разрушения идентичности в процессе потребления. Андрей, увидевший своими глазами расстрел младенцев, в конце произведения оставляет мысль о воспитании собственных детей и обращается к изобретению микрочипа для синтезирования положительных эмоций и робота Анны Далии. Тем самым автор изображает процесс поглощения индивидуального, творческого, оригинального социальными структурами в процессе потребления через интериоризацию прежних ценностей и норм, что придаёт трагическую тональность всему повествованию научно-фантастического рассказа-антиутопии И. Серебрявой «Весь мир будет плакать».

ВЫВОДЫ

1. Современная русская научно-фантастическая антиутопия является разновидностью антиутопического жанра, синтезирующей утопический жанровый канон с различными модификациями научно-фантастической литературы, такими, как: социальная фантастика, альтернативная история, криптоистория, фантастика катастроф, а также текстами массовой коммуникации. Основу жанрового содержания данной полижанровой структуры составляет художественная верификация функциональных проявлений утопического сознания техницистского типа. Объектом художественной рефлексии в научно-фантастической антиутопии является гипотетически-возможное будущее, высвечивающее глобальные проблемы, стоящие перед человечеством. Прогностический потенциал антиутопических произведений данного типа проявляется через конфликт утопического сознания техницистского типа и кризисного сознания идентичности, что стимулирует поиск новой модели гуманизма, соответствующей глобальным вызовам современности.

2. Дихотомия концептов Человек и Природа, определяющая главный конфликт произведений данной видовой модификации, формирует ценностную контраверзу

сциентистски - ориентированной картины мира. Её структура имеет гетерогенный характер и представляет собой изображение «пробабилизмов реального мира» и «пробабилизмов представленных событий [270, с. 79]». Проблема человека в научно-фантастической антиутопии рассматривается в плоскости социальных и естественнонаучных практик, причём в структуре повествования очевидна служебная роль героя по отношению к сюжету, которая акцентирует читательское внимание не столько на поиске внутренней идентичности, сколько на драматизме сложившейся ситуации. Сюжетная структура в произведениях данной видовой группы представлена, как правило, сюжетом становления, многоплановость смыслов которого создаётся с помощью научно-фантастической, сатирической, мифологической, философской условности. Пространственно-временная организация произведений сохраняет классический утопический замкнутый хронотоп, его художественное своеобразие раскрывается в темпоральных характеристиках жизненного мира героев, центром которого становится сам персонаж или вещь.

3. Память жанра в современной научно-технической антиутопии проявляется в реактуализации первооснов этики. В художественном мире произведений данного вида изображение прикладных достижений научно-технического прогресса становится фоном для постановки нравственных проблем. Так, например, в научно-фантастической повести-антиутопии А. Громова «Погоня за хвостом» затронуты вопросы из области экологической этики, а в произведении С. Прокопчик «Нежелательные последствия» - сфера биоэтической проблематики. Эта тенденция остаётся доминирующей и для литературы фэнтези, которая определяется В. Пигулевским в качестве «модернизированной формы утопического мышления» [390, с. 251]. В ситуации «отступления социальной фантастики под напором фэнтези» интерференция утопического модуса в новые видовые образования фантастической литературы проявляется в развитии ветви этической фэнтези, сосредоточенной на описании новых вселенных, законов мироздания, творении макро - и микрокосмов с акцентом на этической проблематике (С. Логинов «Многорукий бог Далайна», А. Зорич «Сармонтазары»).

4. Для создания альтернативных миров русская литературная научно-фантастическая антиутопия использует не только всё многообразие сюжетокреативных технологий и поэтических стратегий современной литературной практики, а и принципы научного познания. В её художественном мире эстетизации подвергаются футурологическое проектирование (А. Громов «Погоня за хвостом»), метод итерации фрактальных пространств (Стругацкие «Град обречённых»), феноменологическая

редукция (В. Рыбакова «Гравилет «Цесаревич»), законы виртуальной реальности (Д. Галковский «Друг утят»), сочетающиеся с элементами компьютерного и массмедийного творчества. По мнению Фрумкина, «текст фантастического произведения представляет собой рабочий код, который должен запустить машину фантазии [533, с. 146]». Художественный мир научно-фантастической антиутопии интегрирует трафаретные фантастические реалии и стереотипные сюжетные блоки научно-фантастической литературы, конкретно-исторические факты, традиционные сюжеты и образы, характерные для утопической традиции. Так, например, в повести-антиутопии А. Громова «Погоня за хвостом» интегрированы трафаретные фантастические реалии (звездолёт, белковый синтезатор пищи, антиграв, робот) и стереотипные сюжетные блоки научной фантастики (звёздные экспансии, конец света, освоение новых планет), а также традиционные сюжеты и образы, связанные с утопической традицией (создание искусственного человека, робинзонада, война цивилизаций). В целом, художественный мир научно-фантастической антиутопии отражает тенденцию трансформации в современной культуре традиционных образов – эйдосов в семиотические знаки и симулякры, когда расстояние между реальным и воображаемым «начинает поглощаться в пользу одной только модели» [65, с. 176; 177]. Наиболее наглядно этот вектор развития поэтики научно-фантастической антиутопии эксплицирован в научно-фантастических антиутопиях Галковского «Друг утят» и И. Серебровой «И весь мир будет плакать». Синтезирование неомифологизма и научных форм познания позволяет говорить о качественно новой по своему креативному потенциалу эстетике, которая с помощью мифологических ретроспектив и научной интроспекции предпринимает попытки расширить горизонт творчества на основе выработки новых кодов рационально-иррациональной рецепции.

5. Разновидностью научно-фантастических произведений является литература предупреждений. В научно-фантастических антиутопиях-предупреждениях сюжетно-композиционная структура и архитектоника сосредоточены, как правило, на одной идее, которая акцентируется в сюжетном повествовании. Концептуально художественное осмысление действительности в научно-фантастических антиутопиях - предупреждениях построено на экстраполяции (проектировании, моделировании, опережающем отображении) кризисных тенденций общественного развития с целью актуализации. В центре внимания авторов таких произведений часто оказываются глобальные проблемы земной цивилизации, такие как: угроза мировых войн, истощение природных ресурсов планеты, потенциальная опасность космического дисбаланса, глобальные изменения климата, демографическая проблема, угроза терроризма и духовный кризис. Например, в

повести А. Громова «Погоня за хвостом» доминантой идейно-тематического содержания произведения является художественное исследование экологической катастрофы и последствий ядерной войны. В повести-антиутопии С. Прокопчик «Нежелательные последствия» рассматривается потенциальная опасность дальнейшего вмешательства научно-технического прогресса в развитие природы и человека, в произведении И. Серебровой «И весь мир будет плакать» - духовный кризис и вызванные им трансформации социальных институтов.

6. Динамика научно-фантастической антиутопии в русской литературе рубежа XX (80-90-е годы) – XXI вв. отражает взаимодействие национального контекста и глобализационных процессов, что обнаруживает себя в трансформации проблематики произведений, начиная от постановки общечеловеческих проблем, (например, социальной справедливости в романе-антиутопии Стругацких «Град обречённый») до художественного осмысления конкретных вопросов биоэтики, генной инженерии, биотехнологии, недидактики, гештальпсихологии, экофилософии (например, проблемы легитимации использования человеческих органов для омоложения в повести-антиутопии С. Прокопчик «Нежелательные последствия»). Современное состояние жанра в русском национальном контексте характеризуется смещением акцентов с художественного осмысления последствий научно-технического прогресса в плоскость духовных и религиозных координат. При этом сциентистский дискурс в структурах объективно-представленного мира интегрирован с религиозными мотивами и эсхатологическими образами, имеющими гностическую и манихейскую природу.

Заключение

«Жить с иллюзиями или по ту сторону иллюзий?» - эта диллема в современной художественно-философской рефлексии определена в качестве «центрального вопроса эстетического видения», связанного с отношением к утопическому сознанию [390, с. 391]. Современные научные исследования утопического модуса в литературе античности, хилиастических и милленаристских визий в средневековой агиографии, фольклорных образов далёких обетованных земель, ранней ренессансной и классической утопии эпохи Просвещения, антиутопии XX века формируют целостную картину развития утопической парадигмы в истории художественной литературы. Постоянное присутствие утопического модуса в динамике культуры позволяет утверждать, что данный феномен является константой художественного сознания, одним из доминантных векторов, который определяет и моделирует «ценностный центр любой культуры – категорию

эстетического идеала [272, с. 113]». Неиссякаемость утопической мысли и утопического творчества в художественной литературе обусловлена такими законами развития искусства слова, как: закон имманентных типов творчества, закон внутреннего единства, закон сохранения творческой энергии, которые были сформулированы П. Н. Сакулиным [450, с. 80-84]. На глубинном уровне постоянное бытие утопического модуса на всём протяжении развития культуры определено свойствами человеческого сознания и мышления, ролью утопии в процессе творческого преобразования реальности, литературоцентричностью данного социокультурного феномена, получившего в художественной литературе наиболее адекватную форму для своего выражения. В процессе историко-литературного развития системная конвергенция аутентичных форм утопии и литературы подтверждается не только их постоянным многоуровневым взаимодействием, но и изоморфностью становления категорий собственно эстетического, утопического и художественного. Симультанность этих процессов в культуре Возрождения вызвана формированием общих мировоззренческих и аксиологических установок, детерминированных антропоцентризмом художественного сознания данной эпохи.

Интенсивность развития утопизма как «подсистемы культуры» в различные исторические эпохи неодинакова и определяется различными факторами. Е. Шацким выделены три типа социально-исторических ситуаций, способствующих расцвету утопического творчества. Наибольшей активностью отличаются переходные культурные эпохи, характеризующиеся отмиранием старого общественного порядка и формированием нового. За ними следуют кризисные ситуации в развитии той или иной социокультурной парадигмы. К третьему типу относятся периоды относительной стабилизации в развитии общественных отношений и искусства [577, с. 190]. Рассмотренные Е. Шацким этапы, охватывающие почти полную континуальность социокультурного развития, могут быть дополнены на основании современных подходов. Более точно активность утопического модуса в динамике культуры дифференцируется через чередование периодов всплесков (бифуркации) и латентного (имплицитного) развития. К примеру, расцвет утопического творчества в античную эпоху, воплотившийся в многочисленные описания блаженных стран, островов и государств Платона, Теопомпа, Гекатея, Евгемера, Ямбула, Зенона сменяется средневековым периодом его латентного развития под покровом религии. В XVI-XVII веках в Европе, в XVIII – в России происходит бурный всплеск утопического творчества, характеризующийся появлением аутентичной формы литературной утопии. Эпоха Нового времени объединена утопическим мироощущением, от зарождения утопического жанра в литературе Возрождения до появления антиутопии в литературе

модернизма, что детерминировано мировоззренческими установками антропоцентризма, процессами секуляризации культуры и становления художественной литературы как эстетического феномена. При этом следует подчеркнуть, что социально-исторические условия, которые способствовали кристаллизации и канонизации жанра антиутопии, представляют собой генерализованную форму факторов, повлиявших на формирование утопии.

Проведенный анализ динамики утопического модуса в диахронии позволяет отметить следующую закономерность: переходные культурные эпохи, отличающиеся наибольшей активностью утопического творчества, характеризуются генерализацией утопических интенций преимущественно на завершающем этапе. Структура переходного процесса, предполагающая стадии: многостороннего, многоаспектного кризиса (нарастания «возмущений» в системе), разрушения господствовавших ранее структур художественного сознания (взаимодействия случайных флуктуаций в хаосе дестабилизированной системы) и самоопределения, регенерации (поиска системой квазиустойчивого состояния, новых аттракторов, устойчивых фокусов), имеет повторяющийся характер. В истории культуры данное движение не сохраняет организованной линейности, а осуществляется стихийно при стабильном усилении утопического модуса на завершающем этапе развития. Динамика жанра русской литературной антиутопии рубежа XX-XXI веков отражает движение процесса переходности: от дистопии в конце XX века к увеличению числа и многообразия разновидностей утопии, антиутопии в первые десятилетия XXI столетия.

В художественной литературе отражён двусторонний характер связи утопического творчества с общественным сознанием эпохи. Оно, с одной стороны, отражает иллюзии, мечтания, идеи, передающие историю и ментальность своего народа. С другой стороны, литературные утопии и их жанровые модификации выступают социально действенным средством духовной ориентации, не только прогнозирующим, но и программирующим перспективы социокультурного развития. Причём в динамике культуры утопическое художественное сознание способно моделировать как глобальные изменения мировоззренческого характера, так и собственной аутентичной формы.

Бытование утопического модуса в искусстве слова являет диалектику индивидуально-авторского утопического творчества и господствующей утопической детерминанты, выступая универсальным эстетическим феноменом онтологизации идеологических смыслов. Интегрируя предшествующий опыт человечества, утопическое художественное сознание выступает в качестве продуктивной основы для создания новых

утопических моделей, жанровых модификаций и разновидностей, творчески переосмысливая традицию.

Механизмы трансформации утопического модуса, рассмотренные нами на материале русской литературы XVIII–XX вв., осуществляются на основе следующих актантных механизмов:

- 1) «переакцентуации» (утопических идей, сюжетов, жанров культурной традиции в новом социокультурном контексте);
- 2) интерференции (различных национальных традиций утопического творчества);
- 3) креации (новых, оригинальных индивидуально-авторских моделей преобразования мира и человека, выраженных в сюжетно и жанрово обусловленных формах);
- 4) негации (в модусах пародирования, иронического изображения, деконструкции, верификации, что характерно для различных разновидностей антиутопий);
- 5) эмансипации (автономизации и перемещения отдельных элементов утопической парадигмы в иную культурную плоскость в качестве символических форм, например, идеологическое или массмедийное пространство).

Положения об актуализации утопического модуса в кризисные, переломные, переходные культурные эпохи подтверждаются многообразием проявлений утопического сознания в русской культуре рубежа XIX–XX и XX–XXI вв. Дифференцирующим признаком для названных переходных эпох является различное качественное наполнение утопического модуса культуры, которое на рубеже XIX–XX вв. сопровождается более активным развитием жанра утопии, закономерно выполняющим компенсаторную и прогностическую функции; а на рубеже XX–XXI вв. – антиутопии. Обращает на себя внимание спад интереса к утопии в современной русской литературе, несмотря на то, что данный жанр традиционно выступает «способом интеллектуального освоения кризисной ситуации» [437, с. 17], «атрибутивной характеристикой переходного периода» [174, с. 1]. Данный процесс, с одной стороны, может означать, что русская культура ещё не вступила в проективную фазу своего развития, с другой стороны, он детерминирован кардинальной трансформацией роли и функций антиутопии в литературном процессе рубежа XX–XXI вв.

Антиутопия в художественной литературе постмодернизма выполняет не только прогностически-предупреждающую, алармистскую, но и диагностическую функцию. Данный жанр перестаёт быть только средством «освобождения от утопизма», «выражением апокалиптического мироощущения», он становится художественной технологией диагностики общественного сознания относительно определённой утопической идеи, что позволяет в новейших философских исследованиях определять

антиутопию как «самоосознающее течение в литературе» [100, с. 37]. Роль антиутопии на современном этапе заключается как в заострении насущных проблем эпохи с целью их актуализации и скорейшего разрешения, так и в апробации новых социально-этических моделей общественного развития, верификации новых идеалов коллективной и индивидуальной идентичности.

