

Анатомия литературной антиутопии

Как-то ночью, в час террора, я читал впервые Мора,
Чтоб Утопии незнание мне не ставили в укор.
В скучном, длинном описанье я искал упоминанья
Об арестах за блужданья в той стране,
 не знавшей ссор,—
Потому что для блужданья никаких не надо ссор.
Но глубок ли Томас Мор?

А. Есенин-Вольпин

Не пояись жанра утопии, антиутопии могло и не быть. То есть не быть как *жанра*. Если же не эксплицировать жанровые признаки антиутопии, то и самого жанра нет. Потому и важно определить, что делает антиутопию — антиутопией, что определяет лицо жанра.

1. Спор с утопией либо с утопическим замыслом. Это не обязательно спор с *конкретной утопией, с конкретным автором*, хотя подобное вполне возможно. Скажем, в «Мы» Е. Замятина увидели пародию не только на проекты пролеткультовцев, но и на фордизм, учение Тейлора, задумки футуристов. Мих. Козырев в «Ленинграде» показал бессмысленность бунта против железной псевдопролетарской диктатуры. Пафос «Чевенгура» и «Котлована» по сути своей направлен против целого ряда утопий, непрерывно возникающих и описывающихся на страницах платоновских произведений. Аллегорические антиутопии также в несколько иной форме опровергают или пародируют конкретные утопии, возникавшие во внетекстовой реальности и потому легко узнававшиеся читателями.

Итак, антиутопия спорит с *целым жанром*, конечно, всегда стараясь облечь свои аргументы в занимательную форму. Можно говорить об *исконной жанровой направленности* антиутопии против жанра утопии как такового. Это подтверждают и детективные антиутопии, очень популярные в последнее время. «Завтра в России» Э. Тополя, «Французская ССР» А. Гладилина, «Невозвращенец» и «Сочинитель» А. Кабакова пародируют и детектив, чей пафос всегда направлен против посягнувших на Власть Закона и на утверждение обреченности зла.

2. Псевдокарнавал — структурный стержень антиутопии. Принципиальная разница между классическим карнавалом, описанным М. Бахтиным, и псевдокарнавалом — порождением тоталитарной эпохи — заключается в том, что основа карнавала — амбивалентный смех, основа

Ланин Б. А. — кандидат филологических наук, специалист по советской и современной русской литературе.

псевдокарнавала — абсолютный страх. Понимание страха лишь как сигнала опасности тоталитарная действительность, а до нее и литературная антиутопия, преодолела. Ночные бдения в ожидании ареста позволяли ввести ночное пространство — по сути своей индивидуально-интимное — в сферу действия *перманентного* страха. В отличие от смеха, который амбивалентен и связан со многими бинарными оппозициями, страх безусловен и абсолютен. Смысл страха в антиутопическом тексте заключается в создании совершенно особой атмосферы, того, что принято называть «антиутопическим миром».

Как и следует из природы карнавальнoй среды, чувства и качества приобретают амбивалентность: страх соседствует с благоговением перед властными проявлениями, с восхищением ими. Эта амбивалентность оказывается «пульсаром»: попеременно «включается» то одна, то другая крайность, и эта смена становится паранормальным жизненным ритмом. Благоговение становится источником почтительного страха, сам же страх стремится к иррациональному истолкованию.

Сущность тоталитарного страха, которым охвачен замятинский герой Д-503, — в освобождении от страха «экзистенциального». Этот страх перед самым фактом человеческого существования остается в глубинах подсознания и переносится на страх перед «врагами великой цели». Объявление всеобщего врага, врага псевдокарнавала, в данном случае превращает его во врага народа, ибо весь народ кружится в этом действе — кульминация, за которой следует катарсис. Выявление, конкретизация врага на некоторое время устанавливают передышку от страха.

Вместе с тем страх является лишь одним полюсом псевдокарнавала. Он становится синонимом элемента «псевдо» в этом слове. Настоящий карнавал также вполне может происходить в антиутопическом произведении. Он — важнейший *образ жизни* и управления государством. Ведь антиутопии пишутся в том числе и для того, чтобы показать, как ведется управление государством и как при этом живут обычные, простые люди.

В антиутопии создается философское напряжение между страхом обыденной жизни и карнавальными элементами, пронизывающими всю повседневность. Разрыв дистанции между людьми, находящимися на различных ступенях социальной иерархии, вполне возможен и порой считается нормой для человеческих взаимоотношений в антиутопии. Скажем, у Замятина в Едином Государстве практически сняты — согласно карнавальным традициям — формы пиетета, этикета, благоговения, разорвана дистанция между людьми (за исключением дистанции между ну-мерами и Благодетелем — сакральной персоной). Тем самым вроде бы устанавливается «вольный фамильярный контакт между людьми» — привычная карнавальная категория. Но фамильярность эта имеет в своей основе право каждого на слежку за каждым, право доноса на каждого в Бюро Хранителей. Именно этим отныне определяется «новый модус взаимоотношений человека с человеком» в тоталитарном обществе.

