

С.Г. Шишкина

# Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке



Иваново 2009

Федеральное агентство по образованию  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
Ивановский государственный химико-технологический  
университет

**С.Г. Шишкина**

**ИСТОКИ И ТРАНСФОРМАЦИИ  
ЖАНРА ЛИТЕРАТУРНОЙ  
АНТИУТОПИИ В XX ВЕКЕ**

**Иваново 2009**

**ШИШКИНА, С.Г.** Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке /С.Г. Шишкина; Иван. гос. хим.- технол. ун-т. - Иваново, 2009. – 230 стр. ISBN 978–5–9616–0319–4.

Монография исследует историю и судьбу жанра антиутопии в контексте исторических реалий и художественных поисков XX столетия. Выявлена и проанализирована основная концептуальная триада, лежащая в основе антиутопий, - «человек – цивилизация – социум». Отмечены причины, способствующие трансформации жанра утопии в антиутопию. Прослеживается генезис термина «антиутопия», рассмотрены его жанровые разновидности. Установлено, что параллельно с научно-техническим прогрессом переплетаются и взаимообогащаются жанры утопии, антиутопии и научной фантастики. Рассматриваются проблемы специфики постмодернистской антиутопии, функций художественного слова в произведениях антиутопического жанра. В научный обиход вводятся новые литературные источники и критические материалы.

Для историков литературы и культуры, специалистам по механизмам культуры.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Ивановского государственного химико-технологического университета.

**Научный редактор** доктор филологических наук, профессор А.Н. Таганов (Ивановский государственный университет).

#### **Рецензенты:**

доктор филологических наук, профессор М.К. Попова (Воронежский государственный университет);

доктор филологических наук, профессор Н.Ф. Швейбельман (Тюменский государственный университет);

кандидат филологических наук, доцент Г.А. Лошакова (Ульяновский государственный университет).

ISBN 978–5–9616–0319–4

© Шишкина С.Г., 2009

© Ивановский государственный  
химико-технологический  
университет,  
2009

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. От утопии к антиутопии</b> .....	9
1.1 Бульвер-Литтон Э. «Грядущая раса».....	24
1.2 Уэллс Г. «Машина времени», «Спящий пробуждается».....	37
1.3 Лондон Д. «Железная пята», «Алая чума».....	50
1.4 Форстер Э. «Машина останавливается».....	59
<b>ГЛАВА II. Литературная антиутопия: к вопросу о жанровых дефинициях и границах</b> .....	67
2.1 Антиутопические мотивы в творчестве У. Голдинга.....	107
2.2 Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».....	109
2.3 Антиутопии Олдоса Хаксли «Обезьяна и сущность» и «Остров».....	111
<b>ГЛАВА III. Утопия, антиутопия и научная фантастика</b> .....	126
3.1 Роман К. Приста «Опрокинутый мир».....	131
3.2 Антиутопические мотивы в современных научно-фантастических романах (Д. Карп «Один», У. Миллер «Страсти по Лейбовицу», А. Левин «Этот идеальный день», Т. Диш «334», М. Фрай «Очень частная жизнь», С. Лем «Футурологический конгресс»).....	141
3.3 Образ истории в антиутопии.....	148
<b>ГЛАВА IV. Функция слова в антиутопии</b> .....	159
4.1 Художественное слово в романах У. Голдинга.....	162
4.2 От «Мы» к «Я» (роман А. Рэнд «Гимн»).....	167
4.3 Новое Слово Д. Оруэлла.....	185
4.4 Забвение слова в постмодернистской антиутопии.....	201
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	216
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b> .....	220

## ВВЕДЕНИЕ

Ушел в прошлое XX век. Его реалии с тревогой подтвердили истинность предположений, появившихся на рубеже XIX-XX веков в трудах философов и в робких попытках мастеров художественного слова, предупреждающих о том, что научные завоевания и их воплощение в технике не обязательно ведут к расцвету цивилизации. Историческая практика прошедшего столетия еще раз продемонстрировала истину: на пути к технологическому совершенству человечество неизбежно несет значимые потери в гуманитарной составляющей социума. Идея кризиса цивилизации плодотворно реализовала себя в общественном и социальном опыте ушедшего столетия. То, что казалось светлой волшебной сказкой в мечтаниях и устремлениях наших предшественников, обернулось горькой, безрадостной реальностью в ходе войн, революций, передела мира, угрозы атомного уничтожения...

Смена столетий рождает естественное желание подведения итогов и построения прогнозов относительно будущего для человечества, сконструированного им общества и человека в нем. «Завершается антиутопический век. Думаю, что одно из определений уходящего века может быть и таким»<sup>1</sup>, - заметил еще в 1989 году известный литературовед В. Новиков. Очевидно, что ученый имел в виду, прежде всего, антиутопическое мировоззрение, которое не могло не отразиться в художественном творчестве. В этом убеждает и массив литературных сочинений, созданных в XX веке. Он столь многочисленный, что на сегодняшний день уже нельзя считать антиутопию всего лишь

---

<sup>1</sup> Новиков В. Возвращение к здравому смыслу // Знамя, 1989, №7. С. 214.

разновидностью утопии, ее сатирическим воплощением или негативным отражением. Косвенное подтверждение этого тезиса – и список научной литературы, использованной для данного сочинения. Очевидно, что антиутопия - не будучи на сегодняшний день исследованной всесторонне и объемно - все настойчивее, тем не менее, признается самостоятельным жанром со своими специфическими характеристиками, границами, категориями, идеями, концепциями.

Даже беглое знакомство с известными нам теоретическими изысканиями отечественных специалистов убеждает в их концептуальной концентрации на поисках типологического сходства русскоязычных и зарубежных литературных антиутопий, либо на выявлении национального своеобразия образцов этого жанра в русской литературе. И это вполне понятно, поскольку именно российская действительность после революции 1917 года в полной мере предоставила картину реализации утопических идеалов, которые, что неизбежно, переродились в антиутопические конструкции. Очевидно и другое. Антиутопическое восприятие мира – явление интернациональное. Поэтому выводы и замечания, применимые к характеристике русскоязычных образцов, в значительной степени справедливы и состоятельны при анализе других литератур.

В центре настоящего исследования – англоязычная антиутопия XX века, ее истоки и трансформации. Цель работы – показать реализацию концептуальной триады «человек – цивилизация – социум» в англоязычных антиутопических художественных текстах с привлечением, по необходимости, образцов, созданных отечественными писателями и представителями других

культур. Мы старались не ограничиваться обращением к классическим художественным текстам антиутопий, а при необходимом обращении к ним пытались рассмотреть функционирование заявленной концепции под иным углом зрения, если таковое было возможно. Особое внимание в работе уделяется постмодернистскому тексту, в котором обозначенная триада проявляет себя исключительно своеобразно, поскольку здесь на первый план выдвигается проблема достоверности исторических знаний и исторических истин. «Все истины ложны; диалектичность развития состоит именно в том, что сегодняшние истины становятся завтрашними ошибками; последней инстанции нет»<sup>2</sup>, - заметил один из отцов-основателей жанра, Е. Замятин. Остановившаяся история - имплицитно или эксплицитно – присутствует практически в любой антиутопии, поскольку именно ее повороты и зигзаги объясняют своеобразие населяющих ее пространство персонажей. Антиутопия постмодернистской эпохи – история, замкнутая на самой себе, реальность, существующая вне общего исторического поля, насыщенная антиутопическими мотивами разной степени концентрации, что ведет к низвержению всех и всяческих аксиом и истин.

Антиутопическое слово – еще одна реальность, требующая осмысления и специального изучения. Глава данного исследования, посвященная выявлению специфики художественного слова в произведениях-антиутопиях, думается, лишь небольшой вклад в освещение означенной проблемы.

---

<sup>2</sup> Замятин Е. О литературе, революции, энтропии // Лица. Нью-Йорк, 1967. С. 253. Цит. по: Морсон Г. Границы жанра. Антиутопия как пародийный жанр // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 239

Говоря об антиутопии, нельзя забывать о ее генетическом родстве с утопией. Переплетение антиутопии и утопии имеет диалектический характер. Утопические построения, как и мечты, - неотъемлемое свойство сознания человека, признание антропоцентричности бытия. В этом убеждает и столь популярный в XX веке литературный жанр, как научная фантастика. Сращение утопии, антиутопии и научно-фантастических конструкций приводит к рождению своеобразных идей-образов, наполненных антиутопическим осознанием энтропийности бытия, его цикличности, неизбежной предсказуемости путей развития цивилизации и ощущению чужеродности в нем человека образца сегодняшнего дня. Именно такая литература подтверждает тезис о том, что в современном мире антиутопический жанр превращается в средство самосознания и самопознания нации.

Означенные выше тезисы частично объясняют концентрацию и компоновку материала вокруг того или иного предположения. Основные вехи исследования отражены в Содержании, предваряющем работу. В тексте более подробное освещение той или иной проблемы маркируется подчеркиванием имен интересующих нас авторов или названий исследуемых литературных источников. Отдельные проблемы, на которых мы концентрируемся особо, имеют заголовки, предваряющий и объясняющий более резкий переход от одной идеи к другой, что требует соответствующего переключения читательского внимания и ракурса восприятия.

Вполне понятно, что жанр научной монографии предусматривает постановку проблемы и показ степени ее изученности уже во Введении. Мы сочли это



избыточным, так как сам текст исследования, на наш взгляд, уже содержит перекличку идей, их критическое осмысление, анализ сделанного раньше и предположения о возможных путях дальнейшего изучения недосказанного. К тому же, признаемся, что хрестоматийно структурированный подход к изложению материала нарушил бы авторскую логику повествования.

Несколько размышлений по поводу Списка изученной литературы. В него включены только исследовательские сочинения, с разной степенью погружения рассматривающие проблему «Утопия и антиутопия». Художественные произведения, которые послужили материалом для анализа, моделирования гипотез и выводов, указаны в основном тексте. Многочисленные работы общетеоретического, исторического, социально-философского и мировоззренческого характера, использованные нами, также обозначены в сносках. Отчасти это объясняется тем, что, как нам представляется, всестороннее и объемное изучение антиутопии как жанра еще впереди, поскольку само время является катализатором появления все новых и новых образцов литературной антиутопии.

«Как слепок современной истории в манере Сальвадора Дали, где нарушены реальные образные пропорции, антиутопия XX века откликнулась на то, что, по словам Н. Бердяева, «происходит с миром во всех сферах» и именно – на «апокалипсис целой космической эпохи»<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Любимова А.Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты. Учебное пособие по спецкурсу. Пермь, 2001. С. 84

## ГЛАВА 1

### ОТ УТОПИИ К АНТИУТОПИИ

Слово «утопия» в переводе с греческого означает «место, которого нет». Терминологическое наполнение и расширение это слово приобрело после выхода в свет известного романа Томаса Мора «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии», (1516). С тех пор термин «утопия» прочно вошел в обиход. Он включает в себя несколько понятий. Во-первых, утопия – это вид социального мышления, направленного на конструирование и изображение статичного социального идеала. Во-вторых, вследствие осознания тщетности подобных попыток формируется еще одно терминологическое значение, метафорическое, которое становится синонимом всего необоснованного, невозможного во многих сферах - социальной, научной, технической, повседневной. Наконец, «утопия» - это и литературный жанр, который вобрал в себя все художественные попытки осмысления несовершенства социума, созданного человеком для человека, и демонстрации образцов другого общества, смоделированного в другом месте, в другое историческое или, чаще всего, во внеисторическое время, средствами художественного слова.

Утопические построения социального, философского и литературного характера сопутствуют всей истории мышления, передаваясь из поколения в поколения и становясь частью фольклора, национальной традиции. «Событие в сюжете по существу одно: перед читателем

каким-то образом открываются врата земного рая»<sup>4</sup>. Страна Кокейн в средневековых английских легендах и Кокань из французских фавлио, библейский Эдем и древнерусский град Китеж, Беловодье и Атлантида – мифы-утопии, рождаемые потребностями человеческой психики в надежде на лучшую жизнь. Одним из первых, кто воплотил мечты о другом, более совершенном мире в художественной форме, был, как считается, древнегреческий поэт Гесиод (8-7 века до нашей эры.), который создал впечатляюще-прекрасные картины «золотого века» на страницах своего произведения «Труды и дни». Черты утопизма можно обнаружить в сочинениях Августина («О граде божием»), Овидия и Лукиана. Элементами утопии изобилуют тексты Ветхого и Нового завета, труды итальянского мыслителя 12 века Иоахима Флорского, в частности его «Комментарий к Апокалипсису». Во все времена утопия раздвигает границы узнанного, позволяет заглянуть в непознанное, предвосхитить невозможное сегодня, но вероятное в грядущем. Утопия, по мысли Ламартина, это «преждевременная истина», «трансцендентная по отношению к действительности ориентация, которая, преобразуясь в действие, частично или полностью взрывает существующий в данный момент порядок вещей»<sup>5</sup>.

Не ставя перед собой задачу подробного и тщательного анализа и описания эволюции жанра, отметим, что классическим образцом ранней философской утопии, как известно, является трактат «Государство» Платона, созданный в 360 году до н.э. В нем автор,

---

<sup>4</sup> Любимова А. Ф. Жанр антиутопии в XX веке. содержательные и поэтологические аспекты. Пермь, 2001. С. 9.

<sup>5</sup> Цит. по: Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 121.

сопоставляя разные типы смоделированных им образцов государственного устройства, предлагает, как ему кажется, модель социума, наиболее подходящую для человека, его духовного и физического совершенствования. Воображение Платона, «уязвленное хаосом и беспутством окружающей жизни и жаждущее гармонии и порядка, нарисовало себе ...живую машину, в которой каждый винтик чувствовал себя частью Высшего Порядка. Он увидел мир, отделенный стеной от хаоса, соразмерный и подконтрольный высшим силам. Так возник платоновский город - архетип утопии на все времена».<sup>6</sup> Добавим, что философское сочинение Платона во многом обусловило жанрообразующие типологические принципы литературной утопии. Это незыблемость идеала, статичность хронотопа (при замещении категории времени категорией пространства), типажность образов, риторичность изображаемого, которую не «оживляет» форма диалога, происходящего, как правило, между автором и тем, кто познает новые миры и реальности. Заметим, что утопия, в большинстве своем, пренебрегает личностным фактором. К тому же, любое неутопическое устройство общества утописты мыслят как хаос, который нужно гармонизировать путем коренной ломки всех структур.

Предпосылки, принятые утопистами, являются каноничными для определения специфики жанра. Отмечая многообразие жанровых образцов, что объясняется как национальным своеобразием, так и историческим моментом, известный польский социолог Ежи Шацкий классифицировал их следующим образом:

---

<sup>6</sup> Чаликова В. Предисловие // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 12.

- 1) человек по природе добр, то есть причина его недостатков – неблагоприятные условия жизни;
- 2) человек пластичен и легко меняется в изменившихся реалиях;
- 3) не существует неустранимого противоречия между благом социума и благом индивида;
- 4) человек – существо разумное и способное становиться все более разумным, поэтому возможно устранить абсурд социального устройства, общественной жизни и установить рациональный порядок;
- 5) в будущем имеются ограниченные возможности, поддающиеся всестороннему предвидению;
- 6) в настоящей жизни нужно стремиться обеспечить человеку счастье на земле;
- 7) люди не могут пресытиться счастьем;
- 8) возможно найти справедливых правителей или научить людей, избранных правителями, быть справедливыми;
- 9) утопия не угрожает свободе индивидуума, поскольку именно в ее рамках реализуется истинная свобода.<sup>7</sup>

Именно в таком ракурсе построено подавляющее количество произведений утопического характера, начиная с сочинения Томаса Мора, которое и считается родоначальником нового литературного жанра. Художественные достоинства таких сочинений, как правило, спорные, поскольку весь сюжет не более чем иллюстрация достаточно иллюзорной идеи или совокупности идей, демонстрация которых происходит, пусть и в привлекательном для читателя ракурсе, но весьма прямолинейно и декларативно. Так, сюжет «Утопии» Томаса Мора сводится к тому, что некто Рафаэль Гитлодей, вернувшись из плавания в страну «за

---

<sup>7</sup> Шацкий Е. Утопия и традиция. М., Прогресс, 1990. С. 71-72.

горами, за долами», рассказывает автору о модели государственного устройства, идеального с точки зрения «Говоруна» (так переводится на русский язык «Гитлодей»). Характерной чертой этого нового общества является отсутствие любой частной собственности, что и приводит к процветанию государства. Подобными идеями были пронизаны английские политические баллады, проповеди и сочинения средневекового мыслителя Томаса Мюнцера, «Похвала глупости» Эразма Роттердамского (посвятившего, кстати, свой философский трактат Томасу Мору). На основе мечтаний о реализации социального и нравственного идеала сконструирована Телемская обитель» (Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»), а телемиты разумны, добродетельны и счастливы. Чрезвычайную популярность благодаря своей социальной утопии «Город Солнца, или Идеальная Республика», приобрел Томмазо Кампанелла, итальянский мыслитель и философ, который не ограничивается только требованиями отмены частной собственности, но, как раньше Ф.Рабле, говорит и о необходимости улучшения отношений между людьми путем искоренения таких пороков, как зло, зависть, эгоизм. Солярии, обитатели искусно сконструированного города Солнца (по имени его правителя), почти идеальны, главное для них – труд. Но они начисто лишены каких бы то ни было чувств, эмоций, привязанностей и индивидуальных черт характера. Весьма авторитетным в свое время и на много лет позднее стало сочинение Ф. Бэкона «Новая Атлантида», в центре которого постулат о безусловной ценности знания. Многие гипотетические построения, созданные Бэконом, легли в основу научных открытий и научно-фантастических проектов.

Представляется важным отметить, что утопия, с древнейших ее образцов, была союзницей цивилизации, а иногда и подталкивала цивилизационное развитие, определяла пути социального мышления, что находит отражение как в философских, так и в собственно литературных сочинениях. Каждая историческая эпоха, как известно, рождает свои утопии. В период Возрождения и во времена великих географических открытий утопии имели, как уже отмечено, характер описания путешествий в идеальные государства. Появлением большого количества утопий отмечена эпоха Просвещения, 17-18 века, что вполне естественно для общей атмосферы уверенности в силах и способностях человеческого разума и в возможность улучшения природы человека путем расширения им границ познания мира и самого себя. Именно в это время появляются такие сочинения, вошедшие в «золотой фонд» утопий, как «Христианополис» И.Андре (1619), «Океания» Дж. Паррингтона (1656), «Иной свет, или Государства и империи Луны» Сирано де Бержерака, «Закон свободы» Дж. Уинстенли (1652), «История севарамбов» Д. Вераса (1700), философские повести Вольтера «Микромегас» (1752) и «Кандид, или Оптимизм» (1758) «Кодекс природы, или Истинный дух ее законов» Морелли (1755), «Южное открытие» Р.де Ла Бретонна (1781) и многие другие. Более поздние утопии, созданные в 19-20 веках, несут на себе отпечаток социальной борьбы и, не являясь при этом собственно социальными трактатами, становятся, по замечанию О.А. Павловой, «превращенными формами социального идеала»<sup>8</sup>, заметим, с ярко выраженной критикой существующего социума, что и определяет

---

<sup>8</sup> Павлова О.А. Метаморфоза литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград, 2004. С. 229.

наполнение нового социального пространства, конструируемого автором. Такие сочинения уже не ограничиваются констатирующим описанием «прекрасного далёка», а предлагают свои модели изменения эволюционного исторического процесса с помощью внедрения несуществующих, зачастую фантастических проектов и инструментов. Таковы произведения Э. Беллами («Будущий век. Через 100 лет»), У. Морриса («Вести ниоткуда»), роман Э. Бульвер-Литтона «Грядущая раса», «Уолден» Г.Торо, «Путешествие в Икарию» Этьена Кабе, «Что делать?» Н.Г.Чернышевского и др. «Беллетристика, став излюбленной формой выражения социальной мысли, обрисовывала государство будущего — новый социальный строй — в определенной и законченной картине»,<sup>9</sup> добавим, вне исторических категорий.

На рубеже XIX-XX столетий внутри самого жанра возникает достаточно четкое деление на научно-фантастическую и социокультурную утопию, что объясняется развитием науки и техники, изменением взгляда на человека и его природу в результате достижений естественнонаучных дисциплин и поступательного развития социальной мысли. Появляются и новые определения жанра, осмысливающие данность, проверяются границы. Так, В.В.Святловский, известный в свое время русский ученый, историк и литературовед, в аннотированном «Каталоге утопий» (1923), который, отметим, вобрал в себя уже две тысячи наименований, указывает, что жанр может включать в себя только

---

<sup>9</sup> Святловский В. В. Русский утопический роман. Петербург, 1922. С.3. Цит. по: Бугров Д.В. В ожидании иного: социокультурный феномен журнала "Идеальная жизнь". [http://proceedings.usu.ru/?ase=mag/0035\(01\\_09\\_2005\)](http://proceedings.usu.ru/?ase=mag/0035(01_09_2005))



произведения, имеющие преимущественно экономическое, социально-философское или социально-политическое содержание. Таким образом, вне границ утопии остаются фантазии научно-технического толка, описания несуществующих стран, их ландшафтов и животного мира, а также утопии явно сказочного или сатирического характера, равно как и утопии-фантазии из звериного эпоса<sup>10</sup>. Представляется, что перспективы развития социально-культурной разновидности жанра наметил и Герберт Уэллс в своем беллетризованном трактате «Современная утопия» (1905): «...утопии, рассматривающие будущее лишь с точки зрения научного прогресса, при всем интересе, который они представляют для читателя, не могут иметь серьезного значения: быть может, завтра же будет сделано открытие, которое перевернет все наши понятия о законах природы, которые производили открытия гениев прошлого. Несравненно интереснее и важнее те утопии, которые рассматривают будущее с точки зрения отношений между людьми. В конце концов, будущее интересует нас лишь постольку, поскольку в нем будет принимать участие человек. ...Цель всякой утопии вообще, а утопии социальной - в частности, заключается в том, чтобы показать, куда может прийти человек, если он пойдет по тому или иному направлению. Но пойдет ли человек по направлению, которое ему указывает утопия, предугадать невозможно»<sup>11</sup>. Таким образом, Герберт Уэллс подчеркивает важность так называемого человеческого фактора для развития утопии, которая не ограничивается уже описанием слепка с виртуальной модели идеального социума, но охватывает всю жизненную среду человека – начиная с его внешнего

---

<sup>10</sup> Святловский В. В. Каталог утопий. М.- Петербург, 1925.

<sup>11</sup> Уэллс Г. Современная утопия // [www.scilib.ru/lib/sb/book/1640](http://www.scilib.ru/lib/sb/book/1640)

вида, внутреннего мира до макрокосмоса, в котором человек обитает.

Приведем определение социокультурной утопии, предложенное Д.В. Бугровым, показавшееся нам наиболее полным и уместным в данном контексте, так как именно эта разновидность утопии с большим на то основанием может считаться прародительницей жанра антиутопии: «социокультурная утопия — это произведение, имеющее литературный сюжет и отражающее искреннее представление автора об идеальном обществе. Именно сюжетность, авторство и искренность отделяют понимаемую таким образом социокультурную утопию от народных преданий о «некотором царстве» и мечтаний о «золотом веке» — с одной стороны, сатирической литературы — с другой, футурологических проектов — с третьей. С четвертой стороны, социальная утопия граничит с научной фантастикой, но таковой все-таки не является, ибо, в отличие от последней, утопия возникла задолго до тех времен, когда прогресс науки и техники стал в значительной мере определять общественное сознание. Литературная ценность социокультурных утопий проблематична»<sup>12</sup>. Одно из наиболее емких и объемных определений жанра утопии принадлежит американскому исследователю Л.Сардженту, который, в 1979 году, подводя своеобразные итоги развития жанра, соединил обязательное и отбросил лишнее, как бы дополняя и развивая приведенные выше характеристики. Так, он считает, что «утопия – это подробное и последовательное описание изображаемого, но локализованного во времени и пространстве общества, построенного на основе

---

<sup>12</sup> Бугров Д.В. В ожидании иного: социокультурный феномен журнала "Идеальная жизнь"// [http://proceedings.usu.ru/?ase=mag/0035\(01\\_09\\_2005\)](http://proceedings.usu.ru/?ase=mag/0035(01_09_2005))

альтернативной социально-исторической гипотезы и организованного как на уровне институтов, так и человеческих отношений, - совершеннее, чем то общество, в котором живет автор»<sup>13</sup>. Очевидно, что построения научно-фантастического характера вынесены им за рамки того жанра, который он считает утопическим.

Рубеж XIX–XX столетий характеризуется победоносным наступлением и утверждением панутопизма, «который, в конечном счете, приводит к попытке воплощения утопий в жизнь»<sup>14</sup>, что во многих отношениях способствует зарождению и развитию антиутопического мировоззрения и его воплощения в литературе. Общепризнано, что литературная антиутопия оформляется как жанр и приобретает свои специфические характеристики лишь в XX веке. Однако становление жанра происходит постепенно, параллельно с поступательным движением цивилизации. Активный процесс накопления антиутопических мировоззренческих позиций характерен для конца XIX столетия. «Близоруко было бы не видеть, - писал Н. Бердяев, - что в жизни человечества произошла перемена, после которой в десятилетие происходят такие же изменения, какие раньше происходили в столетия»<sup>15</sup>. В значительной степени радикальные изменения материального плана объясняются ускоренным развитием науки и техники. В этой связи упомянем несколько открытий и достижений, которые, бесспорно, оказали влияние на мировоззрение человечества. Так, учение Дарвина изменило взгляд на природу человека и его место в макрокосмосе; Грегор Мендель уже обнародовал результаты изучения

---

13 Sargent L. Introduction// *British and American Utopian Literature, 1516-1978*. Boston, 1979. P. 13.

<sup>14</sup> Павлова О.А. Указ соч. С. 229.

<sup>15</sup> Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1990. С. 12.

наследования основных родовых и видовых признаков; Зигмунд Фрейд проанализировал психику человека как переплетение сознательного и бессознательного; открытие Д.И. Менделеевым периодической системы элементов подтолкнуло пересмотр представлений о материи. Внедрение радио, телефона и телеграфа во много крат ускорили привычный ранее темп существования; изобретение новых средств передвижения позволило проникнуть в такие места на планете, которые раньше были доступны лишь человеческой фантазии. Все меньше и меньше неизведанного и непознанного остается для разума человека, да и непонятное и недоступное сегодня вполне могло стать обыденным завтра, что с успехом продемонстрировал Жюль Верн и его книги, которые к концу века уже стали путеводителями по стране неизвестного. Неведомые миры, построенные в иной системе координат, вне времени и не на каком-то далеком острове Утопия или в несуществующей стране, а в знакомых, но других, обогащенных достижениями человеческого разума местах, становятся в литературных произведениях обыденным явлением.

Мощный прорыв в области науки и техники вооружает человека новым инструментарием для осмысления процессов бытия и своего места в мире, меняет ракурс зрения на происходящее и природу человека. Вместе с тем, ускоряет формирование настороженно-скептического отношения к достижениям научно-технического прогресса. Они не всегда воспринимаются как неизбежный катализатор улучшения общественных отношений, ведущих к появлению человека нового типа – более совершенного как духовно, так и физически. Приходит понимание того, что техника и технический прогресс – надсоциальная и надчеловеческая данность, имеющая

свою внутреннюю логику и свои законы развития. Техника становится автономной, так как способна к саморазвитию, безграничному совершенствованию собственных параметров. Стремительное её развитие, несмотря на кажущийся прогрессивный характер происходящего, нарушает равновесие материальных и духовных сил. На смену упоению техническими достижениями приходит понимание того, что технологический и научный прогресс не означают прогресса духовного, социального и культурного. Научно-технический разум заполняет новую «техническую цивилизацию», которая грозит полной дегуманизацией мира. Угроза технократического мышления все чаще омрачает ожидания от нового столетия.

Заметим, что «технократизм» понимается нами как способ мышления, автоматически перенесенный в мир живой природы из мира техники. Механические принципы, изначально заложенные в условия функционирования и поступательного развития техники, в технократическом пространстве определяют способ поведения человека и его мышление. Отсюда односторонность, жесткость и жестокость, однозначность и одномерность, то есть, мировоззренческая концептуальная заданность и регламентация. При этом средство рассматривается в качестве цели и наоборот.

М. Хайдеггер несколько позднее определит такое мышление как «вычисляющее», противопоставляя ему «осмысляющее». «Вычисляющее мышление», по его мнению, ограничено, поскольку оно предельно конкретно и прагматично. Его алгоритм считается лишь с определенными запланированными результатами во всех областях знаний и их практиках, включая и сферу

гуманитарных наук.<sup>16</sup> В такой системе координат человек становится одномерным и предсказуемым. «Человек делается орудием производства продуктов. Вещь становится выше человека», - замечает Н.Бердяев.<sup>17</sup> Технократизм уничтожает перспективы, сужает горизонты, превращает человека в живой механизм с заранее заданной программой. Такой одномерный человек, по мнению русских и западных философов, становится неизбежным побочным продуктом цивилизации (отметим, что в данном контексте термин «цивилизация» применяется нами синонимично понятию «научно-технический прогресс»). Человек, по определению О. Шпенглера, становится «человеком-хищником» («Raubtier»). При этом техника подавляет волю и разум человека, бывшего ранее завоевателем и творцом. Н. Бердяев, анализируя несовпадение темпов технократической цивилизации (то есть, прогресса) и культуры (в данном случае, духовной оболочки социума), выделяет четыре знаковых момента новой духовности, которые, по его мнению, означают победу цивилизации над культурой и постепенную некрофилию культуры:

- 1) уничтожение творчества как такового, что требует устранения искусства и философии, замену их искусством инженерного плана;
- 2) переход к новому типу этики – от миссии хранения и продолжения творения к сугубо прагматическому использованию их в своих целях;
- 3) господство «философии обладания» над «философией бытия» (отметим, что эту черту как главную для новой цивилизации выделял и Э. Фромм);

---

<sup>16</sup> Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Избранные статьи позднего периода творчества. М., 1991.

<sup>17</sup> Бердяев Н.А. Смысл истории. М., 1990. С. 149.

4) утрата возможности созерцания Бога, истины, красоты, то есть, потеря вечных ценностей<sup>18</sup>.

Очевидно, что в таких условиях меняется взгляд на человека как на объект познания и отражения в художественной и творческой практике. Вера в возможность создания идеального представителя homo sapiens, что является концептуальным ядром предшествующей утопии, исчезает. Спорадически сомнения в неизбежности появления идеального человека возникают и прежде – достаточно вспомнить М. Шелли, Вольтера, Ф. Достоевского и М. Салтыкова-Щедрина. Еще раньше, в 1727 году, появляется, по сути, одно из первых сочинений в жанре технократической антиутопии - третья книга «Путешествий Гулливера» Джонатана Свифта с описанием летающего острова Лапута. В конце XIX века – начале XX такие настроения становятся определяющими. Человечество вглядывается в «Черный квадрат» Малевича, прообраз неизвестного будущего, уже не с трепетным ожиданием и надеждой, а с тревожным недоумением. Новый человек нового времени, вооруженный новыми знаниями, больше не моделирует идиллическое утопическое пространство. Скорее, его гипотетические конструкции отражают боязнь технократизма, возведенного на базисе новых научных знаний, и опасения по поводу неизбежности потери человеческого, духовного, сакрального в человеке. Что происходит с человеком нового времени, позднее спросит Р. Гвардини. И ответит: «Человек потрясен, выбит из колеи и уязвим для сомнений и вопросов. Когда это случается в эпохи перелома, пробуждаются самые глубинные слои человеческого существа. С неведомой раньше силой просыпаются первобытные эффекты: страх, насилие, алчность,

---

<sup>18</sup> Там же. С. 76-78.

возмущение против порядка. ... Возможность достичь согласия с собой и справиться с вопросами своего бытия раньше обеспечивалась надежностью старого традиционного состояния мира; теперь она исчезает».<sup>19</sup> Таким образом, возникает ситуация, когда человечеству некуда стало больше двигаться. Сюжетно-семантическое пространство утопии меняется. Даже сочинения, задуманные в образцах привычного жанра утопии, обращаются в свою противоположность, сатирическую утопию. Пример тому – «Эрево́н» С. Батлера, (1888), «Взгляд назад» Э. Беллами (1888), «Вести ниоткуда» У. Морриса (1890). Однако постепенно и сатирическая утопия (практически любой образец утопической литературы – имплицитная или эксплицитная сатира на существующий социум) наполняется антиутопическими мотивами, соединенными с научно-фантастическими элементами, что связано с все большим воцарением технократического мышления. «В сравнении с научной фантастикой антиутопия рассказывает о куда более реальных и легче угадываемых вещах. Научная фантастика скорее ориентируется на поиск иных миров, моделирование иной реальности, иной «действительности». Мир антиутопии более узнаваем и легче предсказуем. ... Это не означает, что антиутопия значительно расходится с фантастикой. Она активно использует фантастику как прием, расходясь с нею как с жанром»<sup>20</sup>.

Возникает своеобразный конгломерат идей, наполненных упоением достижениями науки настоящего,

---

<sup>19</sup> *Гвардини Р.* Конеч философии нового времени // <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s01/z0001009/> -

<sup>20</sup> *Липков А.И.* Проблемы художественного воздействия: принципы аттракциона. М., 1990. С. 200.



попытками предвидения ее развития в будущем и предсказаниями, все больше отклоняющимися в сторону предупреждения, судьбы и облика человека нового сообщества, социум и степень развития цивилизации которого во многом определяются и конструируются научно-техническим прогрессом.

\* \* \*

### 1.1. Бульвер-Литтон Э. «Грядущая раса».

В этом плане интерес представляет роман Э. Бульвер-Литтона «Грядущая раса» (1870), чрезвычайно популярный в свое время как в Англии, так и в России. Сюжет его развивается, казалось бы, по обычной для утопии схеме. Главный герой, американец, путешествуя по Европе, встречается со старым приятелем. Ныне – это вполне успешный горный инженер, который, осматривая рудники, расположенные неподалеку от деревушки, где он жил, обнаруживает нечто странное, необычное, не поддающееся пониманию. Охваченные жаждой исследования, соединенной с авантюризмом и желанием развеять тревожные сомнения, приятели начинают погружение в необъятную горную пещеру. Путешествие заканчивается трагически - инженер погибает, сорвавшись со страховочной веревки. Американец же попадает в неизвестное ему ранее сообщество людей, которые, когда-то спасаясь от потопа, нашли в высоких горах огромную пещеру, унесли в нее все, какие было возможно культурные ценности и памятники, и на основе сохранившейся материальной оболочки создали новую цивилизацию, насыщенную непостижимыми для героя достижениями науки и техники. Достаточно сказать, что источником энергии, поддерживающей существование

всех сфер жизни, является некая мощная, обладающая магнетизмом и гальванизмом, жидкость, – вриль (wril). Именно она позволила племени выжить, испуская свет, обеспечивая теплом и являясь необходимой для приготовления пищи и сохранения продуктов питания. Вриль восстанавливает равновесие в природе и в силах человека при болезни. Вриль используется как топливо в средствах передвижения – благодаря ей человек может летать, управляя прикрепляющимися легкими, изящными крыльями. Она движет лентами, которые заменяют современные американцу улицы и автобусы на них. Она является необходимой энергией, питающей все машины, аппараты и автоматы. Она же при определенных условиях может послужить смертоносным зарядом, поражающим врагов.

Американец постепенно все больше и больше узнает о жизни народа, населяющего пещеру. Происходит это во многом благодаря семье главы Свето-Хранительного совета племени, в которой он очутился волею судеб, и особенно в результате доверительных теплых отношений, установившихся между путешественником и дочерью вождя, Зи. Оказывается, что население состоит из 12 000 семейств. Все они – потомки разных, спасшихся после катастрофы племен. Существование их почти совершенно, во всяком случае, поначалу чувство изумленного удивления не покидает главного героя.

Так, к примеру, достаточно основательно он рассматривает систему устройства государства и исчерпывающе подробно повествует о ней читателю. Несмотря на родовую демократическую социальную структуру, в обществе существуют определенные государственные институты правления и управления, явно позаимствованные автором – в традициях Дефо и Свифта -

из современной ему действительности, но улучшенные с учетом утопических социальных учений и новейших научных изобретений. Нет законодательства, нет конституции, нет свода правил – люди живут в соответствии с требованиями своего рода общественного договора, положения которого переходят из поколения в поколение и считаются, наряду с религиозными установками, незыблемыми нормами существования. Статус главы передается умирающим правителем наиболее, по его мнению, достойному, но при этом вождь не является диктатором, единолично управляющим страной. Работают несколько комиссий, функции и сферы деятельности которых достаточно четко определены. В частности, есть иностранный отдел, который ответственен за сбор информации о новых технических изобретениях в других родственных племенах, есть коллегия ученых, разрабатывающая константы умственного и физического воспитания и обучения, исходя из принципа их целенаправленности и практической, точнее, прагматической, пользы; специальный комитет следит за жизнеспособностью удивительной жидкости – вриля; отделы эмиграции, подчиняющиеся непосредственно Туру, Верховному правителю, координируют состав населения – существует правило, согласно которому недовольные покидают племя и уходят жить в другое место. Нет преступности, нет бедности, за отсутствием необходимости нет армии. «Подчинение правилам, усвоенным всем обществом, сделалось между ними как бы инстинктом, вкорененным самою природою»<sup>21</sup>. Семья, вполне в патриархальных канонах, является хранителем традиций и обычаев.

---

<sup>21</sup> Бульвер-Литтон Э. Грядущая раса. [www.bulver\\_litton\\_yed\\_grjadushaja\\_rasa](http://www.bulver_litton_yed_grjadushaja_rasa)

Любопытно проявляет себя в романе категория времени. Оно лишается линейной конкретности, ускоряется, замедляется и, что свойственно законам жанра научной фантастики, течет в своей системе координат. Следует заметить, что настоящее, сегодняшнее для американца уже известно им, но оно – пройденный этап, упоминания и воспоминания о котором находятся лишь в сохранившихся преданиях. Примечательно, что время, в котором жил американец до путешествия в пещеру, характеризуется новым племенем как варварский период истории, находящейся ныне в другой, неизмеримо более совершенной и высокой фазе развития.

В этом убеждают и наблюдения, касающиеся культуры повседневности жителей новой цивилизации. Красота – ее символ. Дикой, таинственной, не поддающейся описанию красотой наполнены ландшафты (что, заметим в скобках, тоже соответствует декларации утопии о необходимости гармонии человека с природой). Красивы здания, напоминающие античные совершенные постройки, красивы полувоздушные одежды, красиво и многокрасочно убранство жилищ, словно сошедшее с полотен Луи Кранаха, как отмечает для себя американец. Красивы жесты, красива эстетика еды. Тонкость вкуса, гурманство и изящество присущи каждому в этом сообществе, в том числе и маленьким детям. Красивы машины – даже работающие на полях, красивы роботы, которых автор называет автоматами. Красивы лица живущих, по типу не похожие ни на одно из известных американцу, очертаниями и выражением напоминающие сфинкса с его строгой правильностью, чувством величественного покоя и таинственной красотой. Безупречной, канонической красоты так много, что постепенно она останавливается в своем

совершенствовании внутри самой себя. Она вырождается, теряет образную наполненность и способность вызывать ответные эмоции, превращаясь в фотографично-бездушный слепок с действительности. Это подтверждается размышлениями Путешественника. Так, в портретной галерее, отражающей некоторые ступени развития этой новой цивилизации, американец, глядя на лики представителей расы, отмечает: «Спустя тысячу лет после открытия вриля, тип лица уже обнаруживает заметную перемену; ...по мере того как развивалась красота нового типа, искусство художника делалось все безличнее и монотоннее».

Однако постепенно житель старого мира все чаще и чаще задает себе и окружающим вопрос, чем наполнена эта совершенная красота. Оказывается, внешнее совершенство, одетое в оболочку культуры и воспитанности, еще не свидетельствует о наличии высоких моральных качеств, гуманности, толерантности, доброты. Главный герой должен был умереть, поскольку он, с просвещенной наивностью жителя XIX столетия, задавал слишком много вопросов не только Правителю, но и всем окружающим, что могло привести к брожению умов. Сын главы комиссии, ребенок лет 12, был готов безропотно и бездумно выполнить решение Правителя по уничтожению инакомыслящего, поскольку, как следует из его безмятежного бесстрастного объяснения, истребить то, что вредно обществу – не преступление. Послушные дети нового сообщества убивают вредных животных, диких змей, летучих ящериц, не задумываясь о том, что уничтожают живых существ, ярко проявляя при этом то, что Н. Бердяев назвал «исконным варварством человечества»<sup>22</sup>. Еще во время первой встречи,

---

<sup>22</sup> Бердяев Н. Указ. соч. С. 23.

обернувшись на прикосновение этого ребенка, герой заметил, что «В глазах его (ребенка – С.Ш.) было выражение жалости и сострадания, напоминавшее то, с которым смотрят на раненую птичку или помятую бабочку. Я отпрянул от этого прикосновения и отвернулся от этого взгляда. У меня было неясное представление, что этот ребенок нисколько не задумался бы убить меня, подобно тому, как человек убивает птицу или бабочку»<sup>23</sup>. Для жителей великой расы – Аны – американец столь же неполноценен и не сравним с ними по развитию, как пресмыкающиеся животного мира, как маленький ничтожный Гулливер для величественных великанов-бробдингнегов. Тот факт, что носителем варварских настроений является благовоспитанный ребенок, представитель самых высоких слоев нового демократического общества, сводит на нет все уверения правителей в концептуальности формирования нового идеального человека. Оно также ярко иллюстрирует негативное отношение Бульвер-Литтона к идее сохранения истинной культуры при отсутствии ее духовной наполненности.

Таким образом, путешественник постепенно освобождается от ослепляющего его поначалу чувства восхищения, все чаще и чаще задавая себе и невидимому читателю - а произведение задумано как обращение к потомкам, то есть, это, по сути, концептуально выстроенный публицистический монолог, - вопрос: насколько жизненна эта, казалось бы, совершенная во многих отношениях цивилизация? Внешняя красота оборачивается красотой и роботовидной выхолощенностью. В стремлении к всеобщему равенству и

---

<sup>23</sup> Бульвер-Литтон Э. Указ.соч.

усредненным нравственным критериям забыта душа. Эта мысль выражается автором весьма наглядно. В романе существует мотив, который станет своего рода метакатегорией в более поздних антиутопиях, и наличие, либо отсутствие его будет своеобразным камертоном для оценки состояния нравственности и сопряженной с ней истинной цивилизованности того или иного сообщества. Речь идет о книге как материализации духовности. Так, в этом новом обществе художественных произведений не пишут, поскольку, как узнает герой из пояснений правителей, отсутствуют темы, необходимые для создания сюжетов – войны, революции, а, следовательно, события, разрушающие привычный, монотонный ход времени, достойные рассмотрения и глубинного осмысления, сильные герои, незаурядные личности исчезли. «...то общественное благосостояние, которого достигли Ана, не допускает по самому существу своему дальнейшего развития литературы, особенно в двух ее главных отраслях – поэзии и истории».<sup>24</sup> Совершенный человек высокой цивилизации начисто лишен лирического начала. Он не знает, что такое поэзия: высокие и сильные чувства – честолюбие, месть, жажда военной славы, неразделенная и неосвященная любовь, воспеваемые когда-то одухотворенными поэтами в своих эмоциональных творениях, всего лишь атавизмы, понятия о которых разъясняются в специальных словарях, созданных на случай возможных контактов с артефактами исчезнувшей цивилизации или ее представителями. Книги убраны из пространства общества за ненужностью, поскольку люди в новом социуме в них не нуждаются. Они совершенны, воспитаны, послушны, одинаковы, и все их общественные концептуальные устремления определены и

---

<sup>24</sup> Там же.

регламентированы заранее. Не стоит тревожить их псевдодействительностью или рассказами о незнакомых, непознанных и никому не нужных бесполезных фантазиях и движениях еще не заостенелой души. Из книг сохранились лишь те, что несут полезные краткие афоризмы, своего рода лозунги, легкие для запоминания, побуждающие к действию и почти гипнопедически создающие определенное настроение. Отвечая на недоуменный вопрос путешественника о причинах отсутствия художественной литературы, Верховный Правитель поясняет: «Что же об нас можно сказать, кроме того, что - "они родились на свет, прожили счастливо и умерли?" Переходя затем к той отрасли литературы, которая черпает свои источники в воображении, как например ваша поэзия, - то причины ее упадка у нас не менее очевидны". Воображение, полет устремлений фантазии, отрыв от реальности отсутствуют, поскольку вместе с воплощением в реальность идеи всеобщего равенства и повсеместного обязательного матричного счастья исчезли и мечты. Бесплодная созерцательность и бездумное существование приводят к такому состоянию общества, в котором культура, казалось бы, на высокой стадии развития, «...раздирает свои собственные покровы и обнажает не очень глубоко лежащий слой варварства»<sup>25</sup>.