Проведенный в исследовании анализ динамики жанров русской литературной утопии и антиутопии в исторической диахронии позволяет сделать ряд важных теоретических обобщений. Расцвет антиутопического жанра в русской литературе XX века, его оригинальный и самобытный характер, во многом предопределён активным развитием утопической мысли и творчества в России второй половины XVIII–XIX вв. Всё многообразие утопических сочинений представлено: утопиями русских космистов, (художественные произведения, философские труды и научные изыскания Ф. Дмитриева-Мамонова, В. Кюхельбекера, В. Левшина, Н. Фёдорова, К. Циолковского, В. Вернадского, П. Флоренского, Н. Холодного, А. Чижевского); консервативными дворянскими утопиями М. Щербатова, М. Хераскова, А. Сумарокова; радикально-демократическими и декабристскими утопиями А. Улыбышева, В. Кюхельбекера, А. Радищева; крестьянскими утопиями, основанными на мифоутопических представлениях о «далёких землях» Т. Бондарева и В. Сютеева, Н. Некрасова; техницистскими или эпистемологическими утопиями, пропагандирующими культ знания и научно-технического прогресса М. Щербатова, В. Одоевского, Ф. Булгарина. Отметим, что антиутопические произведения и сюжеты появляются в русской литературе уже в XIX веке. «Город без имени» (1834) и «Последнее самоубийство» (1844) из цикла В. Одоевского «Русские ночи», «Жизнь через сто лет» (1879) Г. Данилевского, «История одного города» (1869-1870) М. Салтыкова – Щедрина, «Подросток» (1874-1875) и «Братья Карамазовы» (1878-1879) Ф. Достоевского содержат мрачные пророчества о будущем человечества.

Художественное своеобразие классической русской литературной утопии эпохи Просвещения заключается в следующих дифференцирующих признаках. Во-первых, рецепция античной традиции утопической мысли и творчества, под влиянием которой развивалась европейская классическая утопия, значительно обогащена в русском национальном контексте европейскими влияниями, что проявляется в апелляции не только к античной, но и европейской культуре как образцовой. Во-вторых, русской литературной утопии свойственно акцентирование условного характера повествования, что на уровне поэтики выражено в редуцировании функции героя в повествовательном пространстве, построении композиции произведения на основе мотивов сна, видения. Это

детерминировано слабой выраженностью критической функции утопических произведений, которая не всегда эксплицирована, что во многом обусловлено социально-историческими условиями, в которых создавались русские литературные утопии. Самодержавная власть нетерпимо относилась ко всякого рода инакомыслию и «мечтаниям об иных мирах». К примеру, первые переводные издания «Утопии» Т. Мора были запрещены, а вышедшая в 1789 году русская версия была сожжена по приказу Екатерины II. Князь М. Щербатов не только не закончил свой утопический роман «Путешествие в землю Офирскую», но и не решился познакомить с ним читателей. Произведение, пролежавшее среди архивных бумаг, было опубликовано лишь через 112 лет (в 1896 году) в первом томе собрания сочинений М. Щербатова. Екатерина II с пером в руках читала книгу А. Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», оставляя гневные замечания на полях. Хотя книга была издана анонимно, императрица велела разыскать автора, определив ему меру наказания в виде смертной казни, позже заменив её десятилетней ссылкой в Сибирь.

По мнению Б. Иванюка, жанровый канон, представляющий собой определенную совокупность «порождающих принципов» жанра, в период традиционализации переживает фазу унормирования структурных признаков и жанрового стиля. Эта закономерность распространяется, по мнению учёного, на жанры с тенденциозной модальностью, к которым, по нашему мнению, принадлежит утопия [197, с. 56]. Утопический жанровый канон является «жесткой жанровой формой», сохраняющей в динамике культуры основные поэтические признаки утопической жанровой матрицы, сформированной в первоначальном виде в произведениях Платона. Такие поэтические черты утопии, как риторичность, дидактизм, тяготение к метаобразности, эскизность образов героев и персонажей, внутренняя конфликтность, формирование гомогенного аксиологического пространства, двучастность композиции, этологизм, пафос возвышенного, создающие перевес изобразительного начала над выразительным, прослеживаются как в произведениях классической европейской утопии XVI-XIX веков, так и в русской утопии второй половины XVII-XIX веков и антиутопии XX века. Утопический жанровый канон имеет амбивалентную природу, его консервативная «закрытая» структура, реализующая когнитивно-критическую и прогностическую функции, вынуждена постоянно выходить за пределы этой замкнутости, тяготея к сочетанию со «свободными жанровыми формами», например, такими, как роман, повесть, рассказ, что доказывает и история развития данного жанра.

В процессе исторического функционирования утопический жанровый канон подвергается трансформациям, причём эта динамика проявляется в разных направлениях.

Среди факторов, которые влияют на жанровую ретрансляцию в большом историческом времени, сохраняя «память жанра» (М. Бахтин), «жанровую матрицу» (Б. Иванюк), «жанровую сущность» (В. Хализев), «жанровую доминанту» (Н. Лейдерман), «устойчивое ядро» (Н. Копыстьянская), приоритетными следует считать мировоззренческие установки (представления о «ценности») и стилевой контекст (конкретно-историческое понимание «художественности»). Данные параметры являются переменными в силу их процессуальной природы и имеют особенное значение для постижения проблемы перехода рубежа: между поколениями, историческими эпохами, автором и читателем. Поэтому «культурная ретрансляция» (Н. Фрай) является встречей в историческом времени определённого тематического высказывания, социально востребованного в конкретно-эстетической художественности жанра. Её формирует *Zeitgeist* – дух времени, определяющийся соединением исторической и утопической энергий (Ю. Хабермас), причём в каждом авторе «жанровая традиция обновляется по-своему». Для процессов жанровой трансформации утопии важно то, что с одной стороны, жанр является диалогической формой, соотносённой с другим ценностным планом и внутренне ему адресованный. С другой, он обуславливает единство внешней и внутренней формы на концептуальном уровне, формируя пространство диалога «автор-читатель». В данном контексте необходимо учесть отмеченную Б. Томашевским закономерность динамики жанровых традиций, которая заключается в вытеснении в процессе исторических трансформаций, высоких жанров низкими, посредством полного отмирания высоких жанров или проникновения в высокий жанр приёмов низкого жанра [496, с. 206-208].

Из закономерностей развития литературных жанров, сохраняющих в диахронии некоторый комплекс устойчивых поэтических признаков, сравнительного анализа русской литературной утопии второй половины XVII - XIX веков и антиутопии XX века следует, что литературная утопия является продуктивным жанровым образованием, сохраняющим в динамике культуры общий с антиутопией комплекс устойчивых признаков (доминантный код, матричные признаки, определённую консервативность структуры утопического жанрового канона), что позволяет рассматривать антиутопию как жанровую модификацию утопии. Точки зрения, что классическая утопия и «постклассическая» антиутопия «представляют собой единый комплекс», «реализацию тех же литературных стратегий, только в новых социокультурных условиях», придерживается большинство авторов фундаментальных исследований утопии [581, 577, 341].

Как правило, парадигматический характер функциональных проявлений утопии как объекта критической рефлексии в структуре антиутопии основывается на следующих моделях:

- 1) **реактуализации отдельных произведений утопической жанровой традиции** (создание контрутопий, пародирующих, переосмысляющих, переакцентирующих художественную семантику конкретных классических утопических и антиутопических произведений). Примерами контрутопии по отношению к утопическому произведению Э. Беллами «Через сто лет или взгляд назад» (1888) является утопия времени У. Морриса «Вести ниоткуда» (1890) [168, с.54]; М. Турнье переосмысливает классическую утопию Д. Дефо в метаутопическом романе «Пятница, или Тихоокеанский лимб» (1967) [56, с. 139];
- 2) создания полемических по отношению к идеологическим установкам отдельных утопических проектов и идей произведений, в которых **объектом художественной рефлексии является утопизм**. Так, одна из первых русских антиутопий В. Одоевского «Город без имени» имеет второе название «Бентамия» и описывает крах принципов общественного развития, предложенных основоположником утилитаризма И. Бентамом. Антиутопизм «Трёх разговоров» В. Соловьёва состоит в опровержении толстовского утопического учения и основан на «мировоззренческой утопичности», которая изложена в традиционной для произведений этого жанра форме диалога [253, с. 7; 284, с. 507; 69, с. 29];
- 3) установки на **критику феномена утопического сознания**, нигилирующая «саму возможность построения совершенного общества». Эта модель характеризует такие классические антиутопические произведения: «Мы» Е. Замятина, «О дивный, новый мир» О. Хаксли, «Скотный двор» Д. Оруэлла, «Собачье сердце» М. Булгакова, на основании анализа которых антиутопия определяется как произведение, «задавшееся целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще [558, с. 6]».

Исследование дальнейшего развития рассматриваемого феномена в динамике культуры рубежа XX–XXI вв. обнаруживает генерализацию феномена антиутопизма как выражения кризисности общественного сознания эпохи, его определяющую роль в смене картины мира и формировании новой идеологической парадигмы. Это предопределяет актуализацию антиутопии в жанровой системе современной русской литературы, трансформацию её роли в процессах прогнозирования и ретроспекции, увеличение многообразия жанровых манифестаций в полижанровом, мультикультуральном, аксиологически и стилистически многополюсном пространстве культуры постмодернизма.

Основываясь на предложенной В. Заманской категории тип художественного сознания, «как основной методологической и теоретической единицы [172, с. 19]» для анализа современного литературного процесса, концептуально важным в контексте данного исследования является дифференциация понятий «утопизм сознания» и «утопическое сознание». **Утопизм художественного сознания эпохи** является константным свойством как индивидуально-авторского, так и общественного сознания и мышления, эксплицируемым на чувственно-рациональном и эмоционально-ценностном уровнях. **Сознание** индивида, группы, коллектива характеризуется как **утопическое**, когда данная интенция в структуре мышления определяется как доминирующая. Таким образом, утопическое художественное сознание является наиболее яркой манифестацией утопического модуса культуры, органической составляющей художественного сознания эпохи.

«Синтезное» художественное мышление XX века на основе своих концептуальных и структурных параметров способно «воссоздать цельность бытия как категории онтологической [172, с. 17]». В его структуре утопическая составляющая выступает в качестве элемента формирования национально-культурной идентичности, что даёт основания через функциональные проявления утопического художественного сознания в современной русской литературе определить современное состояние русской культуры. Важно подчеркнуть, что «художественное сознание эпохи и художественное мышление писателя [172, с. 21]», как и «художественная модификация общих для данной культуры системы взглядов на мир» и «индивидуально-авторское видение действительности» [579, с. 12] находятся в постоянном взаимодействии. При этом индивидуально-авторское утопическое творчество, наиболее ярко выраженное в жанрах утопии и антиутопии, всегда находится в оппозиции господствующей идеомифологической детерминанте, обеспечивая за счёт художественного изображения альтернативных сценариев будущего дальнейшее развитие сложноорганизованных систем, каковыми являются художественная литература, культура, общественный порядок и т.д.

В структуре антиутопического художественного целого в качестве объекта художественной рефлексии выделены три типа утопического сознания, актуализированные в русской литературе конца XX - начала XXI вв.

Утопическое сознание политизированного типа в современной русской литературной антиутопии основывается в своих установках на полицентризме идеологического пространства современной русской культуры, кодифицированного как современная констелляция, и опирается в своём художественном выражении на традиции жанра социальной утопии. Среди многообразия форм экспликации утопического сознания

политизированного типа в структуре антиутопического художественного целого преобладающими являются государственные модели. При этом следует отметить, что в динамике развития жанра в последние годы намечена тенденция манифестации жанрового содержания, основанная на конструировании идеальных проектов индивидуального мироустройства (роман-антиутопия В. Пелевина «Числа»). Жанровое мышление современной русской литературной антиутопии детерминировано не историцистским подходом, как в классических утопических произведениях европейской литературы, а представляет собой предельно широкую форму художественного обобщения, эстетической доминантой которого выступает пародия на идеомифологическую систему. Например, «коммунистическую идеологию» (роман-антиутопия А. Зиновьева «Зияющие высоты»), «проект перестройки социалистического общества по образцу «европейского рая» (повесть-антиутопия А. Зиновьева «Катастрожка»), прогрессистские идеологические и научно-идеологические проекты» (произведения А. Кабакова «Невозвращенец», А. Куркова «Сады господина Мичурина»), «абсолютизм и самодержавие» (Т. Толстая «Кысь», В. Сорокин «День опричника»), универсализацию принципов гуманизма (В. Маканин «Долог наш путь»).

Социальная утопия как основа жанрового формально-содержательного единства современной русской литературной антиутопии может быть рассмотрена в качестве элемента конструирования и последующего разложения идеомифологических систем, что является художественным отражением как социально-исторических изменений, так и, в определённой мере, кризисов национальной идентичности. На материале художественных текстов современной русской литературной антиутопии проанализированы не только процессы трансформации традиционных сюжетных моделей, образов, архетипов и жанровых модификаций утопии, но и динамика форм духовной манифестации социальной деятельности. Выделены следующие фазы функциональных репрезентаций утопии и идеомифа в социальном пространстве литературной антиутопии:

- интеграции (конструктивное единство идеомифа и утопии в разработке потенциального инварианта коллективной идентичности будущего);
- контрадикции (различные формы антитетического противостояния идеомифа и утопии как легитимации и альтернативы господствующей идеологии);
- трансформации (революционно-эволюционной смены идеомифа в общественном сознании новой формой коллективной идентичности, новой утопией).

Вектор социокультурного развития в динамике данной разновидности русской литературной антиутопии направлен от фазы контрадикции легитимаций и альтернатив господствующей идеологии в 1980-1990-е к фазе трансформации, революционно-

эволюционной смены идеомифа в общественном сознании новой формой коллективной идентичности в начале третьего тысячелетия. При этом по-прежнему центром художественного осмысления в русской литературной антиутопии рубежа XX – XXI вв. остаётся консервативная идея.

Утопическое сознание милленаристского типа основывается в современной русской литературной антиутопии на концепции религиозного утопизма, связанного с чаяниями тысячелетнего царства и опирается на традиции средневековой литературы. Критическое осмысление данного типа утопического сознания раскрывается в экзистенциальных антиутопиях разрешением комплекса идей, изображающих специфически христианскую парадигму внутренней жизни человека. Это, во-первых, идея внутреннего апокалипсиса, который вызван осознанием невозможности создания праведного мира в связи с несовершенством и греховностью самого человека. Во-вторых, это «болезненно-острое переживание царящих на земле зла и страдания», вырастающих до неприятия всего мира, «погрязшего во тьме», свойственное хилиастическим и милленаристским концепциям. В-третьих, особенно актуальная для русского культурного контекста мысль об обретении утопического рая тысячелетнего царства через страдания и муки Христовы, оправдывающие не только революционный путь достижения «светлого часа», но и жертвенность ради него.

Утопической жанровой доминантой данной разновидности антиутопического художественного целого выступают утопии вневременного порядка, кодифицированные Е. Шацким как «ахронии». По мнению учёного, в них представлен некий комплекс «желательных общественных ценностей», таких как: Разум, Господь, Природа, Дао, платонизм, универсальная гармония [577]. Экзистенциальная антиутопия обнаруживает, что всякая универсалия оказывается миражом, иллюзией социальной гармонии, вселенского счастья, истины, а в мире господствует уничтожающее Ничто, которое равносильно сущности бытия. Она становится двойным испытанием абсолютных истин, например, таких, как: гуманизм (заострение этой проблемы через отрицание абстрактного гуманизма в экзистенциальных антиутопиях А. Зиновьева «Живи», У. Голдинга «Повелитель мух»), прогресс (Л. Петрушевская «№1 или в садах других возможностей», М. Турнье «Пятница, или Тихоокеанский лимб»), моральные императивы власти (В. Пелевин «Жёлтая стрела», Р. Мёрль «Остров», «Мандрапур»), национальные культурные концепты (Вик. Ерофеев «Русская красавица», «Пять рек жизни»). Этиология утопического художественного видения в данной жанровой разновидности основана не только на рациональной условности вымысла или допущения, а и на «поэтике грёзы». Доминирующей художественной стратегией критического изображения данного типа

утопического сознания в структуре экзистенциального антиутопического художественного целого выступает механизм деконструкции.

В развитии антиутопического жанрового мышления в русской литературе конца XX (80-90-е) – начала XXI вв. намечена динамика от дистопического изображения апокалиптической проблематики к профетическим идеям. На основе деконструкции прежних аксиологических матриц предпринимаются попытки создать новое откровение (Вик. Ерофеев), провозглашаются максимы о необходимости веры человечества в новые идеалы (А. Зиновьев, Л. Улицкая), реактуализации общечеловеческих ценностей (В. Маканин, Л. Петрушевская).

