

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
"КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ"

На правах рукописи

Костенкова Владислава Вячеславовна

**АНТИУТОПИЯ НАЧАЛА XXI ВЕКА В ДИНАМИКЕ ЖАНРОВЫХ
ТРАНСФОРМАЦИЙ**

10.01.01 – Русская литература

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
профессор
Голикова Л. П.

Краснодар – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Классическая антиутопия: жанровая дефиниция	13
1.1. Генезис литературной антиутопии	23
1.2. Специфика проблематики и поэтики жанра	29
Выводы по главе 1	39
Глава 2. Религиокультурный конфликт в современной антиутопии	43
2.1. Конфликт "Восток – Запад": столкновение цивилизаций в антиутопической прозе начала XXI века	46
2.2. Социальное прогнозирование как тематический стержень антиутопии Е. Чудиновой "Мечеть Парижской Богородицы"	63
Выводы по главе 2	79
Глава 3. Бессмертие как онтологическая проблема: антиутопия Д. Глуховского "Будущее"	84
Выводы по главе 3	105
Глава 4. Виртуальная реальность как альтернатива настоящей жизни: эскапизм XXI века	108
4.1. Киберпространство как новый вектор антиутопии (роман А. Старобинец "Живущий")	114
4.2. Кризис реальности как причина социальной катастрофы (рассказ Л. Каганова "Нульгород")	148
Выводы по главе 4	156
Заключение	161
Список литературы	167

Введение

Прогностическая литература любой эпохи прежде всего является флюгером общественных настроений. Нестабильность социальной системы, предчувствие грядущих техногенных и экологических катастроф, тревога относительно скорости развития информационных технологий, пессимистические взгляды на глобализацию как угрозу национальной и культурной самобытности, а также многие другие факторы формируют негативные социальные настроения, выражающиеся в опасении за неверный выбор путей развития человечества. Реакцией на текущую социально-политическую обстановку становится написание антиутопических произведений, целью которых является предостережение "мира грядущего и человека в нем" [Шишкина, 2009: 218]. Закономерен рост интереса к прогностическим контекстам литературного творчества – секрет популярности жанра заключается в том, что он "оказался адекватен тем вопросам о социуме, о государстве, которые задает себе современный человек" [Черняк, 2009: 16]. Несмотря на популярность литературной антиутопии, на сегодняшний день существует большое количество спорных вопросов, связанных с теоретическим определением жанра, выявлением его структурных, типологических и художественных признаков.

Несмотря на особое "промежуточное" положение антиутопии на границе науки (социологии, политологии, философии, историософии, антропологии, культурологии и др.) и художественной литературы, а также на ее тесную связь с социальным прогнозированием, в XX веке антиутопия приобретает жанровую автономность и более не идентифицируется как некое наджанровое образование, которое, аналогично сатире, может придавать своеобразие самым различным жанрам.

В узком смысле слова антиутопия – литературный жанр, находящийся в диалогически-дискуссионных отношениях с утопией и представляющий собой описание негативной социальной модели, являющейся экстраполяцией

современных тенденций развития общества. В широком – тип сознания и особый способ художественного предвидения, целью которого становится демонстрация неприемлемых с общечеловеческих позиций вариантов развития общества, сконструированных на основе тенденциозных социально-политических, экономических, религиокультурных и др. концепций.

Период стабилизации жанровой структуры и аккумуляции нормативных констант приходится на XX век – время возникновения классических для антиутопии произведений (Е. Замятин, Дж. Оруэлл, О. Хаксли и др.), когда окончательно формируется идейно-тематическое и художественное своеобразие жанра. В теории жанра выделяют, как правило, следующие доминантные признаки:

- специфический хронотоп: вневременность либо неисторичность времени, которое застыло или остановилось, разорвав преемственность между прошлым, настоящим и будущим, и, как следствие, связь между поколениями; ограниченное, изолированное пространство;

- место действия – тоталитарное государство, сформировавшееся в результате мощных социально-политических преобразований, произошедших после войны, революции или другой глобальной катастрофы;

- основной конфликт – конфликт социальный: личности и государства, индивида и общества, человека и Системы;

- диалогически-дискуссионные отношения с утопией: социум антиутопии вынужден считать, что живет в идеальном мире;

- наличие героя-бунтаря или оппозиционно настроенного к существующему строю коллектива в качестве движущей силы сюжета; толчком к "пробуждению" героя становится любовь, возникший интерес к духовной сфере ("проснувшаяся душа");

- использование фантастики как приема для создания убедительного образа будущего;

- проникновение идеологии в сферу лексики: использование целого ряда приемов для кардинального изменения словарного состава языка,

произведенного на уровне государства, как дополнительного средства контроля над мировоззрением граждан и их образом мыслей (сокращение, обеднение лексики посредством уничтожения "опасных" слов и понятий, безграничное расширение семантики слова, введение новояза, отражающего реалии нового мира, аббревиация, мифологизация, десемантизация фраз и выражений при помощи затемняющего смысл суждения, использование громоздких официозных и партийно-бюрократических конструкций, слов с избыточной оценочностью и т.д.);

– псевдокарнавал (по аналогии с классическим карнавалом, исследуемым в работах М. М. Бахтина) как специфическая черта тоталитаризма, являющаяся структурной основой антиутопии; амбивалентность чувств, названная "пульсаром" – переход от страха к благоговению перед властью;

– карнавальные элементы, театрализация, включение в канву повествования мотива избрания "шутовского короля".

В данной работе исследуются особенности формирования и развития литературной антиутопии XXI века, ее своеобразие и поэтика. Антиутопические тексты, созданные в начале XXI века, недостаточно глубоко исследованы в теоретико-литературном и методологическом аспектах и нуждаются в комплексном изучении, поэтому **актуальность** данной работы определяется необходимостью осмысления проблем развития антиутопии как одного из популярнейших жанров русской литературы, тенденционно сформированным и формирующим отношение к текущей действительности. Существуют лакуны в научном осмыслении вопросов жанровой модальности, проблематики и поэтики новейшей антиутопии. Определение места и значения новейшей антиутопии в литературном процессе начала XXI века является важной задачей современной теории литературы.

Научная новизна работы определяется недостаточной изученностью поэтики современной литературной антиутопии и выражается в

сопоставлении современных моделей с образцами антиутопии XX века. Необходимость в этой области филологических исследований продиктована особой культурно-исторической ролью антиутопической литературы, ее неразрывной связью с социологией, политологией, культурологией, философией, религиоведением и другими науками гуманитарного цикла.

Материалом диссертации является современная антиутопическая проза начала XXI века: рассказы В. Маканина, Л. Каганова, повести А. Кабакова, романы А. Волоса, Е. Чудиновой, А. Старобинец, Д. Глуховского.

Предметом исследования является идейно-эстетическая связь современных антиутопических произведений с классической структурой сложившейся в XX веке жанровой модели, и выявление в данном контексте изменений на идейно-тематическом, сюжетном, образном и поэтическом уровнях текстов. **Объектом** – трансформация признаков жанрового содержания современной антиутопии.

Цель диссертационного исследования – изучение путей развития русской литературной антиутопии начала XXI века в динамике жанровых трансформаций, анализ формальных и содержательных аспектов представленных произведений с целью выявления соотношений в них доли традиций и новаций, обнаружения сходств и различий с классической антиутопической моделью.

В соответствии с поставленной целью в работе выдвигаются и решаются следующие **задачи**:

1) раскрыть особенности тематики, проблематики и поэтики антиутопической прозы начала XXI века в сопоставлении с классическими образцами жанра XX века.

2) определить основные тенденции развития современной антиутопии в проблемно-тематическом и теоретико-литературном аспектах.

3) выделить характерные семиотические модели жанра.

Степень разработанности проблемы. В современном литературоведении не существует однозначного научного определения литературной антиутопии. Несмотря на сложившиеся традиции в области изучения антиутопии в XX веке, остаются спорными вопросы о ее взаимосвязи с утопией, научной фантастикой и футурологией. Отсутствуют научные исследования, комплексно анализирующие новейшие тексты русской антиутопической литературы в контексте жанровой дефиниций. Все это подтверждает актуальность выбранной темы.

Теоретико-методологическую базу исследования составили представленные в библиографии труды по теории жанра [Бахтин 1972, 1986, 1990; Бернадская 2005, Лейдерман 1982, 1988, 2005; Тамарченко 2003; Тынянов 1977]; в частности, утопии и антиутопии [Баталов 1989; Воробьева 2006; Гальцева 1991; Козьмина 2006; Ланин 1993, 1993а; Любимова 2001; Морсон 1991; Павлова 2004; Тузовский 2009; Шадурский 2007; Шефер 1988; Шишкина 2007; Юрьева 2005 и др.]; научные и критические исследования феномена современной литературы [Нефагина 2005; Никольский 1997; Тернова 2007; Черняк 2009; Эпштейн 1998, 2001, Абашева 2013; Лобин 2015]; работы по смежным с литературным творчеством областям – искусству и науке: социологии, политологии, религиоведению, психоанализу и др. [Белл 2004; Бычков, Маньковская 2006; Выгонский 2005; Еленский 2011; Робертсон, 2010; Kerel 1994], научные и критические работы по анализу отдельных произведений [Данилкин 2011; Кукулин 2004; Юзефович 2017].

Методы исследования. В основу методологии данного исследования положен комплексный анализ. При анализе современных антиутопических произведений были использованы историко-литературный, концептуальный, структурно-семиотический, интерпретационный методы, при сопоставлении избранных текстов с жанровым каноном – историко-типологический, жанрово-исторический, сравнительно-сопоставительный методы, при учете социологических и культурологических аспектов литературоведения.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что полученные научные результаты развивают теорию антиутопии и позволяют дополнить сложившееся в отечественном литературоведении представление о функционировании жанра в современном литературном пространстве. Теоретически оформлены и обоснованы закономерности трансформации тематики, проблематики и поэтики современной антиутопии, определены малоизученные ранее тенденции жанровой эволюции. Произведения, открывающие новую веху в истории антиутопической мысли, проанализированы как результат художественно-авторского осмысления актуальных общественно-политических, социально-психологических, религиокультурных, экологических проблем современности.

О связи с традицией говорит сохранение знаковых черт классической жанровой формы:

- закольцованность, цикличность истории;
- диалогически-дискуссионные отношения с утопией ("Будущее" Д. Глуховского, "Живущий" А. Старобинец, "Нульгород" Л. Каганова);
- дух исторического пессимизма (конечная точка путешествия героя "Приговоренного" – кладбище, взрыв Нотр-Дама в "Мечети Парижской Богоматери", вымирание человечества в "Живущем");
- идея наличия героя-бунтаря, толчком к "пробуждению" которого становится любовь ("Будущее" Д. Глуховского, "Живущий" А. Старобинец);
- красочная презентация псевдокарнавала (включение в канву повествование мотива избрания "шутовского короля" ("Живущий" А. Старобинец, "Однодневная война" В. Маканина)), эксцентричность, театрализация, "карнавальность" действия (казни в прямом эфире, превращенные в шоу в "Живущем", комично-драматичные описания различных способов самоубийства в "Нульгороде", пытка смехом в "Будущем" и т.д.);

– проникновение идеологии в сферу лексики, в частности, обеднение лексики, аббревиация, мифологизация и введение новояза, отражающего реалии нового мира ("Живущий" А. Старобинец);

– отдельные элементы хронотопа: замкнутость пространства, использование классической для антиутопии антиномии "статика/динамика".

Материалы и выводы диссертационного исследования расширяют представление о жанре антиутопии в контексте современной русской прозы.

Учитывая предшествующий опыт изучения антиутопии XX века, в своей работе мы **выносим на защиту следующие положения:**

1) Антиутопия XXI века меняет тематику, и сюжетообразующими элементами становятся страхи современности: проблема глобализации, потеря религиозной и национальной самобытности при оккупации страны агрессивными захватчиками ("Мечеть Парижской Богородицы" Е. Чудиновой, "Маскавская Мекка" А. Волоса, "Приговоренный" А. Кабакова); угроза экологической катастрофы, глобального перенаселения планеты ("Будущее" Д. Глуховского), комплекс морально-этических проблем, связанных с возможностью человечества достичь бессмертия ("Будущее" Д. Глуховского, "Живущий" А. Старобинец, "Нульгород" Л. Каганова), возможные последствия скачкообразного развития информационных технологий и массового ухода людей в "иллюзорные миры" компьютерной реальности ("Живущий" А. Старобинец, "Нульгород" Л. Каганова);

2) Происходит трансформация религиозной тематики (если в классической антиутопии XX века религией было поклонение некому идолу-государству либо человеку-Благодетелю, представляющему это государство, вера в чистый разум и рациональное начало, то в антиутопии XXI века координаты сдвигаются к конкретным религиям, происходит борьба сверхчеловека с Богом, либо наблюдается уклон в сторону мистически-непостижимого – Богом становится Система – самозародившееся в условиях нового мира, полумифическое нечто, имеющее "сознание и волю").

3) Основной конфликт смещается из области политики и идеологии в сторону сферы социо- и религиокультурной (Е. Чудинова, А. Волос, А. Кабаков, В. Маканин), либо в область философии (Д. Глуховский, Л. Каганов). Появляется характерная для русской литературы репрезентация дихотомии "Восток – Запад";

3) Наблюдается видоизменение традиционного антиутопического хронотопа – фантастические допущения, служащие для моделирования иной действительности, в указанных произведениях встречаются заметно реже. Эффект подлинности повествования достигается за счет активной эксплуатации образа текущего социального, политического, культурного развития человечества и использования популярных общественных тенденций. В современной антиутопии не разорвана связь прошлого, настоящего и будущего, наоборот, формируется четкая причинно-следственная связь, позволяющая не только показать преемственность эпох, но и сопоставить вымышленное и реальное; зачастую на ней стоит сюжетная коллизия;

4) Качественные изменения затрагивают образную систему персонажей: наблюдается тенденция к "уравновешиванию" женских и мужских образов. Героиня, в классической антиутопии выполняющая роль безликого "катализатора" бунта, из субъекта, призванного "смутить" героя-конформиста, трансформируется в движущую силу истории. Софья Севазмиу, Аннели представляют собой принципиально новый тип героини в антиутопической литературе – женщины сильной духом, способной на бунт против судьбы посредством борьбы с террором тоталитарной власти, но при этом не лишенной человеческих черт. Меняется и типичный антиутопический герой: зачастую это человек, сознательно отказавшийся от борьбы в пользу бессмысленной рефлексии ("Приговоренный" А. Кабакова, "Однодневная война" В. Маканина, "Живущий" А. Старобинец, "Нульгород" Л. Каганова);

5) Отмечается включение в структуру антиутопии характерных черт киберпанк-литературы (действие, происходящее в киберпространстве, наличие нетипичного героя: маргинала, хакера либо программиста, использование узнаваемых элементов мира, таких, как биоимпланты, нанотехнологии, генная инженерия, искусственный интеллект и т.д.). Кибер-единение людей формируют новый тип антиутопического хронотопа: пространство приобретает новую плоскость – "над-пространство" виртуального мира, и именно оно играет ключевую сюжетную роль – изолята и одновременно коннектора. Разрыв связи происходит по другой диагонали: не между прошлым, настоящим и будущим, а между реальностью и виртуальностью (иллюзией).

Практическая значимость полученных результатов заключается в том, что материалы и выводы диссертации могут быть использованы при создании учебных пособий по теории и истории литературы, написании монографий и научных работ по исследованию жанра антиутопии, при составлении лекций для спецкурсов и спецсеминаров по русской прозе начала XXI в.

Апробация исследования осуществлялась в виде докладов на ежегодных вузовских научно-практических конференциях молодых ученых (магистрантов, аспирантов и докторантов), а также на международных научных конференциях: "Актуальные вопросы филологических исследований" (Краснодар, 2013), "Русский мир и народовластие: стратегии современного онтологического дискурса" (Краснодар, 2014), "Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития" (Краснодар, 2016), "Классическое наследие русской литературы и современность: концепции, интерпретации, опыты анализа текста" (Краснодар, 2016), "Актуальные вопросы современной филологии: теория, практика, перспективы развития" (Краснодар, 2018). В 2014-2015 учебном году материалы диссертационной работы были использованы соискателем в Кубанском государственном университете в преподавании спецсеминаров

"Специфика жанра антиутопии в русской литературе" на 4 курсе бакалавриата по направлению подготовки 032700.62 Филология (профиль "Прикладная филология) и "Эволюция жанра антиутопии в современной русской литературе" на 4 курсе бакалавриата по направлению подготовки 032700.62 Филология (профиль "Отечественная филология"). Главы диссертационного исследования обсуждались на кафедре истории русской литературы, теории литературы и критики ФГБОУ ВО "КубГУ". Опубликовано 16 научных работ, включая 3 статьи во всероссийских журналах, входящих в перечень ВАК Министерства образования и науки Российской Федерации, а также 1 зарубежную статью в международном журнале современной филологической и ареальной русистики "Nová rusistika" (г. Брно, Чешская республика). Публикации соответствуют теме исследования и раскрывают его основное содержание.

Структура работы. Объем и структура диссертации определены спецификой исследуемой проблемы, поставленными целями и задачами. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и списка литературы. Объем работы насчитывает 180 страниц, библиографический список включает в себя 116 источников.

ГЛАВА 1. КЛАССИЧЕСКАЯ АНТИУТОПИЯ: ЖАНРОВАЯ ДЕФИНИЦИЯ

В начале XXI века антиутопия вступила в новую стадию своего развития. Изменения, происходящие в обществе, зеркально отражаются в литературе, обуславливая появление ряда произведений, свидетельствующих о модифицировании жанра и его дальнейшей трансформации. Однако, при отсутствии четкого представления о структуре жанра, не имея "формулы" классической антиутопии, невозможно судить о специфике ее трансформации на современном этапе развития литературы. Категориальная обширность понятия антиутопии диктует необходимость установить постоянные и переменные признаки жанра и конкретизировать теорию литературной антиутопии в свете жанровой дефиниции и сложившейся жанровой традиции.

Цель данной главы – проанализировать наиболее значимые теоретические работы, посвященные антиутопии, и эксплицировать ее характерные черты. В первом параграфе "Генезис литературной антиутопии" рассматривается вопрос генеалогии жанра. Во втором параграфе "Специфика проблематики и поэтики классической антиутопии" анализируются работы теоретиков жанра с целью выявить своеобразие структуры антиутопического произведения.

Изучение теоретических и исторических вопросов антиутопии представляет определенную сложность как минимум потому, что само понятие "жанр" в литературоведении является дискуссионным: теоретики литературы рассматривают его и как устойчивую систему, формирующую корпус истории литературы [Бахтин, 1986], и как подвижную структуру, кардинально меняющуюся и обновляющуюся при смене исторических эпох [Тынянов, 1977]. Словарь понятий теоретической поэтики А. Д. Тамарченко дает два значения термина "жанр": как "реально существующая в истории... разновидность произведений и как "идеальный" тип или логически

сконструированная модель конкретного литературного произведения, которые могут быть рассмотрены в качестве его инварианта" [САТиП, 2008: 69]. Взаимодействие теоретической модели жанровой структуры с его реально функционирующим в литературе инвариантом объявляется главной проблемой жанрологии. Ю. Н. Тынянов [Тынянов, 1977] считал невозможным "изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся" [Тынянов, 1977: 276], в то время как М. М. Бахтин [Бахтин, 1972] полагал, что "жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении этого жанра" [Бахтин, 1972: 179]. Оптимальной установкой для полноценного и всеаспектного жанрового анализа нам кажется мысль о том, что характеристика структуры жанра в конкретный исторический момент, т.е. в аспекте синхронии, должна сочетаться с освещением его в диахронической перспективе. Современный теоретик литературы Н. И. Бернадская в работе "Теория романа как жанра в украинском литературоведении" определяет жанр как "художественное целое, в котором взаимодействуют доминантные (более или менее постоянный набор признаков, которые охватывают различные уровни произведения – от тематического к сюжетно-композиционного и языкового) и переменные признаки (система гибких и подвижных вариативных элементов структуры)" [Бернадская, 2005: 4]. Базисом литературного жанра считается жанровая доминанта – "специфическое выражение основного конструктивного принципа жанра, зависящее от избираемого объекта изображения" [Головко, 2010], формирующая жанровый скелет, который, в свою очередь, приобретает изменения, зависящие от особенностей мышления и мироощущения отдельного писателя, а также от эстетических, исторических, национальных черт литературы избранного периода. Если для Н. И. Бернадской жанр – это единство константности и вариативности, то для Н. Г. Нефагиной он – сплав общего и индивидуального: "Жанр как модель воплощения концепции мира и человека – явление достаточно стабильное,

имеющее четкие границы и координаты. Но индивидуальная жанровая форма произведения, в которой реализуется жанровая модель и которая представляет в стиле, находится в тесных отношениях с литературной действительностью и реагирует на многие моменты литературного процесса как существенные, содержащие в себе тенденцию, так и случайные, обусловленные даже внелитературными факторами, например, социокультурной ситуацией, массовыми потребностями и т.д." [Нефагина, 2005: 33]. Ввиду того, что структура жанра подвижна, не существует универсальной формулы для дефиниции той или иной его модификации, и можно лишь наметить черты, которые являются квинтэссенцией доминантного и переменного, общего и индивидуального, тенденциального и случайного.

Как отмечают утопологи, на данный момент не существует однозначной и непротиворечивой формулировки антиутопии, а в научном дискурсе "существует большое число минимально отличающихся друг от друга определений" [Тузовский, 2009: 138].

В советское время сложилась тенденция противопоставлять антиутопию "демократическому роману-предупреждению" (Д. Лондона, К. Чапека, Р. Брэдбери и др.) и считать ее реакционным жанром, служащим средством капиталистической пропаганды (определение жанра в "Литературном энциклопедическом словаре" 1987 г.: "Антиутопия берет на вооружение враждебное социализму и коммунизму либерально-буржуазное сознание. При этом действительные черты социалистического общества экстраполируются, обретают устрашающий тоталитарный антураж и искаженную перспективу, так что антиутопия становится порой оружием антисоциалистической, и иногда и прямо антисоветской пропаганды" [ЛЭС, 1987: 30]). "Философский словарь" 1981 г. в статье трактует антиутопию как жанр, выражающий упадочность исторических ожиданий и бесплодность революционной борьбы, который в негативном свете рассматривает достижения культурного и технологического прогресса – не как средство

решения цивилизационных проблем, но как инструмент всеобщего порабощения [ФС, 1981]. Подобный подход был обусловлен тем, что СССР считался первой страной осуществившейся утопии, в которой любая антиутопия неизбежно воспринималась как критика существующего строя, сомнение в правильности избранного пути развития. Вследствие этого литературоведческие работы, посвященные "негативной утопии", насчитывают не более двух десятилетий (например, Б. А. Ланин, известный исследователь жанра, первой попыткой изучения антиутопии называет кандидатскую диссертацию Ю. Л. Латыниной "Литературные истоки антиутопического жанра" (1992)). На период "перестройки" приходится издание прежде закрытых работ выдающегося отечественного исследователя-утопиолога В. А. Чаликовой, "главная заслуга которой – в обозначении проблемы, ее постановки и первых исследований в этой области" [Воробьева, 2009: 6], Она стала составителем первой антологии работ, посвященных данной тематике и изданных за границей, а также преуспела в том, что "литературная антиутопия стала необходимой составляющей интеллигентского сознания, критически оценивающего самовлюбленную власть, а ее специфические художественные особенности превратились в культурологические инструменты познания искусства, мира и себя в мире" [Ланин, 1993: 19]. Из-за сравнительно недавнего обращения теоретиков литературы к жанру антиутопии, на сегодняшний день существует большое количество спорных вопросов, связанных с дифференциацией жанра: выделение его структурных, типологических и художественных признаков, соотнесение антиутопии с научно-фантастической литературой и мифами, своеобразие ее развития на разных этапах литературного процесса, наконец, нет единого мнения даже о самом определении термина.

Касаясь вопроса о жанровой природе антиутопии, следует отметить, что бесспорно верным и разделяемым практически всеми исследователями-утопиологами является тезис о том, что утопия и антиутопия находятся в

состоянии диалога. Поскольку своему происхождению антиутопия обязана жанру утопии, многие теоретики описывают одно понятие посредством другого, отталкиваясь от уже имеющейся дефиниции [Тузовский, 2009: 139]. Жанр утопии, в соответствии с данным тезисом, является воплощением идеального мироустройства, в то время как антиутопия описывает мир несовершенный и несправедливый. По мнению И. Д. Тузовского, данный критерий может подвергаться критике как минимум потому, что основой государственного устройства некоторых утопий (например, "Государства" Платона, "Города Солнца" Томазо Кампанеллы) является система общественных взаимоотношений, допускающая нахождение одной социальной группы в полном подчинении у другой, что не выглядит справедливым с позиции гуманизма.

Апеллируя к буквальному прочтению термина, антиутопию называют "негативной утопией", "перевернутой утопией", "зазеркалем утопии", даже "пародией". Согласно формулировке "Литературной энциклопедии терминов и понятий", "антиутопия – пародия на жанр утопии либо на утопическую идею, которая, подобно сатире, может придавать своеобразие самым различным жанрам: роману, поэме, пьесе, рассказу" [ЛЭТиП, 2001: 38]. Отмечается различие подходов к построению автором художественной реальности произведения: "если утописты предлагали человечеству рецепт спасения от всех социальных и нравственных бед, то антиутописты, как правило, предлагают читателю разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье" [ЛЭТиП, 2001: 38]. В книге Э. Я. Баталова "В мире утопии", представленной в виде диалога Политика, Философа, Социолога и Филолога, высказывается мысль о том, что "антиутопия – не просто негативная утопия, а отрицание самой идеи утопии, утопической ориентации" [Баталов, 1989: 265], зачастую с использованием тех же методов, то есть проектирование образа мира с возобладавшими негативными тенденциями развития, служащее для предупреждения и предостережения читателя.

Г. Морсон характеризует антиутопию как "антижанр", воспроизводящий основные мотивы и структурные особенности утопии, но в пародированном виде. Антиутопия как "антижанр", по мнению Морсона, может быть отнесена к традиции вторичного жанра, согласно концепции речевых жанров М. М. Бахтина. По Бахтину, жанры можно разделить на две группы: "первичные (или простые) – реплики диалога, бытовые рассказы, дневники, письма и пр., и вторичные (или сложные) – романы, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры и т. п." [Бахтин, 1986: 252]. Сложные жанры, возникая "в условиях более сложного и относительно высокоразвитого и организованного культурного общения (преимущественно письменного)", создаются, включая в себя и конверсируя различные простые жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения [Бахтин, 1986: 252].

Развивая жанровую концепцию М. М. Бахтина, О. А. Павлова в своих работах разрабатывает теорию особых "третичных жанров", определяя их как игровое взаимодействие художественной реальности и реальности материальной, что является наглядной демонстрацией особого, комбинированного типа их структуры, состоящей из сплава науки, философии и искусства [Павлова, 2006: 9-10]. К данному жанровому типу, по мнению исследователя, можно отнести утопию и антиутопию. В поликомпонентной системе "третичного жанра", по О. А. Павловой, модель идеального мироустройства проверяется реальностью художественного произведения, соотносящейся с той эпохой, в которую оно было написано. Данным фактором объясняется особое положение утопии и антиутопии в жанровой системе, находящихся на границе литературы с религией, социологией, культурологией, философией и др., а также в "игровом балансировании" между художественным вымыслом и реальным миром.

В монографии "Метаморфозы литературной утопии" О. А. Павлова утверждает, что литературоведческая типология утопий накопила достаточное количество стереотипов, среди которых доминирует толкование

утопии и антиутопии как двух различных жанров. В своей работе она стремится опровергнуть этот устоявшийся в утопиологии штамп. По мнению ученого, утопия, как позитивная, так и негативная – это не только специфический литературный жанр, но и "проявление репрезентативного типа сознания, могущего бытийствовать во всех сферах культуры и актуализирующегося в кризисные периоды человеческой истории, когда принципиальную значимость обретает поиск идеала" [Павлова, 2004: 442]. В контексте данного высказывания эти жанры рассматриваются исследователем прежде всего как оппозиционные по отношению друг к другу системы ценностей.

Теоретики антиутопии нередко рассматривают утопию и антиутопию как единый жанровый комплекс: А. Н. Воробьева полагает, что они – "явления одной жанровой природы, при всей разности их структур и принципиально различных толкований своего главного предмета – идеального мироустройства (утопия) и его критики во имя того же мироустройства (антиутопия)"; более того, в своей докторской диссертации "Русская антиутопия XIX – начала XX веков в контексте мировой антиутопии" исследователь доходит до максимального сближения этих жанров и выдвигает концепцию так называемого метажанра – универсализированной схемы для ряда текстов, объединенных общим предметом изображения, которая базируется на более крупных конструктивных принципах, чем те, что лежат в основе жанра [Воробьева, 2009: 8]. Утопия и антиутопия рассматриваются А. Н. Воробьевой как единый жанр с приставкой "мета", который органично сочетает в себе полярные черты одинаковых ценностных восприятий, схожие и отличные черты обоих жанров.

В разделе "Утопия и апокалипсис" критической работы "Debut de siècle, или От Пост- к Прото-. Манифест нового века" [Эпштейн, 2001: 180] российского культуролога, философа и литературоведа М. Н. Эпштейна исследователь отмечает, что утопия и антиутопия имеют общие черты:

ориентацию на будущее, тонкое предчувствие грядущего, моделирование возможных путей развития человечества, крайне эмоциональное отношение ко всему новому. Подобное умонастроение М. Н. Эпштейн обозначает термином "амбиутопизм". По мнению исследователя, это соединение противонаправленных утопических тенденций, двойственное отношение к перспективам грядущего, которое комбинирует положительные и отрицательные стороны тенденциальных прогнозов. С точки зрения М. Н. Эпштейна, любая область человеческого знания непременно имеет свою антагонистическую пару, вторую часть бинарной оппозиции. Зона пересечения противоположных направлений и описывается определением "амби" [Эпштейн, 2001: 180]. По мнению ученого, если предыдущие поколения четко разграничивали утопию и антиутопию, то для "поколения нулевых" характерно сочетание крайностей, "ценностная реверсия прогресса, поскольку в экстремальных состояниях исчезает разница между плюсом и минусом", причем их сочетает в себе одна и та же модель будущего [Эпштейн, 2001: 180]. Современные писатели-амбиутописты "не разделяют ни упований дедов, ни скепсиса отцов" [Эпштейн, 2001: 180]. По М. Н. Эпштейну, они делают попытку внедрить в качестве самоограничителя в утопию антиутопические тормоза [Эпштейн, 2001: 180].

Иного взгляда на определение жанра придерживается С. Г. Шишкина. Она не описывает антиутопию как негативное видоизменение утопии или пародию и не объединяет два этих жанра. В монографии "Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке" ею выдвигается следующий тезис: грандиозный массив антиутопических сочинений, созданных в XX века, своим существованием опровергает идею того, что антиутопия является "всего лишь разновидностью утопии, ее сатирическим воплощением или негативным отражением", а главной тенденцией настоящего времени объявляется признание ее в качестве самостоятельного жанра, "со своими специфическими характеристиками, границами, категориями, идеями, концептами" [Шишкина, 2009: 5]. Тем не менее,

исследователь не отрицает генетическое родство антиутопии с утопией; по мнению автора, их переплетение имеет диалектический характер. Синтез этих двух жанров "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", подтверждая тезис о том, что в настоящее время антиутопия становится средством "самосознания и самопознания нации" [Шишкина, 2009: 7].

Важным вопросом жанровой дефиниции антиутопии становится вопрос о ее взаимосвязи с прогностической литературой, предсказывающей будущие технологические, экономические и социальные тенденции. О. А. Павловой отмечается крайняя популярность уподобления антиутопии футурологии и ее истолкование "исключительно в аспекте экстраполяции как проецирование (точнее – прогнозирование) в будущее тенденций существования социума, государства, мира в целом" [Павлова, 2004: 227]. Эта тема становится ведущей в монографии И. Д. Тузовского "Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопии", в которой антиутопия рассматривается не только и не столько как литературный жанр, но как "социокультурный феномен формирования и восприятия человеком образа будущего" [Тузовский, 2009: 140]. Автор предлагает своеобразный способ разграничения антиутопии и футурологического прогноза: если первая форма восприятия будущего имеет стандартно пессимистический взгляд относительно грядущих перспектив, то вторая, как правило, оптимичтина. И. Д. Тузовский формулирует собственное определение жанров [Тузовский, 2009: 135-136]: "Утопия – это виртуальная модель (образ) общества, отвечающего критериям максимально представимой автору социальной справедливости и всеобщего счастья в условиях стремящейся к идеалу человеческой природы, которая альтернативна социальному настоящему и по замыслу автора должна выступать ориентиром будущего развития" [Тузовский, 2009: 135-136]; "антиутопия же художественное произведение

(не обязательно литературное), в котором представлена ценностно и эмоционально неприемлемая для автора и читателя социальная модель, номинально несущая гуманистические функции предупреждения негативных вариантов развития общества на основе альтернативных социально-политических, экономических и культур-философских концепций" [Тузовский, 2009: 149]. Антиутопический дискурс, по мнению И. Д. Тузовского, не ограничивается сферой литературы: транслятором подобных интенций становятся и нелитературные виды искусства – фильмы, игры и т. п. Понятие "антиутопия" расширяется до художественного постижения путей возможного развития человечества.

Также разграничивает антиутопию и футурологию в своем исследовании С. Г. Шишкина. Относя антиутопию к группе жанров прогностико-предупреждающего характера, тесно переплетенных в литературе конца XX века, она выделяет основополагающий фактор, помогающий разграничить утопию, science fiction и антиутопию. Таковым становится идеологическое наполнение произведения, позволяющее трактовать первый жанр как предсказание, второй – как предвосхищение, третий – как предостережение.

С. Г. Шишкина полагает, что формирование антиутопии как жанра связано с развитием утопии не только как вида художественного произведения, но и как способа мышления, что формирует междисциплинарность исследования [Шишкина, 2009: 70]. "Антижанровые" мотивы, по Г. Морсону, "могут быть прослежены и в нелитературных текстах, знание которых антижанр предполагает и требует от своих читателей" [Морсон: 1991]. Таким образом, утопия и антиутопия предполагают и стимулируют знакомство с нелитературной идеологией и контридеологией, соответственно.

В отдельных работах современных исследователей уточняются разновидности жанра антиутопии, например, "дистопия" – антитеза утопии как воплощению идеального мироустройства, описание которого подается через точку зрения "драматизированного сознания"¹, "какотопия" – олицетворение

государства как "страны зла" и "новая" антиутопия, или "постантиутопия", одним из главных эстетических принципов которой является пародийное изображение опорных ситуаций классических сюжетов. Например, Г. Морсон называет "Мы" Е. Замятина "образцом современной дистопии" – особого вида антиутопического произведения, "который разоблачает утопию, описывая результаты ее реализации, в отличие от других антиутопий, разоблачающих саму возможность реализации утопии или глупость и ошибочность логики и представлений ее проповедников" [Морсон, 1991].

Несмотря на определенную молодость жанра (большинство исследователей сходится во мнении, что он зародился в начале XX в.), антиутопия закрепилась в русской литературе как самоценное историко-художественное явление. Так как по мнению литературоведов антиутопия, самое меньшее, насчитывает приблизительно век, а, согласно теории отдельной группы исследователей (К. О. Шахова, М. Финли, Ф. Аинса и др.), уходит своими корнями в античность, можно смело говорить о "классичности" жанра, жанровом каноне, его связи с традицией.

1.1. Генезис литературной антиутопии

Антиутопию принято считать сравнительно молодым жанром. В своей монографии "Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект" О. А. Павлова рассматривает три литературоведческие тенденции, согласно которым возникновение "негативной утопии" приходится на эпоху античности, рубеж XVIII-XIX веков и XX столетие [Павлова, 2004]. Две первые теории объявляются непопулярными по ряду причин. Попытка найти истоки жанра в комедиях Аристофана "вне определяющей ментальность той эпохи цикличности модели мироздания, связанных с ней "вековых" игр, карнавально "возвращающих" парадигматическое исходное время совершенства, и, следовательно, вне амбивалентного карнавального смеха" трактуется как некорректная и излишне модернизирующая творчество

древнегреческого драматурга [Павлова, 2004: 217]. Сатирическая античная литература трактуется скорее как гротескно-пародийная, высмеивающая утопическую идею "золотого века" и может считаться предтечей литературной антиутопии. Вторая теория, по мнению О. А. Павловой, оказывается некорректной ввиду рассмотрения антиутопии исключительно как сатирического жанра, который строится на "иронии и пародировании, демонстрации нежизненности утопических миров" [Баран, 1997: 48], с помощью гиперболизации и гротеска "расширяясь до "подведения итогов" всей истории человечества" [Голазубов, 1997: 37]. Не является аналогом современной антиутопии, антиутопия рубежа XVIII-XIX вв. становится неким "промежуточным этапом развития позитивной утопии, отражающим постепенный процесс ее эволюции в свою негативную разновидность" [Павлова, 2004: 223].

Тем не менее, именно "сатирические утопии" Д. Свифта и Вольтера считаются предвосхищением концептуальных мотивов позднейших антиутопий, таких, как недоверие к власти, скепсис в отношении религиозной веры, страх перед превращением человека в робота. "Пред-антиутопия" рассматривается как "жанр с философской проблематикой, по своей структуре приближающийся к притче, параболе", посвященный вопросу о сущности человеческой природы и проблемам цивилизации [Павлова, 2004: 223]. Доминирующей и разделяемой большинством утопийологов точкой зрения на проблему генезиса антиутопии считается третья концепция. Эта теория обусловлена тем, что именно в XX веке антиутопия приобретает жанровое оформление, обогащаясь "образцовыми" произведениями, возведенными в ранг классики жанра (романы Е. Замятина, Дж. Оруэлла и О. Хаксли). "Точкой отсчета" как отечественных, так и зарубежных литературоведов в исследовании антиутопии становится романная форма (эта точка зрения отражена в работах Б. А. Ланина, О. В. Быстровой, Р. А. Гальцевой, С. В. Никольского, А. Ф. Любимовой, М. В. Разумовской, Г. Морсона, М. Шефера и др.). По мнению О. А. Павловой,

роман становится наиболее популярной формой для реализации как утопического, так и антиутопического замыслов, поскольку создает ощущение единения человека и космоса, исчезнувшее в период распада эпоса.

По наблюдению исследователя, к причинам возникновения антиутопических способов освоения действительности следует отнести: 1) индивидуализирующий подход к человеку; 2) скепсис относительно достижений цивилизации и научно-технического прогресса [Павлова, 2004: 247].