Интересен и язык. При всей его замеченной американцем мелодичности, слова односложны. «Слова, состоявшие более чем из трех слогов, теперь признавались варварскими, и по мере упрощения языка, он приобретал большую красоту, силу и ясность. Перестановкою одной буквы, они теперь придают самые разнообразные значения одному и тому же

---

<sup>25</sup> Бердяев Н. Указ. соч. С. 26.



слову, для чего наши цивилизованные нации должны прибегать к длинным словам или целым фразам», - констатирует американец. К тому же, жители предпочитают общаться телепатически.

Роман «Грядущая раса» - не мечта о неизбежности улучшения человека вместе с ходом цивилизации. Это, скорее, предупреждение о возможных трансформациях человека будущего, о чем говорит и сам герой. Текст романа, как уже было отмечено, – его послание к потомкам, замысел которого он объясняет следующим образом: «я считал своим долгом оставить моим ближним это письменное предостережение – о "Грядущей расе"<sup>26</sup>. Вопреки лучезарным установкам авторов утопических сочинений, воспетым и взлелеянным в них идеям о неразрывности исторического и духовного прогресса, наперекор учениям философов-позитивистов Э. Бульвер-Литтон сомневается в том, что новая цивилизация, создаваемая с применением научно-технических завоеваний, принесет расцвет культуры, за которой неизбежно последуют саморазвитие и самоулучшение человека, поскольку порыв к этому якобы заложен изначально в природе *homo sapiens*. Цивилизационные завоевания и научно-технические открытия, однако, лишь способствовали мимикрии человека к окружающему, успокоенности и пассивной созерцательности, о чем позднее, безотносительно данного произведения, скажет Н. Бердяев в своих размышлениях о судьбах культуры и цивилизации: «Человеческая культура на вершине своей имеет непреодолимый уклон к упадку, к декадансу, к истощению»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Бердяев Н. Указ. соч. С. 24.

Надо заметить, что сомнения относительно врожденных устремлений к самосовершенствованию человека, подталкиваемых параллельным благоприятным развитием социальных отношений и условий существования жизни, звучали в английской литературе и раньше. Особенно сильно они проявляют себя, как известно, в век Просвещения. Зачем отправляет Даниэль Дефо своего Робинзона на остров? Вероятно, не только за тем, чтобы проиллюстрировать неотвратимость логики развития и становления общественных отношений до модели буржуазной демократии, почти идеальной для бытия “*homo sapiens*”, как декларирует автор. Разумный человек Робинзон, оказавшись в идеальной природной лаборатории, демонстрирует не только личностные качества, воспеваемые идеологами буржуазной цивилизации – природную смекалку, расчетливость, силу духа, предусмотрительность, прагматизм и практицизм, но и характеристики, мало отличающие его от выходца из варварских племен, Пятницы. Это жестокость, готовность к убийству пусть инакомыслящего, но тоже человека, жажда власти, стремление к порабощению окружающих, диктаторские наклонности, невозмутимая убежденность в истинности линии поведения. По сути, Робинзон – во многом прообраз «сверхчеловека», гораздо позднее воспетый Ницше. Примечательно, что к концу романа Робинзон, просвещенный человек цивилизованной эпохи, и Пятница, своего рода «*tabula rasa*» из мира дикости и необразованности, становятся очень похожими, оказывая друг на друга взаимно сильное влияние. Еще более наглядно, как давно установлено, о несовершенстве человеческой природы говорит Свифт, меняя местами животных и людей – «разумных лошадей» гуигнгнмов и внушающих отвращение йеху. (Отметим, что в рассказах

американца о современных ему общественных отношениях и бытовых реалиях у Бульвер-Литтона четко ощущается стилистическая и сюжетная переключка с рассказами Гулливера в романах Свифта: та же напыщенная торжественность, клишированность характеристик, пафосность, окрашенная автором в иронические тона, которые не ощущаются говорящими, но видны читателю). О непредсказуемости движений человеческого разума, не согретого чувствами любви, привязанности, сострадания говорит и Мэри Шелли своим Франкенштейном, который, имея человеческое обличье, так и не стал человеком.

\* \* \*

Демонстрационная статичность образцовой структуры «человек в социуме», характерная для большинства утопий, постепенно перерастает в триаду «человек – цивилизация – социум», что становится базисным фундаментом или своеобразным, порой весьма ненавязчивым, а иногда излишне акцентированным, но обязательным фоном для развития сюжета в антиутопии.

Поскольку категории «цивилизация» (и сопряженная с ней «культура»), «социум» весьма многозначны в литературе разного направления, есть смысл, как нам представляется, остановиться на них более подробно применительно к исследуемому нами материалу.

Определение «культура» употребляется здесь как выражение цивилизацией или отражение (идеальное, духовное, материальное) ею своего бытия в окружающем мире и своих мечтаний.

В литературном и публицистическом языке, а также в повседневной практике понятие «цивилизация» зачастую

употребляется как синоним понятия «культура», как ступень развития, следующая за варварством. Вместе с тем, цивилизация – это и социально-культурное единство, несущее в себе черты национального своеобразия. «Цивилизация» - это и совокупность достижений техники и связанного с ним комфорта. Совершенно очевидно, что, к примеру, в сочинении Э. Бульвер-Литтона употребляются все толкования этого понятия, суммированные нами на основе определений из разных философских и культурологических словарей<sup>28</sup>. Вместе с тем, для духовной атмосферы рубежа XIX-XX веков, а, точнее, для теоретико-философской мысли, характерно противопоставление цивилизации и культуры. Так, «культура» в мировоззренческих построениях О. Шпенглера – исторически сложившаяся в веках национально-культурная целостность, сущность которой образует религия, и уничтожение культуры во многом объясняется отходом от веры, от христианских категорий нравственности. По Шпенглеру, в основе каждой культуры лежит душа, а культура - это символическое тело, жизненное воплощение этой души. Но ведь всё живое когда-нибудь умирает, рассуждает он. Термином «цивилизация» Шпенглер обозначает последнюю фазу всякой культуры. Для него цивилизация - исключительно технико-механическое явление, противоположное культуре. «Современность есть фаза цивилизации, а не культуры», - уверен Шпенглер. «Как только цель достигнута, и вся полнота внутренних возможностей завершена и осуществлена вовне, культура внезапно коченеет, она отмирает, её кровь свёртывается, силы

---

<sup>28</sup> См. об этом: Философский энциклопедический словарь. М., 1997; Новейший философский словарь. Минск, 2001.

надламываются - она становится цивилизацией. И она, огромное засохшее дерево в первобытном лесу, ещё многие столетия может топорщить свои гнилые сучья”.<sup>29</sup> “Культура и цивилизация - это живое тело душевности и её мумия”<sup>30</sup>. С ним был солидарен Н. Бердяев, который признавал цивилизацию роком всякой культуры, очевидно используя понятие «цивилизация» как обозначение качества технического развития общества, а «культура» - как синоним духовности, креативности, творчества. «Лишь духовное знание, - убежден Н.Бердяев, - человек может постигнуть. ... Лишь творчески активное отношение человека к стихийно совершающемуся процессу может породить новую жизнь и новую красоту»<sup>31</sup>. Научно-техническое развитие, по Шпенглеру и Бердяеву, неизменно ведет к смерти культуры, поскольку культура переходит в цивилизацию, что, в целом, ведет к кризису гуманизма.

Что же касается социума, то согласимся с определениями, предоставленными толковыми словарями, несколько их видоизменив. Социум – это общество как целостная система с оформленной структурой институтов и общностью культуры.<sup>32</sup>

Подобные настроения, пронизывающие и формирующие духовную атмосферу эпохи, не могли не отразиться в художественном творчестве, тем более в столь антропоцентрическом по сути своей жанре, как антиутопия, пусть даже не полностью сложившимся. Это справедливо и по отношению к художественным

---

<sup>29</sup> Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. М., 1993. С. 264.

<sup>30</sup> Там же. С. 538.

<sup>31</sup> Бердяев Н. Кризис искусства. С. 14.

<sup>32</sup> См. об этом: Социологический энциклопедический словарь «Норма», Институт социально-политических исследований РАН и Институт социологии РАН. М., 2000.; Словарь социально-гуманитарных терминов. / Под общ. ред. А. Л. Айзентшадта. Минск, 1999.

произведениям, антиутопические мотивы в которых не являются доминирующими, а иногда намечены лишь штрихами. Как бы то ни было, в любом случае – это новый взгляд на человека, его судьбу, его положение и ощущение себя в новом, технически развитом социуме, новые попытки предвидеть гипотетическое и предсказать неизбежное. В этом плане представляется интересным творчество Герберта Уэллса.

\* \* \*

## 2.2 Уэллс Г. «Машина времени», «Спящий пробуждается».

В 1895 году выходит в свет его роман «Машина времени», в котором автор пытается ответить на вопросы, каким же будет человек будущего, да и само будущее. Главный герой произведения, некто Путешественник во времени, благодаря своему потрясающему воображению открытию, оказывается в эпохе восьмисот второй тысячи лет, в Золотом веке. Вокруг него – прекрасные миниатюрные радостные создания – элои, чудесные и нежные цветы, великолепные дворцы, созданные в классических образцах, роскошные красивые одежды, чистый воздух – без комаров и мошек, плодородная земля – без сорняков и плесени, полное отсутствие каких бы то ни было следов собственности, политической и экономической борьбы, освобождение от всякого труда, в общем, пространство реализованных утопических мечтаний прошлого, коммунизм, как говорит Герой сам себе.

И в этом романе, как и в «Грядущей расе» Бульвер-Литтона, красота – мерило истинности цивилизации и

неотъемлемая ее составляющая. Красиво убранство покоев, красивы и сочно красочны продукты питания, фрукты и овощи, поскольку жители так называемого «верхнего мира» - истинные вегетарианцы, да и сами они пропорциональны и изящно красивы. Красив Белый Сфинкс, своеобразный символ сообщества живущих и его безмолвный талисман-оберег. Гордо парящий на высоком пьедестале, в лунном свете он кажется надменно-мудрым, идеально-красивым, непостижимо прекрасным, устремленным в будущее. При изменении ракурса зрения, в солнечном свете, он предстает обветшалым, покрытым трещинами и пылью, грязным и печально-жалким. Такова и красивая внешне, но изъеденная и опустошенная внутри коммунистическая оболочка нового социума, в который попадает Путешественник. Эта красота бесплодна. Нежно порхающие безмятежные элои – вымирающие, деградирующие создания, живущие лишь на уровне инстинктов. Вековое пребывание в тепличных, почти идеальных для жизни и воспроизводства социальных и природных условиях привело к постепенному затуханию умственных способностей, к отмиранию за ненужностью гибкости ума, смекалки, реакции, физических сил, необходимых для выживания. Очень скоро Путешественник приходит к выводу, что «Существо, которое живет в совершенной гармонии с окружающими условиями, превращается в простую машину. ... Там, где нет перемен и нет необходимости в переменах, разум погибает»<sup>33</sup>. «Я понял теперь, – рассказывает Путешественник, – что таилось под красотой жителей Верхнего Мира. Как радостно они проводили день! Так же радостно, как скот, пасущийся в поле. Подобно скоту, они

---

<sup>33</sup> Уэллс Г. Машина времени. М., 1984. С. 30.

не знали врагов и ни о чем не заботились. И таков же был их конец»<sup>34</sup>.

Элои беспомощны перед морлоками, низшей расой, обитающей в подземном мире. Веками они принадлежали к классу, стоящему на социальной лестнице гораздо ниже элов. Собственно говоря, столетиями морлоки были либо рабами, либо слугами высшего сословия – элов. Не нужные своим хозяевам, они были вынуждены скрываться в подземном мире, холодном, пустом, с тяжелым воздухом. В борьбе за выживание, приспособившись к окружающему их миру, они постепенно эволюционизировали в человекообразных пауков, кровожадных, злобных, жестоких, мало напоминающих людей, представителями сообщества которых они когда-то были. Изменился их образ жизни. Они стали бездумными, но физически развитыми людоедами, по ночам, в темноте, пожирающими беспомощных и беззащитных представителей Верхнего мира. Противостояние сильных и слабых породило неожиданные результаты: социально бесправные, слабые морлоки закалились в ходе борьбы за выживание, начисто сбросив с себя сковывающую их оболочку норм, правил, манер поведения, диктуемых цивилизацией. Они вновь превратились в первобытных дикарей, человекообразных. Морлоки – это «...выродившиеся в тоталитарном обществе пролетарии, прямые предшественники полуидиотов низших каст в романе «О дивный новый мир» ...и убогих, ведущих «муравьиное» существование рабочих в романе «1984»<sup>35</sup>. Сильные элои, перестав работать над собой и улучшать окружающее, остановившись в развитии на уровне пользователей плодами вековой цивилизации, ослабли,

---

<sup>34</sup> Там же. С.13.

<sup>35</sup> Шишкин А. «Есть остров на том океане...» Утопия в мечтах и в реальности // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 30.



потеряли волю к жизни и необходимые для выживания и улучшения породы качества. «Я впервые увидел те неожиданные последствия, к которым привели общественные отношения нашего времени. Теперь я прихожу к убеждению, что это были вполне логические последствия. Сила есть только результат необходимости; обеспеченное существование ведет к слабости»<sup>36</sup>, - вот весьма неутешительный прогноз Путешественника.

В такой концепции «грядущей расы» и человека будущего, созданной Г.Уэллсом, отчетливо видна перекличка с идеями Ч. Дарвина, утверждавшего, как известно, что именно созидательный труд способствует истинному прогрессу. «До учения Дарвина, перевернувшему все наше представление о животном мире, человек гордо верил в то, что он представляет собою совершенство, дальше которого некуда идти. ...И в утопиях хотя и рисовались заманчивые картины светлого будущего, но человек оставался таким, каков он есть сейчас. ...В утопиях, появившихся к концу прошлого века, звучат уже другие ноты. Наряду с совершенствованием социального строя, техники и т. д., рисуется и физическое совершенствование человека. Теория естественного отбора, созданная и доказанная гениальным Дарвином, развивается в этих утопиях настолько последовательно, что рисуются ее осязательные результаты. Нет больше убогих, хилых, слабых, нет больше вымирающих народов, нет даже цветных рас: путем постепенного развития все люди сравнялись, все стали добрыми и сильными»<sup>37</sup>, - так Г. Уэллс оценивает применение выводов, сделанных Ч. Дарвином, авторами утопических произведений. Сам он пошел несколько дальше и, скорее, спорит с Дарвином,

---

<sup>36</sup> Уэллс Г. Указ. соч. С. 23.

<sup>37</sup> Уэллс Г. Современная утопия // [www.scilib.ru/lib/sb/book/1640](http://www.scilib.ru/lib/sb/book/1640)

нежели безоговорочно принимает его построения. Человек для Уэллса – прежде всего социальное создание, физический облик которого во многом определяется его позицией функциями в социуме. Уэллс сконструировал гипотетического человека будущего, вымирающего как вид во многом из-за своей физической и духовной лености. «Чрезмерная обеспеченность жителей Верхнего мира привела их к постепенной дегенерации, к общему вырождению, уменьшению роста, сил и умственных способностей»<sup>38</sup>. В какой-то степени Г. Уэллс повторяет мысль своего современника, оппонента Ч. Дарвина, Т. Гексли, который говорил о двух процессах макрокосмоса. Как известно, Гексли полагал, что в мире непрерывно и синхронно происходят два процесса: космический процесс природы и этический. Космический процесс проявляет себя в смене времени и сопряженных с этой категорией явлений, тогда как этический процесс сопряжен с нравственными изменениями *homo sapiens* и проявляется только в человеке. «Космический процесс» — это вся жизнь природы, неодушевленной и одушевленной, включающей растения, животных и человека. Этот процесс, — утверждал Гексли, — не что иное как «кровавая схватка зубами и когтями». Это «отчаянная борьба за существование, отрицающая всякие нравственные начала».<sup>39</sup> Хронотоп, созданный Г. Уэллсом, наполнен космическими, но не этическими процессами, поскольку его человек, взобравшийся на вершину цивилизационной лестницы, достиг предела своего развития и стремительно

---

<sup>38</sup> Уэллс Г. Машина времени С. 21.

<sup>39</sup> См. об этом: Кротошкин П.А. Справедливость и нравственность. <http://www.ecolife.ru/jornal/echo/2002-3-1:shtm>

скатывается назад, в доцивилизированное прошлое. Последние страницы романа – картины заката и упадка цивилизации, угасания жизни. Солнце замедляет свое движение по небу. Земля перестает вращаться. Океан умирает. Поверхность покрыта мхами и лишайниками. Из живых существ на Земле – лишь белые бабочки, медленно-устало шевелящие крыльями, да великаны-крабы, покрытые плотным кроваво-красным панцирем. Продвигаясь еще дальше в будущее, путешественник уже не наблюдает никаких следов жизни: огромная кроваво-красная Земля перестала вращаться. Одна ее сторона – выжженная пустыня, постоянно обращенная к Солнцу, тогда как другая – ледяное безмолвие. Словно повторяя мысли философов своего времени – Н. Бердяева и О. Шпенглера о соотношении развития цивилизации и культуры, то есть жизни, предваряя учения Р. Гвардини и А. Тойнби о цикличности процессов развития любой цивилизации и неизбежности ее загнивания после расцвета, писатель моделирует общество, когда-то высокоразвитое, с коммунистическим социумом, а ныне распадающееся. Этому в немалой степени, как уже отмечалось, способствует духовная и физическая пассивность личности, что неизбежно приводит к деградации и вымиранию человека как вида.

Ярко прослеживаются антиутопические мотивы и в других сочинениях Г. Уэллса, скажем, в романе «Спящий пробуждается» (1910)<sup>40</sup>, который отражает увлеченность автора научно-техническими прогнозами и, вместе с тем, социальными теориями, что вполне соответствует духу времени и желанию создать нечто новое, максимально полезное и гармоничное для человека и человечества. Так, главный герой романа, англичанин Грэхэм, в силу

---

<sup>40</sup> См. также: *Любимова А.Ф.* Указ соч. С. 11-20.

неведомой болезни засыпает на 200 лет. За это время он становится сказочно богатым: его капитал, соединенный с завещанными ему деньгами, увеличивается многократно, что позволяет ему стать, по сути, властелином вселенной, и не считаться с ним уже невозможно. Его жизнедеятельность поддерживается специализированными бригадами врачей, деятельность которых контролируют правители. Безмолвный и неподвижный, он, сам не ведая того, становится идолом. Его биография превращается в миф для подражания. От его имени управляют государством, пишут приказы, наказывают и прощают. Ему с благоговением поклоняются. «Все эти годы, пока вы лежали недвижимым, бесчувственным трупом, на вас приходили смотреть тысячи тысяч. Публика допускалась к вам каждое первое число. Вы лежали, прибранный, в белой одежде, и мимо вашего ложа тянулись вереницы народа в почтительной тишине»<sup>41</sup>, - расскажет Грэхэму позднее одна из жительниц Лондона нового времени. По радио ежедневно и ежечасно звучат сообщения о его самочувствии. Образ Спящего, который, как когда-то мудрый король Артур из английского фольклора проснулся, чтобы спасти народ, зомбировано, почти гипнопедически, вводится в сознание каждого, становится неотъемлемой частью жизни. Недаром возникает поговорка: «Когда Спящий проснется».... Для кого-то она звучит с надеждой на возможное лучшее будущее; для других, в частности, для правящего Белого Совета, неплохо живущего и в настоящем и не верящего в то, что почти мумифицированный Грэхэм когда-то оживет, – как оправдание собственной политики и констатация безнаказанности, что-то вроде «когда рак на горе

---

<sup>41</sup> Уэллс Г. Спящий пробуждается // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 232.

свистнет», (то есть, когда спящий очнется, тогда, может быть, что-то исправится, но, скорее всего, этого не произойдет никогда). Однако невероятное происходит. Очнувшийся от непостижимо долгого забвения, воскресший и жаждущий активной деятельности, Грэхэм, чудом избежавший умерщвления по приказу недовольного его поведением Белого Совета, тут же попадает в руки другой группировки, также любой ценой стремящейся к безраздельному господству и к уничтожению инакомыслящих. Самое печальное то, что обе стороны - и Белый Совет, и восставшие - действуют от имени Грэхэма. И оба этих противоборствующих класса стремятся заполучить и самого почти святого, и его деньги.

Надо заметить, что первый вариант романа под названием «Когда спящий проснется» был опубликован в выпусках английского журнала «Грэфик» в 1898-1899 годах. Его переработанная версия, «Спящий пробуждается», появилась, как уже отмечалось, в 1910 году и претерпела некоторые незначительные, но весьма знаменательные изменения. Так, отсутствует линия романтических отношений между Грэхэмом и Элен Уоттон, умной, красивой, одухотворенной девушкой, активной участницей движения за всеобщее равенство. Исчез сюжет победы восставшего и объединенного Грэхэмом народа. В первом варианте Грэхэм героически умирает на поле боя, не ведая о скорой победе революционно настроенных трудящихся масс. В окончательном варианте читателю самому предстоит решить, какова же дальнейшая судьба бывшего Спящего в бурлящем городе. Побуждаемый к действию критической ситуацией и необходимостью обороны против наступающих интернациональных полицейских отрядов, осознавая авторитет своего имени и слова, Грэхэм решает

сражаться в одиночку. Он готов применить в действии свои умения управлять монопланом, дабы задержать войска противника.

Мы не беремся судить о том, что именно повлияло на авторскую логику развития сюжета. Известно, однако, что именно в эти годы Уэллс активно сотрудничал с Фабианским обществом, идеологическая платформа которого была весьма прогрессивной и революционной для того времени и базировалась на изучении социалистических теорий. Вероятно, нельзя сбрасывать со счетов и его интерес к развитию событий в России, где «призрак коммунизма», бродящий по Европе, задержался надолго. Возможно, он тоже пытается осознать логику пролетарского мышления, не разделяя при этом положения учения Маркса в целом. Может быть, сказывается его увлечение футурологией, вполне естественное для атмосферы «конца века». Важно другое. Футурология Г.Уэллса все больше превращается в прогностику, при этом сконструированная им реализованная утопия обращается в свою противоположность – в антиутопию. Так, писатель-фантаст создает образ города будущего. Это цивилизованный индустриальный монстр, громада которого расплющивает человека, деформирует его, делая своим бездумным усталым роботовидным придатком, меняет физический облик, определяет межличностные отношения. Раньше, у Бульвер-Литтона, например, или в других произведениях Уэллса невиданные технические достижения были вмонтированы в органичное и идеальное – пусть по утопическим канонам – пространство поселения, сконструированного, в основном, по классическим архитектурным образцам, и, не разрушая его, лишь модернизировали среду обитания и мышление более совершенного человека. В романе «Спящий

пробуждается» город-спрут подминает под себя мелкие поселки, деревушки, малонаселенные города, расширяет свои границы до гигантских масштабов. Практически, Лондон становится городом-государством, единственным населенным пунктом бывшей когда-то пестрой, разной, многослойной, красочной Англии, ныне сохранившейся лишь в памяти Грэхэма.

У Г. Уэллса в этом романе отчетливо проявляется еще один мотив, который станет обязательным для антиутопий последующих периодов – мотив разрушения родственных связей, отчуждения и распада семьи. В новом обществе огромного города с умными и полезными машинами детей рождают для государства. В колыбели их качают не родные матери, а автоматы с руками, напоминающими человеческие и с белым плоским кругом вместо лица. Мать не читает сказку детям на ночь, поскольку с рождения ребенка забирают в специальные заведения, где их воспитанием занимаются чужие, но профессионально подготовленные люди. Уэллс показывает, что у людей будущего исчезают не только родительские чувства, но и сострадание – лысые головки беспомощных детишек, их неосознанные, импульсивные движения вызывают безудержные взрывы смеха у отца и матери, и только. Жителям города будущего неизвестна сыновья или дочерняя привязанность. Эта линия получит дальнейшее развитие и сюжетное воплощение в антиутопиях послереволюционного XX столетия – вспомним сочинения О. Хаксли, Д. Оруэлла, А. Платонова, Е. Замятина. Уэллс дает читателю понять, что отсутствие гена родственности, вытесненное за ненужностью четким технократическим мышлением, ведет к отмиранию человечности. Обыденным явлением становится эвтаназия –

искусственное умерщвление неимущих (у богатых судьба другая) стариков.

«Мы в наше время...бредили демократическим строем, мечтали о наступлении блаженной поры, когда все люди будут как братья и не будет обездоленных на земле», - горестно-задумчиво размышляет новый повелитель Вселенной, Грэхэм. На это Острог, правитель нового типа и Лондона, дает следующий комментарий: «Дни демократизма прошли. Прошли и не вернуться.... Мы живем в эпоху торжества капитала. Владычество денег еще никогда не было так велико. Деньги подчинили себе землю, море и небо. И за теми, кто владеет этой новой силой, вся власть. ...Мир для толпы?! ...царство толпы миновало»<sup>42</sup>.

Писатель убежден в том, что машины, механизмы, приспособления, созданные для облегчения и улучшения жизни, отторгают человека, меняют ритм его существования, масштаб *homo sapiens* в окружающем мире. Человек больше не царь природы и не ее повелитель, поскольку для природы нет места в механизированном пространстве. В почти совершенном индустриальном будущем модели Уэллса человеческая особь преобразуется и внешне – женщины мужеподобны, грубы; мужчины же, напротив, становятся субтильными, уменьшаются в плечах, теряют силу мышц. Еще несколько столетий жизни в индустриальном технократическом социуме – и мир будет населен нежизнеспособными элоями. Однако пороки человечества, как с горечью признает автор романа, не изменяются. Человек все так же лжив, жаден, жесток, изворотлив, похотлив, нацелен на подавление слабого и на самовозвеличивание, стремится к власти, к диктатуре, к околпачиванию и одурачиванию

---

<sup>42</sup> Там же. С. 242.



себе подобных. (По сути, люди далекого, более совершенного будущего в нравственном отношении мало чем отличаются от полулюдей–полузверей из другого романа Г.Уэллса – «Остров доктора Моро» (1896), которые, по мысли автора, еще только создаются новым Творцом, доктором Моро, то есть, находятся в самом начале цивилизационного процесса. В этом романе центральная проблема всего творчества Г. Уэллса, проблема противоречивого соотношения технического прогресса и нравственности становится наиболее ярко выраженной).

Технократически и технически совершенное жизненное пространство не рождает совершенного обитателя этого социума – такова основная мысль Уэллса, которая резко контрастирует с концепциями социалистов-утопистов. Уэллс в романе «Спящий пробуждается» изображает общество, «избавленное» от цепей гуманизма»<sup>43</sup>. Пространство его реализованной при помощи научно-фантастических элементов утопии, скорее, утопия наоборот - антиутопия.

Интересно заметить, что одна из первых попыток определения нового жанра – антиутопии – появилась как раз при оценке произведений Г. Уэллса. Принадлежит она перу Евгения Замятина. Так, в статье «Герберт Уэллс» (1922) автор самого знаменитого антиутопического романа XX столетия, «Мы», пишет: «Есть два родовых и неизменных признака утопии. Один - в содержании: ... если перевести это на язык математический - утопия имеет знак +. Другой признак, органически вытекающий из содержания - в форме: утопия - всегда статична, утопия - всегда описание, и она не содержит или почти не содержит в себе сюжетной динамики. В социально фантастических

---

<sup>43</sup> Любимова А.Ф. Указ. соч. С.15

романах Уэллса этих признаков мы почти нигде не найдем. ...В огромном большинстве случаев его социальная фантастика - определенно со знаком -, а не +. Все это заставляет сделать вывод, что своими социально-фантастическими романами Уэллс создал новую, оригинальную разновидность литературной формы»<sup>44</sup>. Любопытно, что Е.Замятин акцентирует внимание не на наличии в произведениях Уэллса научно-фантастических элементов. Для него, как, впрочем, и для Г. Уэллса, важны социум и человек в нем. Достижения научно-технического прогресса, описание которых не является самоцелью, играют лишь второстепенную функцию, подчеркивая основную мысль: темпы материального, то есть, технического и нравственного прогресса не совпадают. Таким образом, Замятин вычленяет как минимум три обязательных признака жанра антиутопии, не определяя его – жанр - этим термином, а заменяя другим, имеющим, по сути, то же наполнение: «социальная фантастика». Признаки эти следующие: социальная направленность, своеобразное моделирование вневременного художественного хронотопа, динамичность сюжета. Это не вписывается в рамки классических утопий, но характерно для романов Герберта Уэллса. Бесспорно, автор романа «Мы» отдает роль отца антиутопии своему английскому предшественнику. Уже в наши дни один из самых авторитетных исследователей творчества Г.Уэллса, М. Хиллегас, в научной монографии с говорящим названием «Будущее как кошмар», солидаризируясь с Замятинным, замечает: «Весьма сомнительно, что без Уэллса явление анти-утопии (“anti-utopia” – С.Ш.) обрело бы те очертания, которые оно имеет»<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Замятин Е. Герберт Уэллс <http://www.evgeniyzamyatin.ru/mib-sb-bks>

<sup>45</sup> Hillegas M. The Future as Nightmare. N.Y., 1967. P. 4. (Перевод наш. – С.Ш.).

\* \* \*

### 1.3. Лондон Д. «Железная пята», «Красная чума».

При расследовании генезиса жанра антиутопии нельзя не обратить внимание на присутствие ярко выраженных антиутопических мотивов в некоторых произведениях американского писателя Джека Лондона, который, как известно, был весьма восприимчив по отношению к социалистическим и утопическим идеям. Известно также и то, что разочарование в них привело к кризисным настроениям в мировоззрении писателя. Любопытно, что создание сочинений скорее характерных для жанра антиутопии происходит как раз в моменты, критические для формирования жизненной позиции писателя. Вероятно, отказываясь от убеждений относительно неизбежности всеобщей победы утопических социалистических учений, писатель пытается предугадать возможные пути развития человечества. Об этом свидетельствует, к примеру, его роман «Железная пята», созданный в 1908 году. Безоговорочно считается, что это – одна из первых антиутопий.

Действие романа начинается в далеком XXVII веке. Некто Энтони Мередит, книгоиздатель, находит манускрипт, созданный пером Эвис Эвергард, жены социалистического лидера первой половины XX столетия, Эрнеста Эвергарда. Сюжет романа – это личный дневник Эвис, повествующий об истории ее отношений с Эрнестом на фоне политической борьбы, которая становится делом не только его, но и ее жизни. Примечательно, что сам Энтони Мередит, житель эры Братства людей, характеризует период своей жизни как «разумный век»<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> Лондон Д. Железная пята // Сочинения: В 7 т. Т. 5. – М., 1955. - С. 10.

Осмысление событий давно ушедшего времени воспринимается читателем глазами Энтони Мередита, который сопровождает публикацию мемуаров своими пояснениями. Его объяснения реалий ушедшего можно условно подразделить на исторические, биографические и культурологические комментарии. Первые сфокусированы на объяснении специфики и хронологии вымышленных Джеком Лондоном исторических событий, их последовательности и взаимосвязи. Любопытно, что в перечень придуманных фантазией и логикой автора событий включены и реальные факты, переосмысленные в специфическом ракурсе зрения. Так, подробно комментируется летопись социальной борьбы, которая привела к переходу от христианской эры – а 20 век характеризуется именно таким образом – к эре Братства людей. Здесь и описания многочисленных народных восстаний, и подавление их олигархическими силами, и объяснения церковной идеологии.

Биографические комментарии – краткие концептуальные биографические справки о реальных лицах и художественных героях, имена которых вплетены в текст произведения. Так, Эрнест Эвергард, лидер борьбы против олигархии, характеризуется как «...один из многих талантливых руководителей», но не единственный, вопреки образу, созданному Эвис. Амброс Бирс, автор «Словаря циника», воспринимается как «известный мизантроп ... эпохи», Фридрих Ницше – «...бесноватый философ, который в минуты прозрения видел причудливые отблески истины, но, обойдя весь положенный круг человеческой мысли, дофилософствовался до полного безумия»<sup>47</sup>. Досталось и

---

<sup>47</sup> Там же. С.17 (Еще одно доказательство кризиса мировоззренческих позиций Д.Лондона, который, как известно, раньше воспринимал учение Ницше более благосклонно и не столь огульно критически).

Герберту Уэллсу, удачное выражение которого «люди бездны» по отношению к пролетариату использует Джек Лондон. Совершенно уверенный в том, что людям XXVII века имя писателя уже будет неизвестным, автор «Железной пяты» так презентует его людям виртуального будущего: «Уэллс часто выступал в роли социального провидца, хотя это был здоровый, нормальный человек, с нормальными человеческими чувствами»<sup>48</sup>. Карл Маркс в комментариях Мередита удостоен следующей характеристики: «...великий теоретик социализма. Жил в XIX веке... Современник Джона Стюарта Милля. Нам теперь кажется невероятным, что его открытия в области политической экономии долгое время не были признаны и что целые поколения видных ученых и мыслителей подвергали их осмеянию»<sup>49</sup>. Особый интерес для понимания психологических характеристик Мередита и, по-видимому, самого Джека Лондона, представляет биографическая справка Джона Д. Рокфеллера - обширная, красочная, написанная иронично и хлестко, но с долей вполне понятного восхищения цепкой деловой хваткой и предпринимательским предвидением «удачного и ловкого дельца»<sup>50</sup>.

К культурологическим комментариям, как представляется, можно отнести разъяснение понятий политико-экономического характера, актуальных для времени Джека Лондона, но устаревших и потерявших, по его замыслу, конкретное наполнение во времена Мередита. Так, «забастовка» объясняется как частое явление, «...следствие неразумной, анархической системы. ... Все это в такой же мере непонятно нам, - продолжает Мередит, - как и распространенное в ту пору среди низших классов

---

<sup>48</sup> Там же. С. 185.

<sup>49</sup> Там же. С. 116.

<sup>50</sup> Там же. С. 122-125.

явление, когда муж, обозлившись на жену, бил посуду и ломал мебель»<sup>51</sup>. Страхование – необходимое мероприятие в условиях волчьей борьбы за существование человека в условиях неуверенности в завтрашнем дне. «Банкротство – своеобразный юридический институт, который позволял должнику, потерпевшему крах в условиях промышленной конкуренции, уклониться от уплаты долгов. В обществе, где борьба шла не на жизнь, а на смерть, банкротство зачастую играло роль спасительной лазейки»<sup>52</sup>. Объяснению подвергаются такие понятия, как «штрейкбрехерство», «капиталистическая система производства», «стоимость», «Черная сотня», «конфликт между трудом и капиталом», «тресты», «Уолл-стрит» и т.д., которые, по мысли Лондона, исчезли из употребления в XXVII веке. Отдельный пласт – разъяснение слов, превратившихся в архаизмы, понятийное наполнение которых не ясно жителям разумного века (например, «хибарка», «гудок, созывающий на работу», «сторож», «многоженство»). По сути, перед нами толковый словарь политических понятий эпохи Джека Лондона, значимых прежде всего для него, для популяризации лишь облаченных им в форму художественного произведения.

Возникают некоторые сомнения относительно определения жанра произведения термином «антиутопия». Представляется, что более правомерным было бы применение к «Железной пяте» характеристики «социально-политический роман, наполненный мотивами и настроениями революционного романтизма», столь обычными для палитры и мировоззрения американского писателя. Основная сюжетная линия – развитие романтических отношений между Эвис и «романтическим

---

<sup>51</sup> Там же. С. 35.

<sup>52</sup> Там же. С. 98.

героем» Эрнестом в необычных обстоятельствах, на фоне развития жестокой и кровавой классовой борьбы, причем логика и закономерность развития ситуации противостояния здесь не играют значительной роли. В центре романа – образ еще одной сильной личности с ярко выраженной про-социалистической ориентацией. Эрнест действует вполне по законам неоромантизма. Яркий, целеустремленный, с четко определенными идеалами, он предстает перед читателем уже сложившейся личностью, психологические характеристики которой остаются неизменными. По сути, лишь система координат определяет, злодей это или герой. Скажем, в психологическом портрете Вульфа Ларсена («Морской волк») наблюдаются все те же качества, но со знаком «минус» - все зависит от смоделированных автором обстоятельств и точки зрения писателя. Эрнест Эвергард – очередной сильный герой, помещенный волею судеб в обстоятельства, требующие быстрого принятия решения и умения прогнозировать возможное развитие событий. Под его магнетическим влиянием меняется мировоззрение Эвис и ее окружения. Тем не менее, это происходит вполне предсказуемо, так как и до появления Эрнеста отношение девушки к окружающей ее действительности было весьма критическим и негативным. Любовь к Эрнесту – лишь катализатор происходящих в системе взглядов Эвис изменений. Однако и после встречи с ним отражение реальности в мироощущениях Эвис не вполне адекватно и окрашено романтическим флером. Почти обязательный для антиутопии мотив изменения главного героя, пересмотра им собственных мировоззренческих позиций, даже ломки сознания, ведущей к пробуждению второго, другого, иногда полярного «я», отрицающего реальную для него действительность и ведущего к

изменению жизнеопределяющих установок, здесь не наблюдается.

Что касается Энтони Мередита, он, судя по тексту произведения, существует уже в разумном обществе, то есть, по мысли Лондона, утопия все-таки реализовалась в ее наилучшем воплощении, в чем убеждают логичность и спокойствие Мередита, его терпеливо-дидактическая манера повествования и разъяснения непонятного. Социализм модели Лондона уже построен. Следовательно, кровавая борьба с олигархами и укрепление их железной власти – не более чем этапы истории становления государства нового типа, которое во много крат совершеннее во всех отношениях по сравнению с реальным для автора.

Гораздо более интересным с точки зрения антиутопического концептуального наполнения, как представляется, является другое произведение Дж. Лондона – «Алая чума», созданное в 1912 году<sup>53</sup>. Время действия романа – далекий 2073 год. Романное пространство – территория когда-то процветающей Калифорнии. Здесь, в сообществе, насчитывающем лишь сорок человек, бывший специалист по английской литературе, бывший профессор университета в Беркли, Джеймс Говард Смит, занят со своими внуками поисками пищи. Их одеяния – шкуры, их оружие – лук и стрелы. Внуки – сильные, ловкие мальчишки, повадками и интеллектом весьма напоминающие Маугли Р. Киплинга. Они по-звериному зоркие и меткие, они умеют стремительно прыгать и молниеносно поражать камнем свою жертву, они разжигают костры для приготовления еды и, словно дикари, поедают ее руками, без помощи каких-либо столовых приборов, слегка обжарив на костре.

---

<sup>53</sup> Лондон Д. Алая чума. [http://www.jlondon.ru/lond\\_books/685](http://www.jlondon.ru/lond_books/685)



Их речь – гортанные взрывные звуки, напоминающие те, что издают животные. Слушать связную человеческую речь профессора для них – весьма тяжелое испытание, им непонятно то, о чем и как он рассказывает. Насытившийся и разомлевший Джеймс Смит вспоминает события 2013 года, когда в цивилизованный Сан-Франциско пришла никому не известная эпидемия, названная Алой чумой. Неизлечимая болезнь, от которой невозможно было уберечься, сначала выкосила весь город, затем распространилась и дальше. Волею судеб от неизвестного вируса из всего университетского и семейного окружения удалось спастись лишь Смиту, который, после пережитого, на протяжении трех лет жил в одиночестве в заброшенном особняке, не выходя из него. По истечении этого срока он решил узнать, не выжил ли кто-нибудь еще и отправился на поиски себе подобных. Он находит нескольких человек, среди которых - Веста Ван Уорден, бывшая жена одного из десяти Магнатов, гордая и неприступная когда-то, а ныне всего лишь жена Шофера (он и был у прежнего властителя водителем), грубого мужлана, который сделал ее рабыней и с наслаждением регулярно бьет, испытывая необъяснимое удовольствие от смены социальных ролей. Они и стали родоначальниками нового племени. На одной из их дочерей спустя какое-то время профессор женится, и история человеческой цивилизации начинается заново. В романном «сейчас» перед нами те, кто разрушил гармонию естественной жизни неандертальцев из «Наследников» У. Голдинга.

Представляется, что будущее для цивилизации, основанной Шофёром Биллом и его потомками, видится Дж. Лондоном далеко не в радужном свете. Для создания его модели Лондон использует прием, который мы условно назовем «вектором обратной перспективы».

История движется вспять, и человек, извлеченный из поврежденной духовной оболочки бытия, то есть, из культуры и цивилизации, физически и психологически, однако, все тот же. Смит вспоминает те времена, когда Алая чума охватила сытый и процветающий Сан-Франциско, его университетские районы и студенческие кварталы. Наряду с организованными колоннами, стремящимися покинуть город, Смит видел многочисленные толпы разъяренных мародеров, которые, зная, что в любую минуту смерть может поразить их тоже, стремились только к одному – успеть схватить что-нибудь, разрушив для обладания этим чем-то, зачастую и вовсе не нужным, все преграды: окна, двери, стены... И не понятно, кого в этой толпе было больше – образованных преподавателей и студентов, клерков и чиновников или тех, труд которых их кормил и обеспечивал все необходимое для жизни. Сила разрушительной агрессии одинакова у людей всех сословий. Она способствует самоутверждению. Она сохранилась в Шофере, передалась его детям, которые живут по природным звериным законам; в соответствии с ними слабый должен умереть. Новое поколение, как и в романе Э. Бульвер-Литтона «Грядущая раса», не ведает жалости. Самозабвенно, с чувством физического превосходства мальчишки-подростки издеваются над стариком Смитом, подсовывая ему огненно-горячие или обсыпанные песком куски пищи, громко, торжествуя, злорадно смеясь над его физическими мучениями. Дети уже эволюционно выше зверей, которые дичают и пожирают друг друга, из-за чего исчезли мелкие домашние животные. Но станут ли внуки Смита людьми, населявшими когда-то высокоразвитое сообщество, остается без ответа. Мальчишки не умеют читать и считать, их язык примитивен, мышление не

развито, любознательность и воображение отсутствуют. Но основное их качество, препятствующее развитию мыслительных процессов, - полная и безоговорочная уверенность в собственной правоте, что основано на мускульном превосходстве. Все их умения и навыки направлены на удовлетворение потребностей низшего порядка – самосохранение, утоление голода и жажды, воспроизведение рода. Физическая сила, а не интеллектуальное развитие, вновь стала мерилom значимости и положения в обществе, которое, скорее, напоминает стаю, где выживает сильнейший. Не испытывая никаких угрызений совести, дети изготавливают бусы из зубов предков, выковыривая их из черепов, сохранившихся на бывшем кладбище. Культурный ген, когда-то взлелеянный профессором и его сообществом, исчез для нового поколения, как кажется, навсегда. Цивилизация в гипотетическом будущем модели Джека Лондона возрождается. Однако населенная двуногими особями, сохранившими человеческий облик, но презревшими духовную наполненность и ценящими лишь физическую силу, она, по мысли старика, развивается лишь для того, чтобы лет этак через пятьсот погибнуть вновь.

Перед нами не утопическая модель общества будущего, населенного добрыми и умными людьми, а полная ее противоположность. И высокоразвитый, обогащенный знаниями и технологиями социум «до» – до распространения смертоносного вируса, который, не исключено, был порожден сбоем в программе мощной технологической и технократической эволюции, оказавшейся бессильной, – еще не гарантия светлого, мудрого и справедливого будущего и утопически гармоничного человека в нем.

\* \* \*

#### 1.4. Форстер Э. «Машина останавливается»

Интересна картина будущего общества и человека в нем, смоделированная Э.М.Форстером в романе «Машина останавливается» (“The Machine Stops”, 1909), созданном, примерно в то же время. Представляется, что автор не только полемизирует с Г.Уэллсом (речь идет о трактате знаменитого фантаста «Современная утопия» и его романе «Люди как боги»), как это принято считать, а скорее, развивает его идеи. Он моделирует такой период развития цивилизации, когда жизнь человека и человеческой расы в целом полностью зависит от деятельности машины, поддерживающей человеческое существование и функционирование сообщества. «Все естественное в этом мире – воздух, прикосновения, любовь, движения – рождает ощущение дискомфорта. Выживают лишь новые приматы»<sup>54</sup>. Автор не скрывает экспериментально–гипотетического характера своего повествования. Именно поэтому, как представляется, в первых строках романа он присутствует как сюжетно, так и текстуально. «There are no musical instruments, and yet, at the moment that my meditation opens, this room is throbbing with melodious sounds»<sup>55</sup>. («И хотя не видно ни одного музыкального инструмента, в ту минуту, когда я мысленно ввожу вас сюда, нам навстречу льются нежные и мелодичные звуки»)<sup>56</sup>. Словно режиссер, разъясняющий сценографию и авторский замысел, Э. Форстер приглашает читателя к

---

<sup>54</sup> *Widmer K.* Counterings: Utopian dialectics in contemporary contexts. - Ann Arbor; London: UMI, 1988. – VIII. P. 33.