Утопическое сознание техницистского типа основывается на вере в достижение идеального миропорядка посредством научно-технических средств, и в предложенной типологии жанра, выражено в научно-фантастической антиутопии. Произведения данного типа рассматриваются в современной глобалистике как материал для изучения разновидностей прогностических моделей современной футурологии. Они связаны в своей основе с традициями научно-фантастической литературы XX века. Прогностический потенциал научно-фантастической антиутопии проявляется через конфликт утопического сознания техницистского типа и кризисного сознания идентичности, что проецирует поиск новой модели гуманизма. В художественном мире произведений данного вида изображение прикладных достижений научно-технического прогресса становится фоном для постановки нравственных проблем. Так, например, в научно-фантастической повести-антиутопии А. Громова «Погоня за хвостом» затронуты вопросы из области экологической этики, а в произведении С. Прокопчик «Нежелательные последствия» – сфера биоэтической проблематики. Эта тенденция остаётся доминирующей и для кодифицированной В. Пигулевским как «модернизированная форма утопического мышления» литературы фэнтези [390, с.251]. В ситуации «отступления социальной фантастики под напором фэнтези» интерференция утопического модуса в новые видовые образования фантастической литературы проявляется в развитии ветви этической фэнтези, сосредоточенной на описании новых вселенных, законов мироздания, творении макро- и микрокосмов (С. Логинов «Многорукий бог Далайна», А. Зорич «Сармонтазары») с акцентированием на этической проблематике.

Для создания альтернативных миров русская литературная научно-фантастическая антиутопия использует не только всё многообразие сюжетокреативных технологий и поэтических стратегий современной литературной практики, а и принципы научного познания. В её художественном мире эстетизации подвергаются футурологическое

проектирование (А. Громов «Погоня за хвостом»), метод итерации фрактальных пространств (братья Стругацкие «Град обречённый»), феноменологическая редукция (В. Рыбакова «Гравилет Цесаревич»), законы виртуальной реальности (Д. Галковский «Друг утят»), сочетающиеся с элементами компьютерного и массмедийного творчества. По мнению Фрумкина, «текст фантастического произведения представляет собой рабочий код, который должен запустить машину фантазии [533, с. 146]». Динамика научно-фантастической антиутопии в русской литературе рубежа XX-XXI вв. определяется взаимодействием национального контекста и глобализационных процессов, что обнаруживает себя в трансформации проблематики произведений от постановки общечеловеческих проблем, (например, социальной справедливости в романе-антиутопии Стругацких «Град обречённый») до художественного осмысления конкретных вопросов биоэтики, геной инженерии, биотехнологии, неодидактики, гештальпсихологии, экофилософии (например, последствий легитимации использования человеческих органов для омоложения в повести-антиутопии С. Прокопчик «Нежелательные последствия»).

На основе анализа русской научно-фантастической антиутопии с помощью феноменологического метода дополнены характеристики утопического сознания и выделены два его типа: активный и пассивный. Утопическое сознание в русской научно-фантастической антиутопии изображено как трансцендентный феномен, имеющий временный и имманентный по отношению к своей цели характер, подчиняющий все остальные сферы сознания общей установке абстрактно-декларативного типа. Утопическое сознание нацелено на линейную перспективу и может проявляться в активном и пассивном видах, причём активный вид актуализируется посредством творческого процесса, а пассивный - воздействием извне. Желаемое, овладевая содержанием опыта сознания, активизируется; оно способно изменять поведение субъекта на девиантное. Это проявляется в отчуждении от внешнего мира, одновекторной мобилизации усилий и доминировании утопических установок в различных формах интерсубъективного синтеза, эксплицируемых посредством телесности.

Основываясь на выводах школы стилового анализа В. В. Эйдиновой, отмечающей, что художественное сознание эпохи и индивидуально-авторское мышление «материализуются в своём диалектическом единстве с помощью стиля», отметим роль постмодернистской стиловой доминанты в развитии современного состояния жанра антиутопии. Проведенный анализ позволяет констатировать, что результатом этого

взаимодействия является акцентирование таких генетических черт антиутопического художественного целого, как полижанризм, карнавальность и мифологизм.

Современная русская литературная антиутопия постмодернистской эпохи является полижанровой структурой, которая синтезирует признаки близких жанровой доминанте (по эстетическим установкам и модальности) образований. Это жанры «канонические» - мениппова сатира, притча, параболла, сказка, идиллия; а также «свободные жанровые формы», такие как роман, повесть, рассказ, подчинённые антиутопической жанровой доминанте. При этом жанровая структура современной русской литературной антиутопии обогащена структурными элементами жанров научной фантастики, жанрово-стилистических канонов массовой литературы, текстов массовой коммуникации, компьютерных игр, что наиболее ярко иллюстрируют антиутопические произведения Вик. Ерофеева, Л. Петрушевской, А. Кабакова, Д. Галковского, отражая «синтезность» художественного мышления XX столетия.

Карнавальное начало в художественном мире антиутопии всегда противостоит риторическому, разрушая её утверждающий пафос и любые «логоцентрические» структуры, что обнажает жанровую сущность утопии. Карнавальное начало, связанное с традициями серьёзно-смеховой культуры, выражается в структуре русской литературной антиутопии в смешении и эстетической мутации апроприированных литературных и фольклорных жанров, игре социальных масок, трагикомическом пафосе, процессе «карнавализации языка». Последний, предполагает помимо порождения «добавочных смыслов» ориентацию на понижение, обнажение скрытых значений посредством фольклоризации. Карнавальная игра в произведениях А. Зиновьева, Л. Петрушевской, В. Сорокина имеет ритуальный характер и всегда содержит внутренний смысл. Такая установка не предполагает позиции центрирующего начала и существенно отличается от романтической игры – имитации, которая призвана удивлять, а также интеллектуальных игр модернистов. Особенность карнавальной игры в современной антиутопии состоит в неопределённости авторской позиции, при этом автор одновременно играет роли субъекта повествования и маски. Игра с читателем заключается в манипуляции эмоционально-оценочным отношением. Автор то обнаруживает своё присутствие перед читателем, то скрывает себя, переставая быть центром художественного произведения. В таком случае исчезает возможность однозначной дешифровки иронического высказывания, ирония перестаёт быть авторизованной и порождает амбивалентность в оценке событий и высказываний героев.

Мифологизм в русской литературной антиутопии рубежа XX–XXI вв. выражается преимущественно как мифоразрушительная тенденция, реализуемая в процессе

деконструкции систематизированного нами комплекса мифоутопических сюжетных архетипов и социальных мифов. Мифопоэтический анализ русской литературной антиутопии раскрывает не только архетипическую природу утопического сознания, связанную с глубинными пластами человеческой психики, но и диалектическое противостояние идеомифологических доминант и родовых проявлений утопического сознания. Жанровое содержание антиутопического художественного целого отражает многоуровневую взаимосвязь утопии и мифа. Следует особенно подчеркнуть, что при взаимодействии в различных культурных практиках, роль утопической идеи заключается в актуализации мифа. На основе интеграции мифа и утопии в современном социокультурном пространстве формируется интегральный образ бытия, в котором действительность имманентно содержит трансцендентный ей идеал будущего, позволяющий проследить факт формирования мифоутопического сознания и доказать целесообразность употребления такого понятия, как мифоутопия.

Наследование традиций и энергия обновления словесного искусства наиболее ярко выражаются в литературной топике, выявляющей устойчивую связь с утопическим жанровым содержанием. В художественном мире современной русской литературной антиутопии преобладают традиционные сюжеты, образы и мотивы, которые условно (в силу комбинаторной природы) могут быть связаны с источниками: фольклорной (мифоутопические образы Китежа, Беловодья, Ореховой земли), религиозно-канонической (града земного и града небесного, райского сада, мессии - спасителя) и литературной традиций (робинзоида, создание искусственного человека, войны цивилизаций, освоение космоса). Аккумулирующие многовековой художественный опыт традиционные сюжеты, мотивы и образы не только подвергаются переосмыслению в индивидуально-авторском творчестве, но и свидетельствуют о типичности проявлений утопического сознания в художественной практике. Традиционные сюжеты и образы, выявленные в художественном мире рассматриваемых произведений, обнаруживают связь с национальной и европейской литературными традициями, указывая на бинарную культурную природу художественного мира современной русской литературной антиутопии.

Завершить наблюдения над художественным своеобразием антиутопии рубежа XX–XXI веков следует метким сравнением итальянского исследователя А. Петруччани, назвавшего утопию метафорой «всеобщего счастья [388, с.111]». Это утверждение вполне закономерно совпадает с дефиницией Г. Нефагиной, определившей антиутопическую прозу как условно-метафорическую [352, с. 113], и теоретической концепцией Б. Иванюка, тонко показавшего генетическую взаимосвязь литературного жанра и метафоры [198, с.

133]. Если в основе жанрового содержания утопического и антиутопического жанров лежит столь вечная проблема, то интерес со стороны исследователей к её художественным манифестациям, моделированию и конкретно-историческому наполнению в литературной практике можно считать неиссякаемым.

ЛИТЕРАТУРА

- 1. Абарцумов Е., Араб-Оглы Э.** Утопия или роман-предостережение // Мерль Р. Мальвиль: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – С. 5–22.
- 2. Аверинцев С. С.** София – Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – 460 с.
- 3. Агеносов В.** Литература русского зарубежья (1918–1996). – М.: Терра. Спорт, 1998. – 543 с.

4. **Адорно Т.** Теорія естетики. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 517 с.
5. **Адрианова-Перетц В. П.** Комментарии // Русская демократическая сатира XVII века. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954. – С. 218–289.
6. **Альтов Г.** Порт каменных бурь // Фантастика «1965 год». – М.: Молодая гвардия, 1965. – Вып. 2. – С. 235–258.
7. **Амусин М.** Стругацкие и фантастика текста // Звезда. – 2000. – № 7. – С. 209–216.
8. **Ангелин Д.** Снова об оборотнях // Бизнес. – 2004. – № 46. – 109 с.
9. **Аникин В. П.** Русская народная сказка: Пособие для учит. – М.: Учпедгиз, 1959. – 256 с.
10. **Аникин В. П.** Теория фольклора: Курс лекций. – 2-е изд., доп. – М.: КДУ, 2004. – 432 с.
11. **Аникст А. А.** Даниэль Дефо // Аникст А. А. История английской литературы. – М.: Просвещение, 1956. – С. 139–148.
12. **Ануфриев А.** Становление антиутопий в русской прозе 1900–1917 годов // Актуальные проблемы современной филологии. Литературоведение: Сб. ст. по материалам Всерос. научн.-практ. конф. – Киров, 2003. – С. 42–46.
13. **Арендт Х.** Між минулим і майбутнім – К.: Дух і літера, 2002. – 321 с.
14. **Арсентьева Н. Н.** Становление антиутопического жанра в русской литературе: В 2 ч. – М.: Изд-во МГУ им. В. И. Ленина, 1993. – 355 с.
15. **Артемьева Т. В.** Идея утопии в контексте философии истории (программа спецкурса) // Философский век: Альманах. – СПб., 2001. – № 14: История идей как методология гуманитарного знания. – С. 181–193.
16. **Артемьева Т. В.** Мотивы социального критицизма в русской литературной утопии XVIII // Социальная революция: вопросы теории. – Л.: Наука. ЛО, 1989. – С. 94–99.
17. **Артемьева Т. В.** Новая Атлантида Михаила Щербатова // Вопросы философии. – 2000. – № 10. – С. 104–111.
18. **Архангельский А.** Обстоятельства места и времени (связка рецензий) // Дружба народов. – 1997. – № 5. – С. 190–193.
19. **Асмус В.** Платон – философ-художник античного мира // Платон. Избранные диалоги: Протагор. Пир. Федр. Ион. Апология Сократа. Критон. Федон. – М.: Худ. лит., 1965. – 440 с.
20. **Асмус В.** Платон. – М.: Мысль, 1975. – 223 с.

- 21. Астафьев О.** Кілька слів про «техне» і мистецтво // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 59–60.
- 22. Афанасьев А. Н.** Сказка и миф. – Воронеж: Тип. В. Гольдштейна, 1864. – 388 с.
- 23. Бавильский Д.** Биография одиночного выстрела: Андрей Курков отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского // Топос. – 2005. – 20 декабря. – С. 3–4.
- 24. Балдуев В.** Любит – не любит?: Виктор Ерофеев в лабиринте проклятых вопросов // Дружба народов. – 1996. – № 12. – С. 181–188.
- 25. Бангерский А.** Зиновьев А. Верующий безбожник. Правила жития Александра Зиновьева // Московские новости. – 2006. – 19-25 мая (№ 18). – С. 9–10.
- 26. Баран Г.** Роман-пантопія В. Винниченка «Сонячна машина»: проблематика, особливості поетики. – Дрогобич: Вимір, 2001. – 194 с.
- 27. Барт Р.** S / Z. М.: Ad Marginem, 1994. – 303 с.
- 28. Барт Р.** Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
- 29. Барт Р.** Комплексы А: отчуждение и утопия // Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр.; Вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – С. 310–314.
- 31. Барт Р.** Нулевая степень письма // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. Пер. с фр. и вступ. ст. Г. С. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 50-98.
- 32. Басилов В. Н.** О названии озера Светлояр // Ономастика Поволжья. – Горький, 1971.
- 33. Басинский П.** Синдром Пелевина: «Новый писатель – старый, как мир» // Литературная газета. – 1999. – № 45. – С. 11.
- 34. Баталов Э. Я.** В мире утопии: Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. – М.: Политиздат, 1989. – 319 с.
- 35. Баткин Л. М.** Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
- 36. Баткин Л. М.** Ренессанс и утопия // Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М.: Наука, 1976. – С. 222–239.
- 37. Баткин Л. М.** Пристрастия. Избранные эссе и статьи о культуре. – М.: РГГУ, 2002. – 640 с.
- 38. Батракова С. П.** Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX века. – М.: Наука, 1990. – 304 с.

- 40. Бахтин М. М.** Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. – СПб.: Азбука, 2000. – 336 с.
- 41. Бахтин М. М.** Дополнения и изменения к Рабле // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. / Ин-т мир. лит. им. М. Горького РАН. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5: Работы 1940-х – нач.1960-х. – 732 с.
- 42. Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1972. – 470 с.
- 43. Бахтин М. М.** Сатира // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. / Ин-т мир. лит. им. М. Горького РАН – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5: Работы 1940-х – нач. 1960-х. – С. 11–39.
- 44. Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1965. – 534 с.
- 45. Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
- 46. Бахтин М.** Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 300 с.
- 47. Башляр Г.** Избранное: Поэтика пространства: Пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.
- 48. Белинский В.** Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Собрание соч.: В 3 т. – М.: ГИХЛ, 1948. – Т. 3: Статьи и рецензии 1843–1848 гг. – 927 с.
- 49. Беляева Н. В.** Интертекстуальные аспекты русского символистского романа // Літературознавчі студії: Зб. наук. пр. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бурого, 2005. – Вип. 12. – С. 45–55.
- 50. Бергсон А.** Смѣх: Нарис про значення комічного. – К.: Presses Universitaires de France, 1994. – 164 с.
- 51. Бердяев Н.** Собр. соч. – Париж: YMCA-Press, 1997. – Т. V: Алексей Степанович Хомяков; Миросозерцание Достоевского; Константин Леонтьев. – 578 с.
- 52. Бернадська Н. І.** Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія. – Київ: Академвидав, 2004. – 368 с.
- 53. Безчотнікова С. В.** Жанр утопії в контексті едейтичної поетики // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету: Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Абетка-НОВА, 2007. – Т. 1, вип. 14. – С. 24–42.
- 54. Бесчѣтнікова С. В.** Роман Е. Замятина «Мы» как антиутопия. Проблематика и поэтика: Дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Харьковский педагогический институт им. Г. Сковороды. – Харьков, 1993. – 166 с.
- 55. Безчотнікова С. В.** Метаутопічне художнє ціле: проблеми генезису і прагматики // Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. статей. – К.:

Ніжин: ТОВ “Вид-во “Аспект – Поліграф”, 2006. – Вип.. XI: Лінгвістика і літературознавство. Частина II. – С. 499–505.

56. Безчотнікова С. В. Міфопоетика сучасної антиутопічної робінзонади // Філологічні семінари: Національні моделі порівняльного літературознавства. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2006. – Вип. 9. – С. 135–142.