Возникновение литературной антиутопии на русской почве связывают с такими произведениями, как "Путешествие в землю Офирскую" М. М. Щербатова (1784), "Кадм и Гармония" М. М. Хераскова (1789), "МММСДXLVIII год. Рукопись Мартына Задека" А. Ф. Вельтмана (1833), "Последнее самоубийство" (1840), "4338 год: Петербургские письма" В. Ф. Одоевского (1835), "Республика Южного Креста" В. Брюсова (1905), "Вечер в 2217 году" Н. Федорова (1906), "Анархисты будущего" Ив. Морского (1907), "Грядущая борьба" А. Оссендовского (1907). Эти произведения, как и "Легенда о Великом Инквизиторе" Ф. М. Достоевского, "История одного города" М. Е. Салтыкова-Щедрина, рассматриваются как "предтеча зарождения" классической антиутопии. "Метался – всю жизнь метался – между утопией и антиутопией" – говорит о Ф. М. Достоевском Э. Я. Баталов, называя XX век не временем появления антиутопии, но эпохой ее распространения [Баталов, 1989: 268]. В числе причин, породивших антиутопию, ученый называет поистине революционный скачок научно-технического прогресса, зарождение тоталитарных режимов с их политикой попрания свободы человеческой личности и обусловленный данными факторами пессимистический взгляд на общественное устройство.

Е. Ю. Коломийцева выделяет основополагающими жанровыми элементами русской антиутопии XVIII-XIX вв. "способ изображения "фантастического", которое "выступает и воспринимается как

неопровержимая реальность", и "отрицательный прогноз (антипрогноз), связанный с какой-либо идеей переустройства будущего" [Коломийцева, 1988: 102]. По мнению С. Г. Шишкиной, основное отличие русской антиутопии от мировой заключается в теме, поднимаемой писателями в своих произведениях: если европейская антиутопия изучает пропорции естественного и привнесенного в процессе культурного развития, делая упор на взаимодействие индивида и государства, американская исследует возможные последствия научно-технической революции для человеческой личности, то русская ввиду особенностей исторического прошлого демонстрирует озадаченность тем, что избыточное развитие социальных институтов приведет к установлению тирании и превратит человека в крошечный винтик репрессивной машины. "Язык, находясь в атмосфере насилия, потеряет богатство своих оттенков, а коммуникация в бездуховном пространстве станет не обогащающим, а всего лишь прагматическим компонентом бытия" – так трактует главный страх русских авторов-антиутопистов С. Г. Шишкина [Шишкина, 2009: 218].

Важной вехой в становлении русской литературной антиутопии Б. А. Ланин считает произведение Вл. Соловьева "Три разговора", в котором автор философствует относительно природы происхождения зла и специфики его функционирования в человеческом мире. По мнению исследователя, "антиутопичность" "Разговоров" очевидна: "это и направленность против утопического учения, и обращение к форме, издавна присущей утопической литературе" [Ланин, 1993: 6]. Подводя итоги рассмотрения вопроса о генезисе отечественной литературной антиутопии, Б. А. Ланин утверждает, что к 20-м годам XX века данный жанр успел накопить "вполне ощутимый опыт становления" [Ланин, 1993: 21]. Первой "классической" русской антиутопией исследователь называет "Мы" Е. И. Замятина. Обращаясь к истокам романа, Г. Морсон прослеживает систему аллюзий и отсылок произведения к другим текстам: "Если "1984" Оруэлла и "Механический апельсин" Бёрджеса развивают мотивы "Мы", "Мы" в свою очередь

развивает мотивы "Записок из подполья" Достоевского и "Легенды о Великом Инквизиторе", а "Записки" и "Легенда" в свою очередь соотносятся с "Кандидом" Вольтера. Традиция, следовательно, представляет каждый текст как источник мотивов для позднейших произведений" [Морсон, 1991].

В диссертации О. В. Лазаренко "Русская литературная антиутопия 1900-х-первой половины 1930-х годов: проблемы жанра" [Лазаренко, 1997] выделяется три этапа становление антиутопии в России.

Первый этап (1900-1910 гг.) – этап зарождения русской антиутопии, связан с особой культурно-исторической ситуацией, существующей в России начала XX века. По мнению исследователя, она "способствовала возникновению антиутопического сознания и поиску форм его структурного воплощения, что создало необходимые предпосылки для выработки главных составляющих жанрового мышления антиутопии: персоналистичности и ориентации на историческое бытие. Формирование антиутопии шло в тесном взаимодействии с модернистским искусством: тяготение к эстетике модернизма отчетливо проявилось в попытке создания первого в русской литературе XX века антиутопического романа" [Лазаренко, 1997: 19]. Жанр антиутопии в русской литературе этого периода представлен творчеством В.Брюсова, И.Морского, Н.Федорова и других писателей.

Второй этап (конец 1910-х-первая половина 1920-х годов) – этап становления и наивысшего развития отечественной антиутопической традиции, автор связывает с романами Е. Замятина и Т. Эли, ставшие образцами жанра. В это время формируется традиционная жанровая структура антиутопии, которая приобретает законченную форму и оказывает сильное влияние на свою позитивную разновидность. Эксплицированная поэтика антиутопии становится объектом творческой рефлексии, жанр воспринимается как художественно "продуктивный".

Третий этап (вторая половина 1920-х-начало 1930-х годов) связан с развитием антиутопической тематики в русской литературе. Несмотря на малочисленность подобных произведений, неоспорима их эстетическая и

художественная значимость. Антиутопические мотивы в литературном творчестве этого периода теряют жесткую привязку к жанровой структуре: содержание происходящих в антиутопической традиции преобразований объясняется тенденцией к использованию антиутопии в качестве выразителя авторских идей. Антиутопия плавно переходит в сферу эстетических установок и в этом качестве фигурирует в творчестве А. Платонова и С. Кржижановского [Лазаренко, 1997: 19].

А. Н. Воробьева полагает, что отечественная антиутопии прошлого века развивается "скачкообразно, в несколько этапов, в тесной связи с реальной историей страны" [Воробьева: 2009, 10]. Ученый выделяет следующие периоды формирования антиутопической литературы:

- символистскую утопию начала века;
- антиутопию революционного времени, предохраняющую от разрушения человеческую личность;
- период подпольного существования в рамках советской литературы (1930-1950-е годы);
- постепенное возвращение в русле фантастики (1960-е годы);
- формирование постутопии (1980–1990-е) как литературной рефлексии на смену политической системы, повлекшую за собой коренные преобразования общественной жизни;
- новый расцвет антиутопии в нулевые [Воробьева: 2009, 10].

По мнению С. Г. Шишкиной, в XX веке антиутопия, реагируя на общественную дестабилизацию и предполагая ее возможные последствия для человечества, переживает два наиболее значимых пика своего развития:

- в момент победы социалистической революции в России, сопровождающийся разочарованием в идее утопического преобразования общества и долгожданного устранения социальной несправедливости;
- во время второй мировой войны, которая отразила кризисность политической системы и показала опасность неразумного использования достижений научно-технического прогресса [Шишкина, 2009: 72-73].

Как считает исследователь, на становление антиутопической парадигмы сильное влияние оказали революционные идеи Норберта Винера, изложенные в его трудах по кибернетике 40-50-х гг. XX века. Одним из страхов будущего стал страх перед разумными механизмами, подчиняющих себе человека путем превращения его "в механизм с заранее заданной программой действия, не предусматривающей движений ума, одухотворенности, креативности, да и просто человеческих эмоций" [Шишкина, 2009: 73]. По мнению исследователя, в данную эпоху усиливается критический взгляд на некоторые достижения научно-технического прогресса, как и на общественное устройство в целом. Антиутопия, пока не выделенная как автономное жанровое образование, "постепенно обретает независимость, оперируя собственными ценностными характеристиками, приобретая специфические черты жанровой поэтики, что позволяет говорить о формировании особого литературного жанра" [Шишкина, 2009: 73].

По словам О. В. Лазаренко, "формирование антиутопической традиции составляет одну из важных и интересных страниц национальной культуры, и прочтение ее дает возможность глубже понять некоторые фундаментальные закономерности в развитии современного искусства, совокупность которых определила общую картину литературной жизни текущего столетия" [Лазаренко, 1997: 18]. Антиутопия как остросоциальный литературный жанр, востребованный литературным процессом, выявляет культурный контекст эпохи и углубляет понимание происходящих в обществе преобразований.

1.2. Специфика проблематики и поэтики классической антиутопии

Вследствие того, что роман Е. И. Замятина "Мы" становится первой общепризнанной классической русской антиутопией, многие исследователи формулируют специфику структуры жанра, опираясь на данное произведение. В работе О. Н. Филенко "Покоряя пространство и время..."

(Роман Е.И. Замятина "Мы" и его роль в становлении жанра антиутопии)" отмечается значение романа для формирования жанрового каркаса антиутопии в целом [Филенко, 2004]. Ученый эксплицирует ряд особенностей, характерных для вышеуказанного жанра:

- особый характер движения, при котором происходит столкновение официального движения (от периферии к центру) и неофициального (в противоположную сторону). О. Н. Филенко прослеживает эту тенденцию на примере трех "классических" антиутопий: "На границе с идеальным миром – другой мир, в который вход позволен только по пропускам (Хаксли), вообще запрещен (Замятин), невозможен (Оруэлл)". Состояние мира исследователь называет "динамическим равновесием", при котором стихия в любой момент может прорвать границы идеального мира, как это случается у Замятина. Прорвав ограждение, стихия тоже направляется от периферии к центру. Главный герой же движется в обратном направлении: "Он уходит от ненавистного ему центра на окраины города (Оруэлл), к границе – Зеленой Стене (Замятин), в резервацию дикарей (Хаксли). Движения героев хаотичны из-за явного противоречия. Поскольку их личное, сокровенное желание – периферия, запретная граница, за которой – иной мир, а необходимость – центр, сознание героев не справляется с таким противоречием и направление движения теряется)" [Филенко, 2004: 40];

- особый выбор времени: "идеальный мир" антиутопии живет только настоящим, время в нем останавливается, история уничтожается, отсутствуют конкретные пространственно-временные ориентиры;

- любовь, семья упраздняются и уничтожаются как категории, связанные с прошлым, мешающие товарищескому объединению людей;

- теряется связь с традицией, преемственность поколений: понятия "родители" и "дети" уничтожаются как индикатор отношения к прошлому и будущему;

- душа как особый мир со своим пространством и временем: обретая собственную душу, персонаж антиутопии становится способен подрвать

устой общества и разрушить хронотоп "идеального мира" – замкнутость пространства и статичность времени.

Таким образом, магистральной темой антиутопии О. Н. Филенко считает модус времени: статичность, существование в антиутопии "вечного настоящего" и запрет на прошлое.

Автором многочисленных работ, посвященных "анатомии" литературной антиутопии, является Б. А. Ланин. В его крупной научной работе, посвященной изучению жанра, монографии "Русская литературная антиутопия", исследуются художественные произведения отечественных писателей-утопистов. Б. А. Ланин анализирует специфику художественного изображения государства и социума, акцентируя внимание на изображенном авторами разрушении семейных отношений. Отмечая жанрообразующее значение утопии для формирования и становления антиутопии, исследователь эксплицирует следующие жанровые признаки [Ланин, 1993]:

- спор с целым жанром: исконная направленность антиутопии против утопии как таковой;

- псевдокарнавал (по аналогии с классическим карнавалом, исследуемым в работах М. М. Бахтина) как специфическая черта тоталитаризма, являющаяся структурной основой антиутопии; амбивалентность чувств, названная "пульсаром" – переход от страха к благоговению перед властью;

- карнавальные элементы, театрализация, включение в канву повествования карнавального мотива избрания "шутовского короля";

- эксцентричность главного героя антиутопии, вынужденного жить в ненормальном ритме, подчиняясь правилам аттракциона: по мнению исследователя, аттракцион имеет сюжетообразующую роль, потому что позволяет раскрыться внутреннему потенциалу персонажей;

- ритуализация жизни и, как следствие, возникновение сюжетного конфликта "там, где личность отказывается от своей роли в ритуале, и предпочитает свой собственный путь" [Ланин, 1993: 165];

- особое внимание к чувственной сфере: телесность парадоксальным образом становится пробудителем духовности;
- аллегоричность, близкая к басенной;
- "матрешечная композиция";
- расхождение с научной фантастикой как жанром, использование ее как прием для создания художественного образа будущего;
- ощущение застывшего времени, авторский пафос – в его "поторапливании"; "время антиутопии – время расплаты за грехи воплощенной утопии" [Ланин, 1993: 166];
- ограниченное пространство героев антиутопии; архетипический конфликт верха и низа;
- концентрация садо-мазохистских тенденций в обществе.

Также Б. А. Ланин отмечает антропоцентричность антиутопии, т.е. ориентированность на личность, "ее особенности, чаяния и беды", вследствие чего основным конфликтом произведения становится конфликт социальной среды и личности. Эту же особенность замечает В. Шохина, автор работы "На втором перекрестке утопии", основной проблематикой антиутопии называя оппозицию гражданина и государства, индивида и коллектива, интеллигенции и власти. По мнению исследователя, социум "базируется на идеологической вере, взаимодействии причудливых систем символов, а создание символов является делом интеллигенции" – именно интеллектуалы создают альтернативу существующему порядку [Шохина, 1990: 174].

В учебном пособии "Русская литературная антиутопия XX века" Б. А. Ланин и М. М. Боришанская фиксируют еще одну важную жанровую черту – стремление к бунту, мятежу против тоталитарной власти главного героя, который "принимает на себя задачу изменения неизменного". И хотя такой бунт, как правило, обречен на провал, сам факт восстания личности против государственной системы доказывает произошедшую метаморфозу в социальной жизни, что противоречит идее "неизменяемого, безначального и бесконечного настоящего" [Ланин, 1994: 120]. По мнению О. А. Бобок, для

антиутопических произведений типично существование героя, являющегося "частью изображенного автором мира, но с течением времени начинающего мыслить и бунтовать" [Бобок, 2013: 22]. Непременное наличие в антиутопии "героического катализатора" как главного критерия определения жанра отмечает и И. Д. Тузовский. Данный исследователь делает любопытное замечание о том, что чем больше читатель сопереживает герою-бунтарю и отождествляет себя с ним, тем более отвратительным ему кажется созданный автором мир автором, т.е важную роль для убедительности прогностических перспектив играет литературный талант автора.

В работе "Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии" И. В. Тараненко выделяет следующие черты антиутопии:

- особенности хронотопа, который характеризуется замкнутостью "своего" сакрального пространства и остановившимся настоящим (с заменой естественного течения времени "периодизацией");

- либо горизонтальная, либо вертикальную структура модели антиутопии, при котором "социокультурный контекст, идеологическое пространство моделируется по типу физического" [Тараненко, 2001: 12];

- специфика лексики: использование лексических маркеров, отсылающих к тоталитарной картине мира; мифологизация (отягощение значения слов мифологемами); десемантизация текста с использованием различных лексических средств [Тараненко, 2001: 12];

- проникновение "официально-деловых, книжных аббревиатур или громоздких официозных конструкций при номинации простых быденных предметов: идеология проникает даже в те области жизни, которые обычно ей не доступны" [Тараненко, 2001].

Более подробной и менее абстрактной, завязанной на лексической составляющей является классификация, предложенная Л. М. Юрьевой, представленная в монографии "Русская антиутопия в контексте мировой литературы":

- пространство антиутопии – тоталитарное государство;
- пространство замкнуто и отгорожено от окружающего мира;
- подчинение личности усиливает абсурдность происходящего;
- прошлое отвергается;
- в центре сюжета – одинокий бунтарь или группа союзников, оппозиционная тоталитаризму;
- тирании противостоит любовь;
- живописность пейзажа усиливает ощущение обреченности;
- мир антиутопии подвижный, а не застывший, и обладает вариативностью;
- нарратив зачастую имеет дневниковый характер;
- слабеет связь прошлого, настоящего и будущего [Юрьева, 2005].

В монографии "Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке" С. Г. Шишкина исследует историю жанра, характер его содержания в условиях художественных исканий XX столетия. Изучая типологию антиутопических произведений, ученый излагает тезис о первостепенной важности общечеловеческого над национальным и о характерной для жанра устойчивости поэтики, которая помогает безошибочно идентифицировать ее среди прочих жанров прогностического толка. Антиутопия трактуется С. Г. Шишкиной как жанр, исследующий взаимосвязь человека, общества и цивилизации в художественных условиях тоталитарного государства, превращающего человека в бездушный винтик государственной машины. Перерабатывая и расширяя классификации Л. М. Юревой и И. В. Тараненко, она выделяет следующие характерные для поэтики антиутопии черты:

- действие происходит после социального конфликта (войны, революции);
- пространство антиутопии – тоталитарное государство;
- в отличие от утопии, социум развивается, он динамичен;

- место действия обособлено и территориально изолировано. Понятие "остров" при этом становится концептом;

- время подчиняется своим собственным правилам оно внеисторично, но наполнено узнаваемыми аналогиями;

- сюжет изображает развитие героя как личности, процесс выделения его собственного голоса в массе имперсонального "мы";

- зачастую этот процесс описывается в тайных дневниковых записях персонажа;

- герой произведения – одинокий бунтарь (в большинстве случаев пробудившийся от механического существования с помощью любви) или группа союзников, оппозиционная тоталитарному строю;

- память о прошлом в исторической последовательности целенаправленно уничтожается;

- пейзажные описания усиливают обреченность происходящего. Природа зачастую настроена враждебно по отношению к человеку;

- в антиутопиях разных стран наблюдается сходство мотивов, образов, отдельных частей сюжетов;

- основной мотив классической антиутопии – мотив бессилия рационального начала перед животным;

- особая задача автора – посредством художественного слова предостеречь от утраты духовности в технократическом обществе, которая привела бы к краху гуманизма [Шишкина, 2009: 216-217].

Рассматривая утопию и антиутопию комплексно, М. И. Шадурский выделяет следующие характерные черты жанра:

- пространственная изолированность;

- вневременность;

- автаркия (или сведение контактов с внешним миром до минимума);

- урбанизм – создание идеального города "на лоне природы, на плодородной земле";

- регламентация жизни;

– мифоцентризм [Шадурский, 2007: 11].

"Базисными константами" [Шадурский, 2007: 14] утопии исследователь называет топос, который выступает "стягивающим центром особенностей пространственной организации утопических произведений" (чаще всего это замкнутое пространство – остров, пустыня и т.п.), этнос, являющийся описанием "концепции образования совершенного мироустройства", а также телос, понимаемый как "совершенная политическая система" [Шадурский, 2007: 14]. Антиутопия искажает утопические атрибуты: пространство острова трансформируется в огороженную стеной тюрьму, всеобщее равенство оказывается иллюзией, любовь превращается в животный инстинкт к продолжению рода, а власть оборачивается насилием над личностью.

Как отмечает И. Д. Тузовский в главе "Антиутопия как форма творческого осмысления вероятностной истории будущего" [Тузовский, 2009: 143], антиутопии чаще всего имеют простую структуру, согласно которой в центре внимания автора оказывается одна сторона действительности.

В числе главных тем исследователь называет:

- перенаселение (Э. Берджесс "Вожделеющее семя");
- торжество тоталитарного государства, построенного на насилии (Дж. Оруэлл "1984");
- деградация культуры (Р. Брэдбери "451° по Фаренгейту");
- потребительский апофеоз (С. Корнблат "Операция "Венера");
- неприятие чуждой этнически и культурно системы ценностей (Е. Чудинова "Мечеть Парижской Богородицы");
- социальный страх перед ядерной войной (Д. Глуховский "Метро-2033", А. Стругацкий, Б. Стругацкий "Обитаемый остров");
- дегуманизация (Д. Глуховский "Метро-2033", Э. Берджесс "Заводной апельсин");
- нивелирование личности (Е. Замятин "Мы");

– "машинизация" социальных отношений (К. Воннегут "Утопия-14") [Тузовский, 2009: 143-144].

К отдельным проявлениям вышеуказанных черт И. Д. Тузовский причисляет [Тузовский, 2009: 144] застой общественной жизни, жестокость политического режима, уродливые искажения межличностных отношений (уничтожение института брака, пропаганда однополых браков и т.д.), подавление личности государством, репрессии, господство государственной идеологии и др. Помимо прогностически-предупреждающей и воспитательной функций антиутопии исследователь называет также десперативную – функцию перспективно-исторического "обезнадеживания" реципиента через трансляцию на читателя катастрофического типа авторского сознания и мышления [Тузовский, 2009: 147]. Поскольку основная масса антиутопических произведений представляет собой социальный прогноз, эстраполирующий негативные общественные, политические и культурные тенденции, "обезнадеживание" читателя является средством, наводящем на мысли о необходимости смены направления развития, полагает исследователь.

О. В. Лазаренко отмечает метажанровую сущность антиутопии, согласно которой жанрообразующие черты могут быть реализованы по-разному. В качестве главных типологических черт антиутопии в ее работе были отмечены следующие:

- актуализация мифологических оппозиций в контексте противостояния толпы и личности;
- противостояние мира реального и идеального, возникновение на стыке двоимирия;
- построение системы персонажей по принципу контраста, регламентация межличностных отношений согласно идеологическому разделению;
- переход героя из состояния "свой" в состояние "чужой", согласно классической сюжетной схемы [Лазаренко, 1997: 20].

Особый интерес представляет научная работа А. Н. Воробьева "Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии" [Воробьева, 2009], в которой исследователь выделяет не только характерные черты "метаутопии", но и анализирует эволюцию жанра на рубеже эпох.

Особенности метаутопии:

- социальное взаимодействие как главная освещаемая тема, чаще всего отображенная в романной форме;
- в центре сюжета – взаимосвязь личности и государства;
- пространство метаутопии замкнутое, отделенное от остального мира, время действия – будущее, в антиутопии XXI века – нередко отброшенное в предыдущие эпохи;
- ярко выраженная коллективность в деятельности героев;
- связь с социальной фантастикой;
- художественная публицистичность: красноречивые монологи, разъясняющие речи, дидактика и т.д. [Воробьева, 2009: 9].

Касаясь вопроса о бытовании жанра на рубеже XX – XXI вв., А. Н. Воробьева отмечает, что "постмодернистская эстетическая и культурная ситуация благоприятствует развитию антиутопии в ее пародийных и иронических отношениях с утопией" [Воробьева, 2009: 9]. По мнению исследователя, "эстетические границы новейшей антиутопии открыты для взаимодействия с другими жанрами и художественными системами" [Воробьева, 2009: 9]. Автор отмечает усиление антиутопических тенденций в русской литературе конца века, смещения границ жанров беллетристической литературы и литературы "высокой", интеллектуальной. По мнению А. Н. Воробьевой, эти тенденции становятся крайне популярными у массового читателя, внушая недоверие к политическим, социальным и культурным преобразованиям жизни. Характерными особенностями антиутопии XXI в. исследователь называет появление нового образного строя, усиление психологизма и усложнение личностных характеристик героев. Она выделяет следующие сюжетообразующие конфликты:

– контрастная система персонажей: сверхчеловек как новый вид, пришедший на смену *homo sapiens*, и "анти-человек" – маргинальное воплощение антиутопическую критику идеала;

– тирания как следствие воплощение в жизнь утопических сценариев;

– тенденциальное прогнозирование будущего, смещение границ государств под эгидой глобализации, предостережение человечества об опасности ее возможных последствий [Воробьева, 2009: 9-10].

Выводы по главе 1

К концу XX века антиутопия становится способом выражения литературного самосознания нации. В первой главе была сделана попытка дать научное описание данного жанра с целью дальнейшего выявления его инвариантов в русской литературе начала XXI века.

Антиутопия не имеет четкой, закреплённой в теории литературы дефиниции. Для изучения вопроса о трансформации жанра в современном литературном процессе необходимо сформулировать определение и выявить структуру классической антиутопии. По нашему мнению, в XX веке антиутопия приобретает жанровую автономность и более не идентифицируется как "некое наджанровое образование, которое, подобно сатире, может придавать своеобразие самым различным жанрам" [Ланин, 1993: 38].

Принимая во внимание сложность однозначного жанрового определения, проанализировав суть явления и изучив массив трактовок, распространенных в литературоведении, мы даем собственную формулировку антиутопии, которая, впрочем, не претендует на статус окончательной. В основе данной дефиниции лежит представление о тесной связи литературной антиутопии с социальным прогнозированием – попыткой художественно осмыслить настоящее и представить будущее, вырастающее из него. В узком смысле слова антиутопия – литературный жанр,

находящийся в диалогически-дискуссионных отношениях с утопией и представляющий собой описание негативной социальной модели, являющейся экстраполяцией современных тенденций развития общества. В широком – тип сознания и особый способ художественного предвидения, целью которого становится демонстрация неприемлемых с общечеловеческих позиций вариантов развития общества, сконструированных на основе тенденциозных социально-политических, экономических, религиокультурных и др. концепций. Также стоит отметить особое "промежуточное" положение антиутопии на границе науки (социологии, политологии, философии, историософии, антропологии, культурологии и др.) и художественной литературы.

Период стабилизации жанровой традиции приходится на XX век – время возникновения классических для антиутопии произведений (Е. Замятин, Дж. Оруэлл, О. Хаксли и др.), когда окончательно формируется идейно-тематическое и художественное своеобразие жанра. Именно на этот временной отрезок приходится аккумуляция нормативных констант. Проанализировав характерные жанровые черты, выделенные исследователями-утопиологами (Б. А. Ланин, А. Н. Воробьева, О. Н. Филенко, И. Д. Тараненко, И. Д. Тузовский, С. Г. Шишкина, Л. М. Юрьева и др.), мы определили наиболее частотные и узнаваемые признаки антиутопии:

- специфический хронотоп: вневременность либо неисторичность времени, которое застыло или остановилось, разорвав преемственность между прошлым, настоящим и будущим, и, как следствие, связь между поколениями; ограниченное, изолированное пространство;

- место действия – тоталитарное государство, сформировавшееся в результате мощных социально-политических преобразований, произошедших после войны, революции или другой глобальной катастрофы;

- основной конфликт – конфликт социальный: личности и государства, индивида и общества, человека и Системы;

– диалогически-дискуссионные отношения с утопией: социум антиутопии вынужден считать, что живет в идеальном мире;

– наличие героя-бунтаря или оппозиционно настроенного к существующему строю коллектива в качестве движущей силы сюжета; толчком к "пробуждению" героя становится любовь, возникший интерес к духовной сфере ("проснувшаяся душа");

– использование фантастики как приема для создания убедительного образа будущего;

– проникновение идеологии в сферу лексики: использование целого ряда приемов для кардинального изменения словарного состава языка, произведенного на уровне государства, как дополнительного средства контроля над мировоззрением граждан и их образом мыслей (сокращение, обеднение лексики посредством уничтожения "опасных" слов и понятий, безграничное расширение семантики слова, введение новояза, отражающего реалии нового мира, аббревиация, мифологизация, десемантизация фраз и выражений при помощи затемнящего смысл суждения, использование громоздких официозных и партийно-бюрократических конструкций, слов с избыточной оценочностью и т.д.);

– псевдокарнавал (по аналогии с классическим карнавалом, исследуемым в работах М. М. Бахтина) как специфическая черта тоталитаризма, являющаяся структурной основой антиутопии; амбивалентность чувств, названная "пульсаром" – переход от страха к благоговению перед властью;

карнавальные элементы, театрализация, включение в канву повествования мотива избрания "шутовского короля";

Предложенная нами модель содержит всеаспектное описание структурно-семантического комплекса антиутопии, но может быть уточнена в дальнейших исследованиях.

Примечания

¹ "Драматизированное сознание" (dramatized mind) – повествовательная форма, позволяющая соотнести внешний мир с миром внутренних переживаний персонажей, а также изобразить психическую жизнь персонажа, соединяя в себе "картинный модус" внешнего мира с "драматическим модусом" показа внутреннего мира героев. Термин был предложен английским прозаиком, литературоведом Перси Лаббоком (1879–1965), известным созданием принципов нарративной типологии и являющимся представителем так называемой "новой критики", сторонники которой главное внимание уделяют анализу повествовательной техники [Постмодернизм, 2001: 152-153].

ГЛАВА 2. РЕЛИГИОКУЛЬТУРНЫЙ КОНФЛИКТ В СОВРЕМЕННОЙ АНТИУТОПИИ

В литературе XXI века набирают популярность антиглобалистические мотивы, критика политики толерантности и мультикультурализма. Они используют постулат о том, что толерантность как этическая доктрина современности дискредитирует само понятие патриотичности и, как следствие, усложняет национальную и религиозную самоидентификацию.

Требования новой эпохи глобализации ведут к размыванию всех традиции и институтов, кроме религиозных, на которые возлагается роль удержания общества от полного разрушения. Здоровые общества идут в направлении укрепления государственности и морали на основе религиозного сознания – эту тенденцию можно наблюдать и на примере нашей страны (усиление роли церкви в общественной жизни, популяризация православных традиций, введение уроков религиозной культуры в школах и т.д.). Однако чрезмерное переплетением религии с внутринациональной, транснациональной и международной политикой имеет неоднозначные последствия хотя бы потому, что в последние десятилетия она оказалась в центре некоторых наиболее опасных мировых глобальных конфликтов (Босния, Косово, Чечня, Македония, Филиппины, Индонезия, Ближний Восток, Судан, Нигерия, Египет, Турция и др.).

Если раньше можно было говорить об изоляции международных отношений от изучения религии и некотором обособлении субдисциплины "социология религии" от других дисциплин, после событий 11 сентября стало наблюдаться растущее внимание к взаимосвязи религии и регламентации социальных отношений. Регионы мира, наиболее сильно сопротивлявшиеся тенденциям отделения церкви от государства и снижения роли религии в формировании общественного сознания практически все исповедовали ислам, поэтому очевидным становится факт грядущего столкновения исламизированных регионов со светскими и атеизированными

государствами [Робертсон, 2010: 276]. По мнению социологов, «войны с террором», ставшие реакцией на агрессивный исламский фундаментализм, вывели вопросы религии на центральную позицию в мировых отношениях. Был сделан вывод о том, что религия "как феномен, предоставляющий человеку и сообществу силу и для великих взлетов, и для колоссальных падений", стала представлять особенный интерес для изучения ее с точки зрения политологии и социологии [Еленский, 2011].

В рамках глобализации мир становится неким "единым пространством", и если не приводит к глобальной религиозной и культурной конвергенции, то, во всяком случае, делает встречу культур и религий неотвратимой. Ведь вместо появления одной общемировой религии, развивается тенденция к "восстанию" религий, более или менее агрессивно настроенных по отношению к иным вероисповеданиям " [Еленский, 2011].

Глобализация приводит к получению религией нового импульса и усилению ее влияния в публичном дискурсе, в том числе и в сфере литературы. Этот процесс четко прослеживается на примере жанра антиутопии – если раньше, в XX веке, религией антиутопии было поклонение некому идолу-государству, либо человеку-Благодетелю, представляющему это государство, вера в чистый разум и рациональное начало, то в метаутопии XXI века координаты сдвигаются к конкретным религиям.

Приведем несколько примеров на материале классических антиутопий. В романе "О дивный новый мир" О. Хаксли описано доведенное до крайности "общество потребления", чьим идолом становится Генри Форд, в честь которого принято новое летоисчисление, по аналогии с христианским, – "Эра Т", ведущая отсчет с момента создания автомобиля "Ford Model T". Вместо крестного знамения люди осеняют себя "знаком Т". Этот же прием будет использован в антиутопии В. Войновича "Москва 2042" – лексема "звездиться", то есть осенять себя знаком звезды, символом коммунистической партии, в романе замещает собой лексему "креститься" –

"осенять себя крестным знаменем". Человечество в романе Хаксли, по сути, взяло на себя божественную креационистскую функцию по созданию людей, подходящих под жесткие рамки общества нового типа: повсеместно применяется генное инженерие и клонирование с изначальным распределением по кастам от умственно и физически развитых "альфа" до примитивных "эпсилон". В тоталитарных государствах романов "1984" Д. Оруэлла и "Мы" Е. Замятина религия заменена культом вождя-полубога (соответственно, Старшего брата и Благодетеля), являющегося символом правящей партии. Тейлоризм и сциентизм как вера в научное знание в качестве наивысшей идейной и культурной ценности и основополагающего фактора взаимодействия человека с миром, в том числе и организации его трудовой деятельности, лежит в основе общества Единого Государства. Современные антиутопии отходят от абстрактного описания квазирелигий тоталитарных государств и концентрируются на религиозном конфликте как на центральном или одним из сюжетобразующих.

В религиокультурном аспекте преподносится традиционный для литературы конфликт Востока и Запада, ввиду сложившейся мировой ситуации вошедший и в антиутопию. Столкновение культур становится все более неизбежным, что делает вполне закономерным обращение к этой проблеме писателей-антиутопистов: "Война цивилизаций уже идет. Увы, такие войны не кончаются перемирием" [Белжеларский, 2010].

Данная глава посвящена анализу нового тематического стержня, сформировавшегося в современной антиутопической литературе как видоизменение классического социального конфликта "личность – государство", "человек – общество". Религиокультурный конфликт уводит сюжет произведения от типичной для антиутопии коллизии "индивид – социум" в сторону расширения тематики вплоть до столкновения глобальных сообществ, таких, как народы, национальности, цивилизации. В главе исследуется ряд текстов, затрагивающих вышеуказанную проблематику, с

акцентом на наиболее объемную и знаковую работу – "Мечеть Парижской Богородицы" Е. Чудиновой.

2.1. Социальное прогнозирование как тематический стержень антиутопии Е. Чудиновой "Мечеть Парижской Богородицы"

Социальное прогнозирование является ведущей темой в антиутопическом романе Е. Чудиновой "Мечеть Парижской Богородицы", посвященной мусульманскому вопросу – жизни после конца христианской, и, соответственно, европейской цивилизации. Эта же тематика частично затрагивает повесть А. Кабакова "Приговоренный", роман А. Волоса "Маскавская Мекка", рассказ В. Маканина "Однодневная война" из сборника "Антиутопия".

В "Мечети Парижской Богородицы" описывается эпоха победившего радикального ислама. Е. Чудинова рассматривает такой сложный и распространенный в современном мире социокультурный феномен, как сосуществование двух религий в одном государстве. В своем романе-предостережении она доводит до крайности все негативные стороны мусульманской религии, описывая исламизированную Европу недалекого будущего, в котором угнетаются права последних оставшихся христиан. Идет 2048 год (аллюзия на антиутопию Оруэлла), выходцы с Востока подавили европейцев своим количеством, что позволило им захватить бразды правления и ввести новый порядок. Действие происходит "лет через двадцать после того, как отслужена последняя месса" [Чудинова, 2012: 12], спорт, кино, фотография, телевидение, картины давно запрещены, римские цифры отменены ваххабитами, а летоисчисление ведется по лунному календарю – хиджере; улицы кишат нищими и обкуренными подростками. В Еврабии (бывшей Европе) совершенно серьезно обсуждается необходимость повсеместного введения "фараонова обрезания" для женщин, за занятия музыкой, так же как и за торговлю книгами, можно поплатиться жизнью.

Христианство объявляется вне закона, резиденция Папы превращена в свалку, европейцы, оставшиеся верные своей религии, переселены в резервации и всячески притесняемы исламистами. Отступники из гетто, что не выдерживают натиска и принимают ислам в надежде заслужить лучшую жизнь, проходят "свидетельствование кровью" – готовность убить "неверного" – одного из членов семьи, который захотел остаться в своей вере. Выживают только те, кто добровольно соглашается на утрату национальной, культурной, религиозной идентичности. Литургии, как в древности, проводятся в подземных ходах под Парижем, скрытые от глаз властей. Там же, в подземельях, находится база революционеров – "Маки", оппозиционно настроенных по отношению к правящему режиму. В романе имеет место архетипический конфликт верха и низа: члены сопротивления вынуждены прятаться в катакомбах – сакральное личное пространство последних ревнителей веры противопоставляется надличностному государственному.

Несмотря на то, что некоторыми критиками роман был воспринят как "нетворческий, малохудожественный", причина такой оценки, по мнению автора очерка "Сейчас намного позже, чем нам кажется..." (еще раз об апокалиптической проблематике и причинах ее актуализации в современной русской литературе)" заключается в превалировании проблематики над стилем и пафосе, "нарочито жестко сориентированного против исламского присутствия в современной цивилизации" [Тернова, 2007]. "Безликое и безымянное наступление исламистов на оплоты христианской культуры", являющееся главной темой романа, оказывается адекватным массовым читательским ожиданиям по причине того, что "в нынешнем массовом сознании апокалиптическая проблематика более чем прочно увязана с исламской" [Тернова, 2007]. В антиутопии Е. Чудиновой, как и в романе А. Волоса, "реализуется мусульманская национальная модель развития России" [Ланин, 2008].

Государственный переворот, произошедший на культурно-религиозной почве, сравнивается автором с арабской сказкой про выпущенного из бутылки джинна. Движущей силой революции стали мусульмане третьего или четвертого французского поколения, "образованные, с европейским лоском, весьма удачно орнаментирующим мусульманский быт" [Чудинова, 2012: 57]. Добиться политического влияния им удалось при поддержке невежественной гольтьбы. Таким образом они получили желаемое, пусть и "с парадоксальным для себя результатом" [Чудинова, 2012: 57]: буйствующая народная масса, несущая смерть, поглотила "новых европейцев", которые потеряли возможность контролировать ее и диктовать свою волю.

Революция привела к коренным изменениям в жизни мирового сообщества; христианской страной осталась одна Греция, за свою суверенность обязанная платить дань, "как платила татарам Русь" [Чудинова, 2012: 58]. Польша согласилась на военное присутствие вооруженных сил России на своей территории и, после сложения с себя сана Папы Римского в 2031 году установила у себя престол; таким образом, ее границы "стали заодно границами католического мира" [Чудинова, 2012: 62]. В новом мире произошел распад Североатлантического Альянса, Америка, как в девятнадцатом веке, вновь расколота на "белый" Юг и "черный" Север, стоит на пороге новой гражданской войны [Чудинова, 2012: 63]. Турция, "не пожелав изменить статус светского государства" [Чудинова, 2012: 63], основываясь на условиях дореволюционного политического договора, аннексировала Крым. Россия, расширившаяся за счет включения Белоруссии, Таджикистана и Узбекистана, погрязла в войне настолько, что "рисовать карту бесполезно, власть меняется с христианской на мусульманскую и наоборот что ни день. Не то что в каждом городе, в каждом селе" [Чудинова, 2012: 64]. В независимой Туркмении правят бесконечные "реинкарнации" Туркменбаши, воплощающиеся в новорожденных мальчиках из правящих кланов [Чудинова, 2012: 64]. "Микроб чудовищных болезней, безмятежно спящий хоть миллион лет в соляном кристалле", "главная головная боль

России на рубеже столетий" [Чудинова, 2012: 64], Чечня замерла в стазисе. Необычно усилился Израиль, "идиллическим оазисом старинной западной жизни, но не играющая существенной роли в мировом раскладе осталась Австралия, еще больше закрылась в своей культурной обособленности Япония" [Чудинова, 2012: 64], погрязла в состоянии перманентной войны Индия. По сути, карта мира разделилась по религиозно-культурному принципу "Восток – Запад", а ведущей ролью в этом разделении сыграло отношение к исламу в его крайне радикальной форме. Европа с ее культурными ценностями и жизненными ориентирами оказалась неспособна на борьбу с оккупацией, потому что предала традицию, прежде всего – христианскую. Католические священники, "почитающие дьявола риторической фигурой", встали под лозунг "Все народы идут к Богу, только каждый своим путем" [Чудинова, 2012: 139], признали равенство религий и перестали миссионерствовать. Либерализация церкви привела к неизбежному опрощению религии, изменившему сознание христиан. Пренебрежительное отношение к святым дарам, символической плоти и крови Христа, стало первым шагом на пути утраты истинной веры. Связь христианства с традиционной западной культурой объявляется автору нерушимым синтезом; предав одно, европейцы предали и другое.