<sup>55</sup> *Forster E.* The Machine Stops. <http://emforster.de>

<sup>56</sup> *Форстер Э. М.* Машина останавливается. //Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 37. В дальнейшем ссылки на русском языке даются по этому варианту.

погружению в другую реальность, очертания которой он создает скупыми, но точными и сочными мазками. Предложения короткие, практически не распространенные. Скорее, это инструкции. Действия названы или заданы, определены конкретно. («An electric bell rang. The woman touched a switch and the music was silent»)<sup>57</sup>. Постепенно автор отстраняется от происходящего, его голос стихает, оценочные нотки прорываются лишь изредка, и читатель автономно проникает в созданную фантазией Форстера завораживающую, пугающую, притягивающую и отталкивающую виртуальную реальность.

Итак, автор переносит нас в подземное государство, куда люди переселились много столетий тому назад относительно романного настоящего. Там, глубоко под землей, создана новая цивилизация - пространство, почти идеальное для человека. Оно по форме напоминает улей с многочисленными ячейками, которые служат жилищами для одной человеческой особи. Человек автономен в такой камере, его существование, смена деятельности, работа, прием пищи, лечение регулируются и определяются нажатием кнопок. Все стены ячеек утыканы кнопками для включения и выключения механизмов, предназначенных для удобства жизни. Общение с себе подобными происходит при помощи «голубого диска», то есть телевизора, при помощи которого проводятся обучающие конференции, происходит обмен мнениями, встречи с родственниками. Однако категория «родственники» в этом сообществе весьма условна. Обязанности родителей прекращаются в момент рождения ребенка. Позднее его забирают в детский сад, куда, впрочем, разрешаются визиты матери. С отцом все сложнее. Это еще не

---

<sup>57</sup> Forster E. Op.cit.

пробирочный мир О. Хаксли, но чувства уже изгнаны из пространства обитания. Это тот самый мир, о котором предупреждает Р. Гвардини, рассуждая о человеке нового времени: «Одиночество в мире будет предельным. Из отношения людей к миру исчезнет любовь. Будет утрачена способность любить и понимать, что такое любовь»<sup>58</sup>. Во всяком случае, о нежных прикосновениях друг к другу в мире Форстера давно забыто. Функции продолжения рода выполняются мужчинами строго по предписанию и только в той комнате, которая определена властью предержащими. Да и не всем мужчинам разрешается продолжить род. Если во внешнем облике или в образе мыслей есть что-то, что не приветствуется Машинной или идет вразрез с условиями, которые ею диктуются, вряд ли отцовство будет разрешено. Так происходит с Куно, сыном главной героини произведения, Вашти. Беда Куно в том, что он крепок физически и наделен развитыми мышцами, что не подходит для социума и не одобряется его жителями. Он, следовательно, не принадлежал к тому типу, что определен Машинной для продолжения рода. В тех обстоятельствах жизни, которые создала Машина, он не счастлив. Он тоскует по запрещенным действиям – передвижениям, путешествиям, активному, а не созерцательному познанию. Он, как любой, наделенный физической силой, требует приложения своих сил. Душа его жаждет экспериментов и созидательности бытия, что не приветствуется всемогущей Машинной. Человек – биологическая особь – деградирует, вымирает в этом жизненном пространстве, как в отдаленном будущем мира морлоков и элоев Уэллса. Вашти настолько слаб, что силы его мышц уже не хватает для того, чтобы совершить незначительное движение: наклониться и поднять

---

<sup>58</sup> Гвардини Р. Указ. соч.

упавшую книгу. «На заре человечества хилых младенцев сбрасывали с вершины Тайгета, на его закате обрекали на гибель сильнейших – во имя Машины, во имя вечного движения Машины!»<sup>59</sup>

Понятие «Машина» у Форстера включает в себя не только машину как таковую, то есть механический объект, помещенный под землю и питающий жизненно важные объекты и коммуникации, но и метафорически обозначает всю систему государственного устройства. Невидимый, но всемогущий Генеральный Совет управляет сообществом. Именно он определяет, кому и где, в какой ячейке поселиться; он разрешает или запрещает возможность отцовства; он одобряет эвтаназию или считает функционирование той или иной личности пока полезным для Машины; он отделяет практически значимые и прагматически полезные научные идеи от бесполезных, устремленных в звезды, мечтаний. «Людей уже не объединяло стремление познать то, что лежит за пределами их мира. Наука обратила свои взоры в недра земли, чтобы отныне ставить себе только такие задачи, которые сулили безусловный успех». Диктатура, то есть регламентация всех сторон жизни, обычна и привычна для Вашти и ее соплеменников. Они не замечают ее, поскольку не ведают ничего другого. Штампованность, заданность мышления столь же обыденна для них, как движение механизма при нажатии определенной кнопки. Так, Вашти чувствует «брезгливую жалость» по отношению к Куно, который, как она говорит, когда-то был ее сыном. Женщина перестала считать его таковым, поскольку он осмелился на поступок – выход на поверхность Земли. Это явно не приветствуется Генеральным Советом, следовательно, отторгается и законопослушной

---

<sup>59</sup> Форстер Э. Указ. соч. С. 52.

высокоразвитой Вашти. Как и ее соплеменники, она уверена в том, что единственно правильные и безоговорочно верные действия, эмоции, реакции давно закреплены в Книге, сохранившейся в веках и уцелевшей в бумажном соре тысячелетий. Эта объемная книга (так, запись об обязанностях родителей находится в ней на странице 422 327 488)<sup>60</sup>, словно Библия во времена Форстера, всегда находится под рукой любого жителя нового мира. Она издана Советом. В ней, и только в ней содержатся инструкции на все случаи жизни. Но главное – это Книга о Машине, которую люди создали когда-то и которая сейчас создавала и подчиняла себе людей. Вновь обратимся к Гвардини, который в своих трудах как будто разъясняет и дополняет сказанное Э. Форстером. «Грядущая эпоха заговорит, я думаю, по-другому. Человек этой эпохи знает: техника в конечном счете не имеет отношения ни к пользе, ни к благополучию, речь идет о власти; о власти в предельно широком смысле слова. Носитель такой власти пытается наложить руку на первичные элементы природы и человеческого бытия. Это означает необозримые возможности строительства, но также и разрушения, особенно там, где дело касается человеческого существа, которое оказывается далеко не так прочно и надежно в самом себе, как обычно полагают<sup>61</sup>.

Очевидно, что в данном научно-фантастическом произведении налицо основные признаки антиутопии: своеобразно смоделированный хронотоп, его замкнутость, отгороженность от мира реального. Действие в романном «настоящем» происходит после революционного Великого Мятежа, в результате которого все инакомыслящие были

---

<sup>60</sup> Там же. С. 44.

<sup>61</sup> Гвардини Р. Указ. соч.



изгнаны из подземного «улья» на поверхность Земли, в атмосфере которой человек уже не может находиться без респиратора. Жесткая конструкция социума поддерживается специальным органом, Генеральным Советом, прообразом всемогущей Партии в более поздних антиутопиях. Верные стражи режима – огромные белые черви, функция которых сводится к тому, чтобы затянуть в подземное пространство тех, кто осмелился выбраться из него без специального на то повода или разрешения. Сюжет, как и в большинстве антиутопий, начинается с бунта чувств главного героя, Куно. Он понимает ущербность своего бытия. Не слышимый другими голос предков зовет его в прошлое, в мир «до» - до настоящего, до погружения под землю, до создания Машины, заменяющей собой естественные процессы жизни Природы. «Мы умираем, под землей живет только машина. Мы создали ее для того, чтобы она служила нам. Машина движется вперед, но не к нашей цели»<sup>62</sup>, – говорит Куно. Именно он понимает, что Машина, а вместе с ней и те, жизнедеятельность кого она поддерживает, обречены. Машина останавливается. Что-то расшаталось в ее механизме. Восстановить ее человек, даже столь сильный и независимый, как Куно, этот новый Гамлет, не в силах. «Человек, венец всего живого, благороднейшее из созданий, человек, некогда сотворивший Бога по образу и подобию своему и головой достававший до звезд, человек, рожденный нагим и прекрасным, теперь умирал, запутавшись в одеждах, которые он сам для себя соткал»<sup>63</sup>. Как и герой Шекспира, Куно умирает в уверенности, что после него жизнь будет другая. Главное – вековая цивилизация не погибнет вместе с гибелью машинной эры.

---

<sup>62</sup> Там же. С. 59.

<sup>63</sup> Там же. С. 75.

Он успел увидеть живущих на Земле и полюбить их. Он знает, что люди, ныне скрывающиеся в тумане или в зарослях папоротника, не допустят нового моделирования Машины и ее повторного запуска. Перед лицом смерти меняется и Вашти. Она отвергла правила машинной цивилизации и сделала то, что подсказывало ей сердце – бросилась на поиски сына, чтобы сделать давно забытое: обнять его, прикоснуться к нему и вместе уйти в вечность.

Таким образом, развитая технократическая цивилизация, задуманная и созданная для эволюционного самосовершенствования человека, ведет к вымиранию и самой себя, и, разумеется, человека, ее сотворившего. Неизвестно, сможет ли человек возродиться как биологический вид в условиях, далеких от благоприятных для его функционирования и выживания. Неизвестно также, какие еще механизмы для облегчения своей жизни создаст его разум. Возможно, что им станет бездуховное машинно-выверенное заданное существование социума романа К. Воннегута «Утопия 14» (1954) или огнедышащее, равнодушное всезнающее пространство «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери. Необходимо отметить, что предвосхищение и предсказание, характерные для утопий и фантастики, в ранних антиутопиях концептуально переплетаются и постепенно создают свою полную противоположность – предупреждение о последствиях, а не упоение результатами научно-технического прогресса и их применением в новом обществе новым человеком. Научно-фантастические элементы повествования помогают создать своеобразный вневременной хронотоп, не всегда связанный с национальным настоящим или прошлым. Как и в утопиях, хронотоп антиутопии предельно замкнут; время действия, даже обозначенное конкретно, абсолютно абстрактно, не

линейно. Концентрация на описаниях достижений человеческого разума убеждает, что, по мысли авторов, наука – это и цель, и средство прогресса. К тому же, представляется, что детальные описания ежедневных бытовых операций с техническими приспособлениями демонстрирует степень свободы личности от монотонной рутины бытия. Научные открытия и достижения служат катализатором изменения социума, но автоматической эволюции и самосовершенствования человека не происходит. При этом социум утопии совершенствуется и без того почти совершенного человека, что приводит в ошеломленное состояние обязательного для жанра путника извне. В антиутопиях даже самая совершенная цивилизация рождает не всегда идеальный социум. Он заставляет человека мимикрировать, осознавать, что только полное подчинение его законам зачастую ведет к выживанию. Механизмы власти, запущенные человеком и поддерживаемые им же сконструированной машиной управления, не ослабевают, а становятся все жестче, разрушительнее и бесчеловечнее, что подчеркивается внедрением достижений научно-технического прогресса.

Однако тема власти машины, подавляющей и обезличивающей человека, полномерно и полифонически зазвучит в антиутопии позднее, когда теоретические постулаты будут проверены практикой. Уже в 1924 году будет создана матрица литературного жанра, роман «Мы», появление которого во многом определит пути становления и развития литературного процесса XX столетия.

## ГЛАВА II

### ЛИТЕРАТУРНАЯ АНТИУТОПИЯ: К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ДЕФИНИЦИЯХ И ГРАНИЦАХ

XX век начинался потрясениями в социальной и духовной сферах во многих странах. Победившая социалистическая революция в России и последовавшие за ней освободительные кровавые войны, стремительная смена событий рождали разное мировосприятие и самоощущение в бурно меняющемся мире. С одной стороны, упоение революционными утопическими идеями вызывало непреодолимое желание быть причастным к делам тех, кто решил построить новый мир, справедливый и солнечный, мир без вражды и врагов; с другой стороны, жестокость и кровожадность строителей новой жизни отталкивала тех, кто не желал быть втиснутым в строгие рамки регламентации поведения, мышления, словом, не желал быть таким, как все, в едином общем «мы», что обусловило не только трагическое, отстраненное от реального мира бытие, но и привело к трагедии самой жизни. Необходимо отметить, что обозначенные выше настроения были характерны не только для России.

Жестокая реальность прерывала порывы в мечты, уничтожала веру в светлое будущее, переплетая утопические мечтания с антиутопической действительностью. Как уже было отмечено, научно-технический прогресс, развитие и воплощение революционных идей, первые результаты построения нового общества реализованной утопии и сопряженные с этим процессом реалии, изменение взглядов на роль личности в историческом прогрессе постепенно приводят к эволюции утопического мышления в свою

противоположность – антиутопическое. «Надежда на индивидуальное и социальное совершенство человека, которая в философском и антропологическом плане была отчетливо выражена в сочинениях философов Просвещения и социалистических мыслителей XIX века, - писал Эрих Фромм в «Послесловии» к роману Оруэлла «1984», - оставалась неизменной вплоть до конца первой мировой войны... Война ознаменовала начало процесса, которому предстояло в сравнительно короткое время привести к разрушению двухтысячелетней западной традиции надежды и трансформировать ее в состояние отчаяния»<sup>64</sup>. Вслед за Дж. Свифтом, чьи «Путешествия Гулливера» полемически направлены против жанра «робинзонады» и, тем самым, отрицают утопические константы бытия и веру в возможность формирования идеального образца социального homo sapiens, целый ряд писателей в мировой литературе показывает, как идея начинает творить вопреки природе, а практический рассудок, возгордившийся здравый смысл начинают перекраивать по своему разумению, по своим меркам социум и человека в нем. Таким образом, если сюжет утопии, в самом общем виде, сводится к демонстрации лучшего в человеке, что проявляется и расцветает в условиях почти идеально смоделированного общества, антиутопия, наоборот, показывает невозможность долгой стабильности идеализированной конструкции и, что главнее, присутствие и реализацию одухотворенно-гуманистического начала в человеке в выхолощенном, но выверенном социуме, искусственно насажденном индивидууму во имя его и, якобы, для его же блага. Заметим, что классические утопии рождались на основе художественного моделирования социально-философских

---

<sup>64</sup> *Fromm E.* Afterword to George Orwell's "1984". N.Y., 1962. С. 258-259.

теорий; антиутопии отталкивались от уже реализовавшихся теоретических постулатов. Это, как нам представляется, объясняет некоторую декларативность стилистики жанра, что косвенно подтверждается и в следующем высказывании: «Утопизм есть постоянный и неизбывный соблазн человеческой мысли, ее отрицательный полюс, заряженный величайшей, хотя и ядовитой энергией»<sup>65</sup>.

Этой «ядовитой энергией», своего рода водоразделом между утопией и антиутопией является модель человеческой цивилизации, созданная новым временем. Развитие математического естествознания и тесно связанной с ним техники изменили характер производства; индустриализация цивилизации разрушила традиционные отношения между людьми, превратив личность, по выражению Хосе Ортеги-и-Гассета, в «человека массы»<sup>66</sup>, небывалое насилие человека над природой порвало естественные связи и сделало из природы противника, а не соратника человека; наконец, возрастание насилия, возведение его едва ли не в норму общественной жизни, привело к крушению старых идеалов, сделало иллюзорной саму возможность построения справедливо устроенного общества. «А главное, - писал в конце 1915 года русский философ Л.М. Лопатин, - непоправимо и глубоко колеблется самая наша вера в современную культуру: из-за ее устоев вдруг выглянуло на нас такое страшное звериное лицо, что мы недовольно отвернулись от него с отвращением и недоумением»<sup>67</sup>. «Почему выцвела утопическая картина? – спрашивает Ч. Уолш, автор исследования с красноречивым названием «От утопии к

---

<sup>65</sup> Флоровский Г. В. Метафизические предпосылки утопизма // Вопросы философии. 1990, № 10. С. 83.

<sup>66</sup> Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Вопросы философии. 1989. № 3. С.12.

<sup>67</sup> Лопатин Л.М. Современное значение философских идей кн. С.Н.Трубецкого «Вопросы философии и психологии». М., 1916. С. 2-3.

кошмару». «Мне на ум приходят две причины. Первая – эта неудача утопии, вторая – её триумф»<sup>68</sup>. Таким образом, именно XX век стал свидетелем не только рождения, но и расцвета антиутопии – прогностического жанра, анализирующего соотношение прогресса и индивидуума в исторической реальности и перспективе и опровергающего светлые идиллические устремления в будущее утопий прошлого.

Становление жанра антиутопии связано с исторической эволюцией утопии не только как философской и литературно-художественной формы, но и как способа мышления человека в его социокультурной практике. К тому же, все более утверждающая себя концепция полиструктурности человеческого сознания оказывает существенное влияние на модель человека в литературе XX века, в немалой степени способствуя расцвету философско-психологических жанров, в том числе, и антиутопии, в которой мотив расщепления сознания героев является одним из важнейших.

Общепризнанно, что антиутопия расцветает в период кризисов, в переломные моменты истории человечества, на сломе времен. Вместе с развитием философии и естественно-научных знаний растет и число произведений, в которых утопические идеи оформляются художественным образом, отделяясь от жанра философских трактатов. Однако параллельно, синхронно увеличивается и количество литературных сочинений, в которых ставится под сомнение возможность осуществления положительных идеалов в силу разных причин. Анализ и критика отдельных негативных сторон социума и обитания в нем человека постепенно становятся

---

<sup>68</sup> *Walsh C. From Utopia to Nightmare. L., 1962. P. 117.*

все более значимыми, переплетаясь с утопией, но, при этом, обретая все большую самостоятельность, оперируя собственными ценностными характеристиками, приобретая специфические черты жанровой поэтики, что позволяет говорить о формировании, становлении и расцвете особого литературного жанра – антиутопии.

Подсчитано, что только за четверть века после Второй мировой войны лишь в англо-американской литературе появились всего 39 произведений, созданных в рамках утопии, и 199 жанровых разновидностей антиутопии<sup>69</sup>. И это вполне понятно, поскольку двадцатый век принес в жизнь невиданные раньше изменения во всех сферах. «Становление жанра антиутопии происходит в условиях грандиозных социальных экспериментов XX века, и именно этот жанр показал расплату раньше, чем она началась»<sup>70</sup>.

В этом контексте представляется уместным обратиться к рассмотрению специфики жанра и его дефиниций более тщательно и подробно. Героями антиутопии, как в свое время в философских повестях Просвещения, становятся идеи. Система персонажей произведений этого жанра отражает социальные изменения и менталитет личности, живущей в XX столетии. Отталкиваясь от определенной точки вектора реального исторического времени XX столетия, целый ряд авторов – Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов, Д. Лондон, У. Голдинг, О. Хаксли, Д. Оруэлл, А. Кестлер, К. Кизи, Р.Брэдбери, Д. Барнс, П. Акройд, Э. Берджесс, С. Лем, Р. Шекли, В. Войнович, К. Прист, А. Рэнд и другие, - возвращаются к исходной точке идиллического хронотопа, чтобы стереоскопически рассмотреть соотношение

---

<sup>69</sup>*Sargent L.* British and American Utopian Literature, 1516-1978. Boston, 1979.

<sup>70</sup> *Зверев А.* Крушение утопии// Иностранная литература. 1988, №11. С. 175.



«человек – социум – цивилизация», иллюстрируя с помощью художественного слова и системы персонажей зыбкую грань между понятиями «варварство» и «цивилизация».

Представляется, что жанр антиутопии пережил в XX столетии несколько пиков развития, реагируя на ярко выраженные потрясения и предполагая их возможные последствия для человека и общества, созданного им. Первым событием, вызвавшим волну антиутопических настроений, была, несомненно, победившая в России социалистическая революция. Реализованная утопия постепенно начала превращаться в свою противоположность, поскольку возгордившаяся идея, вырвавшись из-под контроля разума, начала творить реальность вопреки разумным постулатам утопий предыдущих эпох. Сюжет антиутопии – воплощение «глубокой неудачи истории» (Н. Бердяев) – подсказывала сама жизнь. Кризис исторической надежды, тупиковость и бессмысленность революционной борьбы подчеркивали неустранимость социального зла, смерть которого была столь желанной и возможной для авторов утопий.

Вторым событием, подтолкнувшим становление жанра, стала вторая мировая война, которая, как и первая, констатировала не только общий политический кризис, но еще раз засвидетельствовала, что именно «человек разумный», вооруженный достижениями науки и техники, с легкостью уничтожает себе подобных ради удовлетворения собственных амбиций разного толка. Стремительный передел мира после второй мировой, состояние оцепенения, бессилия и страха, вызванное Хиросимой, не могли не отразиться в мировоззренческих установках современников, заставляя усомниться в природной доброте человека, в возможности его

совершенствования при благоприятных условиях. Оказалось, что научно-технические открытия, поставленные человеком себе на службу, не всегда способствуют решению глобальных проблем. «Номо сариенс» - не обязательно благородный Прометей, чаще это Франкенштейн, обманувший надежды создателя.

Научно-технический прогресс, озаривший весь ход развития прошедшего столетия, оказался враждебен нравственности человека. Норберт Винер, подаривший миру свои революционные, потрясшие мир работы «Кибернетика, или управление и связь в животном и машине» («Cybernetics: Or the Control and Communication in the Animal and the Machine», 1948), «Человеческое использование человеческих существ: кибернетика и общество» («The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society», 1954), вряд ли предполагал, что умные машины окажутся враждебны культуре, а сам человек будет ими поработан, превратившись в механизм с заранее заданной программой действия, не предусматривающей движений ума, одухотворенности, креативности, да и просто человеческих эмоций. «За последние полтора столетия, - заметил в начале XXI века британский исследователь утопических текстов Р. Джеффкоут, - утописты вынуждены были признать, что наука и технология вряд ли должным образом решат проблемы, с которыми сталкивается человечество»<sup>71</sup>. Значительное количество появившихся антиутопий рождены, как представляется, постулатами трудов Винера, прочитанных в ином, антиутопическом, ракурсе с ориентацией на возможные, зримо или приглушенно предсказуемые, а иногда проглядывающие лишь сквозь

---

<sup>71</sup> *Jeffcote R. Technology@Utopia // Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies. Vol. 3 / 2003. // [antropologi.ku.dk/english/staff/beskrivelse/?id=151879](http://antropologi.ku.dk/english/staff/beskrivelse/?id=151879)*

призму авторской фантазии, последствия технологических нововведений.

Представляется возможным говорить о нескольких сюжетно-тематических разновидностях литературной антиутопии XX века, которые определяются вниманием к комплексу идей, направленных на стереоскопическое рассмотрение тех или иных взаимоотношений человека с окружающим его миром. Первое соотношение – «человек и социум» или «человек в социуме». Второе – «человек и научно-технический прогресс», и, наконец, «человеческое в человеке в том или ином социуме». Очевидно, что тематически жанр антиутопии озабочен теми же проблемами, что и утопия. И это понятно, поскольку антиутопия генетически и тематически связана с утопией и сопутствует ей на всех этапах развития человечества.

Считается, что антиутопические мотивы, равно как и породившие их утопические воззрения, существовали в литературе, а позднее в философии и социологии всегда, во всяком случае, традиция антиутопического мышления насчитывает 2500 лет. Построения с ярко выраженным анти-утопическим креном можно встретить уже в сочинениях Платона, в философии «киников», в трудах Аристотеля, Марка Аврелия, в комедии Аристофана «Женщины в народном собрании» и т. д. Литературными предшественниками сформированной концепции справедливо считают сатирические сочинения Дж. Свифта и Вольтера. Впервые осознанно термин «антиутопия», как принято считать, употребил Джон Стюарт Милль в своей парламентской речи 1868 года, обозначая негативные моменты в общественно-социальном развитии. Что касается термина «антиутопия» в значении особого литературного жанра, то это определение, по-видимому, появилось в 1952 году в составленной Г. Негли и М.

Патриком антологии «В поисках утопии»<sup>72</sup>. Общий термин, который применили и они, и их последователи для характеристики произведений социальной направленности, но не утопического плана, - «anti-utopia», через дефис. «Я использую термин «анти-утопия» как общий термин, который включает в себя и то, что иногда называют «дистопией» или «какотопией» (“I use “anti-utopia” as a generic term to include what is sometimes called the “dystopia” or the “cacotopia”)<sup>73</sup>, - отмечает Р. Кумар, один из самых известных теоретиков литературы. Такое употребление наименования уже как бы помещает в другую систему координат все типологические признаки и сюжетные повороты, константные для утопии, формируя, таким образом, характеристику нового, но становящегося все более самостоятельным жанра. «Если в основе каждой утопии лежит антиутопия, существующий мир, увиденный критическим взглядом создателя утопии, можно утверждать и обратное: в основании многих дистопий (т.е. антиутопий – С.Ш.) скрыта узнаваемая или неузнанная утопия»<sup>74</sup>. Вот почему совершенно справедливым представляется замечание Н.Б. Якушевой: «Антиутопист – разочарованный или тайный утопист»<sup>75</sup>. Такая точка зрения представляется достаточно плодотворной для последующих выводов. Так, заметим, что, в соответствии с законами диалектики, антиутопия, в свою очередь, становится отправной точкой для развития утопии, с последующим новым спиралевидным изменением и собственной сути, но уже на основе новой утопии.

---

<sup>72</sup> Negley G., Patrick M. *The Quest for Utopia*. N. Y., 1952.

<sup>73</sup> Kumar K. *Utopia and Anti-utopia in Modern Times*. Oxford; New York: Blackwell, 1987. P. 447. (Здесь и далее перевод наш. – С.Ш.)

<sup>74</sup> Manuel F.E., Manuel F.P. *Utopian Thought in the Western World*. Cambridge, Mass. 1979. P. 6.

<sup>75</sup> Якушева Н.Б. *Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века*. СПб., 2001. С. 101.

«Утопия и антиутопия – дерево и змея в саду Эдема»<sup>76</sup>, - утверждает авторитетный исследователь Р. Кумар, вероятно, имея в виду и тенденцию к диалектическому взаимообогащению названных литературных явлений. Пространство антиутопического дискурса порой ярко демонстрирует справедливость приведенного утверждения. Сошлемся хотя бы на классический образец жанра антиутопии – роман Е. Замятина «Мы», в котором переплетение обозначено и структурно, наличием своеобразного двоемирия: миром обитания новых людей, строителей Интеграла, и миром за Зеленой стеной, который является, по сути, утопией относительно антимира и утопией как таковой, олицетворением счастья в единстве жизненных ритмов человека и природы (этот мотив позднее повторится в разных вариантах во многих антиутопиях).

Это умонастроение определяет, равно как и объясняет, характеристику и дифференциацию жанра сквозь призму утопии. Примечательно, что традиция обозначения полярного по отношению к утопии явления через дефис, то есть «анти – утопия», не одним словом, а зримым противопоставлением, сохранилась в критической зарубежной литературе до сих пор. Отметим, что определение жанра антиутопии как «утопии наоборот» сохраняется до сегодняшнего дня, поскольку, по сложившемуся мнению, антиутопия опровергает утопию утопическими же принципами. Применительно к антиутопии встречается и такое определение как «черная утопия» («black utopias»)<sup>77</sup>. Таким образом, несмотря на накопленный массив образцов жанра антиутопии, проблема жанровой дефиниции остается открытой.

---

<sup>76</sup> Kumar K. Op. cit. P. 102.

<sup>77</sup> Widmer K. Op. cit. P. 35.

Существует множество характеристик, но большинство из них – описательные, созданные, как уже отмечалось, методом «от противного» относительно утопии. Весьма сложившейся является и традиция употребления разных по сути определений к описанию одного и того же явления, без соблюдения порой концептуально необходимой четкости. Так, в ставшей хрестоматийной аннотированной библиографии американского исследователя Л. Сарджента «Британская и американская утопическая литература, 1516-1978 годы» антиутопические произведения определены им по-разному: дистопия, технократическая анти-утопия, социальная негативная фантастика, при этом все термины употреблены синонимично<sup>78</sup>. Справедливости ради, заметим, что Л. Сарджент попытался разделить жанры, рассматривая их, однако, как подвиды утопии: «На самом деле, существуют три простых категории: увтопия – или позитивная утопия; дистопия, или негативная утопия и сатирическая утопия. Все они поднимают проблему намерений (автора – С.Ш.)»<sup>79</sup>. То есть, если следовать логике Сарджента, утопия и антиутопия отличаются друг от друга лишь концептуальным ракурсом зрения их создателя, что, может быть, и верно, но лишь отчасти и не во всех случаях. Существует и весьма активно обсуждается также точка зрения (как в России, так и за рубежом), различающая антиутопию и дистопию. Согласно ей, в то время как дистопия — это «победа сил разума над силами добра», абсолютная антитеза утопии, антиутопия — это лишь отрицание принципа утопии утопическими же парадигмами. Немецкий литературовед Р. Гольд полагает, что мотив энтропийности мира, характерный для

---

<sup>78</sup> *Sargent L. British and American Utopian Literature, 1516-1978. Boston, 1979*

<sup>79</sup> *Ibid. P. 18. (Перевод наш – С.Ш.)*

антиутопического дискурса, - основное отличие антиутопии от утопии<sup>80</sup>.

Классическим считается определение жанра, предложенное М. Квапиен: «Антиутопия – это литературное произведение, представляющее в разнообразных формах отрицательную картину социальной системы, которую автор может наблюдать в тенденциях, существующих в развитии реальных обществ»<sup>81</sup>. Очевидна недостаточность приведенного определения. Во-первых, не принято во внимание диалектическое единство утопии и антиутопии, что совершенно справедливо отмечено в одном из исследований: «Возможность утопии переродиться в свою противоположность была заложена внутри самого жанра, являясь элементом поэтики и одной из тенденций возможного развития»<sup>82</sup>. Во-вторых, речь почему-то идет лишь об отдельном произведении, а не о жанре в целом. Наконец, представляется, что автор пренебрегает вычленением важнейших жанрообразующих признаков, которые, в случае антиутопии, во многом совпадают с его, жанра, проблематикой.

Заметим еще раз, что утверждение «антиутопия состоит с утопией в отношениях диалога»<sup>83</sup>, является, бесспорно, справедливым и плодотворным для определения специфики жанра. Этот мотив широко используется в немногочисленных, но весьма образных и емких попытках вычленения признаков и категорий антиутопии. Например, «Утопия – идеально хорошее

---

<sup>80</sup> См. об этом: *Коломийцева Е. Ю.* Проблемы изучения литературной антиутопии // Вестник Ставропольского государственного педагогического университета. Социально-гуманитарные науки. Ставрополь, 1998. Вып.14. С. 98 – 102.

<sup>81</sup> *Kwapien M.* The Antiutopia as Distinguished from its Cognate Literary Genres in Modern British Fiction // *Zagadnienia Rodzajow Literarih.* XIV. - №2 (20), 1972. P. 49.

<sup>82</sup> *Каракан Т. А.* О жанровой природе утопии и антиутопии // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1992. Вып. 2. С. 159.

<sup>83</sup> *Новикова Г.* Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О.Хаксли, А.Платонов) // Вопросы литературы. 1998. №4. С. 185.

общество, дистопия – идеально плохое и антиутопия – где-то посередине»<sup>84</sup>. Антиутопия считается «зазеркальем утопии»<sup>85</sup>, «перевернутой утопией»<sup>86</sup>, жанром, иронически переосмысливающим ценностные ориентации литературной утопии<sup>87</sup>. По мнению философа А. Баталова, «антиутопия – принципиальное отрицание утопии утопическими же средствами, произвольное конструирование образов иного мира, призванных отбить у читателя всякую охоту изобретать, а главное пытаться осуществить утопические проекты»<sup>88</sup>. Интересно замечание А. Зверева: «Антиутопия испытывает нравственность существования земного рая»<sup>89</sup>. Еще более горько и обреченно, хотя несколько витиевато, звучит замечание философа А. Некиты: «Антиутопия XX века – литература «потерянных» и «ненайденных поколений»<sup>90</sup>. Ассиметричные принципы повествования о мире, по мнению большинства исследователей, и отличают утопию от антиутопии, что справедливо как по отношению к модели мышления, так и к жанровым характеристикам. В наиболее концентрированном виде это выражено в следующей характеристике: «Антиутопия – жанр, органично продолживший традицию утопических романов-предшественников в новых общественно-

---

<sup>84</sup> Геворкян Э. Чем вымощена дорога в ад? Антипредисловие // Антиутопии XX века. М. 1989. С. 11.

<sup>85</sup> Янг М. Возвышение меритократии // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 320.

<sup>86</sup> Шестаков В. Эволюция русской литературной утопии // Вечер в 2217. Русская литературная утопия. М., 1990. С. 5.

<sup>87</sup> Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. М., 1991.

<sup>88</sup> Баталов А. Я. В мире утопии. Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М., 1989. С. 64-265.

<sup>89</sup> Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...». Антиутопия. XX век // Вопросы литературы, 1989, №1. С. 32.

<sup>90</sup> Некита А. Институциональное за-бытие Мифа как антиутопическая демагогия социального Ничто // Некита А.Г. Онтология социального будущего. Великий Новгород, 2006.



исторических условиях. Унаследовав весь комплекс философских, политических, этических проблем от утопии предшествующих веков, новый жанр решает эти проблемы с позиции своего времени»<sup>91</sup>. Приведем еще одно описательное определение, с которым нельзя не согласиться: «Антиутопия смотрит в утопию с горькой насмешкой. Утопия же не смотрит в ее сторону, вообще не смотрит, ибо она видит только себя и увлечена только собой. Она даже не замечает, как сама становится антиутопией, ибо опровержение утопии новой утопией же, "клин клином" - один из наиболее распространенных структурных приемов»<sup>92</sup>. Отмечается, что литература опровергает утопию не логическими рассуждениями, не демонстрацией исторического «так не выходит», но самым способом своего бытия, самой возможностью повествования о мире<sup>93</sup>. Утопия пренебрегает границей между фантазией и реальностью, антиутопия стремится их акцентировать<sup>94</sup>. При этом подчеркивается, что переплетение прогностических по сути своей жанров - научной фантастики и утопии - порождает антиутопию<sup>95</sup>. Однако от научной фантастики антиутопия отличается явным креном в анализ нравственной проблематики даже при рассмотрении достижений научно-технической мысли.

Многоголосицу определений антиутопии сквозь призму утопии можно было бы продолжать довольно долго, так как эта тенденция имеет довольно крепкие корни. В этом убеждают и первые, порой достаточно

---

<sup>91</sup> *Сабина О.Б.* Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30х-50-х годов XX века : Автореф. дис. ... канд. филол. наук / **Изд-во Моск. ун-та** М., 1989. С. 8.

<sup>92</sup> *Липков А.И.* Указ. соч. С. 157.

<sup>93</sup> *Латынина Ю.Л.* Литературные истоки антиутопического жанра. Автореф. дисс....к. филол. наук. М., 1992. С. 4-5

<sup>94</sup> *Морсон Г.* Указ. соч. С. 100.

<sup>95</sup> *Якушева Н.Б.* Указ. соч.

агрессивные, попытки определения антиутопии как жанра в русскоязычной критике советского периода. Они появились лишь в 60-х годах прошлого столетия. Оценка художественных произведений производилась с явным идеологическим подтекстом. При этом считалось, что художественные продукты, напоминающие утопию, но таковыми не являющиеся, и есть антиутопия, а не утопия, предсказание, а не научная фантастика. Подчеркивалось, что антиутопия – лишь зеркальное отражение утопии, пародия на нее и на утопическую идею, проявляющаяся в самых разных жанрах. В качестве примера сошлемся хотя бы на одно из первых специальных исследований антиутопии того периода. Речь идет о широко известном в свое время очерке Е. Брандиса и Е. Дмитриевского «Тема предупреждения в научной фантастике». Так, авторы утверждают: «Антитеза утопии возникает в период до крайности обострившихся противоречий как внутри самого капиталистического общества, так и на международной арене, где происходит непрерывное столкновение антагонистических социальных систем. В необычайно сложной исторической ситуации последних десятилетий писателям-фантастам, далеким от марксистской философии, действительно мудро создается оптимистические социальные проекции будущего. ... Антиутопия и есть одна из форм этой реакции против социалистических идей и социализма как общественной системы. Злобные, пасквилянтские фантастические романы, направленные своим острием против марксизма и первого в мире социалистического государства, получают все большее распространение по мере углубления кризиса и загнивания мирового

капитализма»<sup>96</sup>. Позднее, уже в 1981 году, «Философский словарь» в статье «Утопия и антиутопия» предлагает следующее определение специфики жанра: «В антиутопии, как правило, выражается кризис исторической надежды, объявляется бессмысленной революционная борьба, подчёркивается неустранимость социального зла; наука и техника рассматриваются не как сила, способствующая решению глобальных проблем, построению справедливого социального порядка, а как враждебное культуре средство порабощения человека»<sup>97</sup>. Такой подход был во многом продиктован тем, что советская философия воспринимала социальную реальность СССР если не как реализовавшуюся утопию, то как общество, владеющее теорией создания идеального строя (теория построения коммунизма). Поэтому любая антиутопия неизбежно воспринималась как сомнение в правильности этой теории, что в то время считалось неприемлемой точкой зрения. Антиутопии, которые исследовали негативные возможности развития капиталистического общества, напротив, всячески приветствовались, однако «антиутопиями» их называть избегали, взамен давая условное жанровое определение «роман-предупреждение» или «социальная фантастика». Любопытно по этому поводу замечание слависта из ФРГ Ганса Гюнтера, которое приводит в обстоятельном и концептуальном введении к монографии «Утопия и утопическое мышление» В. Чаликова: «В сталинской России не было ни утопии, ни реальности»<sup>98</sup>. То, что политические и связанные с ними идеологические реалии меняют мировоззренческие

---

<sup>96</sup> Брандис Е., Дмитриевский В. Вахта Арамиса. - Л.: Лениздат, 1967. - С. 440-471.

<sup>97</sup> Философский словарь / Под ред. И.Т.Фролова. 4-е изд., 1981 <http://filosof.historic.ru>

<sup>98</sup> Чаликова В. Предисловие // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 4.

установки и характер восприятия анализируемого, демонстрирует определение жанра, взятое нами из «Новейшего философского словаря» уже 1998 года издания: «Антиутопия - самоосознающее течение в литературе, представляющее собой критическое описание общества утопического типа. Антиутопия выделяет наиболее опасные, с точки зрения авторов, общественные тенденции. Антиутопию можно представить в качестве своеобразной саморефлексии жанра социальной утопии. Антиутопия существенно меняет ракурс рассмотрения идеального социума: подвергается сомнению сама возможность позитивного воплощения какого бы то ни было преобразовательного интеллектуального проекта. При этом, если в жанре традиционной утопии происходит воображаемое обращение авторов в прошлое и настоящее, то в стилистике антиутопии доминирует обращенность в будущее. Конституирование антиутопии как особого интеллектуального жанра совпало по времени (20 в.) с установлением достаточно жестких общепринятых дисциплинарных границ в сфере гуманитарного знания, поэтому антиутопия почти всецело представляет собой литературное явление»<sup>99</sup>. Заметим, что приведенная характеристика более взвешенно по форме и концентрированно-логично по сути проясняет специфику жанра, признавая за ним право считаться самостоятельным и самодостаточным явлением в литературной мысли.

\* \* \*

Типологическое исследование произведений, созданных в жанре антиутопии, позволяет сделать вывод о

---

<sup>99</sup> Грицанов А.А. Антиутопия// Новейший философский словарь.  
[www.alleng.ru/edu/inform.htm](http://www.alleng.ru/edu/inform.htm)

приоритете в них общечеловеческого над национальным в содержательном плане и об особой степени устойчивости жанровой поэтики антиутопии, способствующей ее идентификации при всем разнообразии жанров прогностическо-предостерегающего характера. В своем исследовании «Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии» И.В. Тараненко характеризует их следующим образом:

- ритуализация жизни,
- антропоцентричность,
- статичность времени и
- замкнутость пространства<sup>100</sup>.

Признавая логичность и значимость данных выводов для констатации основных жанрообразующих признаков, которые объединяют антиутопические художественные произведения, принадлежащие разным культурам и созданные в разное время, нельзя не заметить их неполноту, недосказанность.

Более подробной и полной представляется классификация, предложенная Л.М. Юрьевой<sup>101</sup>. Не цитируя ее дословно, назовем вычлененные этим автором специфические мотивы антиутопии:

- пространство антиутопии – государство с тоталитарной системой управления;
- территория нового государства отгорожена огромной стеной от всего окружающего мира;
- порабощение человека подчеркивает абсурд ситуации;
- прошлое в антиутопиях отвергается;

---

<sup>100</sup> Тараненко И.В. Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии. Автореф. дисс...к. филол.наук. СПб., 2001.

<sup>101</sup> Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М., 2005.

- герой произведения – бунтарь-одиночка или коллектив единомышленников, состоящий в оппозиции к существующему строю;
- тоталитаризму противостоит любовь;
- описание природы своей красочностью подчеркивает обреченность происходящего;
- мир не статичен, он конструируется, он только возможен;
- повествование часто строится в форме дневника;
- в литературном произведении антиутопического жанра ослабевает преемственность между прошлым, настоящим и будущим.

В целом соглашаясь с характеристиками, добавим, что антиутопия – интернациональный жанр, поэтому выводы, сделанные Л.М. Юрьевой применительно к русской литературе, во многом справедливы и для интересующих нас иноязычных художественных произведений. Думается, однако, что и эта классификация не является исчерпывающей и может быть дополнена, а также несколько изменена с учетом специфики и наполнения рассматриваемых нами иноязычных образцов означенного литературного явления<sup>102</sup>.

Антиутопия – жанр, исследующий художественными методами и способами сосуществование человека и социума, то есть социальный жанр. Поэтому закономерным представляется то, что в качестве первого и главного признака всегда называется ***существование государства с тоталитарной системой управления***. Действительно, во всех произведениях – независимо от их

---

<sup>102</sup> Справедливости ради рискнем заметить, что попытка вычленения специфических интернациональных признаков антиутопии была предпринята нами несколько раньше. См.: *Шишкина С.Г.* К вопросу об особенностях жанра антиутопии в контекстах русской и английской литератур// Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX – XX веков. Традиции и контекст. Иваново, 1998. С. 126-133.

национальной принадлежности - действие происходит в государствах, переживших освободительные войны или революции. Революция, направленная на освобождение человека от прежних общественных институтов, - событие, визуально или фоново присутствующее практически во всех известных нам антиутопиях. Сюжет произведений либо констатирует, либо микроскопически рассматривает постепенную, но необратимую подмену понятий, когда желаемое ступенчато, шаг за шагом, но вкрадчиво-неуклонно заменяется реальным, когда торжествует «уровнировка вместо равенства, вождизм вместо демократии, униформизм мысли вместо свободы дискуссий»<sup>103</sup>. Весьма показательными в этом отношении является сюжет романа Дж. Лондона «Железная пята» (1907), образ Рубашова в «Слепящей тьме» А. Кестлера и аллегорические персонажи притчи Д. Оруэлла «Звероферма», не говоря о классическом образце – романе «Мы» Е. Замятина и, разумеется, о дистопии Дж. Оруэлла «1984». Антиутопия перечеркивает, разоблачает мечту, «испытывает нравственность существования земного рая»<sup>104</sup>. Поэтому тоталитаризм в антиутопических государствах - естественное продолжение революций, в результате которых человек становится заложником идей, им самим созданных, а лозунг «цель оправдывает средства» становится нормой жизни. Так, например, происходит в одном из самых ярких образцов жанра – в романе Е. Замятина «Мы» (1920), где в холодном пространстве с геометрически совершенными структурами рождается идеально выверенный социум, начисто лишенный духовности и одухотворенности.