57. Безчотнікова С. В. Проблеми художності утопії в сучасній герменевтиці // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – Харків: ППВ Нове слово, 2006. – Вип. 2 (46). – С. 139–148.

58. Безчотнікова С. В. Утопічне та фантастичне в художньому світі Платона // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии: Научно-методический сборник. –Славянск: СГПУ, 2006. – Вып. XIV: Памяти профессора О. И. Ольшанского. Часть 2. – С. 3–14.

59. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1991. – 413 с.

60. Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубеж. лит.: Пер. с разн. яз. – М.: Прогресс, 1991. – С. 113–170.

61. Богданова О. В. Филологическая проза, или лингвистический эксперимент в “Кысь” Татьяны Толстой // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2004. – Сер. 2, Вып. 3 (№ 18). – С. 85–99.

62. Богданова О. В. Постмодернизм и современный литературный процесс: Автореф. дис. ... доктора филол. наук. / Санкт-Петербургский государственный университет. – Спб., 2003. – 24 с.

63. Богомяков В. О квадратных яйцах друга утят // Интернет-издание «Лаборатория бытийной ориентации», № 57, 6 августа 2002 года. – Режим доступа: www.galkovsky.ru

64. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Пер. с фр. Н. Сулова. – Екатеринбург: V-Фактория, 2006. – 200 с.

65. Бодрийяр Ж. Симулякри і симуляція / Пер с фр. В. Ховхун. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 230 с.

66. Бондаренко В. – Галковский Д. «Я из головастиков...» // День литературы – 2004. – № 7 (95). – С. 8.

67. Боров Ю. О комическом – М.: Искусство, 1957. – 232 с.

68. Боров Ю. О трагическом – М.: Советский писатель, 1961. – 392 с.

- 69. Бори П.** Новое прочтение «Трёх разговоров» и повести об антихристе Вл. Соловьёва, конфликт двух универсализмов // Вопросы философии. – 1990. – № 9. – С. 27–37.
- 70. Боссарт А. - Стругацкий Б.** Прогноз. – Огонёк. – 1989. – № 52. – С. 17-20
- 71. Брандис Е., Дмитревский В.** Тема «предупреждения» в научной фантастике // Вахта «Арамиса». В мире фантастики и приключений – Л.: Лениздат, 1967. – С. 440–471.
- 72. Бритиков А.** Русский советский научно-фантастический роман. – Л.: Наука. ЛО, 1970. – 448 с.
- 73. Бродский И.** Послесловие к повести «Котлован» // Замятин Е. И. Уездное. Мы: Романы; Платонов А. П. Котлован. Ювенильное море: Романы. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Агенство КРПА «Олимп», 2002. – 605 с.
- 74. Брех Г.** О литературе // Вопросы литературы. – 1998. – № 4 (июль – август). – С. 24–26.
- 75. Быков Д.** Вот новый оборот: [Вышел пятый роман Пелевина «Священная книга оборотня»] // Огонёк – 2004. – № 46. – С.54.
- 76. Быков Д.** «Мой жанр – Быков» // Культура. – 2006 – 12–18 октября (№ 40). – С. 3–9.
- 77. Быков Д.** Обнаружен Пелевин: [О новой книге Пелевина «Диалектика переходного периода из никуда в ниоткуда»] // Огонёк. – 2003. – № 32. – С. 42–45.
- 78. Быков Д.** ПВО: «ПВО – аббревиатура моего имени»: [О писателе, критике В. Пелевине] // Огонёк. – 2002. – № 22. – С. 50–52.
- 79. Быков Д.** Рай уродов: [О творчестве Л. Петрушевской] // Огонёк . – 1993. – № 8 – С. 34–35.
- 80. Бэкон Ф.** Новая Атлантида // Утопический роман XVI–XVII веков. – М.: Худ. лит., 1971. – С. 193–227.
- 81. Вайль П., Генис А.** Новая проза: та же или «другая»? // Новый мир. – 1989 – № 10. – С. 247- 257.
- 82. Валицкий А.** В кругу консервативной утопии // Параллели (Россия – Восток – Запад): Альманах философской компаративистики. – М., 1991. – Вып. 1. – С. 157–194.
- 83. Варкан Е.** Против стиля. Владимир Маканин: «Гладко написанные вещи – это тупик» // Независимая газета. – 2002. – 14 марта. – С. 9.
- 84. Вдовина И.С.** Эстетика французского персонализма. – М.: Искусство, 1981. – 191 с.
- 85. Верас Д.** История Севарамбов // Утопический роман XVI–XVII века. – М.: Худ. лит., 1971. – С. 309–393.

- 86. Веселовский А. Н.** Избранные статьи / Под общ. ред. М. П. Алексева. – М.; Л.: Гос. изд. «Худ. лит.», 1939. – 570 с.
- 87. Взгляд сквозь столетия.** (Русская фантастика XVIII и первой половины XIX вв.) / Сост. В. Гуминский. – М.: Молодая гвардия, 1977. – 336 с.
- 88. Винтуховская А. и Сорокин В.** «Писатели – это больные люди» // Новое время. – 2001. – № 5. – С. 40–43.
- 89. Вишневецкий Б. Л.** Аркадий и Борис Стругацкие: Двойная звезда. – М.: ООО «Издательство АСТ»; СПб.: Terra Fantastica, 2004. – 381 с.
- 90. Воздвиженская А.** «Продолжая споры о фантастике» // Вопросы литературы. – 1981. – № 8. – С. 200–212.
- 91. Войтович В. М.** Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664 с.
- 92. Волгин В.П.** Очерки истории социалистических идей: Первая пол. XIX в. – М.: Наука, 1976. – Ч. 1. – 419 с.
- 93. Волков А. Р.** Від Адама до роботів: ТСО створення штучної людини // Традиційні сюжети та образи: Дослідження. – Чернівці: Місто, 2004. – С. 97–134.
- 94. Волков И. Ф.** Литература как вид художественного творчества: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1985. – 192 с.
- 95. Володихин Д.** Один из первых почтительных комментариев к мардонгу Пелевина. По следам романов «Чапаев и пустота», «Омон Ра», «Жизнь насекомых» и сборника «Жёлтая стрела» // Книжное обозрение. – 1999. – 2 марта (№ 9). – С. 12.
- 96. Володихин Д.** Место встречи ... Фантастика и литература основного потока: конвергенция? // Знамя. – 2005. – № 12. – С. 175–189.
- 97. Вольтер.** Кандид, или Оптимизм // Вольтер. Орлеанская девиственница. Магомет. Философские повести. – М.: Худ. лит., 1971. – С. 409–486.
- 98. Вольтер.** Мир, каков он есть, видение Бабука, записанное им самим // Французская повесть XVIII века: Пер. с фр. – М.: Правда, 1989. – С. 220–234.
- 99. Воробьёв Л.** Утопии и действительность // Утопический роман XVI–XVII вв. – М.: Худ. лит., 1971. – С. 5–38.
- 100. Всемирная энциклопедия: Философия XX века** / Гл. научн. ред. и сост. А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – 976 с.
- 101. Вуек Я.** Мифы и утопии архитектуры XX века / Пер. с польск. М. Предтеченского. – М.: Стройиздат, 1990. – 284 с.
- 102. Вюрмсер А.** Особиста відповідальність // Всесвіт – 1974. – № 2. – С. 76.
- 103. Гадамер Х.-Г.** Истина и метод: Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

- 104. Гаков В.** Реальность фантастики // В мире книг. – 1983. – № 8. – С. 53–54.
- 105. Гаков В.** Энциклопедия фантастики: ок. 1300 статей. – Минск: ИКО «Галаксиас», 1995. – 694 с.
- 106. Галковский Д.** Друг утят // Новый мир. – 2002. – № 8. – С. 57–111.
- 107. Гальцева Р. А.** Очерки русской утопической мысли XX века. – М.: Наука, 1991. – 208 с.
- 108. Гальцева Р., Роднянская И.** Помеха – человек: (Опыт века в зеркале антиутопий) // Новый мир. – 1988. – № 12. – С. 217–230.
- 109. Гаспаров М.** История литературы как творчество и исследование: случай Бахтина. – Режим доступа: <http://vestnik.rsuh.ru/78/st78.htm>
- 110. Гаспаров М.** Становление жанров в римской литературе // История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР. Ин-т миров. лит. им. М. Горького – М.: Наука, 1983. – Т.1: Римская литература III – II вв. до н. э. – С. 432–437.
- 111. Гачев Г. Д.** Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. – М.: Искусство, 1972. – Ч. 1. – 199 с.
- 112. Геллер Л.** Магия худших миров. Об утопии, антиутопии, герметизме и Е. Замятине // Филологические записки. – Воронеж: Воронежский университет, 1994. – Вып. 3. – С. 51–62.
- 113. Геллер Л.** Вселенная за пределом догмы. – Лондон, 1980. – 213 с.
- 114. Геллер Л., Нике М.** Утопия в России / Пер. с фр. И. В. Булатовского. – СПб.: Гиперион, 2003. – 312 с.
- 115. Генис А.** Беседа третья: Прикосновение Мидаса: Владимир Маканин // Звезда. – 1997. – № 4. – С. 226–230.
- 116. Генис А.** Беседа десятая: Поле чудес: Виктор Пелевин // Звезда. – 1997. – № 12. – С. 230–233.
- 117. Гилберт Х.** Честертон Наполеон из Ноттинг-Хилла // Зарубежная фантастическая проза прошлых веков. – М.: Правда, 1989. – С. 435–589.
- 118. Гилберт К., Кун Г.** История эстетики. – М.: Прогресс, 2000. – Кн. 1. – 348 с.
- 119. Глэд Дж.** Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. – М.: Кн. палата, 1991. – 320 с.
- 120. Гожик О.** Проза В. Винниченка 20-х років XX століття: утопічний та антиутопічний дискурси: Дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2001. – 176 с.
- 121. Голдинг У.** Повелитель мух – СПб.: Азбука. – 2000. – 266 с.

- 122. Головкин В. М.** Герменевтика жанра: проектная концепция литературоведческих исследований // Литературоведение на пороге XXI века: Материалы Международной научной конференции. – М.: Рандеву – АМ, 1998. – С. 207–211.
- 123. Голосовкер Я. Э.** Логика мифа. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987. – 218 с.
- 124. Голосова Т.** Темпоральна структура художнього тексту. – Черкаси: РВВ ЧДУ, 2001. – 268 с.
- 125. Голубков М. М.** Русская литература XX в.: После раскола. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 267 с.
- 126. Гончаров С. А.** Мифологическая образность литературной утопии // Литература и фольклора: Вопросы поэтики // Межвуз. сб. научн. трудов. – Волгоград: Волгоградский пединститут, 1990. – С. 39–48.
- 127. Гончаров В.** Конец света с последующим симпозиумом // Антология мировой фантастики. – М.: Аванта+, 2003. – Т. 1: Конец света. – С. 589–602.
- 128. Град–Китеж** / Сост. В. Н. Морохин. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. – 286 с.
- 129. Грицанов А. А.** Антиутопия // Всемирная энциклопедия: Философия XX век / Гл. научн. ред. и сост. А. А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002. – 976 с.
- 130. Гройс Б.** Искусство утопии. – М.: Художественный журнал, 2003. – 319 с.
- 131. Громов А.** Погоня за хвостом // Антология мировой фантастики. – М.: Аванта+, 2003. – Т. 1: Конец света. – С. 518–589.
- 132. Громыко Н. В.** Интернет и постмодернизм – их значение для современного образования // Вопросы философии. – 2002. – № 2. – С. 176.
- 133. Гуковский Г. А.** К вопросу о творческом методе Блока // А. Блок. Новые материалы и исследования. Литературное наследство: В 4-х кн. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. М. Горького. – М.: Наука, 1980. – Т. 92., кн. 1. – С. 63–85.
- 134. Гундорова Т. І.** Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – 291 с. – Бібліогр.: с. 292–297.
- 135. Гундорова Т. І.** Feminia Melancholica: стаття і культура в гендерній утопії О. Кобилянської. – К.: Критика, 2002. – 272 с.
- 136. Гусейнов А.** Живи и забудь! // Зиновьев А. Живи. – СПб.: Изд. дом «Нева», 2004. – С. 4–19.

- 137. Гюнтер Г.** Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит.: Пер. с разн. яз. – М.: Прогресс, 1991. – С. 252–277.
- 138. Давыдов Ю. Н.** Критика социально-философских воззрений Франкфуртской школы. – М.: Наука, 1977. – 318 с.
- 139. Давыдова Т. Т.** Жанры и антижанры // Литературная учёба. – 2002. – Кн. 3. – Май-июнь. – С. 148–151.
- 140. Даль В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка / [Вступ. ст. А. М. Бабкина]. – М.: ГИС, 1955. – Т. 4. – 683 с.
- 141. Дарк О.** Мир может быть любой // Дружба народов. – 1990. – № 6. – С. 223–235.
- 142. Дживелегов А.** Рабле // Ф. Рабле Гаргантюа и Пантагрюэль. – М.: Худ. лит., 1973. – С. 5–26.
- 143. Делёз Ж.** Мишель Турнье и мир без Другого // Турнье М. Пятница. – СПб.: Амфора, 1999. – С. 282–302.
- 144. Деррида Ж.** Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. – С. 407–427.
- 145. Дидро Д.** Это не сказка // Французская повесть XVIII века: Пер. с фр. – М.: Правда, 1989. – С. 409–428.
- 146. Дикманн Х.** Юнгианский анализ волшебных сказок. Сказание и иносказание. Приложение: Методы аналитической психологии: (Главы из книги) / Пер. Г. Л. Дроздецкой и В. В. Зеленского; Под общ. ред В. В. Зеленского – СПб.: Академический проект, 2000. – 256 с.
- 147. Добренко Е.** Не поддадимся на провокацию! // Октябрь. – 1990. – № 8. – С. 199–201.
- 148. Долгов К. М.** От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско – эстетической мысли XX века. – М.: Искусство, 1990. – 399 с.
- 149. Дітковська І.** Інтертекстуальність прози В. Пелевіна: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.02 / Дніпропетровський національний університет. – Дніпропетровськ, 2003. – 15 с.
- 150. Дмитрієв Д.** Изсльдование о происхождении и распространении европейских народных сказок. – Киев: Изд. «Літературно-Научного Сборника»; Тип. Окружного штаба, 1907. – 44 с.
- 151. Евсюков Е. В.** Мифы о Вселенной. – Новосибирск: Наука. СО, 1998. – 175 с.

- 152. Евсюков Е. В.** Мифы о мироздании: Вселенная в религиозно-мифологических представлениях. – М.: Политиздат, 1986. – 112 с.
- 153. Егоров Б. Ф.** Об особенностях русских социальных утопий 1840-х годов // Проблемы изучения культурного наследия. – М.: Наука, 1985. – С. 256–261.
- 154. Елисеев Н.** КЫСЬ, БРЫСЬ, РЫСЬ, РУСЬ, КИС, КЫШЬ! // Новая русская книга. – 2000. – № 6. – Режим доступа к журн.: <http://www/guelman.ru/slava/nrk/nrk6/11.html>. – Заглавие с экрана.
- 155. Ермолин Е.** Варварская лира: Виктор Пелевин как знак и знамение // Континент. – 1999. – № 3. – С. 328–346.
- 156. Ермолин Е.** Письмо от Вовочки. Культовые фигуры литературной ярмарки // Континент. – Париж; Москва. – 2003. – № 1. – С. 402–418.
- 157. Ермолин Е.** Русский сад, или Виктор Ерофеев без алиби // Новый мир. – 1996. – № 12. – С. 227–231.
- 158. Ерофеев В. В.** В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. – М.: Союз фотохудожников России, 1996. – 624 с.
- 159. Ерофеев В. В.** Время поворота. Виктор Ерофеев о вкусе и богооставленности // Еженедельное приложение к «Независимой газете». – 2001. – 13 октября (№ 192). – С. 1.
- 160. Ерофеев В. В.** Достоевский и французский экзистенциализм: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Институт мировой литературы имени А. М. Горького. – М., 1975. – 22 с.
- 161. Ерофеев В. В.** От вечного эпатажа к роману-реке // Семья и школа. – 1998. – № 8. – С. 38-40.
- 162. Ерофеев В. В.** Пять рек жизни: Заря нового откровения. – М.: Зебра Е, 2005. – 238 с.
- 163. Ерофеев В. В.** Русская красавица: Роман. Рассказы: Изд. дом «Подкова», 1999. – 496 с.
- 164. Ерофеев В. В.** «Что за зверь: любовь по-русски?» // Аргументы и факты. – 2002. – № 12. – С. 22.
- 165. Ерофеев В. В.** «Чтобы почувствовать русскую душу нужно из неё выйти» // День. – 2003. – 17 июля (№ 121). – С. 5.
- 166. Емірсуїнова Н. К.** Жанр антиутопії в творчості В. Одоєвського // Зарубіжна література. – 2005. – № 2. – С. 44–46.
- 167. Євченко О. В.** Драма-антиутопія. Генезис. Поетика: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2002. – 16 с.