Борьба с оккупацией и жестокостью правящей власти начинает группа героев: католический священник отец Лотар, который выражает авторскую позицию в спорах о религии (от лица которого автор и ведет дискуссию), лидер ополчения Софья Севазмиу и внук прихожанина, героически погибшего при обороне Нотр-Дама во время набега новых сарацинов. При участии русского спецаргента Слободана Вуковича, серба по происхождению, внедренному в Министерство ядерной промышленности исламизированной Франции, они отваживаются провести католическое богослужение в новой мечети, вернув ей статус христианского собора, чтобы затем "отправить на небеса", уничтожив грандиозным взрывом.

Анализируя антиутопию как жанр, Б. Ланин приходит к выводу, что самая распространенная схема русского романа, подразумевающая взаимодействие нерешительного мужчины и активной, мужественной женщины, провоцирующей его на активные действия (А. С. Пушкин, И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский), в классической антиутопии трансформируется [Ланин, 1993: 158]. В отношении двоих вмешивается "третий – государство, гермафродитски бесполое и любвеобильное одновременно, любящее себя, двуполое, многосимволичное и многофункциональное" [Ланин, 1993: 158]. В антиутопии государство вступает в борьбу за привязанность своих граждан, используя жестокие тоталитарные методы, и выходит победителем. Псевдо-утопический мир является извращенным, карикатурным вариантом Царства Разума, вершины рационалистического мироустройства. Женщина, по природе своей воплощенная иррациональность, и те возможности, которые она несет, становятся нежелательным и опасным для системы элементом. Утопический мир символически воплощает Рай, а сюжет антиутопии зачастую воспроизводит легенду об изгнании Адама и Евы, причиной которого является именно женщина, что и становится ведущим мотивом классической антиутопии. В романе Е. Чудиновой главная героиня из субъекта, призванного "смутить" героя-конформиста, трансформируется в движущую силу истории.

Автор вводит целую систему женских образов: Севазмиу, Жанна, Асет-Анетта, Иман, – тем самым достигая наиболее полной картины мира исламизированной Франции и личности людей, населяющих ее. Эти образы призваны представить собой три варианта разрешения основного сюжетного конфликта. С их помощью автор представляет три функциональные модели поведения: путь сопротивления (путь лидерства) (Севазмиу), путь следования (Жанна) и путь приспособления, покорности (Асет), символом которого становится дочь Асет – Иман.

И хотя в классической русской антиутопии героиня, "как правило, лишь провоцирует героя на активные действия" [Ланин, 1993: 13], на которые он обычно не отваживается, оставаясь безликим "катализатором" бунта, Чудинова выбирает в качестве лидера оппозиции именно Севазмиу. Данная трансформация сюжетно обоснована: роль женщины-лидера и революционера является наиболее нестандартной и провокационной для тоталитарного правления радикального религиозного государства. Похищенная в детстве чеченскими сепаратистами, которых европейцы признали "повстанцами" и "борцами за свободу", а также дали им убежища и отказались признать террористами, она первой стала жертвой политики веротерпимости. Как и героиня романа Е. Замятина "Мы" I-330, Севазмиу является членом Сопротивления и активным борцом с новым режимом. Именно она начинает "Девятый крестовый поход", цель которого – защита христианских святынь и христианской морали. Внешняя характеристика ее противоречива: девичья стройность и стремительность сочетаются в ней с чертами, свидетельствующими об огромном жизненном опыте [Чудинова, 2012: 43]: "Она была не моложе шестидесяти лет, и никто не дал бы меньше, глядя на ее худое острое лицо, на жесткие волевые складки, подчеркивающие решительный рот", однако существует Севазмиу [Чудинова, 2012: 43] "вне возраста", словно вне времени [Чудинова, 2012: 43]. В целом, наличие детального описания внешности главной героини нетипично для антиутопии, в которой женщина беспортретна и обрисована, "за редкими исключениями, одной-двумя деталями" [Ланин, 1994: 153]. Подобный прием несет в себе определенную жанровую нагрузку: по Ланину, женщина в антиутопических произведениях является воплощением греховного, дьявольского начала и обладает "неописуемой" демонической, развратной силой. Именно наличие этой силы "сбивает героев с равновесной устойчивости в антиутопическом мире" – соблазвившись ей и отвергнув привычный, регламентированный уклад жизни, "антиутопический герой начинает свой центробежный путь из ритуализированного мира антиутопии" [Ланин, 1994: 154].

Присутствует в образе Севазмиу, описанном с использованием контраста, и некоторая романтизированность. Используя практически клишированные выражения, автор описывает по-настоящему женственную героиню - об этом говорят такие детали внешности, как роскошная грива волос, совсем немного тронутых сединой, подчеркивающая хрупкость плеч. Герой-бунтарь, главный идеолог политики борьбы с тоталитарным строем, лидер Сопротивления, Севазмиу – исключительная личность в исключительных обстоятельствах. Используя прием "говорящих имен", Е. Чудинова дает Севазмиу имя "София" – "мудрость", "знание", "мастерство", а в русской религиозной философии XIX–XX вв. – утопический образ истинного единства, "ангел-хранитель мира, накрывший своими крылами все создания" [Соловьев, 1991: 341]. В этих деталях, как и во многих других, репрезентируется авторское отношение к своей героине. Тем не менее, нельзя говорить о "феминизированности" романа, так как образ Севазмиу уравнивается галереей образов сильных, волевых мужчин.

Образ Софии Севазмиу как героя-бунтаря, организатора и идейного вдохновителя Сопротивления романтизирован и детально описан, что является нетипичным для классической антиутопии. Героини классических произведений данного жанра воплощают греховность, чувственность – Эрос: I-330, которая соблазняет главного героя, Джулия из романа Дж. Оруэлла, толкающая Уинстона Смита на нарушение партийных правил, Линайна, бесстыдство которой смущает Дикаря в "Дивном новом мире" О. Хаксли. Современная цивилизация, по Г. Маркузе, ввергается в разрушительную диалектику: непрекращающиеся ограничения Эроса в конце концов ослабляют инстинкты жизни и, следовательно, усиливают и освобождают те самые силы, против которых они были "призваны", – силы деструкции [Маркузе, 2003]. Севазмиу – адепт противоположной силы, символ Танатоса, не созидательного, а деструктивного начала. Это отмечает и один из героев романа в споре о том, кто и по каким причинам останется с собором в его последний день: отец Лотар как священник обязан сопровождать храм в путь

на небеса, он сам - мирянин, прислуживающий на последней мессе чину более высокому, а Севазмиу "изначально выступает в этой истории как архетип Смерти" [Чудинова, 2012: 254], которая не может остаться в живых, поскольку это противоречит законам логики. Автор характеризует Севазмиу как "самую отчаянную голову из всех семи, возглавляющих армию Сопротивления" [Чудинова, 2012: 43]. Согласно законам героического жанра, она появляется "всегда и везде минута в минуту" и даже имеет собственный кодекс на убийство, согласно которому нельзя дистанцироваться от происходящего, нужно принимать последствия своих действий, четко видеть их логику и понимать необходимость подобного шага. Обладая железным характером, Севазмиу никогда не реагировала на шантаж, даже если власти при этом шли на крайние меры, такие, как убийства заложников. Ополченцы уничтожали всех виновных одного за другим, в качестве изощренной мести оставив в живых последнего виновника расправы над невинными людьми, который сошел с ума от напряженного ожидания собственной казни.

Ее образ демонизируется и мифологизируется: няньки сочиняют колыбельные про Трехпалую Старуху, которая забирает детей в случае их непослушания [Чудинова, 2012: 159-160]:

"Злой шайтан владеет тьмой,
 Кто придет к тебе домой?
 Кто выходит из сеней,
 Злобных джиннов всех страшней?
 Баю-баю-баю-бай.
 Поскорее засыпай!
 Враз Трехпалая Старуха
 Схватит деточку за ухо!
 В темнотищу уведет,
 Мама детки не найдет!
 Баю-баю-баю-бай.
 Поскорее засыпай!" [Чудинова, 2012: 159-160].

Обладая железной волей, Севазмиу контролирует собственные желания, не утрачивая их. Ее образ близок к образу "сверхлюдей" современных антиутопий как нового утопического идеала будущего человечества, главной особенностью которых является сила, а идею "силы" часто связывают с идеей демонизма. Но при этом Севазмиу не одинока, что, по мнению А. Воробьевой, соответствует трансформации образа одинокого сверхчеловека или "внутренней партии" классической антиутопии в образ "множественного" человека – "сверхлюдей", "неолюдей" – "сообщества, группы, секты, провозглашающей новую религию (идеологию)" [Воробьева, 2009: 9]. Однако герой антиутопии никогда не выглядит действительным победителем – победа Севазмиу безоговорочна и катастрофична одновременно.

По Б. Ланину, в классической антиутопии "происходит подмена: вместо изучения психологии антиутопической личности мы можем наблюдать лишь различные проявления мужской психологии" [Ланин, 1994: 157], а сам жанр, "сформированный на философской платформе западничества, стал мужским жанром и жанром о мужчинах" [Ланин, 1994: 157-158]. Касательно "Мечети Парижской Богоматери" уже нельзя утверждать, что мужские образы ведут свои сольные партии, в то время как женские – лишь аккомпанируют им [Ланин, 1994: 157]. Тенденция к "уравновешиванию" системы персонажей берет начало еще с рассказа Л. Петрушевской "Новые Робинзоны" и наиболее полно раскрывается в антиутопии XXI века.

Воплощением покорности в романе становятся Асет и Иман – типичные жертвы тоталитарного режима, результат насильственной переделки личности. И если Асет, дочка богатых франкских промышленников, правоверная в первом поколении, то Иман, выросшая в новом, исламизированном мире – "другая", "иная", как в момент отчаяния замечает ее отец: "Правнуки моего отца все равно уже не будут его

правнуками. И моими внуками. Они будут чужие" [Чудинова, 2012: 224]. Главным для Асет является семья и ее благополучие, и если обязательным условием для него становится мимикрия, приспособление, то она подчиняется этому требованию. По форме, но не по сути Асет поддерживает новую власть, не отдавая себе отчета в грядущих последствиях, успокаивая себя мыслью о том, что следует притворяться покорными и жить по законам тех, кто находится у власти, если от этого напрямую зависит финансовое и семейное благополучие. Вера в Аллаха для нее "вроде сказок про Красную Шапочку", а "исторические и религиозные ценности нации" – опасная блажь с красивым названием. Выражение "каждый народ заслуживает свое правительство", наверное, напрямую относилось бы к Асет, если бы не фантастичный мир антиутопии, где "народ" не просто заслуживает то или другое правительство, но переделывается, чтобы наиболее полно удовлетворять это правительство. По Б. А. Ланину, "регламентация жизни – важная структурная особенность антиутопии, а там, где царит ритуал, невозможно свободное движение личности" [Ланин, 1993: 157]. Сюжетный конфликт антиутопии "возникает тогда, когда личность *отказывается от своей роли в ритуале* (прим. – курсив автора) и предпочитает свой собственный путь" [Ланин, 1993: 157]. И в мусульманке Асет "пробуждается" француженка Анетта, ведь за внешней смиренностью и умением приспособливаться к любым условиям жизни в женщине скрываются необыкновенные возможности. Однако ее бунт, запоздалый и бессмысленный, не выходит за рамки рефлексии. И прощение, которое она интуитивно хочет получить от Жанны – девушки, которая не смирилась и выбрала путь, на который в свое время у Асет не хватило сил (и которая напоминает ей бабушку, десять лет не выходившую из дома, только чтоб не надевать паранджу), она не получает.

Духовность главных героинь противопоставляется искусственной бездуховности мусульманских женщин современной Франции, причем отсутствие образованности становится объяснением "дремоты души" –

мусульманка Зейнаб, никогда не видевшая ни одной картины, не может любоваться игрой света и тени на улице. Тяжелая жизнь женщины в шариатском государстве усугубляется двуличностью традиций – через имама, являющимся духовным лицом, мужчинами заключаются трехчасовые браки с проститутками, которые можно мгновенно расторгнуть, трижды произнеся слово-формулу "талак". И женщины, скованные цепью разнообразных запретов, тянутся к свободе, проявляя ее в той минимальной форме, которая не карается законом: в некоторых краях, где женщинам еще разрешено открывать прилюдно верхнюю часть лица, они вызывающе ярко красят глаза. Имея в своем распоряжении минимальную степень свободы и возможности самовыражаться, отличаться от остальных, они доводят эту тенденцию до абсурда, выглядя вульгарнее, чем полностью обнаженные. Этому образу резко противопоставляется образ Жанны Сентвиль, девушки, одетой не по шариатским законам, а значит, непристойно, но при этом излучающей целомудрие. Само имя "Жанна" ("данная Богом") выбрано не случайно. Это национальное французское имя, ставшее непопулярным в конце XX века из-за "простецкого", "деревенского" звучания, является символом чистоты, надежды, а кроме того – решительности, силы, мужества. По словам одного из героев: "уже тогда бы понять, что неладно с Францией, если девушки не Жанны" [Чудинова, 2012: 32]. Являясь последовательницей Севазмиу, Жанна нарушает запреты тоталитарной власти бессознательно, "словно ей это вообще ничем не грозило": когда другие девушки, желающие сохранить европейскую культурную традицию, переступали через харам (запрет в исламе), доказывая себе и окружающим свою радикальность, они испытывали определенную скованность, вспоминая о суровости наказания за подобный проступок, Жанна делает это естественно и просто.

В романе также присутствует героиня, способная на бунт: как и у О-90 из романа "Мы" Е. Замятина, ее бунт – подвиг материнства, совершенный ради спасения жизни своего ребенка. Во время осады Нотр-Дама покорная и забитая скандинавка Хадижа, выданная замуж за имама мечети Аль-

Франкони еще ребенком, преображается, когда понимает, какая опасность грозит ее сыну. Мовсар-Али, чьи предки обогатилась на том, что в начале века отдали пятерых дочерей в лагеря для подготовки шахидок и из "шестерок при Басаеве" стали "родственниками праведных дев", решил использовать младшего ("всего лишь шестого") сына в качестве живого щита. Как и О-90, Хадижа примкнула к Сопротивлению, которое, в отличие от официальной власти, не убивает женщин и детей; как иронично замечает Эжен-Оливье, "сделала муженьку талак" [Чудинова, 2012: 278].

Система мужских образов произведения является зеркальным отражением женской: здесь также присутствуют герой-идеолог (отец Лотар), его духовный последователь (Эжен-Оливье Левек), "перебежчик" от христианства, испытывающий раскаяние за свое предательство (Касим-Ксавье). Отдельную галерею составляют образы мусульман и их последователей, являющиеся воплощением враждебной Системы, устанавливающей свои порядки в жизни новой Франции.

Как Софья Севазмиу, идеализируется в романе и отец Лотар; в глазах Эжена-Оливье он был совсем не таким, какими юноша привык видеть современных священников на редко встречаемых фотографиях, а словно вышедшим из времен начала двадцатого века, когда христианская вера еще не была искажена толерантными отношениям к другим религиям. Соответствуя своей роли, герой-идеолог также привлекателен внешне: молодой и красивый, он холоден и неприступен, а застывшее выражение лица добавляет ему возраста [Чудинова, 2012: 34]. В беседах с Севазмиу и Эженом-Оливье отец Лотар делает краткие экскурсы в историю ислама и католицизма, причем иногда с весьма необычных и нетривиальных сторон. К примеру: традиционное описание исламского рая со страстными черноокиими гуриями в преподнесении священника и через призму христианства выглядит как ад, с иссушающим тело и душу бесконечным сношением с суккубами (демонами в женском обличье).

Эжен-Оливье, внук министранта – мирянина, помогающего священнослужителям во время богослужения, "лет с двенадцати считал себя солдатом". Он изначально не приемлет жизнь в исламизированном мире – "их мире" с "их порядками" и сочувствует жителям гетто – жуткая и безысходная жизнь за колючей проволокой считается им неизбежной платой за достойную жизнь и сохранение собственной культурной традиции. Левек как никто другой знает разницу между набожностью истинной и напускной, так как с детства его преследуют образы: его дед-министрант, мирской помощник в богослужении, который в попытке защитить святыню умирает за нее, и священник, сумевший сбежать, незаметно сбросив с себя церемониальные регалии, а с ними и духовный чин. Эжен-Оливье оказывается достойным внуком своего деда, выполняя его функции при проведении финальной мессы. Покидая собор, преемник христианства видит образы своих предков, словно смотрящих на него со скамьи, гордящихся поступком потомка.

Левек разделяет мнение отца Лотара о том, что Римская церковь пала благодаря поколению католических священников двадцатого века, считающих дьявола "риторической фигурой", официально признавших правильность и равенство всех мировых религий [Чудинова, 2012: 140]. Он считает в корне неверным подобную позицию: по мнению героя, в двадцатом столетии католицизм как явление перестал существовать, а возникший на его месте "неокатолицизм" превратил церковь в пышно украшенную пустышку, сохраняющую лишь внешние атрибуты религии. Такая политика привела в итоге к кризису христианской конфессии: "И вот, когда настоящий враг, почитающий истиной только себя,... пришел, никто и не захотел умирать. И вместо них умерла Римская Церковь" [Чудинова, 2012: 140]. Эжен-Оливье выбирает путь следования Севазмиу, и это "юношеское обожание, не ведающее возраста и пола, бесплотное и неистовое, более родственное смерти, чем жизни" [Чудинова, 2012: 23].

Суть христианского прощения постигает Слободан, сражаясь бок о бок со своими врагами ради цели, неизмеримо более высокой, нежели простая месть. Данный герой является воплощением идеи единения католиков и православных перед лицом угрозы европейскому вероучению.

Тематический центр и самый сильный образ произведения Е. Чудиновой – Собор Парижской Богоматери. В завершающей главе романа "Корабль отходит" автором используется развернутая метафора, описывающая отправление храма к "иному берегу": колонны напоминают мачты, хоругви – паруса, и весь храм воплощает собой судно, отходящее в вечность. Путем включения в канву повествования народной песни "Гибель "Стережущего" проводится аналогия с миноносцем, во время русско-японской войны героически погибшим в неравном бою с превосходящими силами противника. Собор в романе становится не только знаком христианской религии, но и символом культурной традиции предшествующих поколений, всего старого мира. Измененный, искореженный тоталитарной властью в целях идеологической (в данном случае – религиозно-идеологической) пропаганды, этот символ обречен на уничтожение. История повторяется и закольцовывается: внук мученика-министранта помогает священнику провести последнюю мессу.

Несмотря на мощные аккорды завершающего действия романа, призванного стать "небольшой, но решительной победой креста над полумесяцем" [Чудинова, 2012: 214], "Мечеть Парижской Богоматери" проникнута духом исторического пессимизма. Превращенный в мечеть новыми властями, собор трагически повторяет судьбу храма Святой Софии в Константинополе. Уничтожая его, автор доводит сюжет до логического завершения, этим жестом отказывая Европе в спасении. Чрезмерно увлеченная толерантностью и либеральностью, Европа падет, если предаст христианство – за это Елена Чудинова и выносит ей приговор. Через весь роман лейтмотивом идет фраза: "Уступая, нельзя остановиться". Ее раз за разом повторяет офицер-мусульманин Касим, чья жизнь была сплошной

цепочкой уступок. Решив, что профессия важнее веры, он отказывается от своего прошлого, в том числе и от настоящего имени. И лишь когда новая, казалось бы, успешная жизнь, точно молох, собирается пожрать самое дорогое, что у него осталось – дочь, которую вскоре придется отдать в жены "похотливому, разъеденному всеми мыслимыми болезнями старику" [Чудинова, 2012: 186] из высокопоставленных магометан, Касим-Ксавье с ужасом осознает всю чудовищность своей ошибки. "Он не такой, как они, Асет не такая, как они. Но дети, дети растворятся в них, как ложка растворимого кофе в крутом кипятке. Его внуки сделаются ими" [Чудинова, 2012: 187]. Начиная с жестокой критики современной политики невмешательства и религиозного фундаментализма, Е. Чудинова затрагивает более глобальную тему: предавая самого себя, человек обрекает себе не на жизнь, а на существование.

"Месседж" Е. Чудиновой вынесен в специальное послесловие, где автор подробно объясняет, что она хотела сказать своей книгой: "отказ от традиционных ценностей ведет к распаду жизненных идеалов и форм религии, к разрушению самого типа европейца. Человек, лишившись опоры в собственной культуре, беззащитен, в том числе перед другой, агрессивной цивилизацией" [Чудинова, 2012: 307]. "Когда человек начинает относиться к собору как к архитектурному памятнику – он перестает быть готовым за него умереть", – говорит автор в комментарии к роману [Чудинова, 2012: 307]. "Вот это убьет то" – изрекает священник Клод Фролло в "Соборе Парижской Богородицы" В. Гюго, показывая на книгу [Гюго, 2003: 235]. Уже в названии романа автор полемизирует с классиком. Просвещение победит религиозное сознание, но если у Гюго это путь к избавлению от темных суеверий и гнета церкви, у Чудиновой – отказ от всех достижений христианской цивилизации. Не бог допустил осквернения святынь – допустили люди, "играющие в "поддавки": то, что может раздражать мусульман, убирается еще ПРЕЖДЕ, чем они начинают этого требовать... Когда религия превращается из

откровения свыше в культурное наследие, начинается рефлексия, оглядка – как бы никому не наступить на мозоль" [Чудинова, 2012: 41-42].

Данное произведение, по утверждению автора, посвящена столкновению двух миров, происходящему в настоящий момент и эксплицированному в будущее. Чудинова подчеркивает, что в подобном конфликте никто не останется в стороне, поскольку вне зависимости от религиозной принадлежности европейцы "являются собственниками достижений христианской цивилизации" [Чудинова, 2012: 307]. По мнению автора, "европейская цивилизация умрет, когда ее отсекут от христианских корней: конфликт цивилизаций – больше, чем конфликт христианской веры с магометанской" [Чудинова, 2012: 309], чего не осознают люди, не имеющие веры, для которых толерантность и мультикультурность стали общественный стереотипом – "но добродетель, доведенная до абсурда, является пороком" [Чудинова, 2012: 309]. "Существование цивилизационной угрозы признано" – провозглашает автор [Чудинова, 2012: 309].

По классификации А. Н. Воробьевой, роман Е. Чудиновой относится к самой обширной и "жанрово-чистой" группе антиутопий, "наиболее открытой к взаимодействию с другими типами утопий и другими жанрами" [Воробьева, 2009: 17] – социально-политической антиутопии. В контексте динамики жанровых трансформаций антиутопии XXI века с ее усложнением характеров героев, усиления трагического начала и пристальным вниманием к человеческой личности [Воробьева, 2009: 17], "Мечеть" имеет также типичные характеристики данной жанровой формы, как-то: "полярная структура системы персонажей (исламисты и христиане-макианцы), тотальное насилие как страшный итог воплощения в жизнь утопических идей (уничтожение Гетто и взрыв Собора), а также предвосхищение возможной глобализации и перекраивания под ее знаком политической карты мира, предупреждение цивилизации об опасностях, которыми грозят подобные метаморфозы [Воробьева, 2009: 17]. С точки зрения А. Н. Воробьевой, время в антиутопии движется, при этом оно соотнесено с историей героя и его

упованиями на лучшее будущее, а пространство имеет множество граней, что соответствует романному хронотопу. Основная сюжетная линия произведения – противостояние героя-бунтаря и тоталитарного общества, группа персонажей-протагонистов действует как слаженный коллектив (движение христианского Сопротивления), фабула динамична и полна перипетий, сюжетных коллизий. Стилиевые доминанты произведения связаны с целевой направленностью жанра – система репрезентации и нарратива характеризуется декларативностью, наличием пространных монологов и убеждающих речей, многочисленными выдержками из официальных документов, подтверждающих верность выбранного автором пути изображения будущего. Также в романе наблюдается проникновение идеологии в сферу лексики: вместе с завоеванием Европы идет разрушение языка, именуемого отныне лингва-франка или лингва-евро и являющегося пережитком прошлого. Официальным языком Европы становится арабский, даже римские цифры находятся под запретом.

Если верить многочисленным дискуссиям, развернувшимся в прессе, французские стычки с исламистами жителями России расцениваются как абстрактная проблема и не рассматривается в качестве реальной угрозы христианскому миру. Большая часть россиян полагает, что наша страна застрахована от подобного ввиду особенностей исторического развития – мирного сосуществования на одной территории различных народностей и наций. "Россия спасет других, если только ей самой удастся спастись": устами героя-священника излагает свой тезис Е. Чудинова [Чудинова, 2012: 173]. Однако еще Белинский считал, что религия не спасет Россию, потому что русский народ – народ атеистический, "в нем еще много суеверия, но нет и следа религиозности", и "мистическая экзальтация вовсе не в его натуре" [Гоголь, 1952: 435]. По мнению одного из героев романа, религиозность российских граждан – привычка, которая сводится к внешним атрибутам, а количество верующих осталось на том же уровне, что и в коммунистическое время. В подтверждение слов своего персонажа Чудинова приводит данные,

полученные с помощью анализа социологических опросов, проведенных несколькими общественными организациями в России последнего десятилетия двадцатого века. Согласно собранным данным, пятая часть респондентов, не верующих в существование Бога, тем не менее отнесло себя к категории православных людей. Также автор указывает на проблему так называемых "захожан" – людей, считающих себя воцерковленными, но по сути ими не являющимися, вся религиозность которых заключается в крещении и посещении храма несколько раз в год, при полном отсутствии религиозного воспитания и регулярном нарушении церковных запретов.

В условиях современного кризиса системы этнических ценностей, христианская религия, по мнению Е. Чудиновой, является носителем концепции свободы человеческой личности и опорой для гуманистических идеалов. Объявив связь христианства с традиционной западной культурой нерушимым синтезом, автор полагает: предав одно, европейцы предадут и другое.

2.2. Конфликт "Восток – Запад": столкновение цивилизаций в антиутопической прозе начала XXI века

Если основной функцией антиутопии Е. Чудиновой является тенденциальное прогнозирование и предупреждение о грозящей социокультурной катастрофе (что заявлено автором уже в самом комментарии – "Роман-миссия"), а произведение по своей структуре является политическим манифестом, полухудожественным-полупублицистическим текстом, то сюжет "Маскавской Мекки", по мнению критика И. Кукулина, "...в некоторых отношениях совершенно уникален: это художественная (а не декларативная) реализация конфликта" [Кукулин, 2004].

"Маскавская Мекка" – сатирический и фантасмагорический роман, гротескно изображающий возможное будущее России, "лирическая социальная притча", исследующая мифологемы современного общественного

сознания [Кукулин, 2004]. Эта антиутопия построена на приеме контрапункта, совмещении двух планов повествования – Маскава и Голопольска. Несмотря на контрастность изображения сюжетных линий, обе части романа, "советская" и "постсоветская", являются воплощением кошмара.

Герои романа несколько раз упоминают о прошлом, в котором Маскав перенёс бурные потрясения, приведшие к "Слиянию" – установлению режима веротерпимости, в результате которого произошёл синтез мусульманской и европейско-христианской культур. Это можно рассматривать как своеобразное решение религиозного конфликта, развернувшегося в "Мечети Парижской Богоматери". Если в антиутопии Е. Чудиновой люди живут по законам шариата, то в "Мекке" после подписания Хартии Великого слияния официальными в городе-государстве Маскав, чрезвычайно пестром в этническом и религиозном плане, признаны семь конфессий. "Нет ни христиан, ни мусульман, ни буддистов!.. Все мы – братья в едином Боге!.." [Волос, 2003] – цитирует лозунги правительства оратор на площади, после чего открывает нам истинное положение вещей в "счастливом государстве": "Да оглянитесь же! Нам просто заговаривают зубы! Мы – гнием в нищете! Они – купаются в роскоши! И это – равенство?!" [Волос, 2003]. Казалось бы, конфликт антиутопии из религиозного сдвигается к социальному: "Великое Слияние завершилось! Несчастья позади! Ура мы наконец-то уяснили: Бог един! Турок ты, грек, араб, православный, буддист, мусульманин, неважно! Верь, если верится! Молись! Живи!.. И что? Все как двадцать лет назад: погром. Снова громят. Снова кровь. Теперь из-за бабок" [Волос, 2003]. Однако в мировой политической и социальной система после глобализации резко возрастает мусульманское влияние: Россия управляется "меджлисом" (арабский термин, обозначающий высший представительный и законодательный орган), центр города из Арбата переименован в "Рабад", что на тюрбском значит "пригород", "слобода". Меняется политическая карта мира, возникают новые топонимы:

Евроштаты, город Ахметьевск и т. п. Как и в романе Е. Чудиновой, в "Маскавской Мекке" идеология проникает в сферу лексики. Лейтмотивом романа становится "забывание первоначального языка": начиная от имени собственного ("Маскав" вместо "Москва", "Рабад" вместо "Арбат") и заканчивая огромным количеством нарицательных (зандан – темница, меджлис – парламент, кисмет – судьба и т. д.). Как в любой антиутопии, А. Волос стремится сконцентрироваться на демонстрации негативных черт текущего социального устройства.

События "Маскавской Мекки" разворачиваются в более отдаленном будущем, нежели события "Мечети", на что указывают и некоторые технические новшества: роскошный центр города накрыт огромным куполом, под которым всегда сияет искусственное солнце, рождаемость контролируется государством с помощью технологии "беби-мед".

Канва романа состоит из двух сплетающихся сюжетных линий двух разных миров: Голопольска и Маскава. И если Маскав с его социальным расслоением захлестывает "купленная" олигархом Сергеем революция, то Голопольск – типичное советское "болото". Антитеза советского и постсоветского пространства, призванная ответить на вопрос – где лучше живется простым людям? – становится сюжетным лабиринтом, из которого герои не могут найти выхода.

Жанро- и сюжетообразующим событием романа становится ассимилирование столицы мусульманским миром: восточная культура постепенно захватывает и замещает собой европейскую. В "Маскавской Мекке" присутствуют традиционные антиутопические мотивы: мотив разделения людей по "кастам", мотив вмешательства в личную жизнь (запреты и ограничения на создание полноценной семьи), мотив испытания героя (испытание смертью – утоплением в болоте в Голопольске, "кисмет-лотерей" в Маскаве). Главный герой романа, Андрей Найденов, не имеет иллюзий относительно существующего строя, но не дотягивает до роли героя-бунтаря, пытаясь обмануть систему, обыграть ее, а не уничтожить.

Изобретатель-одиночка, он обладает мистическим даром видеть энергетическую ауру человека. Гениальных физик, Найденов пытается исследовать себя, чтобы сделать грандиозное научное открытие. Цели его глубоко утопичны: "ведь что значит исследовать? Это значит выяснить закономерности развития, изменения. Сделав это, можно переходить ко второму этапу – искать способы управления процессом – то есть управлять человеческой душой... чтобы лечить душевные уродства... Прививать щедрость и милосердие..." [Волос, 2003]. Однако исследованию не суждено случиться: опасаясь того, что его дар превратят в оружие, в "Институте Северных Сияний" Найденов пытается изучить свои способности тайно, из-за чего подпадает под увольнение.

По мнению А. Лобина, автора монографии "Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века" бедственное положение героя "не было вызвано внезапной социальной катастрофой, а стало следствием его собственного выбора" [Лобин, 2015: 144]. Испытывая глубокий разлад с миром, в котором он существует, Найденов оказывается жертвой правящего режима. В данной антиутопии женщина (жена Найденова Настя) лишь отчасти становится катализатором бунта героя: желание завести ребенка, создать полноценную семью – в условиях антиутопических реалий коллектива, способного противопоставить себя системе – толкает героя на отчаянный шаг. Ради получения вожеленного "беби-мед" он рискует собой на "кисмет-лотерею", в которой можно выиграть большие суммы денег, но проиграть какую-либо часть тела или даже жизнь. Однако игра ведется нечестно, и Найденов, как не сумевший выкупить свою жизнь, отправляется в тюрьму-"зندان", откуда по счастливому стечению обстоятельств его освобождают участники революционного движения, захватившего Маскав. Фабульно семейная драма главного героя "тесно переплетается с давно подготавливаемым социальным взрывом, образуя целостный динамичный сюжет" [Лобин, 2015: 145].

Как и в романе Е. Замятина "Мы", попытка государственного переворота оборачивается провалом: но в карнавальном, сатирическом ключе – из-за смены интересов одного из его устроителей. А. Волос ставит под сомнение идею о том, что революция может быть путем к формированию истинно гуманистического демократического общества. Попытка народного бунта в Маскаве обоснована не политическими и идеологическими соображениям, а социальным недовольством: основной движущей силой конфликта становятся деньги: "дело-то есть дело, верно? Бабки не умирают... – Габуня погрозил пальцем. – Ты не думай. Беспорядки? Революция? Фигня эта революция. Революция тоже за бабки. Бабки важнее революций..." [Волос, 2003]. Оплачивает революцию, подкупая коммунистических деятелей, олигарх-миллиардер Кримпсон-Худоназаров, которого ведут собственные интересы, никак не связанные с желанием остановить диктатуру власти.

Несмотря на то, что в глобализованной столице будущего победил Восток, и права жителей-славян угнетаются, в Маскаве не распространен радикальный ислам, а жители города совмещают в своей эклектичной культуре европейские и мусульманские традиции. Церкви расположены рядом с мечетями, и даже органы правопорядка разделены в соответствии с текущей культурно-исторической ситуацией: в Маскаве параллельно работают две милицейские службы – христианская и "мамелюкская".

Тем не менее, ведущим конфликтом романа становится подавление свободы индивида обществом, а в центре антиутопической реальности "Маскавской Мекки", согласно жанровому канону – человеческая личность, существующая в агрессивной и токсичной для нее среде. Несмотря на произошедшие в городе религиокультурные и социально-политические преобразования, желание человека вести полноценную жизнь остается неизменным, как и то ощущение безысходности, которое наполняет его при осознании своей невозможности достичь счастья. По мнению исследователя, на смену попытки сохранить в себе идеалы добра и справедливости приходит

"стремление отомстить, вступить в жесткую и бессмысленную конфронтацию с миром и даже ценой своей гибели утвердить свою самоценность" [Лобин, 2015: 167].

Роман А. Волоса, по мнению И. Кукулина, однозначно пессимистичен: описание просоветской эпохи перекликается с антиутопическими произведениями В. Войновича и В. Аксенова, а постсоветской – с футуристическим произведением А. Проханова "Господин Гексоген". Бунт, учиненный бедняками, являющийся аллюзией на события 1993 года – "инвариант исторической травмы, реализованная метафора бессмысленного и обреченного восстания" [Кукулин, 2004]. По мнению критика, замятинская идея о вечном противостоянии энергии и энтропии, изложенная в статье "О литературе, революции, энтропии и прочем" и ставшая ключевой концепцией романа "Мы", в произведении А. Волоса снижается, лишаясь героического пафоса: "бесконечная цепь революций – не проявление исключительной склонности к инновациям, а безвыходный круговорот рабства и жлобства" [Кукулин, 2004].

Все возвращается на круги своя после революции в Маскаве. В данном контексте символичным для романа является образ Ленина-Виталина, являющегося во сне художнику из Голопольска, который достает алебастровые часы, символизирующие "замершее время", конец истории, которая "возможна или как симулякр, жалкая монументализация, или как постоянно воспроизводящийся в реальности цикл "революция – относительное благополучие – разворовывание – революция" [Кукулин, 2004: 267]".

Мусульманский фундаментализм завоевывает новые позиции: в Германии Кабакова возникает "исламская джамахирия Северная Рейн-Вестфалия", миром "Мечети" правит Евроислам, пришедший на смену Евросоюзу. Москва Волоса не просто поменяла имя (в соответствии с таджикской транскрипцией), но и всю топографию: Маскав разделен

напополам проспектом Слияния, рядом с православным храмом высится мечеть с минаретом.

Великая Россия "Приговоренного" раскинулась от Москвы до Волги, сохранив ничтожную часть своей территории и звание "последней великой страны". Фактически она срослась в единый гигантский полис, богатый на спекулятивно нажитые деньги и пенсионеров, живущих на доходы со своих капиталов. В мире воцарился хаос: две независимых Ирландии воюют друг с другом, Африка и Америка объединились под мусульманским знаменем для борьбы с Соединенными Штатами Мексики и Техаса, Хабаровский край переименован в Автономный Освобожденный Китай, Испания исчезла с карты мира, а странами Большой Восьмерки становится содружество восточных держав, южная Африка и Бразилия.

В своем докладе главный герой-экстраполятор Юрий Ильич, владеющий уникальной способностью перемещаться в будущее, объясняет причины, приведшие к обострению общемировых конфликтов. Среди них политические: повальное возникновение суверенных областей и государств, обособленных по национальному и религиозному принципу, рост агрессивности мусульманского фундаментализма, в результате чего новой ареной мировой истории становится Юг и Восток; экономические: финансовая невыгодность производства новых товаров и, как следствие, отсутствие технологических инноваций, социальные: возрастной дисбаланс, возникший в результате экспоненциального развития медицины – резкое увеличение в обществе процента пожилых людей, виртуголизм – "компьютерная зависимость, названная по аналогии с "алкоголизмом" [Кабаков, 2010: 84]. Все эти причины послужили толчком для смещения духовной перспективы в сторону распада общего духовно-морального облика "нового человека" и формирования "общества постмодернистской "мультикультурной и амбивалентной" этики" [Кабаков, 2010: 75]. Под знаменем лозунгов "справедливость, социальные гарантии, права меньшинств" толерантность довела общество до крайностей, таких, как

легализация наркотиков, поддержка педофилии, терроризма и проч. Изучая причины данного явления, автор подчеркивает разницу между "симптомами" российскими и мировыми: "Их свобода довела, а нас отвращение к ней" – вечное русское желание найти кого-то, кто сможет решить твои проблемы – "строгого барина, товарища генерала, отца народа", чью роль теперь выполняет Генерал-Секретарь.

Несмотря на кажущуюся стабильность России в изменчивом мире и крепость "славяно-исламского братства", населяющего ее, еще в две тысячи четвертом году на празднике в Грозном экстраполятор слышит тихий голос пресс-секретаря, диктующий ему на ухо пророчество о том, что Россия станет оплотом мусульманского мира, и славяне станут для нее чужаками, обузой, от которой необходимо будет избавиться. Мир оказывается разрушен, и все, что могут герои – "рыться среди битых идеологических камней, искать хоть что-нибудь, чем можно замостить дорогу в тупик нашей истории" [Кабаков, 2010: 94].

А. Василевский в своей статье "Опыты занимательной футуро[эсхато]логии" так определяет жанровое своеобразие повести "Невозвращенец" А. Кабакова: "Своего тяготения к коммерческим образцам писатель не скрывает, весь круг его установок, признается Кабаков, – "установки человека, занимающегося массовой литературой, ориентированной на современное общее восприятие"" [108 Василевский 1990: 258-259]. Критик также считает, "что образцом – "колодкой" в данном случае служит типовая модель западных фильмов-катастроф", а истинным содержанием таких произведений в первую очередь является собственно происшествие, "на воспроизведение которого усилий не жалеют, а основным действием оказывается борьба героя, сильного духом и телом, за свое выживание и за спасение хотя бы одной красотки" [Василевский 1990: 258-259], причем такой герой непременно должен с блеском преодолеть все препятствия, что является обязательным условием жанра.