---

<sup>103</sup> *Сабина О.Б. Указ. соч., С.7.*

<sup>104</sup> *Зверев А. Указ соч. С.70.*

Государственная машина управления, устанавливающая и поддерживающая насилие, превращающая человека в инвентаризованный и обезличенный системой винтик, становится к «рубежу веков» главным персонажем. Человек, пронумерованный раздавившим его и его чувства социумом, утрачивает индивидуальную свободу и вынужденно, руководствуясь сковавшим его страхом и рожденным им рабскими инстинктами, подчиняется общественным стандартам. Стандарты антиутопического государства зачастую, если не в большинстве своем, повторяют установленные где-то там, в утопическом рае, правила и нормы общественного бытия. Однако социальный опыт, перерождение идеалов свободы в нечто прямо противоположное, изменение психики человека в задавившем его окружении окрашивают восприятие заданно прекрасного и радостного пространства в другие краски, несмотря на их контекстуальное и лексическое сходство. *Человек*, погруженный в идиллическую, бесперебойно работающую, механически и технократически выверенную структуру, раздавлен социумом. Он *становится «прозрачным»*, у него нет больше тайн. Даже сам акт деторождения становится делом государственной важности («О дивный новый мир» О.Хаксли). И тогда в пространстве общего «Мы» полностью забывается индивидуальное «Я», для обретения которого требуется возврат к начальной точке развития цивилизации. Это и происходит с героем антиутопии «Гимн» (1938), созданной американской писательницей Айн Рэнд. Изгнанный из общества за непокорность, наказанный за нестандартность мышления, герой находит в далеких недоступных горах заброшенный дом с множеством книг, оставшихся от Неупоминаемых времен. Он пытается возродить



цивилизацию. И первое его изобретение – местоимение «я». Социум в романах весьма искусно смоделирован с учетом всех достижений цивилизации.

Знание и познание, отрицающие ассоциативное и образное мышление, служат единственной цели – безусловному подчинению большинства меньшинству и поддержанию этой сконструированной модели государственного устройства. В его описании нарочито отчетливо, как нам кажется, видна переключка утопий и антиутопий. Сухое, констатирующее, лишенное определений описание почти дословно повторяет залитые солнцем картины, созданные воображением Платона, Мора, Кампанеллы, Чернышевского. Все это – следствие когда-то произошедших революций, направленных на материализацию утопических идеалов. Однако «что всегда превращало государство в ад на земле – это попытки сделать его земным раем», - грустно заметил когда-то Ф. Гельдерлин. Антиутопия перечеркивает, разоблачает мечту.

***Тоталитарный социум в антиутопии моделируется, он не статичен,*** как социализм-коммунизм в утопиях, он возможен, но не обязателен. Думается, что и эта характеристика позволяет говорить об отличиях утопии и антиутопии в плане не столько архитектоники произведений, сколько стилистики. Любопытно, что в антиутопических произведениях детально, любовно, скрупулезно-образно описан бытовой материальный мир, особенно связывающий взбунтовавшихся и ныне мыслящих героев с прошлым – мебель, фотографии, коллекции старых вещей, повседневные действия, позволяющие чувствовать себя человеком – приготовление чая, разжигание печи и т.д. Все это, думается, подчеркивает условность,

возможность конструирования антиутопического пространства на любом витке развития социума. Для антиутопии характерна «инверсия утопической тематики»<sup>105</sup>. Декларативность стиля, присущая утопии, заменяется в антиутопиях другой модальностью, «условной»<sup>106</sup>. Это уже не «формульная литература»<sup>107</sup>, не пророчество, а, скорее, игра воображения прогностико-предостерегающего характера, что было неоднократно отмечено нами выше.

Философское объяснение психологии утраты личностного начала можно найти в имеющих широкое хождение и влияние теориях Ницше и Спенсера. Еще одна константа антиутопического литературного текста, обязательная характеристика общества с тоталитарной системой управления, - ***мотив противостояния носителей полярных мифологем одного мира***. Он рожден «Легендой о Великом Инквизиторе» Ф.Достоевского, трансформирован В. Набоковым в «Приглашении на казнь» и модифицирован позднее А. Кестлером в его антиутопическом политическом романе «Слепящая тьма», созданном в новой романной действительности. На реальном историческом материале – сталинских чистках 1930-х годов – Кестлер предпринимает психологическое разъяснение трагедии главного героя, вынужденного перейти от «романтического анти-капитализма» к реалистической анти-утопии, к одобрению и признанию логики тоталитаризма и подчинению ей. Сражение Рубашова со всем миром постепенно меняет масштаб и переходит к

---

<sup>105</sup>Новикова Г. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г.Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) // Вопросы литературы. 1998. №4. С.101.

<sup>106</sup> Чаликова В. Утопия и свобода. М., 1994.

<sup>107</sup> Воробьева А.Н. Указ. соч. С. 3.

сражению с самим собой, что неизбежно ведет к сотрудничеству с палачом и признанию палача в себе самом.

Однако палач и жертва могут легко поменяться местами и выполнить функции друг друга, что, становясь метатекстом жанра, усиливает мотив карнавала, «ряженности», амбивалентности происходящего в антиутопии. Таковы Рубашов и Глеткин («Слепящая тьма»), такова реальность романа «Обезьяна и сущность» О. Хаксли, маски действуют в романах К. Кизи, Р. Брэдбери, таков дискурс антиутопии Э.Берджесса «Заводной апельсин», топонимика и логосфера которого не позволяют усомниться в знакомстве автора с реалиями социалистической действительности в СССР. В шутовском хороводе меняют друг друга одинаковые образы-функции – Благодетель, Старший Брат, Первый, Главноуправитель, Мустафа Монд. В данном контексте нельзя не вспомнить рассуждения Хосе Ортеги-и-Гассета, который, как известно, имея в виду и становление социалистического лагеря, говорил о том, что XX век впервые привел к власти человека массы, который не будет испытывать комплексы по поводу бескультурья, а будет с наслаждением демонстрировать свои знания, а еще больше - упиваться правами и властью. Психологию поведения новых властителей, интеллигентов в первом поколении, попытался объяснить и Р. Гвардини, рассуждая о наполнении понятия «человек массы»: «...прямой противоположности «личности». Слово «масса» не несет здесь никакой отрицательной оценки - просто человеческая структура, связанная с техникой и планированием. Конечно, не имея еще никакой

традиции, более того, вынужденная пробивать себе дорогу наперекор еще значимым традициям, она проявляется сейчас более всего в своих отрицательных свойствах. Но по существу, как и другой человеческий тип, она образует определенную историческую возможность»<sup>108</sup>, которая ярко и весомо заявила о себе в ушедшем веке. Человеческий разум изощреннее любой машины, и законы социума, смоделированные им, не всегда поддаются адекватному пониманию непосвященного. Такова, к примеру, романная реальность изящного сочинения Г. Честертон «Человек, который был Четвергом». Наряду с изображением фантастического, но вполне узнаваемого социума с карнавально-масочной действительностью, Честертон весьма наглядно показывает, что государственная машина управления в лице контролирующего и карающего полицейского аппарата уничтожает личность, превращает ее в человека массы. Человек становится игрушкой в руках этой всемогущей невидимой машины. Один и тот же человек в зависимости от выполняемых им ролей и функций надевает ту или иную маску. Индивидуальное «Я» теряется, превращаясь в безликое стадное и страшное «мы». Иллюзорная власть есть у того, кто преступает через законы нравственности, коллективного сосуществования. Это социум, напоминающий «Процесс» Кафки, мир Дж. Оруэлла («1984») с отсутствием приватного пространства бытия и всевидящим пристрастным безжалостным оком наместников Большого Брата.

Вместе с тем, – и это нам кажется особенно значимым – современная антиутопия говорит о **неизбежности**

---

<sup>108</sup> Гвардини Р. Конец философии нового времени. М., 1954. С.263.

**тоталитаризма** при условии реализации утопических идеалов, поскольку их осуществление синхронно включает в действие механизм перерождения социума в нечто прямо противоположное (О. Хаксли «Остров», «Обезьяна и сущность», М. Булгаков «Багровый остров», В. Войнович «Москва 2042», Т. Толстая «Кысь», В. Аксенов «Москва-ква-ква», Д. Глуховский «Метро 2033», романы Г. Уэллса, У. Голдинга, Дж. Оруэлла, П. Акройда, К. Приста, А. Рэнд, и этот список можно продолжить).

**Место действия в антиутопиях замкнуто географически.** Это пространство, живущее по своим законам, отделенное от всего остального мира огромной оградой, земляной стеной, многометровым мощным забором, морем, лесами и т.д., даже если оно не развивается на острове. Напомним, что сюжетобразующий элемент острова присутствует в мировой литературе со времен античности как светлая идиллически-утопическая проекция вариантов развития познания и цивилизации, человека и социума. В утопиях Т. Мора, Т. Кампанеллы и Ф. Бэкона хронотоп острова специфичен, так как категория пространства существует в рамках условного статичного времени. С XVIII века в русле концепций Просвещения хронотоп острова, предельно сжатый, становится природной экспериментальной лабораторией по проверке действительности антитезы «человек – цивилизация», что часто демонстрируется в антиутопии. На райском острове, напоминающем художественное пространство мира О. Хаксли, создали коммунистическую утопию, диктаторскую по сути, и сосланные из социалистической республики герои «Багрового острова» М. Булгакова. «По причине лимитированности островного пространства действие вселенских законов, переживаемое на нем,

сильнее и ярче. Преимущество островной топосферы над материковой состоит в том, что закрытость, изолированность острова, достигается парадоксальным способом — предельной открытостью»<sup>109</sup>.

*Пространство*, однако, *агрессивно по отношению к главному герою* – и это, представляется, основная его функция и ценностная характеристика. Замкнутость пространства, его небольшие размеры и отсюда «просматриваемость» каждого движения лишают героя возможности что-то изменить в системе. Земляная стена (Е. Замятин), огромная ограда с пропущенным через нее током (О. Хаксли), больница для умалишенных (К. Кизи) подземная пещера, созданная в границах бывшего Лондона (П. Акرويد), пространство замкнутой, живущей по своим законам территории («Шпиль» У. Голдинга) разделяют и отделяют два мира, реальный и искусственный, неидеальный и искусно смоделированный по утопическим законам. Оно – пространство - отталкивает личность, деперсонифицирует ее, выхолащивая человеческое, пробуждая звериные инстинкты послушания, подчинения, ибо только это ведет к физическому самосохранению. Остров в антиутопии – это и территория «руссоизма наизнанку», когда под воздействием первоначальной природы свершается стремительное обратное развитие цивилизации, обнаруживая глубоко укоренившееся звериное начало в человеке («Повелитель мух» У. Голдинга). Очевидно, что концепт «остров», введенный в атмосферу антиутопии, теряет положительную смысловую наполненность, присущую утопии и отчасти фантастике. «Безумие разума» проявляется здесь наглядно и объемно.

---

<sup>109</sup> Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. <http://www.ib.ru/htm>

Интересны в антиутопии описания природы. В констатации этого явления мы солидарны с Л. Юрьевой. Заметим, что ландшафт - отдельный жанрообразующий признак. Следует отметить, что мы почти не встречаем лирического повествования, антиутопические пейзажи не расцвечены буйными красками и яркими эпитетами. Природа либо загнана в резервации, либо, как и государство в целом, отделена от нового мира искусственно созданной перегородкой; она существует как фон жизни низших классов и каст, или используется прагматически, для воспитания потребностей, необходимых в обществе разумного потребления. По верному замечанию А.Ф. Любимовой, «Природа, искусство выступают в антиутопии в качестве знака, обозначающего идеал. ...Природа и цивилизация в антиутопии разведены и по эстетическим качествам»<sup>110</sup>. На страницах антиутопий нет щебетанья птиц – а если и есть, оно действует на героя раздражающе (Р. Шекли); в антиутопиях отсутствует мотив любования красками живого мира, в котором обитает герой, что, впрочем, не мешает щемяще-ностальгическим мечтаниям о возможности обретения такого мира. Вполне естественным кажется и отсутствие смеха, улыбок. Это уже не Город Солнца, созданный воображением Кампанеллы и грезами Веры Павловны. Небо затянуто мрачными, тяжелыми или стремительно бегущими серо-стальными тучами. Атмосфера пропитана ощущением страха, который лишь нагнетается сухим констатирующим изображением пейзажей. Солнце светит лишь для Дикаря и ему подобных; иногда оно обжигает и создает условия для пробуждения в человеке первобытных чувств, ощущений и желаний (У. Голдинг, О. Хаксли). Отсутствие

---

<sup>110</sup> Любимова А.Ф. Указ. соч. С. 65-67.

теплого, ласкающего Солнца, естественной смены времен года, замена динамики естественного природного развития статичностью изображения – еще один символ жизни нового общества, в котором через цивилизацию творится насилие над природой. В результате она – *природа - становится не союзником, а противником человека*, наполняя еще больше микрокосм его существования мотивами обреченности.

Добавим, что абсурдность, бессмысленность существования человека обозначены и художественными средствами, методом *деперсонификации личности*. (Вероятно, не совсем правомерно можно говорить о присутствии данного феномена во всех без исключения антиутопических произведениях – современные новейшие образцы жанра не всегда прибегают к означенному приему, однако тенденция к деперсонификации намечена везде предельно четко). В романах отсутствуют описания внешности, говорящие о личностных характеристиках персонажей. Упоминаются лишь детали униформы, отличающие, в силу необходимости, одного от другого. Индивидуум становится частью общего лица массы. В «Мы» Замятина персонажи не имеют имен – это всего лишь номера. В романе О. Хаксли «О дивный новый мир» процесс создания количественно одинаковой общности происходит путем изначального вмешательства в механизм селекции. Регламентация природных механизмов рождения приводит к появлению новой формы общественного сознания, когда один думает как все, а все – как один. Общность сознания – еще один показатель деперсонификации. В таких условиях счастье для отдельных особей общества становится синонимом понятия «выполнение долга», а долг – это и есть счастье быть таким, как все («Гимн» А.Рэнд). Мотив безликости



бездумной, но послушной массы становится более значимым благодаря и отсутствию качественных характеристик труда, которым заняты герои антиутопии. Их деятельность оценивается лишь количественными показателями. Эра царствования умных машин не принесла одухотворенного труда, как предполагалось в утопиях. Человек, создавая машины, сам создается ими, попадая к ним в зависимость. Такой труд выкидывает из обращения как нечто атавистическое ненужное чувство ответственности, поскольку любой из винтиков огромного механизма, именуемого «труд во имя государства», может быть с легкостью заменен каждым представителем массы. В новом мире Оруэлла границы возможного приложения сил изначально определены принадлежностью к касте, в которой рождаешься, и скачок вверх невозможен.

Нами замечено, что обязательное для утопии ***понятие исторической и коллективной, диахронической памяти изъято из топоса антиутопии***. Человек, зачастую еще до рождения, лишается права на индивидуальную память. У него нет отца и матери - проводников между настоящим, прошлым и будущим. Материализованные памятники культуры – книги, предметы быта – изъяты из обращения или скрыты в спецхранах. (Брэдбери Р. «451 по Фаренгейту, Толстая Т. «Кысь»; Хаксли О. «Обезьяна и сущность», П. Акرويد «Бумаги Платона»). Встреча с памятью и рожденный в результате нее ассоциативный образ мышления лежат в основе антигосударственных настроений («Мы»), преступления в виде бунта чувств («1984»), переоценки системы ценностей («О дивный новый мир», «Бумаги Платона»). Память о несовершенном, но живом мире ведет к самоубийству Дикаря Джона, младшего брата Простодушного. Образ потерянной и обретаемой памяти, своеобразная

художественная амнезия, в антиутопии меняет наполнение хронотопа – время как бы застывает на нуле или опускается вниз по минусовой отметке. Пытка памятью пробуждает совесть Рубашова (А. Кестлер «Слепящая тьма») и рождает неизменно сопутствующий категориям Совесть и Память образ Храма, отсутствующего в стеклянно-кубических городах-близнецах, сошедших с проектов Л. Корбюзье и предназначенных для жителей эры бога Форда. Храм – это чужеродный образ для мира будущего, как, скажем, заводной апельсин вместо настоящего. Порой для разрушения условного линейного романного времени требуются очень сильные внешние раздражители, благодаря которым начинается мозаичный процесс восстановления диахронической памяти, зафиксированный в произведении, иногда и в форме дневника, как это замечено Л.М. Юрьевой.

Нам кажется, что вычленение данной характеристики как обязательной справедливо лишь отчасти. Если говорить о художественной литературе в общем, следует заметить, что дневник, как известно, включается в группу документально-художественных произведений. Зачастую дневник – это автобиографические заметки реальных лиц, попытка разобраться в самом себе, то есть, мемуарный самоотчет, принадлежащий скорее к документалистике и специально предназначенный для опубликования. Повествование здесь ведется от первого лица, четко фиксируется время записи, как правило, синхронное по отношению к фиксируемому, обозначается место действия. Все это формирует панорамную картину изображаемого, позволяет глубже и объемнее познать психологию автора, проникнуть в его творческую

лабораторию, что создает, говоря словами М.М. Бахтина, исповедально-биографическую атмосферу записей<sup>111</sup>.

Дневник как художественная форма отличается совпадением объекта и субъекта. Автор дневника, как правило, идентифицирует себя с героем, заставляя читателя лишь менять ракурс восприятия происходящего. «В дневнике автор наиболее близок герою, они могут свободно меняться местами, автор за пределами произведения совпадает с героем, но в произведении он смотрит на себя как бы со стороны, становится трансгредиентным моментом своему самосознанию, что придает дневнику некоторую художественную ценность».<sup>112</sup>

В классических антиутопиях, форма дневника бунтаря-одиночки, действительно, встречается часто, ибо повествование от первого лица подчеркивает контраст между желаемым и ожидаемым, имеющимся и возможным (либо невозможным). Однако функции его не исчерпываются фиксацией происходящего и только необходимостью развития еще одной сюжетной линии. **Дневник – это воплощенное свидетельство формирования личностного сознания, вычленение «я» из безликого «мы»,** ибо «...когда появляется «я», создается сюжет о появлении и развитии личности, который превращает текст в роман»<sup>113</sup>. «Личное сознание – это болезнь», - заметил А.Солженицын. «Чувствует себя отдельно только нарывающий палец, а здорового – будто и нет»<sup>114</sup>. Дневник является своего рода поисками лекарства, таким психологическим паллиативом в больном мире.

---

<sup>111</sup> Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности: К философским основам гуманитарных наук. — СПб.: «Азбука», 2000.

<sup>112</sup> Новикова Е.Г. Особенности речевого жанра дневника //Язык. Текст. Дискурс. Ставрополь, 2005. С. 81.

<sup>113</sup> Морсон Г. Указ соч. С. 242.

<sup>114</sup> Солженицын А. Из Евгения Замятина// Новый мир, №10, 1987. С. 192.

Художественное слово здесь фиксирует не столько историю, сколько её ценностное восприятие, подтверждая мысль, что «утопия социоцентрична, антиутопия персоналистична<sup>115</sup> (выделено мною – С.Ш.). К тому же, дневник - материализация сокровенных мыслей – отчетливо и объемно иллюстрирует расщепленность сознания главного героя, его раздвоенность, усиливая трагизм ситуации. Именно пробуждение личного «Я», высвобождение его от пут псевдоколлективизма знаменует собой начало бунтарства героя, его «мыслепреступления», которое зачастую перерастает в преступление-поступок в системе координат «правильных» государств. Заметим, что в постмодернистском антиутопическом пространстве, наполненном ощущением низвержения незыблемых истин, функция дневника, как и повествования от первого лица (П. Акرويد, Д. Барнс), уже другая: заключить некую конвенцию с читателем, разрушить привычную дихотомию «автор – читатель», сконструировать микрокосм «я – не я - читатель», дабы показать зыбкость понятий «истинно – ложно – возможно - реально» и весьма относительную границу между ними.

Наряду с уже упоминавшимися специфическими характеристиками антиутопий мы наблюдаем в ней и такие жанровые особенности, как *обилие сходных образов-функций, повторяющиеся мотивы, трафаретность микросюжетов, исключаящих альтернативные варианты*. Это и системы государств, которым необходимы одинаковые аппараты управления. Это и одна одинаковая идея, воплощенная в образах-типажах. Это, наконец, безликий, но страшный вождь государства – Старший Брат, Благодетель, Первый, Главноуправитель.

---

<sup>115</sup> Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия. М., 1993. С. 9.

Одухотворение персонажа руководителя, придание ему личностных характеристик – как это наблюдается на примере Мустафы Монда – только усиливает жуткий контраст искусственно сконструированной модели государственного устройства и цивилизованного общества, созданного в соответствии с законами природы. Этот мотив вряд ли присутствует в утопиях, поскольку «Утопия враждебна тоталитаризму, потому что она думает о будущем как об альтернативе настоящему»<sup>116</sup>.

Именно поэтому уместно отметить еще одну характерную жанровую особенность антиутопий. В XX веке в рамках антиутопического жанра ярко прослеживается и другая тенденция – *идея бессилия разума перед животным началом в человеке*. Это уже не только мировоззренческая установка оценивающего действительность автора антиутопии, продиктованная духом времени, а его – автора – концептуальная точка зрения, сфокусированная на невидимых пока читателю особенностях психики человека. В романах нового времени, как когда-то в произведениях Свифта, вновь возникает тревога по поводу того, что человек – это не разумное животное, а, скорее, животное, которое может быть разумным. В наибольшей степени эти мотивы в сатирическом ключе рассматриваются, например, в произведениях Г. Уэллса, М. Булгакова («Собачье сердце») и в философском плане – в романах-притчах У. Голдинга, М. Булгакова («Багровый остров»), Д. Лондона, О. Хаксли, Дж. Барта, А. Кестлера. Тот факт, что носителями звериного хищно-злобного начала являются дети, выросшие не в тоталитарных режимах, а во вполне демократическом, социально ориентированном обществе

---

<sup>116</sup> Чаликова В. Утопия и свобода. М., 1994. С. 17.

(У. Голдинг), ставит под сомнение неизбежность поступательного развития истории. Налет цивилизованности легко слетает с человека, извлеченного из цивилизации XX века или попавшего в экзистенциальную «пограничную ситуацию». Это очень точно в начале века цивилизационных преобразований отразил В. Брюсов в своей повести-притче «Республика Южного Креста». Описывая неизвестную болезнь, которая поразила город Звездный и вылилась в болезнь агрессивного отрицания всего существующего, В. Брюсов так характеризует последствия исчезновения электричества: «С поразительной быстротой обнаружилось во всех падение нравственного чувства. Культурность, словно тонкая кора, выросшая за тысячелетия, спала с этих людей, и в них обнаружился дикий человек, человек-зверь, каким он, бывало, рыскал по девственной земле. Утратилось всякое понятие о нраве – признавалась только сила»<sup>117</sup>. И тогда, как в «Звероферме» Оруэлла, начинается процесс перерождения, в ходе которого становится трудно разобраться, где зверь, а где человек.

Весьма интересен хронотоп антиутопии. Художественное время в этом литературном жанре – один из основных, как нам кажется, сюжетных и жанрообразующих элементов. *Время в антиутопии живет по своим собственным законам.* Оно не исторично и не обязательно обращено в будущее, как утверждается в приведенном выше определении из «Новейшего философского словаря». По воле автора-создателя, действие может происходить в далеком будущем (В. Войнович «Москва 2042», «1984» Дж. Оруэлла, «Мы» Е. Замятина, «Обезьяна и сущность» О.

---

<sup>117</sup> Брюсов В. Республика Южного Креста. (Город Звездный) // Утопия и антиутопия XIX – начала XX века. М., 1990. С. 59.

Хаксли, «Кысь» Т. Толстой, «Бумаги Платона» П. Акройда и др.), в каком-то моменте прошлого (произведения У. Голдинга, роман А. Кестлера «Слепящая тьма», и др.) и условного настоящего («Остров» О.Хаксли, «История мира в 10 ½ главах» Д. Барта, «Опрокинутое время» К. Приста). Период развития событий, как правило, становится понятным из контекста. При этом условное настоящее и время действия наделяются абсолютной самоценностью, не всегда объясняются прошлым, прогнозируют возможное для читателя и автора социальное, но не хронологическое будущее. Временные координаты искорежены, генетическая и историческая память смоделированы по законам условного социума, созданного в антиутопии. «В антиутопии человек находится в мире нарушенных временных и пространственных координат: настоящее обладает абсолютной самоценностью, оно не движется, прошлое – изменчиво, так как оно приспособляется к событиям настоящего»<sup>118</sup>. Добавим, что хронотоп утопии открыт будущему, тогда как хронотоп антиутопии оказывается в тупиковой ситуации и совершает эволюцию вспять для возвращения человеческого в человеке. У жанра научной фантастики антиутопия заимствует бесчисленные трансформации временных структур. Антиутопия исследует не мир в истории, а остановившуюся историю как художественный образ мира, созданный в результате не реального, но вероятного развития цивилизационного процесса. Замкнутость хронотопа антиутопии ведет к возникновению у читателя ассоциаций. Читатель сам связывает реальное и условное настоящее, ищет объяснение происходящего в возможном будущем, смоделированном автором в прошлом, изучает возможное

---

<sup>118</sup> Любимова А.Ф. Указ. соч. С. 35.

прошлое в «остановленном» процессе развития истории, объясняет происходящее, соглашаясь с гипотезами писателя или отвергая их. Возникает особая жанровая разновидность антиутопии – ахрония, то есть «отсутствие времени» или ухрония (юхрония, юкроника) – антиутопия с определенным неисторическим временем, извлеченным из диахронического процесса и остановленным для стереоскопического рассмотрения смоделированной автором псевдореальности.

Поскольку речь зашла о разновидностях жанра антиутопии, заметим, что в научной литературе как философского, так и литературоведческого плана, существует четкая точка зрения относительно нескольких жанровых подвидов. Выше уже упоминалось определение «дистопия». Для более четкого, хотя и не совсем оправданного его синонимичного употребления с общим термином «негативная утопия», приведем точку зрения О.А. Павловой, наиболее нам близкую: «Дистопия – это жанровая разновидность негативной утопии, возникшая в XX веке. Её отличительная черта заключается в том, что она не содержит детально изображенной структуры псевдосовершенного мира – его описание подается через точку зрения «драматизированного сознания» (П. Лаббок) нарратора, носителя мифологем тоталитарного мира, которые постепенно, в ходе развития сюжета, начинают подвергаться сомнению, что и составляет концептуальное ядро произведения»<sup>119</sup>. Важным представляется сформулированное раньше В. Чаликовой определение дистопии, которое дополняет выводы О.А. Павловой, (или, хронологически вернее, дополняется умозаключениями О.А. Павловой): «Художественная дистопия – не роман, а

---

<sup>119</sup> Павлова О.А. *Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект*. Волгоград, 2004. С. 217.



romance, то есть, повышенно личный текст, с совершенно иными отношениями автора и героев. В текстах дистопии решается задача перестройки сознания»<sup>120</sup>. Приведем еще одно определение, красивое и ёмкое: «Дистопия – опровержение утопических мечтаний, которым противопоставляется реальность, непослушная грезам»<sup>121</sup>. Классическим образцом дистопии считается «1984» Дж. Оруэлла. Добавим, что дистопические мотивы часто использует современная научная фантастика для создания сюрреалистического мира.

Какотопия – «дурное, плохое место». Перевод греческого корня этого слова уже подсказывает функциональные возможности его употребления. М. Золотоносов отмечает, что не случайно при употреблении этого понятия возникают аналогии и ассоциации с «какафонией». По его мнению, торопливая манера письма, характерная для какотопии, отличается обилием «чужого», вставного текста, насыщенного разговорными и идеологическими штампами, что напоминает реляции с места событий. Классический пример какотопии, как считает М. Золотоносов, – роман Э. Берджесса «1985»<sup>122</sup>. Заметим, что «какос» по-гречески еще и «мертвый», то есть термин «какотопия», как нам представляется, может употребляться в значении «мертвое место», «место, где жизнь невозможна», или «место, где нет жизни». Необходимо отметить, однако, что в большинстве известных нам исследованиях понятия «антиутопия», «негативная утопия», «дистопия», «какотопия»

---

<sup>120</sup> Чаликова В. Джордж Оруэлл: философия истории // [www.orwell.ru/people/chalikova/vach\\_ru](http://www.orwell.ru/people/chalikova/vach_ru) – 13 kb

<sup>121</sup> Зверев А. Указ. соч. С. 58.

<sup>122</sup> Золотоносов М. Какотопия // Октябрь, № 7, 1990. С. 192-193.

употребляются абсолютно синонимично, без прояснения принципиального их различия.

Из наиболее часто встречающихся понятий и определений следует также назвать «бестиарную антиутопию». Этот аллегорический жанр объединяет произведения о жизни животного мира в антиутопическом социуме, в котором легко угадываются как черты пространства жизни человека, так и его - человека - типические характеристики. Среди образцов жанра чаще всего называют роман К. Чапека «Война с саламандрами», фантазию Ф. Искандера «Кролики и удавы», «Разумное животное» Р. Мерля, «Звероферму» Дж. Оруэлла.

В новейших исследованиях фигурируют термины «антиантиутопия», или «постантиутопия». Постантиутопия, как отмечают современные российские литературоведы, а также теоретики из стран бывшего социалистического лагеря, характерна для русской литературы нового времени, осваивающей новую постсоветскую реальность. По определению А.Н. Воробьевой, которая предприняла анализ этого жанра<sup>123</sup>, постантиутопия характеризуется принципиальным переносом, точнее, сдвигом фантастических элементов в реальную действительность. При этом в центр повествования ставится частная судьба обывателя, ирония которого совпадает с авторской иронией. Характерной особенностью, по мнению автора серьезного и глубокого исследования, становится то, что государство и человек изображены уже как единый, хотя и разорванный организм. При этом не только человек боится государства, но и государство страшится его.

---

<sup>123</sup> Воробьева А.Н. Указ. соч.

Подведем некоторые промежуточные итоги предпринятого описания, еще раз обозначив специфические признаки антиутопии, вычлененные нами и выделенные курсивом выше.

Итак, антиутопия – социальный жанр, рассматривающий концептуальную триаду «человек – цивилизация – социум» в новом времени, в условно смоделированном хронотопе, атмосфера которого наполнена тоталитарным насилием, обезличивающим человека и превращающим его жизнь в механическое бездумное бездуховное существование во враждебном ему биологическом и социальном мире.

Для поэтики литературной антиутопии как самостоятельного жанра характерны следующие мотивы:

- Действие происходит в государствах, переживших социальные революции или освободительные войны.
- Тоталитарный социум в антиутопии часто еще моделируется; он не статичен, как в утопии.
- Место действия в антиутопиях замкнуто географически. Понятие «остров» при этом становится концептом.
- Время в антиутопии живет по своим собственным законам, оно не исторично, но наполнено аллюзиями, понятными читателю.
- Историческая и коллективная, диахроническая память изъята из топоса антиутопии.
- Сюжет отражает формирование личностного самосознания главного героя, вычленение им индивидуального «я» из деперсонифицированного пространства «мы». Часто этот процесс зафиксирован в потаенном дневнике героя.
- В литературных образцах, созданных разными культурами, наблюдается обилие сходных образов-

функций, повторяющихся мотивов, трафаретность микросюжетов, исключая альтернативные варианты.

- Идея бессилия разума перед животным началом в человеке становится лейтмотивом в литературных образцах XX столетия.

\* \* \*

## 2.1. Антиутопические мотивы в творчестве У. Голдинга.

С точки зрения специфических признаков антиутопии бесспорный интерес представляют произведения Уильяма Голдинга (1911-1993), мифологически универсальное мировоззрение которого, наполненное антиутопическими мотивами, заставляет задуматься о проблемах бытия. Героями Голдинга, как в свое время в философских повестях Просвещения, становятся идеи. Созданная им система персонажей отражает изменения в менталитете личности, живущей в XX столетии.

В причудливо-фантастической художественной ткани произведений Уильяма Голдинга триада «цивилизация – культура – человек» является стержнем создания образной плоти. В своем творчестве Голдинг полемизирует с утопической мыслью, которая возникает на всех этапах развития цивилизации, обращаясь при этом к постулатам учения экзистенциалистской философии, но не ограничиваясь только ими. Утопический хронотоп создает идиллическое пространство. Отталкиваясь от определенной точки вектора реального исторического времени XX столетия, Голдинг возвращается к исходной точке идиллического хронотопа, чтобы стереоскопически рассмотреть соотношение « цивилизация – человек». В романе «Повелитель мух» центральным звеном становится

категория «человек» и ее соотношения с понятиями «цивилизация» как суммой знаний, «цивилизованность» (в значении нравственного прогресса), «культура» и унаследованными ею культовыми интуициями (страх, сила, разум, зло, добро). Стадия детства в диахроническом развитии цивилизации обретает материальную оболочку, благодаря идейному наполнению образов Хрюши («слепого разума» цивилизации), Ральфа (бессильного разума), Саймона (интуитивной мудрости), Джека (Зловещего разума цивилизации). Тот факт, что носителями разрушительных идей становятся дети, которые, оказавшись вдали от процветающей Великобритании, стремительно совершают эволюцию вспять до первобытного общества, живущего по природным законам стаи, говорит о тупиковости поступательного движения вектора исторического развития. Словно вступая в диалог со Шпенглером и во многом повторяя его идеи об обезличивании человека в пространстве бездуховной цивилизации, Голдинг задается вопросом, наследниками какого знания и опыта становится цивилизованный человек второй половины XX столетия - опыта фанатично жестко-жесточкого и жалкого строителя вечного памятника для грядущих цивилизаций Джослина («Шпиль»); однобокого, отвергающего научно-технические достижения цивилизации рационалиста Фанокла («Чрезвычайный посол»), или опыта наивно-беззащитных перед силой и знаниями следующих поколений Фа, Лока, Туами ("Наследники"), которые живут в системе и структуре родовых связей? Если принять во внимание определение антиутопии как карикатуры на позитивную утопию, негативную проекцию возможного будущего с точки зрения настоящего, роман «Наследники» можно рассматривать как попытку объяснения глубинной сути звериного начала в

человеке. Очевидно, что Голдинг сомневается в возможности преобразить природу человека достижениями европейской и мировой цивилизации, создать идеальный для человека социум в макрокосме насилия. Понятия «человек», «цивилизация» становятся у Голдинга интертекстуальными. При этом созданный им хронотоп определяется вектором нравственного развития человека и общества. Однако звериное, жестокое начало, по мысли Голдинга, глубоко укоренилось в человеке и может оказаться доминирующим в его природе на любой стадии цивилизационного развития.

\* \* \*

## 2.2 Р. Брэдбери «451 градус по Фаренгейту».

Роман-антиутопия американского писателя Рэя Брэдбери «451 градус по Фаренгейту» (1953) – еще одна модель возможного будущего человечества. Это социум, сошедший со страниц «Процесса» Кафки, где каждый следит за всеми и все следят друг за другом. Брэдбери не датирует время действия. Однако размышления одного из его героев о некогда большой популярности Шекспира, об умении людей читать, говорить и думать до становления общества массовой культуры, что имело место лет 500 тому назад, позволяет предполагать, что перед нами смоделированная концепция возможного далекого будущего. Роман в основном повторяет сюжетные линии, характерные для антиутопии в целом. Время действия, как уже отмечено, высокотехническое будущее, место – еще один остров на планете, населенной одинаковыми во всех проявлениях людьми. Об этом свидетельствуют неоднократные упоминания реки, которая отделяет город от остальной территории. По этой самой реке Монтэг,

главный герой, переместится в другое пространство и будет оттуда наблюдать за бомбардировками, уничтожающими город. Монтэг – один из немногих, кто совершил путь от «не я» к «я», что и отражается в сюжете романа. В обществе далекого будущего Монтэг принадлежит к привилегированной касте пожарников. Однако они не помогают справиться с огнем, как то было в веке XX, когда создавался роман. Пожарники будущего сами сжигают то, что мешает бездумному, бесперебойному ритму жизни социума, в котором изначально все и всё должно быть одинаковыми. И первое, что необходимо подвергнуть уничтожению в этом счастливом обществе, – книги. Затем уничтожаются дома, в которых книги были найдены. Иногда сжигаются и те, кто позволил себе укрыть подлежащие уничтожению манускрипты. Понятие «книга», будучи в жанре антиутопии особой метакатегорией, становится в пространстве, созданном Брэдбери, концептом. Это и уничтоженный архетип нации, это путь к другим мирам, это большая свобода, наконец, книга – инструмент, необходимый для спасения души, пробуждающий ее индивидуальные порывы, помогающий биологическому человеку стать личностью. Путь к книгам начинается у Монтэга одновременно с осознанием собственного «я», единственного, неповторимого, отличающего его от всех остальных. Пробуждение Монтэга происходит благодаря его встрече с Клариссой, столь не похожей на окружающих. Она любит природу, ее существование наполнено размышлениями о сути происходящего, она не живет по инерции, как подавляющее большинство соплеменников Монтэга. Впервые Монтэг понимает, что человеческое общение есть нечто большее, нежели просто обмен штампами, заученными репликами, подсказанными героями многочисленных «мыльных опер»,

просмотр которых давно стал основным времяпрепровождением его соплеменников, а виртуальное участие в них – смыслом их жизни. Он ощущает вокруг пустоту, отсутствие тепла, человечности. Ее, казалось бы, невинный вопрос: «А счастливы ли Вы?», взламывает запрограммированный правилами бездуховного социума код его жизни. Он словно прозревает. Отныне он – не такой, как все, как его собратья по команде пожарников, готовых по любому доносу уничтожать инакомыслие. Однако его чувства столь же чужеродны в таком полицейском государстве всеобщего равноправия, как заводной апельсин или механический пес в истинно гармоничном обществе. Монтэг примыкает к тайному обществу тех, кто намерен во что бы то ни стало сохранить культурные сокровища для будущих поколений. В городе, где он проживает, есть люди, которые из-за боязни того, что книги в их привычном, бумажном виде могут быть уничтожены, заучивают их наизусть, готовые передать текст «Государства» Платона, «Путешествий Гулливера», «Уолдена» Генри Торо из уст в уста будущим поколениям. Дисгармоничные взаимоотношения государства и отдельной личности в мире, созданном Р. Брэдбери, являются прямым следствием моделирования сознания в бездуховной атмосфере имплантирования штампов поведения, коммуникации, мышления.

\* \* \*

### 2.3. Антиутопии Олдоса Хаксли «Обезьяна и сущность» и «Остров».

В контексте данного исследования неоднократно упоминается имя Олдоса Хаксли, который, как известно, справедливо считается



одним из авторов классических антиутопий XX века. Представляется необходимым и важным поэтому рассмотреть в его романах соотношение «человек – цивилизация – социум», которое, подчеркнем еще раз, мы считаем концептуально значимым для рассматриваемого жанра. Особенно интересными для нас были малоизученные романы «Обезьяна и сущность» и «Остров». Известно, что размышления о возможном будущем человека и общества, им созданном, встречаются и в других произведениях Олдоса Хаксли. Так, еще в юношеском стихотворении «Карусель» Хаксли метафорически изобразил социум в виде все ускоряющегося движение аттракциона, которым управляет умалишенный машинист-инвалид. Уже в первом значительном романе писателя «Желтый Кром» (1921) один из центральных персонажей, Скоуган, высказывает обоснованные опасения по поводу последствий бурного технического прогресса, что может вылиться в кастовое подразделение человечества на несколько сугубо функциональных подклассов – правящую интеллектуальную элиту, многочисленную группу созидающих прагматиков-энтузиастов и безликую исполнительную рабочую массу. В тридцатые годы эти идеи активно обсуждаются творческими кругами, свидетельствует чему, например, – вышедшая в 1931 году книга Бертрана Рассела «Научное мировоззрение». Сочинение предостерегает от возможности создания правящей интеллектуальной олигархической кликой классов не социальных, а биологических. В романе «О дивный новый мир» (1932) прогнозы такого рода получают более развернутое художественное

воплощение. «Жизнь движется к утопиям. И открывается, быть может, новое столетие мечтаний интеллигенции и культурного слоя о том, как избежать утопий, как вернуться к не утопическому обществу, к менее «совершенному» и более свободному обществу».<sup>124</sup> Эти горькие слова Н.Бердяева Хаксли использовал в качестве эпиграфа к своему роману. Содержание романа и идеи, заложенные в нем, ярко иллюстрируют мысли русского философа.

В высоко цивилизованном технически обществе времен эры Форда 632 года, сконструированном после девятилетней жестокой, подавляющей всякое проявление инакомыслия войны, люди рождаются не по воле бога отцом и матерью, а в результате применения «современных оплодотворительных процессов». Мыслящая и правящая элита – альфа и беты – изначально, уже в инкубаторе, отделяется от механически работающих и бездумно обслуживающих «высшие слои общества» – гамм, дельтов и эпсионов, формирование которых происходит с привлечением прогрессивной методики почкования некоего Бочкановского, неопавловской теории рефлексов и гипнопедии. Нет войн, нет революций, нет болезней и старости, нет страха физического угасания и смерти, нет неравенства и нищеты. Есть научно обоснованная и порционно отмерянная смена активности и отдыха, покоя и эмоций, есть то, что сегодня назвали бы «здоровым образом жизни». Есть «общность, одинаковость, стабильность». Однако беззаботная, беспроблемная и убого-счастливая жизнь в «дивном новом мире» скорее напоминает бездумное, инстинктивно-агрессивное поведение

---

<sup>124</sup> Хаксли О. «О дивный новый мир» // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 306.

уэллсовских морлоков и эллов, нежели одухотворенное, радостное существование из разумно устроенного государства будущего, созданного фантазией Герберта Уэллса в романе «Люди как боги» (1923), с которым, как считается, Хаксли вступает в полемику. Заметим, однако, что люди общества будущего, во всяком случае, альфы и беты, не лишены сильных негативных человеческих эмоций, присущих еще героям Шекспира, цитированием строк которого так богат роман. Лицемерие и разумный прагматизм определяют гибкость и мудрость поведения Мустафы Монда. Невозмутимым высокомерным нигилизмом наполнено существование Гельмгольца Уотсона. Карьеризм формирует понятия счастья и несчастья в мироощущениях Директора. Страдает от неразделенной любви к Дикарю неотразимая успешная Ленайна. Жажда зрелищ и алчность острых ощущений приводят толпы счастливиц к беглецу-Дикарю. Зависть и рожденная ею злоба движут неординарным, умным, но физически нелепым, а посему ущербным и агрессивным Бернардом Марксом. По сути, пороки интеллектуала Бернарда – продолжение достоинств нецивилизованного, не гибкого в суждениях, ригористически сентиментального, физически сильного, но духовно незащищенного Дикаря, и наоборот. Все зависит от ракурса зрения и стандартов, принятых в обществе на рассматриваемый момент. Люди, как и боги, по мысли Хаксли, не могут быть совершенными. Это утопия. Желание усовершенствования социума вполне может привести человечество к непредсказуемым результатам, к антиутопии.

В частном письме от 10 августа 1945 года, через несколько дней после страшного взрыва в Хиросиме Хаксли напишет: «Должен признать, что мир с висящей

над нами атомной бомбой представляется мне вовсе не безмятежным. Государства, получившие с помощью науки сверхчеловеческую военную мощь, всегда напоминают мне Гулливера, которого гигантская обезьяна принесла на крышу дворца короля Бробдингнегов: разум, благородство и духовность, все, что является чертами индивидуальности, попадает в объятия коллективной воли, которая обладает интеллектом уличного мальчишки лет четырнадцати и физической властью Бога».<sup>125</sup> Размышлениями о губительных последствиях для цивилизации атомного оружия пронизано предисловие к переизданию в 1946 году романа «О дивный новый мир». «Ученый-атомщик, этот Прокруст в современном одеянье, приготовит ложе, на котором назначено улечься человечеству; и если ложе это будет не по мерке, тем хуже для человечества. Придется человека обрубать, растягивать – с тех пор как прикладная наука по-настоящему взялась за свое дело, к этому и прежде постоянно прибегали, но на сей раз ампутации и растяжки предстоят нам куда более радикальные»<sup>126</sup>. Художественное развитие данных идей – роман «Обезьяна и сущность».

Начальная точка развития событий обозначена автором предельно точно: «В этот день был убит Ганди»<sup>127</sup>, то есть, 30.01.1948. Именно в тот день два голливудских киносценариста встречаются для того, чтобы решить судьбу не принятых к экранизации сценариев. Среди манускриптов, отобранных для уничтожения, решение о чем было принято 26 ноября 1947 года, они случайно замечают папку с текстом, который

---

<sup>125</sup> Цит. по: *Анджaparидзе Г. А.* Печальный контрапункт светлого завтра... [http://www.theib.ru/books/andzaparidzeg\\_a/pechaniykontrapunkt\\_svctogo\\_zavtra.htm](http://www.theib.ru/books/andzaparidzeg_a/pechaniykontrapunkt_svctogo_zavtra.htm)

<sup>126</sup> *Хаксли О.* Обезьяна и сущность // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 302.

<sup>127</sup> Там же. С. 491.