- 168. Жаданов Ю.** Роман Д. Оруэлла «1984» в контексте антиутопий первой половины XX в.: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Харьковский государственный университет. – Харьков, 1999. – 195 с.
- 169. Жерар Женетт** Утопия литературы // Жерар Женетт Фигуры: В 2 т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Том. 1. – С. 143–150.
- 170. Жерар Женетт** Литература и пространство // Жерар Женетт Фигуры: В 2 т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Том. 1. – С. 278–283.
- 171. Жидков В. С., Соколов К. Б.** Искусство и картина мира – СПб.: АЛТЕЙЯ, 2003. – 464 с.
- 172. Заманская В.** Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 304 с.
- 173. Замятин Е.** Зелёный ветер: Роман. Повести. Рассказы. Сказки. Статьи / Предисл. В. Свительского. – Воронеж: Изд-во им. Е. Болховитинова, 2001. – 990 с.
- 174. Запорожець Т. В.** Утопічна свідомість як атрибутивна характеристика перехідного періоду: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 09.00.03 / Львівський національний університет ім. І. Франка. – Львів, 2000. – 18 с.
- 175. Затонский Д. В.** Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с.
- 176. Затонский Д. В.** Путешествие в никуда, или утрата искомого смысла // Вікно в світ. – 2000. – № 1. – С. 147–154.
- 177. Захарова Л.** Каждый прочит, как он хочет: Об истории и происхождении некоторых нелитературных слов // Русский мат: Антология 1 (Для специалистов филологов). – М.: Изд. дом «Лада», 1994. – 326 с.
- 178. Зборовська Н. В.** Психологічний аналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
- 179. Звездочтец: Русская фантастика XVII века** / Сост., послесл. и коммент. 2-го разд. Ю. Медведева. – М.: Сов. Россия, 1990. – Т. 2. – 496 с. – (Б-ка русской фантастики).
- 180. Зверев А.** Когда пробьёт последний час природы: Антиутопия XX века // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С. 26–69.
- 181. Зенин С.** Работы по французской литературе. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1999. – 320 с.
- 182. Зиновьев А.** Глобальное сверхобщество и Россия. – Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. – 128 с.
- 183. Зиновьев А.** Живи. Мой дом – моя чужбина. – СПб.: Изд. дом «Нева», 2004. – 320 с.

- 184. Зиновьев А.** Зияющие высоты – М: ПИК; Свердловск, Уральск. Отд. МШК МААПР, 1990. – Кн. 1: Баллада о неудачниках; Притча о пустяках; Сказание о Мазиле. – 315 с.
- 185. Зиновьев А.** Зияющие высоты – М: ПИК; Свердловск, Уральск. Отд. МШК МААПР, 1990. – Кн. 2: Легенда о Крикуне; Поэма о скуке. – 315 с.
- 186. Зиновьев А.** Иди на Голгофу. Евангелие для Ивана. Гомо советикус – М.: Эксмо, 2006. – 560 с.
- 187. Зиновьев А.** Смута: Катастрофка. Искушение. – М.: Келвори, 1995. – 494 с.
- 188. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И.** Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
- 189. Золотонос М.** Вяленький цветочек // Московские новости. – 2004. – № 45. – С. 23.
- 190. Золотонос М.** Закуска для людоедов. Вышла книга Людмилы Петрушевской об участии современной интеллигенции // Московские новости. – 2004. – № 13. – С. 12.
- 191. Золотонос М.** Какотопия // Октябрь. – 1990. – № 7. – С. 192–199.
- 192. Золотонос М.** «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х гг. // Вопросы литературы. – 1994, - №5. – С. 3-76.
- 193. Зонина Л.** О романе «Остров» // Мерль Р. Остров: Пер. с фр. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1963. – С. 5–11.
- 194. Зотов И.** Сорок лет пустоты: Виктор Пелевин и Дмитрий Липскеров как «яркие представители новой литературной реальности» // Независимая газета. – 1998. – 15 января. – С. 11.
- 195. Иванова Н.** Гибель богов: Статьи – М.: Б-ка «Огонёк». – 1991. – № 48. – 48 с.
- 196. Иванова Н.** Случай Маканина // Знамя. – 1997. – № 4. – С. 215–220.
- 197. Иванюк Б.** Основные категории теоретической истории жанра // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы X международной научной конференции 19–21 сентября 2004 г.: В 2-х ч. – Гродно: ГРГУ. – 2005. – Ч. 1. – С. 55–57.
- 198. Иванюк Б.** Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). – Черновцы: Рута, 1998. – 230 с.
- 199. Иванюк Б.** Жанрологічний словник. Лірика. – Чернівці: Рута, 2001.– 91 с.
- 200. Изер В.** Изменение функций литературы // Современная литературная теория: Антология / Сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 22–46.

- 201. Историческая поэтика.** Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512 с.
- 202. Ильин В.** Профанация трагедии. Утопия перед лицом любви и смерти // Ильин В. Эссе о русской культуре. – СПб.: Акрополь, 1997. – С. 116–129.
- 203. Ильин И. П.** Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
- 204. Ильин И. П.** Теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы // Семиотика. Коммуникация. Стиль: Сб. обзоров. – М.: АН СССР, 1983. – С. 126–161.
- 205. Ильинская Н. И.** Религиозно-философские искания в русской поэтической традиции рубежей XX века: специфика сознания, концептосфера, типология. – Херсон: Айлант, 2005. – 468 с.
- 206. Ишимбаев Г.** «Чапаев и пустота»: Постмодернистские игры Виктора Пелевина // Вопросы литературы. – 2001. – № 6. – С. 314–323.
- 207. Кабаков А.** Зал прилёта. Проза разных лет: Последний герой. Невозвращенец. Бульварный роман. Рассказы. – М.: Вагриус, 1999. – 413 с.
- 208. Кабинет А. Зиновьева:** Научное наследие. Литературное наследие. Статьи и интервью. Публичные лекции А. Зиновьева. Круглые столы. – Режим доступа: <http://www.socialdesign.ru/zinoviev.htm>»).
- 209. Кагарлицкий Ю. И.** Вглядываясь в грядущее: Книга о Герберте Уэллсе. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 432 с.
- 210. Калинин И.** Слепота и прозрение: Риторика истории России и «Риторика темпоральности» Поля де Мана // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 59. – С. 250–274.
- 211. Калмыков С.** В поисках Зелёной палочки // Вечное солнце: Русская социальная утопия и научная фантастика второй пол. XIX – нач. XX века. – М.: Мол. гвардия, 1979. – С. 5–41.
- 212. Кампанелла.** Город Солнца // Зарубежная фантастическая проза прошлых веков. – М.: Правда, 1989. – С. 133–189.
- 213. Камю А.** Размышления о гильотине // Иностранная литература. – 1989. – № 1. – С. 229–237.
- 214. Камю А.** Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с. – (Мыслители XX века).
- 215. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов.** – М.: Наследие, 1994. – С. 3–39. – (Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания).

- 216. Качуровський І.** Генерика і архітектоніка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2005. – Кн. 1: Література Європейського Середньовіччя. – 382 с.
- 217. Кашуба М.** Наративний і фабульний хронотопи англomовного художнього тексту (на матеріалі творів з оповіддю від першої особи): Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Одеський державний університет ім. І. І. Мечникова. – Одеса, 1996. – 16 с.
- 218. Кеба А.** Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи. – Каменец-Подольский: Абетка – НОВА, 2001. – 320 с.
- 219. Кебуладзе В.** Феноменологія: Навчальний посібник. – К.: ППС – 2002, 2005. – 117 с.
- 220. Кессиди Ф. Х.** От мифа к логосу: Становление греческой философии. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.
- 221. Киньяр П.** Секс и страх: Романы, эссе. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 896 с.
- 222. Кирвель Ч. С.** Утопическое сознание: Сущность, социально-политические функции. – Мн.: Университетское, 1989. – 192 с.
- 223. Клибанов А. И.** Народная социальная утопия в России. XIX век. – М.: Наука, 1978. – 342 с.
- 224. Клибанов А. И.** Народная социальная утопия в России. Период феодализма. – М.: Наука, 1977. – 335 с.
- 225. Клименко Б.** Криза термінологічної системи українського літературознавства чи криза наукової свідомості літературознавців // Слово і час. – 2001. – № 4. – С. 5-14
- 226. Ковтун Е. Н.** Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, притчи и мифа (на материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: МГУ, 1999. – Т. 1. – 318 с.
- 227. Козьмина Е. Ю.** Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века): Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Российский государственный гуманитарный университет. – М., 2005. – 20 с.
- 228. Колесник О. С.** Міфопоетичне відтворення архетипу: Автореф. дис. ... канд. філос. наук. / Київський національний університет. – Київ, 2002. – 13 с.
- 229. Копистянська Н.** Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
- 230. Коплстон Ф.** Платон // Коплстон Ф. История философии / Пер с англ. Ю. А. Алакина. – М.: ЗАО Центр-полиграф, 2003. – Т. 1: Древняя Греция и Древний Рим. – С. 158–321.
- 231. Корман Б. О.** Изучение текста художественного произведения. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.

- 232. Корниенко О. А.** Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья: Монография. – К.: Логос, 2006. – 332 с.
- 233. Корюшко Н. В.** Еволюція типологічних особливостей наукової фантастики Франції (на матеріалі літератури 1970-90 років): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2002. – 18 с.
- 234. Коссак Е.** Экзистенциализм в философии и литературе. – М.: Политиздат, 1980. – 355 с.
- 235. Костина А.** Массовая культура как феномен постиндустриального общества. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 352 с.
- 236. Костомаров М. І.** Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
- 237. Костырко С.** Философические игры Дмитрия Галковского в историософию и конспирологию. Антиутопия «Друг утят» в «Новом мире» // Интернет-издание «Обозрение Сергея Костырко». – 2002. – 14 августа (№ 118). – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/kostir/kritik.html
- 238. Кривцун О. А.** Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
- 239. Кристева Ю.** Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. – С.427–458.
- 240. Кристева Ю.** Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. – С. 458–484.
- 241. Кристева Ю.** Полілог. – К.: Юніверс, 2004. – 480 с.
- 242. Крылов Д.** Апокалипсис по Маклуэну // Интернет-издание «Русский переплёт». – 2002. – 29 августа. – Режим доступа: www.galkovsky.ru
- 243. Кудрявцев О. Ф.** Ренессансный гуманизм и «Утопия». – М.: Наука, 1991. – 288 с.
- 244. Кузьмичёв И. К.** Введение в общее литературоведение XXI века: Лекции. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та им. Н. Н. Лобачевского, 2001. – 324 с.
- 245. Культурология XX век. Энциклопедия:** В 2 т. – СПб.: Университетская книга; 1998. – Т. 1. – 447 с.
- 246. Курилов В. В.** Жанровый ряд эпической литературы // Миф. Пастораль. Утопия: Сб. науч. трудов / Под ред. Ю. Г. Круглова. – М.: МГОПУ, 1998. – С. 3–12.

- 247. Кундиев Ю. И.** Биоэтика и современность // «Соціополіс і нова етика»: Матеріали наукового симпозиуму з міжнародною участю, м. Київ, 13 грудня 2001 р. – К., 2002. – С. 132–148.
- 248. Курилик В. В.** Міф про Едіпа: діахронно-типологічне функціонування традиційної сюжетної моделі // Традиційні сюжети та образи: Дослідження. – Чернівці: Місто, 2004. – С. 134–159.
- 249. Курский А.** Виктор Ерофеев. Мужчины. Пять рек жизни // Волга. – 1999. – № 3. – С. 51–58.
- 250. Лаврова А. В.** Мифотворчество аргонавтов // Миф – фольклор – литература. – Л.: Наука: ЛО, 1978. – 250 с.
- 251. Лаку Лабарт Ф., Нанси Ж. - Л.** Нацистский миф. – Спб.: «Владимир Даль», 2002., электрон. версия книги., web-кафедра философской антропологии. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/laku/mythe_nazi.html
- 252. Лазаренко О. В.** Мифологическое сознание в антиутопии XX века и роман А. Платонова «Чевенгур» // Филологические записки. – Воронеж: Воронежский ун-т, 1994. – Вып. 3. – С. 76–82.
- 253. Ланин Б.** Русская литературная антиутопия: Монография. – М., 1993. – 198 с.
- 254. Ланин Б.** Антиутопический дискурс в современной русской прозе // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. – Омск, 2000. – Вып. 2. – С. 147–155.
- 255. Ланин Б.** Антиутопия // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина; Институт научн. информации по обществ. наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – С. 38.
- 256. Ласки М.** Утопия и революция // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит.: Пер. с разн. яз. – М.: Прогресс, 1991. – 405 с.
- 257. Латынина А.** «Я уже отдал приказ ...». «Повесть непогашенной луны» как явление социальной прогностики // Литературное обозрение. – 1988. – 3 5. – С. 13-15.
- 258. Латынина А.** «Потом опять теперь»: О книге В. Пелевина «Диалектика переходного периода из никуда в ниоткуда» // Новый мир. – 2004. – № 2. – С. 137–143.
- 259. Латынина Ю.** В ожидании Золотого века. – Октябрь. – 1989. – № 6. – С. 177–188.
- 260. Лебёдушкина О.** Книга царств и возможностей // Дружба народов. – 1998 – № 4. – С. 199–207.

- 261. Леблан Р.** В поисках утраченного жанра: Филдинг, Гоголь и память жанра у Бахтина // Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 81–117.
- 262. Левада Ю. А.** Историческое сознание и научный метод // Философские проблемы исторической науки. – М.: Наука, 1969. – С. 186–224.
- 263. Легенды. Предания. Бывальщины** / Сост., подгот. текстов, вступ. статья и примеч. Н. А. Криничной. – М.: Современник, 1989. – 287 с.
- 264. Легенда о граде Китеже** // Древнерусские повести. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1987. – С. 282–288.
- 265. Лейбниц Г. В.** Из письма Петру Великому // 25. Jahre Gottfried-Wilhelm Leibniz Gesellschaft. – Berlin, 2000. – S. 2.
- 266. Лейдерман Н. Л.** Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития современной прозы в 60-70-е гг. – Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1982. – 254 с.
- 267. Лейдерман Н. Л.** Современное зарубежное литературоведение об истории жанровой проблематики // Проблема жанра в зарубежной литературе. – Свердловск, 1979. – Вып. 3. – С. 124–128.
- 268. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.** Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т.: Учеб. пособие для студ. высш. учебн. завед. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 688 с.
- 269. Лексикон загального та порівняльного літературознавства** – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – 633 с.
- 270. Лем С.** Фантастика и футурология: В 2 кн.– М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2004. – Кн. 1. – 591 с.
- 271. Лиотар Ж. – Ф.** Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. – М., СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
- 272. Липовецкий М. Н.** Русский литературный постмодернизм: Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
- 273. Липовецкий М. Н.** Конец постмодернизма? Русский и западный постмодернизм // Литературная учёба. – 2002. – № 3. – С. 59–70.
- 274. Липовецкий М. Н.** Утопия свободной марионетки, или Как сделан архетип // Новое литературное обозрение. – 2003. – № 60 (2` 2003). – С. 252–269.
- 275. Липовецкий М. Н.** Голубое сало поколения, или Два мифа об одном кризисе // Знамя. – 1999. – № 11. – С. 207–213.
- 276. Литературный энциклопедический словарь** / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, А. П. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.