Некоторые критики считают, что и "Невозвращенец" А. Кабакова, и "Мечеть Парижской Богородицы" Е. Чудиновой нельзя в полной мере назвать литературой. Однако нельзя не согласиться с мнением Б. Ланина о том, что "сниженность эстетических показателей все-таки не выводит даже слабые художественные тексты за пределы литературы", так как "литература жива именно тем, что художественные "образцы" сосуществуют в ней с потоком вторичных произведений" [Ланин, 1993: 143], которые зачастую становятся образцами жанровой чистоты, а произведения, незаурядные в художественном отношении, "взрывают" жанровые каноны, тем самым утверждая оригинальность художественного видения их авторов, способствуя движению, развитию и обогащению жанра. Таким образом, каждое произведение вносит свой собственный определенный вклад в развитие и наполнение литературного процесса.

Если для "Невозвращенца" характерна сценарная отрывистость, напоминающая видеоряд (события прошлого и настоящего хаотично сменяют друг друга), то "Приговоренный", написанный на одиннадцать лет позднее и являющийся сюжетным продолжением "Невозвращенца", по своей структуре скуп на события и близок к философскому монологу. Мысли главного героя находят продолжение в речи, которую они пишет, обдумывая случившиеся в мире события. Произведения объединены метасюжетом с загадочным институтом и общим героем – экстраполятором, предугадавшим кровавое будущее России и всего мира. Контроль над жизнью главного героя осуществляет пара карикатурных персонажей, прикрепленных к нему от таинственной конторы: Сергей Иванович и Игорь Васильевич. Действуя по всем канонам псевдокарнавала, они всячески "смешат" читателя своими "гэговыми"¹ выходками вроде стуканья головами, внезапного проведения лекций в поезде с использованием взявшимися из воздуха схемами и диаграммами и проч. Эти "два нестареющих клоуна", носящие

¹от англ. gag — шутка, комический эпизод – комедийный приём, в основе которого лежит очевидная нелепость.

"бронированные пиджаки моднейшей фирмы "Руслан Арманиев" и противоминные брюки" вносят снижено-карнавальным элемент в канву повествования [Кабаков, 2010: 82]. Их отношение к экстраполятору становится очевидным благодаря деталям (например, фрак для него они берут напрокат в костюмерной Думского театра оперетты). Но в один прекрасный момент карнавальная мишура блекнет, когда прикрепленные заявляют: "Контора бессмертна. И мы тоже" [Кабаков, 2010: 94].

Рассказ В. Маканина "Однодневная война", написанный в 2001 году и являющийся частью цикла "Высокая-высокая луна", вошел сразу в несколько авторских изданий: в одноименный сборник (2010), жанровую антологию "Антиутопия" (2011), — а также был опубликован в межавторском литературном проекте "Книга, ради которой объединились писатели, объединить которых невозможно" (2009). Сюжетом рассказа является размышление о возможном военно-политическом столкновении России и США, его причинах и последствиях. Хотя основная тема "Войны" — желание истории "найти виноватых" — подмять под себя и изничтожить отдельные личности, свалив на них ответственность за глобальные катаклизмы, религиозный вопрос, по сути, является завязкой.

Автор начинает рассказ с ироничного замечания о конструировании фабулы, делая замечание о том, что единственный в произведении эпизодический женский персонаж не станет востребован для сюжета, поэтому появится лишь в начале и конце, заключив повествование в кольцо [Маканин, 2011: 178]. "Телесное оказывается возбудителем духовного, низменное борется с возвышенным, пытаюсь пробудить его от сна" [Ланин, 1994: 154], и сниженный образ молодой таксистки, скрывшейся в кустиках и потом "извиняющейся" за это веселым приветствием: "ладошка ее при отмашке сверкнула — ура! ура!" [Маканин, 2011: 209], — является отсылкой к антиутопическому канону, в котором традиционная роль женщины — быть "пробудителем" мужчины. Здоровая молодая женщина будоражит мысли заключенного под домашний арест старика экс-президента, "радного какому-

никакому контакту" [Маканин, 2011: 180]. И – выполняя указанную автором роль – исчезает, осуществив свою функцию в повествовании. Однако герои рассказа – уже не классические "бунтари", а жертвы, и даже желание сблизиться, долженствующее возникнуть при виде "зазывно очерченной фигуры" – то самое, что "дает силы для борьбы за жизнь", не пробуждает искры в угасающих телах и душах.

Сюжет разворачивается в недалеком будущем, когда человечество подошло вплотную к достижению утопической гармонии: "навоевавшие народы" разрабатывают "общий проект для всеобщего спокойствия" – создают сеть спутников, готовых предупредить любую военно-воздушную угрозу [Маканин, 2011: 183]. Тем не менее, в России, стране с урегулированной политической обстановкой и почти европейскими традициями, создаются условия для зарождения межнационального конфликта. Как констатирует автор, "религиозные трения... тем и вечны, что их искры поддуваются ветерком истории" [Маканин, 2011: 184]; тлеющим угольком на этот раз оказались татары. Поводом для запуска межконтинентальных ракет становится отказ России выводить танки из Казани, где воинственные верующие принялись громить "захватчиков", так как "федеральные чиновники, занимаясь нудными, но мелкими хозяйственными делами, умудрились крепко задеть... религиозные чувства татар" [Маканин, 2011: 184]. Фатальный ряд случайностей: неудачное подключение милиции к мирной акции исламской молодежи, случайный ночной пожар в старинной мечети города, отсутствие российского президента, чьи заместители, растерявшись, наспех ввели в Казань армейские части, – приводит к катастрофе. Ибо "когда неверующие агрессивны [прим. – курсив автора], верующие, слава Аллаху, воинственны" [Маканин, 2011: 184-185]. НАТО, вмешиваясь во внутреннюю политику Российской Федерации, запускает ракеты, отчизна отвечает Западу тем же, в итоге: в Швейцарии, у самых Альп, снесен "пяток чистеньких деревушек", в Америке уничтожено двухмиллионное население Чикаго, Россия, оставшаяся без нефти и газа, из

третьего тысячелетия отброшена в первое. Религиозный конфликт послужил началом общемирового, в Однодневной войне не оказалось победителя.

Помимо конфликта конфессионального, в рассказе представлен и конфликт культурный, ставший традиционным для литературы конца XX века: столкновение России с США. Суть противостояния стран, настроенных друг к другу оппозиционно, передается автором в интересной детали: кличка пса американского экс-президента - Иван, а российского - Джек, так как в обеих странах имела традиция "крупных сильных собак звать популярными именами из чужих и отчасти противостоящих стран" [Маканин, 2011: 193]. Оба президента ночью в одной и той же ситуации сталкиваются с одной и той же девушкой-таксисткой, и реагируют на встречу совершенно одинаково. Автор не наделяет героев собственными именами, обозначая их "экс-президент Р (российский)" и "экс-президент А (американский)". В этом параллелизме образов, "зазеркаленности" автор демонстрирует нам схожесть мышления людей, принадлежащих совершенно разным культурам, нациям, религиям. И судьба их – бесславность, изоляция, одинокая старость – также одна на двоих. Жернова истории перемалывают виновных. В отличие от классической антиутопии, в которой главной разрушительной силой, посягающей на свободу личности, является правитель государства или элита общества, в рассказе В. Маканина символом тоталитарной власти становятся средства массовой информации.

Тиражирование "очередного судимого старика" превращается в "ежевечернюю духовную пищу и молитву" граждан всего мира "перед голубенькой свечечкой телеэкрана" [Маканин, 2011: 203]. Церковью нового человека становится телевидение, возведенное в ранг золотого тельца. "Величие и красота *процедуры*" (прим.: курсив автора) [Маканин, 2011: 194] затмевает кантовскую этику долга и звезд, которые блекнут перед жестоким доводом: любой правитель – подлец, и наказание его заслуженно. Являясь, по сути, описанием суда, рассказ судит тех, кто обвиняет в своих бедах сторонние силы: "Его, не спавшего ночь за ночью в то тревожное время,

считали беспечным – и повинным в гибели... Или им невдомек, что его решения и его воля – это их решения и это их (и ничья иная!) воля. Они (люди, соотечественники) не хотели даже минуты подумать, развернув столь простую мысль в сторону правды – в свою сторону! Зато хотели судить" [Маканин, 2011: 204].

"Время и Демократию никому не остановить", – иронизирует Маканин, рисуя грядущие перспективы современной жизни [Маканин, 2011: 201]. Мировое сообщество не вынесло урока из "однодневного недоразумения", "случайности", "исторической запятой", потому что уроки, как правило, легко забываются. Как и прочие произведения, рассмотренные в данной главе, рассказ проникнут духом исторического пессимизма.

В "Приговоренном" А. Кабаков показывается, как вместе с саморазрушением культуры идет уничтожение человеческой души. Тотальный атеизм нынешнего поколения, считает автор, является реакцией на религиозный фанатизм предыдущей эпохи, так как "нельзя практическими интересами объяснить чудовищный взрыв национализма, всего за каких-то десять лет разрушивший мировой порядок конца XX века" [Кабаков, 2010: 89]. Через мысли главного героя А. Кабаков доносит до читателей идею о том, что суицидный процесс почти доведен до конца, а обновление культуры сменилось разложением, привнесенным в искусство группой претенциозных, алчных и бессовестных художников [Кабаков, 2010: 109]. Благодаря культурной революции зло завладеет умами людей, вытеснив добро на периферию, где оно подвергнется всяческому осмеянию. Именно культура решающим образом повлияет на формирование нового человечества. Тенденция подмены веры на состояние неоязычества или полного неверия подтвердит отрицаемое ранее влияние искусства на общественную жизнь и раскроет его ужасные последствия. Трагичным также оказывается тот факт, что мир устоявшегося рационализма разрушила не война или тоталитарная идеология (как в классической антиутопии), а политическая корректность, считающаяся высочайшей европейской ценностью. Революционной силой

оказываются не толпа бедноты из рядов нищих гастрабайтеров, а успешные жители Европы и Америки – так же, как и в антиутопии Е. Чудиновой, катализатором бунта становятся образованные мусульмане, воспитанные в рамках западной культуры.

По мнению главного героя, Юрия Ильича, "в какие-то тридцать-сорок лет" целую цивилизацию погубил "безмозглый идеализм дармоедов из Гарварда и Сорбонны, богемных бездарей и шутов" [Кабаков, 2010: 76]. Доведенная до крайности политкорректность принимает в повести уродливое шутовское обличье: начиная от открытых судебных слушаний для террористов и заканчивая легализацией гомосексуализма, наркотиков и педофилии. Атеистические настроения вылились в богоборчество, а затем – в полную гибель культуры: люди, не захотевшие жить по божьим заповедям, вместо утопии устроили апокалипсис. А. Кабаков предупреждает о том, что тотальная свобода от культурной и религиозной традиции, порождающая хаос, может вызвать крах всей евро-христианской цивилизации.

XXI внес свои коррективы в мировосприятие автора, выразившиеся в смене убеждений одного из героев дилогии, экстраполятора Николас Лаже (или же Николая Михайловича Лажечникова), пишущего на европейских языках. Как представитель старшего поколения, в "Невозвращенце" (написанном в конце XX века – а именно, в 1988 году) он дает совет более молодому коллеге, призывая учиться у европейцев цивилизованности, и даже "приглашал бежать, если в России совсем худо станет" [Кабаков, 2010: 97]. В "Приговоренном" Лажечников признает свою веру в Европу как оплот западных традиций утопической: "накрылась медным тазом... их цивилизованность. Вот и они головы друг другу отрывают, за национальность к стенке ставят..." [Кабаков, 2010: 97]. В его монологе появляются звучащие предсказанием апокалиптические мотивы о том, как изъеденное грехами людское племя, брошенное Богом на произвол судьбы, уничтожит самое себя. В контексте того, что предсказание, по сути, является профессиональным родом деятельности и прямой обязанностью

экстраполятора, подобное пророчество ожидаемо сгущает краски в повествовании.

Американский исследователь-аналитик, социальный философ и политолог Сэмюэл Хантингтон утверждал, что "важнейшей детерминантой мировой политики конца XX-начала XXI вв. становится принадлежность наций не к одной из мировых систем, а к той или иной цивилизации, основным определяющим признаком каждой из которых наиболее часто является религия" [Хантингтон, 2003: 57]. Именно она, по мнению ученого, представляет собой самую мощную мотивирующую и мобилизирующую силу. Несмотря на прекращение глобального противостояния советского и западного миров и выход России и США из пятидесятилетнего конфликта, планету по-прежнему раздирают на части конфликты, возникшие на религиозной, культурной и национальной почве [Хантингтон, 2003: 57]. По мнению ученого, процессы, происходящие в экономической и социальных сферах, нарушают взаимосвязь человека с культурными традициями той местности, в которой он проживает. Религия восполняет нехватку чувства "причастности", зачастую воплощаясь в довольно радикальных формах. Возвращение религией ведущей роли в общественной жизни, или, согласно выражению Ж. Кепеля, известного исследователя мусульманской культуры и религии, "реванш Бога" [Kerel, 1994], создает необходимый базис для чувства человеческой сопричастности с группой, не разделенной по национальному признаку, и служит консолидирующим фактором для цивилизации.

К сожалению, глобализации уже не избежать, как не избежать столкновения религиозных учений – в той или иной форме. И хотя традиционно наиболее приемлемым и гуманным способом преодоления межконфессиональных конфликтов является толерантность, подразумеваемая как одна из фундаментальных ценностей современного мира, авторы вышеперечисленных антиутопий подчеркивают: толерантность – амбивалентна. Лишь в мире, где жизнь людей будут регламентировать не

конфессиональные, а общечеловеческие принципы, возможна социальная стабильность.

Фантастические элементы, характерные для классической антиутопии, в вышеперечисленных произведениях минимальны. Теряется необходимость дополнения ими образа нового мира, так как он является логичным развитием настоящего, расположенного на небольшом отдалении от будущего. Эту особенность современных антиутопий отметила М. А. Черняк в учебном пособии, посвященном русской литературе начала XXI века: по мнению автора, их специфика "состоит в "узнавании" реальности, сочетании гиперболизированных деталей нашей действительности с фантастическим сдвигом этой самой действительности, писатели лишь усиливают, а зачастую лишь фиксируют то, что уже существует в реальности" [Черняк, 2009: 17].

Рассмотренные произведения, представляя собой экстраполяцию развития современной цивилизации, являются не только рефлексией на последние политические события, но и мощным предостережением для нынешнего поколения, чье дальнейшее существование может обернуться крахом. Разъясняя суть "Приговоренного", Кабаков размышляет о том, что саморазрушение свойственно любой цивилизации, развитие которой идет одновременно с умиранием: распадаются традиции, подвергаются сомнению основные цивилизационные ценности. По его мнению, свобода стала основой для концепции мультикультурности, а она, в свою очередь, – теоретической основой для "размывания этнического, религиозного и поведенческого образа западного мира" и всей евро-христианской цивилизации. Россия же "пытается вскочить в последний вагон поезда, идущего к пропасти. Так было с запоздалой, истерической и кровавой индустриализацией, так может произойти и с политкорректностью – смешение ее с дремучей ксенофобией способно дать такой взрыв, какого мы даже представить не можем" [Кабаков, 2012].

Выводы по главе 2

XXI век – время эволюции жанровой формы классической антиутопии. В данной главе были рассмотрены произведения, открывающие новую веху в истории антиутопической мысли. В связи с усилением общественных тенденций к глобализации религия получила новый импульс для усиления своего влияния на все сферы человеческой жизни, что нашло отражение и в литературе прогностико-предупреждающего характера. **Если в классической антиутопии XX века религией было поклонение некому идолу-государству либо человеку-Благодетелю, представляющему это государство, вера в чистый разум и рациональное начало, то в антиутопии XXI века координаты сдвигаются к конкретным религиям.**

В главе были рассмотрены такие произведения, как роман Е. Чудиновой "Мечеть Парижской Богородицы", роман А. Волоса "Маскавская Мекка", повесть А. Кабакова "Приговоренный", рассказ В. Маканина "Однодневная война". **Конфликт в данных антиутопиях остается классическим – социальным, однако в нем наблюдается смещение от сферы политики и идеологии в сторону сферы социо- и религиокультурной.** Характерная для русской литературы репрезентация дихотомии "Восток – Запад", попытка исследовать вечное противопоставление этих регионов, отличающихся политическим устройством, религиозными взглядами, ценностными ориентирами, переходит и в антиутопические произведения. Классический конфликт "тоталитарная (массовая) идеология – идеология свободного человека (единичная, оппозиционная, запрещенная)" расширяется до конфликта разных мировоззрений, в отдельных случаях принимающих уродливые диктаторские формы. **Также имеет место трансформация традиционного антиутопического хронотопа.** События всех произведений разворачиваются в недалеком, а значит, обозримом и узнаваемом, будущем (2048 год у Е. Чудиновой, 2017 у А. Кабакова, XXI век у В. Маканина и А. Волоса –

сравнить с XXVI веком "Дивного нового мира" О. Хаксли и XXXII веком романа "Мы" Е. Замятина) Соответственно, **фантастические допущения, служащие для моделирования иной действительности, в указанных произведениях встречаются заметно реже.** Пропадает необходимость использования вымышленных деталей для достоверного формирования образа нового мира, так как оно является логичным развитием настоящего, расположенного на небольшом отдалении от будущего. **Эффект подлинности повествования достигается за счет активной эксплуатации образа текущего социального, политического, культурного развития человечества и использования популярных общественных тенденций.** К примеру, роман Е. Чудиновой богат упоминаниями о реальных исторических событиях недавнего прошлого, ссылками на журналистские расследования, интервью политиков, телепередачи и пр. Эссе экстраполятора из "Приговоренного" А. Кабакова, по сути, является попыткой представить события наступившего "Нового Времени" как результат деятельности освобожденного от всяческих запретов человечества. Следствием преступно безграмотного отношения к чужой культуре и религии является Однодневная война из рассказа В. Маканина. Если в классической антиутопии читатель лишь проецирует изображаемое на определенное государство, то антиутопия начала XXI века напрямую указывает на реально существующие страны и политические группировки. **В перечисленных произведениях пропадает такая деталь, как вневременность и неисторичность, характерная для классической антиутопии: наоборот, появляется причинно-следственная связь прошлого и будущего, преемственность эпох.** В моделируемых авторами мирах за решения, принимаемые или уже принятые в настоящем, несут наказание люди будущего – дети расплачиваются за ошибки отцов. Мир в исследуемых произведениях дробится на кусочки, перекраивается политическая карта, сливаются нации и национальности, тем не менее, **сохраняется оппозиция "замкнутое пространство – внешний мир", в которой основным параметром враждебности внешнего мира (как**

правило, представленным мировыми державами) **становится несовпадение по культурным, религиозным и социальным взглядам.** Этому событию предшествует глобальная катастрофа – победа ислама в "Мечети" и "Маскавской Мекке", обмен ракетами в "Однодневной войне", цепь глобальных катастроф, начавшихся с перестройки экономики в связи с исходом нефти в "Приговоренном". Объединяет данные произведения причина, вызывавшая обширные и разрушительные изменения в мировом сообществе: захват Москвы и Европы мусульманами, межнациональный конфликт на почве религиозных трений, ставший "искрой" Однодневной войны, "чудовищный взрыв национализма, всего за каких-то десять лет разрушивший мировой порядок конца XX века" [Кабаков, 2010: 89].

Отличительной чертой современных антиутопий становится закольцованность, цикличность истории: в "Приговоренном" Левый берег Берлина вновь отделен от Правого стеной, как во времена холодной войны, и по бегущим с Левого стреляют без предупреждения; католические мессы во Франции Чудиновой тайно проводятся в катакомбах – по образцу ранних христиан, Собор Парижской Богоматери, превращенный в мечеть новыми властями, трагически повторяет судьбу храма Святой Софии в Константинополе. Все возвращается на круги своя после революции в Маскаве. Россия "Приговоренного" вновь носит название СССР, только расшифровывается на это раз аббревиатура как Славянское Содружество Соединенной России.

Качественные изменения коснулись образной системы персонажей: если в классической антиутопии героиня лишь провоцирует героя на активные действия, оставаясь безликим "катализатором" бунта, в романе Е. Чудиновой женщина из субъекта, призванного "смутить" героя-конформиста, трансформируется в движущую силу истории. Касательно "Мечети Парижской Богоматери" уже нельзя утверждать, что мужские образы ведут свои сольные партии, в то время как женские – лишь сопровождают им. Тенденция к "уравновешиванию" системы персонажей

берет начало еще с рассказа Л. Петрушевской "Новые Робинзоны" и наиболее полно раскрывается в антиутопии XXI века.

"Приговоренный" А. Кабакова и "Однодневная война" В. Маканина являются философскими размышлениями о будущем. В отличие от классической антиутопии, в данных произведениях **не разорвана взаимодействие прошлого, настоящего и будущего: более того, на причинно-следственных связях строится сюжетная коллизия.** Человечество получает именно то, что оно заслужило, ради чего сражалось. Герои – экстраполятор Кабакова и президенты Маканина – в сюжете являются лишь людьми, пытающимися осмыслить произошедшее и в традиционной для антиутопии дневниковой манере описать Новый мир. Они способны лишь на болезненную рефлекссию, не на бунт.

Все произведения, рассмотренные в данной главе, **проникнуты духом исторического пессимизма:** под лозунгом "так не достанься же ты никому!" уничтожается Нотр-Дам, погребая под своими обломками героев-идеологов, медленно угасают ставшие мишенью для всеобщей ненависти экс-президенты, сбежавший из настоящего в ужасное будущее экстраполятор возвращается назад к "своим", конечной точкой путешествия выбирая Ваганьково.

Антиутопическая литература на протяжении всего своего бытования в историческом процессе неоднократно играла провидческую роль, обладая удивительным свойством обнаруживать, осмыслять и представлять потаенные человеческие страхи относительно будущего. Авторы антиутопий, поднимающих религиозный вопрос, предостерегают об угрозе бездуховности, которая уже завела нашу цивилизацию в тупик и привела к релятивизму, гедонизму, интеллектуальной деградации, полному отсутствию духовной культуры масс с одной стороны, и к уничтожающим основы социума псевдолиберальным ценностям общества потребления с другой. Они призывают к правильному пониманию термина "толерантность". Она означает "ТЕРПИМОСТЬ", т. е. ДОПУЩЕНИЕ, согласие определенного

присутствия иной культуры на собственном культурном пространстве, что вовсе не равно ее внутреннему принятию и измене собственному национальному, религиозному и культурному мироощущению. А те, кто выступают с подобными инициативами, предают свою веру, культуру и традицию, не заботясь о сохранении национальной идентичности собственных народов, в чем, по мнению писателей-антиутопистов, и таится опасность.

ГЛАВА 3. БЕССМЕРТИЕ КАК ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА: АНТИУТОПИЯ Д. ГЛУХОВСКОГО "БУДУЩЕЕ"

В научно-фантастическом романе "Будущее" Д. Глуховский, автор бестселлеров "Метро 2033" и "Метро 2034", ориентируясь на классические литературные произведения Р. Бредбери, Е. Замятина, С. Лема и братьев Стругацких, использует фантастику как прием, раскрывающий важные этические и социальные проблемы с неожиданной стороны.

Действие произведения происходит в утопическом мире людей, сумевших обрести бессмертие: слово "утопия" даже вынесено в название книги, однако можно отметить жанровую амбивалентность данного произведения. Предысторией и фантастическим допущением романа становится открытие эликсира вечной молодости – особого лекарства, сумевшего поставить на паузу процесс старения. Эта революционная находка коренным образом изменила человеческое мировосприятие, разрушив многовековые социально-психологические и культурно-этические традиции. По мнению автора, данный элемент, являющийся сюжетообразующим, не представляется несбыточно-фантастичным и имеет под собой реальную почву, так как уже сейчас "человечество стоит на пороге бессмертия", что подтверждают результаты генетических опытов, проводимых на лабораторных животных [РИА новости]. Как считает Глуховский, нынешнее поколение с большой долей вероятности станет последним из тех, для которых смерть будет краеугольным камнем существования, а значит, задача автора – представить будущее, в котором человек столкнется с одним из важнейших вопросов бытия – вопросом вечной жизни. По его мнению, роман предвосхищает те открытия и изменения в обществе, которые произойдут с нами уже в нынешнем, XXI веке. Роман является попыткой заглянуть в будущее и ответить на вопрос: почти сравнявшись с Богом, "переставший быть созданием и ставший создателем", "венцом собственного

творения", останется ли человек человеком – как бессмертие тела повлияет на его душу [Глуховский, 2013: 36]?

В художественном мире "Будущего" Земля, ставшая вместилищем триллиона людей, катастрофически перенаселена, цивилизация, освоив и заселив горизонталь, расползлась по вертикали. Европа – "единая страна, единый город, мир в себе" [Глуховский, 2013: 35], – превратилась в грандиозный мегаполис, занимающий половину континента, "попирающий землю и подпирающий небеса" [Глуховский, 2013: 35] и схожий с урбанистическими джунглями, в которых бани напоминают стволы деревьев, а переходы между ними – лианы [Глуховский, 2013: 35]. Автор в романе сравнивает свой вымышленный мир с Вавилоном: разрушив легендарную башню, достигшую облаков, бог испытывает удовлетворение, но почти в тот же миг "его сначала уплотнили, а потом выселили" [Глуховский, 2013: 35]. На этот раз дело не в человеческой гордыне – мир застроен Вавилонскими башнями по простой и прозаичной причине – нехватки жизненного пространства; "а вкус к соревнованиям с богом давно утрачен" [Глуховский, 2013: 35]. В мире исполинских небоскребов самым ценным ресурсом стало свободное пространство, которым владеет элитарная верхушка общества.

Решение проблемы человеческой смертности ожидаемо поднимает вопрос о перенаселении планеты. Идея демографического взрыва как прямой угрозы человеческого существования не нова: помимо фантастики, она рассматривалась и в антиутопиях. К примеру, фабула романа Э. Берджесса "Вожделеющее семя" строится вокруг проблемы глобальной катастрофы, связанной с бедственным положением землян ввиду экспоненциального роста населения; в подобной же ситуации находится человечество в "Футурологическом конгрессе" С. Лема. Авторы романов выбирают кардинально различные пути урегулирования проблемы. У Берджесса "Министерство бесплодия" ведет активную агитацию за идею гомосексуальных отношений и химической кастрации, пока Министерство войны не находит идеальный "инструмент саморегуляции" численности

населения и решение вопроса нехватки продуктов – каннибализм. На конгрессе в произведении С. Лема выносятся предложение бороться с увеличением рождаемости семью методами противодействия: "уговоры, судебные приговоры, деэротизация, принудительная целибатизация, онанизация, строгая изоляция, а для упорствующих – кастрация" [Лем, 1998: 429]. Это ведет за собой появление новых специальностей, направленных на оповещение силовых структур о незарегистрированном акте, а также предотвращении ононого, сам факт зачатия попадает в новый уголовный кодекс как тяжелое преступление. Примечательно, что в романе "Футурологический конгресс" от лица японских ученых высказывается инновационная идея построения грандиозной высотки в несколько сотен этажей, стоящее на морском дне, "а крышей достигающее стратосферы, с родильными клиниками, яслями, школами, магазинами, музеями, зоопарками, театрами, кинозалами и крематориями; предусматривались подземные помещения для погребальных урн, телевидение на сорок каналов, опохмелители и вытрезвители, залы на манер гимнастических для занятий групповым сексом (свидетельство передовых убеждений проектировщиков), а также катакомбы для субкультурных групп нонконформистского толка" [Лем, 1998: 430]; таких домов с частично замкнутым циклом жизнеобеспечения – все выделения живущих в них людей, "не исключая предсмертного пота", подлежали регенерации и синтезирования в пищу, – планировалось построить 900 миллионов.

Следует отметить, что в названных произведениях ситуация показана посредством сатирического изображения действительности: и проблема, и методы ее решения гиперболизированы и гротескны. Мир Д. Глуховского выглядит более реалистичным: не посредством сатиры, а через сарказм и горькую иронию он изначально настраивает реципиента на более серьезное восприятие описанного им будущего. Используя этот прием, автор усиливает релевантность своего футурологического прогноза. Так же, как и рассмотренный в предыдущей главе роман Е. Чудиновой "Мечеть

Парижской Богоматери", "Будущее" является антиутопией, строящейся на принципе доведения до логического конца определенной тенденции настоящего.

Страх, вызванный проблемой перенаселения Земли, имеет под собой основание благодаря статистическим данным: за почти две тысячи лет человечество доросло до отметки в один миллиард, но всего сто лет потребовалось на то, чтобы эта цифра увеличилась в 6 раз. Два наиболее известных примера серьезной обеспокоенности возможностью нехватки жизненного пространства – работы ученых Томаса Мальтуса в XIX веке и Пола Эрлиха в XX. Оба ученых предсказывали грядущие глобальные катастрофы, вызванные перенаселенностью.

Первая попытка оценить динамику численности населения и ответить на вопрос, сможет ли Земля прокормить всех живущих на ней, была анонимно опубликована в 1798 г. в научном исследовании Томаса Мальтуса "Опыт о законе народонаселения в связи с будущим совершенствованием общества". В основу своей теории ученый положил закономерность о том, что население, при ничем не сдерживаемом воспроизводстве, удваивается каждые четверть века в геометрической прогрессии. Однако объемы ресурсов, необходимых для существования, растут лишь в арифметической прогрессии, поэтому рано или поздно эти линии пересекутся, что повлечет за собой голод, войны, болезни. Одной из причин перенаселения Мальтус считал гуманитарную помощь низшим слоям населения, поскольку улучшение их жизни ведет к увеличению рождаемости, и кратковременный прогресс вновь приводит к катастрофе. Отбросив агрессивные методы уменьшения численности населения как негуманные, Мальтус предложил ограничивать рождаемость посредством воздержания. Учение Мальтуса было принято неоднозначно. С одной стороны, возникло целое движение "мальтузианцев", проповедовавших идеи о неминуемом истощении ресурсов, при таком же положении дел, с другой стороны, возникла жёсткая оппозиция учению Мальтуса в традиционалистских и религиозных кругах.

В XX веке демографическими исследованиями занялся биолог Пол Эрлих, профессор Стэнфордского университета. Книга Эрлиха "Демографическая бомба", вышедшая в 1968 году, произвела сильное впечатление на общественность, которая нарекла его "вторым Мальтусом" и "пророком популяционного коллапса". По мнению ученого, оптимальная численность населения Земли, при которой каждому человеку может быть гарантирован минимальный набор условий для достойной жизни – от 1,5 до 2 миллиардов. Главным аргументом книги стал постулат о том, что наша планета имеет конечный запас ресурсов, необходимых для выживания человечества, постоянно увеличивающего свою численность. Однако с момента выхода книги мировое население удвоилось, и хотя рост его замедлился, на нынешний момент оно достигло того максимума, который был предсказан Эрлихом как критический. Ученый признал, что на момент написания книги в своих прогнозах он не учел некоторые факты последующего активного развития земледелия, однако, по его мнению, это лишь отсрочило неизбежное. В интервью газете "The Guardian" Эрлих жестко высказался о том, люди представляют некую волшебную технологию, которая обеспечит ресурсами все население Земли, а будет ли она найдена в будущем, неизвестно. [Ehrlich, 2011]. По мнению ученого, человечество смогло бы улучшить уровень жизни многих людей на планете, если бы согласилось потреблять ресурсы согласно четкому распределению, но такое развитие событий утопично, поэтому возникает необходимость в проектировании мира, лишенного данной проблемы.

Проблема демографии давно уже стала одной из самых дискуссионных тем, представленных в информационном пространстве. Несмотря на полярность мнений ученых, сойтись можно в одном – вопрос кризиса перенаселения Земли и нехватки ресурсов является одним из самых острых, поэтому не может не вызывать должной реакции в антиутопической литературе отклика в обществе посредством ее "лакмусовой" функции. В своем романе Д. Глуховский поднимает эту сверхактуальную тему.

Население Земли "Будущего" превышает все существующие ныне прогнозы. Для того, чтобы контролировать демографический взрыв, европейское правительство законодательно ограничило рождаемость, утвердив закон, согласно которому пара, желающая завести потомство, была вынуждена выбирать, чья жизнь будет уплачена за жизнь ребенка. Родитель, сознательно принимающий на себя последствия данного выбора, получал "вакцину старости", из-за которой умирал в течении ближайшего десятилетия. Самовольное размножение в антиутопическом обществе романа находится под запретом; поисками и наказанием нарушителей занимается специализированная структура – так называемые Бессмертные. Их клич: "Забудь о смерти!". Отыскивая нарушителей, Бессмертные насильно вкалывают им сыворотку, блокирующую вакцину, и изымают незаконнорожденных детей. В рейдах свои лица они закрывают пластиковыми масками, копирующими голову античной статуи. Подчеркивается безучастность, бесчувственность, равнодушие маскировочного образа, призванного обезличить своего носителя, унифицировать его. Неслучайно маска – лицо статуи греческого бога Аполлона, ведь наряду с основными и общеизвестными функциями покровителя искусств его доменом также было охранение стад, предсказание будущего, врачевание и очищение людей, совершающих убийство. Надевая маску, штурмовики превращаются в "бога света, юности и красоты", стоящего на защите вечной молодости [Глуховский, 2013: 38]. Эту позицию декларирует и отстаивает текущий лидер "звена" Бессмертных, идущих на очередное задание, Эл: "Все хорошее заканчивается <...>. Воды в обрез, так? Мочу свою фильтруем и пьем! Места в обрез! Жратвы! Энергии! Все на пределе! Мы в опасности. стакан полон. Еще капля – и через край хлынет. И капут всему" [Глуховский, 2013: 37]. С точки зрения типичного "карателя"-Бессмертного, нарушившие правила – враги Европы, которые хотят извернуться и обмануть других, чтобы их дети потребляли неположенные им по закону ресурсы. Утверждая, что настоящее – самое лучшее время из всех,

что были на планете, он призывает отстаивать его, уничтожая тех, кто идет против закона: "Они преступники. Паразиты. Они должны заплатить. Мир <...> просто устроен: черное или белое. Мы или они" [Глуховский, 2013: 37]. Бинарная оппозиция "добро – зло" реализуется в контекстной антитезе "человек – животное", в данном случае являющейся сюжетообразующей. Нарушителей Закона о Выборе сравнивают с неразумными зверями, которыми руководит лишь инстинкт продолжения рода, для бессмертных они – тупиковая ветвь эволюции. Это противопоставление многократно подчеркивается средствами художественной выразительности, усиливающими сходство "преступников" со зверями: женщина, нарушающая закон, сравнивается с обезьяной. "Глаза у нее не открываются, лоб и щеки поросли мелким темным ворсом, будто она зачата от шимпанзе" [Глуховский, 2013: 404], ребенок – "маленький бабуин с лиловым языком" [Глуховский, 2013: 234] и т. п. Старость в мире "Будущего" – проявление слабости, выраженное в потакании животным инстинктам, "отказ от человеческого в себе" [Строганова, 2013]: по мнению главного героя, люди, не желающие подчиняться общим для всех правилам, теряют человеческий облик и все "людские" привилегии: "<...> не хочешь жить как человек — живи как скотина! А скотина стареет! Скотинадохнет!" [Глуховский, 2013: 48]. В то же время подчеркивается животная сущность самого главного героя романа – штурмовика Яна Нахтигаля, от чьего лица ведется повествование: "Я псина, зверюга", – говорит он сам о себе, – "Меня не примут в боги. Я не заслужил и не буду даже стараться" [Глуховский, 2013: 475].

Проблематика антиутопии Д. Глуховского во многом обусловлена темпоральным дискурсом, в целом базирующимся на осмыслении категорий времени, но особо пристально концентрирующимся на гипотетическом, предиктивном, возможном. Как становится понятно из названия романа, основной акцент смещен в сторону будущего.

Согласно энциклопедическим статьям, "время – это фундаментальное свойство бытия, выраженное в форме движения, изменения и развития

сущего из прошлого, через настоящее в будущее" [НФЭ, 2010: 450]. Будущее – метафизический концепт, изучаемый философией, имеет двойное толкование: как нечто predetermined и как зависящее от действий отдельно взятых субъектов. Тоталитарное государство антиутопии навязывает детерминизм будущего, а герой-бунтарь, в свою очередь, является символическим выражением свободы человеческой воли, способной влиять на канву времени. По словам Б. Ланина, "попытки заглянуть в будущее оказываются сродни взгляду в лицо судьбе" [Ланин, 1993: 161], поэтому антиутопическая коллизия "приобретает масштабы схватки человека с судьбой", а при подобном размахе "неизбежно укрупнение – либо судьбы, либо героя, либо времени" [Ланин, 1993: 161]. Главному герою романа Д. Глуховского удастся перезапустить время, откатив настоящее на век назад. Его успех трактуется амбивалентно. "Обнуляя человечество", Ян Нахтигаль поворачивает вспять машину прогресса, а роман приобретает кольцевую композицию. Вместо традиционной отметки "Конец" на последней странице произведения звучит "Начало", что придает финалу положительные коннотации.

Отдельную часть системы темпорального дискурса представляет ретроспективное время, отраженное в детских воспоминаниях главного героя. Ян Нахтигаль стал жертвой "Закона о Выборе" – его, как и других незаконнорожденных, отправили в интернат закрытого типа, чтобы растить из них будущих Бессмертных – цепных псов правящего режима.

Время, как любая метафизическая абстракция, в романе представлено не только посредством цепочки сюжетных событий, системы флэшбэков и мечтаний героев, но и зачастую описывается при помощи средств художественной выразительности. В "Будущем" время предстает перед читателем и более конкретно. Центральным образом романа становится гигантская одноименная картина, занимающая целую стену бедного квартала Европы. Описанная как "румяная утопия" прошлого, состаренная, как древние полотна, она изображает будущее таким, каким видели его люди

прошлого века. Время исказило счастливую картину о покорении космоса – антиутопическое настоящее исказило лица героев, сделав их улыбку больной и зловещей. Парадоксальность ситуации усиливает то, что люди, ставшие прообразами героев картины, спустя десятки лет выглядят лучше, чем их собственное изображение. Аллюзия на "Портрет Дориана Грея" О. Уайльда призвана подчеркнуть как бездуховность нового человека, погрязшего в удовольствиях, так и предвосхитить финал романа. Время перестает быть ценностным компонентом бытия для людей, обретших бессмертия, поэтому значимость его нивелируется. Однако настоящее бедных жителей трущоб, не имеющих личного пространства и вынужденных существовать в крошечных клетушках размером в полтора метра, выглядит не менее страшно, ставя под сомнение утопичность заявленного мира.

Темпоральный дискурс антиутопии также включает в себя систему временных мотивов. Мотив борьбы со временем воплощен в основном сюжетном конфликте романа – столкновении элитократической Партии Бессмертия с Партией Жизни, защищающей право человека на создание семьи и рождение детей. Универсалии "бессмертие" и "жизнь" у Д. Глуховского формируют новую бинарную оппозицию, причем "бессмертие" в ней парадоксальным образом заменяет изначальную "смерть". Правящая верхушка общества получила власть над временем, и по законам антиутопического жанра деятельность государства направлена на поддержание этой власти.