захватывает их с первых же строк. Заинтригованные необычностью сюжета, рассказчик (а повествование на этом этапе ведется от первого лица) и его коллега, Боб Бриггз, решают разыскать автора, забытого всеми Уильяма Тэллиса, который когда-то покинул шумный город. С этой целью они едут на ранчо в Калифорнию, но приезжают к последнему пристанищу отшельника-мудреца через месяц после его смерти. Все последующие романские события — содержание рукописи Тэллиса, озаглавленной «Обезьяна и сущность».

Интересна архитектура романа. Это сценарий голливудского фильма — с подробным тщательным раскадрированием, с четко обозначенным ракурсом съемки, с продуманным музыкальным оформлением, с фигурой диктора-рассказчика, — вплетенный в традиционную повествовательную ткань произведения. Автор не отождествляет себя с рассказчиком, поэтому читатель наблюдает за происходящим как бы со стороны. Хаксли использует прием, который условно можно назвать «методом постепенного приближения». Организация повествования на уровне предложения, абзаца позволяет читателю «услышать» переключку идей с разных точек зрения: автора, повествователя, режиссера и действующих лиц. Хаксли отказывается от строго линейного повествования и намеренно дробит информацию, переключая, словно в киноленте, ракурс восприятия читателя-зрителя от общего к частному, от частного к общему, от детали к целому, привлекая его к диалогу, создавая полифоническое пространство полилога, в котором конструируется «...диалог особого вида между текстом анализируемым и текстом восстановленным, между высказыванием существующим и высказыванием,

создаваемым в ответ на первое»<sup>128</sup>. «Я»-рассказчик, открывший сценарий фильма, становится все менее доминирующим в тексте, а к концу романа голос повествователя становится анонимным. «Я»-автор, то есть, сценарист, нашедший рукопись, исчезает вовсе, как только открывается первая страница манускрипта.

Рассказчик из сценария завораживающе доверительно повествует о своих сокровенных воспоминаниях и потрясениях духовного порядка, камера кинооператора, между тем, вводит нас в другую реальность, в технически цивилизованный мир «общества потребления», атмосферу и реалии которого красочно проиллюстрировал позднее Рэй Бредбери в антиутопии «451° по Фаренгейту». Только у рассказчика – Тэллеса-Хаксли жителями этого другого сообщества с реализованными принципами «Общность, одинаковость, стабильность» являются уже не люди. Сытые довольные бабуины расслабляются, слушая незатейливую мелодию свежего шлягера, словесное содержание которого сводится к одному глаголу «Хочу!». Бабуинка-домохозяйка, маленький бабуинчик, бабуин-финансист, бабуины-подростки сладострастно раскачиваются в такт музыки, причмокиванием и мечтательным закатыванием глаз недвусмысленно выражая сферу желаний. По сути, это замена «ощущалки» из романа «О дивный новый мир». Еще один кадр перемещает нас в кинозал, где компания человекоподобных обезьян ждет начала фильма. Некоторые из них привели с собой на веревочке каких-то странных существ, которые при ближайшем рассмотрении оказываются усохшими мыслящими вариантами Фарадея, Эйнштейна и Пастера. Аллюзии здесь прозрачны. Когда-то Дж. Свифт высказал предположение, что человек — это

---

<sup>128</sup> Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 477.

всего лишь животное, которое может быть разумным. Для подтверждения этой мысли Хаксли поменял местами человека и обезьяну. Достижения человеческого разума могут обернуться против человека, совершившего революционные открытия. И тогда в шутовском хороводе ведомым может оказаться не дрессированная обезьяна, а *homo sapiens*, действия которого инстинктивно определяются одним чувством — чувством страха перед физическим наказанием. Сцены романа, в которых высохшая рука лилипута-Эйнштейна манипулирует кнопкой управления атомным оружием в окружении и под воздействием новых, хищных Гулливеров-бабуинов, яркое доказательство этой мысли. Итак, мы в темноте кинозала, вместе с почтенными бабуинами, их орущими малышами и робко сопротивляющимися человекоподобными существами. Гаснет свет, смолкают звуки, и наше внимание переключается на светящийся в темноте экран, на котором высвечиваются скалистые берега побережья. Именно сюда, на место когда-то солнечной и процветающей Калифорнии, прибывает корабль с учеными из Новой Зеландии, чудом оставшейся нетронутой после ядерного взрыва. Цель пассажиров — научно-исследовательская. Они выясняют, кто остался в живых после атомной бомбардировки, случившейся около столетия назад. Время прибытия корабля, как это и принято в литературе жанра путешествий, указано точно: двадцатого февраля две тысячи сто восьмого года. По воле случая один из участников экспедиции ученый-биолог доктор Пул попадает в плен в стадо прямых потомков наших современников, которые в цивилизационном плане находятся где-то на уровне даже не Робинзона, а Пятницы. Сообщество, живущее в развалинах, занимается тем, что сметает пыль веков с могил, раскапывает их с целью

добычи золотых украшений, которые затем сдаются вождю. Непонятно, где их можно позднее использовать, но бессмысленный процесс накопления происходит непрерывно, и дань относится правителю безостановочно. Чем больше золота, тем, вероятно, более могуществен этот туземный властитель. (Заметим, что и в социуме романа «О дивный новый мир» времен эры Форда, в почти коммунистически-утопическом государстве удовлетворения всех потребностей, денежное вознаграждение не отменено.)

Совершив, по воле Хаксли, эволюцию вспять, вернувшись в период перехода от общинно-родового к рабовладельческому строю, человечество вновь начинает структурировать законы жизни. Природное, животное стремление к лидерству и неискоренимое раболепство перед сильным объясняют «оскотинивание» человека, что в данном контексте происходит синхронно с возникновением тоталитарного социума, когда массы становятся бессильными. Как в стае животных есть вождь, силой устанавливающий правила поведения, так и в обществе людей, живущих по звериным законам, но с палочной дисциплиной, есть вождь, который не устает зомбировать своих подчиненных высказываниями о наступившей эре всеобщего равенства. Модель социума узнаваема. Это еще одна разновидность Зверофермы. Это общество, построенное на основе декларируемых принципов демократического централизма. «Такова демократия», — поясняет вождь могильщиков, заставляя работать старых и немощных и умертвлять младенцев, рожденных неполноценными в результате отдаленных последствий будущего для живущих ныне взрыва. «Перед законом мы все равны. А закон гласит: все принадлежит



пролетариату, иными словами, государству»<sup>129</sup>. (Заметим, что это произведение Хаксли появилось после издания красочной иллюстрации функционирования принципов демократического централизма в СССР, воссозданных А. Кестлером в романе «Слепящая тьма»).

Незыблемые, выстраданные в веках христианские моральные заповеди человеческого общества легко, как оказывается, обратимы в перевертышей путем несложных манипуляций. Так, во вновь открытой жителями XXII века Америке не разрушены православные храмы. Однако святые, которым поклоняются обитатели нового «свободного» общества, другие. Фигуры святого Иосифа, Марии Магдалины, Антония Падуанского просто-напросто выкрашены в кроваво-красный цвет и снабжены рогами. Оставшиеся в живых верны не Христу, а Велиалу, языческому богу Зла, который позднее вытеснит налет цивилизации из чопорных мальчиков романа У. Голдинга «Повелитель мух», превратив их в дикарей.

«Жестокость и сострадание передаются хромосомами, — утверждает Хаксли. — Все люди милосердны, и все убийцы». («Cruety and compassion come with chromosomes; /And men are merciful and are murderers»)<sup>130</sup>. Человек не всегда знает, когда улыбка на его лице сменится гримасой обезьяны, поскольку «цель обезьяной выбрана, лишь средства — человеком»<sup>131</sup>. (Заметим, что при переводе заглавия на русский язык утеряно коннотативное значение «человекоподобная обезьяна» в слове "Ape".) По мысли Хаксли, грань между варварством и цивилизацией достаточно хрупкая и призрачная, легко растворяющаяся под давлением обстоятельств. Весьма любопытен в этом

---

<sup>129</sup> Хаксли О. Указ. соч. С. 531.

<sup>130</sup> Huxley A. The Ape and the Essence. <http://www.ib.canmos.ru/getfie.php?fie=2899> (Перевод наш).

<sup>131</sup> Хаксли О. Указ. соч. С. 499. (Перевод И. Русецкого).

ракурсе символично-схематичный образ инфантильного, заботливо извлеченного мамой из низменного быта кабинетного ученого, целомудренного доктора Пула. Попав в плен, он был обречен на погребение заживо. Именно такую судьбу мысленно уготовили ему коллеги-биологи, вместе с ним открывшие этот «дивный новый мир» XXII века. Однако в пограничной экзистенциальной ситуации инфантилизм инстинктивно и мгновенно сменяется прагматизмом, поскольку Пул вынужден искать выход из угрожающего его существованию положения. Его спасают знания. Пул, этот новый Пастер, получает право на жизнь в обмен на обещание научить сохранять пищу свежей в условиях калифорнийской жары. Забыв обо всем, отбросив за ненужностью комплексы саморефлексирующего интеллигента, с первобытным восторгом окунается он в почти животную вакханалию разгула плоти с грязной, дурно пахнущей, покрытой пылью раскопанных могил, необузданной и не обремененной моральными запретами цивилизованного общества Лулой, восхищенно восклицая при этом: «Так хорошо мне не было никогда в жизни!»

Познать себя, разбудить человека в животном помогает любовь, разгорающаяся между Пулом и Лулой. Развитию самосознания способствует поэзия. Пул читает возлюбленной стихи Бернса, сохранившиеся в памяти образованного представителя XX столетия. Тонкие, лиричные, обращенные к глубинам человеческой души, они заставляют девушку испытывать ранее не известные ей эмоции. Ей уже не хочется жить в таком обществе, где, в соответствии с канонами коммуны, воспетыми Платоном, Мором и коммунистическими манифестами, мужчина и женщина физически принадлежат всем. Пул и Лула бегут из этой резервации. Первое, на что они

натываются в новом пространстве, это заросшая могила Уильяма Тэллеса. Хронотоп, смоделированный таким образом, вероятно, говорит не только о вере Хаксли в конечность спирали цивилизационного развития. Скорее, он свидетельствует о неверии Хаксли в возможность человека стать идеальным, поскольку человек остался и останется несовершенным в любом социуме, почти первобытном или технически цивилизованном.

Любопытен с этой точки зрения последний роман Олдоса Хаксли «Остров». Действие, в отличие от других романов социального жанра, происходит в шестидесятые годы двадцатого столетия, то есть, в то время, когда роман реально создавался. В результате несчастного случая английский журналист Уилл Фарнеби попадает на остров Палу, жители которого, казалось бы, счастливы, поскольку живут в полной гармонии с собой и с окружающей их цветущей природой. Превращение страны в оазис свободы и счастья происходило на протяжении нескольких столетий. И в романном «сейчас» остров Пала — образец разумного устройства, которое бережно лелеется и поддерживается палийцами: им разрешено путешествовать за пределы острова, но ни один европеец без специального разрешения не может попасть на его территорию. Государство Пала — конституционная монархия. Островом управляет кабинет интеллектуалов, решения которого до народа доносит палата представителей, народом же и избранная. Перед нами модель государственного устройства, принесенная когда-то на необитаемый остров мудрым буржуа Робинзоном, щедро улучшенная опытом двадцати столетий цивилизационного развития. Географическая замкнутость позволяет жителям оставаться не развращенными идеологией общества потребления и духом массовой культуры. Главное, чему

уделяется огромное внимание, — образование и воспитание, так, чтобы их можно было применять на практике. Именно умозрительность европейского образования делает его, по убеждениям Роберта Макфейла, главного собеседника и учителя Уилла Фарнеби на острове, ложным. Как говорит Роберт, ему «еще не встречался человек оттуда (из мира за пределами Палы. — С. Ш.), который был бы душевно здоров». «Вы обладаете высочайшими идеалами, но не знаете, как претворить их в жизнь»<sup>132</sup>, — таков приговор Макфейла, в котором чувствуется опыт Гулливера, посетившего остров Лагадо.

Многое в «Острове» О. Хаксли напоминает социум «Государства» Платона. Но важнее то, что «... "Остров" представляет собой антитезу первой антиутопии ("О дивный новый мир". — С. Ш.) самого Хаксли. По принципу зеркального отражения выстроен ряд сцен, диалогов, но главное — одни и те же явления нашей современности, достижения науки и технологии используются и в Мировом государстве, и на острове Пала, с противоположными, однако, целями, а следовательно, и результатами»<sup>133</sup>. Так, и в этом государстве практикуют длительное замораживание и искусственное оплодотворение, направленные на улучшение расы. С этой же целью, а также для подавления диктаторских наклонностей, практикуется гипнопедия. Семья как нравственный и социальный институт не отрицается, как это было в Мировом Государстве эры Форда. Чтобы жить всегда в атмосфере любви, дети палийцев на протяжении всей жизни могут менять родителей, для чего существует Клуб Взаимного Усыновления. При этом абсолютно не важно, живет ли

---

<sup>132</sup> Huxley A. Island. <http://www.ib.adebaran.ru>

<sup>133</sup> Апенко Е. Настоящее и будущее по Олдосу Хаксли // Хаксли О. Остров. СПб., 2000. С. 9.

ребенок с генетическим отцом и родной матерью или в семье не кровных родных. Проблеме численности народонаселения уделяется особое внимание. Считается, что на острове всего вдоволь потому, что он не перенаселен. Вступая в полемику с известными марксистско-ленинскими категориями, Хаксли устами своих героев дает определение коммунизма, в котором достаточно четко расставлены акценты в цепочке «человек — цивилизация — общество». Коммунизм для него — демократия и изобилие, к чему приводят электрификация минус тяжелая индустрия плюс контроль над рождаемостью. Оставим это умозаключение Хаксли без комментариев, поскольку автора интересует не политическое государственное устройство, а судьба человека в нем, в чем убеждает текст произведения.

Романное пространство «Острова» пропитано солнцем, улыбками и любовью. Даже смерть не страшит тяжело больных, поскольку они умирают в осознании того, что смерть — это гармоничное продолжение жизни. Именно ощущение всеобщего счастья и определенная декларативность излагаемого, монотонность и статичность действия, что присуще более утопии, нежели антиутопии, дают основания немногочисленным исследователям романа определять его жанр как утопию. Представляется, однако, что это не совсем соответствует истине. Да, Хаксли смоделировал социум, наполненный радостью бытия. Но ослепленный и успокоенный сиюминутным счастьем человек не всегда способен вовремя распознать притаившуюся рядом угрозу, о чем и предупреждает автор. В романе есть любопытная и глубоко символичная сцена любовного слияния пары богомоллов. Переполненный эмоциями, трепещущий красивыми крыльями самец не замечает, что его уже пожирает самка. А внизу под

деревом поблескивает огромными черными жадными глазами хладнокровная большая ящерица, готовая сожрать сытую и довольную самку.

Пала — рай на земле. Однако рай неподвижный, а посему уязвимый. Гибель острова в мире, движимом другими ценностями, неизбежна. Именно поэтому утопия и превращается в антиутопию вместе с ревом танков, которые вводит на улицы Палы цивилизованный европеец, полковник Дайпа. При этом с башни головного в колонне танка самодовольно и победительно взирает на сограждан сын раджи Палы, юный Муруган Майлендра, еще один инфантильный отпрыск, полный намерений установить военную диктатуру. Труд столетий уничтожается за одну ночь, чтобы снова превратить человека из радующегося жизни божественного создания в человекоподобную послушную обезьяну с заискивающе-покорной улыбкой и измученным страданиями и унижениями взглядом.

Как уже было сказано, еще в юности Хаксли сравнил поступь цивилизации с набирающим движение аттракционом, которым управляет умалишенный машинист-инвалид. И в дальнейшем, выстраивая цепочку «человек — цивилизация — общество», Хаксли был уверен в том, что индустриализация, технический прогресс, цивилизационные преобразования, направленные на улучшение социума, вряд ли будут панацеей для нездорового человечества. Именно поэтому и мир, создаваемый человеком в надежде реализации утопических идеалов, неизбежно обращается в антиутопию.

## ГЛАВА III

### УТОПИЯ, АНТИУТОПИЯ И НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА

Как уже было отмечено, жанр литературной антиутопии развивается в XX веке в тесной взаимосвязи с другими литературными явлениями, в частности, с утопией и научной фантастикой, порой тесно переплетаясь с ними. Антиутопия, как и утопия, повторимся, – социальный жанр, насыщенный идеями социальной прогностики, пропущенной через сложный конгломерат сюжетов и образов, составляющих допущение «если...». Возникнув как пародия на утопию, антиутопия с течением времени взрывает изнутри сюжетно-тематический каркас утопии, отпочковывается от него и становится самостоятельным жанром, который сопровождает историческое и общественное развитие, иллюстрируя в художественной форме технологический и интеллектуальный прогресс и его не предсказуемые (пока) научно, но возможные гипотетически (в художественной форме) последствия.

Что касается научной фантастики, ее приемы по-прежнему присутствуют в утопии и антиутопии, но не являются при этом идейно- и сюжетно доминирующими. Научное мышление и продукты его деятельности – составляющие цивилизации, элементы самосознания и самопознания человечества, которые не могут не быть опорой для традиционных утопических и антиутопических построений и точкой отсчета научной фантастики. Заметим, что научная фантастика понимается нами – вслед за многочисленными и порой весьма противоречивыми определениями – как литературный жанр, в основе которого лежат современные автору научные представления о

научно-техническом прогрессе и его влиянии на будущее и на судьбы человечества. Поэтика научной фантастики характеризуется глобальными построениями, зачастую космического характера, озабоченностью судьбы Вселенной. Нетрудно заметить, что научная фантастика – рациональный жанр, отличающийся мысленным экспериментом и созданием хронотопа особого рода: это другой, зачастую ирреальный или параллельный мир вне времени, либо в отдаленном будущем. Хронотоп утопии, как уже отмечалось, наполнен декларативной критикой существующей в пору создания автором действительности и концептуальной её заменой на идеальную. Антиутопия – это чаще всего другое настоящее, знакомое и узнаваемое читателем, но развивающееся по неподвластным для субъекта законам.

Вместе с тем, параллельно с научно-техническим развитием, взаимосвязь «утопия» – «антиутопия» – «научная фантастика» приобретает все большую неразрывность и единение. Вновь сошлемся на добротное исследование А.Н. Воробьевой: «Антиутопические трансформации в области научной фантастики объяснимы и даже естественны, поскольку грань, разделяющая «чистый» научный сюжет от социального, слишком тонка, диалектична, не дает возможности «просчитать» все пропорции в отношениях научной и социальной фантастики, потому что у них общий предмет: и наука, и общественный строй суть дела человеческие»<sup>134</sup>. Так, считается, что в настоящее время утопия почти не встречается в чистом виде, без привлечения научно-фантастических установок. Это объясняется достижениями цивилизации, поскольку научное мышление является опорой и трамплином для конструирования утопических

---

<sup>134</sup> Воробьева А.Н. Указ. соч. С.174.



сюжетов.<sup>135</sup> Однако антиутопические мотивы, используемые в начале XX столетия жанрами утопии и научной фантастики осторожно, гипотетически, лишь штрихами, ближе ко второй половине столетия и особенно к его концу становятся все более доминирующими. В полифоническом произведении прогностического характера, коим и является антиутопия, они все чаще играют роль лейтмотива и превращаются в сюжетный и мировоззренческий стержень при создании прочной конструкции, которая предоставляет возможность стереоскопически рассмотреть результаты научно-технического развития идей и их применения в планируемом улучшенном будущем, не ставшим, однако, таковым из-за природного несовершенства человека, допущенного к воплощению научных разработок своих предшественников или современников в реальность. Возникает ситуация, когда жанр художественного произведения справедливее будет определить уже не как «научная фантастика с элементами антиутопии» или «утопия с антиутопическими мотивами», а «антиутопия с научно-фантастическими допущениями». Не будет, как нам представляется, преувеличением сказать, что к концу XX столетия не утопия или научная фантастика, а антиутопия как литературный жанр становится способом выражения литературного самосознания нации. Антиутопия приобретает объемность и стереоскопичность. Ее матричные алгоритмы взяты из жанра утопии, но романность, установка на динамичность системы и повествования, рациональное (а не иррациональное, как в

---

<sup>135</sup> См., например: *Шушпанов А.Н.* Литературное творчество А.А.Богданова и утопический роман 1920-х годов. Автореферат ...канд. филол. наук. Иваново, 2001. *Невский Б.* Грезы и кошмары человечества Утопия и антиутопия // Мир фантастики. №49, сентябрь 2007. [www.mirf.ru/Articles/art2195](http://www.mirf.ru/Articles/art2195)

утопии) объяснение происходящего позволяют уйти от монотонности и предсказуемости утопии, а научно-фантастические сюжетные повороты образуют пространство интеллектуальной игры с читателем, аллюзии которой интересны ему для декодирования и мысленного воссоздания возможного продолжения или проекции в узнаваемое настоящее.

Можно, вероятно, утверждать, что комплекс идей, наполняющих социально-прогностические жанры, позволяет определить утопию как **предсказание**, научную фантастику как **предвосхищение**, антиутопию – как **предостережение** мира грядущего и человека в нем. Очевидно, что все три компонента – предсказание, предвосхищение и предостережение – могут быть соединены без ущерба друг для друга в пространстве литературного произведения. В этом плане становится понятным, почему характеристика «образец научной фантастики» применительно к современной прозе все чаще подвергается пересмотру. Встает закономерный вопрос: возможно ли отделение одного жанра от другого и, если да, то что же является пограничной линией, позволяющей это сделать? Думается, что частично ответ на этот вопрос дал Олдос Хаксли в предисловии к переизданию своего классического антиутопического романа «О дивный новый мир». Рассуждая о переменах, произошедших в мире за период с 1932 по 1946 годы, то есть, с момента первого издания вышеозначенного романа до его переиздания, Хаксли не мог обойти вниманием многочисленные, весомые, зримые и влиятельные изменения в техническом оснащении мирового сообщества, в первую очередь, научные достижения в области разработки новых видов оружия, которые он называл революционными. Объясняя, однако, свое нежелание что-либо менять в концептуальной

разработке образа Дикаря или Мустафы Монда, Хаксли заметил: «Темой книги является не сам по себе прогресс науки, а то, как этот прогресс влияет на личность человека. ... Жизнь может быть радикально изменена в своем качестве только с помощью наук о жизни. ... Освобождение атомной энергии означает великую революцию в истории человечества, но не наиглубиннейшую и окончательную... Революцию действительно революционную осуществить возможно не во внешнем мире, а лишь в душе и теле человека»<sup>136</sup>. И дальше, говоря о поистине фантастических преобразованиях в научной сфере, казавшихся ранее утопическими построениями, Хаксли с горечью отмечает: «...похоже, что Утопия гораздо ближе к нам, чем кто-либо мог вообразить всего пятнадцать лет назад. Тогда она виделась мне в дальнем будущем, через шесть столетий. Сейчас мне кажется вполне возможным, что не пройдет и сотни лет, как мы очутимся во власти этого кошмара»<sup>137</sup>. Очевидно, что, по мысли Хаксли, определяющим для романа нового типа, романа-предупреждения, коим и является антиутопия, будет исследование человека в новом, технически мощном и научно развитом социуме, организованного, как уверен автор романа, в рамках строго выверенной и жестко поддерживаемой специальным государственным органом тоталитарной системы. Представляется, что одним из определяющих, если не самым важным, фактором отделения утопии от антиутопии, антиутопии от научной фантастики станет степень погружения в проблему «цивилизация – человек – социум» в ее антропоцентрическом ракурсе, что, вновь подчеркнем, характерно, прежде всего, для антиутопии. Научно-технический антураж в произведениях такого рода

---

<sup>136</sup> Хаксли О. О дивный новый мир//Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С.300.

<sup>137</sup> Там же. С. 304

становится лишь фоном для построения размышлений о судьбах человека как в биологическом его виде, так и в психологическом.

### 3.1. Роман К. Приста «Опрокинутый мир».

В этой связи обратимся хотя бы к роману известнейшего британского фантаста К. Приста «Опрокинутый мир» (C. Priest “Inverted World”), изданному в 1974 году. Сюжетно, да и тематически он во многих отношениях словно продолжает движение к антиутопии от точки, у которой остановились Г. Уэллс и Э.М. Форстер.

Главный герой повествования, Гельвард Манн, вышел из возраста ученичества и, следуя традиции сообщества, в котором он живет, должен стать одним из гильдиеров, выполняющих высокий долг служения родине в той или иной гильдии. Ему предначертано стать одним из Гильдии разведчиков. Там же служит его отец, встречи с которым весьма не часты, поэтому отец воспринимается им скорее как светлый, но далекий образ для подражания, нежели как некто из плоти и крови. Свою мать он не видел никогда и ничего о ней не знает. Да это, в общем-то, и не нужно ему, поскольку все дети Города сразу после рождения забираются в ясли, где их воспитывают профессиональные учителя. Так установлено системой, правила которой сопровождают соплеменников Гельварда на протяжении всей жизни. Система в образе комитета правителей, так называемых Навигаторов, определяет твоё настоящее и будущее, решает, кто станет твоей женой или твоим мужем; система даёт тебе поручения, от которых невозможно отказаться, поскольку в день прощания с детством, когда объявляется принадлежность к той или иной Гильдии, произносится клятва, суть которой - беспрекословное и убежденное подчинение решениям тех,

кто олицетворяет Систему, то есть, Навигаторам. Заметим, что количество Навигаторов, определенных Директивой Дистейна, совпадает с числом библейских апостолов. Их тоже 12. И они, как их библейские прототипы, являются проводниками в мире, полном неведомого, не объяснимого логикой существования и знаниями. Многие необходимо принять, как и библейские заповеди, *argioi*. Директива Дистейна, как и Книга в романе Форстера «Машина останавливается», выполняет функции Священного писания - определяет в этом перевернутом и поломанном мире каждый шаг обитателя, его устремления; она диктует идеалы, взвешивает их валидность и значимость.

Вот текст клятвы, принятие которой давно превратилось в ритуал для избранных жителей Города: «Я, Гельвард Манн, достигнув возраста зрелости и вступая в права гражданина Города Земля, торжественно клянусь:

– не жалея сил выполнять любые обязанности, возложенные на меня славной гильдией разведчиков будущего;

– ставить интересы безопасности Города превыше всех личных забот;

– ни при каких обстоятельствах не обсуждать дела своей гильдии и других верховных гильдий ни с кем, кроме самих гильдиеров и утвержденных в звании, принесших клятву учеников;

– расценивать все испытанное и увиденное мною за пределами Города как тайну, не подлежащую разглашению вне гильдии;

– заслужив звание полноправного гильдиера, ознакомиться с документом, известным как Директива Дистейна, и следовать его букве и духу, а в дальнейшем передать полученные знания следующим поколениям гильдиеров;

– и, наконец, хранить в строгом секрете как самый факт принесения настоящей клятвы, так и ее содержание.

Принося эту клятву, я отдаю себе полный отчет в том, что нарушение любого из ее пунктов влечет за собой немедленную смерть от руки моих коллег-гильдиеров»<sup>138</sup>.

Озвученное и прокомментированное Гельвардом слово Клятвы не может не заворожить взволнованной торжественностью перемен и трепетностью ожидания неведомого. Читатель не сразу осознает, что попадает в эмоциональную ловушку исповедальности взрослеющей личности, а новая реальность, которая кажется чем-то глубоко личным для Гельварда, оказывается давно известной для невидимого коммуниканта, то есть, читателя.

Роман поделен К. Пристом на 5 частей, повествование в которых происходит от лица разных действующих лиц. Главы 1, 3 и 5 рассказываются самим Гельвардом. 2 и 4 – авторское повествование в несобственно-прямой речи с разным «наведением» фокуса авторского взгляда. Так, во второй главе писатель следует за Гельвардом и поясняет события, основываясь, прежде всего, на его восприятии мира, но с некоторой корректировкой его, Гельварда, точки зрения, которая не является единственной, а становится лишь одной в многоголосии. Такой же прием используется в 4 главе, когда доминировать начинает голос Элизабет, пришелицы из другого мира. События отражаются уже через ее сознание и восприятие, и психологическое несовпадение отражения происходящего рождает сюжетный конфликт и любопытную композицию, напоминающую матрешку: рисунок, сюжет, тема и форма одинаковы, но масштаб их разный. Более того, для понимания истинной сути нужно добраться до ядра, до той

---

<sup>138</sup> Прист К. Опрокинутый мир. [www.alltxt.org.ua/attachment.php?id=5015](http://www.alltxt.org.ua/attachment.php?id=5015) - 7k

матрешки, которая уже не расщепляется, являясь изначальной матрицей всех остальных расширенных сюжетов и голосов, окружающих ядро авторской концепции. Автор отстраняется от оценки происходящего. Он создает дистанцию между собой и героями, собой и читателем, разрешая читателю самому активно включиться в познание истины, то есть, вскрывать следующую фигурку, когда в этом возникает необходимость. Такое чередование голосов позволяет наглядно ощутить процесс расщепления сознания, переход от «я» к «не-я», становление «я-нового», отчуждение «я-зрелого» от «я-прежнего». Роман даже не диалогичен, он полифоничен по сути, а читательская заинтересованность и осведомленность играют не последнюю роль в восприятии и декодировании сюжета.

Город Земля – мир, в котором живет Гельвард. Это пространство, отгороженное от всего остального макрокосма высокой деревянной стеной, еще один остров в литературе. Город – странное громоздкое сооружение, стоящее на колесах, которые движутся по специальным, ежедневно возлагаемым для них рельсам по направлению к неведомому оптимуму, к равновесной точке, которая тоже перемещается. Останавливаться нельзя, поскольку, как внушается Гельварду и его соплеменникам, вместе с остановкой движения прекратится и жизнь. Поэтому время в этом городе измеряется не годами, а милями. В момент нашей встречи с Гельвардом ему исполнилось шестьсот пятьдесят миль. Пространство впереди рельсов называется будущим, а позади – прошлым. Гильдия Разведчиков будущего, к которой отныне принадлежит и Гельвард, должна идти впереди Города, этого движущегося анклава, указывая пути для прокладки рельсов. Деятельность эта небезопасна, поскольку жители Города находятся в

выжженной ромбовидным солнцем пустыне, где время от времени встречаются оторванные от цивилизации, одичавшие туземцы, которых горожане нанимают за еду на тяжелые физические работы. Женщины разных туземных племен покупаются ими для продолжения рода, для чего на какое-то время, после тщательной санитарной обработки и краткого обучения английскому языку с целью необходимого общения, их забирают за городские стены. После рождения ребенка женщина вправе выбрать, остаться ли ей в Городе для повторного выполнения детородных функций или вернуться в племя. Именно так, как выясняется впоследствии, произошло и с матерью Гельварда, которая, послужив хранилищем для зародыша нового Горожанина, ушла в свой мир, выполнив биологический долг. О каких-то чувствах речь не идет вообще, все сугубо функционально, как и принято давно в этом «дивном новом мире».

Случилось так, что Гельварду поручили доставить в одно из племен женщин, которые решили вернуться. Фразовый глагол «to come back» в романном контексте прочитывается буквально, поскольку означает «путь назад». Женщины, а вместе с ними и Гельвард, уходят не просто туда, откуда пришли, а в Прошлое. Это действительно Прошлое по отношению к тому времени, в котором находится Город с его обитателями. Прошлое, уже отторгнутое организмом и памятью. Так, удаление от города приводит к тому, что привычная Гельварду с рождения синтетическая пища воспринимается только им и появившимся в Городе ребенком, которого одна из женщин решила забрать к себе в племя. Естественная природная пища – яблоки с деревьев – чуть не становятся причиной смерти самого Гельварда и новорожденного малыша, который, как в конце концов осознает Разведчик



будущего, унаследовал генетическую память городского жителя, не воспринимающую то, что с восторгом вновь поглощают женщины, возвращаясь назад в привычную среду, из которой их насильно извлекли. Станным образом меняется и внешность женщин: из стройных красавиц с мелодичными, звонкими голосами они становятся приземистыми, квадратоподобными существами, с хрипотцой произносящими короткие резкие рубленые фразы. Гельварду кажется, что во время его путешествия прошло всего несколько дней. Однако, вернувшись в Город, он осознает, что временной отрывок его отсутствия измеряется годами, в течение которых произошли странные и страшные события. У него рождается ребенок, но он гибнет в пламени подожженных яслей, что происходит в ходе войны, развязанной голодными взбунтовавшимися, восставшими против угнетения туземцами. К тому же, его существование осложняется желанием понять и объяснить увиденное в ходе путешествия в прошлое.

Это заставляет Гельварда заняться поисками секретной Директивы Дистейна. Как зафиксировано в ней, Город Земля и его обитатели чудесным образом остались в живых, чудом избежав последствий катастрофического взрыва после опустошительной войны на планете Земля, в честь которой и назван их Город, обосновавшийся, как повествуется в Директиве, на одной из планет недалеко от Земли. Благодаря имени города, его обитатели должны запомнить название той планеты, жители которой непременно придут и спасут чудом оставшихся в живых наследников цивилизации. В ожидании счастливого грядущего горожане продолжают монотонное, порою кажущееся бессмысленным движение к точке оптимума, где, как это должны знать гильдиеры, нет искажений времени и пространства. Директива подписана 24 августа

2023 года, и с тех пор, вот уже более столетия, как отмечает для себя Гельвард, Город вынужден не стоять на месте, а гильдиеры обязаны хранить тайну существования. Надо сказать, что эту дату происходящего читатель узнает уже ближе к концу повествования, так же как и объяснение смысла жизни Горожан и их упорства по бесконечному возведению рельсов для платформы, на которой и стоит этот странный Город – замок. Итак, разъяснение странности происходящего, как кажется, произошло.

Вместе с тем, читатель сталкивается с другой виртуальной реальностью, смоделированной образом исследовательницы Элизабет Хан. Она приехала в пустыню из просвещенной и цивилизованной Англии с гуманитарной миссией мира, как это можно понять из текста. Во всяком случае, она считает своим долгом помочь истощенным детям, больным женщинам, голодным и занятым непосильным трудом мужчинам. Однажды около озера она встречает странных, словно пришедших из глубины веков всадников, один из которых – а это был Гельвард – дарит ей в знак симпатии свои рисунки, со странно сплюснутыми предметами и с изображением солнца в ромбовидной форме. Каково же было ее удивление, когда она поняла, что рисунок выполнен на ленте, которая использовалась для компьютеров системы ИВМ, исчезнувших из употребления в ее мире более двухсот лет тому назад. Оказывается, последний из этой серии компьютер хранится в музее, созданном в 1985 году, то есть, более двух веков тому назад относительно романного настоящего для Элизабет.

Получается, что читатель, благодаря особенностям романного дискурса, созданным К. Пристом, всякий раз оказывается в новом хронотопе, координаты которого определяются заданной постановкой ракурса зрения.

Линейная композиция отсутствует. Переключка голосов, перемещение в пространстве и во времена рождают полновесное, объемное ощущение антиутопической, координатно-заданной и концептуально смоделированной абсурдности. Это не восхищение знаниями или предвосхищение его научно-фантастическими материальными и духовными продуктами. Это, действительно, предупреждение об опасности, которая грозит человеку и человечеству в ходе научно-технического прогресса. Дело в том, что в лондонских библиотеках и архивах Элизабет выясняет тайну Дистейна, имя которого зафиксировано в Истории. Он создал в незапамятные времена лабораторию по изучению гравитационных свойств Земли, которая функционировала в Гималаях. Именно она и превратилась ныне в Город. Сотрудники лаборатории поддерживали деятельность транслятора – генератора искусственной энергии. Однако Дистейн, этот новый Демиург, как Франкенштейн, профессор Преображенский или доктор Монро, продумал далеко не все. Выясняется, что транслятор, порождая энергию в период сильнейшего энергетического кризиса, когда на Земле уже подходили к концу запасы нефти и воды, создавал вокруг себя поле, изменяющее восприятие времени и пространства, что привело к генетическим изменениям человека и к искажению его зрительных рецепторов. По сути, Гельвард и Элизабет, даже по самым приблизительным читательским подсчетам, живут в одном времени, но видят мир они по-разному. Однако и для Элизабет, и для Гельварда то, что они узнали, опрокинуло их привычный мир и заставило взглянуть на происходящее иначе. Для Гельварда потрясением было то, что живет он не где-то в безграничном космосе, а на планете Земля, и никто не придет их спасти – сделать это должны они

сами. Для Элизабет открытием было еще одно сообщество, островок-оазис в почти пустынном нецивилизованном пространстве, где обитали странные по верованиям, но в остальном вполне такие же, как она и ее сограждане, люди, с такими же чувствами, отчасти лишь «примятыми» и подавленными системой. Они безоговорочно верят в то, что им внушается десятилетиями. В силу инерции восприятия и природной законопослушности они поддерживают порядок в закамуфлированном обычаями, традициями и напыщенными лозунгами диктаторском государстве, антиутопическим по духу. Человек здесь – всего лишь механизм для поддержания работы бездушной и бездуховной системы. Но главное, что осознают и Гельвард, и Элизабет, это то, что окружающий мир – лишь отражение порядка или беспорядка сознания человека, его внутренней организации. Мир оказывается перевернутым для того, мировосприятие кого определено искаженной системой координат. Вновь сошлемся на роман-антиутопию М. Булгакова «Собачье сердце», герой которого, профессор Преображенский, с мудростью просвещенного человека утверждал, что разруха находится в первую очередь в голове, то есть, в сознании человека. Идеологические установки Горожан из мира, созданного Кристофером Присти, затмевают истинную реальность, ставя под вопрос само существование истины. Гельвард и его собратья, вскормленные отравленной тоталитарной системой, уже не желают, да и не могут видеть, что мир вокруг них нормален с точки зрения законов физики и социологии.

Концепция романа во многом объясняется эпиграфом к нему, взятым из стихотворения известнейшего литератора эпохи Просвещения Сэмуэля Джонсона:

«Как оглянешься в окрест,

В мире много странных мест,  
А присмотришься сурово –  
В мире, в общем, все не ново»;<sup>139</sup>

Художественные произведения со схожей проблематикой сегодня не редкость. Традиционно их причисляют к научной фантастике. Иногда говорят о жанре постапокалиптики (предполагается вариант развития новой цивилизации после ядерного взрыва, но при этом, как нам представляется, во главу угла ставится проблема интеллектуального и связанного с ним технического и технологического развития) или киберпанке (эта разновидность научной фантастики озабочена порабощением человека и постепенным его уничтожением созданными им же роботами или умными машинами; часто постапокалиптика соединена с киберпанком). Однозначности в определении этих жанров как таковых или их подвидов не наблюдается, некоторая ясность существует только относительно природы и специфики жанра научной фантастики. Считается, что возросшая популярность научно-фантастических произведений в двадцатом веке во многом объясняется потребностью художественного осмысления глобальных научных гипотез, мысленного экспериментирования с их возможным воплощением в реальность, причем эвристический и футурологический потенциал фантастики реализуется раньше, чем собственно научно-технический или научно-технологический (что, собственно, происходит с жанром со времени его появления, то есть, с XIX столетия). «Главным героем научно-фантастической литературы (в наше время – С.Ш.) и ее основной метатемой выступает человечество как целостность, его возможные метаморфозы в условиях воздействия в

---

<sup>139</sup> Там же.

будущем технических, космических и других факторов; новые грани нас самих»<sup>140</sup>. Таким образом, уже это определение в значительной степени помогает понять различие между научной фантастикой и антиутопией. Для последней характерна озабоченность не столько результатами воплощения научных знаний и их влияния на человека и человечество, сколько изменениями, происходящими в природе человека (если такое случается) и его социуме в ходе цивилизационных преобразований. Озабоченность может быть вызвана и исследованием причин, определяющих возникновение тоталитарных настроений и жестких социальных конструкций, которые есть не что иное, как последствия технологических испытаний или техногенных катастроф.

Грань достаточно тонкая. Однако нетрудно заметить, что большой массив художественных произведений не всегда соответствуют характеристикам жанра научной фантастики. Чаще всего, если это не «фэнтэзи», с научной фантастикой их объединяет моделирование хронотопа в условном будущем. Тем не менее, представляется, что с большой степенью вероятности можно говорить о преобладании в произведениях антиутопических мотивов и её – антиутопии – специфических жанровых типологических признаков. В качестве примеров упомянем хотя бы несколько знаковых и достаточно популярных произведений.

### 3.2. Антиутопические мотивы в современных научно-фантастических романах (Д. Карп «Один», У. Миллер «Страсти по Лейбовицу», А. Левин «Этот

---

<sup>140</sup> Фетисова А.Н. Научная фантастика в условиях модерна или постмодерна: культурно-исторические аспекты. Автореферат дис. канд. философ.наук. .Ростов/н/Д. 2008. С. 9.

идеальный день», Т. Диш «334», М. Фрай «Очень частная жизнь», С. Лем «Футурологический конгресс»).

Таков, например, роман американского прозаика Дэвида Карпа «Один», изданный в 1953 году. Действие романа происходит в тоталитарном обществе США близкого будущего. Это социум воистину равных возможностей, поскольку обитатели его полностью лишены индивидуальности в результате непрекращающегося процесса «промывки мозгов». Впрочем, гипнопедическое выхолащивание личностного начала имеет и свои положительные стороны, как то отсутствие агрессивности у жителей страны, и, как следствие, – уничтожение угрозы войны, безработицы, бедности. Даже столь краткий пересказ позволяет предположить, что с жанром научной фантастики данное произведение сближает разве что отнесенность в виртуальное будущее, что, впрочем, давно уже не является чем-то чужеродным для жанра антиутопии.

Весьма любопытен роман писателя-фантаста Уолтера Миллера «Страсти по Лейбовицу» («A Canticle for Leibowitz», 1960; в русском переводе произведение появилось в 1991 году под названием «Кантата для Лейбовица»). В основе сюжетной линии – существование человечества после ядерной войны и отхода цивилизации на уровень варварства. Казалось бы, начало обещает произведение, созданное в рамках канонов научной фантастики. Однако проблематика романа – весьма симптоматичное переплетение тем, идей, образов, которые позволяют говорить о своеобразной антиутопической наполненности произведения. Книга повествует о том, что монахи ордена Святого Лейбовица обосновались в заброшенном противоядерном бункере, который в преддверии катастрофы был построен неким физиком. Они

и являются хранителями остатков культуры, накопленной цивилизацией за прошедшие тысячелетия, и знаний, уничтоженных мгновенно в результате взрыва. Через пять столетий после катастрофы возрождаются цивилизация и наука, однако ее развитие неотвратимо ведет к новой термоядерной войне, поскольку оно во многом определяется и стимулируется честолюбивыми устремлениями ученых, стремящихся к мировому господству. Это заставляет здравые силы конструировать своеобразный новый ковчег, который намерен отправиться в просторы Вселенной в поисках земли обетованной.

Еще любопытнее для исследователя роман Айры Левина «Этот идеальный день», созданный в 1970 году. Его научно-фантастическая оболочка надета на жесткий антиутопический каркас, то есть, экспериментальные реалии, присущие научно-фантастическому художественному образу будущего, наполнены антиутопическим содержанием. Главный герой – обычный американец Чип, рожденный в обычной семье, воспитанный, как все, в коллективе типа коммуны с четким разделением на «хорошо» и «плохо», «правильно» и «неправильно». Казалось бы, в его жизни все определено заранее: для этого существует мощный компьютер, который определяет программы жизнедеятельности каждого рожденного и еще не рожденного. Как особая честь и награда для ребенка в этом новом обществе – возможность посмотреть на мощное чудо техники и разума: многоэтажный компьютер, который отделен от глаз и рук экскурсантов надежной стеклянной стеной. Дотрагиваться до него, как до еще одного идола - Спящего в романе Уэллса – нельзя. (В дальнейшем оказывается, что гордость нации – вершитель судеб компьютер - всего лишь фикция, но это не важно. Суть в том, что он



выполняет свою функцию материализованного идеала и подтверждает многовековые легенды, необходимые для воспитания нового человека). На протяжении многих лет Чип был вполне нормальным гражданином Семьи: жил в своей комнате-ячейке, носил, как все, уникомбинезон, выполнял свою работу – и делал это хорошо, за что неоднократно получал повышения по службе; наслаждался общением и вовремя рассказывал обо всем прикрепленному к нему советчику, который по мере необходимости корректировал лекарственными и гипнопедическими методами мировоззрение Чипа; занимался спортом и сексом, что, впрочем, в «новом мире» данного образца почти одно и то же, регулярно звонил родителям.... Перед нами словно модифицированная во времени реальность романа О. Хаксли «О дивный новый мир». Методы воздействия на человека в ней гуманнее, чем в государстве Мустафы Монда; тем не менее, если оказывается, что кто-то мыслит иначе, чем это предписывается кодексом бытия, определенным новыми главноуправителями, он немедленно высылается на почти необитаемые, не обозначенные на новых картах острова со сложными климатическими условиями (именно это случилось с дедом Чипа) или подвергается насильственному излечению путем уничтожения ненужных мысле-образов, что происходило с Д-503, I-330, Уинстоном Смитом («1984»), Чипом. Главное условие выживания в новом государстве будущего, наводненного научно-техническими достижениями – быть таким, как все, то есть, обеспечивать стабильность общества.