- 277. Литературная энциклопедия терминов и понятий** / Под ред. А. Н. Николюкина; Институт научн. информации по обществ. наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 с.
- 278. Лисюк Н. А.** Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова». – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
- 279. Лихачёв Д. С.** Великий путь: Становление русской литературы XI–XVII вв. – М.: Современник, 1987. – 301 с.
- 280. Лімборський І.** Просвітництво і постмодернізм – два витки однієї спіралі? // Всесвіт. – 2004. – № 7/8. – С. 178–184.
- 281. Літературознавчий словник-довідник** / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. – (Nota bene).
- 282. Лобье П.** Эсхатология. – М.: Астрель, 2004. – 159 с.
- 283. Лосев А. Ф.** История античной эстетики: Софисты; Сократ; Платон. – М.: Ладомир, 1994. – 715 с.
- 284. Лосев А. Ф.** Владимир Соловьёв и его время. – М.: Прогресс, 1990. – 720 с.
- 285. Лосев А. Ф.** История античной эстетики. Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – 593 с.
- 286. Лосев А. Ф.** Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
- 287. Лосев А. Ф.** Перевод трактата об Эросе // Лосев А. Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – С. 492–501.
- 288. Лосев А. Ф.** Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
- 289. Лосев А. Ф.** Эрос у Платона // Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 188–208.
- 290. Лосев А. Ф.** Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
- 291. Лотман Ю. М.** Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Изд. группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
- 292. Лотман Ю.Н.** Культура как субъект и сама-себе объект // Wiener Slawistischer Almanah. – 1989. – Bd. 23. – S. 187–197.
- 293. Любимова А. Ф.** Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты: Учебн. пособие по спецкурсу. – Пермь: Пермск. ун-т, 2001. – 91 с.

- 294. Любимова А. Ф.** Время и пространство в антиутопии // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. – Пермь: Пермск. ун-т, 1993. – С. 142–147.
- 295. Любимова Т. Б.** Комическое, его виды и жанры. – М.: Знание, 1990. – 63 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Эстетика; № 9).
- 296. Любич С.** Идеино-художественная эволюция творчества Р. Мерля // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта імя У. І. Леніна. Серія IV. Філологія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія. – 1976. – № 2. (Жнівень). – С. 14–16.
- 297. Лютий Т.** Нігілізм: анатомія Ніщо. – К.: ПАРАПАН. – 295 с.
- 298. Мазаев А. И.** Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. – М.: Наука, 1978. – 391 с.
- 299. Маканин В.** Долог наш путь. Повести. – М.: Вагриус, 1999. – 527 с.
- 300. Максимова Т.** Новую книгу Виктора Пелевина приговорили к популярности // Комсомольская правда. – 2004. – № 2. – С. 137–143.
- 301. Малышева Е.** Структурно-композиционные и лингвистические особенности антиутопии как особого типа текста: Автореф дис. ...канд. филол. наук. – СПб., 1998. – 15 с.
- 302. Мамардашвили М.** О философии // Вопросы философии. – 1991. – № 5. – С. 3–10.
- 303. Мангейм К.** Идеология и утопия. Утопическое сознание // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – С. 113–170.
- 304. Мандершайд Р.** Рай земной // Рай земной. Зарубежная проза на экологические темы: Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 356–365.
- 305. Мандельброт Б.** Фрактальная геометрия природы: Пер. с англ. – М.: Институт компьютерных исследований, 2002. – 656 с.
- 306. Манн Ю. В.** Диалектика художественного образа. – М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
- 307. Манн Ю. В.** О гротеске в литературе. – М.: Сов. писатель, 1966. – 184 с.
- 308. Маньковская Н. Б.** Париж со змеями: (Введение в эстетику постмодернизма). – М.: ИФРАН, 1999. – 222 с.
- 309. Маравалль Х.** Утопия и реформизм // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – С. 210–233.
- 310. Маркова Т.** Современная проза: конструкция и смысл: (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин). – М.: МГОУ, 2003. – 267 с.

- 311. Маркузе Г.** Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ., примеч. А. А. Юдина. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 526 с.
- 312. Махлин В. Л.** Невидимый миру смех: Карнавальная анатомия Нового средневековья // Бахтинский сборник. Бахтин между Россией и Западом II. – М., 1991 – С. 156–211.
- 313. Маяковский В. В.** Революция // Маяковский В. В. Стихотворения и поэмы. – М.: Худ. лит., 1986. – С. 42.
- 314. Мегела І. П.** У світі вічних образів: Статті, лекції, відгуки. – К.: Видавець В. М. Карпенко, 2006. – 392 с.
- 315. Медведев П. Н.** (Бахтин М.). Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику // М. М. Бахтин. Под маской: Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 186-348.
- 316. Медведев Ф.** После России. – М.: Республика, 1992. – 463 с.
- 317. Мейлик-Гайказян И. В., Максименко О. Ю.** Миф и утопия – две стороны мечты // Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / Под ред. И. В. Мелик-Гайказян. – М.: Научный мир, 2005. – 256 с.
- 318. Мелетинский Е. М.** Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. – 1991. – № 10. – С. 41–48.
- 319. Мелетинский Е. М.** Миф и историческая поэтика фольклора // Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 11–33.
- 320. Мелетинский Е. М.** К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике // Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 33–52.
- 321. Мелетинский Е. М.** Поэтика мифа. – М.: Наука, 1997. – 408 с.
- 322. Мелетинский Е. М.** О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // Избранные статьи. Воспоминания. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – С. 73–148.
- 323. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик С. Е.** Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 39–105.
- 324. Менерт Эльке** Утопия = Действительность X [-1] (Путешествие Анны Зегерс в одиннадцатое государство) // Литература и фольклор: Вопросы поэтики: Межвуз. сб. научн. трудов. – Волгоград: Волгоградский пединститут. – 1990. – С. 179–187.

- 325. Мережинская А. Ю.** Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2001. – 433 с.
- 326. Мережинська Г.** «Східноєвропейська» модифікація постмодернізму // Слово і час. – 2004. – № 4. – С. 67–70.
- 327. Мерль Р.** Мадрапур // Иностранная литература. – 1993. – № 6. – С. 5–187.
- 328. Мерль Р.** Мальвиль: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1977. – 544 с.
- 329. Мерло-Понти М.** Временность // Историко-философский ежегодник. 1990. – М.: Наука, 1991. – С. 271–293.
- 330. Милешин Ю. А.** Достоевский и Камю // Русская литература и мировой литературный процесс: Сб научн. трудов. – Л.: Лен. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1973. – С. 81–100.
- 331. Миллер В. Ф.** Русская масленица и западноевропейский карнавал. – М., 1884. – 43 с.
- 332. Мильдон В. И.** История и утопия как типы сознания // Вопросы философии. – № 1. – 2006. – С. 15–24.
- 333. Минаев Б.** Поколение скрежета // Огонёк. – 1996. – № 4. – С. 74–75.
- 334. Мифы народов мира:** Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ "Большая Российская энциклопедия", 1998. – Т. 1: А–К. – 672 с.
- 335. Мифы народов мира:** Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: НИ "Большая Российская энциклопедия", 1998. – Т. 2: К–Я – 720 с.
- 336. Молдавский Д. М.** Русская народная сатира. – Л.: Просвещение, 1967. – 243 с.
- 337. Мор Т.** Утопия. – М.: Наука, 1978. – 414 с.
- 338. Мор Т.** Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия // Зарубежная фантастическая проза прошлых веков. – М.: Правда, 1989. – С. 19–133.
- 339. Морохин В.** Град – Китеж / Сост. В. Н. Морохин – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1985. – 286 с.
- 340. Морсон Г.** Границы жанра // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежн. лит.: Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – С. 233–252.
- 341. Мортон А.** Английская утопия. – М.: Изд-во иностр. лит., 1956. – 278 с.
- 342. Мортон А.** От Мэлори до Элиота: Пер. с англ. – М.: Прогресс, 1970. – 256 с.

- 343. Муравьёв В. С.** Антиутопия // Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, А. П. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 29–30.
- 344. Мэньюзель Ф. и Мэньюзель Фр.** Утопическое мышление в западном мире // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежн. лит.: Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – 405 с.
- 345. Мясников Л. Н.** Общий язык в утопии // Человек – 1999. – № 4/5. – Режим доступа: http://miresperanto.narod.ru/o_vseobscem_jazyke/mjasnikov.htm.
- 346. Наливайко Д. С.** Теорія літератури і компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
- 347. Наранхо Клаудио** Песни просвещения / Пер. с англ. К. Бутырина; Под общ. ред. В. В. Зеленского. – СПб.: «Б. С. К.», 1997 – 226 с.
- 348. Натуральнова Н. Н.** Социальная утопия как моделирование коллективной идентичности: социально-философский анализ (на примере трактатов русских просветителей конца XVIII – начала XIX вв.): Автореф. дис. ... канд. филос. наук / Уральский государственный технический университет. – Екатеринбург, 2003. – 19 с.
- 349. Науменко А.** Філологічний аналіз тексту (Основи лінгвопоетики): Навч. посіб. для студентів ВНЗ. – Вінниця: Нова Книга, 2005. – 416 с.
- 350. Неёлов Е. М.** Волшебно-сказочные корни научной фантастики – Л.: Худ. лит., 1989. – 258 с.
- 351. Некрасов С.** «Мечты, мечты, где ваша сладость?»: Проблема авторства в отсутствие автора // Библиография. – 1999. – № 3. – С. 67–73.
- 352. Нефагина Г. Л.** Русская проза конца XX века: Учебное пособие. – 2-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 320 с.
- 353. Нехорошев Г.** Настоящий Пелевин: Отрывки из биографии культового писателя // Независимая газета. – 2001. – 29 августа. – С. 3.
- 354. Нива Ж.** Возвращение в Европу: Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е. Э. Ляминой. – М.: Высш. шк., 1999. – 304 с.
- 355. Никифоров А. И.** Сказка, её бытование и носители. – Б. М., 1928. – 55 с.
- 356. Николин В. В.** Волшебная сказка: исследования воспроизводства культуры: Монография. – Екатеринбург: Старт, 2000. – 327 с.
- 357. Николенко О.Н.** Жанр антиутопии в русской литературе XX века: Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.02. / Харьковский государственный педагогический университет им. Г. Сковороды. – Харьков, 1995. – 475 с.

- 358. Николенко О. Н.** От утопии к антиутопии: О творчестве А. Платонова и М. Булгакова. – Полтава: Полтава, 1994 – 209 с.
- 359. Николенко О. Н.** Жанр антиутопии в русской литературе XX века): Автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.02 / Институт литературы им. Т. Г. Шевченко – Киев, 1996. – 40 с.
- 360. Николенко О. Н., Копач Е. А.** Современная русская антиутопия: традиции и новаторство. – Полтава: ООО «Фирма Техсервис», 2006. – 208 с.
- 361. Нич Р.** Мова модернізму: досвід відчуження і його наслідки // Сучасність – 2002. – № 1. – С. 91–104.
- 362. Ницше Ф.** Рождение трагедии из Духа музыки: Предисловие к Ричарду Вагнеру // Соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1: Литературные памятники. – С. 57–158.
- 363. Нікітін Л. М.** Віртуальна реальність як соціальне явище // Філософська і соціологічна думка. – 1999. – № 6. – С. 43–57.
- 364. Новиков В.** Возвращение к здравому смыслу (Субъективные заметки читателя антиутопий) // Знамя. – 1989. – Июль. – С. 214–220.
- 365. Новикова Т.** Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) // Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 179–204.
- 366. Носов Н. А.** Виртуальная психология. – М.: Аграф, 2000. – С. 14.
- 367. Носов Н.А., Михайлов А.Н.** Диагностика виртуальной образности // Труды лаборатории виртуалистики. Вып. 10. - М.: Путь, 2000. - 55 с.
- 368. Нямцу А. Е.** Легендарно-мифологические структуры в славянских и западноевропейских литературах: Учебное пособие. – Черновцы: Рута, 2001. – 208 с.
- 369. Нямцу А. Е.** Поэтика современной фантастики. – Черновцы: Рута, 2002. – Часть 1. – 240 с.
- 370. Нямцу А. Е.** Традиционные сюжеты, образы, мотивы: Статьи. – Черновцы: Рута, 2001. – 157 с.
- 371. Оболезнова Г.** Виктор Ерофеев: от вечного эпатажа к «роману-реке» // Семья и школа. – 1998. – № 8. – С. 38–41.
- 372. Огрызко В.** Интеллектуал западного типа // Литературная Россия. – 2006. – № 9. – С.6.
- 373. Одоевский В. Ф.** 4338. Город без имени // Русская литературная утопия. – М.: Издательство МГУ, 1986. – С. 102–139.
- 374. Ожегов С. И.** Словарь русского языка / Под ред. чл.-кор. АН СССР Н. Ю. Шведовой. – М.: Рус яз., 1986. – 797 с.

- 375. Оруэлл Дж.** «1984» и эссе разных лет: Пер. с англ. / Сост. В. С. Муравьев. – М.: Прогресс, 1989. – 384 с.
- 376. Осипов Н.** Страшное у Гоголя и Достоевского // Осипов Н. Е. Психоналитические и философские этюды. – М.: Академический проект, 2000. – С. 527–551.
- 377. Паниотова Т. С.** Утопия и миф в латиноамериканской культуре: к проблеме взаимосвязи. – Режим доступа: <http://www.ilaran.ru/?n=78>
- 378. Панкова М.** Два полюса пламени: образы огня в славянской культуре // Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – Харків, 1999. – С. 60–64.
- 379. Панченко А. М.** О русской истории и культуре. – СПб.: Азбука, 2000. – 463 с.
- 380. Панченко А.М.** Русская культура в канун петровских реформ. – Л.: Наука. ЛО, 1984. – 204 с.
- 381. Панченко Д.** Платон и Атлантида. – Л.: Наука. ЛО, 1990. – 181 с.
- 382. Паустовский К. Э.** Собрание сочинений: В 9 т.– М.: Худ. лит., 1984. – Т. 8: Пьесы; Теория капитана Гёрнета; Докум. повести. Статьи и выступления / Примеч. Л. Левицкого. – 447 с.
- 383. Пашенко В. І., Пашенко Н. І.** Антична література. – Київ: Либідь, 2001. – 717 с.
- 384. Пелевин В.** Чапаев и Пустота. Жёлтая стрела. – М.: Вагриус, 1999. – 414 с.
- 385. Перкінс Д.** Чи можлива історія літератури? – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.
- 386. Петров-Стромский В. Ф.** Эстетика нормы, эстетика идеала, эстетика виртуальности // Вопросы философии. – 2005. – № 5. – С. 68–82.
- 387. Петрушевская Л.** Номер Один, или В садах других возможностей. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 336 с.
- 388. Петруччани А.** Вымысел и поучение // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежн. лит.: Пер. с разн. яз. – М.: Прогресс, 1991. – С. 98–113.
- 389. Пивоев В. М.** Ирония как феномен культуры. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2000. – 106 с.
- 390. Пигулевский В.О.** Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. – Ростов н/Д.: Фолиант, 2002. – 418 с.
- 391. Пиотровский А.** Театр. Кино. Жизнь: Избранные статьи и воспоминания. – Л.: Искусство, 1969. – 511 с.