Мотив борьбы со временем напрямую связан с мотивом утраченного времени. Ряд фатальных случайностей и сюжетных перипетий приводят к пониманию героем ограниченности человеческой жизни в жестких рамках закона.

Основным мотивом произведения, в соответствии с антиутопической традицией, становится мотив застывшего времени. В гигантском городе из стекла и бетона неразличимы смены времен года, дня и ночи: деревья украшены цветами и плодами одновременно, а бешеный ритм жизни не

замолкает ни на минуту. Карательная организация, членом которой является Нахтигаль, служит ограничителем движения свободной воли, находясь на страже стабильности псевдо-утопического мира.

Конфликт между изменением и стагнацией, неподвижностью и движением является своего рода жанровым маркером. Е. Замятин, автор известнейшей русской антиутопии, в статье "О литературе, революции, энтропии и прочем" упоминал два закона бытия – закон сохранения энергии (революцию) и закон ее рассеивания (энтропию) [Замятин. 1993: 379]. Если первый писатель связывал с постоянным обновлением, то второй, выражающий стремление к покою, стазису, являлся воплощением тяги к покою, то есть к смерти. Подхватывая идею классика, Д. Глуховский видит будущее человечества в перерождении, смене энергетических циклов, а не в энтропии. Таким образом, в романе воспроизводится характерная для традиционной жанровой схемы антитеза "статика/динамика".

Несомненно, роман "Будущее" Д. Глуховского имеет прямые параллели с антиутопией "Мы" Е. Замятина. Оба автора создают модели мира, в которых, казалось, решены все материальные проблемы. Люди в них не знают жизненных трудностей, в обоих произведениях торжествует плоть – "равенство всеобщей сытости", достигнутое путём устранения индивидуальной свободы. Страна искусственного счастья, описанная Замятиным, напоминает остров Утопию, описанный еще Томасом Мором. Общество, изображённое в романе, достигло материального совершенства и остановилось в своём развитии, погрузившись в состояние духовной и социальной энтропии. Жители Европы "Будущего" имеют все возможности проводить вечность в покое и счастье – в их распоряжении всевозможные увеселительные заведения вроде купален с гроздьями сотен бассейнов, огромный выбор разнообразных "таблов" – таблеток, стимулирующих эмоции ("таблетки безмятежности", "таблетки счастья" и т. п.). Однако авторы выбрали принципиально разные пути изображения государственного контроля над жизнью своих граждан: через подавление и ограничение

духовных запросов – у Замятина, через удовлетворение желаний и доставление удовольствий – у Глуховского.

В романе "Будущее" разные государства, как различные сообщества, "распоряжаются" бессмертием по-своему: оно выдается каждому как "базовый соцпакет" в Европе либо получается через систему "золотых квот" в Панамерике, которая прекратила всеобщую вакцинацию в 2350 году, остановив количество бессмертных "на отметке в сто один миллиард восемьсот шестьдесят миллионов триста тысяч сто сорок восемь человек" [Глуховский, 2013: 160]. Примечательно, что в мире "Будущего" вскользь упоминается ситуация в России – стране, создавшей лекарство от смерти, но по загадочным причинам не использующей его. Лишь российская политическая и финансовая элита вот уже несколько столетий не проявляет никаких признаков возрастных изменений. Правительство перестало покидать Кремль, и, несмотря на то, что теоретически главой страны остался президент, во всех официальных речах им стала использоваться лишенная каких бы то ни было комментариев коллективная форма "мы" [Глуховский, 2013: 161]. Так автор сделал аллюзию на самую известную российскую антиутопию, давно ставшую классикой жанра. В народе же элитарную верхушку общества прозвали "Большим Змеем" за ее символ, изображающий дракона, проглатывающего собственный хвост. Изображение уробороса выбрано не случайно – этот древний знак трактуется как репрезентация вечности и бесконечности, в особенности — циклической природы жизни: чередования созидания и разрушения, постоянного перерождения и гибели. Закольцованная форма змея, таким образом, показывает недифференцированность инстинктов жизни и смерти. Люди при власти, избранные на пожизненное правление, теряют связь с внешним миром, заботясь лишь о собственном выживании. На страну падает глобальный информационный барьер, и о том, что в Европе люди живут вечно, россияне так и не узнают: "Им просто говорят, что там – царство разврата и порока, и не обязательно знать, что там происходит", – комментирует автор

[Строганова, 2012]. Прослеживается некая параллель с советским прошлым и его "железным занавесом". Средняя продолжительность жизни обычного россиянина, как в пещерные времена, сокращается до 30 лет, Россия, продав всю нефть, все металлы, газ, лес, а затем и воду, превращается в выжженную, высохшую пустыню. Апофеозом трагизма сложившейся ситуации становится полуофициальная продажа российских территорий Китаю.

Ян Нахтигаль, виновный в том, что совершил "одну-единственную ошибку" – "вылез не из той матери", вынужден расплачиваться за это всю свою бесконечную жизнь. История взросления главного героя формирует его двойственную мотивацию: протест против бога, допустившего несправедливость, с одной стороны, и протест против нарушения "анти-божественного" Закона, воплощающего заботу государства о жизни своих граждан, с другой. Такая позиция обусловлена внешними причинами – жизненными обстоятельствами, именно она сформировала образ мышления героя и предопределила мотивы его поступков. Как одного из "незарегистрированных" детей, Яна отняли у матери и направили в закрытое учреждение, возвращающий будущих Бессмертных, в котором им "отбивали память, вышибали спесь и учили травить себе подобных" [Глуховский, 2013: 233], заставляя расплачиваться за грехи отцов. Превращение детей – символа свободы и протеста против правящего режима – в винтик государственной машины, перемалывающей несогласных с ее постулатами, становится особо циничным и извращенным проявлением тоталитаризма. У таких детей отнимают имена и взамен дают порядковый номер; вернуть их обратно и получить возможность вырваться из неволи они могут только после прохождения процесса инициации – отказа от настоящих родителей. Волю воспитанникам интерната ломают с помощью жестокой пытки – помещения в железный гроб, и это тщательно просчитанное и психологически выверенное испытание достигает своей цели: большинство ребят начинает испытывать ненависть к тем, кто лишил их права на настоящее детство. Ян Нахтигаль считает свою мать преступницей, уничтожившей его будущее.

Сложный комплекс негативных эмоций дает "717" (как и в классической антиутопии Замятина, воспитанникам интерната не положено имя, только порядковый номер) стимул для развития в рамках закона псевдоутопического государства. Ему удастся направить деструктивные эмоции в правильное русло: "Ненависть – отличный антидот для страха" [Глуховский, 2013: 83]. Благодаря выработанному в интернате условному рефлексу, ненавидеть он будет все, что связано с преступлением против Закона о рождаемости.

Идеальной жизни в понимании главного героя не настанет, пока "не легализуют всех ублюдков и не изведут всех их родителей" [Глуховский, 2013: 233] – это и является причиной его искренней, идеологически мотивированной преданности своему делу. Абсолютный страх антиутопической действительности граничит с благоговением, даже восхищением властью; и протагонист романа подпадает под эту жанровую закономерность. Единая Европа для Нахтигала является воплощенной Утопией – "куда более прекрасной и величественной, чем смели вообразить Мор и Кампанелла", она – "земля счастья и справедливости, <...> где право на бессмертие столь же священно и неотъемлемо, как право на жизнь" [Глуховский, 2013: 36]. Существование Бессмертных органично вписывается в эту теорию – оно объясняется тем, что "у любой Утопии есть задворки. У Томаса Мора процветание идеального государства было обеспечено работой каторжников — как и у товарища Сталина" [Глуховский, 2013: 77]. Звено Бессмертных, формируемое еще в интернате, воспринимается главным героем как "одна семья, единый организм" [Глуховский, 2013: 69]. Если обычные люди, по мнению Нахтигала, рождены для того, чтобы получать удовольствие от жизни и быть счастливыми – "безмятежными, веселыми, искренними", "как и положено гражданам утопического государства", то такие, как он, созданы, "чтобы оберегать их счастье" [Глуховский, 2013: 77]. Нахтигаль не испытывает жалости к тому, что новая Европа заменила старую, а популярные шедевры архитектуры скрыты под тоннами стекла и

бетона или вовсе уничтожены, потому что "без перепланировки нового мира не построить" [Глуховский, 2013: 36]. Именно гигаполис кажется ему домом, достойным "нового человека". [Глуховский, 2013: 36]. Однако фабула романа рушит хрупкое равновесие с миром и выводит Яна из состояния гомеостаза: происходят события, которые меняют жизненные ориентиры главного героя, вследствие чего происходит его эволюция. Внешний конфликт становится следствием внутреннего противоречия: у героя появляется ощущение дискомфорта, отторжения навязанных и привычных ему порядков, по сути противоречащих человеческой природе. "Предчувствие усложненности мира, страшная догадка о несводимости философского представления о мире к догматам "единственно верной" идеологии становится главным побудительным мотивом для бунта героя" [Ланин, 1996: 13]. И если размышления Яна в начале романа кажутся одой новому времени, а европейский мир – утопическим островом людей, свободных от страха смерти, мыслящими "не категориями дней и лет, а масштабами, достойными Вселенной" [Глуховский, 2013: 36], то следствием изменения сознания героя становится понимание высшей истины: люди никогда не сравнятся с богами, потому что для этого им не хватает разума, и именно осознание собственной смертности являлось для них мощным стимулом к изменению и развитию: "Какой великий роман был написан за последние сто лет? Какое великое кино снято? Какое великое открытие сделано? <...> Мы ничего не сделали со своей вечностью. Смерть подгоняла нас, <...> заставляла торопиться. Заставляла нас пользоваться жизнью" [Глуховский, 2013: 428].

Завязкой сюжета становится тайное распоряжение, которое главный герой получает от Эриха Шрейера – одного из лидеров Новой Европы, члена правящей партии Бессмертия. Шрейер призывает устроить облаву на объявленного террористом Хесуса Рокамору, идейного вдохновителя противоборствующей ей партии Жизни. Примечательно, что понятия "жизнь" и "бессмертие" в данном случае выступают в качестве явной антитезы. Если Партия Бессмертия – доминирующая политическая партия

Европы, то Партия Жизни представляет собой полузаконную оппозицию, чьи постулаты – "Жизнь неприкосновенна, право на продолжение рода священно, человек без детей – не человек" – идут вразрез с магистралью государственной политики: [Глуховский, 2013: 80]. И агитация Партии Жизни, по мнению элитократии, ставит своей целью "подорвать устои государственности, сломать хрупкий баланс и обрушить башню европейской цивилизации" [Глуховский, 2013: 16]. Социальная структура общества Европы "Будущего" базируется на принципе отношений "масса-элита": существует правящая верхушка (представленная членами Партии Бессмертия) и рядовые граждане (плебс, живущий в стесненных условиях), контроль над которыми осуществляет подчиненный элите карательный орган – Фаланга Бессмертных. Деиндивидуализация, управляемость – основные качества, присущие "штурмовикам", тщательно пестуемые в них тоталитарной системой. Тем серьезнее воспринимаются перемены, происходящие с главным героем: ему предстоит пройти путь от специально выращенного для управления численностью населения солдата до революционера, восстанавливающего социальную справедливость. Встреча с Рокаморой и становится первым событием, запускающим необратимый процесс изменения сознания главного героя. Вступают в действие законы карнавала, и опасный террорист оказывается "ноющим интеллигентом", вверенное Нахтигалю звено – боевые товарищи, с которыми он должен быть "одним механизмом, одним организмом" – "бандой озабоченных садистов" [Глуховский, 2013: 97]. Особая, извращенного толка близость, которая возникает между охотником и жертвой, судьбоносное стечение обстоятельств не дают Яну убить Рокамору [Глуховский, 2013: 95]. В мире вечно живущих "все отвыкли от смерти – и жертвы, и палачи" [Глуховский, 2013: 96].

Эволюция героя происходит медленно и постепенно на протяжении всего романа, вплоть до его последних страниц. Автор испытывает своего героя, сталкивая с носителями антагонистического мировосприятия, тем

самым проверяя на прочность его теорию. Этому активно способствует фабула путешествия, которая вырывает главное действующее лицо из привычного для него мирка, наполняя его жизнь неожиданными событиями, каждое из которых "делает трещины" в скорлупе его миропонимания. Причем решающими в процессе превращения становятся мотивы не политические, а личные: психологические, эмоционально-чувственные. Испытание любовью, встреча с нормальной семьей и возможность наблюдать естественные человеческие отношения, старение и потеря близкого, возникновение собственной семьи и рождение отцовских чувств производят всеобъемлющие перемены в восприятии героя и полностью рушат его легитимную жизненную концепцию.

Глобальное значение имеет чувство, возникшее по отношению к женщине, повлекшее за собой нарушение сразу двух запретов: обета безбрачия и приказа на уничтожение свидетеля преступления – гражданской жены "террориста" Рокаморы. Влечение к Аннели, привлечшей Яна не осознанной им похожестью на мать, имеющее вначале сложную фрейдистскую подоплеку (даже их имена – "Аннели" и "Анна" – перекликаются), перерастает в любовь к ней как к самоценному человеку, отдельной личности. Она воплощает в жизнь тайные, запретные желания главного героя: приводит в "Тоскану", сакральное для его прошлого место, которое он считал несуществующим, способствует процессу обретения матери. Дитя "преступников", того же происхождения, что и Ян, Аннели по собственной воле не проходит инициацию в интернате. Сбежав из него и сумев разыскать родню, оставшись на свободе, Аннели – воплощенное бунтарство – сделала все то, что не удалось ему, "стала всем тем, чем он стать не смог". Именно она приоткрывает причины, которые руководят людьми, желающими завести ребенка: это не только подчинение животным инстинктам, но и декларация права на свободу воли, свободу выбора: "дети, кому они нужны <...> Но раньше я не хотела, я сама не хотела, а сейчас... За меня решили. Решили за меня, что у меня никогда не будет ребенка"

[Глуховский, 2013: 96]. Как и Софья Севазмиу из романа "Мечеть Парижской Богоматери" Е. Чудиновой, Аннели представляет собой принципиально новый тип героини в антиутопической литературе – женщины сильной духом, способной на бунт против судьбы посредством борьбы с террором тоталитарной власти. И, как у Севазмиу, ее противостояние жестокой реальности заканчивается амбивалентно – не победой и не поражением: достигнув своей цели, она погибает от последствий принятия этого решения.

В "Будущем" Д. Глуховского, как и в прочих современных отечественных антиутопиях, своеобразно представлен религиозный вопрос. Бунт против бога для главного героя становится органичным продолжением бунта против нарушителей закона. Бог в сознании Нахтигаля – бессилен и бесполезен, так как не сумел помочь ни ему, ни его искренне верующей матери. Он становится атавизмом в мире людей, достигших невиданных успехов в создании нового Вавилона. Поэтому значимость веры нивелирована, а сам Господь, согласно рассуждениям Нахтигаля, позорно бежал, нарядившись в женское платье, чтобы жить в тех же условиях, что и жители гигалополиса. В этом сравнении образа Бога утрирован, а также проводится параллель с древнегреческим героем Ахиллом, который прятался во дворце Ликамеда среди царских дочерей, переодетый как одна из них. Эта культурная ассоциация наводит на мысль о неразрывной связи религии и мифа, их перетекания друг в друга в реалиях современного герою мира. Вера в романе обросла легендами, становясь, по сути, пестрой коллекцией притч, басен, поверий. Например, немногие оставшиеся христиане искренне верят в существование божественного лифта, стоящего на месте Ватикана, и развозящего людей в рай и ад. Мир антиутопии, воспевающий телесные радости, отрицает духовность – и идея бессмертия души меркнет перед бессмертием физическим. Следствием этого процесса становится непопулярность религиозной идеи. Над бессмертными боги не имеют власти, поэтому образ слабого, безвольного Господа резко контрастирует с образом нового человека – повелителя жизни и смерти.

Сверхчеловек – "метафорический концепт, фиксирующий образ человека, преодолевшего самообусловленность собственной естественной природой и достигшего состояния качественно иного существа" [ИФ, 2002: 931], что соответствует той стадии развития, на которой находятся люди "Будущего". Они предвидели эволюционный виток и совершили "освобождающий весь мир подвиг" – наделили людей бессмертием. Проведя акт "самотворения", эти люди обрели неограниченные возможности, равняющие их с богами. Время становится бессильно перед человеком будущего, построившим новый Вавилон и получивший права на владение небесами. "Боги" – именно так называется глава, в которой описывается собрание европейской элиты в башне с говорящим названием "Пантеон". Эти люди провозглашают "новую античность", возрождение великой древности, эры по-настоящему бессмертной. Не "homo sapiens", а "homo ultimus", это люди, отринувшие идею божественного происхождения человечества, ставшие истинными хозяевами своей судьбы. Вечно юные люди нового мира еще и вечно прекрасны, потому что в мире, где существует бессмертие, хуже, чем к старикам, отношение только к людям, не следящим за состоянием своих неизнашиваемых тел.

Эрих Шрейер, антагонист романа, пытающийся "стать богом", тем не менее, может быть сопоставлен с дьяволом. Сцена, в которой он уговаривает главного героя выполнить миссию по уничтожению лидера Партии Жизни, предлагая ему карьерный рост (роль командира группы) и осязаемое улучшение жилищных условий, имеет сходство с искушением Христа Люцифером. Как в священном писании, действие происходит на высоте (крыше огромного здания) и практически в пустыне (на пляже). Нахтигаль сравнивает Шрейера с мясником, заигрывающим со скотиной, что предугадывая грядущую гибель "агнца". Лишь благодаря умелой манипуляции страхами главного героя Шрейер достигает своей цели. Желая казаться мудрым правителем, он тем не менее обнажает нелицеприятную правду: монолог Шрейера о природе власти усиливает

ощущение безнадежности (то есть, по И. Тузовскому – выполняет десперативную функцию антиутопии). Он считает, что люди слишком слабы для того, чтобы брать на себя ответственность за чужие жизни, поэтому так легко поддаются на уговоры о том, что существование карательных отрядов – временное решение проблемы. Шрейер выступает в роли нового Великого Инквизитора, чья идеологическая концепция, по И. Бентаму, вписывает в рамки социально приемлемого поведения все, что обеспечивает спокойное существование подавляющего большинства индивидов [Бентам, 1896: 152]. Инфантильность новоевропейского социума становится благодатной почвой для процветания тоталитарной власти. Однако центральным событием антиутопического произведения становится переход героя из категории "своих" в категорию "чужих". Задание Шрейера становится первым звеном цепочки по освобождению Яна Нахтигаль от оков диктата тоталитарного общества. Хесус (символическая разновидность имени "Иисус") Рокамора, противник Шрейера-"Сатаны", оказывается неспособен на подобное, потому что в подобной ситуации – метафорического "искушения" – сделал выбор в пользу тела, а не души: "Я люблю свое тело! <...> У нас ничего нет, кроме этого" [Глуховский, 2013: 449]. Вся дальнейшая жизнь героя, в том числе и борьба с правящей властью, становится попыткой искупления греха неверия.

В концепции футуризма сверхчеловек – это возвышающийся над единообразными "винтиками" социальной машины носитель суперволи, свободный от общественных ограничений. С такой точки зрения сверхчеловеком становится именно Ян Нахтигаль, который смог преодолеть довление над ним законов государственной власти. При этом герой не признает сравнений с богом, утверждая то, что желание приблизиться к вечности есть не путь к вознесению, а видоизмененный, извращенный и простой, как бактерия, инстинкт самосохранения.

Желание регламентировать, рационализировать свою жизнь, противопоставив порядок хтоническому хаосу первозданной природы – одна

из основных тенденций антиутопического жанра. Так, Единое государство Замятина отделено от остального мира Зеленой стеной, дикий мир Хаксли отгорожено в резервации. Тем не менее, именно смертная, животная сущность человека, делающая его частью природы, толкает героя на развитие: "Ты приказал мне вытравить из себя животное, но лучшее из того, что я сделал – сделано мной, потому что так требовали мои инстинкты" [Глуховский, 2013: 475].

Носителем идеи необходимости всех этапов жизни для человечества становится Беатрис – женщина-ученый, разрабатывающая антидот для "инъекции бессмертия". По ее мнению, те же части генетического кода, которые несли ответственность за старение, также "отвечали за душу", и перекодированные люди не знают, "что они там вставили себе вместо души". В соответствии с ее концепцией остановка эволюции несет в себе негативные последствия для человечества, потому что люди потеряли способность меняться и, как следствие, менять мир вокруг себя: "Смерть давала нам обновление. Обнуление. А мы ее запретили" [Глуховский, 2013: 428]. Идея изменения фигурирует и в речах священника, объясняющего Нахтигалью суть божественного промысла: "Он испытывает всех нас. Всегда. Это и есть смысл. Как без испытания себя узнать? Как измениться?" [Глуховский, 2013: 411].

Судьба сталкивает Нахтигалью с Беатрис дважды, но если в первый раз его разум не готов воспринять ее правду, то во время второй встречи, открывающей кульминацию романа, он признает идею того, что люди не готовы к бессмертию, потому что им не хватает мудрости. В финале произведения, размышляя о правильности своего поступка, герой апеллирует именно к своей человеческой, а не божественной сути.

Анна – дочь Нахтигалья и внучка Рокаморы, становится символом обновления и преемственности человеческой жизни, потому что настоящим бессмертием для человека провозглашается его жизнь в своих потомках. "Он (ребенок) не сжирает тебя, а выпитывает. <...> Ты видишь все свое время, все

свое усилие в нем – вот же они, тут, никуда не делись. Ребенок, оказывается, состоит из тебя – и чем больше себя ты ему отдаешь, тем он тебе дороже", – открывается главному герою [Глуховский, 2013: 416]. Главный герой, восстанавливая мировой баланс и откатывая историю к прошлому, пророчествует о том, что поколению Анны предстоит решить важную задачу – как, изобретая новое и двигаясь вперед, сохранить в себе человека. Финальная фраза Нахтигаля, обращенная к дочери, звучит так: "Тебе придется начать все с чистого листа. Твоему поколению. Вам – жить, потому что мы – уже окаменели" [Глуховский, 2013: 476].

В романе Глуховского нестандартно реализуется дуальная оппозиция "смех-страх". Оба этих феномена являются формами эмоциональной реакции на парадоксальность социокультурной действительности. В мире "Будущего" они представлены неразрывной связью тоталитарной культуры с развлекательными средствами массовой коммуникации. Смех, который можно определить как механизм воспроизводства свободы в социальных отношениях, трансформируется в орудие насилия над личностью: по законам псевдокарнавала улыбка становится гримасой боли. Улыбаться заставляют мучители своих жертв: Пятсот Третий в интернате – Семьсот Семнадцатого, Эрех Шрейер – замурованную в стеклянной комнате Анну. Происходит сближение крайних логических полюсов мироощущения, вызывающее смещение координат нормальности. Как и искусственное уродство Гуинплена, "человека, который смеется", эти улыбки являются ужасающим символом насилия в условиях диктатуры олигархии над простыми гражданами. "Этот смех выражает отчаяние. В этом смехе – ненависть и вынужденное безмолвие, ярость и безнадежность. Этот смех создан пыткой. Этот смех – итог насилия", – говорит Гуинпен и предрекает грядущий конец террора: "Близится неумолимый час расплаты; тьма стремится стать светом. Это идет народ, говорю я вам, это поднимается человек; это наступает конец; это багряная заря катастрофы" [Гюго, 199: 675]. В антиутопии происходит подмена понятий, и карнавальный смех становится аналогом слез –

представленных в информационном пространстве – тему перенаселения Земли и нехватки жизненных ресурсов. Если ранее в антиутопической литературе данная проблема изображалась сатирически, гиперболизировано и гротескно, новация Д. Глуховского заключается в реалистичности повествования, усиливающей релевантность его футурологического прогноза.

"Будущее" базируется на классическом антиутопическом каркасе: типична идея наличия **героя-бунтаря, толчком к "пробуждению" которого становится любовь** ("проснувшаяся душа"). Как и классическая антиутопия, роман Д. Глуховского вступает в **диалогически-дискуссионные отношения с утопией**: внешне идеальный мир бессмертных людей предстает как элитократическое тоталитарное государство, жестко ограничивающее свободу личности. Данное автором определение романа ("роман-утопия") вступает в оппозиционные отношения к его содержанию. **Основной конфликт**: личности и государства, индивида и общества, **смещается от сферы политики и идеологии в сферу философии**. Борьба Нахтигаля против Системы становится воплощением борьбы человека с Богом, смертного с сверхчеловеком, "живого", "животного" начала с мертвенным бессмертием, физически уничтожившим половину мира и выжигающим все человеческое из оставшейся. **Сохраняет классическую структуру хронотоп**: замкнутое пространство новой Европы, отгородившейся от остального мира, застывшее время, в котором существует одно неизменное время года, а небеса заменяет огромный экран. Но, несмотря на действие, происходящее в XXV веке, **не разорвана связь прошлого, настоящего и будущего**.

Специфика темпорального дискурса антиутопии проявляется в особенностях трактовки комплекса временных мотивов, использовании приема ретроспекции, соединяющего в общую картину прошлого и настоящего, воспроизведении будущего как реально существующей картины. Использование характерного для антиутопии хронотопа (неисторичность

застывшего времени, разорвавшего связь между поколениями; ограниченное пространство) помогает сопоставить прошлое и настоящее, реальное и ирреальное. Временной дискурс презентуется через классическую для исследуемого жанра оппозицию "статика/динамика".

Через дуальную оппозицию "смех-страх" реализуются элементы **псевдокарнавала** в романе. Оба феномена, как формы эмоциональной реакции на парадоксальность действительности, представлены неразрывной связью тоталитарной культуры с развлекательными средствами массовой коммуникации. Смех, который можно определить как механизм воспроизводства свободы в социальных отношениях, трансформируется в орудие насилия над личностью: по законам псевдокарнавала улыбка становится гримасой боли. И лишь настоящая, искренняя улыбка ребенка оказывается способна разорвать порочный круг.

Как и Софья Севазмиу из романа "Мечеть Парижской Богоматери" Е. Чудиновой, Аннели представляет собой **принципиально новый тип героини в антиутопической литературе** – женщины сильной духом, способной на бунт против судьбы посредством борьбы с террором тоталитарной власти. И, как у Севазмиу, ее противостояние жестокой реальности заканчивается амбивалентно – не победой и не поражением: достигнув своей цели, она погибает от последствий принятия этого решения.

В своей антиутопии Глуховский художественно исследует революционное открытие, изменившее вектор человеческого развития. Создаваемое им замкнутое художественное пространство служит моделью современного нам мира, а критический пафос романа основан на глубоком убеждении автора о несовместимости элитократического тоталитарного строя с истинным прогрессом. Писатель берет актуальный, с каждым годом становящийся все менее фантастически-недостижимым тренд, и анализирует его, показывая, что может ждать человечество, если оно и дальше продолжит двигаться в этом направлении.

ГЛАВА 4. ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ КАК АЛЬТЕРНАТИВА НАСТОЯЩЕЙ ЖИЗНИ: ЭСКАПИЗМ XXI ВЕКА

Научно-техническая революция середины XX века, вызвавшая коренную перестройку технических основ материального производства, содействовала превращению науки в ведущий фактор производства. В основе многих выдвинутых ныне теорий и концепций, объясняющих глобальные изменения в экономической и социальной структур социума, лежит признание роста значения информации для процесса общественного развития. Информационная революция становится главным условием для превращения индустриального общества, характеризующегося преобладанием промышленной над остальными отраслями экономики, в постиндустриальное, для которого свойственно превалирование интеллектуальных технологий, базирующихся на последних достижениях науки. Как формулирует один из главных авторов концепции постиндустриального общества Д. Белл, "если капитал и труд – главные структурные элементы индустриального социума, то информация и знание – основа общества постиндустриального" [Белл, 2004: 158]. В настоящее время происходит усиление воздействия информационных технологий на все сферы человеческой деятельности, что приводит к ускорению темпа экономической глобализации. По своей интенсивности и обширности данному процессу в человеческой истории не существует аналогов.

В ответ на появление новых реалий жизни и изменения потребностей общества появляется кибернетика – наука об общих закономерностях получения, хранения, передачи и преобразования информации в сложных управляющих системах, будь то машины, живые организмы или общество [ЭК, 1974: 440]. Внутри информационной среды зарождается понятие киберпространства – метафорической абстракции, служащей для определения ирреального мира, смоделированного при помощи инновационных технологий.

Термин "киберпространство" был введен писателем Уильямом Гибсоном в 80-е годы XX века. Его роман "Нейромант", одно из первых произведений в жанре киберпанк, описывал виртуальный мир, хранящий огромное количество цифровых данных, созданный с помощью обширной компьютерной сети, "единую, согласованную галлюцинацию миллиардов людей" (она же – глобальная многопользовательская виртуальная среда). Киберпространство стало символическим обобщением, отражающим кардинальные культурные и технологические преобразования, изменившие представления человека о самом себе и мире в целом. Понятие киберпространства подразумевает особую среду, основанную на высоких технологиях, предназначенных для создания или имитации виртуальной реальности.

Виртуальная реальность становится одной из важнейших составляющих культуры постиндустриального (информационного) общества. В самом определении данного понятия реализуется смысловая амбивалентность – антиномическая игра противоположных значений: средневекового латинского "virtualis" – "возможный" и английского "virtual" – "действительный, фактический". Этот термин широко вошел в науку и культуру в 80-е годы XX в. для обозначения "специфической среды, особого пространственно-временного континуума, создаваемого с помощью компьютерной графики и полностью реализуемого в психике субъекта, определенным образом связанного с компьютером и погруженного в эту среду, активно действующего в ней" [Бычков, Маньковская, 2006: 32]. Созданная при помощи инновационных технологий, она способна моделировать уникальные характеристики пространства и времени, ограниченные лишь человеческим воображением, что приводит к формированию новой реальности. В отличие от действительного, материального мира, основой виртуального мира являются нематериальные понятия – информация, мысли и образы. Виртуальное пространство – как

противоположность естественному телесному пространству – содержит информационный эквивалент вещей.

Значительный интерес у психологов вызывает феномен "киберпсихологии", или же "психологии Интернета", – отрасли психологии, пограничной между всеми ее разделами, а также между психологией и другими науками, такими, как педагогика, информатика, социология и т. п. Киберпсихология объединяет методологию, теорию и практику исследования видов, способов и принципов применения людьми социальных сервисов Интернета. Экспонциальное развитие сетевых компьютерных технологий, внедрение виртуальной реальности в обыденную жизнь становится фактором, способствующим трансформации человеческой психологии. Виртуализация, "кибернизация" психики приводит к изменению ретроспективного процесса восприятия действительности, затрагивая все сферы человеческой жизни: социальную (чаты, социальные сети, сайты знакомств, многопользовательские ролевые онлайн-игры, отличительной чертой которых является взаимодействие большого числа игроков в рамках виртуального мира), экономическую (все виды электронного бизнеса: онлайн-аукционы, сетевой маркетинг, интернет-магазины, разработка программного обеспечения и т. д.); политическую (подписание хартий, внесение гражданских инициатив) и духовную ("киберкультура" – художественное творчество в сети, включающее в себя "сетературу" – сетевую словесность). Появившиеся реалии требуют номинации, вследствие чего возникает большое количество неологизмов, формирующих структуру компьютерного "новояза": "юзернейм", "чатиться", "флуд", "расшарить", "сабж", "сисадмин" и т. д. Этот процесс ведет к неуклонному изменению лексического состава языка. По мнению Члена Союза журналистов России, психиатра С. И. Выгонского, изложенном в статье "Виртуальная реальность как массовая галлюцинация", "языковая среда, а следовательно, и традиционный образ мышления Homo Sapiens разрушается в результате наступления компьютерных технологий" [Выгонский, 2005]. Для

современной виртуальности типична особая форма взаимодействия реципиента и коммуникатора, которая позволяет использовать воображение как инструмент, реально трансформирующий объект художественного творчества. "Превращение зрителя, читателя и наблюдателя в сотворца, влияющего на становление произведения и испытывающего при этом эффект обратной связи, формирует новый тип эстетического сознания. <...> Герменевтическая множественность интерпретаций сменяется мульти-воздействием, диалог не только вербальным и визуальным, но и чувственным, поведенческим полилогом пользователя с компьютерной картинкой" [Маньковская, 2000: 311]. Принцип обратной связи и "эффект присутствия" становятся основным средством привлечения внимания аудитории к продукту "нового поколения" – индустрии интерактивных развлечений, возникшей на основе виртуальной реальности.

Экспоненциальный рост технологий позволил человеку выйти за границы материального мира, нивелировать временные и пространственные ограничения. Компьютерные игры, виртуальные магазины, интерактивные тренажеры и пр. стали неотъемлемой частью массовой культуры. Благодаря искусности сконструированной реальности человек имеет возможность полностью погрузиться в искусственно созданный мир, имитирующий объективную действительность. Грань между мирами становится все тоньше, что усложняет ориентирование личности и размывает понятие реальности.

В стремлении погрузиться в виртуальную реальность присутствует своеобразный эскапизм – желание индивида уйти от общепринятых норм общественной жизни, защитить свое сознание от проблем настоящего. Непрерывно движущийся, меняющийся со все увеличивающейся скоростью мир давит на человека, требуя от него соответствовать тем или иным стандартам, стать частью системы. Киберпространство становится альтернативой, привлекая возможностью воплощения самых смелых замыслов. Привлекательность и общедоступность иллюзорного мира делает

вполне реальной опасностью потеряться в искусственной среде, раствориться в ней и понести необратимые изменения психики.

Интернет становится новым мифом – мифом о воссоединении человечества, о преодолении времени, пространства и телесности, о уничтожении географических, расовых, гендерных ограничений. Таким образом, он становится современным воплощением утопической идеи о всеобщем равенстве и гармонии. Теория киберпространства как площадки для преобразования материи в энергию мысли имеет точки соприкосновения с некоторыми концепциями русских философов XX века, в частности, теории всеединства В. Соловьева и учения В. Вернадского о ноосфере. Первый разрабатывал утопический проект всемирной теократии, "что означало бы избавление материального мира от разрушительных воздействий времени и пространства" [ФЭС, 1989: 45]; второй постулировал тезис об эволюции материальной сферы в нематериальную, формируемую человеческим сознанием.

Киберпространство формирует новый тип личности. Для нее характерна квазитеургия – ощущение божественного со-творчества в виртуальном мире, и своеобразная "электронная соборность" сознания². Эти факторы способствуют возникновению "киберзависимости" – полной замены объектов реального мира объектами виртуальной действительности при отсутствии осознания человеком самого процесса. В случае подобного замещения настоящего иллюзорным возникают опасения о сохранности им личности и своей аутентичности. Анонимность, как особая черта интернет-общения, позволяет раскрыть скрытые психологические комплексы, что "многократно усиливает власть иррационального над психикой" [Выгонский, 2005]. Постепенное погружение в некую "техногенную галлюцинацию", при

² Термин «электронная соборность», или «софионет» был предложен критиком и культурологом Михаилом Эпштейном как обозначающий свободное духовное единение людей в интернет-космосе посредством коллективных действий; сомыслие, опыт интеграции софийности в систему электронных коммуникаций [Эпштейн, 2017: 451].

самом пессимистическом прогнозе, может привести к эволюционному краху всего человечества как биологического вида.

Поэтому особенно важно понимание того, что виртуальный мир – лишь очередной продукт человеческой жизнедеятельности, а сам человек ограничен рамками своего сознания, за пределы которого выйти он не в силах. Если объективный мир существует вне зависимости от человека, то мир виртуальный создан благодаря развитию людского сознания и знания. Поэтому все, что находится внутри киберпространства, является непосредственным отражением человеческой личности. По сути, киберпространство является субъективным образом в сознании человека, вне и без которого оно существовать не может. Поэтому оно всегда будет ограничено уровнем развития человечества на данном этапе развития цивилизации, ведь границей ему будет человеческое сознание. Интернет становится своеобразным полем для экспериментов, меняющим устоявшиеся представления о материальности и персональности, на котором испытываются разнообразные социальные роли формы поведения.

Однако при избытке виртуальных контактов, зарождается и противоположная тенденция – к усилению значимости настоящей жизни. Например, в фантастической трилогии Сергея Лукьяненко "Лабиринт отражений", посвященной описанию киберпространства, финал демонстрирует крах виртуальной реальности. Главные герои произведения встречаются в реальности и расстаются с иллюзорным миром Диптауна: "А где красная роза? <...> – Эту розу еще растят, – говорю я. Вика чуть-чуть расслабляется. – Я боялась ... вдруг ты пообещаешь ее нарисовать. – Нет уж, – шепчу я. – Хватит нарисованных цветов" [Лукьяненко, 2006: 395].

Информационная революция, все сильнее набирающая обороты, становится условием для возрастания тревожных тенденций и, как следствие, возникновения прогностической литературы соответствующей тематики. Благодаря своей остроте проблема виртуальной реальности как формы социального эскапизма перекочевала из узконаправленной и зачастую

беллетризированной фантастики в область "большой литературы". В частности, эта тема репрезентуется в антиутопическом романе А. Старобинец "Живущий", рассказе Л. Каганова "Нульгород".

4.1. Киберпространство как новый вектор антиутопии (роман А. Старобинец "Живущий")

Лауреат множественных литературных премий, "футуристический хоррор"³ А. Старобинец вошел в шорт-лист Национального бестселлера за 2012 год. Также, что символично, роман получил премию "Странник" в номинации "Образ Будущего", то есть получил общественное признание именно благодаря релевантности авторского прогноза грядущих перспектив человеческой жизни. Как и для произведения Д. Глуховского, ключевой для антиутопии А. Старобинец "Живущий" становится тема бессмертия, однако реализуется она в совершенно ином ключе. Если в мире "Будущего" вечная жизнь возможна благодаря особому лекарству, позволяющему человеческому организму на определенном этапе застыть в состоянии стазиса, то в "Живущем" человечество с помощью инновационной системы биологических имплантов соединило себя в единый исполинский организм, вечный благодаря постоянному обновлению, то есть перерождению составляющих его людей.

По мнению литературного критика Льва Данилкина, роман А. Старобинец представляет собой чистый жанровый образец, в нужных пропорциях сочетающий ироничность и мрачность прогностических перспектив. Главная задача указанного романа – доказать ошибочность мнения, что большинство всегда право, так как, согласно закону исторического развития, человеческая масса имеет склонность избирать самую жестокую форму государственного управления [Данилкин, 2011].

³ По определению журнала «Сноб» - в аннотации к публикации отрывка из романа А. Старобинец от 08.04.2011.

Антиутопия А. Старобинец восходит к замятинской традиции: начиная от узаконенности права каждого на каждого для предотвращения серьезных привязанностей и заканчивая обозначениями людей цифрами-"номерами".