Мрачное антиутопическое пространство – место действия романа американского прозаика Томаса Диша «334», созданного в 1972 году. Хронотоп произведения – Америка 20-х годов XXI столетия. Свирепая «красная

болезнь» – волчанка, следствие самоинтоксикации человеческой расы, выкашивает, как когда-то у Джека Лондона в «Алой чуме», население страны, социум и природные условия которой становятся все более несовместимы с существованием биологической жизни. Что касается модели социума, она во многом повторяет обычную для антиутопии схему, которая уже стала не только типологическим признаком, но и концептом. Речь идет о тоталитаризме, который в данном случае поддерживается деятельностью так называемого Собеса (службы социального обеспечения). Собес контролирует все сферы жизни общества – от повседневного приема пищи до оценки уровня интеллекта, значение которого распределяет людей по кастам особого рода: индивида либо стерилизуют, либо разрешают иметь потомство, количество которого тоже зависит от решения власти предрешающих. Показ жизни обитателей нескольких квартир собесовского дома в ее монотонной рутинности делает повествование панорамным и убедительно страшным.

Ряд произведений, традиционно относящихся к жанру научной фантастики, но соответствующих, скорее, канонам антиутопии, можно продолжить. Это и яркий, захватывающий роман Макса Фрайна «Очень частная жизнь» (1968), действительность которого, как мир «Машины времени» Г. Уэллса, состоит из двух составляющих: общества инсайдеров и аутсайдеров. Инсайдеры живут в сложных конструкциях, домах-пещерах, начиненных голографическими телеэкранами, общение с которыми заменяют им реальность, а потребление наркотиков и сходных с ними препаратов способствуют рождению паллиативных эмоций и чувств. Мотивы, обозначенные Э. Форстером и Р. Брэдбери,

становятся у Фрайна не гипотетической, а состоявшейся реальностью. Что касается аутсайдеров, они вынуждены обеспечивать свое существование тяжким физическим трудом в сложных для жизни условиях. Инсайдеры считают их живыми существами, стоящими по развитию лишь чуть выше животных. Нелишне заметить, что действие происходит в недалеком будущем, завоевания которого подвергаются иронической критике автора. Так, главная героиня романа, жительница элитного внутреннего мира, в результате контактов с криминальными личностями из сообщества Внешнего мира оказывается в тюремной камере, где с удивлением и оторопью понимает, что ее комфортабельная обитель немногим отличается от тюрьмы. Метафорическое наполнение этого сюжетного поворота вполне очевидно и вполне объяснимо, предсказуемо и ожидаемо с позиций жанра антиутопии.

Квинтэссенцией футурологических предсказаний антиутопического характера, соединенных с использованием приемов фантастических установок и структур становится роман польского писателя-фантаста С. Лема «Футурологический конгресс» (1971 год), фантазмагорическое произведение о некой сюрреалистически-виртуальной реальности, в которой человек как биологический вид, как *homo sapiens* уже не существует. Вместо него в нашпигованном технологическими изобретениями обществе, щедро удобренном наркотическими веществами, живет некто, не отделяющий реальность от галлюциногенного бреда, компьютерную программу от настоящей жизни. Критика «растягивает» это произведение от научной фантастики до киберпанка (здесь речь идет о молодежной субкультуре, которая воспринимает настоящее и ближайшее возможное будущее как деятельность тоталитарной системы в

ядовито-урбанистическом кибернетическом пространстве, созданном человеком, но и поработившем человека, сделав из него робота с вживленным управляемым чипом, диском и т.д.; бунтари-одиночки действуют в таком пространстве в соответствии с установками панк-движения, то есть, начисто отрицая саму возможность состоятельности будущего, и говорят лишь о виртуальной реальности) с антиутопическими или дистопическими мотивами. При этом «дистопия» понимается как сугубо негативная реальность, тогда как «антиутопия» не отвергает разумного мироустройства и даже его предполагает.

Представляется, что в данном случае важна не столько чистота определений и формулировок, сколько признание размытости жанровых границ большого массива произведений, проникновение элементов одного жанра в другой, их слияние, создание нового конгломерата идей. Ссылка на произведение польского фантаста в контексте англоязычной литературы позволяет еще раз говорить об интертекстуальности произведений жанра антиутопии, об его интернациональном характере. Прямое подтверждение этому - рассмотрение литературной ситуации в российской литературе, предпринятое, к примеру, в статье А. Чанцева «Фабрика антиутопий. Дистопический дискурс в российской литературе 2000-х»<sup>141</sup>. Так, автор, отмечает, что в современной действительности «... известный призыв О. Тоффлера создавать «фабрики утопий» был успешно реализован лишь с характерной для нашей страны заменой знака на противоположный: буквально на наших глазах успешно строится «фабрика антиутопий».<sup>142</sup> На примере произведений разных авторов с разными мировоззренческими установками, находящимися «...на

---

<sup>141</sup> Чанцев А. Фабрика антиутопий. Дистопический дискурс в российской литературе 2000х // Новое лит. Обозрение. № 86, 4, 2007. С.269-302.

<sup>142</sup> Там же. С. 269.

противоположных краях литературного и общественно-политического поля» (речь идет о произведениях Д. Быкова, С. Доренко, В. Сорокина, О. Славниковой, А. Смоленского и Э. Краснянского, А. Проханова, С. Минаева), А. Чанцев утверждает, что нежелание прогностики научно-фантастического толка, актуализированное анализом политической ситуации, ведет к появлению одинаковой проблематики в русской культуре. «Вал антиутопий», зафиксированный в рассматриваемой статье, свидетельствует о справедливости высказанной нами ранее мысли о том, что именно этот жанр становится средством выражения литературного самосознания нации, или, употребляя лексику А. Чанцева, который, в свою очередь, повторяет стилистику Б. Дубина<sup>143</sup>, способом интеллектуального контроля над сложившейся ситуацией в ее социально изменившихся реалиях.

Важно, как нам кажется, отметить еще одну тенденцию, которая характеризует современную антиутопию: интерес к истории, стереоскопическое рассмотрение отдельных определенных моментов в ее диахроническом течении, которое силой авторской фантазии останавливается и рассматривается сквозь голографически-крутящуюся призму с допуском «если».

### 3.3. ОБРАЗ ИСТОРИИ В АНТИУТОПИИ

На протяжении всего существования литературного процесса история играла важную роль в его развитии, объективно являясь эксплицитным или имплицитным моментом создания систем, художественных образов. Историю пытались воссоздать, осмыслить, переосмыслить,

---

<sup>143</sup> Дубин Б. Слово – письмо – литература. Очерки по социологии современной культуры. – М., НЛО. Научное приложение. Вып. XXVI. 2001.

остановить и пристально взглядеться в ее логику и закономерность, переписать, предугадать... Социальная действительность того или иного исторического периода определяла точку зрения автора и психологию созданных им героев.

Конец XX столетия отмечен возросшим интересом к проблемам истории, что объясняется вполне понятным желанием осознать истоки и спроецировать возможное будущее человечества в целом и человека в частности. Однако нельзя не заметить, что постмодернистские настроения духовной атмосферы эпохи меняют ракурс зрения на историю как на свод незыблемых фактов, известных данных, причин и следствий. Всякое обращение к истории с позиций постмодернизма изначально антиутопично, поскольку постмодернистский текст нацелен на деконструкцию логоцентрического линейного повествования и антропоцентрического осмысления процессов и хода бытия. Идея невозможности существования одной незыблемой истины ведет к утверждению, что история – это всего лишь словесное воплощение блуждающей в веках фикции, клишированная утопия, имплантированная в сознание человека, миф. Мир текста в постмодернистском переосмыслении не отражает реальный мир действительности при всех исторических текстуальных аллюзиях. Постмодернистский художественный текст, «...с одной стороны, прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещь среди вещей реального мира. С другой – он постоянно напоминает, что он чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает и г р а (выделено мной – С.Ш.) в семантическом поле «реальность-фикция»<sup>144</sup>. Таков,

---

<sup>144</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Семиосфера. – СПб., 2001. С. 69.

к примеру, дискурс романа Дж. Барнса «Дикобраз», в котором застывшая на время история рассматривается с позиции низвергнутого лидера страны, незаурядного, но разочаровавшегося в людях, а посему весьма циничного, человека. Трагедия его последних дней существования на наших глазах превращается в политический хоровод-фарс, который вновь оборачивается трагедией из-за мотива неизбежности насильственной смерти бывшего властителя дум тех людей, которые ныне должны лишить его жизни. Время – реальное и нереальное, события – истинные и мнимые фантазмагорически переплетены в истории жизни Петканова, Отца Народа, этого нового то ли Рубашова, то ли Глеткина... Оценочные характеристики субъективны, когда речь идет о личностных характеристиках истории чьей-то частной жизни. Яркая иллюстрация тому – роман Джулиана Барнса «История мира в 10½ главах».

Роман начинается с очередной интерпретации мифа о Вселенском потопе и Ноевом ковчеге, который с первых строк превращается в антимиф. Причина тому – рассказ о событиях с точки зрения личинки древоточца. В основном сохраняя сюжетную канву библейского мифа, Барнс предлагает читателю еще один взгляд на известное, устоявшееся, канонизированное. Наделив червяка функцией своего рода «третьего глаза», который способен видеть скрытое и сокровенное – и увидел, и поведал нам, несовершенным, с его точки зрения, Божьим созданиям, – автор утверждает, что любой миф, принятый человеком беспрекословно и некритично, может быть обманчивым. Так, оказывается, что Ковчег был больше, чем одним кораблем; дождь шел не сорок дней, а, по меньшей мере, года полтора; вода стояла на Земле не сто пятьдесят дней, а четыре года. Да и сам Ной – отнюдь не благообразный

---

седовласый старец, а весьма сладострастный, властный, похотливый и плотоядный прагматичный старик, который руководствовался не ниспосланной Богом задачей спасения всего живущего на Земле, а стремился к улучшению собственного существования. Почему Бог избрал пьянчугу Ноя? Потому, утверждает древоточец, что остальные еще хуже. Ной установил строгую палочную дисциплину (да и не Ковчег это был, а плавучая тюрьма с весьма популярными в XX веке видами наказаний и экзекуций), что объясняет деление животных на «грязных» и «чистых» тварей, последние из которых употреблялись семьей Ноя в пищу. Род человеческий несовершенен. Зло и стремление во что бы то ни стало выделиться из ряда себе подобных сильны изначально. Доказательство этому – четко налаженная на Ковчеге модели Барнса система информации, которая еще раз подтверждает мысль, исчерпывающе обоснованную раньше Д.Оруэллом в его антиутопии «Ферма животных»: «Все животные равны, но есть животные равнее других»<sup>145</sup>, а где человек, где животное – иногда понять трудно.

Путешествие по истории, предпринятое Барнсом, не ограничивается перемещением во времена Ноя. Его роман в 10½ главах стереоскопически рассматривает разные исторические моменты, реальные и фиктивные ситуации. Линейно-диахронический принцип при этом отсутствует. Читатель попадает то в наше время, мирное течение которого разрушено терроризмом (глава 2 «Гости»), то во Францию XV века, когда, если верить смоделированному Барнсом тексту и приведенным им якобы подлинным документам, жители Безансонской епархии инициировали судебное разбирательство против червей-древоточцев, которые своим ненасытным богохульным аппетитом

---

<sup>145</sup> Оруэлл Д. Ферма животных. Л., 1990. С.61.



подточили епископское кресло, а, следовательно, пошатнули незыблемые религиозные устои. Глава 4 - период после Чернобыльской катастрофы. Это частная история жизни некоей Кэтлин Феррис и ее душевной болезни, вызванной своего рода радиоактивной фобией. Глава 5 «Кораблекрушение» - история сюжета картины Жерико «Плот «Медузы» и попытка осознания границы между вымыслом и реальностью в искусстве с точки зрения художника и обывателя-зрителя. Глава 6 «Гора» - повествование об Аманде Фергюссон, которая с позиций религиозной христианской морали ригористично пытается постичь божественный смысл, разумный порядок и торжество справедливости в Природе и в людях вокруг нее. Для доказательства существования Провидения и благой мудрости осенью 1840 года она предпринимает попытку найти останки Ноева Ковчега в Турции и убеждается в греховных слабостях потомков Ноя. Поиски Ноева Ковчега как попытка сколотить капитал и сделать имя – центральная тема 9 главы. Текст романа – это и размышления образованного восемнадцатилетнего англичанина, дед которого был пассажиром «Титаника». Здесь и переосмысление мифа об Ионе, который очутился в чреве кита, с позиции сомневающегося и циничного жителя XX столетия. Миф, по Барнсу, «...вовсе не отсылает нас к какому-то подлинному событию, фантастически преломившемуся в коллективной памяти человечества; нет, он отсылает нас вперед, к тому, что еще случится, к тому, что должно случиться»<sup>146</sup>. Мотив деления человечества на «чистых» и «грязных», известный нам из мифа о животных тварях на Ноевом Ковчеге, развивается в истории корабля

---

<sup>146</sup> Barnes J. A History of the World in 10 ½ Chapters/ - London, Jonathan Cape, 1989. Цитирование предпринято по русскоязычному изданию: Барнс Д. История мира в 10 ½ главах //Иностранная литература. №1. 1994. С 159.

«Сент-Луис». На его борту были евреи-беженцы из Германии. Их скитания в традициях хрестоматийных мифов длились сорок дней и сорок ночей, пока не оборвались второй мировой войной, которая определила участь евреев. Глава 8 – эпистолярная история любви и разочарований некоего актера-дебошира Чарли, который снимается в новом фильме далеко от дома, в дебрях лесов, населенных туземцами, оказавшимися не глупее высокомерных развращенных цивилизацией белых людей. «Интермедия» - одна из частей романа – подводит черту под размышлениями автора об истории. «История – это ведь не то, что случилось. История – это всего лишь то, что рассказывают нам историки. ...История мира? Всего только эхо голосов во тьме; образы, которые светят несколько веков, а потом исчезают; легенды, старые легенды, которые иногда как будто перекликаются; причудливые отзвуки, нелепые связи»<sup>147</sup>.

Каждый законченный отрывок в «Истории мира в 10½ главах» наделен либо четкой датировкой происходящего, либо привлеченные исторические реалии помогают понять, о каком историческом отрезке времени идет речь. Впрочем, для Барнса это не важно. Любая ситуация, рассказанная им, могла произойти с кем угодно и когда угодно. Любой отрывок может быть изъят из контекста без ущерба для его понимания – человек остался неизменным, он был, есть и будет все таким же несовершенным в любой цивилизации, в любое историческое время. Такая концепция определяет своеобразную манеру повествования. Это уже не дихотомия «автор-читатель». Истории, рассказанные либо от первого лица, либо с помощью несобственно-авторской речи, интересны перекличкой голосов «я - не я – читатель». «Третий глаз», как и образы червя-древоточца, Ноя и его

---

<sup>147</sup> Там же. С. 191.

Ковчега, присутствуют во всем тексте, не являясь при этом ни связующим компонентом сюжета, ни его лейтмотивом. Цель такой структурной композиции очевидна – при помощи смоделированной псевдореальности посеять сомнение в отношении к запечатленным датам, указанным источникам и к базисным мифам. Даты не говорят правды, следовательно, не существует исторической реальности как таковой. Все уже было, все повторяется, утверждает Барнс, а человечество лишь продолжает делать вид, что ничего еще не было. Поэтому и его историю можно без ущерба для понимания вместить всего лишь в 10½ главах. Ход истории для Барнса – это не непрерывная линия или логическая спираль, а своего рода матрешка с матричным копированием облика, размеры которого не столь уж значимы с точки зрения функционального его назначения: игрушка, которую каждый извлекает из единой полости по собственному вкусу, то есть субъективно.

Словно подхватывая мысль Голдинга о том, что появление *homo sapiens* не есть начало поступательного прогресса (У. Голдинг «Наследники»), Барнс рассказывает об эксперименте над самкой обезьяны и ее детенышем по определению грани между альтруизмом и собственными интересами. Обезьяну с дитем помещали в металлическую клетку, пол которой постепенно нагревали. Обезьяна оказывалась в экзистенциалистской «пограничной ситуации», требующей выбора: либо держать детеныша, стоя на раскаленном полу, либо бросить его на горящую поверхность и забраться по металлическим прутьям в безопасное место. В конечном итоге, рано или поздно, собственные интересы побеждают. Человек, по мысли Барнса, всего лишь животное, которое, как когда-то утверждал Дж. Свифт, может быть разумным. Разум нужен ему и для того, чтобы интерпретировать факты в нужном,

выгодном для него ракурсе. Поэтому история – это стечение многих случайных обстоятельств, обусловленных несовершенством природы человека.

Логическое подтверждение тому – заключительная глава «Сон». Рассказчик просыпается в Раю, где исполняются все его мечты, благо набор их немногочисленен и мало отличается от животных инстинктов: еда, заботы о самочувствии, секс, шоппинг. И так каждый день, бесконечное количество дней. В конце концов, подобно свифтовским струльдбругам, герой начинает скучать в этом бездуховном Рае и мечтать о смерти. Приторно-яркую монотонность изредка нарушают встречи с личностями, чьи имена вошли в историю: генералом де Голлем, Шекспиром, Мао Цзэдуном, Сталиным, Хамфри Богартом... Все они - милые, обычные люди. Даже Гитлер – не более чем местная туристская достопримечательность, живехонький и совсем не важничает. Убийцам и их жертвам, столпам истории и обывателям – всем пожилой джентльмен, похожий на доброго дядюшку, произносит один и тот же приговор: «У вас все в порядке». Авторская ирония, переходящая в фарс, еще раз подчеркивает абсурдность серьезного отношения к жизни, к ее событийному ряду, ко всему, что сказано, сделано, передумано, прочувствовано и зафиксировано кем-то невидимым, как у Кафки в «Процессе», в виде письменного документа. Все это – всего лишь одна из многих бумажных кип, отданная на просмотр усталому занятому старичку, который и просматривает-то ее по диагонали. Рай демократичен, а Ад – всего лишь пропаганда. И разница между ними не велика. Все относительно. Бесспорных истин нет, как нет и четких границ между добром и злом – все зависит от точки зрения, от ракурса восприятия. Всемирная и всеобщая история

субъективна, поскольку она делается и фиксируется несовершенными существами. Поэтому история мира, по Барнсу, «...хаотический коллаж, краски на который наносятся скорее малярным валиком, нежели беличьей кистью», повесть, придуманная нами «чтобы обойти факты, которых не знаем или которые не хотим принять»<sup>148</sup>.

История и роль Слова в ней – основная тема романа-антиутопии Питера Акройда «Бумаги Платона» (“The Plato Papers”), изданного в 1999 году<sup>149</sup>. Его идея сводится к размышлениям о том, насколько правдива история человечества, известная нам благодаря печатным сохранившимся источникам<sup>150</sup>. Кто-то видит в нем истинно философскую непредсказуемую прозу, некоторые считают, что это всего лишь «салонная игра со словом», пастиш, состоящий из теорий и не всегда удачных первоапрельских шуток... Исследователи уже сравнивают мир, созданный Акройдом, с глубинными иносказаниями Вильяма Блейка и утверждают, что впечатление от его произведения может быть сравнимо лишь с влиянием сочинений Салмана Ружди. Как бы то ни было, рецензенты едины в одном: рассказывая о воображаемом будущем, Акройд безжалостно срывает маски с блестящего информационно и технически развитого настоящего, которое в далеком прошлом казалось фантастически невозможным прекрасным будущим<sup>151</sup>.

Летопись истории субъективна. Она зависит от интеллекта, знаний, мудрости, тактичности и точки зрения летописца – вот выводы, к которым писатель подводит мыслящего читателя.

«Предсказание» – так определяет жанр своего произведения сам Акройд. (Полное название романа “The

---

<sup>148</sup> Там же.

<sup>149</sup> *Ackroyd P.* The Plato Papers, a Prophecy. New York, 2000.

<sup>150</sup> Подробнее о романе смотри в следующей главе.

<sup>151</sup> [www A: The Plato Papers. htm](http://www.A:ThePlatoPapers.htm)

Plato Papers, a prophesy”). Глоссарий, созданный главным героем, Платоном, для объяснения истории цивилизации - запутанный, порой наивно-смехотворный, а порой горько-ироничный, невежественно-поверхностный, лишь кажущийся правильным - не столь уж чужероден для эпохи Акройда и далек от реалий современности. Не все толкования слов воспринимаются как ирония и только постмодернистская словесная игра – горький гротеск новых образов подчеркивает зыбкость понятий «реально» и «невозможно».

Таким образом, жанр антиутопии, рожденный историческими катаклизмами, попытками построить Рай на Земле, неизбежно обращается к проблемам истории. Исторический процесс рассматривается в некоторых антиутопических произведениях как спираль, витки которой – например, тоталитарный режим – неотвратимы и диктуются логикой социального развития общества (О. Хаксли «Остров», У. Голдинг «Повелитель мух», В. Войнович «Москва 2042», А. Кестлер «Слепящая тьма», «Москва-ква-ква» В. Аксенова, «Один» Д. Карпа, «Этот идеальный день» Айры Левина «Гимн» А. Рэнд и др.). Соотношение внутри триады «Человек – цивилизация – социум» и развенчание мифа об улучшении природы человека в ходе исторического прогресса и революционных преобразований – основная тема других образцов этого жанра (например, в романах Р. Шекли «Город-мечта, да ноги из плоти», О. Хаксли «О дивный новый мир» и «Обезьяна и сущность», в произведении Г. Уэллса «Когда спящий проснется, в антиутопиях «Мы» Е. Замятина и «1984» Дж. Оруэлла, в романах Г. Уэллса, Д. Лондона «Алая чума», Э. Форстера, С. Лема, Д. Барнса и других). В любом случае, традиционная антиутопия – это непременно предостережение о непредсказуемости результатов

исторического и цивилизационного научно-технического прогресса для судеб человека и человечества. Постмодернистская антиутопия заставляет сомневаться в однозначности выводов, объективности свидетельств, адекватности человеческой памяти, непредвзятости историографов, справедливости исторических истин.

## ГЛАВА IV

### ФУНКЦИЯ СЛОВА В АНТИУТОПИИ

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», - гласит Евангелие от Иоанна. Веками человечество размышляло над вопросом, что есть первично, а что – вторично: власть языка над обществом, социумом, либо же социум определяет язык, формируя мышление членов сообщества. Как известно, лингвисты полагают, что язык осуществляет три коммуникативных функции: выражения (представления), названия (ориентирования) и воздействия. Э. Сепир утверждал, что вся наша реальность опосредована языком<sup>152</sup>. «Мы - рабы слов», - заметил как-то К. Маркс, мысль которого позднее почти дословно повторил Ф. Ницше. Он вопрошает: «Кто говорит?» М.Фуко, используя воззрения Малларме и Хайдеггера, отвечает, что язык говорит сам по себе, стоит только к нему прислушаться<sup>153</sup>. Кроме коммуникативной, язык имеет и конструктивную функцию. Он конструирует (ре-конструирует) действительность или ее художественное отражение, создавая таким образом новые миры, новую атмосферу. Поэтому вполне понятно, почему проблемы, связанные с функционированием языка, его составом и ролью в социуме, занимают весьма важное место в пространстве произведений гипотетического плана, дискурс которых вбирает различные модели развития человечества. Логично, что языковые изменения сопровождают запечатленный в художественной литературе процесс социального и цивилизационного

---

<sup>152</sup> Сепир Э. Грамматист и его язык//Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 248-258.

<sup>153</sup> Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти, сексуальности. М., 1996.



развития, а порой и определяют его, формируя ментальное пространство социума.

Если посмотреть на содержание и образный ряд утопических произведений именно с этой точки зрения, становится очевидным, что язык является важной составляющей гармонии и счастья общества, сконструированного в утопиях. Почти обязательным элементом является наличие общего, простого и доступного языка, что, по справедливому замечанию Л.Н. Мясникова, «подразумевает отсутствие этнических проблем, единство культурного процесса и, в целом, значительно большую предсказуемость развития общества, его большую управляемость. У целого ряда авторов введение общего языка моментально гарантирует социальную гармонию»<sup>154</sup>. Примерно такую функцию отводит языку Герберт Уэллс в своем уже упоминавшемся нами трактате «Современная утопия»: Так, он отмечает: «Во всех утопиях красной нитью проходит мысль, что в будущем населяющее землю человечество не будет знать деления на расы. Будут люди, и только люди. Люди будут говорить на одном языке и будут иметь общие интересы. Это, так сказать, основа, на которой покоится осуществление того "лучшего будущего", которому посвящены все утопии, к которому человека стараются направить все религии»<sup>155</sup>. Так, жители Утопии Томаса Мора говорят на новом, специально сконструированном языке, который «...не скуден словами, не без приятности для слуха и не лживей другого передает мысли»<sup>156</sup>. В соответствии примерно с теми же критериями функционирует и язык Города Солнца, созданный

---

<sup>154</sup> Мясников Л.Н. Общий язык в утопии. [http://miresperanto.narod.ru/o\\_vseobschem\\_jazyke/mjasnikov.htm](http://miresperanto.narod.ru/o_vseobschem_jazyke/mjasnikov.htm)

<sup>155</sup> Уэллс Г. Современная утопия. [www.scilib.ru/lib/sb/book/1640-24k](http://www.scilib.ru/lib/sb/book/1640-24k)

<sup>156</sup> Мор Т. Утопия. М., 1953. С. 209.

фантазией Томмазо Кампанеллы. Прост, логичен и благозвучен язык утопического пространства романа «Путешествие в Икарию» Э. Кабе. Он, к примеру, отличается фонетическим алфавитом, простой грамматикой, ограниченным набором наиболее частотных корней, от которых образуются – без грамматических и морфологических исключений – нужные для передачи значения и смысла понятия. Во всех этих утопиях, как и, наверняка, в неупомянутых, общение с прибывшими издалека, из других миров путешественниками не вызывает затруднений, поскольку предполагается, что пространство человеческого обитания наполнено неким общим языком. И это не всегда язык искусственный. Например, утопия «Год 2440», Мерсье допускает, что таким всеобщим языком будет, несомненно, французский, тогда как утопический роман У. Морриса «Вести ниоткуда, или эпоха мира» повествует о том, что жителям Британских островов образца 3000 года вполне хватало родного английского для общения с миром. Впрочем, в данном контексте нас интересует не столько лингвистическая оболочка языка, сколько его образно-функциональная заданность и смысловая концептуальность. Заметим поэтому еще раз, что, по общему признанию, утопия и антиутопия находятся друг с другом в соотношении «жанр – антижанр». Диаметральными противоположными по отношению к утопическому, следовательно, должны быть и функциональные характеристики Слова антиутопического.

XX век внес в культурное пространство понятие «логосфера». Оно «...включает в себя язык как средство общения и все формы «вербального мышления», в котором мысли облакаются в слова. Язык есть самое главное

средство подчинения»<sup>157</sup>. Яркую художественную иллюстрацию выполнения языком функции насилия мы находим в литературном жанре антиутопии, который получает в XX веке особый импульс для развития. Возникнув как реакция на появление тоталитарных идей и систем, антиутопия, предостерегая о возможных необратимых изменениях социума и человека в нем, пользуется особыми языковыми средствами, которые иллюстрируют механизм насилия и его последствия.

#### 4.1. Художественное слово в романах У. Голдинга

«Двойной язык» – таково название последнего романа мастера антиутопических притч У. Голдинга (1993)<sup>158</sup>. Героиня произведения, Ариека, жившая в поздне-эллинскую эпоху, была избрана оракулом, то есть, пифией, проводником божьего слова, своего рода посредником между богом и простыми людьми. Как следует из макрокосма романа, доверчивую, но популярную в народе Ариеку просто использовали в своих интересах правящие круги, заставляя ее превращать слово ложное в слово незыблемо истинное, таким образом манипулируя массами. Нельзя не согласиться с тем, что «Двойной язык»...становится не столько ...«последним произведением Уильяма Голдинга», сколько ПЕРВЫМ его произведением, в котором тема «импотенции слова» становится не ундертоном, но обертоном, выступает на первый план, «забывает даже голдинговское «мифотворчество»... Классическая концепция противостояния в голдинговских романах «героя» и «враждебного

---

<sup>157</sup> Кара-Мурза С.Г. Язык как средство господства//Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности. Воронеж, МИОН, 2002. С. 459.

<sup>158</sup> Голдинг У. Двойной язык. М., 2001.

пространства» переживает в «Двойном языке» удивительную пластическую метафору – так как Пифии «противостоит» враждебность не пространства внешнего..., но пространства внутреннего – мистического, визионерского, словесно невыразимого»<sup>159</sup>. Как и в предыдущих своих произведениях, Голдинг вновь утверждает, что язык – главный инструмент насилия.

В этом контексте можно вспомнить его роман «Наследники»<sup>160</sup>, герои которого – неандертальцы – в своем гармоничном мире общались без помощи слов, телепатически. Нецивилизованные неандертальцы у Голдинга – люди, которые живут в полном слиянии с природой. Она для них живая. Человек, гиены, птицы, лес, река, земля – все общаются между собой и друг с другом на равных. Солнце разделяет с людьми светлую радость жизни, утес, разглядывая свою мощную подошву, слышит людей и прислушивается к ним, личинки спят и просыпаются для того, чтобы наполнить племя жизненной силой, бревна в реке ходят, водоросли неистово трепещут, готовые ласково прикоснуться к телам людей, покрытых густой, не снимаемой шерстью. Голдинг не жалеет теплых красок, мозаично моделируя подробности существования «*homo sapiens*». Темп его повествования замедленный, как бы лениво нежащийся под лучами теплого солнца. Объяснение миропорядка, существующее в памяти поколений прародителей современного человека, просто, логично и мудро: «Вначале была великая Оа. Она родила землю из своего чрева. И вскормила ее грудью. Потом

---

<sup>159</sup> Эристави Н. Наследники Слова. // Голдинг У. Двойной язык. М., 2001. С. 237-238.

<sup>160</sup> *Golding W. The Inheritors. L.: Faber, 1955.* См., также, русскоязычный вариант: Голдинг У. Наследники // Голдинг Уильям. «Шпиль» и другие повести. М., 1981. С. 167-310.

земля родила женщину, а женщина родила из своего чрева первого мужчину»<sup>161</sup>. Смерть для них – естественное продолжение жизни. При этом они уверены, что специально убивать животных для употребления в пищу – плохо. Спокойный, гармоничный, природный ритм жизни не требует пространных высказываний, поэтому речь героев проста и односложна, имена звукоподражательны (Лок, Нил, Ха, Фа, Мал), предложения нераспространенные, в основном повелительные и назывные.

Для выражения отношения к созданной модели автор-нарратор использует прием художественной импликации. Он создает подтекст с помощью художественной детали, отказываясь от построения речи героев в форме диалогов. Обмен суждениями в этом антропоморфическом пространстве происходит телепатически. Коммуникация в сообществе древних осуществляется с помощью более тонких механизмов. Отчасти это, по-видимому, объясняется тем, что общение не требовало сокрытия истины: жизнь складывалась из со-переживания, со-чувствия, событие воспринималось ими как со-бытие. Интересно отметить, что телепатия как основной механизм коммуникации существует и в более совершенном обществе, созданном Бульвер-Литтоном в романе «Грядущая раса». Американец, очутившийся в новом сообществе, осознает, что его понимают, его мысли словно «считываются» жителями. И сам он во время своего продолжительного оздоравливающего сна получил, как ему представляется, некую энергию, включающую механизмы понимания того, о чем говорят и думают другие. В мире неандертальцев выражение «Я думаю...» впервые встречается при возникновении опасности, идущей от

---

<sup>161</sup> *Голдинг У.* Наследники. С. 186.

новых людей, которые по своему уровню развития стоят на более высокой ступени цивилизационной лестницы. Они пришли, чтобы истребить «племя лесного дьявола». После неизбежной встречи с убийцами характер речи неандертальцев-людей меняется, равно как и ритм повествования. Нет больше теплых красок, темп описания ускоряется за счет быстрого перечисления действий, голос автора все чаще сливается с голосом персонажа – Лока -, превращаясь в несобственно-прямую речь и тем самым способствуя непосредственному восприятию происходящего. Интересно отметить, что Голдинг – вольно или невольно – иллюстрирует механизм порождения прагматического высказывания. Язык неандертальцев у Голдинга складывается из естественных звуков, то есть, звуковой, пантомимический комплекс облекается в фонетическую и графическую оболочку. К неандертальцам приходит «какое-то смутное знание», их речь, даже мысленная, произнесенная, невербализованная, становится богаче, сравнения образнее. «Язык делает дух телесным и одухотворяет действительность, а слово является произносимой сутью явления. Сознание использует язык для познания мира, а язык возвращает сознание самому себе в обогащенном виде, именно через слово происходит присвоение познанного»<sup>162</sup>. И это во многом опровергает устоявшееся убеждение о том, что Голдинг полностью отвергает необходимость прогресса и цивилизации. Они неизбежны, неотвратимы и необратимы. Вопрос лишь в том, насколько преобразенной окажется природа человека в ходе развития, не будут ли люди «...как голодный волк в дупле

---

<sup>162</sup> Струкова Т. Г. Феномен социальной власти в творчестве Уильяма Голдинга// Эссе о социальной власти языка. Воронеж, 2001. с. 160.

дерева», «...как мед в округлых камнях, новый мед, который пахнет смертью и жгучим огнем костра».<sup>163</sup>

Слово становится своего рода персонажем еще одной антиутопии У. Голдинга – «Повелитель мух». Необъяснимый, слепой ужас, густо и липко заполнивший пространство острова, на котором оказались наследники неандертальцев – дети, рожденные во второй половине XX столетия, облекается в слово «Зверь», которое, по сути, не объясняет ничего. Зверь в данном контексте – сам человек, зверино-первобытная суть которого как бы перекочевала через века из душ первых людей, пришедших когда-то для истребления всего живого в дикие первобытные леса, мало изменившись в веках. Любопытно, однако, что Голдинг дает варварству не только оболочку символа. В этом романе от авторского нарратива он переходит к иллюстрации агрессивной ущербности детей и средствами языка. Напомним, что «Повелитель мух» – это, по сути, антиробинзоида, эволюция вспять, в ходе которой дети, оказавшись после взрыва на необитаемом острове, быстро сбрасывают с себя оболочку цивилизации и сопровождающей ее воспитанности и небезуспешно создают тоталитарное общество с фашистской идеологией. Спокойно-задумчивый тон авторского повествования по мере развития событий все больше и больше становится расколотым изощренными короткими ругательствами, эллиптическими конструкциями, аббревиатурами, повелительно-восклицательными предложениями, которые вряд ли благовоспитанные подростки использовали в жизни «до» – до взрыва, до выживания на затерянном острове, до превращения в дикарей, до стремительного движения назад по цивилизационной лестнице тоталитарного социума, когда массы становятся

---

<sup>163</sup> Там же. С. 271- 278.

бессильными. Мысль, обреченная в слово, возникает у Голдинга впервые только вместе с возникновением реальной опасности - быть истребленными первыми людьми, прародителями современного человека. Язык любого социума двойной – такой вывод можно сделать, исследуя коммуникативное пространство антиутопии. Дискурс антиутопии наполнен насилием. «Безумие разума» и двойственность языка здесь наглядны и объемны.

\* \* \*

#### 4.2. От «Мы» к «Я» (роман А. Рэнд «Гимн»).

В пространстве антиутопии XX века Слово, манипуляции с ним, превращение его в инструмент воздействия особого рода зачастую становятся камертоном, отражающим состояние социума. В этом плане нам кажется интересным комментарий Джека Лондона, приведенный им в уже упоминаемом нами романе «Железная пята»<sup>164</sup>, который мы сочли возможным определить как роман-утопию с антиутопическими мотивами. Так, описывая словесные баталии революционеров 20 столетия, борцов против власти олигархии, Лондон, пером своего героя-комментатора событий из века 27, Энтони Мередита, характеризует одухотворенный и воодушевленный энтузиазм борцов за свободу и равноправие в ходе словесной дуэли следующим образом: «Люди того времени были рабами слов. Нам сегодня трудно представить себе всю степень их умственного рабства. Слова оказывали на них магическое действие, с которым не сравнится никакое искусство

---

<sup>164</sup> Лондон Д. «Железная пята». М., 1955. С. 67. Вольно или невольно, Джек Лондон, как представляется, подтвердил значение и силу слова в формировании мировоззренческих установок.



заклинателя. Мозг этих людей был так затуманен, в мыслях царил такой хаос, что достаточно было одного брошенного слова, чтобы опорочить в их глазах самые здравые выводы и обобщения, плоды трудов и поисков целой жизни». Вспомним и роман Е.Замятина «Мы», который считается каноном жанра. Действие романа, как известно, происходит в далеком будущем – в 26 веке. Почти совершенные люди, рожденные для выполнения профессиональной функции на благо государства, покорили и переделали природу, построили геометрически правильный город мечты, воздвигли математически четко выверенный центр жизни – Интеграл - и истребили все, что мешает стабильности, в том числе, эмоции и фантазии. Идея всеобщего равенства в условиях машинной технократической цивилизации превратила человека в частицу огромного, безликого, общего «Мы», что и зафиксировано в словесном наполнении произведения, начиная с его названия.

Следует, вероятно, иметь в виду, что роман создавался в эпоху нового звучания местоимения множественного числа «Мы», когда растворение «я» в пространстве великого одухотворенного «Мы» говорило о возможных невиданных свершениях во благо человека. («Я счастлив, что я этой силы частица, что общие даже слезы из глаз»...). «Мы» концептуально сливалось с понятием «осуществление утопии». Об этом, к примеру, очень ярко говорил Н.Тихонов в 1918 году в своем призывно звучащем стихотворении «Перекресток утопий», где, как представляется, под «перекрестком» понимается и временное значение, то есть, эпоха, и географически конкретное – Россия.

«Мир строится по новому масштабу.  
В крови, в пыли, под пушки и набат

Возводим мы, отталкивая слабых,  
Утопий град – заветных мыслей град.

Мы не должны, не можем и не смеем  
Оставить труд, заплакать и устать:  
Мы призваны великим чародеем  
Печальный век грядущим обновлять.  
И впереди мы видим град утопий,  
Позор и смерть мы видим позади,  
В изверившейся, немощной Европе  
Мы – первые строители-вожди.

Мы – первые апостолы дерзання,  
И с нами все: начало и конец.  
Не бросим недостроенного зданья  
И не дадим сгореть ему в огне.  
Здесь перекресток – веруйте, поймите,  
Решенье нам одним принадлежит,  
И гений бурь начертит на граните –  
Свобода или рабство победит.

Утопия – светило мирозданья,  
Поэт-мудрец, безумствуй и пророчь, -  
Иль новый день в невиданном сиянье,  
Иль новая, невиданная ночь!»

Технократическое пространство романа «Мы» в чем-то повторяет мысли Тихонова, иллюстрирует их, развивает, но во многом и отталкивается от них, создавая новые логические умозаключения и художественные конструкции. Утопия, созданная Тихоновым, зеркально отражается в романе Замятина, превращаясь в антиутопию. Как бы то ни было, тихоновские строки «Возводим мы,

отталкивая слабых, / Утопий град – заветных мыслей град» кажутся лейтмотивом романа Замятина «Мы», пространство которого заполнено насилием. Масштаб его демонстрирует Слово, которое само является действенным инструментом осуществления этого насилия. Именно слово подавляет волю человека и подчиняет его чужой воле. Оно оправдывает несвободу и рабство. Оно заставляет поверить, что диктатура и есть счастье. Заметим, что, в отличие от романа Дж. Оруэлла «1984» или, к примеру, «Заводного апельсина» Э. Бёрджесса Е. Замятин не изобретает другой язык. Он создает некое условное пространство, в которое вовлекается и читатель, без затруднений декодирующий авторскую мысль. Условность этого пространства иллюстрируется и языком, который отражает не конкретные понятия, не сущность происходящего, а тип сознания. Возникает то, что М. Бахтин позднее назовет «диалогическим романом», поскольку автор уверен: читатель поймет своеобразный язык умолчания, используемый писателем. Псевдоинформационная среда, ритуализация общественной жизни, политический дискурс воспринимается как нечто знакомое, понятное, не требующее дополнительных авторских разъяснений. При этом главная функция языка – лишение слов их подлинного смысла. Скрытая авторская ирония при декодировании текста читателем обращается в мощное орудие - предупреждение об опасности, вне всякого сомнения, прочитанное читающим.

Интересные замечания по поводу своеобразия авторского стиля Е. Замятина мы находим, к примеру, в работе Б. Ланина «Антиутопия в литературе русского зарубежья». Так, он считает, что язык Замятина и вся архитектоника романа создают то, что именуется

«псевдокарнавалом», основа которого – амбивалентный смех, порожденный основной метакатегорией жанра – страхом, пронизывающим социум эпохи тоталитаризма. При этом, по его мнению, антиутопический язык становится: «... ЯЗЫКОМ ОБЩЕНИЯ сохранивших достоинство "тоталитарных человек»<sup>165</sup>. В псевдокарнавале, отмечает Б. Ланин, «...практически сняты, согласно карнавальным традициям, формы пиетета, этикета, благоговения, разорвана дистанция между людьми (за исключением Благодетеля). Тем самым устанавливается "особая карнавальная категория - вольный фамильярный контакт между людьми". Думается, с этими размышлениями нельзя не согласиться, добавив, что отмеченное справедливо в целом ко всему жанру литературной антиутопии.

Нельзя не заметить и того, что характерным явлением для романа «Мы», как, впрочем, и почти для всех антиутопий так называемого тоталитарного направления, будет квазиноминация. Яркий пример тому – «новояз» Дж. Оруэлла. Суть этого явления в том, что привычные предметы, события, явления, отношения получают новые имена, наименования, номинации, не совпадающие с привычными и уже функционирующими. Зачастую переименования производятся ради переименований, как знак силы новой власти. Иногда это нужно для сокрытия истинных намерений и функций номинанта. Так происходит, скажем, с «Благодетелем», «Первым» («Повесть непогашенной луны» Б. Пильняка). Еще ярче это видно на примере наименования «Старший Брат», начисто лишенного значения родственности, но предполагающего именно такое восприятие широкими

---

<sup>165</sup> Ланин Б. Антиутопия в литературе русского зарубежья [netrover.narod.ru/lit3wave/1\\_5.htm](http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm) -

массаами жителей. «Конечно, Старший Брат намного ближе замятинского Благодетеля уже в силу своей "родственности". Он совсем иначе должен восприниматься атомизированной толпой. Но сущность этого родственного, "семейного" понятия радикально искажена. Родственностью наименования камуфлируется сущностная враждебность, маскируется репрессивная направленность власти»<sup>166</sup>.

Квазиноминация, думается, тесно связана с оксюморонностью стиля антиутопии. Мышление оксюморонами, сочетание несочетаемого – характерная черта самосознания героя, что воплотилось в его дневнике. Да, собственно, и сам дневник, украдкой создаваемый жителем нового мира, – противоречие обыденной жизни Д-503, то есть, тоже оксюморон в привычном для него жизненном пространстве. «Благодетельное иго разума», «дикое состояние свободы», «наш долг заставить их быть счастливыми», «самая трудная и высокая любовь – это жестокость», «Благодетель, мудро связавший нас по рукам и ногам благодетельными тенетами счастья» - прообраз оруэлловского «новояза», не новый язык, а подтверждение перерождения сознания. Это – зафиксированная в слове констатация такого момента, когда происходит механическая подмена человеческих ценностей, когда насилие вызывает восторг, а не отвращение и отстранение. В его мироощущении - Благодетель, Машина, Куб, Газовый Колокол, Хранители – всего лишь поступательное движение механизмов с определенной программой действия, основная цель которых – охранить человека от несвободы, то есть, от самого себя. Все это кажется герою добрым, величественным, прекрасным, кристально-чистым. И все это составляет счастье общества и человека,

---

<sup>166</sup> Там же.