- 392. Писарев Д.** Идеализм Платона // Избранные философские и общественно-политические статьи. – М.: Госполитиздат, 1949. – С. 39–68.
- 393. Платон.** Избранное. – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 491 с.
- 394. Платон.** Избранные диалоги: Протагор. Пир. Федр. Ион. Апология Сократа. Критон. Федон. – М.: Худ. лит., 1965. – 440 с.
- 395. Платон.** Филеб. Государство. Тимей. Критий // Платон. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – 654 с.
- 396. Платонов.** Потомки Солнца // Русская и советская фантастика. – М.: Правда, 1989. – С. 535–542.
- 397. Подорога В.А.** Феномен города и философия истории XIX столетия // Историко-философский ежегодник-90. – М.: Наука, 1991. – С. 232–234.
- 398. Поль де Ман** Слепота и прозрение. – СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия», 2002. – 256 с.
- 399. Поль Жан** Приготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
- 400. Пономарёв Е.** НОМО POSTSOVETICUS: Творчество Александра Зиновьева вчера и сегодня // Звезда. – 1999. – № 7. – С. 185–191.
- 401. Попиванов И.** Трагикомичното в литературата. – София: Наука и изкуство, 1978. – 293 с.
- 402. Попов Ю. І.** Робінзонада: традиційна сюжетна модель // Традиційні сюжети та образи: Дослідження. – Чернівці: Місто, 2004. – С. 247–265.
- 403. Попов Ю.** Утопія // Лексикон загального та порівняльного літературознавства – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – С. 582.
- 404. Попов Ю.** Антиутопія // Лексикон загального та порівняльного літературознавства – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – С. 26.
- 405. Попова Н.** «Два Робера: парижские диалоги» // Литературное обозрение. – 1988. – № 11. – С. 85–87.
- 406. Поппер К.** Открытое общество и его враги. – М.: Феникс, Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. – Т. 1: Чары Платона. – 448 с.
- 407. Постмодернизм: Энциклопедия.** – М.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
- 408. Потебня А. А.** Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993. – 192 с.
- 409. Поэзия первобытного общества и родового строя.** – М.: Гос. изд-во, 1927. – Вып. 1. – 74 с.
- 410. Пригожин И., Стенгерс И.** Время, хаос, квант: Пер. с англ. – М.: Изд. группа «Прогресс», 1999. – 268 с.

- 411. Прокопчик С.** Нежелательные последствия // Фантастика 2006: [Сб.]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. – Вып. 2. – С. 103–144.
- 412. Пронина Е.** Фрактальная логика Виктора Пелевина // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 5–30.
- 413. Пропп В. Я.** Проблемы комизма и смеха. – М.: Искусство, 1976 – 183 с.
- 414. Пропп В. Я.** Русская сказка. – М.: Лабиринт, 2005. – 384 с.
- 415. Пропп В. Я.** Русские народные социально-утопические легенды К. В. Чистова // Пропп В. Фольклор. Литература. История. – М.: Лабиринт, 2002. – 464 с.
- 416. Пропп В. Я.** Собрание трудов. Русские аграрные праздники: опыт историко-этнографического исследования. – М.: Лабиринт, 2000. – Т. 3. – 186 с.
- 417. Проскурина В.** Петербургский миф и политика монументов: Петр Первый Екатерине Второй // Новое литературное обозрение. – 2005. – № 72. – С. 103–132.
- 418. Пьецух В.** Я и прочее. – М.: Худ. лит., 1990. – С. 219–220.
- 419. Рабле Ф.** Гаргантюа и Пантагрюель. – М.: Худ. лит., 1973. – 782 с.
- 420. Ранк О.** Миф о рождении героя: Пер. англ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 252 с.
- 420. Радциг С. И.** История древнегреческой литературы. – М.: Высш. шк., 1982. – 487 с.
- 421. Рапацкая Л. А.** Русская художественная культура. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. – 608 с.
- 422. Ревзина О.** Приглашение на казнь // Вскрытие покажет.... – М.: Прогресс-Литера, 1993.– С. 1–12.
- 423. Ревич В. А.** Просветительская утопия. – М.: Знание, 1979.– 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Литература»; № 6).
- 424. Резник Ю. М.** Социальная теория как область междисциплинарных исследований // Личность. Культура. Общество. – 1999. – Т.1, вып. 1. – С. 37–52.
- 425. Рерих Н.** Алтай – Гималаи. – М.: Рипол-классик, 2003 – 352 с.
- 426. Рикёр П.** Время и рассказ. – М.: СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 1: Интрига и исторический рассказ. – 313 с.
- 427. Рикёр П.** Герменевтика и психоанализ. Религия и вера. – М.: Искусство, 1996. – 270 с.
- 428. Рикёр П.** Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью. – М.: ACADEMIA, 1995. – 159 с.
- 429. Рікер П.** Ідеологія та утопія: Пер. з англ. – К.: Дух і літера, 2005. – 386 с.

- 430. Рікер П.** Що таке текст? Пояснення і розуміння // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-ге вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 305–327.
- 431. Рихло П. В.** Легенда про невмируще кохання Трістана та Ізольди: ТСО середньовічної генези // Традиційні сюжети та образи: Дослідження. – Чернівці: Місто, 2004. – С. 97–134.
- 432. Роганова И. С.** Постмодернизм: кризис литературы в эпоху СМИ // Бремя развлечений: Otium в Европе XVIII-XX вв. / Отв. ред. Е. В. Дуков. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. – С. 231–254.
- 433. Рогожа М. М.** Моральні засади сучасності // Людина в лабіринті перспектив. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2004. – С. 119–140.
- 434. Роднянская И.** «Поэтика грёзы» Рэя Бредбери как инструмент утопической критики цивилизации // Самопознание культуры и искусства ХХ века. Западная Европа и США. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 551–574.
- 435. Роднянская И.** Сюжеты тревоги. Маканин под знаком «новой жестокости» // Новый мир. – 1997. – № 4. – С. 199–212.
- 436. Розов Н. С.** К интегральной модели исторической динамики // Время мира. – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 1998. – Вып. 1 – С. 291–300.
- 437. Розова Т. В.** Утопія та сучасність. – О.: Астропринт, 1997. – 128 с.
- 438. Роменець В. А.** Психологія творчості: Навч. посібник. – 3-тє вид. – К.: Либідь, 2004. – 288 с.
- 439. Руднева Е.** Пафос художественного произведения. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. – 164 с.
- 440. Русские писатели: Библиографический словарь:** В 2 ч. / Под ред. П. А. Николаева. – М.: Просвещение, 1990. – Ч. 1: А-Л. – 432 с.
- 441. Руссо Н.** Город-джунгли // Рай земной. Зарубежная проза на экологические темы: Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 464–469.
- 442. Рыбаков В. М.** Гравилет «Цесаревич». – М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 351 с.
- 443. Рыбаков В.** Интервью «Вестям» (Израиль) от 17 октября 2002. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/rybakov/pages/publ19.html>.
- 444. Рымарь Н. Т.** Введение в теорию романа. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 268 с.
- 445. Рягузова Г.** Современный французский роман-«предупреждение» – К.: Наукова думка, 1984. – 207 с.

- 446. Сабат Г.** У лабіринтах утопій та антиутопій. – Дрогобич: Коло, 2002. – 160 с.
- 447. Сабинина О.** Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30–50-х // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 1990. – № 2. – С. 51–57.
- 448. Саймак К.** Город // Саймак К. Что может быть проще времени?; Город: Романы. – Запорожье: Российская культура, 1993. – 392 с.
- 449. Салтыков-Щедрин М. Е.** «Пропала сказка» // Салтыков-Щедрин М. Е. История одного города. Господа Головлёвы. – М., 1997. – С. 345–359.
- 450. Сакулин П. Н.** Филология и культурология. – М.: Высшая школа, 1990. – 249 с.
- 451. Сартр Ж.-П.** Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. – СПб.: Наука, 2002. – 319 с.
- 452. Сартр Ж.-П.** Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М., 1990. – 397 с.
- 453. Свентховский А.** Історія утопії. – М., 1910. – 425 с.
- 454. Свердлов М.** Технология писательской власти (О двух последних романах В. Пелевина) // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 31–47.
- 455. Святловский В. В.** Каталог утопий. – Москва; Петроград: Государственное издательство, 1925. – 100 с.
- 456. Святловский В. В.** Русский утопический роман. – Пг.: Гос. изд-во, [1-я Гос. тип.], 1922. – 52 с.
- 457. Сербиненко В.** Три века скитаний в мире утопии // Новый мир – 1989. – № 5. – С. 242–255.
- 458. Сервантес** Хитроумный Идальго Дон Кихот Ламанчский. – М.: Худ. лит., 1970. – 540 с.
- 459. Сереброва И.** Весь мир будет плакать // Фантастика 2006: [Сб.]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. – Вып. 2. – С. 68–89.
- 460. Семёнова С.** Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. – 2000. – № 5/6. – С. 67–102.
- 461. Сиваченко Г.** Пророк не своєї вітчизни. Експатріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. – К.: Альтернатива, 2003. – 280 с.
- 462. Силантьева В. И.** Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин: (Монография). – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.
- 463. Сирано де Бержерак:** Иной свет, или Государства и империи Луны // Зарубежная фантастическая проза прошлых веков. – М.: Правда, 1989. – С. 189–287.

- 464. Скоропанова И. С.** Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 4-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 608 с.
- 465. Словарь современного русского языка:** В 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд. – М.: Русский язык, 1988. – Т. 4: С–Я. – 800 с.
- 466. Слотердайк П.** Критика циничного розуму: Пер. з нім. – Київ: Тандем, 2002. – 544 с.
- 467. Смирнов И. П.** Художественные смыслы и эволюция поэтических систем . – М.: Наука, 1977 . – 203 с.
- 468. Смирнов Н.** Энциклопедия будущего: Василий Головачёв как зеркало русской фантастики // «КомпьюТерра». – 2005. – № 45. – С. 60–62.
- 469. Соколов С., Ерофеев В.** "Время для частных бесед..." // Октябрь. – 1989. – № 8. – С. 195–202.
- 470. Соколова И.** Авторская песня: от экзотики к утопии // Вопросы литературы. – 2002. – № 1. – С. 139–156.
- 471. Соколова В. К.** Заклинания и приговоры в календарных обрядах // Обряды и обрядовый фольклор. – М: Наука, 1982. – С. 11–17.
- 472. Соловьёв В.** Жизненная драма Платона. – Соловьёв В. Сочинения: В 2 т. – 2-е изд. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 582–626.
- 473. Софронов-Антони В.** Индустрия наслаждения // Логос. – 2000. – № 4. – 85 с.
- 474. Социальная философия Франкфуртской школы:** (Критические очерки). – М.: Мысль; Прага Свобода, 1975. – 359 с.
- 475. Стругацкий А. Н., Стругацкий Б. Н.** Град обреченный. – Донецк: Сталкер, 2006. – 460 с.
- 476. Стужук О. І.** Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ – ХХ століття): Автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Київський нац. ун-т. – К., 2006. – 18 с.
- 477. Суриков В.** Защита Галковского // Литературное обозрение. – 1995. – № 6. – С. 3–23.
- 478. Тайлор Э.** Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
- 479. Тмарченко Е. Д.** Уроки фантастики // В мире фантастики: Сб. статей и очерков о фантастике / Сост. А. Кузнецов. – М.: Мол. гвардия, 1989. – С. 140–159.
- 480. Тмарченко Н. Д.** Жанр // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина; Институт научн. информации по обществ. наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – С. 264–265.

- 481. Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н.** Теория литературы: В 2 т. / Под. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Изд. центр «Академия», 2004. – Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – 512 с.
- 482. Тамарченко Н. Д., Бройтман С. Н.** Теория литературы: В 2 т. / Под. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – 368 с.
- 483. Тараненко И.** Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии: Дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2001. – 206 с.
- 484. Татаркевич В.** Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання. – К.: Юніверс, 2001. – 368 с.
- 485. Твардовский А. Т.** По праву памяти // Твардовский А. Стихотворения. Поэмы. – М.: Дрофа, 2006. – С. 369–385.
- 486. Теоретико-литературные итоги XX века:** Литературное произведение и художественный процесс / Предисл. редкол.: Ю. Б. Борев (гл. ред.), С. Г. Бочаров, И. П. Ильин и др. – М.: Наука, 2003. – Т. 1. – 373 с.
- 487. Теория сознания** / Пер. с англ. А. Ф. Грязнова. – М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. – 288 с.
- 488. Тимашёва О.** По горячим следам // Литературное обозрение. – 1973. – №4. – С.95–97.
- 489. Тимофеева А.** Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60–80-х годов XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1995. – 18 с.
- 490. Ткаченко А.** Мистецтво слова: (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1998 – 448 с.
- 491. Тодоров Ц.** Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
- 492. Тодоров Ц.** Поняття літератури та інші есе. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2006. – 162 с.
- 493. Толкиен Дж.** О волшебных сказках // Утопия и утопическое мышление: Антология заруб. лит. – М.: Прогресс, 1991. – С. 277–300.
- 494. Толстая Т.** Кысь – М.: Эксмо, 2004. – 368 с.
- 495. Толстая Т.** Мюзики и Нострадамус // Толстая Т. Кысь. – М.: Эксмо, 2004. – С. 331–337.
- 496. Томашевский Б. В.** Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 334 с.

- 497. Томпсон Є.** Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / Пер. с англ. М. Корчинська – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 368 с.
- 498. Трахтенберг Л. А.** Функции пародических празднеств петровской эпохи // Бремя развлечений: Otium в Европе XVII-XVIII вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. – С. 91–106.
- 499. Тронский Л.** История античной литературы. – 3-е изд., испр. – Л.: Учпедгиз, 1957. – 486 с.
- 500. Трубецкой Е. Н.** Избранное . – М.: Канон, 1995. – 480 с.
- 501. Турнье М.** Пятница, или Тихоокеанский лимб. – СПб.: Амфора, 1999. – 303 с.
- 502. Тузков С. А.** Поэтика русской литературной утопии начала XX века: Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кировоградский педагогический институт им. В. Винниченко. – Кировоград, 1993. – 134 с.
- 503. Тюпа В. И.** Две модели литературного ряда // *Slavia Orientalis*. – 1995. – № 4. – С. 515–525.
- 504. Уайльд О.** Избр. произв.: В 2 т.: Пер. с англ. – М.: Гослитиздат, 1960. – Т. 2. – 295 с.
- 505. Українка Л.** «Утопия» в беллетристическом смысле // Публіцистика. Прозові твори. Листи. Статті. Дослідження. Спогади. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – С. 112–148.
- 506. Українка Л.** Утопія в белетристиці // Публіцистика. Прозові твори. Листи. Статті. Дослідження. Спогади. – К.: Вид-во АН УРСР, 1956. – С. 66–110.
- 507. Улицкая Л.** Путешествие в седьмую сторону света // *Новый мир*. – 2000. - № 8. – С. 12-106, № 9. – С. 11-105.
- 508. Уліцька Д.** Феноменологічна філософія літератури // Література. Теорія. Методологія / Пер. с польськ. С. Яковенка; Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – 543 с.
- 509. Утехин Н. П.** Жанры эпической прозы. – Л.: Наука, 1982. – 185 с.
- 510. УСЕ: Універсальний словник енциклопедія** / Гол. ред. ради чл.-кор. НАНУ М. Попович. – 3-те вид., перероб., доп. – К.: Всеуито, 2003. – 1414 с.
- 511. Успенський Б. А.** Филологические разыскания в области славянских древностей. – М.: Наука, 1982. – 279 с.
- 512. Ушков А. М.** Утопическая мысль в странах Востока: традиции и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 184 с.
- 513. Уэбстер Ф.** Теории информационного общества / Пер. с англ. М. В. Араповой, Н. В. Малыхиной; Под ред. Е. Л. Вартановой. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 400 с.

- 514. Уэллек Р., Уоррен О.** Теория литературы / Пер. с англ. А. Зверева, В. Харитоновна, И. Ильина. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
- 515. Фатеева Н. А.** Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
- 516. Федосеев Г. Ф.** Художественная концепция будущего в литературе предупреждений (к определению жанра) // Некоторые методологические и теоретические проблемы изучения литературы. – Ставрополь: Ставропольск. гос. пед. ун-т, 1971. – С. 42–58.
- 517. Федосеев Г. Ф.** Утопии социалистических литератур в свете ленинской теории отражения // Некоторые методологические и теоретические проблемы изучения литературы. – Ставрополь: Ставропольск. гос. пед. ун-т, 1971. – С. 58–77.
- 518. Федосов И. А.** Из истории русской общественной мысли XVIII столетия: М. М. Щербатов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1967. – 260 с.
- 519. Феномен Александра Зиновьева:** Антология / Сост. А. А. Гусейнов, О. М. Зиновьева, К. М. Кантор. – М.: Современные тетради, 2002. – 400 с.
- 520. Флоровский Г.** Метафизические предпосылки утопизма // Путь: Орган русской религиозной мысли. – М.: Информ – Прогресс, 1992. – Кн. I (I–VI). – 406 с.
- 521. Фомина В.** Метафизический Ерофеев и как с ним бороться // Дружба народов – 1997. – № 7. – С. 213–216.
- 522. Форстер Э. М.** Машина останавливается // Рай земной. Зарубежная проза на экологические темы: Сборник. – М.: Радуга, 1990. – С. 498–535.
- 523. Франк С. Л.** Ересь утопизма // Квинтэссенция: Философский альманах, 1991. – М.: Политиздат, 1992. – С. 378–396.
- 524. Франкл Д.** Цивилизация: утопия и трагедия / Пер. с англ. А. Г. Вронской. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 254 с.
- 525. Франс А.** Собр. соч.: В 4 т. – М.: Худ. лит., 1984. – Т. 4. Восстание ангелов; Рассказы; Публицистика. Пер. с фр., примеч. С. Р. Брахман и др. – 478 с.
- 526. Французская семиотика:** От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – 536 с.
- 527. Фрезер Д. Д.** Фольклор в Ветхом завете. – М.: Политиздат, 1985. – 511 с.
- 528. Фрейд З.** Бред и сны в «Градиве» В. Йенсена // Фрейд З. Художник и фантазирование. – М., 1995. – С. 153–162.
- 529. Фрейд З.** Психология масс и анализ человеческого «Я». – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 188 с.
- 530. Фрейденберг О. М.** Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.