Согласно фабуле романа, после глобальной катастрофы – "Великого Сокращения" – наступает новая эпоха, ознаменованная рождением колоссального коллективного организма под названием "Живущий". Люди на планете достигли утопического состояния всеобщего единения посредством слияния своих разумов в грандиозной социальной сети ("социо"). Технологический прогресс, достигший значительных успехов, позволяет людям виртуально общаться друг с другом без привязки к стационарным устройствам. "Живущий" является соединением всех индивидов в единую сеть, обладающую базовыми инструментами саморегуляции и направленную на поддержание своего стабильного функционирования. Количество "клеток" – порядковых единиц этого организма постоянно и равняется трем миллиардам формально бессмертных особей. Каждый член "Живущего" имеет собственный "инкарнационный код" – закрепленный за ним десятизначный номер, который после смерти носителя присваивается младенцу, объявленному его следующим перерождением. Гибель иносказательно именуется "пятью секундами тьмы" или "временным прекращением существования" – таким образом поддерживается иллюзия бессмертия носителя. Считается, что при перерождении индивид, утратив воспоминания, сохраняет основные личностные качества, склонности, склад характера – то, что условно можно считать душой. По наступлению 8 лет человек получает доступ к своей ячейке данных в Вечном банке, где он сможет узнать все о своей прошлой жизни, и понять, кем он был и чем занимался до перерождения.

Сюжетная схема романа А. Старобинец имеет черты киберпанк-литературы. Как и в других произведениях данного жанра, в "Живущем" большая часть действия происходит в виртуальной реальности, размывающей границу между миром реальным и ирреальным. Большое

место в структуре антиутопии занимают диалоги, стилизованные под чат-общение, с возможностью "выбрать" опции из главного меню:

"Хотите прервать работу с документом № 1?

да нет.

Работа с документом прервана

Перейти к другому документу или завершить работу с ячейкой?"

[Старобинец, 2011: 11].

В подобных текстовых отрезках, как в настоящих чатах, зачастую не ставятся знаки препинания: "да хорошо идет на контакт" [Старобинец, 2011: 108], "темно ничего не видно я продвигаюсь на ощупь но я знаю что это ферма" [Старобинец, 2011: 43], а также используются стилизованные графические изображения, передающие эмоциональное состояние собеседника. Под влиянием сетевого общения меняется нарративная организация текста. Большая часть глав романа представляет из себя коллажирование записей из личных блогов и "ячеек воспоминаний" героев, чьим имя вынесено в название. Антиутопическое произведение зачастую имеет форму дневниковых записей, которая отражает процесс формирования личного самосознания главного героя. А. Старобинец сохраняет эту традицию: роман начинается с приветственного обращения к читателю, желающему получить доступ к документам исторического банка данных, то есть по сути весь сюжет романа объявляется "дневником" прошедших событий – с некоторой корректировкой под компьютерную программу. Подобная трансформация текста, по мнению автора монографии "Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность" является следствием внедрения ""жанра" компьютерно-опосредованной коммуникации" в канву повествования и демонстрирует влияние компьютерного дискурса на художественное произведение [Абашева, 2013: 63]. Типологически исследователь относит роман к жанру антиутопии, но подтверждает тот факт, что "привнесение в мир, построенной по законам классической антиутопии, специфики виртуального

киберпространства стимулирует некоторые жанровые трансформации" [Абашева, 2013: 105]. Благодаря наличию уютных социо-ячеек и множеству виртуальных развлечений, жители мира "Живущего" не замечают ни диктата власти, ни уродства окружающей их реальности. Реальный мир романа маргинализируется, в то время как виртуальность становится воплощением утопической мысли.

Киберпанк часто содержит описание прямого подключения человеческого мозга к компьютерной системе – чем в романе и является социо-сеть, проецируемая имплантатами. Этот жанр рисует мир как мрачное, устрашающее место, в котором Всемирная паутина управляет каждым аспектом человеческой жизни. Социо антиутопии А. Старобинец, по сути, становится средством тотального контроля за обществом.

Литературный критик Г. Юзефович в книге, исследующей русскую и иностранную литературу последнего десятилетия, также связывает "Живущего" с киберпанком – через его опосредованное сходство с произведениями Филиппа Дика, являющимися предтечей жанра [Юзефович, 2017]. Идея манипуляции человеческим восприятием характерна как для произведений вышеуказанного автора, так и для романа А. Старобинец.

Понятие смерти в мире "Живущего" нивелировано, само определение, обозначающее прекращение физического существования человека, заменено эвфемизмами, такими, как "пауза" или "Пять Секунд Тьмы". Использование слова "смерть" в применении к человеческому существу, как и в романе Д. Глуховского, табуировано обществом и используется лишь в стандартном приветствии – "Смерти нет!". Этот, по сути, политический ход призван смягчить неприглядные реалии, связанные с человеческой гибелью, дабы ввести общественность в заблуждение с целью фальсификации действительности. Вера не в посмертие даже, а в полное отсутствие смерти догматична и принимается как незыблемая аксиома бытия. Любое упоминание смерти приводит к панике и болезненной рефлексии ("не говори

про смерть! смерти нет!" [Старобинец, 2011: 191]), что обнажает неизменный даже в условиях новейшей эры архетипический страх перед нею.

Сохранение в неизменности достигнутой псевдо-гармонии анитиутопического мира осуществляется как силовыми мерами и тотальным контролем над личной жизнью граждан, так и полномасштабной идеологической пропагандой. Заповеди Живущего изложены в некоем аналоге Библии – Книге Жизни: "Живущий счастлив. Живущий всеблаг. Живущий бессмертен..." [Старобинец, 2011: 191]. "Живущий полон любви, и каждая Его частица в равной степени любит другую" [Старобинец, 2011: 191], а гармония в этом мире складывается из шести составляющих: смирения (перед Природой), ответственности (перед Родными), долга (перед Живущим), а также удовольствия, стабильности и бессмертия – в качестве награды для самого человека. В этом мире биологическое родство вторично по отношению к "метародству" с человеком из прошлой жизни, которым ты был до Паузы. Истинным наследником человека провозглашается его собственное перевоплощение. Унифицированное сознание людей будущего делает их тождественными друг другу – бывшие ранее разобщенными частицами, отныне они стали частью единого целого. В прекрасном новом мире величайшей ценностью стала информация, а главным ресурсом – доступ к сети. Человечество, много столетий раздираемое на части межнациональными, религиозными и политическими противоречиями, сделало выбор в пользу уютной псевдореальности социо, где все вокруг – потенциальные друзья, а любого, кто не понравится, можно отправить в игнор-лист и забыть навсегда.

Мир, в котором нет стран, городов и границ, религий и наций, войн и террора, должен казаться счастливым в условиях "кибер-социализации", "сверх-единения" всех людей – апофеоза "электронной соборности", однако под утопической обложкой скрывается дистопическая сущность современной жизни. Потому что у людей нет выбора, участвовать в жизни общества через "социо"-сеть или нет – глобальная коллективизация принудительна, а

присутствие "онлайн" обязательно для каждого. Отключение от социо возможно лишь на сорок минут в сутки, а при более длительном отсутствии подключения оно осуществляется автоматически; даже в бессознательном состоянии люди призваны быть в рядах частей Живущего. "Автодоктор", считывающий физиологические показатели организма, контролирует состояние тела: "возможно, ваши инстинкты подсказывают, что вам угрожает опасность: зафиксированы обширная пилоэрекция и выброс адреналина" [Старобинец, 2011: 75], "похоже, вы стали случайным свидетелем чьей-то социо-паузы... вам следует записаться в группу доверия для случайных свидетелей... обратитесь к вашему психотерапевту немедленно" [Старобинец, 2011: 191]. Даже внеурочное прерывание сна передается в медицинский отдел Планетарной Службы порядка (ПСП). Весь мир – это огромная социальная сеть и только убогие, недолюди, те, кому по тем или иным причинам не получилось имплантировать цереброн корректно, живут в физической реальности ("первом слое") в качестве изгоев.

При помощи этого гротескного фантастического допущения, по мнению Л. Данилкина, показана очевидная вещь: интернет и социальные сети – "не реализовавшаяся республика свободы, а тоталитарная по сути система, позволяющая сначала манипулировать сознаниями подключенных к ней Я, а в конечном счете и контролировать их тела", "не что иное, как гораздо более эффективный способ управления массами, чем наивная социальная инженерия коммунистов или нацистов" [Данилкин, 2011].

Социальный эксперимент общества А. Старобинец и по масштабности, и по длительности превосходит все существующие в реальности аналоги – вот уже пятую сотню лет жители целой планеты не представляют себе жизни вне сети. Система следит за людьми и управляет их помыслами. Происходит постепенная деградация человечества – потому, что доступность информации и вживлённые в мозг накопители данных не позволяют в полной мере развиваться памяти и механизмам мышления. Мир представляет из себя воплощенную техноутопию, в которой информация, минуя зрительные и

слуховые каналы, поступает прямо в мозг. Все обучающие программы устанавливаются в сознание, как в компьютер, который со временем можно "проапгрейдить" – обновить и улучшить. Всем детям инсталлируют СПР – Стандартную Программу Развития, включающую в себя ряд других программ, необходимых для нормального функционирования индивида в качестве полноценного члена общества ("Быстрые пальчики" – обучение письму, "Мозговой штурм" и "Социо-анализатор" – программы для размышления и адекватной трактовки получаемых данных, и т. п.). Из-за утраты необходимости в образовании, даже в простом запоминании (все события и разговоры записываются и хранятся в личных социо-ячейках), без тренировки памяти и работы мозга человечество вырождается, превращаясь в аморфную, податливую, управляемую массу. И именно благодаря этому свойству становится так легко манипулировать сознанием людей, контролируя все, что они видят и слышат. "Я не знаю, как пересказывать своими словами. Я никогда не запоминаю сообщения, они ведь все в памяти..." – говорит один из свидетелей самосожжения Зеро [Старобинец, 2011: 67]. Подобная унификация сознания людей служит для обмана – сначала правительством, а затем и главным героем, инсценирующим свою смерть: воспитанники интерната, не сумевшие толком описать увиденное, цитируют один и тот же пафосный монолог, что делает их абсолютно непригодными в качестве свидетелей и затрудняет следствие. Одинаковость впечатлений хоть и создает иллюзию равенства и единения людей, но на деле лишает их индивидуальности.

Реальная жизнь в первом слое практически теряет смысл: люди охотнее тратят ресурсы на шикарное оформление своей виртуальной ячейки, нежели на меблирование настоящей квартиры. Биологическая оболочка может валяться в куче мусора, в то время как во втором и третьем слое человек ведет активную социальную жизнь, общаясь с друзьями и просматривая сериалы (Зеро "так и не смог отучить ее <Клео> от этой дурацкой манеры кидать мусор на пол и туда же ложиться. "А что? Все так делают". <...> Она

даже не трудилась понять, почему его так раздражает это ее пренебрежение к первому слою. К его слою") [Старобинец, 2011: 297].

Ролики в социо-ячейках, которые невозможно отключить – аналог современной социальной рекламы – призывают людей выходить из дома хотя бы два раза в неделю. Программа "Прогуляемся в первом слое" расхваливает особый моционный маршрут: "Архитекторы заполняют его восхитительными постройками, ландшафтные дизайнеры разбивают умопомрачительные сады, пространственные дизайнеры заботятся о чарующем и манящем рисунке улиц, художники трудятся над интересными цветовыми решениями", – но невзирая на эти уловки учреждений, ответственных за здравоохранение, улицы остаются пустынными. Телесная сторона реальности перестала быть занимательна, вследствие чего понизился уровень медицины, в полном упадке оказались экономика и духовная культура. Страх смерти как неиссякаемый источник энергии, который дает цивилизации стимул для развития, если не преодолевается полностью, то отходит на задний план. А, по Хайдеггеру, временность – это смысл бытия, и осознание собственной смертности – не только источник экзистенциальной тревоги, но и фон, на котором человеческое существование приобретает более глубокий смысл [Хайдеггер, 1993]. Конечность, которая придает человеческому существованию цель и осмысленность, исчезает, а то, что не имеет конца, не имеет ценности.

Смещение настоящей жизни с виртуальностью настолько тотально, что раненый предпочитает воспринимать враждебную реальность как игру-симуляцию: "Нужно срочно отправить благодарность в Сообщество Геймрайтеров. Молодцы ребята! Я даже не сразу понял, что сижу в пятом слое... Полная иллюзия первого! И визуально, и по болевым ощущениям, и... Цербер, ты заценил? Сенсорная симуляция круче, чем в люксурии, да? И особенно эта фишка с разбитым социо-слотом, – он снова тычет себя пальцами прямо в рану, морщится от боли и восторга. – Квин, я был просто уверен, что реально отключился от социо!" [Старобинец, 2011: 136]. Образ

мира как большого термитника, в котором у каждого насекомого есть собственная запрограммированная природой миссия, не предполагает развития индивидуальности: "Объяснять термиту, что теперь он сидит в отдельном контейнере? Термит хочет верить, что по-прежнему строит вместе со всеми термитник" [Старобинец, 2011: 136].

Главный герой романа становится интересен как раз тем, что демонстрирует возможности первого слоя, находясь в котором, люди продолжили бы естественный ход своего развития, замерший с момента внедрения "социо". Поднятие популярности реального мира, по мнению ученых, стало бы естественным стимулом для развития технологий, улучшило бы состояние окружающей среды, а кроме того, решило бы комплекс проблем, связанных с вопросами размножения и здравоохранения. Так называемое "внесоциальное любопытство" подобного индивида "могло бы заново открыть Живущему путь к звездам", интерес к которым угас после Рождения Живущего – "а ведь кто знает – возможно, Живущий не одинок во Вселенной..." [Старобинец, 2011: 61]. Автор антиутопии наглядно демонстрирует, что даже такая эфемерная материя, как "потеря интереса к реальности", может поставить под угрозу существование целой цивилизации.

Мера человечности любого общества измеряется отношением этого общества к старикам и детям. Как и в романе Д. Глуховского, в мире, созданном А. Старобинец, изживается понятие любви к этим социальным группам. Поскольку сила Живущего складывается из силы каждой его частицы, старики лишь ослабляют его, "отравляют его тело" своим существованием, а дети, или, как их называют, "родные", воспринимаются как посторонние люди, забота о которых – долг перед обществом. Однако в "Будущем" ценность жизни грандиозна из-за ее единичности и неповторимости, что полностью нивелируется в мире "Живущего" – ведь если жизнь в нынешних условиях и при текущих обстоятельствах не импонирует человеку, в его власти поставить ее на "паузу" и переродиться.

Люди с детства впитывают нерушимую истину: пауза – это здорово, а скорбь по погибшему человеку – аномальное, нездоровое переживание.

Завязкой сюжета антиутопии становится аномалия – появление на свет "лишней клетки" – ребенка, не являющегося чьим-либо перерождением. Из-за отсутствия закрепленного за ним инкарнационного кода младенец получает прозвище "Зеро", то есть "ноль". Он нарушает привычную гармонию утопического мира, становясь объектом исследования ученых и мыслителей; из-за опасений относительно природы его происхождения, новорожденного не инсталлируют "социо", поэтому Зеро становится человеком, независимым от Системы. В распоряжении Зеро лишь "первый слой". Самый сложный и психологически искусно выписанный образ, на протяжении романа он претерпевает неоднократные изменения. Кто такой Зеро и какую роль ему суждено сыграть в жизни Живущего – спасителя, или наоборот, зла, призванного разрушить идиллию кибер-утопии – вот основная интрига произведения.

Как в классической антиутопии, в мире "Живущего" государство тотально контролирует все сферы жизни своих граждан, в том числе и приватно-чувственную. Репродуктивный период имеет четко ограниченные сроки, а для поддержания рождаемости в мире людей с угасающим интересом к реальности власти идут на уловки: например, выпускают на улицы городов сексуальных роботов-уборщиц, призванных возбудить у окружающих желание совокупляться. Также для поддержания необходимой численности населения (трех миллионов "частиц" Живущего), государство вводит закон об обязательном участии всех половозрелых особей в так называемом "Фестивале Помощи Природе", на деле – легализованной принудительной оргии с обязательным запретом на предохранение. Специально для психологического комфорта людей, большую часть жизни проводящих в виртуальной реальности и отвыкших от любых физических контактов, выдают одноразовый контактный костюм ("окк"). Любое взаимодействие друг с другом в материальном мире для людей связано с

неприятными ощущениями. Настоящее наслаждение от близости люди могут получать только в люксурии – пятом слое социо, в котором осуществляется абсолютное единение всеми пятью чувствами посредством активации части мозга, ответственного за удовольствие, под названием *nucleus accumbens*. В "садах удовольствия" могут осуществиться самые тайные желания, а самая дерзновенная фантазия может обернуться реальностью. Сам акт считается не чем-то интимным, а тем, что делается на виду и со всеми желающими.

Современная антиутопия, как и антиутопия XX века, делает акцент на вопросе мутации института семьи, связанном с искажением понимания самой сути человеческой близости. Задача тоталитарной власти – не допустить нормального функционирования отношений между мужчиной и женщиной, так как подобное взаимодействие неизбежно приводит к формированию устойчивой ячейки общества, коллектива, способного сопротивляться тирании. В мире, где семья "вне закона", не может быть здоровой и полноценной суверенной личности. Согласно тезису Б. Ланина, изучающего баланс частного и государственного в антиутопии, именно семейные узы подпитывают силу духа героя, защищая его от разрушительного воздействия государственной власти [Ланин, 1995: 153]. В данном случае возможно провести аналогию с системой регулирования межличностных отношений классической антиутопии XX века "О дивный новый мир" О. Хаксли. В Англии далекого будущего институт брака отсутствует, а детей воспитывают в духе сексуальной распущенности, сызмальства приучая их играть в эротические игры. Беспорядочные половые связи поощряются, а привязка к определенному партнеру считается девиацией и прилюдно осуждается. Подобная практика формирует у людей "нового мира" смещенную систему этических координат. Узаконенная безнравственность препятствует созданию семьи, то есть слаженной и объединенной общей целью команды людей, представляющей угрозу для тоталитарного строя, монополизирующего человека. Воспитывая людей в духе негативного

отношения к культуре семейного очага, государство делает их разобщенными, то есть легко управляемыми.

Государство в романе "Живущий" также стремится разделить общество на массу обособленных индивидов. Но у А. Старобинец это подкреплено не столько законодательно, сколько идеологически: ведь Живущий провозглашен единым организмом, в котором все принадлежат всем – моногамия считается не только преступлением, но и серьезным психологическим отклонением. Для упорствующих продумана система наказаний. Дети, зачатые на оргиях Фестивалей, воспитываются матерью только до семи лет, затем отправляются в интернат. Женщины, не желающие расставаться с близкими ("семейственники"), рожать от случайных партнеров ("предохранительницы"), принудительно следовать в Зону Паузы ("староживущие"), объявляются оппозиционерами. Согласно официальной позиции государства, "эти люди (преимущественно женщины) видят свое "продолжение" в Родных, а не в себе самих. Тем самым они погружают общество в первобытную дикость, замешанную на тяжелых перверсиях и звериных инстинктах, то есть подрывают веру в Живущего и представляют для него угрозу" [Старобинец, 2011: 235]. Мать Зеро, Ханна, совершает узаконенное самоубийство, когда осознает свою вину перед обществом за то, что начинает испытывать "нездоровую" привязанность к своему сыну.

В антиутопическом мире со смещенными нравственными ориентирами и "обязательности порока" "отказ участвовать в государством благословленном разврате становится показателем целомудренности героя, "приватизации" его изначально приватной интимно-чувственной сферы" [Ланин, 1993: 157-158]. В романе "Живущий" героем, бунтующим против узаконенности разврата, становится Зеро. Во многом такие взгляды формируются у него по причине отсутствия подключения к социю. Проживая в реальности, лишенный доступа к электронной соборности виртуального мира, он развивает естественные чувства, первым из которых становится любовь к матери. Идея разделения эмоциональной привязанности между

всеми частями Живущего вызывает у мальчика негодование и ревность: в его голове не укладывается тот факт, что родная мать не делает различий между ним и сумасшедшим, бродящим по улице. Это вызывает естественное желание быть особенным для самого близкого человека: "Скажи, что ты любишь меня больше всех!" [Старобинец, 2011: 29]. Инстинкты безошибочно подсказывают ему: объявленное государством уравнение ликвидирует индивидуальность. Однако даже при подобной коллективизации понятие собственности, хоть и атавистическое, имеет место быть. Желание маленького мальчика быть единоличным владельцем материнской любви становится, по сути, первым шагом освободительного движения духа героя. Зеро имеет полное право считать себя уникальным, так как с самого рождения от искусственным образом отделен от остальных частей Живущего и занимает особое положение в обществе. Тем не менее, признание этой исключительности становится катастрофичным для взаимоотношения героев. После признания в любви, Ханна покидает Зеро, чтобы искупить свою вину, возродившись в новом теле, очищенном от гнетущих воспоминаний.

Мотив человеческой уникальности развивается в романе посредством описания жизни одного и того же "бессмертного" до и после паузы. Не желая смириться с гибелью матери, Зеро отыскивает ее следующую инкарнацию. Однако вместо наделенной высоким IQ женщины "с глазами бархатистыми, как крылья бабочки-шоколадницы" [Старобинец, 2011: 105], он находит глуповатую и безразличную к реальному миру девочку с именем, напоминающим марку стиральной машины. Вместо того, чтобы увидеть в ее глазах – зеркале души – отражение своей матери, Зеро кажется, будто из отверстий уродливого "глобалоидного" лица на него смотрит ископаемое животное, равнодушное и апатичное. Так в романе впервые ставится под сомнение идея сохранения человеческой личности в череде перерождений. Зеро испытывает горечь оттого, что Мия – не Ханна, и стать ею никогда не сможет. В этот момент для героя Ханна умирает окончательно.

Постоянное имя матери Зеро – Мия-31, сравнивается с механизмом, и через это средство художественной выразительности автор дает нам понять, что все люди в мире "Живущего", по сути, являются винтиками государственного механизма. Тем не менее, отношения Зеро с матерью доказывают факт того, что люди – не роботы, и преодолеть природные инстинкты они не способны. Мир, в котором есть любовь, имеет шанс на спасение. И именно любовь, ту максимальную степень близости, что возможна между людьми, неосознанно ищет Зеро в дальнейшем своем развитии. Клео и Ханна обладают рядом сходств. Обе героини имеют яркую наружность, делающую их отличными от большинства женщин со "стандартной глобалоидной внешностью" – землистым оттенком лица и темным цветом волос. Однако Клео, возлюбленная героя, хоть и обладает портретным сходством с Ханной, не становится для героя мотиватором для борьбы с существующим строем. Как и оруэловская Линайна, она живет в рамках иных морально-нравственных координат и принимает чувства героя за бессмысленный эгоизм: "Это было глупостью. Абсурдом. Неврозом. Требовать от нее воздержания в садах удовольствий! Требовать соблюдения каких-то условий в пространстве абсолютной свободы. Так и не убедив его в нелепости этих просьб, она стала давать обещания. Это было смешно – он ведь даже не мог проверить, – но так ему становилось спокойнее..." [Старобинец, 2011: 216].

Наиболее ярко различие в характерах героинь проявляется в переломные моменты жизни. Обе женщины, воспитанные на "Книге Живущего", придерживаются рамок закона антиутопического мира. Однако если Ханна, ступив на опасный путь индивидуализма, самостоятельно выносит себе приговор и посещает Зону Паузы на шестнадцать лет раньше установленного срока, Клео отказывается признавать произошедшие изменения. Агония умирающего Живущего сводит ее с ума и мотивирует избавиться от остатков индивидуальности. Перекрашивая волосы в

"глобалоидный" цвет, Клео пытается поддержать иллюзию незыблемости привычных для нее условий существования.

Клео связывает с Ханной схожая внешность и некоторая доля таланта, тем не менее, их мировосприятие в корне различно. Парадоксальным образом Зеро, пытаясь обрести утраченную любовь, еще больше убеждается в неповторимости человеческих чувств. Живущий в реальности, страстно желающий воссоединиться с Живущим, главный герой тем не менее воспринимает понятие собственности. В романе А. Старобинец реализуется утопический мотив подмены семьи государством, которая оказывается неверной в антиутопических реалиях мира. Согласно тезису Б. Ланина, именно старомодная привязанность героя к семейным узам делает его прогрессивным [Ланин, 1995: 160]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что относительно темы семьи и межличностных отношений "Живущий" сохраняет классическую антиутопическую схему.

Примечательно, что новации в традиционную структуру жанра А. Старобинец вносит посредством смещения координат образной системы героев. На протяжении первой трети романа Зеро предстает в образе исключительной личности, уникального существа. Это неоднократно подтверждается косвенной речью второстепенных персонажей, рассуждающих о природе происхождения "лишней частицы". Ставится под сомнение даже человеческое происхождение героя. После смерти Зеро блаженный Матвей начинает проповедовать от его имени: "Он умер за нас! Он умер за наши грехи! <...> О, он есть начало и конец! Имя ему – Зеро! <...> И будет царство его! И будет воля его! <...> Ибо он есть Спаситель!" [Старобинец, 2011: 18]. Жизненный путь героя становится сопоставим с путем Христа, погибшего ради спасения человечества, взявшего на себя его грехи. Юродивым, то есть, согласно христианской традиции, говорящим с Богом человеком, Зеро объявляется "началом и концом", "альфой и омегой", то есть высшей сущностью. Пророчество полно эсхатологических предчувствий: "Трепещите, ибо грядет!" [Старобинец, 2011: 18]. Новая вера

завоевывает сердца людей, которые в единственно привычной им форме – форме виртуального общения – начинают агитировать окружающих в поддержку идеи Зеро. Этому способствует массовая рассылка "писем счастья", содержащих обещание улучшить существование в рамках очередной инкарнации. Людям обещают помочь вырваться из замкнутого круга "тупой работы", заняв более выгодное положение в обществе – согласно "месседжу", Зеро был рожден именно для этой цели. Кроме того, письмо обещает существенные улучшения прав живущих, в том числе "семейственников", "предохранительниц" и "староживущих", находящихся вне закона. Тайный автор посланий умело манипулирует общественным сознанием, ставя под сомнения тезисы, изложенные в "Книге Жизни". Апеллируя к логическому мышлению читателя, он вопрошает – если Бога нет, и существует один Живущий, как же тогда на свет появился Зеро, частью Живущего не являющийся?

Несмотря на активную работу "вирусной" пропаганды, роль парии угнетает Зеро, считающего себя "генетическим сбоем, болезнью, фурункулом на теле Живущего" [Старобинец, 2011: 106]. С детства его обуревают желание быть частью целого, полезным для общества членом. Наблюдая за рабочим термитом, оставшимся в одиночестве, и сопоставляя себя с ним, Зеро делает неутешительный вывод: жизнь вне роя для социального существа возможна, но напрямую сопряжена с отчаянием и болью. Умело играя на читательских ожиданиях, автор заставляет поверить в то, что "лишний" человек убивает себя через сожжение ради сохранения верного числа Живущего ("сжеч" – сленговое словечко, расшифровывающееся как "слава Живущему и Его частицам").

Зеро становится героем – пророком – Мессией против собственной воли, и это трансформирует классический антиутопический образ героя-бунтаря. Заявленный главный герой романа А. Старобинец мечтает быть обычным человеком, рядовой частицей Живущего, одним из трех миллионов винтиков государственного механизма. Антиутопическая концепция

карнавализации работает в обратную сторону – и борцом с системой становится герой, в глубине души желающий стать ее частью и даже защитой и опорой.

Зеро жаждет стать частью Живущего, получив полноценный доступ к социю, но в то же время хочет изменить государственную систему посредством введения гуманистических реформ. Манипулируя его желаниями, Совет Восьми превращает "спасителя" в палача, от его имени устраивая массовые репрессии. Зеро также оказывается марионеткой хакера-преступника, пытающегося уничтожить социю. Попытка изменить мир в одиночку кажется все более наивной, и героический пафос произведения сменяется сатирическим ("ты – ноль без палочки!" – объявляет Зеро лидер государства). Христианские аллюзии на Второе Пришествие оборачиваются тщательно продуманной акцией гениального программиста.

Автор показывает нам, к каким разрушительным последствиям может привести простое человеческое желание быть как все. В своем романе А. Старобинец поднимает вопрос свободы личности. "Не подключив Зеро к социю, мы, по сути дела, отказались от возможности понимать его, а следовательно – контролировать" – признает Ученый [Старобинец, 2011: 58]. Обладая огромными возможностями НЕПОДКОНТРОЛЬНОГО, человека, свободного от тотальной слежки и зомбирования со стороны государства, Зеро мог совершить великие дела, но он запутался в своих желаниях и потерпел сокрушительное поражение. Послание, которое он получил: "Не верь обману. Луч Лео-Лота явил твое великое будущее. Но у тебя отняли будущее, открытие уничтожили, а ученых заставили *замолчать, лишь бы ты остался* нулем. Лишь бы ты не стал тем, кем должен был стать во славу Живущего" [Старобинец, 2011: 243] – становится лишь наживкой. Зеро попытался изменить мир – но не по своей воле, и каждый последующий шаг приближал его к катастрофе. Пройденный путь от Мессии до марионетки сломал его психику.

В своем романе А. Старобинец отходит от классической схемы антиутопии, развенчивая саму идею героя. По мнению автора, человек, отторженный обществом, но вынужденный жить по его законам, будет желать преодолеть свою инаковость и воссоединиться с ним. Мессианство невозможно в мире, построенном на иллюзиях и тотальном контроле. К освобождению от оков виртуальных радостей не готова и толпа, давно отвыкшая мыслить и действовать самостоятельно. Аморфная, податливая человеческая масса не может устроить революцию, променять привычный мир виртуальной социо-ячейки на реальную жизнь. Срабатывает схема О. Хаксли, считающего, что самым мощным рычагом воздействия на человека будет доступ к удовольствиям. Находясь в условиях неограниченного пользования развлечениями, люди деградировали до полной пассивности и эгоизма. Свобода означает ответственность за свои поступки, она – источник сложностей жизненных проблем, поэтому ценность ее в мире "Живущего" минимальна. Иллюзия, сопровождающая людей от рождения и до смерти, обесценила классическую культурную традицию, воспитала поколение апатичных, инертных, легко управляемых существ. Толпа не хочет ничего решать, она хочет смотреть сериалы и получать удовольствие в режиме роскоши. А. Старобинец показывает нам: покорность – это путь к деградации.

Запертого в исправительном доме, Зеро с детства изучают ученые, и версии, которые оправдывают существование подобного существа, оказываются диаметрально противоположны. По одной из них, появление "лишнего" – это возрождение "человека древнего", полезная реверсивная мутация, закрепление которой для Живущего чрезвычайно полезно – для перспективы одомашнивания животных, панически боящихся социо-людей, и для повышения "внесоциального интеллекта Живущего", то есть увеличения интереса к реальной жизни [Старобинец, 2011: 61]. По другой версии, Зеро – новообразование, злокачественная клетка в организме Живущего, естественным образом изолированная "иммунной системой",

которая, если не докажет, что она не опасна, в идеале должна совершить апоптоз – самоуничтожение. Именно эта мысль преследует Зеро в тот момент, когда он начинает понимать, как функционирует система, частью которой он так желает быть. Лишенный возможности обсудить свои мысли с другими, он воспроизводит все свои сомнения в качестве диалога собственного сознания – "социо без возможности выхода".

В сравнении главного героя с зараженной клеткой прослеживается антиутопическая традиция. В статье "Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально-культурном контексте" Б. Ланин сравнивает тоталитарное государство с многоруким и всеприсущим организмом, для которого антиутопический герой соотносим с вирусом – активным инородным организмом, множащим свое влияние. Человек, захотевший не государственного, а своего "частного", "персонального" счастья, сродни злокачественной опухоли, а первостепенной задачей государства становится уничтожение антагониста, ведущее к идеологическому выздоровлению [Ланин, 2014: 165].

Вследствие физических ограничений Зеро не мог слиться с Живущим, однако он попытался стать полезным социуму посредством служения ему. Получив статус верховного правителя, он делает попытку укрепить общество посредством внедрения ряда революционных законов: возрождении комплекса "древних" морально-этических норм, легализации института семьи, отмены наказания за преступления прошлых инкарнаций. Как новый Мудрейший, он излагает гуманистический тезис о том, что болезнь Живущего может быть вылечена с помощью любви. Однако антиутопический закон аттракциона кардинальным образом меняет планы героя: став немой марионеткой Совета, Зеро ужесточает закон, сурово карая за любые проявления инакомыслия. Количество исправительных домов увеличивается вдвое, а людей, исповедующих любовь и верность друг к другу, подвергают публичной казни с трансляцией в прямом эфире. Автор использует прием дезинформации читателя: Зеро, представ как герой-

бунтарь, а затем надев маску героя-тирана, на само деле оказывается жертвой.

Мотив вечного перерождения, несомненно, имеет буддийские корни: жизнь в мире, описанном А. Старобинец, вращается медленно, но неуклонно, как колесо сансары. Сансара – одно из центральных понятий в индийской философии и религиях, с санскрита переводится как "скитание" – круговорот жизни и смерти в мирах, ограниченных кармой. Душа, захваченная ею, стремится к освобождению от прошлого, являющегося частью "сети сансары". Примечательно, что в большинстве философских учений сансара трактуется как негативное состояние непонимания душой своей истинной сути, из-за которого она принимает иллюзорный мир за настоящий. Можно провести некую параллель с виртуальной реальностью: в данном случае иллюзорный мир отождествляется с реальностью киберпространства. "Сеть сансары" реализуется в образе "всемирной паутины" нового века – сети социо. Если рассматривать роман А. Старобинец через призму буддистской философии, – учитывая востоковедческое образование писательницы, – для понимания его глубинного смысла важно отметить, что буддизм отрицает существование вечной души, а через колесо сансары проходит интеримарная сущность субъекта. Душа, отождествляющая себя с материальным телом, находится в оковах земных наслаждений, раз за разом перевоплощаясь и принимая новые тела в круговороте сансары. Роман, построенный на идее постоянного перерождения, можно истолковать как развернутую метафору этого состояния.

В мире "Живущего" все социальные роли предопределены заранее, зашифрованы в инкоде – при перерождении человек остается в той же касте и на той же должности: ученый не станет рабочим, а рабочий не станет ученым. Даже при условии вечного существования у людей нет возможности выбрать свой жизненный путь, меняться, вследствие чего не происходит движения жизни, обновления, эволюции. Мир антиутопии статичен. "Перемещение по инвектору" в направлении повышения социальной

значимости нежелательно и возможно лишь в крайне редких случаях. Зато "понижение" должности в сюжетной канве представлено целым рядом случаев: Клео, штурмовик, наконец, Крэкер. Люди, которые в одну из своих жизней имели несчастье проявить антисоциальные наклонности, после позорной принудительной Паузы отправляются в исправительный дом на пожизненное заключение. Подключенные только к первому и второму слою социо, с доступом лишь к рекламе и сериалам, они никогда уже не смогут вернуться к нормальной жизни, несмотря на уверения правительства. Людей с подобными наклонностями – "деструктивно-криминальным вектором в инкоде" по официальной версии держат в интернате, чтобы не дать им стать преступниками. Исправляемым запрещено читать данные своих предшественников, кроме последнего – благодаря этому методу они якобы отдаляются от преступника, но на самом деле – чтобы не сойти с ума от осознания того, что выхода отсюда нет. Жизнь замерла, ничего не меняется, что понимают герои: "в графе "профессия" в его профиле значится: электросварщик. И я знаю, что в новом воспроизведении он тоже будет электросварщиком; это в лучшем случае. Такие, как он, никогда не вступают после паузы в Сообщество Сценаристов – что бы там ни болтали о свободе направления инвектора. Такие, как он, не совершают головокружительных карьерных прыжков. Никто их не совершает. Все держатся на одном уровне или падают. Как упала я" [Старобинец, 2011: 120]. Люди появляются в другой оболочке, но с теми же задатками: повар не станет ученым, а ученый не станет правителем. Развития не происходит, отчего теряется сам смысл жизни. Клео пытается узнать о результатах эксперимента с направленным лучом Лео-Лота, чтобы вернуть себе доброе имя в научных кругах и вернуть себе инвектор. В условиях бесконечных реинкарнаций теряется ценность человеческой жизни, идеология тоталитарного общества дискредитирует право на индивидуальное развитие.

Истинным героем-бунтарем оказывается заключенный по имени Крэкер (от английского "crack", что на компьютерном слэнге означает "взлом

программы"). В своей первой инкарнации – гениальный создатель Живущего и социо, он был пожизненно помещен в Исправительный дом за попытку уничтожить свои открытия. Тема борьбы аутсайдеров, хакеров-ренегатов с капиталистическими и квази-тоталитарными системами является характерной чертой литературы киберпанка. Традиционный герой в данном случае – гений-одиночка, воплощающий идею борьбы индивида с системой. Он не вписывается в рамки типичного для антиутопического триединства героя-бунтаря, поскольку подпадают скорее под разряд "антигероев" со сбитыми морально-этическими ориентирами, которым случайным образом выпадает возможность изменить мир к лучшему.

Крэкер – искусный хакер, плетущий сеть интриг, в качестве питомца выбирает себе паука, с которым имеет даже внешнее сходство – тонконогий, большой, словно "затаившийся под сенью своей хитроумной ловушки в ожидании жертвы" [Старобинец, 2011: 225]. "Они с Крэкером были похожи, они любили друг друга, у них был хороший контакт, на терапии Крэкер всегда брал питомца в руки и поглаживал его матовое круглое тельце, а паук блаженно подрагивал" [Старобинец, 2011: 83]. Именно такова аватара Крэкера в глубине социо-сети, где его встречает Зеро: "Там, в глубине, точно притаившийся паук в паутине, сидел мой друг Крэкер. У него было четыре руки и четыре ноги, и этими своими четырьмя тонкими, суставчатыми руками он подхватил меня, хрипящего, тонущего, прижал к груди и крикнул... дыши!" [Старобинец, 2011: 179].

Крэкер является изобретателем социо-сети, объединившей человечество на Земле. Спустя девять месяце после запуска установки церебральных имплантов произошло рождение Живущего, в романе, по аналогии с христианским, названное "Рождеством". Создатель и почетный пользователь, Крэкер имел возможность занять должность лидера Совета под торжественным псевдонимом "Основатель". Однако "апостол новой веры", вместо того, чтобы стать "гордостью и опорой Живущего... его наместником, его мудрым защитником" [Старобинец, 2011: 106], сделал попытку

уничтожить собственное творение. Причины такого решения глубоко гуманистичны: Крэкер пытался предотвратить случайно запущенную им машину репрессий, эпидемий и вооруженных конфликтов, вызванную информационно-технической революцией. Им был написан "месседж Франкенштейна" – вирусный код, деинсталлирующий социю и разрывающий Живущего. Однако бунт героя оказывается подавлен, а опасная программа своевременно уничтожена. За этот "первородный грех" Крэкер попадает в исправительный дом – исключительно из-за своих прошлых заслуг ему не было уготовано более серьезное наказание.