живущего в нем, так как ярко демонстрирует цивилизационные новшества. Язык логических построений, характерных для технократического пространства физики и других точных - алгоритмических, формульных - наук, автоматически, без изменений переносится им на сферу обитания человека. При этом идеальным считается то, что без изменения можно применить как значение в какой-либо формуле. Отсюда становится понятным фраза «Я счастлив, что я этой силы частица»... Хорошо и правильно то, что соответствует константам бытия. Но даже то, что не подлежит строгому вталкиванию в жесткие рамки, все равно впихивается с помощью логических перевёртышей в жесткие структуры, формулы. Так, герой рассуждает: «Почему танец красив? Ответ: потому что это несвободное движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной, эстетической подчиненности, идеальной несвободе» (запись 2-я). Инженер, он смотрит на танец с механистической точки зрения, что подталкивает его к выводу: «инстинкт несвободы издревле органически присущ человеку». Здесь несвобода – счастье, жестокость – проявление любви, а человеческая индивидуальность – преступление. «Свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро и его скорость: скорость аэро = 0, и он не движется; свобода человека = 0, и он не совершает преступлений. Это ясно. Единственное средство избавить человека от преступлений – это избавить его от свободы»<sup>167</sup>.

Отметим также, что повествование, выстроенное Е.Замятым, кинематографично. Картина происходящего меняется перед читателем быстро, словно при смене

---

<sup>167</sup> *Замятин Е.* Мы // Замятин Е.И. Мы: Романы, повести, рассказы, сказки. М., 1989. С. 225.

кадров. Любопытно, что детальное описание быта, вполне узнаваемого, вновь подчеркивает условность происходящего и строит допущение уровня «если». Замятин дает проекцию того, что же будет, если и в самом деле технократическое мировоззрение вытеснит живое, гуманитарное, а слово станет послушным орудием в руках правящих партий. В конечном итоге все происходящее у Замятина имеет концептуально заданный конец: общее «Мы» лишает человека ощущения личностного «я», и возврат к нему – явление сложное и болезненное.

Обретение личного, индивидуального слова как начало пути возвращения к себе - основная проблематика романа-антиутопии «Гимн» (“Anthem”), созданного в 1937 году. Его автор – американская писательница русского происхождения Айн Рэнд (Алиса Розенбаум), весьма популярная в Соединенных Штатах Америки и еще только обретающая известность у себя на родине<sup>168</sup>. В 1926 году бывшая студентка Петроградского университета эмигрировала из послереволюционной, пугающей ее России, в США в надежде, как пишет один из немногочисленных исследователей ее творчества, Джин Ландрам, «...изменить мир силой слова»<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup>Алиса Розенбаум родилась в Петербурге, в 1905 году, в семье аптекаря. Благодаря отцу, получила образование в престижной женской гимназии. Заинтересовалась политикой со времен февральской революции 1917 года. Затем училась в Петроградском университете на историческом факультете. Философское учение Ницше способствовало формированию ее мировоззрения. В 1924 году окончила университет по специальности «Социальная философия», какое-то время работала экскурсоводом в Петропавловской крепости. В 1926 году ей удалось выехать из Советской России в США, где она останется навсегда. Семья ее погибла в годы блокады в Ленинграде. Айн Рэнд – автор нескольких романов, среди которых и знаменитый «Атлант расправляет плечи» (1957). Скончалась в 1982 году.

<sup>169</sup> Ландрам Д. Эн Рэнд: макроориентированный интуитивист // Тринадцать женщин, которые изменили мир. [http://www.allbest.ru/library/texts/ludi/ras/jl\\_22.shtm](http://www.allbest.ru/library/texts/ludi/ras/jl_22.shtm)

Такую же цель поставил перед собой некто Подметальщик, главный герой ее произведения, созданного в 1937 году и опубликованного в Великобритании в 1938. Текст романа – потаенный дневник, запись сокровенных мыслей главного героя, проекция в никуда. Это не воплощение бесплотной надежды быть услышанным кем-нибудь когда-нибудь, как то было в «1984», не стремление увековечить деяний великих современников («Бумаги Платона» П. Акройда), не найденный документ, проливающий свет на многое из минувшего («Железная пята» Д. Лондона), не попытка разобраться в лавине запрещенных собственных чувств («Мы» Е.Замятина). Записи в дневнике нужны герою потому, что в реальной для него действительности страх произнесения слова неразрешенного густо наполняет атмосферу, лишает возможности действия, парализует мысль, не дав ей родиться, позволяет разговаривать лишь глазами безо всякой уверенности быть понятым собеседником. Страх этот настолько силен, что даже в дневнике не позволяет употребление слов, отличных от общепринятых клише и отхода от установленного усеченного скудного общественного вокабуляра, составляющего язык государства. С рождения и осознанного понимания действительности герой убежден в том, что произносить слова, наполненные индивидуальным, одухотворенным смыслом – грех. «Грех — думать слова, которые не думают другие, и записывать их на бумагу, которую не должны видеть другие. Это низко и порочно. Это все равно что разговаривать, чтобы никто не слышал. ...нет страшнее преступления, чем действовать или думать в одиночестве. ... никому нельзя писать, если на то нет повеления Совета по Труду»<sup>170</sup>. Тем

---

<sup>170</sup> *A. Rand. Anthem.* [www.page by page books.com/Ayn\\_Rand/Anthem/](http://www.pagebypagebooks.com/Ayn_Rand/Anthem/). См. также



не менее, отдельные, порой весьма отрывистые, порой достаточно пространные записи – летопись происходящего, поток мыслей, размышлений, воспоминаний или оценка событий – образуют сюжетную канву произведения. Приведенные выше слова – начало дневника, отражение личной истории, неправдоподобной, но вполне возможной в антиутопической модели социума. Примечательно, что и в этом произведении читатель становится одним из авторов повествования, поскольку структура монолога в данном случае не замкнута на самой себе. Она предполагает диалог, реакцию на высказанное, пережитое. Очевидно, что записи – не только попытка самовыражения, но и приглашение к диалогу читателя, то есть, и в этом случае возникает «диалогический роман», молчаливое соглашение двух сторон дихотомии «автор – читатель» по конструированию концепции социума и наполнению романного пространства, что вновь приводит к созданию триады «автор – герой – читатель». Автор вовлекает читателя в своеобразную игру смыслов, поскольку ни время происходящего, ни место не обозначены словесно. Предполагается, что ассоциации читателя, его жизненный опыт, исторические и культуроведческие знания помогут расшифровать код, непонятый непосвященными, и декодировать произведение без лишних эксплицитных объяснений. Местоимение «Мы», употребленное автором через вмонтирование его в расщепленное сознание героя, вызвав у читателя первоначальную минутную реакцию непонимания, расширяет границы, обволакивает читателя, втягивает его в фантазийное, искусственно смоделированное пространство, не позволяя, однако, при этом забыть об

---

русскоязычный вариант: *А. Рэнд*. Гимн. <http://marsexxx.com/ycnex/rend>. В дальнейшем все ссылки на русском языке даются по этому варианту.

условности повествования. Во многом это происходит благодаря так называемому «тоталитарному языку», попытка определения которого дана в диссертационном исследовании И.В. Тараненко «Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии». По ее мнению, термин определяет употребление особого языка, созданного государством «...для обслуживания идеологии, с одной стороны, и для того, чтобы сделать невозможным альтернативные способы мышления, с другой<sup>171</sup>».

Действие в романе «Гимн» происходит в новой цивилизации, названной «Рассвет Великого Воскресения». Здесь, в сообществе, сконструированном А. Рэнд, когда-то, в Незапамятные Времена, произошли кровавые события – вероятно, революция и последующая за ней «большая война», в ходе которой большинство живущих погибло. Оставшиеся в живых существуют в другой реальности, в другой цивилизации, откинутой в своем развитии – технологическом и научном – до периода каменного века. Политическая структура – коллективистское сообщество, но (в традициях XX столетия) модели «военного коммунизма». Так, по достижению определенного возраста жители должны выполнять обязательные трудовые повинности. Собственно, вся их жизнь состоит из повинностей и обязанностей. После рождения они воспитываются в трудовых колониях, красочно, сочно и мечтательно описанных мыслителями прошлого. Дети не знают родителей – их воспитанием занимаются специально обученные люди, которые выполняют таким образом свой гражданский долг. Граждане этой новой цивилизации ходят строем, поют гимны, спят в общих

---

<sup>171</sup> Тараненко И.В. Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии. Автореф. дисс.... канд филол.наук. СПб., 2001. С. 3.

казармах, питаются в столовых, спариваются по решению Совета исключительно для продолжения рода и носят гордые имена – «Равенство 7-2521», «Интернационал 4-8818», «Свобода 5-3000», «Союз 5-3992». Имена эти лишены привычной для нас знаково-политической символики и звучат как клички, как пришитые на одежде в концентрационных лагерях и тюрьмах опознавательные знаки. Люди не задумываются о первоначальном наполнении и знаковости своих имен, во-первых, потому, что думать запрещено и опасно, а во-вторых, эти слова для них безлики, так как все письменные источники, зафиксировавшие и объясняющие значения других слов, не привычного побудительно-повелительного смысла, уничтожены. Слово как память поколений не существует, следовательно, не существуют и ассоциации, связанные с ним. Язык выполняет лишь одну функцию – социального воздействия. При этом слово становится необходимым инструментом управления, поэтому имеет почти терминологическое, узко направленное значение.

В результате люди нового мира забыли местоимение единственного числа «я». О себе они говорят только во множественном числе «мы», не вкладывая в местоимения торжественно-индивидуальный смысл единственности и неповторимости. По справедливому замечанию переводчика романа на русский язык С. Бернадского, «...обязательное для всех номеров "мы" вместо "я" уже не имеет (почти не имеет) значения, характерного для русских поэтов начала двадцатых годов, символа общей беды и перерождения. ...Осталось только жесткое, диктаторское, повелевающее "мы" революционной идеологии»<sup>172</sup>. «Мы», то есть кто-то, – знак утраты собственности любого вида. «Мы» звучит как синоним

---

<sup>172</sup> Бернадский С. Предисловие // Рэнд А. Гимн. <http://marsexxx.com/ycnex/rend>.

нерасторжимого собирательно-безликого «никто». Это не гордое «Мы» Замятина, формула которого, по замечанию В. Чаликовой, « – сумма меняющихся составляющих – Д + Единое государство; Д + группа Мэфи; Д + О, Д + I»<sup>173</sup>, не апофеоз коллективизма. «Слово "мы", - рассуждает герой, — гипс, вылитый на людей. Оно застывает и затвердевает, как камень, и разрушает все вокруг. И черное и белое становится серым. С помощью этого слова грязные крадут добродетель чистых, слабые — мощь сильных, слабоумные — мудрость умнейших»<sup>174</sup>. (The word "We" is as lime poured over men, which sets and hardens to stone, and crushes all beneath it, and that which is white and that which is black are lost equally in the grey of it. It is the word by which the depraved steal the virtue of the good, by which the weak steal the might of the strong, by which the fools steal the wisdom of the sages)). «Наше имя Равенство 7-2521. Так написано на нашем железном браслете, таком, какой все люди носят на левом запястье»,<sup>175</sup> - говорит о себе Подметальщик. («Our name is Equality 7-2521, as it is written on the iron bracelet which all men wear on their left wrists with their names upon it»)<sup>176</sup>. Местоимения «Мы» и «они», то есть, «другие», подчеркивают мотив схожести, одинаковости, псевдоравноправия, а порядковый номер, добавленный к квази-имени, лишь усиливает ощущение неодушевленности аморфной массы роботов.

Сообщество поделено Мировым Советом на касты, но происходит это не от рождения, а по достижению жителями работоспособного возраста. При этом деление

---

<sup>173</sup>Чаликова В.А. Крик еретика. Антиутопия Евг.Замятина // Вопросы философии. № 1. 1991. С.21.

<sup>174</sup> Рэнд А. Указ. соч.

<sup>175</sup> Там же

<sup>176</sup> Rand A. Anthem. В дальнейшем все ссылки и цитаты на английском языке даются по этому источнику.

осуществляется правящими по принципу симпатии и антипатии. Критериев отбора, по сути, нет – жителей, словно панургово стадо, распределяют в те или иные рабочие отряды, руководствуясь информацией об их наполняемости. Наиболее тяжелые, изнурительные, не оставляющие времени и сил на раздумья обязанности достаются тем, кто в какой-то малейшей степени отличается от остальных. Так происходит и с Подметальщиком, который не похож на других с рождения. Он выше остальных ростом. Это обстоятельство вызывает у Совета уверенность в том, что в костях непохожего на других больше зла, так как его тело переросло тела братьев. «Мы родились проклятыми», - делает вывод Подметальщик о своей судьбе. «Это всегда порождало в нас запрещенные мысли и недозволенные желания. Мы знаем, что порочны, но в нас нет ни сил, ни воли противостоять этому. Мы сознаем свою порочность и не сопротивляемся ей — и это источник нашего изумления и тайного страха». Ощущение непохожести рождает в его душе протест, который перерастает сначала в мысленное, а затем в реализованное действиями непослушание, то есть, появляется то, что позднее Оруэлл обозначит как «мыслепреступление». Оно подстегивается смутными детскими воспоминаниями о сожжении на костре преступника, которое герой, как и все его сотоварищи, должен был наблюдать из воспитательных соображений, несмотря на свой не совсем взрослый возраст. Еще тогда, в детстве, Подметальщику показалось, что сжигаемый выделил его глазами из толпы и силился передать взглядом то, что не мог произнести. Он словно бы заклинал ребенка продолжить его дело. И дело это было, как понял Подметальщик позднее, по мере взросления, владением слова, за употребление которого жертва

подверглась столь суровому наказанию. С тех пор мысли главного героя неоднократно обращались к вопросу о том, что же это было за незнакомое ему и запрещенное для других слово. «Есть одно слово. Всего одно слово, которого нет в языке людей, но которое когда-то существовало. И это — Непроизносимое Слово, которое ни один человек не должен ни слышать, ни выговаривать. Но иногда, очень редко, один из людей находит его, его находят в обрывках старых манускриптов или высеченным на древних камнях. Но как только люди его произносят, их приговаривают к смерти. Нет ни одного преступления, которое каралось бы смертной казнью, кроме Преступления Произношения Непроизносимого Слова.

Что же это за Непроизносимое Слово, если человек может отдать за него жизнь?»<sup>177</sup>

В ходе ежедневных работ по уборке города Подметальщик случайно натывается на закрытый туннель. В нем он находит остатки древних манускриптов, описания изобретений и другие книги. С тех пор жизнь его приобретает смысл. Ночами он украдкой убегает в свое подземное убежище, а по утрам крадется вновь в казарму. С течением времени он овладевает знаниями, сокрытыми для других. Он вновь изобретает электричество. Подметальщик осмеливается принести лампочку в Дом Заседаний Совета Ученых, что повергает изобретателей в священный трепет и вызывает у них чувство первобытно-дикого ужаса. Подметальщика изгоняют из Города, жестоко избив. Ему удается избежать наказания смертью, убежав из Дворца правосудия. Вместе с ним бежит его возлюбленная. Высоко в горах, вдали от людей, они находят заброшенный с Незапамятных Времен дом, полный невиданных чудесных приспособлений и книг. И

---

<sup>177</sup> Рэнд А. Указ. соч.

здесь подметальщик понимает, что он нашел слово, изгоняемое из пространства сообщества, в котором он обитал. И это слово «Я».

«Самое трудное в идеологии – преодоление инерции смыслов: в языке считанное количество слов, и за каждым стоят привычные значения, вкусы, оценки»<sup>178</sup>. Хорошо знакомое нам клише «Я мыслю, следовательно, я существую» (« Je pense, donc je suis», Рене Декарт), на наших глазах становится рефреном в монологе Главного героя и камертоном пробуждения индивидуального, личностного сознания, не замутненного догмами.

«Я есть. Я думаю. Я хочу.

Мои руки. Моя душа. Мое небо. Мой лес. Это моя земля»<sup>179</sup>, - с восторгом, словно заклинание, повторяет бывший Подметальщик. (“I am. I think. I will. My hands . . . My spirit . . . My sky . . . My forest . . . This earth of mine. . . . What must I say besides? These are the words. This is the answer”).

Известно, что Л. Виттгенштейн, автор теории языковой игры, в сочинении «Логико-философский трактат» при описании лингвистических процессов и закономерностей утверждал, что язык – соединение сложных суждений, которые можно разделить на более простые, а затем полученные единицы – на еще более простые, элементарные. В соответствии с его теорией и логикой, элементарные факты описываются элементарными же частицами. События, описанные А. Рэнд и отраженные сознанием Подметальщика, казалось бы, незначительны. Однако для героя «Гимна» процесс обретения собственного имени становится воистину знаковым

---

<sup>178</sup> Чаликова В.А. Указ. соч. С. 26.

<sup>179</sup> Rand A. Op. cit.

явлением, поскольку для него местоимение «я» — вместилище макро- и микрокосмоса идей, значений, потенциальных возможностей, апофеоз свободы, независимости и значимости. По сути, с обретения личного местоимения начинается новая история, частная и всеобщая. Обретенный знак заставляет героя заново строить взаимоотношения с миром. Исключение себя из общей безликой массы привело к возникновению имен. Герой нарекает себя Прометеем, возлюбленной, которую до этого он мысленно называл «Золотой» (“Golden”), он дает многообещающее имя «Гея». Новый Прометей утверждает в уверенности и убеждает других в том, что люди не должны быть безликими и каждый отдельный человек должен иметь свое собственное имя. Это, как в прежние, Незапамятные времена, будет выделять его из массы. (“My dearest one, it is not proper for men to be without names. There was a time when each man had a name of his own to distinguish him from all other men. So let us choose our names»). Отныне Прометей и Гея, как их мифологические прототипы, призваны нести людям новый свет и новую жизнь, в которой, по убеждению бывшего Подметальщика, не будет обезличенного коллективизма. «В храме своей души человек одинок. И пусть храм каждого останется нетронутым и неоскверненным. Пусть человек протянет руку другому, когда захочет, но только не переступив этот святой порог. А слово "мы" люди смогут употреблять, только когда захотят, и с великой осмотрительностью. И никогда это слово не будет главным в душе человека, ибо завоевав нас, это слово становится монстром, корнем зла на земле, корнем мучений человека человеком и неслыханной ложью». («For in the temple of his spirit, each man is alone. Let each man keep his temple untouched and



undefiled. Then let him join hands with others if he wishes, but only beyond his holy threshold.

For the word "We" must never be spoken, save by one's choice and as a second thought. This word must never be placed first within man's soul, else it becomes a monster, the root of all the evils on earth, the root of man's torture by men, and of an unspeakable lie»). Восторженно-возвышенное изложение мыслей, предпринятое Прометеем, звучит, действительно, словно гимн. Его функция такая же, как и функция того усеченного способа мышления, против языкового воплощения которого, собственно, и выступает герой. По сути, инверсия, многочисленные повторы, противопоставления, ярко выраженная модальность воздействуют на сознание и формируют его новый тип, что в дальнейшем, по мысли бывшего Подметальщика, породит новое отношение к миру и сыграет решающую роль при создании новой действительности, лишенной обобщающее безликого «Мы».

Немногочисленные зарубежные исследователи творчества американской писательницы (а в отечественном литературоведении «Гимн» практически не исследован и упоминания о нем единичны) сходятся во мнении о возможности знакомства А. Рэнд с романом Е. Замятина «Мы» в его английском варианте. В этом же убеждает проблематика и архитектоника «Гимна». Однако представляется, что это не совсем важно. Произведение А. Рэнд, патетическое и декларативное, весьма спорное с точки зрения художественных его достоинств, является манифестом отрицания тоталитаризма, его духовного варианта, который ведет к усеченному, рабскому способу мышления, обезличиванию индивидуального «я».

#### 4.3. Новое Слово Джорджа Оруэлла.

Как считает тартуский ученый Александр Дуличенко, первая половина XX века характеризуется оживленным процессом создания искусственных языков<sup>180</sup>. Интересно, что в этот же период создается большое количество утопий, что стимулирует ответный процесс создания антиутопий, катализатором которого, как уже отмечалось нами, были реалии нового столетия. Очевидно, что два процесса – моделирования языков и создания утопий / антиутопий - связаны между собой. Вспомним, еще В. Гумбольдт утверждал, что отношение человека к миру, к предметам обусловлено языком, языковыми традициями. Именно XX век наблюдает переплетение двух тенденций – расширения всемирного рынка и, как следствие, образование нового коммуникативного пространства (что в определенной степени определяет поиски единого универсального языка на страницах утопических произведений и в реальной практике лингвопроектирования) и естественное желание каждой нации сохранить традиции и собственную культуру, в том числе, в языковом отношении. Вместе с тем, мировоззренческие установки антиутопического жанра, корректируемые далеко не утопической реальностью, вновь и вновь напоминают об особой роли языка и слова в человеческом сообществе и демонстрируют процесс изменения мышления как результат воздействия на словарный состав языка той или иной нации.

В этом плане чрезвычайный интерес представляет широко известный роман Дж. Оруэлла «1984», который давно уже признан классикой жанра литературной

---

<sup>180</sup> См. об этом, например: <http://miresperanto.narod.ru/esperantologio/dulichenko->

антиутопии. Не вдаваясь в детали и не претендуя на еще один образец анализа произведения, напомним, что действие происходит в далеком на момент создания произведения 1984 году в Лондоне. Это ныне столица провинции Океании, которая после революции на протяжении уже долгих лет находится в состоянии войны со всем остальным миром. Главный герой, Уинстон Смит, пребывает в весьма смятенном состоянии духа. По сути, с ним происходит то, что характерно для героев классических антиутопий: он переживает процесс «расщепления сознания». Смит больше не верит в истинность учения партии. Он понимает, что в окружающей его убогой жизни нет ничего, что соответствует словесным ее лозунгам. Смит ненавидит всевидящего Старшего Брата и не признает лозунгов партии. Партия приказывает верить только ей, а не собственным глазам и ушам. Уинстон совершает мыслепреступление: он, как и герои «Мы» Замятина и «Гимна» Э. Рэнд, начинает вести дневник. Одна из первых его записей гласит: «Свобода — это возможность сказать, что дважды два — четыре». По роду своей деятельности У. Смит занят весьма важным делом. Он исправляет и создает историю, сохраняя ее для следующих поколений. С этой целью он просматривает печатные издания, ежедневные и уже ставшие историей. Уинстон Смит заменяет и переделывает цифры, мнения, прогнозы, факты, если они не совпадают с официальным мнением партии. Он выскребливает историю, словно черновик, он пишет ее заново, переделывая столько раз, сколько нужно. О подчистках и переделках затем забывают, и новый виток летописи рождается из уже измененного словесного пространства. Ложь становится правдой, которая затем вновь подчищается, рождая другую правду-ложь, и так

далее. Примечательно, что отдел, в котором служит герой, одно из подразделений всемогущего Министерства Правды. Перепрыгивая несколько моментов сюжетного ряда произведения, заметим лишь, что Уинстон Смит, как раньше Д-503 из замаятинского «Мы», в конечном итоге действительно становится одним из всех, проигрывая битву с самими собой, то есть, со своим взбунтовавшимся сознанием. В данном контексте нам интересно другое. Оруэлл исчерпывающе демонстрирует процесс перерождения сознания масс благодаря воздействию на него мощного орудия – Слова.

Для осуществления операций такого рода в Океании разрабатывается новый язык, названный «новоязом». «Новояз» сочно, вдохновенно и красочно моделируется Оруэллом. Здесь и Старший Брат, который вовсе не родственник, а самый главный, который мистическим образом отовсюду и всегда смотрит на тебя; здесь Министерство Правды, которое уничтожает правдивую информацию, заменяя ее ложной; Министерство любви, которое вызывает страх, двухминутки ненависти и т.д. Знакомые, привычные фразы подменяются новыми понятиями, что наполняет их новым содержанием и производит ошеломляюще-гипнотическое воздействие. Переосмысление и словотворчество – инструменты насилия. Миру даются новые имена, угодные власти. Особенно сильное воздействие на сознание и подсознание оказывают лозунги Ангсоца – общества, в котором живут герои Оруэлла: «война – это мир», «свобода – это рабство», «незнание – сила». Основное правило жизни Министерства Правды также выглядит как лозунг: «Кто управляет прошлым, тот управляет будущим, кто управляет настоящим, тот управляет прошлым». Отсюда – необходимость в появлении и насаждении особой системы

мышления – двоемыслия, которая представляет собой не что иное, как насаждение штампов, корригирующих поведение индивидуумов.

Цель «новояза» – обслуживание политической диктатуры. Его суть – изменение лексико-семантического словесного пространства. Интересно отметить, что на этом новом языке в государстве никто не говорит, но его все понимают, так как это официальный язык газетных сообщений и заголовков, то есть, по сути, новый публицистический стиль. Происходит то, о чем позднее, применительно к эпохе советского социализма, будет сказано следующее: создается «...тоталитарный язык, главная функция которого — лишение слов их подлинного смысла. Как и в классических оруэлловских формулах ... в ...лексиконе, согласно этой концепции, слова либо не имеют референта, либо являются заведомо лживыми и противопоставленными истинным; предполагается, что власть манипулирует общественным сознанием при помощи простой инверсии знаков в некоторой системе понятий (пишем "благосостояние", читаем — "дефицит"; пишем "подъем", читаем — "застой"; пишем "временные трудности", читаем — "постоянный кризис"). .... Пропандисты, "хозяева" ложного языка, обладают полным знанием его семантики и стремятся создать средствами этого языка своего рода псевдореальность, иллюзорную действительность»<sup>181</sup>. «Новояз» - искусственный продукт, созданный партией для коррекции памяти человека и его представлений о мире. Вымышленность, искусственность языка подчеркивается и тем, что теоретические его основы и постулаты, объясняющие цель и принципы создания, освещены автором в специальном

---

<sup>181</sup> Михеев А. Язык тоталитарного общества // Вестник Ан СССР, 1991, №8. // <http://lib.ieie.nsc.ru/Magazin/Vr16.htm> или: <http://www.ras.ru/FStorage/fstructure.aspx?id>

приложении, которое называется «О новоязе». Сам термин – приблизительный калькированный перевод английского «Newspeak», слова, употребленного Джорджем Оруэллом. Новояз, как утверждается в Приложении, "был разработан для того, чтобы обслуживать идеологию англо-социализма, то есть, английского социализма, государственной структуры Океании. Новояз призван "обеспечить знаковыми средствами мировоззрение и мыслительную деятельность приверженцев англо-социализма... и сделать невозможными любые иные течения мысли", что "достигалось изобретением новых слов, но в основном исключением слов нежелательных и очищением оставшихся от неортодоксальных значений"<sup>182</sup>. "Сокращение словаря, - как объясняет демиург-филолог, - рассматривалось как самоцель, и все слова, без которых можно было обойтись, подлежали изъятию" ("reduction of vocabulary was regarded as an end of itself, and no word that could be dispensed with was allowed to survive")<sup>183</sup>, поскольку "новояз был призван не расширить, а сузить горизонты мысли". ("Newspeak was designed not to extend, but to diminish the range of thought".) Так, один из персонажей романа, коллега У.Смита, филолог Сайм, должен был "уничтожать слова" (осуществлять, как в первоисточнике сказано, "the destruction of words"). Цель этой операции - прийти к тому, что "каждое необходимое понятие будет выражаться одним-единственным словом со строго определенным значением, а побочные значения упразднены и забыты" ("Every concept that can ever be needed will be expressed by

---

<sup>182</sup> Оруэлл Дж. 1984 // Оруэлл Джордж. "1984" и эссе разных лет. М., 1989. С. 200-201. В дальнейшем цитирование на русском языке производится по этому изданию.

<sup>183</sup> Orwell George. 1984. N. Y. 1950. P.247. В дальнейшем цитирование языка оригинала производится по этому изданию.

exactly one word with its meaning rigidly defined and all its subsidiary meanings rubbed out and forgotten")<sup>184</sup>.

Любопытно, что, по логике героев Дж. Оруэлла, окончательная замена обычного английского языка (Standart English) на язык, созданный искусственно, то есть, «новояз» (Newspeak), должна была осуществиться к 2050 году. В приложении к роману, "The Principles of Newspeak" (в переводе озаглавленном "О новоязе")<sup>185</sup> приводится усовершенствованный вариант проекта нового языка. Так, его лексика поделена на три составные части: А (слова, необходимые в повседневной жизни), В (составные слова, специально сконструированные для политических нужд) и С (научно-технические термины). Естественно, класс «А» насчитывал наибольшее количество наименований, но их число стало намного меньше по сравнению с языком, который существовал реально. К тому же, значения слов, включенных в этот языковой пласт, определялись намного строже. «Все неясности, оттенки смысла были вычищены. Насколько возможно, слово этой категории представляло собой отрывистый звук или звуки и выражало лишь одно четкое понятие». Часть словаря «А» объясняет и грамматические основы, весьма незамысловатые, нового языка. Так, отмечается, что одна из его особенностей – гнездовое строение словаря. Любое слово может породить появление другого слова, однако этимологический принцип при этом не соблюдался. Каждое произвольно взятое слово могло стать основой для конструирования отрицания при помощи «не», отсюда появление таких новообразований как «нелицо», «недонос». В конечном итоге все изменения морфологического плана, как это декларируется в

---

<sup>184</sup> Ibid. P. 46.

<sup>185</sup> Оруэлл Дж. Указ. соч. С. 200.

Приложении, были направлены на радикальное уменьшение общего числа гнезд, то есть, на то, чтобы «свести разнообразие живых корней в языке к минимуму».<sup>186</sup> Особенности категорий склонения, спряжения, образования множественного числа были устранены.

Словарь «В» состоял из специально сконструированных слов для разъяснения политической линии партии, следовательно, именно они, как объясняется, «навязывали человеку, их употребляющему, определенную политическую позицию». Слова «В» представляли собой своего рода стенограмму ("a sort of verbal shorthand")<sup>187</sup>: в несколько слогов они вмещали целый круг идей, в то же время, выражая их точнее и убедительнее, чем в обыкновенном языке. Все слова В были составными. Любопытно, что слова этого пласта нового языка создавались без какого-либо этимологического плана. Они соединялись как угодно и в каком угодно порядке, поскольку основным критерием их создания было удобное (то есть, четкое, достигающее определенной, концептуальной цели воздействия) произнесение, что, заметим, является обязательным требованием для успешного образца публицистического стиля речи. Некоторые слова этой части словаря обладали, как оговаривается специально, оттенками значения, однако их почти не улавливал человек, не овладевший языком в целом, так как перед составителями нового словаря была поставлена задача не изобретения нового слова для выражения нового значения, а уничтожения ненужных слов и ненужных значений. Так, «бесчисленное множество слов, таких как «честь», «справедливость», «мораль»,

---

<sup>186</sup> Там же. С. 202.

<sup>187</sup> *Orwell G.* Op.cit. P. 249.



«интернационализм», «демократия», «наука», просто перестали существовать. Их покрывали, и тем самым отменяли несколько обобщающих слов»<sup>188</sup>. «В словаре В не было ни одного идеологически нейтрального слова. Многие являлись эвфемизмами. Такие слова, например, как «радлаг» (лагерь радости, т.е. каторжный лагерь) или «минимир» (министерство мира, то есть министерство войны), обозначали нечто противоположное тому, что они говорили. Другие слова, напротив, демонстрировали откровенное и презрительное понимание подлинной природы слова, например, «нарпит», означавший низкосортные развлечения и лживые новости, которые партия скармливала массам. Были и двусмысленные слова – с «хорошим» оттенком, когда их применяли к партии, и с «плохим», когда их применяли к врагам. Кроме того, существовало множество слов, которые, на первый взгляд, казались просто сокращениями, - идеологическую окраску им придавало не значение, а их структура»<sup>189</sup>.

Очевидно, что новый словарь, а, по сути, новый язык насыщен сокращениями, аббревиатурами. Он представляет собой смешение лингвистических и экстралингвистических факторов. Напомним, что «новояз» выполнял политическую задачу, именно поэтому словарь фиксирует сужение и изменение первоначального значения слова. Это помогает обезопасить значение от возможных, но нежелательных ассоциаций. В то же время, словарь полон амбивалентных слов, совмещающих два противоположных значения (“joyscamp”, “Reclamation Centers”), то есть язык эвфемизмов, оксюморонов становится основной тенденцией манипуляции языком и, соответственно, сознанием.

---

<sup>188</sup> Там же. С. 204.

<sup>189</sup> Там же. С.205.

Наконец, "словарь С был вспомогательным и состоял исключительно из научных и технических терминов. Лишь немногие из них имели хождение в бытовой речи и в политической речи".<sup>190</sup> Оруэлл отмечает, что любой, занимающийся наукой, мог найти любое нужное слово в особом списке. Собственно, и науки как таковой не существовало, поскольку все допустимые значения, а, следовательно, и допустимые сферы применения, заменялись одним емким понятием: ангсоц. Авторы-составители словаря специально оговорили, что старояз отмирает, и когда этот процесс произойдет окончательно, «...порвется последняя связь с прошлым». По сути, язык, созданный Оруэллом, демонстрирует процесс движения человека и в целом человечества в никуда, в антимир, в пространство, которое своим наполнением растворяет человека, обращает его в нечто неодушевленное, то есть, лишенное души. Нельзя не согласиться с В. Чаликовой, которая приходит к следующим выводам: «...Оруэлл создал образ будущего мира, где мысль, рождаемая во плоти слова, заменится «утиным кряканьем» – физиологической реакцией на идущую сверху, от абсолютной власти, команду, выражающую сегодня одобрение, а завтра – гнев, причем по поводу одного и того же события. Ибо восприятие «нового человека», говорящего на «новоязе», дискретно, и вчерашний день для него сгорает в пепел, как сжигаемые в специальной трубе вчерашние газеты»<sup>191</sup>. Новояз Оруэлла – яркая иллюстрация языкового воспитания человека по программе, специально составленной с целью подавить любое творческое начало, запрограммировано

---

<sup>190</sup> Там же. С. 206.

<sup>191</sup> Чаликова В.А. Об одной лингвистической утопии [Оруэлла] // Социокультурные утопии : реф. сб. / ИНИОН. – М., 1985. – Вып. 3. – С. 256-297 ; То же [Электронный ресурс]. – URL: <http://stra.teg.ru/library/strategics/7/5/3>

отсутствующее в антиутопическом жизненном пространстве.

\* \* \*

Исследователями отмечено, что «новояз» имеет как литературные, так и лингвистические корни<sup>192</sup>. «Новояз» вобрал в себя некоторые черты, характерные для процесса создания «искусственных» языков. Так, в качестве основных критериев вымышленных языков признавались простота грамматического строя (в «новоязе» это присутствует; во всяком случае, грамматических исключений в языке жителей Океании не существует), фонетический принцип правописания, лексика, основанная на романо-германских корнях. Напомним, что, начиная с конца XIX столетия, был создан целый ряд искусственных языков: Волапюк (1880), эсперанто (1887), интерлингва (1903), новиаль (1928), бейсик инглиш (1930), интерглосса (1943) и другие. Считается, что искусственные языки конструируются для управления так называемым «искусственным интеллектom», значит, они создаются для функционирования в сфере информатики и программирования. В соответствии с антропоцентрическим подходом к вопросу о разграничении искусственного и естественного языков, искусственным считается такой, который создан специально для заполнения алгоритмических значений и

---

<sup>192</sup> См., например: *Окс М.В.* Вымышленные языки в поэтике англоязычного романа XX века (на материале романов «1984» Дж. Оруэлла, «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса и «Бледный огонь» В.Набокова). Ростов-н/Д., 2005. *Васильев А. Д.* Слово в телеэфире: Очерки новейшего словоупотребления в российском телевидении// [www.library.cjes.ru/online/?b\\_id=545-18k](http://www.library.cjes.ru/online/?b_id=545-18k)

создания моделей того или иного класса. Например, проект Ч. Огдена «бейсик инглиш» (“System of Basic English”) – «основной английский» - предлагает такой вариант языка, словарный состав которого составляют всего 850 слов. Из них – 600 существительных, 150 прилагательных, обозначающих качества и свойства, и 100 глаголов и предлогов. При этом более 60% бейсика – односложные слова. Наиболее частотными являются 18 глаголов, которые передают основные действия.

Вполне понятна основная задача искусственных или вымышленных языков: сделать так, чтобы можно было выразить любую мысль при помощи небольшого набора слов. Это наверняка соответствовало концептуальной установке: выработать язык, способный к применению и пониманию в международном общении. По сути, искусственный язык создавался как вариант единого мирового средства общения. В определенной степени Newspeak Д. Оруэлла воплощал представления об идеальном едином языке, модель которого создавалась в пространстве утопических романов, или, например, в ранних сочинениях лингвистического толка. Заметим вскользь, что уже в 1704 году Г.В. Лейбниц в сочинении "Новые опыты о человеческом разуме" рассуждал о "несовершенстве слов" из-за их многозначности, расплывчатости и неточности семантики, что логически вело к выводу о возможности и даже необходимости замены существующего варианта языка на более простой, облегченный.

Несколько иные цели у «новояза» модели Дж. Оруэлла, что не позволяет говорить о нем как о пародии на «бейсик» и тому подобные языки. В художественном мире романа «1984» «новояз» несет точную смысловую нагрузку и выполняет строго определенные функции: это средство

общения; средство, регулирующее, или, точнее, насаждающее восприятие; средство, создающее своеобразный художественный хронотоп; наконец, язык выполняет и пародийно-сатирическую функцию. По справедливому замечанию М.В. Окс, «новояз» Дж. Оруэлла, вернее, отношение к нему является также средством косвенной характеристики персонажей романа<sup>193</sup>. Однако нельзя не видеть основного отличия языков вымышленных и «новояза»: последний скуден, но его бедность принципиальна концептуально. Нет слова, значит, нет и мысли (как то мы наблюдали и в «Гимне» А. Рэнд). «Новояз» выполняет задачу-максимум любого тоталитарного социума – это язык, использование которого не требует никаких мыслительных усилий. Неизменяемый, «единый образец превращает человека в единицу стада»<sup>194</sup>.

Весьма похожи на приведенные выше принципы функционирования языка в романе-антиутопии В.Войновича «Москва 2042»<sup>195</sup>. Главный герой произведения волею судеб переносится из XX столетия в уже коммунистическую Москву XXI века, отделенную от всего остального мира высоким земляным валом. Однако «новояз» Войновича наполнен не столько иронией, как то было у Оруэлла, сколько фарсовым гротеском. Вполне понятно, что это объясняется реалиями экзистенции самого автора, который жил в условиях тоталитарного социалистического режима, был знаком с резолюциями съездов, партийными директивами и прочими жизнеопределяющими документами. Язык в его романе –

---

<sup>193</sup> Окс М.В. Указ соч. С. 109-112.

<sup>194</sup> Там же. С. 51.

<sup>195</sup> Войнович В. Москва 2042. М., 1990.

действующий герой, который многое объясняет читателю. В атмосфере, насквозь пронизанной отчуждением, враждебностью и первобытной упрощенностью нравов из-за нехватки сырья, продуктов питания, предметов гигиены, жилья, функционируют персонажи по имени Съездий, Ракета, Искрина, Пропаганда Паромоновна, Эволюция Поликарповна и даже Берий. В городе есть площадь имени Первого тома Собрания Сочинений Гениалиссимуса, кабесот (кабинет естественных отправлений), пукомрас (пункт коммунистического распределения)... Несложно уловить сходство с распространенными ранее аббревиатурами. Как пионерская речевка или комсомольская заповедь звучит один из лозунгов этого социума: «Кто сдает продукт вторичный, тот питается (или сексуется) отлично!». Примечательно, что сам Войнович подчеркивает социальную функцию языка как основного средства насилия – за пределами новой Москвы все говорят на старом, привычном нам, ему и его героям языке. Коммунистическое общество, густо замешанное на идее роботовидного безропотного подчинения большинства руководящему меньшинству, - среда обитания героев романа В. Войновича «Москва 2042», о чем весьма красноречиво свидетельствует и язык нового социума.

В данном контексте уместным, как представляется, будет упоминание романа Олдоса Хаксли «Обезьяна и сущность», речь о котором шла выше. Страх наказания за неразрешенные мысли, обращенные в слова, опасение быть иным, что равно мыслепреступлению, как и в романах предшественников О. Хаксли – Е. Замятина, А. Рэнд – превращает человека в послушную, дрессированную человекоподобную обезьяну,

привыкшую реагировать лишь на односложные приказы. Интересно отметить, что возвращению к полновесному словесному общению героев дает начало побег из антиутопического социума. Как только главные персонажи возвращаются в созданную авторским воображением современную ему художественную реальность они начинают общаться иначе. «Двойной язык» и двоемыслие уходят из их сознания вместе с обществом насилия.

Социальная функция языка очевидна и в романе-антиутопии Р. Брэдбери «451 по Фаренгейту». Примечательна конструкция большинства диалогов героев романа. В основном они разговаривают риторическими вопросами и восклицаниями, не требующими полновесной личностной коммуникации. Диалоги безлики. Устная разговорная речь – это всего лишь обмен репликами, которые клишируют бессмысленные примитивные односложные фразы героев бесчисленных телевизионных «мыльных опер», врывающихся в квартиры со всех стен, превратившихся в огромные телеэкраны. «Крутите человеческий разум в бешеном вихре, быстрее, быстрее...руками издателей, предпринимателей, радиовещателей, так, чтобы центробежная сила вышвырнула вон все лишние, ненужные, бесполезные мысли», – так определяются функции языка в тоталитарном социуме, созданном Р. Брэдбери.

Цитатность мышления, упрощенность языка характерны и для жителей некоего замкнутого пространства, обитающих в антиутопии Татьяны Толстой «Кысь». Живут они в городе, зовется который Федор-Кузьмичск, «... а до того...звался Иван-Порфирьичск, а еще до того – Сергей-Сергеичск, а прежде имя ему было Южные Склады, а совсем прежде – Москва». Имя города

совпадает с именем Большого Мурзы, правителя, диктатора, вождя государства, образ которого встает в один ряд с безликими, но страшными Старшим Братом, Благодетелем, Первым, Главным управителем, Мустафой Мондом, главным могильщиком... В этом государстве не горят огни из книг. Они столетия назад изъяты из жизненного пространства. Их боятся, как вирусов смертельных болезней. Характерно, однако, что глава государства, единолично карающий и возвышающий, владеет секретной библиотекой, в которой находятся сотни тысяч томов произведений мировой литературы. Материал для создания текстов очередных законов или указов берется им из книг, однако пишется на языке, мало напоминающем официальный стиль. Стиль намеренно упрощен, так как оставшиеся в живых и перерожденцы давно отвыкли мыслить не прагматически, а образно; пунктуация почти отсутствует, архаизмы и фольклоризмы, слепленные из букв по принципу «как слышится, так и пишется», отражают своего рода «поток сознания» примитивного, недалекого, но регламентирующего поведение других. Родовая память жителей, подсознание время от времени подсовывают им стихотворные строчки поэтических произведений, однако метафорические образы не доступны их пониманию.

«Жизни мышью беготня,  
Что тревожишь ты меня?»

А-а, брат пушкин! (любопытно, что пушкин – это не великий поэт земли русской в ассоциативном ряду жителей новой страны, а пень-колода, стоящая в центре площади, которую кто-то окрестил как в старину памятник, «Пушкиным»). Номинация «Пушкин» не содержит привычного и знакомого нам комплекса понятий, это всего лишь образ, но не концепт – С.Ш.). Ага! Тоже свое



сочинение от грызунов берег! Он напишет, а они съедят, он напишет, а они съедят. То-то он тревожился! То-то туда-сюда по снегу разъезжал, по ледяной пустыне! Колокольчик динь-динь-динь! Запряжет перерожденца, да в степь! Свое припрятывал, искал, где уберечь!»<sup>196</sup> - размышляет Бенедикт. Мыслительный аппарат Бенедикта, - главного героя – осуществляет разложение метафоры и прочитывает каждое слово лишь в его единственном, прямом значении.

Логосфера антиутопии и её концептуальное наполнение – художественный образ замкнутого пространства, чуждого человеку, что наглядно воплощается в языковой оболочке авторских идей. Антиутопия исследует не мир в истории, а остановившуюся историю как художественный образ мира, созданный в результате не реального, но возможного развития цивилизационного процесса. Замкнутость хронотопа антиутопии и весьма характерное использование Слова ведет к возникновению у читателя ассоциаций. Декодируя авторские идеи, читатель сам связывает реальное и условное настоящее, ищет объяснение происходящего в возможном будущем, смоделированном автором в прошлом, изучает возможное прошлое в «остановленном» процессе развития истории, объясняет происходящее, соглашаясь с гипотезами писателя или отвергая их. Сопряжение реального и условного в пределах одной сюжетной линии приводит к появлению «диалогического романа». Антиутопия обращается к интеллекту читателя, побуждая его раскрыть смысл авторской метафоры, помещенной в хитросплетение пространственных и временных координат, чему в

---

<sup>196</sup> Толстая Т. Кысь. М., 2001. С. 280.