- 531. Фрейдберг О. М.** Утопия // Вопросы философии. – 1990. – № 5. – С. 148–167.
- 532. Фромм Э.** Миф о сотворении мира // Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – С. 283–285.
- 533. Фрумкин К. Г.** Философия и психология фантастики. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.
- 534. Фукуяма Ф.** Конец истории // Философия истории: Антология. – М., 1995. – С. 290–310.
- 535. Хабермас Ю.** Кризис государства благосостояния и исчерпанность утопических энергий // Политические работы. – М.: Праксис, 2005. – С. 87–114.
- 536. Хабермас Ю.** Модерн – незавершённый проект // Современная литературная теория: Антология / Сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 226–243.
- 537. Хайдеггер М.** Гельдерлин и сущность поэзии // Философская и социологическая мысль. – 1992. – № 12. – С. 98–110.
- 538. Хайдеггер М.** Бытие и время // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет: Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1993. – С. 1–47.
- 539. Хайдеггер М.** Исток искусства и предназначение мысли // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет: Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1993. – С. 222–231.
- 540. Хаксли О.** О дивный новый мир // Английская антиутопия. Романы: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – С. 295–409.
- 541. Хаксли О.** Обезьяна и сущность // Английская антиутопия. Романы: Сборник. – М.: Прогресс, 1990. – С. 489–618.
- 542. Хализев В.** Теория литературы – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
- 543. Харитонов Е.** Люди – это такие существа ... или анатомия власти (О соврем. рос. фантастике и творчестве Александра Громова) // Громов А. Властелин пустоты: Романы. – М.: ЭКСМО, 1997. – С. 469–485.
- 544. Хауэлл И.** Апокалиптический реализм: фантастика Аркадия и Бориса Стругацких. – Режим доступа: http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/
- 545. Хёйзинга Й.** Homo ludens. В тени завтрашнего дня: Пер. с нидерл. – М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.
- 546. Хлодовский Р. И.** Ренессансный реализм и фантастика // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – М.: Наука, 1967. – С. 86–136.
- 547. Хозин Г. Г.** Современная глобалистика и проблемы перестройки системы международных отношений // Социально-политические науки. – 1990. – № 5. – С. 69–76.

- 548. Хоружий С. С.** Род или недород?: Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. – 1997. – № 6. – С. 53–69.
- 549. Хренов Н. А.** Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УССР, 2002. – 448 с.
- 550. Циолковский К. Э.** Исследование мировых пространств реактивными приборами // Вечное солнце: русская социальная утопия и научная фантастика второй пол. XIX – нач. XX века / Сост., предисл., коммент. С. Калмыкова. – М.: Мол. гвардия, 1979. – 431 с.
- 551. Чаликова В. А.** Предисловие // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит.: Пер. с разн. яз. / Сост., общ. ред. В. А. Чаликовой. – М.: Прогресс, 1991. – С. 3–20.
- 552. Чаликова В. А.** Встреча с Джорджем Оруэллом // Антиутопии XX века: Сб. произведений. – М.: Кн. палата, 1989. – С. 327–336.
- 553. Чаликова В. А.** Несколько мыслей о Джордже Оруэлле: (О романе «1984») // Знамя. – 1989. – № 8. – С. 222–225.
- 554. Чаликова В. А.** Об одной лингвистической утопии // Социокультурные утопии: Реф. сб. / ИНИОН. – М., 1985. – Вып. 3. – С. 256–297.
- 555. Чаликова В. А.** От Беловодья до... Бабаевского: О рус. социальных утопиях XX в. // Кн. обозрение. – 1989. – 28 апр. (№ 17). – С. 8.
- 556. Чаликова В. А.** Размышления о «Скотном дворе»: (О творч. пути Дж. Оруэлла, 1903–1950) // Родник. – 1988. – № 7. – С. 75–79.
- 557. Чаликова В. А.** Страна Утопия. Где она сегодня на карте реальности? // Знание-сила. – 1989. – № 9. – С. 65–70.
- 558. Чаликова В. А.** Утопия и свобода: Эссе разных лет. – М.: Весть, 1994. – 184 с.
- 559. Чапек К.** Средство Макропулоса // Чапек К. Пьесы / Пер. с чешск. Т. Аксель–М.: Искусство, 1959. – С. 279–361.
- 560. Черноіваненко Є.** Тип літератури і тип художньо-літературної свідомості в літературному процесі: Автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.02, 10.01.06 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2002. – 31 с.
- 561. Чернышов Ю. Г.** Социально-утопические идеи и миф о «золотом веке» в Древнем Риме: В 2 ч. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1992. – Ч. 1: До установления принципата. – 176 с.
- 562. Чернышова Т. А.** Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1985. – 336 с.

- 563. Чечулин Н. Д.** Русский социальный роман XVIII века. – СПб.: Тип. В.С.Балашева и К^о, 1900. – 53 с.
- 564. Чирков О.** Трагикомедия // Лексикон загального та порівняльного літературознавства – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – 572 с.
- 565. Чёрная Л. А.** Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени: (Философско-антропологический анализ культуры).– М.: Школа «Языки русской культуры», 1999. – 281 с.
- 566. Чёрная Н. В** мире мечты и предвидения. – К.: Наукова думка, 1972. – 227 с.
- 567. Чистов К. В.** Русская народная утопия: (Генезис и функции социально-утопических легенд). – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 539 с.
- 568. Чистов К. В.** Русские народные социально-утопические легенды XVII– XIX вв. – М., 1967. – 340 с.
- 569. Чичеров В. И.** Зимний период русского земледельческого календаря XVI–XIX веков: (Очерки по истории народных верований) – М.: Изд-во АН СССР, 1957. – 236 с.
- 570. Чумаков В. М.** Фантастика как литературно-художественное явление: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / МГУ им. М. В. Ломоносова – М., 1977. – 14 с.
- 571. Чумаков Ю. Н.** Ремарка и сюжет. Два фрагмента о сюжетной полифонии «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1979. – С. 48–70.
- 572. Чурсина Л. К.** К проблеме «жизнетворчества» в литературно-эстетических исканиях начала XX века (Белый и Пришвин) // Русская литература. – 1988. – С. 186–200.
- 573. Шайтанов И.** Мастер // Вопросы литературы. – 1988. – № 12. – С. 32–66.
- 574. Шайтанов И., Пронина Е., Свердлов М.** [Пелевин: критика] // Вопросы литературы. – 2003. – № 4. – С. 3–47.
- 575. Шаргунов С.** «Удава проглотили кролики»: Кое-что о новом Пелевине // Вопросы литературы. – 2004. – № 5. – С. 43–51.
- 576. Шаров А.** Остров Пирроу // Фантастика «1965 год»,– М.: Молодая гвардия, 1965. – Вып. 2. – С. 235–258.
- 577. Шацкий Е.** Утопия и традиция: Пер. с польск. – М.: Прогресс, 1990. – 456 с.
- 578. Шевченко Л. И.** Дистопии начала перестройки // Kieleckie studia rusycystyczne – Kielce: Akademia Swietokrzyska im. Jana Kochanowskiego, 2000. – С. 77–87.
- 579. Шевченко Л. И.** Типология моделей художественного видения – отражения действительности в русской прозе 70–80-х годов о современности. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – К., 1996. – 42 с.

- 580. Шелли М.** Франкенштейн, или современный Прометей / Пер. с англ. З. Александровой. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 320 с.
- 581. Шестаков В. П.** Эволюция русской литературной утопии // Русская литературная утопия. – М.: Изд-во МГУ, 1986. – С. 5–32.
- 582. Шестаков В. П.** Эсхатология и утопия: Очерки русской философии и культуры: Учеб. пособие. – М.: ВЛАДОС, 1995. – 208 с.
- 583. Шигарёва Ю.** Виктор Пелевин: «Мои наркотики – спортзал и бассейн»: Беседа с писателем // Аргументы и факты в Украине – 2003. – № 38. – 19 с.
- 584. Шиллер Ф.** Про наївну і сентиментальну поезію // Шиллер Ф. Естетика. – К: Мистецтво, 1974. – С. 244–345.
- 585. Шлайфер Р.** Обобщающая эстетика жанра: Бахтин, Якобсон, Беньямин // Вопросы литературы. – 1997. – № 2 (март-апрель). – С. 76–101.
- 586. Штекли А. Э.** Томас Мюнцер. – М.: Молодая гвардия, 1961. – 319 с.
- 587. Штекли А. Э.** Утопии и социализм. – М.: Наука, 1993. – 272 с.
- 588. Штурман Д.** Человечества сон золотой // Новый мир. – 1992. – № 7. – С. 121–154.
- 589. Шубкин В.** Читая Роберта Мёрля // Новый мир. – 1974. – № 3. – С. 258–274.
- 590. Эйдинова В.** «Антидиалогизм» как стилевой принцип русской «литературы абсурда» 1920-х – начала 1930-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стил. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.). – Екатеринбург, 1994. – Вып. 1. – Режим доступа:[http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049\(01_132007\)&xsl=showArticle.xslt&id=a24&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0049(01_132007)&xsl=showArticle.xslt&id=a24&doc=../content.jsp)
- 591. Элиаде М.** Избр. соч.: Азиатская алхимия. Сборник эссе. – М.: Янус-К, 1998. – 604 с.
- 592. Элиаде М.** Избранные сочинения: Миф о Вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. – М.: Ладомир, 2000. – 414 с.
- 593. Элиаде М.** Избранные сочинения: Очерки сравнительного религиоведения. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.
- 594. Элиаде М.** Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: Издательство АЛЕТЕЙЯ, 1998. – 456 с.
- 595. Эпштейн М.** Интернет как словесность // Пушкин: Тонкий журнал читающим по-русски. – 1998. – № 6/7. – 1 мая. – С. 44–46.
- 596. Эпштейн М.** Постмодерн в русской литературе: Учеб. пособие для вузов. – М.: Высш. шк., 2005. – 495 с.

597. Юхвид А. В. Философские проблемы виртуальной реальности и искусственного интеллекта: Доклад на третьей ежегодной всероссийской науч.-практ. конференции «Авторизованные образовательные реформы» (Политехнический музей, 19 мая 1999 г.) // Вестник МЭГУ: Международный научно-теоретический журнал авторизованной педагогики. – 2000. – № 12. – С. 54–57.

598. Янгиров Р. М. «Великая утопия»: К истории пореволюционной идейной революции художественного авангарда. – Литературное обозрение. – 1993. – № 9/10. – С. 56–60.

599. Яров Р. Основание цивилизации // Фантастика «1965 год». – М.: Молодая гвардия, 1965. – Вып. 2. – С. 300–306.

600. Ярхо В. Послесловие из далёкого прошлого: Размышления филолога-античника на темы «круглого стола» // Вопросы литературы. – 1999. – № 6. – С. 178–207.

601. Яусс Г. Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: Антология / Сост. И. В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – С. 192–201.

602. Boisdeffre P. Les écrivains français d'aujourd'hui – Paris: Press Universitaires de France, 1967. – 127 p.

603. Cox H. G. Feast of fools: A theological essay of festivity and fantasy. – Harv. Univ. Press, 1969.

604. Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms. – London: Penguin Books, 1979. – 761 p.

605. Curtius E. R. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. – Bern; München, 1984. – 342 s.

606. Encyclopedia of World Literature in the 20th Century / Ed. by W. B. Fleischman. – Vol. 3. – New York: Frederic Ungar Publishing CO, 1971. – 590 c.

607. Frye N. Varieties of Literary Utopias // Utopias and Utopian Thought / Ed. by F. Manuel. – L., 1973. – P. 25–57; Cambridge (Mass), 1965. – Vol. 120. – № 2. – P. 323–343.

608. Jamson F. Foreword, In Jean – Francois Lyotard. The Postmodern Condition A Report on Knowledge, p. XVI. – 216 p.

609. Heim M. The Metaphysics of Virtual Reality. – New York: Oxford University Press, 1993. – 234 p.

610. Huntington J. Utopian and antiutopian logic: H. Wells and his successors // Science fiction studies. Montreal, 1982. – Vol. 9, pt 2. – 132–149.

611. Literature, The Art of Satirical Media // The New Encyclopedia Britannica, Inc. – 15 Edition. – Chicago, 1993. – Vol. 23. – P. 174–175, 590.

- 612. Markiewicz N.** Głowne problemy wiedzy o literaturze. – Krakow: Wyd. Literackie, 1966. – 398 s.
- 613. Mumford L.** The Myth of the Machine. Technics and Human Development. Harcourt Brace Jovanovich, Inc. – N.Y., 1966. – P. 163–205.
- 614. Newman Ch.** The Post-Modern Aura. – Evanston: Northwestern UP, 1985. – 235 p.
- 614. Parniewski W.** Szkice z dziejow mysli utopijnej (od Platona do Zinowjewa). – Lodz, 2000. – 166 p.
- 615. Polak F.** The image of the future. – Leyden, 1961. – V. 1. – 512 p.
- 616. Schleifer R.** Rhetoric and Death. The Language of Modernism and Postmodernism Discourse Theory. – Urbana, 1990. – 203 p.
- 617. Todorov Z.** The Origin of genres // New literary history. – Baltimore, 1976. – Vol. 8, № 1. – P. 159–170.
- 618. Touponce W. F.** Ray Bradbury and the poetic of reverie: Fantasy, science fiction and the reader. – Mich.: Ann Arbor, 1984. – 131 p.
- 619. Trousson R.** D`Utopie et d` Utopiest. – Paris, 1998. – 133 p.
- 620. Trousson R.** Voyages aux pays de nulle part: histoire litteraire de la pensee utopique. – Bruxelles: Ed. de l'univ. de Bruxelles, 1979. – 296 p.
- 621. Utopia** // The Columbia Encyclopedia. Ed. by Lagasse, Paul. – Columbia: Columbia University Press, 2000. – P. 2952.
- 622. Utopia** // Encyclopedia of World Literature in the 20th Century / Ed. by W. B. Fleischman. – New York: Frederic Ungar Publishing CO, 1971. – Vol. 3. – P. 356.
- 623. Utopian Literature** // Cuddon J. A. A Dictionary of Literary Terms. – London: Penguin Books, 1979. – P. 356.
- 624. Utopian Literature** // Encyclopedia Americana / International Edition – Danbury, Connecticut: Grolier, 1981. – Vol. 27. – P. 844–845.
- 625. Utopian Literature** // Shipley J. Dictionary of world literary terms (Form. Technique. Criticism). – Boston: The Writer, Inc. Publishers, 1987. – P. 350–351.
- 626. Walsh Ch.** From utopia to Nightmare. – N. Y., 1962. – 235 p.
- 627. Weber E.** Antiutopias of XX century // Utopia. Ed. By Kateb G. – N.Y., 1971. P–82-89.
- 628. Weiss R.** The Renaissance discovery of classical antiquity. – N. Y., 1969.
- 629. Wiener A.** Magnificent myth. – Oxford: Oxford University Press, 1998. – 169 p.