В своей книге "Возвращение в дивный новый мир" О. Хаксли рассуждал о том, что если рассматривать человека как биологический вид, можно сделать вывод о том, что по степени общественности он ближе к животным, нежели роевым насекомым. Несмотря на то, что цивилизация, а также перенаселенность и развитие технологий являются факторами "превращения примитивных стад в грубое механическое подобие сообществ, образуемых социальными насекомыми" [Хаксли, 2011: 57], между млекопитающими и коллективными насекомыми лежит пропасть. Обладая более сложно организованным и развитым мозгом, "человек не способен создать социальный организм – он может сформировать только социальную организацию" [Хаксли, 2011: 58], а любая попытка изменить эту данность образует тоталитарный деспотизм. Термитник может казаться достижимым идеалом, но личностные различия и генетическая уникальность людей указывает на неверность такого подхода. Автор романа-антиутопии, представляя на суд читателей "фантастическую и немного фривольную картину общества" [Хаксли, 2011: 58], доводит до крайней степени "попытку превратить человеческих существ в подобие термитов" [Хаксли, 2011: 58]. Эту линию продолжает А. Старбинец, в своем произведении дойдя практически до абсурда.

Одним из центральных образов романа становится образ роя насекомых, способных обмениваться друг с другом сигналами и действовать

как единый организм. Животные, ставшие дикими после Великого Сокращения, панически боятся людей, потому что, по одной из версий, видят Живущего – "Трехмиллиардное чудовище, вечно молодое и сильное. Убивающее в себе старых, чтобы на их месте созрели юные..." [Старобинец, 2011: 64], а насекомые не придерживаются подобного поведения как раз потому, что состояние роя для них естественно. И социо, по ассоциации с ульем, воспринимается главным героем как "сотни маленьких овальных ячеек, пористая подвижная масса", в которой "каждая ячейка – плотная, как кокон". Почти все люди вокруг Зеро "монотонно жужжат", а их дыхание "назойливо, как гудение пчелиного роя" [Старобинец, 2011: 101]. Закапсулированные в своих крошечных мирках, управляемые общим разумом, занимающие строгую социальную иерархию, люди все меньше походят на людей. И самоуничтожение Зеро, произошедшее в термитнике, является сюжетным намеком на дальнейшее самоуничтожение Живущего. Недаром в своей виртуальной ячейке Клео, всеми силами стремящаяся сохранить привычный для нее мир-улей, примеряет на себя образ королевы-матки. И эта "энтомологическая фантазия" становится одним из популярнейших аттракционов социо-сети, привлекая к себе внимание огромного количества пользователей самого разного пола, возраста и социального статуса. Чувствуя шаткость устоявшейся жизни, люди доводят до апогея свое единение в виртуальной реальности.

По мнению Хаксли, на смену классической этике, ориентированной на индивида, приходит социальная этика, базирующаяся на понятиях типа "адаптация", "принадлежность группе", "командная работа", "групповое мышление" и т.д. [Хаксли, 2011: 112]. Подобная логика объясняется тем, что группа гораздо важнее отдельных ее представителей, "а права коллектива значат больше, чем то, что в восемнадцатом веке называли правами человека" [Хаксли, 2011: 58]. Части Живущего в изображенном А. Старобинец мире являются самостоятельными личностями, обладающими свободой воли и возможностью взбунтоваться против социального целого, но

люди-насекомые оказываются неспособны на борьбу. Цитируя Хаксли, "для каждого отдельного термита служение термитнику – лучшая свобода" [Хаксли, 2011: 112].

В романе А. Старобинец меняется традиционная для антиутопии расстановка героев, а именно, происходит карнавальная подмена героя-бунтаря героем-жертвой. Роль героя-тирана, согласно классической схеме, отводится лидеру Совета Восьми, но Зеро, заглавный персонаж романа, сохраняет лишь видимость оппозиционности существующему строю. Автор намеренно играет с читателем, скрывая истинные мотивы поступков главного героя. Фактически, Зеро становится заложником ситуации, марионеткой в руках истинного борца с социально-политическим устройством общества, желающим уничтожить Живущего. Рассмотрение главного героя в качестве апологета новой жизни не оправдано, так как по сути он не является антогонистически настроенным против общественной системы. Несмотря на наличие недовольства некоторыми идеологическими установками, Зеро стремится слиться с Живущим, а не расформировать его, то есть находится с государством в состоянии внутренней оппозиции. Получив реальную власть в качестве Мудрейшего, герой выбирает путь реформирования, а не революции: он не идет на коренное преобразование привычного мироустройства, а стремится изменить те правила в сфере человеческой жизни, которые не затрагивают функциональных устоев, ставя своей целью укрепление и обновление государственных основ. Не испытывая отторжения идеи "виртуальной соборности", Зеро пытается усовершенствовать Систему, а не уничтожить ее. В этом он имеет сходство с героем антиутопии Е. Замятина Д-503, стремящегося служить на благо режима. Фабула романа раскрывает истинные желания Зеро, что переводит его из категории "борца" в категорию "жертв". Таким образом, в произведении развенчивается идея Мессии, героя, рожденного для борьбы.

В финальной сцене романа создатель Живущего уничтожает социю, возвращая человечество в состояние "пред-виртуальной" разобщенности.

Однако победа над Системой оборачивается очередной катастрофой, ставя под сомнение выживание вида. Несмотря на то, что пропагандистские тезисы Крэкера о преступности и лживости власти вписываются в образ героя-бунтаря, борющегося за справедливость, методы его жестоки. В романе стирается грань между спасителем и тираном, ведь месть Крэкера-"Франкенштейна" своему созданию фактически является губительной для большей части человечества, физически не умеющей коммуницировать в реальности.

Общество в романе А. Старобинец соответствует норме жанрового канона: тоталитарная система правления, ведущая постоянную слежку за гражданами, наличие карательного органа, устраняющего оппозиционеров ("ПСП" – "Планетарная Служба Порядка"), апатичность и безволие большей части населения. Несмотря на пропагандируемую демократичность социума, форма правления – элитократическая. Совет Восьми имеет по сути неограниченную власть и не подчиняется законам для большинства – его члены не отправляются в "Зону Паузы" по наступлении пятидесяти лет (объявляя о важности для Живущего мудрости и опыта каждой инкарнации), не посещают Фестивали Помощи Природе, предпочитая иметь постоянных женщин и даже семьи. Символично название правящей верхушки общества – эмблема в виде перевернутой восьмерки означает бесконечность – не только бессмертие Живущего, но и бессрочность диктатуры.

Развращенные неограниченной свободой правители государства, "лучшие умы" "вечно молодого и вечно здорового" трехмиллионного организма, представляю собой яркую картину вырождения власти. Примеров деградации элиты является описание Четвертой, женщины, отвечающей за здравоохранение и контроль над демографией: крепкая и румяная некогда женщина с течением времени постарела, исхудала и стала живым воплощением смерти. Происходит замена Эроса Танатосом. Второй, являющийся лидером Восьмерки, настолько стар и немощен, что кажется не живым человеком, а нелепой восковой куклой.

Иерархия общества базируется на умении погружаться в социю, сосуществовать сразу в нескольких слоях: Мудрейшие (правители), как написано в Книге Жизни, видят сразу двенадцать, среднестатистический человек – три-пять, преступники – до двух. Но даже эта закономерность оказывается ложью, иллюзией для поддержания статуса, потому что "никто не смеет оспаривать Книгу: раз так сказано, значит, так должно быть" [Старобинец, 2011: 245]. Второй оправдывает диктатуру власти посредством приземленной метафоры в духе Рабле: "Важно понимать, что голова и жопа не могут жить в равных условиях. Голова управляет – жопа ей подчиняется. Голова дышит, ест, пьет, много думает и заботится о благополучии жопы. Жопа же регулярно и с благодарностью испражняется, избавляя организм от продуктов распада... Если в жопу ввести кислород, дышать она все равно не научится. Если в жопу засунуть еду, она не сможет ее разжевать. От всех этих благ жопа лишь засорится, перестанет выполнять свои функции, заболит и в короткие сроки отравит весь организм. То есть равные права сильно повредят жопе и всем другим частям тела..." [Старобинец, 2011: 238]. И в ячейке хранения воспоминаний, собранных для следующих инкарнаций, Второй записывает постигнутый им смысл жизни, идущий вразрез с официальной идеологией: личность человека формируют его воспоминания, опыт, полученный на протяжении жизненного пути, а все люди, рожденные под тем же инкодом до или после – чужаки.

Ближе к финалу раскрываются манипуляции Совета – для того, чтобы поддерживать стабильное число Живущего, втайне от населения проводятся "микрочистки" – нерегистрируемые операции по прерыванию беременностей у женщин, преимущественно на ранних сроках [Старобинец, 2011: 284]. Проводимые в "условиях секретности", без помощников и в кабинетах, не имеющих необходимого оборудования, они приводят не только к уничтожению "незапланированного" ребенка, но и к тяжелым увечьям, а иногда и смерти роженицы. Когда привычный жизненный уклад попадает под угрозу, государство отвечает репрессиями, истребляя неугодных власти

людей. Они принимают классическую для антиутопии форму псевдокарнавала, в котором "страх соседствует с благоговением перед властными проявлениями", а благоговение, в свою очередь, становится источником почтительного страха [Ланин, 1993: 155]. Казни в прямом эфире, превращенные в шоу, пугают зрителей, которые наполняют чаты псевдорадостными комментариями о том, что подобные репрессивные меры необходимы, так как дают надежду на улучшение Живущего, устранение всех несогласных и спасение "заблудших". Зеро считает, что казни помогают Живущему, сокращают количество "замерших", невоспроизводящихся людей. По Б. Ланину, объявление врага для государства также превращает его во врага народа, потому что "выявление, конкретизация врага на некоторое время устанавливают передышку от страха", и все граждане участвуют в этом процессе – "кульминация, за которой следует катарсис" [Ланин, 1993: 155]. Апофеозом тоталитаризма становится насильственное подвергание Несогласный процедуре, схожей с "Великой операцией" Е. Замятина по удалению фантазии – "оперативное упрощение социо-слота, частичное стирание патологических очагов памяти в сочетании с точечными надстройками ложной памяти" [Старобинец, 2011: 292].

Форма контроля над личностью также проявляется в "трюке с халатом" – иллюзией выбора перед шагом в "пять минут тьмы", создающей призрачное ощущение контроля над ситуацией, которое успокаивает простого человека. "Пауза"-смерть настигает его тогда, когда он этого не ожидает – "из душевой не выходят". Несмотря на новое название, прекращение существования по-прежнему пугает, и этот страх люди пытаются "забормотать нелепыми просьбами и поручениями" [Старобинец, 2011: 119].

Тоталитарная власть в мире "Живущего", поддерживая иллюзию идентичности инкарнаций и веру в непреложность законов "Книги Жизни", вводит репрессивные меры по отношению к людям, совершившими противоправные поступки в одной из своих жизней. За наиболее тяжкие

преступления граждане попадали в так называемый "Черный список", обеспечивающий им место в исправительной камере строгого режима. Государство, умело играя на чувствах подопечных, обещает свободу по мере исправления, которая тоже оказывается обманкой, трюком для поддержания лояльности граждан. Однако, инкарнацию за инкарнацией, "черносписочники" оставались пленниками интерната. По слухам, улыбка такого человека могла принести воспитанникам интерната несчастье, замедлить или вовсе остановить процесс исправления: по законам псевдокарнавала символ радости замещается проявлением мазохизма, улыбка становится гримасой боли. Как и в романе Д. Глуховского "Будущее", эта улыбка является ужасающим символом насилия в условиях диктатуры олигархии над простыми гражданами. Однако легендарный убийца по прозвищу "Сын Мясника", приговоренный к самому суровому наказанию, улыбаться не умеет: запертый в герметичном боксе, словно животное в клетке, он лишен любых видов социального взаимодействия. За массовое уничтожение людей и животных в период Великого Слияния человечества в Живущего он был "публично поставлен на паузу" через повешение, а после возрождения младенца заключен в тюрьму – на множество перерождений вперед. Сын Мясника становится символом всемогущества власти, прячущей свою тоталитарную суть за ширмой гуманистических идей. И именно он воплощает в жизнь мечту Крэкера об уничтожении социо – "смерти Чудовища", не давая Зеро запустить с нуля машину государственной власти, слепить нового Живущего из оставшегося в живых после массовых войн и эпидемий людей.

Смерть оказывается повсюду в "прекрасном новом мире". После падения Системы происходит второе Великое сокращение. Люди, отвыкшие жить в первом слое, стремительно сокращают себя до абсолютного нуля. Несмотря на открывшуюся для них возможность быть личностью, создавать полноценные семьи, жить по собственным законам, не опасаясь правительственных санкций, они оказываются неспособны нести тяжкое

бремя свободы. Терракты, насилие и самоубийства становятся ответом на предложение жить в принципиально новой системе ценностей, в мире, не связанном виртуальной реальностью. Автор поднимает тему добра и зла, несвободы как блага и свободы как наказания. *"Общность, Одинаковость, Стабильность"* – таков девиз планеты, нового "Мирового государства". Любое отхождение от привычной схемы вызывает паническую реакцию у людей, разучившихся самостоятельно мыслить и действовать.

Для того, чтобы восстановить контроль над обществом, Зеро создает культ Трехголового бога. Этот образ является скорее мифологическим, чем религиозным, и позволяет провести параллель с целым рядом персонажей: начиная от славянского божества Триглава, по легенде следящему за тремя царствами – Явью, Навью и Правью, то есть землей, небом и преисподней, и заканчивая Вишварупой – трехговым ведийским демоном, придворным жрецом богов. Таким образом главным героем сделана попытка создать собственную церковь, поддерживающую Живущего, призванную успокоить встревоженное население и отвлечь его внимание с терактов на молитвы. Армия Трехголового бога – карательная организация мира после второго Великого сокращения – по сути, та же Планетарная Служба Порядка, и состоит из тех же людей. Однако и она не способна сдержать волну вооруженных конфликтов, массовых самоубийств и вирусных атак. Несмотря на все попытки установить порядок, регионы планеты, как в компьютерной игре, оказываются захвачены террористами с "социо"-никами: "Златоконь", "Князь_Тьмы", "Император" и т.д.

По мнению Б. Ланина, характерным явлением для антиутопии является квазиноминация, "переназание", суть которого заключается в том, что "явления, предметы, процессы, люди получают новые имена, причем семантика их оказывается не совпадающей с привычной" [Ланин, 1995: 157]. В классической антиутопии данный прием использовался для сакрализации языка власти (как, например, "новояз" Г. Оруэлла, отражающий идеологию двоемыслия в романе "1984") или в качестве проявления власти, "из "хаоса"

прошлого создавшую светлую утопию будущего" [Ланин, 1995: 158]. А. Старобинец в своем романе реализует прием квазиноминации для того, чтобы отразить необратимые изменения человеческого восприятия мира. Например, переобозначение цветов ("доступен" – зеленый, "занят" – красный, "мне повезет" – яркий, в противовес "инвизибл" – незаметному, бело-серому) призвано показать преобладание виртуальной "социо" реальности над реальностью "первослойной", наглядно продемонстрировать узость мышления нового человека, отсутствие красок в его жизни, ограниченной чатовым общением.

Другим примером квазиноминации в романе является собственно обозначение смерти как "паузы" или "пяти секунд тьмы". Это переименование имеет определенную цель для тоталитарной верхушки общества – камуфлируя суть понятия, власть хочет показать, что все держит под своим контролем. "Тот, кто дает новые названия, становится на момент номинации равным Богу" [Ланин, 1995: 159]; люди, низводящие понятие смерти как "исчезновения, небытия" до простой "паузы", переводящие ее из категории "вечно" в категорию "временно", воистину становятся богами для простых обывателей. "В своей иррациональной пропаганде враги свободы последовательно извращают языковые ресурсы с целью украдкой или прямым напором заставить своих жертв думать, чувствовать и действовать так, как угодно им". Новые реалии жизни, политические и социально-психологические, порождают своеобразный сленг – слова и выражения, соответствующие потребностям общества "Живущего", которые приводятся в псевдоисторических примечаниях к тексту. Подобные выражения содержат в основном аббревиатуры, что характеризуется тенденцией к сокращению слов в современном виртуальном общении. Анализируя популярные и активно используемые обществом фразы, можно сделать вывод о том, что несмотря на все усилия властей, слово "пауза" как замена "смерти" по-прежнему имеет негативную коннотацию. Например, аббревиатура "изоп", расшифровываемая как "иди в зону паузы", в сети используется как

насмешливое и даже оскорбительное междометие. В то же время выражение "яппп" ("Я плачу перед паузой") в значении "смешной нелепости" [Старобинец, 2011: 14], а также "квин" ("Клянусь вечным инкодом" [Старобинец, 2011: 14]) как "торжественное заверение" демонстрирует амбивалентность осмысления этого понятия. Сокращения содержат также сатиру на современную автору реальность: "ЖЖ" (русскоязычное сокращение от LiveJournal, "Живого журнала", онлайн-дневников (блогов)), в антиутопии трансформируется в "Журнал Живущего" [Старобинец, 2011: 284-285] – еще один механизм слежения и контроля над несогласными с политикой Совета.

Пародия и ирония являются знаковыми чертами поэтики романа А. Старобинец. Так, в антиутопии присутствует аллюзия на реалии российской жизни – мультфильм "Малышарики" о круглых зверятах (Мартыше, Мыше, Утяше и прочих), которые, кружась, превращаются в один огромный цветной шар (символ единства) по имени Живуш, который улыбается детям и уверяет их в том, что смерти не существует [Старобинец, 2011: 36]. Дети, имеющие возможность погружаться в социю, участвуют в хороводе вместе со зверями, с раннего детства приучаясь быть частью целого. Подобным же образом, в игровой форме, детям преподносят истину их мира – вместо окончательного и бесповоротного "стоп" наступает временная "пауза", а воспринимать ее как трагедию "некрасиво и глупо".

Гротескно-сатиричен образ гадалок, прозябающих в трущобах, которые видоизменяют свои слоганы так, чтобы они отвечали текущим жизненным реалиям: "– А-а-ай, позолоти-ка ячеечку, начальничек-планетарничек!.. до паузы вижу, после паузы вижу, все скажу, не обижу... А также снимаю порчу и выправляю дефекты... – она протяжно рыгает, – инвектора" [Старобинец, 2011: 175]. Узнаваемые вещи меняют названия: выражение "позолотить руку" трансформируется в "позолотить банковскую ячейку", "поворот судьбы" теперь именуется "поворотом инвектора".

Культура "нового мира" деградирует, искусство примитивно и убого. Свободное время люди проводят, смотря любимые сериалы, которых всего два – про любовь и про убийство, чьи однотипные серии насчитывают по четыресто сезонов. Существует также "фрик-тьюб" (от англ. "freak" – уродец, чудак) – аналог современного "ю-тьюба" (от англ. "you" – "ты", "вы" и жарг. англ. "tube" – "труба", "телевизор") – видеохостинга, в котором любой желающий может выставить на всеобщее обозрение свою видеозапись. Автор проецирует тенденции настоящего (в данном случае, специфику современного общения, в котором виртуальность превалирует над "первым слоем") на мир будущего, в соответствии с антиутопическим канонem предвосхищая возможное развитие событий.

Меняется и религиозная тематика произведения. Если в ряде антиутопий, рассмотренных в 1 главе ("Мечеть Парижской Богоматери" Е. Чудиновой, "Маскавская Мекка" А. Волоса) идет смещение координат к конкретным религиям, а центральной темой становится противостояние ислама и христианства, в "Будущем" Д. Глуховского происходит борьба сверхчеловека с Богом, то в "Живущем", в традициях фантастики и киберпанка, Богом становится Система – "живая, имеющая сознание и волю". Самозародившаяся в условиях нового мира, загадочная и непостижимая, она существует независимо от человека. Эта программа мистически-непостижима и обрастает легендами – никем не написанная и никем не контролируемая, функционирующая скрытно, в невидимом режиме, она являет себя только избранным – людям из Восьмерки или лучшим хакерам. В человеческом сознании Система наделена божественными атрибутами – она "забирает" с собой ныряльщиков, "утонувших" в глубине виртуального мира не сумевших вернуться в реальность. Крэкер отрицает свою причастность к созданию Системы. Признавая совершенство этой программы, безупречно отражающей любые демографические изменения, он, тем не менее, считает Систему вирусом нового мира и инкриминирует ей причастность к тоталитарному режиму: "Она никогда не ошибается и не врет. Она

показывает все три миллиарда инкодов в их постоянном развитии. Она точно фиксирует все воспроизведения и паузы мира... Точно фиксирует... Но вот я думаю... А может быть, управляет?" [Старобинец, 2011: 252-253]. Функция Системы, как и ее происхождение, остается неясной, однако Зеро наделяет ее божественной силой – способностью включить его в мировой порядок, сделать частью Живущего, удалить из категории "лишних людей". В то же время, "божественность" Системы подвергается сомнению благодаря оригинальной авторской метафоре, в которой появляются не небесные, а "инфернальные" аллюзии: для Зеро она выглядит подобием заброшенного храма, "*огненного подземного мира* [курсив наш], в который древние спускались жить после смерти" [Старобинец, 2011: 253]. Перемещение вглубь Системы вызывает противоречивые чувства: "...Я нырнул! Как назвать то, что испытываешь в глубине глубин? Слишком скуден глобальный язык, не найти подходящих слов... Наслаждение, мудрость, полет и бесконечный покой?.. Все не то, не то... Любовь? Святость? Не то... Может быть, Смерть?" [Старобинец, 2011: 253]. Концепция "смерти во имя великой цели", характерная для литературы XX века и тесно связанная с христианскими догматами, разрушается (проявлением деструкции схемы "смерть – воскресение" в романе становится карнавализация сожжения Зеро). Она заменяется идеей смерти "зачем-то", сформировавшейся под влиянием восточных и западных эзотерических традиций (буддизма, индуизма, шаманизма, алхимии и т. п.). [Мойжес, 2015]. В наполненном хаосом и обманом мире "Живущего" уход в Систему становится если не освобождением, то успокоением – в рамках характерного для жанра киберпанка "буддистского" понимания смерти как избавления от земных страданий.

4.2 Кризис реальности как причина социальной катастрофы (рассказ Л. Каганова "Нульгород")

Люди в антиутопии А. Старобинец всеми органами чувств способны находиться в нескольких мирах одновременно. Материальное существование для них – лишь "первый" слой из одиннадцати, самый обыденный и скучный. Как следствие, у человечества пропадает интерес к реальности, приходит в упадок материальная культура. В антиутопическом рассказе Л. Каганова "Нульгород" описывается аналогичная ситуация: люди приобретают способность переселяться в виртуальный мир, в результате чего планета постепенно становится пустынной.

В начале 1960-х годов в философско-футуристическом трактате "Сумма технологий" писателем-фантастом, автором нескольких антиутопий Станиславом Лемом был введен термин "фантоматика" (польск. *fantomatyka* – от "фантом", "образ из прошлого"), обозначающий технологию, создающую "искусственную действительность, во всех отношениях подобную подлинной и совершенно от нее неотличимую" [Лем, 1968]. Фантоматика является "искусством с обратной связью", потому что предполагает "создание двухсторонних связей между "искусственной действительностью" и воспринимающим ее человеком" [Лем, 1968]. Автор описывает создание фантоматической машины, которая, подключаясь непосредственно к мозгу, будет создавать полный визуальный и осязательный аналог материального мира. Фактически, автор предсказал создание технологии, активно развивающейся в наше время – очков и шлемов виртуальной реальности, тренажеров, создающих эффект присутствия в заданном компьютером пространстве. Подобная машина, или "терминал", созданный организацией под названием Университет, становится революционной технологией, кардинально меняющей вектор развития человеческой цивилизации в фантастическом рассказе "Нульгород". Фантастическое допущение, сделанное автором, схоже с идеей социо из

романа "Живущий", но идет дальше – если в антиутопии А. Старобинец человек мог существовать одновременно в нескольких слоях и ирреальный мир "неглубокого погружения" как бы "накладывался" на реальный, то в рассказе Л. Каганова человек должен сделать обязательный выбор относительно своей принадлежности той или иной вселенной.

В экспозиции Нульгород предстает перед читателями как утопический мир, образ виртуального рая, с изумрудными холмами, поросшими удивительными цветами, воздушными водопадами. Человеческие города в "Нульгороде" выглядят также фантастично: созданные талантливыми архитекторами массивы кварталов с резными башнями и висящими в воздухе шаровидными зданиями, заменяющими людям дома. Полноправные граждане Нульгорода обладают практически полным всемогуществом и могут мгновенно перемещаться в пространстве, устанавливать информацию прямо в мозг, по желанию изменять свою внешность, нарушать любые законы материального мира.

Изначально технология перемещения сознания в иллюзорный мир была создана в качестве развлекательной: "в вирт ходили лишь поиграть в индейцев и эльфов", однако обнаруженная вскоре возможность функционирования сознания в терминале после гибели физического тела открыла для человечества новые перспективы. Тысячи людей, похоронив тела своих родственников, продолжают радоваться общению с ними, приходя в Нульгород через домашние терминалы. Это открытие кардинально меняет вектор развития человечества. Найдя способ преодолеть смерть, правительство законодательно признало уход в виртуальный мир конституционным правом каждого гражданина.

По контрасту с Нульгородом дается описание реального города, являющего собой агонию умирающего мира: с неработающими фонарями, разбитыми витринами и пустынными улицами. В районах прекращается подача электроэнергии, горячей воды, магазины закрываются, квартиры пустуют, даже животные, почуяв глобальные изменения экосистемы,

покидают города. Люди, массово мигрирующие в Нульгород, так спешат вырваться из оков мрачной действительности, что забывают предупредить о своем уходе санитарную бригаду. Сотни квартир оказываются брошенными и пустующими.

Рассказ Л. Каганова имеет кольцевую композицию, связанную образом виртуального улыбающегося солнца, от которого не слепит глаза: если смотреть на него продолжительное время, то возникает ощущение спокойствия и комфорта. Если вначале этот образ несет в себе положительную коннотацию, то в конце добавляется элемент, придающий картине некую фальшивость: "Здесь так сделано специально. Такой дизайн" [Каганов, 2005]. Слово "дизайн" применительно к светилу, дающему тепло, свет, жизнь, предполагает рукотворность, искусственность, симуляцию, а также зависимость от людей, создающих виртуальную реальность. "Дизайнер" – творец, создатель – самая престижная и востребованная работа Нульгорода. Автор оставляет за кадром вопрос о социально-политическом устройстве виртуального мира и сосуществовании в нем тысяч демиургов, каждый из которых может кроить мир по своему разумению. Неясно, как будет эволюционировать человечество, освобожденное от необходимости покидать мир, ведь осознание смерти во все века было мощным мотиватором для развития. Игровая реальность, изменяемая по желанию, делает условным само понятие жизни.

При всей своей утопичности для живого человека, видевшего реальность, Нульгород идеален настолько, что кажется фальшивкой: яркость цветов окружающей реальности наводит на мысли о том, что герои находятся в мультфильме. Бабочки, кружащиеся над полем, кажутся вырезанными из бумаги, радуги тянутся в никуда из неоткуда. Виртуальная реальность позволяет человеку конструировать собственное тело, имеющее неограниченный потенциал, отталкиваясь от своих желаний, или же сообразно моде.

Главный герой рассказа, Костя, разрывается между двумя мирами. Его моральный выбор: бессмертие, утопический мир Нульгорода и воссоединение с семьей, либо долг обеспечить это бессмертие другим, в том числе своим близким людям. Жена Кости, Ольга, жестко разграничивает два мира: реальный и виртуальный, причем, по мнению героини, у первого нет шансов на развитие и, соответственно, будущего.

Будущее для человечества – в физическом вырождении и последующем воплощении в эфемерном виртуальном мире. Предвосхищая подобное развитие событий, С. Лем утверждал, что "полная фантоматизация" означает для цивилизации самоубийство, так как живущие в виртуальной реальности люди рано или поздно отказались бы от жизни в реальном мире, что привело бы к остановке процесса эволюционного развития [Лем, 1968]. По мнению фантаста, "такая цивилизация, конечно, кажется кошмаром" [Лем, 1968]. Тем не менее, диалог с Ольгой подпитывает отчаяние героя, в дальнейшем мотивируя его сделать окончательный выбор в пользу одного из взаимоисключаемых форм существования.

Бинарная оппозиция "жизнь – смерть" лежит в основе сюжетно-композиционной структуры рассказа. Благодаря изобретению "Нульгорода" смерть перестает быть онтологическим компонентом человеческой жизни, сущностной характеристикой человеческого бытия. Особенно ярко это проявляется в дискуссии главных героя, спорящих о дальнейшем будущем человечества. Если Костя считает исход в Нульгород смертью человека на планете, Ольга уверена в том, только там возможна жизнь, ведь смерть – атрибут реального мира, не существующая у утопии виртуального рая.

"Смерти нет" – но в Нульгород приводит именно она. Для того, чтобы человеческий разум переместился в иллюзорный мир, физическое тело его носителя должно прекратить свое существование. Камуфлируя суть понятия, его заменяют эвфемеизмом: "эмиграция в Нульгород"; "официальный центр эмиграции" на самом деле "терминал и шлем с токоразрядником". Изначально в виртуальную реальность уходили те, у кого не оставалось

другого выхода: старые и смертельно больные люди. Костя, был вынужден отпустить свою семью в Нульгород из-за смертельной болезни сына, за которую он испытывал чувство вины, считая ее следствием повального увлечения "виртом", захватившего взрослых.

В мире, где смерть открывает возможность попасть в идеальный мир, появляется культура смерти. В рассказе она представлена сетью магазинов "Мир ядов", предоставляющую гражданам услуги по уходу из жизни: от самых банальных и действенных (продажа таблеток) до экзотических (подача рыбы фугу, кофе с толченым изумрудом и редких ядовитых змей). Символ сети – змея, обвивающая рюмку, создает пародийные отношения с общеупотребительной медицинской эмблемой. Смерть становится популярным товаром и, как любой предмет торговли, обрывает соответствующим маркетингом, таким, как реклама и проведение мероприятий, направленных на повышение объема продаж. Об этом мы узнаем благодаря внутреннему монологу главного героя, размышляющего над тем, какими шутивными скидками и акционными предложениями попытается привлечь его продавец ядов. В "дивном новом мире" нивелировано отношение к смерти как к страшному, непостижимому и торжественному моменту – вместо этого появляется эксцентричность, театрализация, "карнавальность" действия, выделенная еще Б. Ланиным как знаковая жанровая черта антиутопии [8]. Отсюда – трагикомичность ситуации: продавец Марат советует уже бывшую в употреблении ядовитую змею-"арлекина", рассказывая, что она отправила в Нульгород целую когорту известных людей: министров, спортсменов, актеров, и хвалясь тем, что никто из покупателей не приходил обратно жаловаться на сервис. Будничное описание разнообразных способов ухода из жизни, рассмотрение ядов с точки зрения "натуральности" и "природности" наполняет рассказ черным юмором. Читатель узнает о маркетинговых ходах, связанных с "торговлей смертью": о том, как ненастоящую за лето цикуту продают как уцененный товар, по два спаренных бутылка, как есть разделение товаров на "женский"

и "мужской" и т.д. Продавец ценит "человека со вкусом" и даже делится с главным героем планами на собственную кончину: он хочет умереть как падишах, выпив кофе с измельченным изумрудом. Просто и откровенно, в мельчайших физиологических подробностях, Марат описывает действие на организм разных ядов и даже философски отмечает, яд должен иметь вкус, иначе теряется сокровенный смысл его принятия. В рассказе наглядно показана трансформация человеческого сознания в контексте метаморфоз социальной, политической и духовной жизни, изменение его отношения к табуированным ранее темам. Смерть как онтологическая основа бытия теряет свое концептуальное значение, становясь лишь пропуском в Нульгород – билетиков в счастливую страну утопии. Она является мостом, соединяющим настоящий мир и мир желаемый и рассматривается как переход на принципиально новый уровень развития человечества, в альтернативную систему ценностей.

Если рассматривать Нульгород через призму исследуемой дихотомии "жизнь – смерть", то он будет медиатором – третьим членом, нейтрализующим противоположности или, как минимум, позволяющим сделать их менее резкими. Нульгород является одновременно жизнью для человеческого сознания и смертью для его физического тела, что можно было бы расценивать как альтернативу бытия, начало новой виртуальной цивилизации (по Декарту: "я мыслю, следовательно, я существую"). Тем не менее, метафора умирания затрагивает оба мира. Играя в вирте, дети разрушают постройку, очень похожую на здание реального Университета, и главный герой невольно представляет, как там, снаружи, какой-нибудь голодный и брошенный всеми ребенок точно так же бросает камни в оставшиеся без присмотра машины, не имея представления о том, что этими действиями выводит из строя механизм, обеспечивающий жизнь целому поколению эмигрировавших в Нульгород людей. В рассказе Л. Каганова реальный мир противопоставляется виртуальному, однако между ними имеется неразрывная связь: если опустеет материальный мир, напрямую

зависящий от него Нульгород окажется под угрозой уничтожения. Отрицание этой истины становится своеобразной защитной реакцией жителей иллюзорного мира, для собственного успокоения выдумавших "роботов", которые возьмут на себя обязанности по сохранению баз данных вместо рабочих-инженеров.

Сквозным мотивом рассказа является мотив вырождения: виртуальный город обслуживают живые люди, и когда умрет, "уйдет в Нульгород" последний из них, у мира не останется будущего. Осознание этого факта сопровождается эсхатологическими размышлениями главного героя о том, что возможно, массовый исход людей в виртуальную реальность был планом высших сил, решивших в одночасье очистить планету от людей. Тема довлениия тоталитарной власти на общество остается нераскрытой, теория заговора оказывается необоснованной, и еще одним важным мотивом произведения становится мотив забывания.

Так, сын Кости – Витька, при встрече с отцом предстает перед читателями в образе маленького слоника. Ребенок, не имеющий связи с реальным миром, создает животное неверного цвета (зеленого) и искаженной формы (с ногами, как у лошади, неправильной посадкой головы). Подобная ошибка выросшего в Нульгороде человека демонстрирует отсутствие примитивных знаний о биологии, что обнажает пробелы в образовании.

По мнению С. Лема, "фантоматическая цивилизация" [Лем, 1968] "существовала бы только в течение жизни одного поколения, подключенного к суперфантомату" [Лем, 1968], что было бы для нее "своего рода эвтаназией" [Лем, 1968]. Л. Каганов дает человечеству надежду: люди Нульгорода способны размножаться, и даже перенимать культурную традицию – Толик и Петерс, дети, которые были зачаты и рождены в виртуальном мире, делают точно такие же рогатки, как и их реальные предки много веков назад, "привязав звериную жилу к упругой рогатине" [Каганов, 2005]. Специально для них автор вводит такое понятие, как "интеллектуальные предки" – по аналогии с предками биологическими.

Связь поколений не прерывается, однако забывание, уход в мечту делает незаметным приближение утопии к смерти: в то время, как в Нульгороде только и горят о том, что всю техническую работу по обслуживанию серверов будут вести роботы, реальность распоряжается по-иному. В то время как тысячи людей находят приемлемые для себя, безболезненные способы уйти из жизни, чтобы навечно воссоединиться со своими мужьями и женами, родителями, сыновьями и дочерьми, не остается тех, кто будет обеспечивать функционирование нового рая. Образ Кости, как мы понимаем, становится типичным для представителей "последнего поколения": главный герой, демонстрируя понимание грядущих перспектив, делает сознательный выбор в пользу семьи, предпочитая отгонять от себя плохие мысли и наслаждаться настоящим. Костя опускает руки, сдается: в "новом мире" не остается борца с системой, виртуальная утопия может оборваться в любой момент, и антиутопический рассказ Л. Каганова пронизан эсхатологическими предчувствиями.

Название рассказа, совпадающее с названием города-рая, города-утопии, глубоко символично: оно являет собой одновременно аллюзию на двоичную систему счисления, реализуемую в цифровых электронных схемах и используемую практически на всех современных компьютерах, и "нуль" как отсутствие значения, ничто, пустоту. Утопия переводится с греческого как *u-toros* – "место, которого нет". Нульгород становится апогеем утопии – это мир, который действительно не существует в материальной реальности.

Мир входит в новую стадию – стадию формирования информационного общества, в котором человеческая жизнь существенно меняется под влиянием новых технологий, и долг писателя – исследовать грядущие перспективы развития. Киберпанковские произведения часто используются как метафора современных беспокойств, вызванных крахом корпораций, правительственной коррупцией, развитием средств слежения за частной жизнью и тотальным одиночеством людей. Антиутопическая литература, выступая своеобразной "энциклопедией страхов современности",

также является способом познания социальной реальности. Антиутопии "Живущий" и "Нульгород", художественно демонстрируя возможное развитие компьютерных технологий, исследуют феномен виртуального эскапизма, стимулируя читателей на поиск альтернативных моделей существования.

В условиях ускорения индустриально-технического прогресса существует высокая вероятность появления негативных тенденций, тормозящих полноценное развитие человеческой личности. Задача антиутопии – критиковать возможности общественного развития с точки зрения гуманистической идеи, выступая в качестве социального предупреждения, предвосхищая те тенденции, которые создают угрозу не только духовному формированию людей, но и человеческой цивилизации в целом.

Выводы по главе 4

Антиутопические произведения А. Старобинец и Л. Каганова посвящены художественному исследованию темы виртуального эскапизма. "Кибер-глобализация", бегство от реальности, пассивность и нежелание принимать ответственность за принятие решений становятся причинами для установления тоталитарного контроля над обществом и, в итоге, постепенного вымирания человеческой расы.

В данных произведениях рассматривается вопрос о том, как экспансивное развитие цифровых технологий может повлиять на традиционные социальные институты. Фантастическим допущением авторов в обоих случаях является включение в систему повествования "фантоматической машины" – технического посредника виртуальной коммуникации, формирующее **главную сюжетную коллизию – столкновение искусственной действительности с реальной**. Система терминалов, созданная Университетом в "Нульгороде", и церебральные

импланты в "Живущем" становятся революционными технологиями, кардинально меняющими вектор развития человеческой цивилизации. Способность людей переселяться в виртуальный мир приводит к тотальной утрате интереса к реальности и, как следствие, постепенному упадку материальной культуры. Социальный регресс, разворачивающийся на фоне высокого технологического развития – предмет исследования особого жанра научной фантастики – киберпанка, чем и вызвано **включение в структуру антиутопии характерных черт киберпанк-литературы** (действие, происходящее в киберпространстве, наличие нетипичного героя: маргинала, хакера либо программиста, использование узнаваемых элементов мира, таких, как биоимпланты, нанотехнологии, генная инженерия, искусственный интеллект и т.д.).

Местом действия становится государство, сформировавшееся в результате мощных социально-политических преобразований, произошедших в результате глобальной катастрофы: в "Живущем" это Великое сокращение (эпидемия насильственных смертей), "Нульгороде" – массовые самоубийства и уход людей из реальных городов. Однако авторы антиутопий указывают на новые бедствия, ставшие следствием расцвета высоких технологий: потеря интереса к реальности в "Живущем" и эскалация этой тенденции в "Нульгороде", в связи с открытием функционирования сознания в терминале после гибели физического тела. Тем не менее, тема тоталитарной власти в произведениях проявляется по-разному: она скрытая (Нульгородом управляют таинственные "дизайнеры", вопрос об управлении чудо-миром остается открытым) и явная (Совет Восьми, жестко регулирующий мир "Живущего").