немалой степени способствует функция и наполнение Слова.

\* \* \*

#### 4.4. Забвение слова в постмодернистской антиутопии.

Двадцатый век привнес в духовную атмосферу эпохи явление постмодернизма, которое характеризуется, наряду с другими признаками, и тем, что произведение искусства, в том числе, и литературное, перестает обладать одним однозначным, четко «считываемым» смыслом. Подробное обоснование данного процесса можно найти в широко известном, авторитетном сочинении Й. Хейзинги «Homo Ludens». Так, он считает, что применительно к новому времени «Культурологическая мысль становится все более антиномической и амбивалентной. По его мнению, «Антиномическая» должно означать, что мысль как бы парит между двумя противоположностями, которые прежде считались взаимоисключающими. «Амбивалентная» должно означать, что ввиду относительной равноправности двух противоречащих друг другу мнений оценочное суждение колеблется в выборе...»<sup>197</sup>. Из этого следует, что любой текст может быть воспринят читателем вне зависимости от его – текста - концептуальной наполненности. Между читателем и автором возникают игровые отношения, когда реальное уравнивается в правах с вымышленным и его декодирование зависит от читательской рецепции, от уровня и масштаба читательских ассоциаций.

Не будет преувеличением сказать, что игра — одна из главных и древнейших форм эстетической деятельности,

---

<sup>197</sup> Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 271-272.

однако феномен игры применительно к филологическим наукам подвергся специальному и систематическому изучению, как уже отмечалось раньше, в связи с исследованиями Л. Витгенштейна. Он же, как известно, вводит термин «языковая игра» (Sprachspiel) как «целое, состоящее из языка и тех видов деятельности, с которыми он сплетен»<sup>198</sup>. С конца XIX столетия понятие игры входит в теорию языка и лингвистическую философию.

Известно, что именно в свете приложения этих принципов трактовался авторский художественный текст в трудах Ж.-Ф. Лиотара, Ю. Кристевой, Ж. Деррида. Границы текста разрушаются, мир представляется как бесконечная череда текстов, уже созданных, а новый текст как вариации известных текстов и ссылки на уже имеющиеся. Однако феномен языковой игры не исчерпывается только диалогичностью романа. Игровой принцип часто определяет композицию и содержательную структуру текста. Игровая стилистика интертекстуальных текстов предполагает, как считает Г.Ф. Рахимкулова, намеренное обнажение использованного инструментария, «...и в пределах такого текста постоянно обнаруживаются критические суждения о его специфике, о тех целях, которые решает автор, о тех приемах, которые он применяет. В результате любой самосознающий текст предлагает читателю принципиально иной источник эстетического наслаждения, чем текст традиционного типа»,<sup>199</sup> включая, добавим, читателя в креативный процесс создания нового, своего текста. Одним из

---

<sup>198</sup> *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Л. Витгенштейн. Избранные философские работы. М., 1994. [philos.omsk.edu/libery/index/v.htm](http://philos.omsk.edu/libery/index/v.htm) - 34к

<sup>199</sup> *Рахимкулова Г.Ф.* Олакрез Нарцисса: Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. Ростов-н/Д: Изд-во Рост. ун-та. 2003. С. 43.

элементов намеренно обнаженного инструментария является и язык произведения, в том числе, антиутопического.

В этом смысле бесспорный интерес представляет роман-антиутопия Э. Берджесса «Заводной апельсин», в котором язык, специально созданный автором, - один из факторов конструирования амбивалентной игровой ситуации. Автор, как известно, смоделировал новый сленг, который он назвал “Nadsat”. Герои произведения – подростки, бунтующие против жестокой обыденности окружающей их действительности. Их язык вмещает 250 номинаций, образованных в большинстве своем от русскоязычных корней. Сленг превращает роман в игру-ребус, в закодированный текст, смысл которого вынужден разгадать читатель, преодолевший первоначальную одно-двухстраничную оторопь от необходимости расшифровки, декодирования авторского послания. По мнению Окс М.В., словарь «надцать» выполняет несколько функций: игровую, аллюзивную, каламбуробразующую, функцию пространственно-временной локализации, функцию остранения читателя от событий книги<sup>200</sup>. Думается, что необходимо упомянуть еще одну функцию, которую концептуально осуществляет своеобразный язык произведения, а именно – диагностическую. По сути, языком «надцать» пользуются герои с искореженным, разорванным сознанием, что характерно для жителей любой антиутопии. Их язык – камертон состояния общества, в котором они живут, а точнее, отношения к нему. Как когда-то в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» «больной» подростковый язык с лейтмотивом «ложь» ярко очерчивал границу между реальностью и псевдореальностью мира детей и взрослых.

---

<sup>200</sup> Окс М.В. Указ соч. С.109-112.

И в «Заводном апельсине» наличие сленга демонстрирует, что «время вывихнуло сустав». Судьба Алекса – главного героя произведения, прошедшего путь от безжалостного в кураже палача до беспомощной жертвы, обработанной на уровне подсознания на неприятие любого насилия, а посему не способной к выживанию, - подтверждение этой мысли. По-видимому, этим обстоятельством объясняется и использование русскоязычных корней, транслитерированных латинским алфавитом, для создания нового языка. Судя по всему, Россия и русский язык в период создания «Заводного апельсина» - 60-е годы XX столетия - были для автора олицетворением лжи, лицемерия и насилия. Однако палач и жертва могут легко поменяться местами и выполнить функции друг друга, что усиливает, сгущает мотив карнавала, «ряженности», амбивалентности происходящего в антиутопии. Таков дискурс антиутопии Э. Берджесса «Заводной апельсин», топонимика и логосфера которого не позволяют усомниться в знакомстве автора с реалиями социалистической действительности в СССР. Одинаковые образы-функции, надевая или срывая маски лживой благопристойности, в его романе меняются местами.

Словарь сленга «надцать» включает в себя понятия, характерные для молодежного сленга разных культур. Так, в «Заводном апельсине» многие слова русского происхождения в результате транслитерации получили дополнительное значение: *horrorshow* («хорошо») воспринимается как *horror show* — «ужасное зрелище». Да и родной язык меняет наполнение из-за нарочито неправильного графического изображения слов. Так, «кино» превращается из «*cinema*» в «*sinny*», выявляя корень «грех». Интересны в этом плане и тексты плакатов, призывающих к однополый любви: «*It's Sapience to be*

Номо» и «Love your Fellow-Men». Место Бога занимает «Livedog» (его имя можно прочесть как «evil god»). И в этом романе, как и в «1984», думается, характерное использование языка обнажает оторванность пространства жестокой, взорвавшейся изнутри антиутопии от традиций, истории, прошлого. Уже название романа, оксюморонное по форме и механистическое по сути, свидетельствует о том, что невозможное в прошлом может стать вполне реальным в настоящем. К тому же, «clockwork orange», имя, данное роману, - этимологически есть ни что иное, как выражение лондонских «кокни», которое означает «нечто весьма странное, неверно ориентированное». Не исключено, что в данном варианте, применительно к художественному пространству романа, выражение прочитывается и понимается несколько иначе, поскольку «orange» в переводе с языка одного из африканских малоцивилизованных племен означает «человек». Следовательно, «clockwork orange» - наименование бездуховного механизма с взведенной пружинкой, пустого и бессильного без запуска в действие определенного кем-то извне режима работы.

\* \* \*

Как известно, слово в качестве основной онтологической единицы языка обладает мощной духовной наполненностью. Художественное слово, соединяя в себе два содержания – объективное понятие и ассоциативный ряд, - является отражением культуры народа, свидетелем общения в широком контексте традиций, памятником движения мысли разных поколений, проводником опыта ушедших живущим.

Непосредственно через слово осуществляется передача духовных ценностей.

В языке и через язык происходит познание и упорядочивание восприятия мира в соответствии с экзистенциальными установками, что находит свое отражение в художественной литературе. Язык как лингвистическое, культурологическое и философское явление зачастую становится не только материалом для литературы, но предметом и темой ее изображения.

Слово и его роль в истории – основная тема романа-антиутопии Питера Акройда «Бумаги Платона» (“The Plato Papers”), изданного в 1999 году<sup>201</sup>. Действие переносит нас в 3700 год, в возрожденный после взрыва Лондон, населенный странными человекоподобными существами (напоминающими морлоков и элоев), которые испускают свет. Некто безлико-невидимый, по имени «коллегия», управляет ими и определяет род послушания.

Перед нами воплощение утопических идей «Государства» древнегреческого Платона, где все равны и где философам принадлежит особая роль: познать бытие и истину и донести их суть до толпы, но лишь в удобной для правящей касты форме. Главный герой произведения – новый Платон, учитель, философ, оратор. Цель и предназначение его жизни – восстановить картину прошлых исчезнувших эпох.

С первых строк произведения читателя окружает утонченно-искусная, но плотная ткань словесной мистификации, которая создается полилогом автора с читателем, автора с созданными им героями, общением героев между собой, восприятием читателя происходящего и реакцией на него. Своеобразно

---

<sup>201</sup> *Ackroyd P. The Plato Papers, a Prophecy. New York, 2000.* В дальнейшем ссылки на языке оригинала даются на это издание.

смоделированный по всем законам антиутопии хронотоп рождает атмосферу достоверности происходящего. Так, настоящему для Платона времени (The Present) предшествовали «Эпоха Орфея» (The Age of Orpheus, 3500 – 300 годы до нашей эры), «Эпоха Апостолов» (The Age of the Apostles, 300 год до нашей эры – 1500 год нашей эры), “Эпоха Поврежденной Матрицы” (The Age of Mouldwarp, 1500 - 2300 годы нашей эры)<sup>202</sup>, “Эпоха Чаромудрия” (The Age of Witspell, 2300 – 3400 нашей эры). Об этом сообщает еще сам автор, П. Акройд. Некоторые представления о прошлых веках дают сохранившиеся письменные свидетельства разных жанров. Среди них - научный трактат некоего Рональда Корво “Новая теория происхождения Вселенной (“A New Theory of the Earth”, 2030), в котором начало XXI века характеризуется как время «всесветной и молниеносной коммуникации». Записки из дневников Джозефа П., датированные 2299 годом, повествуют о катастрофе, в результате которой все оказалось окутанным тьмой, все исчезло. Воззвание 2350 года констатирует: «Город восстановлен. Мы вновь живем». Газета «The London Intelligencer», изданная якобы в 2998 году, сообщает о том, что компоненты физического явления – света, излучаемые людьми, тщательно изучаются, поскольку их качество определяется не только волей и желанием носителя лучей, но и зависит от того, в каком месте возродившегося Лондона находится испытуемый. Воззвание 3506 года призывает жителей не выходить за пределы городской Стены. Письмо Попкорна к Меллиту, 3399 год, рассказывает об энтузиазме горожан

---

<sup>202</sup> Леонид Мотылев, автор перевода романа на русский язык романа П. Акройда, предлагает свое определение – «Эпоха Крота». Представляется, однако, что сема «Крот» просматривается в авторском неологизме Акройда очень смутно даже в ассоциативном плане. Не совсем удачным, на наш взгляд, является и данный Мотылевым вариант названия романа «Повесть о Платоне», в чем убеждает и текст повествования.



в деле воспроизведения событий далекой древности, а «Притчи Реституты», хранительницы Лондона, датированные 3640 годом, обобщают историю до романного Настоящего, риторически образно характеризуя ее как мрачное время слез и страданий двойников людей настоящего. Предтекст заканчивается размышлениями уже анонимного автора, которые изданы в 3705 году под названием «Бумаги Платона». Их можно, по-видимому, рассматривать как предисловие к основному тексту, предлагаемому читателю. Примечательно, что, несмотря на наличие специфических функциональных жанровых признаков всех микротекстов предтекста, сам автор – П. Акройд – не считает его частью основного текста: страницы не пронумерованы до собственно «Лекций и высказываний Платона о делах минувших эпох».

Игра воображения, словесная игра, по-видимому, имеют своей целью моделирование микротекстов, наполненных и отягощенных историей, что, по мнению М.М.Бахтина, «...впитывает «запахи» предыдущих контекстов»<sup>203</sup> и создает новую историю, в данном случае, псевдоисторию, которая является реальной в контексте книги жизни нового Платона.

Еще одна мистификация – внутри созданного автором текста существует другой текст, со своим хронотопом, своими героями, жизнь главного из которых – изгнанного из города-государства за инакомыслие Платона - закончена, а воспоминания о нем в виде его речей и размышлений, воссозданных анонимным учеником, возможно, последователем, предлагаются нам, читателям XXI века. Когда-то Слово Сократа, зафиксированное и отшлифованное реальным Платоном, смоделировало образ

---

<sup>203</sup> Бахтин М.М. Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке. М., 1993, С. 101.

отравленного за развращение молодежи философа и во-  
многом определило отношение к Сократу последующих  
эпох.

Тем же самым – моделированием истории – занимается  
новый Платон. Он создает образ предшествующих эпох,  
используя для этого обрывки киноленты Хичкока и слова  
из найденных отрывков печатной продукции. Толкования  
найденных им слов и словосочетаний объединяет  
гlossарий, который призван объяснить реалии прошлого.  
Так, “brainstorm» – трактуется Платоном как «the amount of  
anger or anxiety in the brain ... believed to cause a violent  
change in the weather”<sup>204</sup> (Буря чувств: считалось, что в  
некоторых случаях чувство злобы или тревоги,  
испытываемое тем или иным человеком, может достигнуть  
такой силы, что способно вызвать резкое изменение  
погоды)<sup>205</sup>. “Decadence: a belief in the recurrence of the  
decades so that ... the 2090s resembled the 1990s which in turn  
recalled the 1890.”<sup>206</sup> (Декаданс: вера в повторяемость  
десятилетий (декад). Считалось, например, что 2090-е годы  
похожи на 1990-е, а те, в свою очередь, на 1890-е.)<sup>207</sup>. “Free  
will: a term of some significance in the Age of Mouldwarp,  
connected with the belief that individual choice or “will” was  
of no value in a commercial market; it was therefore supplied  
free of charge.”<sup>208</sup> (Свободная воля: термин,  
имевший...немалое значение и связанный с  
представлением о том, что «воля» человека, то есть его  
индивидуальный выбор, лишена всякой коммерческой  
стоимости на рынке, поэтому она распространялась и  
поставлялась свободно, то есть без оплаты).<sup>209</sup> “God: ...in

---

<sup>204</sup> *Askroyd P.* Op. cit. P. 16.

<sup>205</sup> *Акройд П.* Повесть о Платоне. М., 2002. С. 28.

<sup>206</sup> *Askroyd P.* Op. cit. P.17.

<sup>207</sup> *Акройд П.* Указ. соч. С.17.

<sup>208</sup> *Askroyd P* Op. cit. P. 30.

<sup>209</sup> *Акройд П.* Указ. соч. С. 44.

the Age of Mouldwarp, a mechanical and scientific genius”.<sup>210</sup> (“Бог – покровитель техники и науки”)<sup>211</sup>, «Literature: a word of unknown provenance generally attributed to «litter» or «waste»<sup>212</sup>. (“Литература: слово неизвестного происхождения. Чаще всего его возводят к “litter”-мусор»)<sup>213</sup>. Очевидно, что в замкнутом пространстве нового сообщества, в языке нового “дома бытия” (М.Хайдеггер)<sup>214</sup> отсутствует множество явлений духовного порядка, которые требуют соответствующих словесных понятий. Слова, словосочетания, идиомы, привычные для прошлых Платону эпох, воспринимаются им, словно детским сознанием, в прямом значении каждого составляющего элемента. Образность мышления исчезла вместе с исчезновением памяти поколений. Любопытно, что сам новоявленный Платон не сомневается в правильности осуществленного им декодирования: “должно быть”, “скорее всего” или безапелляционное “конечно” сопровождают его лингвистические опыты. Основными источниками словаря является «подлинный шедевр комической прозы»<sup>215</sup> роман Чарльза Диккенса «Происхождение видов путем естественного отбора» (новый Платон путает двух авторов – Чарльза Диккенса и Чарльза Дарвина), «анекдоты» одного из братьев Марксов, сочинения «великого плута» Фрода (имя собственное «Фрейд» прочитывается и воспринимается как прозвище «fraud»–обманщик, мошенник). Элегический американский поэт (именно так расшифровывает Платон аббревиатуру Э.А. По – англоязычный вариант “E.A. Poe”)

---

<sup>210</sup> *Ackroyd P* Op. cit. P. 19.

<sup>211</sup> *Акройд П.* Указ. соч. С.28.

<sup>212</sup> *Ackroyd P* Op. cit. P. 25.

<sup>213</sup> *Акройд П.* Указ. соч. С. 37.

<sup>214</sup> *Хайдеггер М.* Время и бытие. М., 1993. С. 192.

<sup>215</sup> *Акройд П.* Указ. соч. С. 22.

доказывает, что «древние» американцы, весьма странный бледнолицый вымирающий народ, были всерьез озабочены лишь одним: как бы их не похоронили заживо. Болезненное восприятие мира объясняется, в соответствии с сочинениями Э.А. Поэта, болезнетворными густыми испарениями озера, вокруг которого когда-то находилась Америка (по мнению Платона, последняя буква имени поэта “t” была потеряна в веках и восстановление ее в словарях разумно и объяснимо. Впечатление о нации составляется им на основе новеллы Эдгара По “Падение дома Ашеров”). Столь же невежественно-смело и однозначно, односторонне и изолированно объясняются сохранившиеся каким-то образом другие собственные имена. Так, “Вордсворт” воспринимается как Ворд-сворт - нарицательное существительное с собирательным значением “Достойный слов” (“Words- worth” - общее обозначение писателей, “которые заслужили почет и уважение”). Подобным образом раскладывается и транслитерируется Чаттертон (“Чаттер-тон” Chatter-ton - Говорун); в “прозвищах”, то есть, в возникновении родовых имен, как то происходило при возникновении понятий в ходе истории, подчеркиваются личностные характеристики (Уайльд – “Wilde” – Дикий; Сэвидж – “Savage” – Свирепый и т.д.); в возникновении некоторых имен собственных прослеживается, по мнению Платона, связь с неорганическим миром или сфера занятости человека – Ору-элл (“Ore-well” – Рудный колодец), Кольридж (“Cole-ridge” – Угольный кряж), Голд-смит (“Gold-smith” – Золотых дел мастер)<sup>216</sup>. Словно компьютер с заранее заданной программой, Платон просеивает культурный слой неведомой ему эпохи через систему координат, которая предполагает единственное толкование

---

<sup>216</sup> Акройд П. Указ. соч. С. 29; Ackroyd P. Op cit. P. 34.

слов и словесных коллокаций, не допуская образности в образовании понятий и лишая их той наполненности, которой они обладали в контексте своей культурной атмосферы. «Механизм словообразования заключается в соединении морфем в слова, лексем в идиомы. Значение морфемы или лексемы, то есть части, Платон угадывает верно, но ему неведомы законы не столько слово-, сколько смыслообразования: он не учитывает идиоматического характера языковых знаков, поэтому соединениями морфем и лексем он дает иное, большей частью ошибочное толкование. Платон, таким образом, являет собой пародию на лингвиста, в то время как «подлинный» мир конца двадцатого века исчезает, превращаясь в пародию на самого себя»<sup>217</sup>. Слово «оголяется», прочитанное лишь в своем этимологическом значении, лишается привычного нам смысла, умирает и рождается заново, не замутненное субъективными смыслами, коннотациями, полученными в ходе развития общественной и духовной жизни. Поэтому «общество потребления» читается не как фразеологическое сочетание, а расщепляется на «общество тех, кто много потреблял, то есть, ел»; «газеты» становятся листами бумаги, которые распространялись бесплатно и сообщали о бедах, катастрофах, происшествиях с единственной целью – держать народ в страхе. А в целом жизнь человеческая в XX-XXI веках определялась как темная эпоха хаоса и бедствий, с культом войны, мрачными обрядами, рождающими смятение, мучения, агрессию в результате слепого поклонения языческой богине Информации.

Прикоснуться к архетипу национальной и мировой культуры Платону помогает Душа. Незримо для других,

---

<sup>217</sup> *Васютина Н.К.* Город будущего в романе Питера Акройда «Повесть о Платоне» // Известия Уральского государственного университета. Екатеринбург, 2004. № 33. С. 123.

она навещает его, пробуждая в диалогах с ним воспоминания об умершей матери и ее рассказах об иной, прошлой жизни, о детстве, о посещении Дома Мертвых (библиотеки, которая, по-видимому, больше не существует), рождает ассоциации и пробуждает забытые образы. Благодаря Душе, Платон совершает путешествие в другую эпоху, ту самую, представления о которой он насаждает с помощью глоссария и своих речей. Очевидно, что Душа – это Память (весьма характерная для антиутопии метакатегория), обретение которой приводит к тому, что Платон начинает сомневаться в незыблемости своих представлений о «тексте» других эпох. Ожившая Память-Душа подталкивает его к соотнесению своего личного опыта с опытом отношений и культуры человеческого универсума, к познанию других смыслов созданного им инварианта, который в конечном итоге осознается им как вариант сохраненного в слове прошлого опыта. Ассоциации рожают образ, требующий художественного слова, а не только лингвистической оболочки, в которой главное – непосредственное значение высказывания. Это уже другое слово, поэтическое, поскольку оно «образуется из субъективного восприятия и есть отпечаток не самого предмета, а его отражения в душе»<sup>218</sup>.

Однако попытки пробудить сомнения в согражданах приводят к обвинению Платона, как когда-то в далеких веках то было с Сократом (если верить в версию древнегреческого Платона), в развращении молодежи. Напрасно он взывает в речи на обвинительном процессе: «Я призываю вас ставить вопросы и пытаться порой взглянуть на мир по-иному. ...Если мы не научимся

---

<sup>218</sup> *Потебня А.А.* Мысль и язык.// Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989, С.160.

сомневаться, возможно, и наша эпоха умрет».<sup>219</sup> Смысл его слов не понятен для современников, и Платона изгоняют из города.

«Предсказание» – так определяет жанр своего произведения сам Акройд. (Полное название романа “The Plato Papers, *a prophesy*” [Выделено мной – С.Ш.]). Созданный Платоном глоссарий не столь уж чужероден для эпохи Акройда и далек от реалий современности. Далек не все толкования слов воспринимаются как ирония и только словесная игра – горький гротеск новых образов подчеркивает зыбкость понятий «реально» и «невозможно».

Приведенные выше рассуждения позволяют, по-видимому, согласиться с тем, что утопия, равно как и антиутопия, – жанры, которые в большей степени исследуют мысли, нежели слово, что приводит к определенным сложностям при лингвостилистическом анализе произведений. Вместе с тем, пользуясь терминологией М.М.Бахтина, можно сказать, что всякое художественное произведение любого жанра – это сказанное писателем «слово о мире», акт реакции на окружающую действительность, то есть, вербальная коммуникация писателя с читателем, посредством которой автор раскрывает свою концепцию восприятия окружающей действительности. Автор неизбежно подчиняет язык своим целям, конструируя модель возможного прошлого, настоящего или будущего человечества, а созданная им концепция накладывает индивидуальный отпечаток на язык произведения, на созданный им художественный образ и художественный мир, в котором коммуникация героев осуществляется в

---

<sup>219</sup> Акройд П. Указ. соч. С. 161.

соответствии с мировоззренческой позицией и задачей создателя.

Представляется, что Акройд, как ранее Барнс в своей антиутопии «История мира в 10 ½ главах», задается вопросом, насколько адекватны наши представления о прошедших эпохах, цивилизациях, событиях и людях, донесенные до нас с помощью столь хрупкого, как оказывается, Слова и его значения. Акройд призывает сомневаться в единственности декодирования образа, созданного субъективным словом. В то же время, Слово Платона и Слово Акройда, посредством которого построен этот странный город XXXVIII столетия, предостерегает от возможности потери культурного контекста из-за забвения полифункциональности и духовного наполнения самого Слова.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предпринятое изучение, надеемся, позволяет убедиться в том, что литературная антиутопия – самостоятельный многозначный жанр, который, возникнув на основе утопии, отрицает ее и развивается по своим собственным, не умозрительным законам и нормам. Потребность в конструировании построений утопического характера – неотъемлемое свойство человеческой психики, зафиксированное в литературных образцах с древних времен. Оно же объясняет рождение все новых утопий. Вместе с тем, появление утопических произведений неизбежно приводит в действие механизмы диалектического познания мира, что ведет к созданию антиутопий. Литературная антиутопия начинает развитие своего идеологически концептуального сюжета от той пограничной точки, у которой утопия боязливо останавливается.

Антиутопия не является только пародийным или контр-жанром. В пользу этого свидетельствуют определенные жанровые признаки как отмеченные исследователями раньше, так и дополненные нами. В качестве основных назовем некоторые из них:

- Действие происходит в государствах, переживших социальные революции или освободительные войны.
- Пространство антиутопии – государство с тоталитарной системой управления.
- Тоталитарный социум в антиутопии часто еще моделируется; он не статичен, как в утопии.
- Место действия в антиутопиях замкнуто географически. Понятие «остров» при этом становится концептом.

- Время в антиутопии живет по своим собственным законам, оно не исторично, но наполнено аллюзиями, понятными читателю.
- Сюжет отражает формирование личностного самосознания главного героя, вычленение им индивидуального «я» из деперсонифицированного пространства «мы».
- Часто этот процесс зафиксирован в форме потаенного дневника героя.
- Герой произведения – бунтарь-одиночка (зачастую очнувшийся от бездумного роботовидного существования благодаря любви) или коллектив единомышленников, состоящий в оппозиции к существующему строю;
- Историческая и коллективная, диахроническая память изъята из топоса антиутопии.
- Описание природы подчеркивает обреченность происходящего. Природа нередко враждебна человеку.
- В литературных образцах, созданных разными культурами, наблюдается обилие сходных образов-функций, повторяющихся мотивов, трафаретность микросюжетов, исключая альтернативные варианты.
- Идея бессилия разума перед животным началом в человеке становится лейтмотивом в литературных образцах XX столетия.
- Художественное слово выполняет в антиутопии особую функцию – функцию предостережения от потери духовного в технократически развитом социуме, что неизбежно приведет к трансформации человека и к гуманитарной катастрофе.

Вместе с тем, к концу XX столетия становится очевидным тесное взаимопереплетение нескольких жанров прогностико-предупреждающего характера – утопии, антиутопии и научной фантастики. При этом комплекс идей, наполняющих социально-прогностические жанры, позволяет определить утопию как предсказание, научную фантастику – как предвосхищение, антиутопию – как предостережение мира грядущего и человека в нем. К концу XX столетия не утопия или научная фантастика, а антиутопия становится способом выражения литературного самосознания нации.

Созданная европейскими писателями, англоязычная антиутопия исследует соотношение природного и приобретенного человеком в ходе развития цивилизации, проблему личности и социума в тесной связи с его духовной наполненностью. Американская антиутопия выясняет социальные последствия научно-технического прогресса и машинной цивилизации для человека как мыслящей личности. Для русских писателей в силу исторического опыта характерна озабоченность тем, что на каком-то этапе развития цивилизации и социальных институтов социум неизбежно примет уродливые формы диктатуры и вновь превратит человека не в одухотворенную личность, а в частичку огромного, безликого, общего «Мы». Способы речевой коммуникации героев с миром, их окружающим, и друг с другом усиливают авторскую озабоченность тем, что Слово, язык, находясь в атмосфере насилия, потеряет богатство своих оттенков, а коммуникация в бездуховном пространстве станет не обогащающим, а всего лишь прагматическим компонентом бытия.

На основании изученных образцов жанра и критических суждений по поводу его специфики, а также признавая недостаточность существующих определений антиутопии, предлагаем собственную характеристику: *«Антиутопия – интертекстуальный литературный жанр, дискурс которого отличается своеобразно смоделированным хронотопом, специфической функцией художественного слова и направлен на выяснение соотношений внутри триады «человек – цивилизация – общество» с отрицанием возможности утопических идеалов при условии нарушения баланса и гармонии между социумом и его нравственным наполнением».*

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ<sup>220</sup>

1. Анджапаридзе Г. А. Печальный контрапункт светлого завтра...  
[http://www.theib.ru/books/andzharidzeg\\_a/pechaniykontrapunkt svctogo\\_zavtra.htm](http://www.theib.ru/books/andzharidzeg_a/pechaniykontrapunkt_svctogo_zavtra.htm)
2. Апенко Е. Настоящее и будущее по Олдосу Хаксли // Хаксли О. Остров. СПб., 2000.
3. Арапов М. Язык утопии // Знание – сила. 1990. № 2.
4. Баран Г. Утопия й антиутопия як жанри // Слово и час. - Киив, 1997. N 7.
5. Баталов А.Я. В мире утопии. Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах. М., 1989.
6. Баталов Э.Я. Социальная утопия и утопическое сознание в США. М., 1982.
7. Брандис Е., Дмитревский В. Вахта Арамиса. - Л.: Лениздат, 1967. [http://fandom.rusf.ru/about\\_fan/br\\_dm\\_12htm](http://fandom.rusf.ru/about_fan/br_dm_12htm)
8. Бугров Д.В. В ожидании иного: социокультурный феномен журнала "Идеальная жизнь".  
[http://proceedings.usu.ru/?ase=mag/0035\(01\\_09\\_2005\)](http://proceedings.usu.ru/?ase=mag/0035(01_09_2005))
9. Быстрова О.В. Русское и зарубежное литературоведение об антиутопиях как о художественной системе. М., 1993. // Рукопись депонирована в ИНИОН РАН № 48634 от 09.11.93.
10. Васютина Н.К. Город будущего в романе Питера Акройда «Повесть о Платоне» // Известия Уральского государственного университета. Екатеринбург, 2004. № 33.
11. Вахрушев В.С. "Метабиологическая пенталогия" Бернарда Шоу "Назад к Мафусаилу" - утопия или

---

<sup>220</sup> Литература общетеоретического характера, философские труды и художественные тексты обозначены в сносках по ходу исследования.

- антиутопия? (К проблеме жанра) // Литературное произведение и культурный контекст. Балашов, 2002
12. Волковская Л.А. Типизированное историческое время антиутопии / Санкт-Петербург. Институт авиационного приборостроения. СПб., 1992.
13. Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах. Самара, 2006.
14. Воронин В.С. Структура абсурда в антиутопии : (Е. Замятин и Дж. Оруэлл) // Творческое наследие Евгения Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Кн. 5.
15. Гальцева Р., Роднянская И. Помеха – человек: Опыт века в зеркале антиутопии // Новый мир. 1998. № 12.
16. Геворкян Э. Чем вымощена дорога в ад? Антипредисловие // Антиутопии XX века. М. 1989.
17. Геллер М., Некрич А. Утопия у власти. М., 2000.
18. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова. // Утопия и утопическое мышление. М., 1991.
19. Дробышева И.В. Сюжетно-композиционные и образные инварианты антиутопии у О. Хаксли и Е. Замятина // Проблемы типологии русской и зарубежной литературы. Белгород, 2003.
20. Замятин Е. Герберт Уэллс  
<http://www.evgeniyzamyatin.ru/mib-sb-bks>
21. Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...». Антиутопия. XX век // Вопросы литературы. 1989. №1.
22. Зверев А. Крушение утопии// Иностранная Литература. 1988. №11.
23. Золотоносов М. Какотопия // Октябрь. - М., 1990. - N 7.
24. Кагарлицкий Ю. Герберт Уэллс: Очерк жизни и творчества. М., 1962.

25. Казанчиев Д.Е.; Файзрахманова, А.А. Антиутопия в литературном процессе XX века // Вестник Башкирского государственного педагогического университета. Серия: гуманитарные науки. - Уфа, 1996. - [N 1].
26. Каракан Т.А. О жанровой природе утопии и антиутопии // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск, 1992. - Вып. 2.
27. Кара-Мурза С.Г. Язык как средство господства//Межкультурная коммуникация и проблемы национальной идентичности. Воронеж, МИОН, 2002.
28. Коломийцева, Е.Ю. Проблемы изучения литературной антиутопии // Вестник Ставропольского государственного педагогического университета. Социально-гуманитарные науки. – Ставрополь, 1998. – Вып.14.
29. Комлева Н.Л. Пародийный потенциал жанра антиутопии в интерпретации Г.С. Морсона // Новые подходы в гуманитарных исследованиях. - Саранск, 2003. - Вып. 4.
30. Крылов В. Минувший век и текущий день в зеркале антиутопии// Север, 2003. № 9-10.
31. Кузнецов С. Юбилей неслучившегося года // Иностранная литература 1994. № 11.
32. Лазих Н. Утопия и антиутопия как книжные проекты // Зб. Матице срп. за книж. и яз. - Нови Сад, 2005. - Кн. 51, св. 1/2. -
33. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия. — М., 1993.
34. Ланин Б. Антиутопия в литературе русского зарубежья// Литература «третьей волны». - Самара, 1997. – [http://www.netrover.narod.ru/lit3wave/1\\_5.htm](http://www.netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm) -

35. Латынина Ю.Л. Литературные истоки антиутопического жанра. Автор. дисс...к.филол. наук. М., 1992.
36. Левин А.Е. Англо-американская фантастика как социокультурный элемент // Вопросы философии. 1976. № 3.
37. Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принципы аттракциона, М., 1990.
38. Любимова А.Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты. Пермь, 2001.
39. Малышева Е.В. Структура художественного пространства текстов антиутопии // Текст как объект изучения и обучения. Псков, 1999.
40. Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление. М., 1991.
41. Махалова Л.Д. Кризис европейской цивилизации в зеркале антиутопии XX века // XXV научная конференция "Социально-экономическое развитие России и Санкт-Петербурга: проблемы и перспективы". - СПб., 2003. - Т. 1.
42. Михеев А. Язык тоталитарного общества // Вестник Ан СССР, 1991, №8. // <http://lib.ieie.nsc.ru/Magazin/Vr16.htm> или: <http://www.ras.ru/FStorage/fstructure.aspx?id>
43. Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. М., 1991.
44. Мортон А. Английская утопия. М., 1956.
45. Мясников Л.Н. Общий язык в утопии. [http://miresperanto.narod.ru/o\\_vseobschem\\_jazyke/mjasnikov.htm](http://miresperanto.narod.ru/o_vseobschem_jazyke/mjasnikov.htm)
46. Невский Б. Грезы и кошмары человечества. Утопия и антиутопия // Мир фантастики, №49, сентябрь 2007. [www.mirf.ru/Articles/art2195](http://www.mirf.ru/Articles/art2195)
47. Некита А. Институциональное за-бытие Мифа как антиутопическая демагогия социального Ничто // Некита



- А.Г. Онтология социального будущего. Великий Новгород, 2006.
48. Новикова Г. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) // Вопросы литературы. 1998. № 4.
49. Окс М.В. Вымышленные языки в поэтике англоязычного романа XX века (на материале романов «1984» Дж. Оруэлла, «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса и «Бледный огонь» В. Набокова). Ростов-н/Д., 2005.
50. Олейник В.К. Антиутопия в литературе XX века // Концепция человека в литературе XX века. Курган, 1997.
51. Павлова О.А. Метаморфоза литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград, 2004.
52. Паниотова Т.С. Утопия в пространстве диалога культур. Ростов-н/Д., 2004.
53. Пустовойт В.И. Антигуманный синтез НТП и тоталитаризма в антиутопии Олдоса Хаксли // Философские проблемы современного естествознания. - Киев, 1990.
54. Радзиховский Л.А. Почему мы не дошли до «1984» года? // Философские науки. 1990. № 13.
55. Сабина, О.Б. Средства художественной изобразительности в антиутопических произведениях. // МГУ им. М. В. Ломоносова. - М., 1989. - 32 с. Рукопись деп. в ИНИОН АН СССР N 40004 от 4. 11.89.
56. Сабина, О.Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30 - 50-х годов XX века : Автореф. дис. ... канд. филол. наук // МГУ им. М.В. Ломоносова. Филол. фак. - М., 1989.
57. Святловский В. В. Каталог утопий. М.; Петербург, 1925.

58. Сорокин Ю.А.; Кулешова О.Д. Дж. Оруэлл и принципы его новоязыка с лингвистической точки зрения // Язык - система. Язык - текст. Язык - способность. М., 1995.
59. Спивак М. «Лазурное блаженство забвения»: (Детство в антиутопиях XX века) // Дет. лит. - М., 1989. - N 9.
60. Струкова Т.Г. Феномен социальной власти в творчестве Уильяма Голдинга// Эссе о социальной власти языка. Межрегиональные исследования в общественных науках. Воронеж, 2001.
61. Сысоев Г.Д. Соотношение утопии и антиутопии в утопической традиции. Воронеж, ВГУ, 1996.
62. Тараненко И.В. Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии. Автореф. дисс...к. филол. наук, СПб., 2001
63. Утопия и утопическое мышление. М., 1991.
64. Уэллс Г. Современная утопия. [www.scilib.ru/lib/sb/book/1640-24k](http://www.scilib.ru/lib/sb/book/1640-24k)
65. Фетисова А.Н. Научная фантастика в условиях модерна или постмодерна: культурно-исторические аспекты. Автореферат дис. ... к. философ. н. Ростов-н/Д., 2008.
66. Флоровский Г.В. Метафизические предпосылки утопизма // Вопросы философии. 1990. № 10.
67. Франкл Дж. Цивилизация: утопия и трагедия. М., 2007.
68. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. М., 1994.
69. Хабибуллина Л.Ф. Антиутопия в творчестве Энтони Берджесса. Казань, 1993.
70. Чаликова В. Джордж Оруэлл: философия истории // [www.orwell.ru/people/chalikova/vach\\_ru](http://www.orwell.ru/people/chalikova/vach_ru) – 13 kb

71. Чаликова В. Предисловие // Утопия и утопическое мышление. Антология зарубежной литературы. М., 1991.
72. Чаликова, В.А. Настоящее и будущее сквозь призму утопии // Современные буржуазные теории общественного развития. - М., 1984.
73. Чаликова В.А. Об одной лингвистической утопии [Оруэлла] // Социокультурные утопии : реф. сб. / ИНИОН. – М., 1985. – Вып. 3. – С. 256-297 ; То же [Электронный ресурс]. – URL: <http://stra.teg.ru/library/strategics/7/5/3>
74. Чаликова, В.А. Крик еретика : ( Антиутопия Евг. Замятина ) // Вопросы философии. - М. 1991. - N 1.
75. Чанцев А. Фабрика антиутопий. Дистопический дискурс в российской литературе 2000-х // Новое литературное обозрение. № 86. 4. 2007.
76. Черепанова, Р.С. Утопия и антиутопия: типология и взаимоотношения // Вестник Челябинского университета. Сер. 1, История. - Челябинск, 1999. - N 1.
77. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы М. 2007. ( или <http://www.ib.ru/htm>)
78. Шацкий, Е. Утопия и традиция: Пер. с пол. - М.: Прогресс, 1990.
79. Шестаков В. Эволюция русской литературной утопии // Вечер в 2217. Русская литературная утопия. М., 1990.
80. Шишкин А. «Есть остров на том океане...» Утопия в мечтах и в реальности // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990.
81. Шишкина С.Г. К вопросу об особенностях жанра антиутопии в контекстах русской и английской литератур // Национальная специфика произведений

зарубежной литературы XIX – XX веков. Традиции и контекст». Иваново, 1998.

82. Шушпанов А.Н. Литературное творчество А.А.Богданова и утопический роман 1920-х годов. Автореферат ...канд. филол. наук. Иваново, 2001.

83. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. М., 1986.

84. Юрьева Л.М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы. М., 2005.

85. Якушева Н.Б. Трансформация утопии в антиутопию в культуре XX века. - СПб., 2001.

86. Янг М. Возвышение меритократии // Утопия и утопическое мышление. М., 1991.

87. Baker J.R. Golding and Huxley: The Fables of Demonic Possession – Critical Essay // Twentieth Century Literature. Fall, 2000// [www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0403/is\\_3\\_46/ai\\_70907262/pg\\_11-34k](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_3_46/ai_70907262/pg_11-34k)

88. Between Dream and Nature : Essays on Utopia and Dystopia / Ed. by Baker-Smith D., Barfoot C.C. - Amsterdam: Rodopi, 1987.

89. Booker M.K. Dystopian Literature. Greenwood Press, 1994.

90. Buchan J. He's Real Nowhere Man...Making All His nowhere Plans // Spectator. L., 1999. Vol. 283, № 8929.

91. Codoban, A. Postmodernismul, o contrautopie? // Postmodernismul : Deschideri filoz. - Cluj-Napoca, 1995.

92. Fitting P. Impulse or Genre or Neither? Booker's "Dystopian Impulse" and Dystopian Literature. <http://www.depauw.edu/sfs/index.htm>.

93. From Solid Modern Utopia to Liquid modern Anti-Utopia? Tracing the Utopian Strand in the Sociology of

Zygmunt Bauman. <http://www.encyclopedia.com/viewall/research.aspx>

94. Fromm E. Afterword to George Orwell's "1984". N.Y., 1961.
95. Frye N. Varieties of Literary Utopia // Utopias and Utopian Thought. L., 1973.
96. Hardesty W.H. Mapping the Future: Extrapolation in Utopian/ Dystopian and Science Fiction// Utopian Studies. № 1/ Lanham, 1987.
97. Hillegas M. The Future as Nightmare. H.G. Wells and anti – utopians. N.Y., 1967.
98. Hipkiss R. The American Absurd. N.Y., 1984.
99. Jeffcote R. Technology@Utopia // Journal for Interdisciplinary and Cross-Cultural Studies.Vol.3/2003// [antropologi.ku.dk/english/staff/beskrivelse/?id=151879](http://antropologi.ku.dk/english/staff/beskrivelse/?id=151879)
100. Kateb G. (ed.) Utopia. N.Y., 1971.
101. Kateb G. Utopia and its Enemies. N.Y. 1973.
102. Kumar K. Utopia and Anti-utopia in Modern Times. Oxford; New York: Blackwell, 1987.
103. Kwapien M. The Antiutopia as Distinguished from its Cognate Literary Genres in Modern British Fiction //Zagadnienia Rodzajow Literarih. XIV. - №2 (20), 1972.
104. Levitas, R. We: Problems in identity, solidarity and difference // History of the human sciences. - L., 1995. - Vol. 8, N 3.
105. Manuel F.E., Manuel F.P. Utopian Thought in the Western World. Cambridge, Mass. 1979 .
106. Morgan A. Nowhere was somewhere: How History Makes Utopias and How Utopias make History. Ghapel Hill, 1946.
107. Moylan T. Demand the Impossible. Science Fiction and Utopian Imagination. N.Y.-L. , 1986.
108. Negley G., Patrick M. The Quest for Utopia. N. Y., 1952.

109. Parrinder P. *Shadows of the Future: H.G. Wells, Science Fiction and Prophecy*. Liverpool, 1995.
110. Sargent L. *British and American Utopian Literature, 1516-1978*. Boston, 1979.
111. Sargent L. *Utopias and Dystopias in Science Fiction: 1950 – 1975. America as Utopia*. N.Y. 1981.
112. Walsh C. *From Utopia to Nightmare*. L., 1962
113. Widmer, K. *Counterings : Utopian Dialectics in Contemporary Contexts*. - Ann Arbor ; London: UMI, 1988. - VIII, 196 p. - (Studies in Speculative Fiction; N 17).

Научное издание

Шишкина Светлана Григорьевна

**Истоки и трансформация  
жанра литературной  
антиутопии в XX веке**

Компьютерный набор Шишкина С.Г.  
Оформление обложки Таганов А.А.

Подписано в печать 18. 05. 2009. Формат 60 x 84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага писчая.  
Усл. печ. л. 13,49. Уч.-изд. л. 14, 96. Тираж 150 экз. Заказ

ГОУ ВПО Ивановский государственный химико-технологический  
университет.

Отпечатано на полиграфическом оборудовании кафедры экономики и  
финансов ГОУ ВПО «ИГХТУ»

153000, г. Иваново, пр. Ф. Энгельса, 7

Шишкина, С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке/ С.Г.Шишкина; Иван. гос. хим.-технол. ун-т. – Иваново, 2009. – 230 с. ISBN 978–5–9616–0319–4.

ISBN 978–5–9616–0319–4.

© Шишкина С.Г., 2009

© Ивановский государственный  
химико-технологический  
университет,  
2009