В представленных произведениях происходит **изменение типичного антиутопического героя**: в рассказе Л. Каганова мир показан глазами человека, отказавшегося от борьбы в пользу бессмысленной рефлексии. Он становится участником "коллективной эвтаназии" человечества. **Претерпевает существенную метаморфозу типология персонажей**

"Живущего" А. Старобинец. При начальном кажущемся соблюдении традиционной схемы с "пробуждением души" главного героя и превращением его в революционера-мятежника происходит любопытное смещение классической антиутопической триады "герой-тиран", "герой-бунтарь" и "герой-жертва". В романе бунтарь (Зеро) оказывается жертвой обстоятельств, в то время как настоящий бунтарь (Крэкер) фактически становится тираном, лишая читателя надежды и придавая произведению пессимистический пафос касательно прогностических перспектив.

Наблюдаются **усложненные отношения с утопией**: главные герои хотят изменить мир, разорвав связь с иллюзией, но либо сдаются и становятся частью обмана (Костя), либо доводят человечество до уничтожения (Зеро).

Пространство получает новую плоскость – "над-пространство" виртуального мира, и именно оно играет ключевую сюжетную роль – изолята и одновременно коннектора. Пропадает смысл в разделении человечества на города, страны, народности – **"электронная соборность", кибер-единение людей формируют новый тип антиутопического хронотопа**: ограниченное замкнутое пространство тоталитарного государства отныне не имеет географической привязки, а время становится эфемерно – ведь в иллюзорном мире отследить его течение практически невозможно. **Разрыв связи происходит по другой диагонали: не между прошлым, настоящим и будущим, а между реальностью и виртуальностью (иллюзией)**. В то же время электронная соборность парадоксально влияет на человеческие отношения – вместо единения она способствует еще большей разобщенности людей: неумению самостоятельно мыслить, все большему погружению в свое собственное "я", иллюзорные ощущения и фантазии. "Фантоматические спектакли" становятся заменой настоящей жизни, что неизбежно приводит к полной замятинской "энтропии" и, по сути, самоубийству цивилизации. Авторское видение будущего характеризуется особым пессимизмом и мрачностью перспектив – ни в одном из произведений не нашлось места

настоящему герою: оба они мечтали или в конце концов решили стать частью "государственного организма". **Конфликт** также претерпевает трансформацию и **становится социально-психологическим**: большое внимание в данных антиутопиях уделено внутренней борьбе главных героев между правильным путем и желанием быть как все, стать частью дивного нового мира и найти в нем свое место.

В исследованных произведениях также происходит **изменение религиозной тематики**. Если в ряде антиутопий, рассмотренных в 1 главе ("Мечеть Парижской Богородицы" Е. Чудиновой, "Маскавская Мекка" А. Волоса и др.) идет смещение координат к конкретным религиям, а центральной темой становится противостояние ислама и христианства, в "Будущем" Д. Глуховского происходит борьба сверхчеловека с Богом, то в "Живущем" и "Нульгороде" наблюдается **уклон в сторону мистически-непостижимого**. В романе А. Старобинец в традициях фантастической и киберпанк-литературы, Богом становится Система – самозародившееся в условиях нового мира, полумифическое нечто, имеющее "сознание и волю". Некие "высшие силы" увели людей из мира в рассказе Л. Каганова – возможно, для того, чтобы планета "очистилась".

Особенно **красочно презентирован псевдокарнавал**: это и включение в повествование мотива избрания "шутовского короля" (объявление Зеро избранным), и эксцентричность, театрализация, "карнавальность" действия (казни в прямом эфире, превращенные в шоу в "Живущем", комично-драматичные описания различных способов самоубийства в "Нульгороде", описание символа магазина ядов как пародии на общепринятую медицинскую эмблему). Серьезность в иллюзорном мире становится атавизмом, потому что виртуальность позиционируется как вечное развлечение.

В антиутопии А. Старобинец также широко продемонстрировано **проникновение идеологии в сферу лексики**, в частности, обеднение лексики, аббревиация, мифологизация и введение новояза, отражающего

реалии нового мира. Для демонстрации необратимых изменений человеческого восприятия мира автор использует прием квазиноминации, или переназвания. Например, переобозначение цветов ("доступен" – зеленый, "занят" – красный, "мне повезет" – яркий, в противовес "инвизибл" – незаметному, бело-серому) призвано показать преобладание виртуальной реальности над реальностью "первослойной", наглядно продемонстрировать узость мышления нового человека, отсутствие красок в его жизни, ограниченной чатовым общением. Обозначение смерти как "паузы" или "пяти секунд тьмы" имеет определенную цель для тоталитарной верхушки общества – камуфлируя суть понятия, власть показывает, что все держит под своим контролем. Разнообразные аббревиации наглядно представляют тенденцию к сокращению слов в современном виртуальном общении, а выражения из Книги Жизни создают мифологизированный образ Живущего.

Заключение

Изучив историю становления жанровой модели русской литературной антиутопии и проанализировав совокупность теоретических работ по данному вопросу, мы пришли к выводу о том, что антиутопия в узком смысле слова – литературный жанр, находящийся в диалогически-дискуссионных отношениях с утопией и представляющий собой описание негативной социальной модели, являющейся экстраполяцией современных тенденций развития общества, в широком – тип сознания и особый способ художественного предвидения, целью которого становится демонстрация неприемлемых с общечеловеческих позиций вариантов развития общества, сконструированных на основе тенденциозных социально-политических, экономических, религиокультурных и др. концепций. Современная антиутопия изучает взаимодействие органической природы человека с инновационными компьютерными технологиями, добавляющими в жизнь пространство виртуальной реальности; исследует конфликты, возникающие на религиокультурной почве; рассматривает вопрос о достижении человечеством бессмертия, пытаясь предсказать его возможные последствия.

Несмотря на особое "пограничное" положение антиутопии на стыке науки (социологии, политологии, философии, историософии, антропологии, культурологии и др.) и художественной литературы, а также на ее тесную связь с социальным прогнозированием, в XX веке антиутопия приобретает жанровую автономность и более не идентифицируется как "наджанровое образование". Период стабилизации жанровой традиции и аккумуляции нормативных констант приходится на XX век – время возникновения классических для антиутопии произведений (Е. Замятин, Дж. Оруэлл, О. Хаксли и др.), когда окончательно формируется идейно-тематическое и художественное своеобразие жанра.

В нашем исследовании был выделен комплекс жанровых черт, присущих классической литературной антиутопии. Среди них – отмеченный

практически всеми исследователями жанра особый хронотоп, характеризующийся вневременностью либо неисторичность времени, которое застыло или остановилось, разорвав преемственность между прошлым, настоящим и будущим, связь между поколениями; ограниченным, изолированным пространством. Местом действия становится тоталитарное государство, сформировавшееся в результате мощных социально-политических преобразований, произошедших после войны, революции или другой глобальной катастрофы. Основным конфликтом антиутопии – конфликт социальный: личности и государства, индивида и общества, человека и Системы. При определенной автономности жанра антиутопии, он сохраняет диалогически-дискуссионные отношения с утопией: социум антиутопии вынужден считать, что живет в идеальном мире. Сюжетообразующим элементом повествования становится наличие героя-бунтаря или оппозиционно настроенного к существующему строю коллектива; толчком к "пробуждению" героя становится любовь, возникший интерес к духовной сфере (или, как это называют исследователи, "проснувшаяся душа"). Убедительный образ будущего создается при помощи фантастических приемов. Существенные изменения затрагивают лексический уровень произведения – авторы антиутопий используют целый ряд приемов, демонстрирующий глубину проникновения идеологии в повседневную жизнь. Язык становится дополнительным средством контроля над мировоззрением граждан и их образом мыслей (сокращение, обеднение лексики посредством уничтожения "опасных" слов и понятий, безграничное расширение семантики слова, введение новояза, отражающего реалии нового мира, аббревиация, мифологизация, десемантизация фраз и выражений при помощи затемняющего смысл суждения, использование громоздких официозных и партийно-бюрократических конструкций, слов с избыточной оценочностью и т.д.). Для классической антиутопии также характерно явление псевдокарнавала (по аналогии с классическим карнавалом, исследуемым в работах М. М. Бахтина) – порождения тоталитарной эпохи,

являющимся структурным стержнем произведения; амбивалентность чувств, названная "пульсаром" – переход от страха к благоговению перед властью. Сюда же можно отнести наличие карнавальных элементов, театрализации, включения в канву повествования мотива избрания "шутовского короля".

В данной работы нами был проанализирован ряд современных антиутопических произведений, открывающих новую страницу в истории антиутопической мысли. Антиутопия XXI века меняет тематику, и сюжетообразующими элементами становятся страхи современности: проблема глобализации, потеря религиозной и национальной самобытности при оккупации страны агрессивными захватчиками ("Мечеть Парижской Богородицы" Е. Чудиновой, "Маскавская Мекка" А. Волоса, "Приговоренный" А. Кабакова); угроза экологической катастрофы, глобального перенаселения планеты ("Будущее" Д. Глуховского), комплекс морально-этических проблем, связанных с возможностью человечества достичь бессмертия ("Будущее" Д. Глуховского, "Живущий" А. Старобанец, "Нульгород" Л. Каганова), возможные последствия скачкообразного развития информационных технологий и массового ухода людей в "иллюзорные миры" компьютерной реальности ("Живущий" А. Старобинец, "Нульгород" Л. Каганова).

В результате данного исследования мы пришли к выводу о том, что проблематику и поэтику антиутопии затронули существенные изменения. Среди них – трансформация религиозной тематики (если в классической антиутопии XX века религией было поклонение некому идолу-государству либо человеку-Благодетелю, представляющему это государство, вера в чистый разум и рациональное начало, то в антиутопии XXI века координаты сдвигаются к конкретным религиям ("Мечеть Парижской Богородицы" Е. Чудиновой, "Маскавская Мекка" А. Волоса, "Приговоренный" А. Кабакова, "Однодневная война" В. Маканина), происходит борьба сверхчеловека с Богом ("Будущее" Д. Глуховского), либо наблюдается уклон в сторону мистически-непостижимого – Богом становится Система – самозародившееся

в условиях нового мира, полумифическое нечто, имеющее "сознание и волю" ("Живущий" А. Старобинец). В современных произведениях наблюдается смещение основного конфликта от политики и идеологии в сторону сферы социо- и религиокультурной (Е. Чудинова, А. Волос, А. Кабаков, В. Маканин), либо в область философии (Д. Глуховский, Л. Каганов). С последним связано появление в антиутопии в целом характерной для русской литературы дихотомии "Восток – Запад".

Трансформируется традиционный антиутопический хронотоп – фантастические допущения, служащие для моделирования иной действительности, в указанных произведениях встречаются заметно реже. Эффект подлинности повествования достигается за счет активной эксплуатации образа текущего социального, политического, культурного развития человечества и использования популярных общественных тенденций. В современной антиутопии не разорвана связь прошлого, настоящего и будущего, наоборот, формируется четкая причинно-следственная связь, позволяющая не только показать преемственность эпох, но и сопоставить вымышленное и реальное; зачастую на такой связи строится сюжетная коллизия.

Качественные изменения коснулись образной системы персонажей: в современной антиутопии, в пику к классической, прослеживается тенденция к "уравновешиванию" женских и мужских образов. Героиня, в традиционной антиутопии выполняющая роль безликого "катализатора" бунта, из субъекта, призванного "смутить" героя-конформиста, трансформируется в движущую силу истории. Софья Севазмиу, Аннели представляют собой принципиально новый тип героини в антиутопической литературе – женщины сильной духом, способной на бунт против судьбы посредством борьбы с террором тоталитарной власти, но при этом не лишенной человеческих черт. Меняется и типичный антиутопический герой: зачастую это человек, сознательно отказавшийся от борьбы в пользу бессмысленной рефлексии

("Приговоренный" А. Кабакова, "Однодневная война" В. Маканина, "Живущий" А. Старобинец, "Нульгород" Л. Каганова).

На современном этапе функционирования литературы наблюдается смещение жанровых границ, взаимопроникновение и слияние жанров. Структура современной антиутопии обогатилась включением в нее характерных черт киберпанк-литературы: действие, происходящее в киберпространстве, наличие нетипичного героя: маргинала, хакера либо программиста, использование узнаваемых элементов мира, таких, как биоимпланты, нанотехнологии, генная инженерия, искусственный интеллект и т.д. Кибер-единение людей формируют новый тип антиутопического хронотопа: пространство приобретает новую плоскость – "над-пространство" виртуального мира, и именно оно играет ключевую сюжетную роль – изолята и одновременно коннектора. Разрыв связи происходит по другой диагонали: не между прошлым, настоящим и будущим, а между реальностью и виртуальностью (иллюзией). Эти черты явственно прослеживаются в "Живущем" А. Старобинец и "Нульгороде" Л. Каганова.

Несмотря на то, что современная антиутопия приобрела целый ряд отличительных черт, нельзя говорить о разрыве связи с традицией. В пользу этой версии говорит сохранение у вышеперечисленных произведений знаковых черт классической жанровой формы:

- закольцованность, цикличность истории ("Будущее" Д. Глуховского, "Живущий" А. Старобинец, "Мечеть Парижской Богородицы" Е. Чудиновой);
- диалогически-дискуссионные отношения с утопией ("Будущее" Д. Глуховского, "Живущий" А. Старобинец, "Нульгород" Л. Каганова);
- дух исторического пессимизма (конечное путешествие героя "Приговоренного" на кладбище, взрыв Нотр-Дама в "Мечети Парижской Богородицы", вымирание человечества в "Живущем");
- идея наличия героя-бунтаря, толчком к "пробуждению" которого становится любовь ("Будущее" Д. Глуховского, "Живущий" А. Старобинец);

– красочная презентация псевдокарнавала (включение в канву повествование мотива избрания "шутовского короля" ("Живущий" А. Старобинец, "Однодневная война" В. Маканина), эксцентричность, театрализация, "карнавальность" действия (казни в прямом эфире, превращенные в шоу в "Живущем", комично-драматичные описания различных способов самоубийства в "Нульгороде", пытка смехом в "Будущем" и т.д.);

– проникновение идеологии в сферу лексики, в частности, обеднение лексики, аббревиация, мифологизация и введение новояза, отражающего реалии нового мира ("Живущий" А. Старобинец);

– отдельные элементы хронотопа: замкнутость пространства, использование классической для антиутопии антиномии "статика / динамика".

Полученные в ходе исследования научные результаты дают представление структуры жанра антиутопии и существенно расширяют представление о его современном состоянии.

Список литературы

1. **Абашева, 2013:** Абашева, М. П. Русская проза в эпоху Интернета: трансформации в поэтике и авторская идентичность [Текст] : монография / М. П. Абашева, Ф. А. Катаев ; Перм. Гос. гуманитар.-пед. ун-т. – Пермь : ПГГПУ, 2013. – 168 с.
2. **Аинса, 1999:** Аинса, Ф. Реконструкция утопии. Эссе [Текст] / Ф. Аинса ; пер. с фр. Е. Гречаниной, И. Стаф ; предисл. Ф. Майора. – М. : ИМЛИ РАН, 1999. – 207 с.
3. **Баран, 1997:** Баран, Г. Утопія і антиутопія як жанри [Текст] / Г. Баран // Слово і час: журнал інституту літератури ім Т. Г. Шевченка. – Київ : Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України, 1997. – № 7 (439). – С. 47–51.
4. **Баталов, 1989:** Баталов, Э. Я. В мире утопии: пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах [Текст] / Э. Я. Баталов. – М. : Политиздат, 1989. – 319 с.
5. **Бахтин, 1972:** Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 434 с.
6. **Бахтин, 1975:** Бахтин, М. М. Формы времени хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике [Текст] / М. М. Бахтин // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с. – С. 234–407.
7. **Бахтин, 1986:** Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
8. **Бахтин, 1986а:** Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
9. **Бахтин, 1990:** Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 541 с.

10. **Белжеларский, 2010:** Белжеларский, Е. Отщепенец: интервью с Александром Кабаковым [Электронный ресурс] / Е. Белжеларский // Итоги. – 2010. – № 26. – (Спецпроект «Искусство и культура»). – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/spetzproekt/2010/26/153942.html> (дата обращения: 12.06.2018).
11. **Белл, 2004:** Белл, Д. Грядущее постиндустриальное общество [Текст] / Д. Белл. – М. : Academia, 2004. – 578 с.
12. **Бентам, 1896:** Бентам, И. Отрывок о правительстве [Текст] / И. Бентам // Юм Д. Опыты. Бентам И. Принципы законодательства. О влиянии условий времени и места на законодательство. Руководство по политической экономии. – Вып 5. – М. : Издание К. Солдатенкова, 1896. – С. 152–195.
13. **Берджесс, 1993:** Берджесс, Э. Вожделяющее семя [Текст] // Берджес Э. Заводной апельсин. Вожделяющее семя. Трепет намерения : романы / Э. Берджесс ; пер. с англ. ; примеч. Н. Калинина, А. Смолянского. – Л. : Художественная литература, 1993. – 667 с.
14. **Бернадская, 2005:** Бернадская, Н. И. Теория романа как жанра в украинском литературоведении : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : специальность 10.01.06 «Теория литературы» [Текст] / Н. И. Бернадская. – Киев, 2005. – 36 с.
15. **Бобок, 2013:** Бобок, О. А. Черты антиутопии в повести Марка Твена «Таинственный незнакомец» [Текст] / О. А. Бобок // Университет XXI века : исслед. в рамках научн. школ. – Тула : Изд-во ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2013. – 230 с. – С. 16–22.
16. **Быстрова, 1996:** Быстрова, О. В. Русская литературная антиутопия 20-х годов XX века: проблема жанра : автореф. дисс. ... канд. филол. наук [Текст] / О. В. Быстрова ; Моск. пед. ун-т. – М., 1996. – 18 с.
17. **Бычков, Маньковская, 2006:** Бычков, В. В., Маньковская Н. Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства [Текст] /

- В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып. 2. – М. : ИФ РАН, 2006. – 237. – С. 32–59.
18. **Василевский, 1992:** Василевский, А. Опыты занимательной футуро(эсхато)логии [Текст] / А. Василевский // Новый мир. – 1990. – № 5. – С. 256–234.
19. **Волос, 2003:** Волос, М. Маскавская Мекка. – М., 2003. [Электронный ресурс] / М. Волос. – URL : <http://lib.ru/NEWPROZA/VOLOS/mekka.txt> (дата обращения: 13.09.2018)
20. **Воробьева, 2006:** Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX века в ближних и дальних контекстах [Текст] / А. Н. Воробьева. – Самара : Издательство Самарского научного центра РАН, 2006. – 268 с.
21. **Воробьева, 2009:** Воробьева, А. Н. Русская антиутопия XX – начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: автореферат дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 [Текст] / Воробьева Александра Николаевна ; [Сарат. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. – Саратов, 2009. –48 с.
22. **Выгонский, 2005:** Выгонский, С. И. Виртуальная реальность как массовая галлюцинация [Электронный ресурс] / С. И. Выгонский // Sv-psycho.narod.ru: Сергей Выгонский: общество глазами психоаналитика. – Режим доступа: <http://sv-psycho.narod.ru/virtual.html> (дата обращения: 10.06.2016).
23. **Гальцева, 1991:** Гальцева, Р. А. Очерки русской утопической мысли XX века [Текст] / Р. А. Гальцева. – М. : Наука, 1991. – 208 с.
24. **Глуховский, 2013:** Глуховский, Д. А. Будущее : роман-утопия [Текст] / Д. А. Глуховский. – М. : АСТ, 2013. – 476 с.
25. **Гоголь, 1952:** Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. [Текст] / Н. В. Гоголь. – Л. : Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 13. – «К № 200». – С. 435–446.
26. **Головко, 2010:** Головко, В. М. Историческая поэтика русской классической повести [Текст] / В. М. Головко ; 2-е изд., доп. – М. : Флинта ; Наука, 2010. – 280 с.

27. **Голозубов, 1997:** Голозубов, Г. Эволюция гротескных форм от телемского аббатства до Скотного двора: (на материале некоторых европейских литературно-утопических произведений XVI–XX вв.) [Текст] / Г. Голозубов // Язык и культура = Мова і культура. – Киев : Colledium, 1997. – Т. 3. – С. 36–41.
28. **Гюго, 1999:** Гюго, В. Человек, который смеется : роман [Текст] / В. Гюго ; пер. Б. К. Лившиц. – СПб. : Кристалл, 1999. – 686 с.
29. **Гюго, 2003:** Гюго, В. Собор Парижской Богоматери [Текст] / В. Гюго. – М. : Эсмо, 2003. – 592 с.
30. **Данилкин, 2011:** Данилкин, Л. Вся правда о мире с социальными сетями [Электронный ресурс] / Л. Данилкин // Afisha.ru : ООО «Компания Афиша» 24.06.2011 (1999–2016). – Режим доступа: <http://www.afisha.ru/book/1797/review/373052/?ref=blog> (дата обращения: 10.06.2018).
31. **Еленский, 2011:** Еленский, В. Е. Религия в глобальной политике: конец XX – начало XXI веков [Электронный ресурс] / В. Е. Еленский // Центр религиоведческих исследований. 07.10.2011. Режим доступа: http://www.religiopolis.org/documents/3292-ve-elenskiy-religija-v-globalnoj-politike-konets-hh-nachalo-hhi-vekov.html#_edn18 (дата обращения: 10.07.2018).
32. **Замятин, 1990:** Замятин, Е. И. Избранные произведения : в 2 т. [Текст] / Е. И. Замятин. – Т. 2. – М. : Худож. лит., 1990. – 527 с.
33. **Замятин, 2014:** Замятин, Е. И. Мы : роман [Текст] / Е. И. Замятин. – М. : АСТ, 2014. – 416 с.
34. **ИФ, 2002:** Можейко, М. А. Сверхчеловек [Текст] / М. А. Можейко // История философии. Энциклопедия. – Минск : Интерпрессервис, 2002. – С. 931–933.
35. **Кабаков, 2010:** Кабаков, А. Русские не придут : романы, рассказы [Текст] / А. Кабаков. – М. : АСТ, 2010. – 318 с.

36. **Кабаков, 2012:** Кабаков, А. Между фантазмом и бытописанием [Электронный ресурс] / А. Кабаков ; Беседу вела Т. Соловьева // Вопросы литературы. – 2012. – № 2. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/2/k2.html> (дата обращения: 10.02.2018).
37. **Каганов, 2005:** Каганов, Л. Нульгород [Электронный ресурс] / Л. Каганов // Leo.me: авторский сайт Леонида Каганова. – Режим доступа: <http://leo.me/archive/fan2005/nulgorod.shtml> (дата обращения: 10.06.2018).
38. **Коломийцева, 1988:** Коломийцева, Е. Ю. Проблемы изучения литературной антиутопии [Текст] / Е. Ю. Коломийцева // Вестн. Ставропол. гос. пед. ун-та. Социально-гуманит. науки. – 1998. – Вып. 14. – С. 98–102.
39. **Кукулин, 2004:** Кукулин, И. Гипсовые часы (Рец. на кн.: Волос А. Маскавская Мекка. М., 2003) [Электронный ресурс] / И. Кукулин // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 68. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/68/ku22.html> (дата обращения: 10.06.2018).
40. **Лазаренко, 1997:** Лазаренко, О. В. Русская литературная антиутопия 1900-х – первой половины 1930-х годов: проблемы жанра : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 [Текст] / О. В. Лазаренко Воронежский ун-т. – Воронеж, 1997. – 20 с.
41. **Ланин, 1993:** Ланин, Б. А. Анатомия литературной антиутопии [Текст] / Б. Ланин // Общественные науки и современность. – М., 1993. – № 5. – С. 154–163.
42. **Ланин, 1993а:** Ланин, Б. А. Русская литературная антиутопия : монография [Текст] / Б. А. Ланин. – М. : Алконост, 1993. – 199 с.
43. **Ланин, 1994:** Ланин, Б. А. Русская антиутопия XX века [Текст] / Б. А. Ланин, М. М. Боришанская. – М. : ТОО "Онега", 1994. – 247 с.

44. **Ланин, 1994:** Ланин, Б. А. Мир без женщин, или Целомудренность разврата [Текст] / Б. А. Ланин // Общественный науки и современность. – 1994. – № 2. – С. 150–158.
45. **Ланин, 1995:** Ланин, Б. А. Жизнь в антиутопии: государство или семья? [Текст] / Б. А. Ланин // Общественные науки и современность. – 1995. – № 3. – С. 149–160.
46. **Ланин, 1996:** Ланин, Б. А. Антиутопия [Текст] / Б. А. Ланин // Литература : еженедельное приложение к газете «Первое сентября». – 1996. – № 7. – С. 5–13.
47. **Ланин, 1998:** Ланин, Б. А. Антиутопия в литературе русского зарубежья [Текст] / Б. А. Ланин // Вопросы литературы. – 1998. – № 7. – С. 54–63.
48. **Ланин, 2008:** Ланин, Б. А. Воображаемая Россия в современной русской антиутопии [Электронный ресурс] / Б. А. Ланин // Beyond the empire : Images of Russia in the Eurasian cultural context = Империя со стороны: Образы России в евразийском культурном контексте. Sapporo, 2008. – С. 375–390; – Режим доступа: http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/coe21/publish/no17_ses/18lanin.pdf (дата обращения: 21.04.2017).
49. **Ланин, 2014:** Ланин, Б. А. Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально-культурном контексте [Текст] / Б. А. Ланин // Проблемы современного образования. – 2014. – № 1. – С. 161–169.
50. **Латынина, 1992:** Латынина, Ю. Л. Литературные истоки антиутопического жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Ю. Л. Латынина. – М., 1992. – 24 с.
51. **Лейдерман, 1982:** Лейдерман, Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60–70-е годы [Текст] / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 135 с.

52. **Лейдерман, 1988:** Лейдерман, Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений [Текст] / Н. Л. Лейдерман // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1988. – С. 7.
53. **Лейдерман, 2005:** Лейдерман, Н. Л. Соцреалистический метажанр и его потенциал [Текст] / Н. Л. Лейдерман, Е. Н. Володина // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. – Кн. 1 : Новые художественные стратегии. – Екатеринбург : Уральское отделение РАН, Уральское отделение РАО, 2005. – 331 с.
54. **Лем, 1968:** Лем, С. Сумма технологии [Электронный ресурс] / С. Лем // Lib.ru: Библиотека Максима Мошкова. – Режим доступа: <http://lib.ru/LEM/summa/summtitl.htm> (дата обращения: 10.06.2016).
55. **Лем, 1998:** Лем, С. Футурологический конгресс [Текст] / С. Лем // Звездные дневники. Из воспоминаний Ийона Тихого. Футурологический конгресс : Повесть / С. Лем. – М. : ЭКСМО-пресс, 1998. – 525 с.
56. **Лобин, 2015:** Лобин, А. М. Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века / А. М. Лобин ; под ред. проф. А. И. Ванюкова. – Ульяновск : УлГТУ, 2015. – 310 с.
57. **Лукьяненко, 2006:** Лукьяненко, С. Лабиринт отражений [Текст] / С. Лукьяненко. – М. : АСТ, 2006. – 416 с.
58. **ЛЭС, 1987:** Литературный энциклопедический словарь [Текст] / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
59. **ЛЭТиП, 2001:** Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / Рос. акад. наук, ИНИОН, [Федер. прогр. книгоизд. России] ; гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – 1600 с.
60. **Любимова, 1993:** Любимова, А. Ф. Время и пространство в антиутопии [Текст] / А. Ф. Любимова // Проблемы метода и поэтики в зарубежной

литературе XIX–XX вв. : межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь : Изд-во ПГУ, 1993. – С. 66–76.

61. **Любимова, 1995:** Любимова, А. Ф. Категория природы в антиутопии XX века [Текст] / А. Ф. Любимова // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. : межвуз. сб. науч. трудов. – Пермь : Изд-во ПГУ, 1995. – С. 156–165.
62. **Любимова, 1996:** Любимова, А. Ф. Постмодернистские структуры в антиутопическом романе [Текст] / А. Ф. Любимова // Вест. Пермск. ун-та. Литературоведение. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1996. – Вып. 1. – С. 83–90.
63. **Любимова, 2001:** Любимова, А. Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты [Текст] / А. Ф. Любимова. – Пермь, 2001. – 162 с.
64. **Маканин, 2011:** Маканин, В. С. Антиутопия [Текст] / В. С. Маканин. – М. : Эксмо, 2011. – 384 с.
65. **Маньковская, 2000:** Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма [Текст] / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
66. **Маркузе, 2003:** Маркузе, Г. Эрос и цивилизация [Текст] / Г. Маркузе. – М. : АСТ, Ермак, 2003. – 312 с.
67. **Мойжес, 2015:** Мойжес, Л. Переосмысление мотива смерти в произведениях жанра киберпанк: религиозные тропы [Текст] / Л. Мойжес // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. – 2015. – № 1(33). – С. 269–296.
68. **Морсон, 1991:** Морсон, Г. Границы жанра [Электронный ресурс] / Г. Морсон // Утопия и утопическое мышление. – М., 1991. – Режим доступа: <http://chalikova.ru/g-morson-graniczyi-zhanra.html> (дата обращения: 14.06.2018).
69. **Нефагина, 2005:** Нефагина, Г. Л. Русская проза конца XX века : учеб. пособие [Текст] / Г. Л. Нефагина ; 2-е изд. – М. : Флинта Наука, 2005. – 320 с.

70. **Никольский, 1997:** Никольский, С. В. Притчи о новых Адамах. Из истории антиутопий XX века (братья Чапеки, А. Толстой, М. Булгаков) [Текст] / С. В. Никольский // Славяноведение. – 1997. – № 3. – С. 85–97.
71. Новый роман Глуховского о вечной молодости выйдет зимой [Электронный ресурс] // РИА Новости (31.07.2012). – Режим доступа: http://ria.ru/weekend_books/20120827/731630870.html (дата обращения: 20.03.2018).
72. **НФС, 1998:** Новейший философский словарь [Текст] / Сост. А. А. Грицанов. – Минск : Изд-во В. М. Скакун, 1998. – 896 с.
73. **НФЭ, 2010:** Смирнов, А. В. Время [Текст] / А. В. Смирнов // Новая философская энциклопедия / Ин-т философии РАН ; 2-е изд., испр. и допол. : в 4 т. – Т. 1. – М. : Мысль, 2010. – С. 450–458.
74. **Павлова, 2004:** Павлова, О. А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект [Текст] / О. А. Павлова. – Волгоград : Волгоградское научное издательство, 2004. – 472 с.
75. **Павлова, 2006:** Павлова, О. А. Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры : дис. ... д-ра филол. наук [Текст] / О. А. Павлова. – Волгоград, 2006. – 586 с.
76. **Певчев, 2013:** Певчев, А. Дмитрий Глуховский: «Литература – это вирус, и моя задача им заразить» [Текст] / А. Певчев ; Известия, (21.06.2013). – Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/552427#ixzz3BFJ9ldwa> (дата обращения: 17.08.2018).
77. **Постмодернизм, 2001:** Постмодернизм. Словарь терминов [Текст] / Сост. И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 384 с.
78. **Разумовская, 1989:** Разумовская, М. В. Роман-утопия во Франции в первой половине XVIII века [Текст] / М. В. Разумовская // Вест. Ленингр. ун-та. – 1989. – Сер. 2. – Вып. 4. – С. 46–52.

79. **Робертсон, 2010:** Робертсон, Р. «Возвращение» религии и конфликтная ситуация мироустройства [Текст] / Р. Робертсон // Век глобализации. – 2010. – Вып. № 5. – С. 272–280.
80. **САТиП, 2008:** Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий [Текст] / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с
81. **Соловьев, 1991:** Соловьев, В. С. Россия и Вселенская церковь [Текст] / В. С. Соловьев ; пер. с фр. Г. А. Рачинского. – М. : Путь, 1991. – 362 с.
82. **Старобинец, 2011:** Старобинец, А. Живущий [Текст] / А. Старобинец. – М. : АСТ: Астрель, 2011. – 318 с.
83. **Строганова, 2012:** Строганова, А. Дмитрий Глуховский: «В сегодняшней России нет недостатка в тревожных трендах» [Электронный ресурс] / А. Строганова ; RFI (27.08.2012). – Режим доступа: <http://www.russian.rfi.fr/kultura/20130823-dmitrii-glukhovskii-v-segodnyashnei-rossii-net-nedostatka-v-trevozhnykh-trendakh> (дата обращения: 10.06.2018).
84. **Тамарченко, 2003:** Тамарченко, Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века [Текст] / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы. – М. : ИМЛИ, 2003. – Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) – С. 81–98.
85. **Тараненко, 2001:** Тараненко, И. В. Лексическое представление социокультурного пространства в жанре антиутопии : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / И. В. Тараненко. – СПб., 2001. – 16 с.
86. **Тернова, 2007:** Тернова, Т. «Сейчас намного позже, чем нам кажется...» (еще раз об апокалиптической проблематике и причинах ее актуализации в современной русской литературе) [Текст] / Т. Тернова // Подъем. – 2007. – № 6. – С. 141–153. – Режим доступа: <http://koveco.info/koveco14/pole-boia.html> (дата обращения: 20.03.2018).
87. **Тимофеева, 1993:** Тимофеева, А. В. Антиутопия: об истоках и возникновении жанра [Текст] / А. В. Тимофеева // Вопросы

- современной лингвистики и литературоведения. – М. : ИНИОН РАН, 1993. – [Вып. 2]. – С. 245–250.
88. **Тузовский, 2009:** Тузовский, И. Д. Светлое завтра? Антиутопия футурологии и футурология антиутопий [Текст] / И. Д. Тузовский ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2009. – 312 с.
89. **Тынянов, 1977:** Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 576 с.
90. **Филенко, 2004:** Филенко, О. Н. Покоряя пространство и время... (Роман Е. И. Замятина «Мы» и его роль в становлении жанра антиутопии) [Текст] / О. Н. Филенко // Русский язык и литература в учебных заведениях: научно-методический журнал. – 2004. – № 2. – С. 38–51.
91. **ФС, 1981:** Философский словарь [Электронный ресурс] / Под ред. И. Т. Фролова ; 4-е изд. ; 1981. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru> (дата обращения: 30.05.2018)
92. **ФЭС, 1989:** Всеединство [Текст] // Философский энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1989. – 840 с.
93. **Хайдеггер, 1993:** Хайдеггер, М. Время и бытие [Текст] / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
94. **Хаксли, 2000:** Хаксли, О. О, дивный новый мир. 27 лет спустя [Текст]. – М. : Серебряные нити, 2000. – 128 с.
95. **Хаксли, 2011:** Хаксли, О. Возвращение в дивный новый мир [Текст] / О. Хаксли. – М. : Астрель, 2011. – 192 с.
96. **Хаксли, 2013:** Хаксли, О. О дивный новый мир [Текст] / О. Хаксли. – М. : Астрель, 2013. – 288 с.
97. **Хантингтон, 2003:** Хантингтон, С. П. Столкновение цивилизаций и преобразование мирового порядка [Текст] / С. П. Хантингтон. – М. : Изд-во АСТ, 2003. – 603 с.
98. **Чаликова, 1985:** Чаликова, В. А. Утопический роман: жанровые и автобиографические источники современных антиутопий и дистопий

- [Текст] / В. А. Чаликова // Социокультурные утопии XX в. – М. : ИНИОН, 1985. – Вып. 3. – С. 92–166.
99. **Черняк, 2009:** Черняк, М. А. Отечественная проза XXI века: предварительные итоги первого десятилетия [Текст] / М. А. Черняк. – М. : Форум, 2009. – 176 с.
100. **Чудинова, 2012:** Чудинова, Е. Мечеть Парижской Богородицы: 2048 год [Текст] / Е. Чудинова. – М. : Вече: Грифъ, 2012. – 320 с.
101. **Шадурский, 2007:** Шадурский, М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: Проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова [Текст] / М. И. Шадурский. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 165 с.
102. **Шахова, 1992:** Шахова, К. О. Антиутопія як жанровий рiновид сучасного роману: (Деяки спостереження) [Текст] / К. О. Шахова // Вісник Київського університету. Історико-філологічні науки. – Київ : Либідь, 1992. – Вип. 8. – С. 61–66.
103. **Шестаков, 1990:** Шестаков, В. П. Эволюция русской литературной утопии [Текст] / В. П. Шестаков // Вечер в 2217. Русская литературная утопия. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1990. – С. 5–32.
104. **Шефер, 1988:** Душенко, К. Science Fiction как критика идеологии: Утопический элемент в американской science fiction [Текст] / К. Душенко, М. Шефер // Социокультурные утопии XX века. М. : ИНИОН РАН, 1988. – Вып. 5. – 153 с.
105. **Шишкина, 2007:** Шишкина, С. Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра [Текст] / С. Г. Шишкина // Вестник ИГХТУ. – 2007. – Вып. 5. – URL : <http://main.isuct.ru/files/publ/vgf/2007/02/199.htm> (дата обращения: 10.06.2016).
106. **Шишкина, 2009:** Шишкина, С. Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке : монография [Текст] / С. Г. Шишкина. – Иваново : Иван. гос. хим.- технол. ун-т, 2009. – 230 с.
107. **Шохина, 1990:** Шохина, В. На втором перекрестке утопии [Текст] / В. Шохина // Звезда. – 1990. – № 11. – С. 171–179.

108. **ЭК, 1974:** Энциклопедия кибернетики [Текст] / Под ред. В. М. Глушкова. – Киев : Гл. ред. УРЭ, 1974. – Т. 1. – 440 с.
109. **Эпштейн, 1998:** Эпштейн, М. Северная паутина. Виртуальные миры русской культуры [Электронный ресурс] / М. Эпштейн // Журнал под редакцией Михаила Эпштейна. Введение. – Режим доступа: http://www.russ.ru/antolog/intelnet/zh_sever_pautina.html (дата обращения: 10.06.2018).
110. **Эпштейн, 2001:** Эпштейн, М. Debut de siecle, или От Пост- к Прото-. Манифест нового века [Текст] / М. Эпштейн // Знамя. – 2001. – № 5. – С. 180–198.
111. **Эпштейн, 2017:** Эпштейн, М. Проективный словарь гуманитарных наук [Текст] / М. Эпштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 616 с.
112. **Юзефович, 2017:** Юзефович, Г. Л. Удивительные приключения рыбацмана: 150 000 слов о литературе [Текст] / Г. Л. Юзефович. – М. : Изд-во АСТ: редакция Елены Шубиной, 2017. – 415 с.
113. **Юрьева, 2005:** Юрьева, Л. М. Русская антиутопия в контексте мировой литературы : монография [Текст] / Л. М. Юрьева ; ред. А. Б. Базилевский ; Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. – М. : ИМЛИ РАН, 2005. – 319 с.
114. **Ehrlich, 2011:** Ehrlich, P. A prophet of global population doom who is gloomier than ever. Juliette Jowit. The Guardian, Sunday 23 October 2011. – [Electronic resource] / P. Ehrlich. – Режим доступа: <http://www.theguardian.com/environment/2011/oct/23/paul-ehrllich-global-collapse-warning> (дата обращения: 17.09.2018).
115. **Finley, 1975:** Finley, M. I. Utopianism ancient and modern [Text] / M. I. Finley // Finley M. I. The use and abuse of history. – L. : Beacon Press, 1975. – P. 189–197.

116. **Kepel, 1994:** Kepel, G. Revenge of of God: The Resurgence of Islam, Christianity, and Judaism in the Modern World [Text] / G. Kepel. – University Park : Pennsylvania State University Press, 1994. – 215 c.