Донос становится нормальной структурной единицей, причем рукопись, которую пишет герой антиутопии, можно рассматривать как *донос на все общество*. Дело в том, что рукопись героя лишь условно предназначена для саморефлексии. В действительности же, помимо самовыражения, она имеет своей целью *предупредить*, известить, обратить внимание, проинформировать, словом, *донести* читателю информацию о возможной эволюции современного общественного устройства. Поэтому «доносительство» (взятое в кавычки или употребляемое без них) является вполне нормальной атмосферой внутри антиутопии. По доносу собственного сына оказывается в тюрьме Парсонс в «1984» (Дж. Оруэлл), доносы читают герои «Любимова» (А. Терц), натывается на них в «Москве 2042»

(В. Войнович) Виталий Карцев, прямо на глазах героя записывал в книжечку донос один из персонажей козыревского «Ленинграда».

3. Карнавальные элементы. Они проявляются как в *пространственной модели* — от площади до города или страны,— так и в *театрализации* действия. Иногда автор прямо подчеркивает, что все происходящее является розыгрышем, моделью определенной ситуации, возможного развития событий. В других вариантах это делает повествователь, обращающий внимание на инсценировку тех или иных сюжетных коллизий или ситуаций. Более всего это связано с карнавальным мотивом избрания «шутовского короля». Д-503, герои Платонова, составляющие чевенгурский ареопаг, козыревский герой, терцевский Ленья Тихомиров, аксеновский Андрей Лучников, Виталий Карцев, побывавший в «классиках», Перец, ставший директором в «Улитке на склоне» братьев Стругацких,— все они прошли через упоминавшееся еще М. Бахтиным «шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля».

Разумеется, увенчание это мнимое, отражающее карнавальный пафос резких смен и кардинальной ломки.

4. Герой антиутопии всегда эксцентричен. Он живет по законам *аттракциона*. «Аттракцион оказывается эффективным как средство сюжетосложения именно потому, что в силу экстремальности создаваемой ситуации заставляет раскрываться характеры на пределе своих духовных возможностей, в самых потаенных человеческих глубинах, о которых сами герои могли даже и не подозревать»¹. Собственно, в эксцентричности и «аттракционности» антиутопического героя нет ничего удивительного: ведь карнавал и есть торжество эксцентричности. Участники карнавала одновременно и зрители, и актеры, отсюда и аттракционность.

Таким образом, аттракцион как *сюжетный прием* антиутопии вполне ограничен другим уровнем жанровой структуры. Эксцентричность многих героев антиутопии проявляется в их творческом порыве, в стремлении овладеть творческим даром, не подвластным тотальному контролю власти. Однако для читателя уже само *сочинение записок* человеком из антиутопического мира становится аттракционом, причем буквально на всех уровнях подтверждающим его емкое и многостороннее определение, данное А. Липковым:

«— в плане коммуникативном: сигнал повышенной мощности, управляющий моментом вступления в коммуникацию или вниманием реципиента в процессе коммуникации;

— в плане информационном: резкое возрастание количества поступающей информации в процессе восприятия сообщения;

— в плане психологическом: интенсивное чувственное или психологическое воздействие, направленное на провоцирование определенных эмоциональных потрясений;

— в плане художественном: максимально активное, использующее психологические механизмы эмоциональных потрясений средство достижения поставленных автором произведения задач, желаемого «конечного идеологического вывода»².

Аттракцион становится излюбленным средством проявления власти. «Как Иегова», спускается с неба Благодетель, дурачится, ерничает, циркачествует м-сье Пьер в набоковском «Приглашении на казнь», обращает воду в водку (пародирование евангельского мотива) Ленья Тихомиров в «Любимове», аттракционом выглядит вся жизнь на поверх-

¹ Л и п к о в А. И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. М., 1990, с. 200.

² Там же, с. 195.

ности для обитателей подземной страны в «Лазе» В. Маканина. Аттракцион «въезд на белом коне» годами готовит Сим Сымч Карнавалов в «Москве 2042». На «монтаже аттракционов» держится весь «Остров Крым» В. Аксенова, где множество самых разнообразных аттракционов: гонки «Аттика-ралли», высадка советского десанта под спокойное лживое объявление теледиктора о военно-спортивном празднике «Весна», парад стариков офицеров для торжественной капитуляции Добровольческой Армии: «У подножия статуи Барона стояло каре — несколько сот стариков, пожалуй, почти батальон, в расплзающихся от ветхости длинных шинелях, с клиновидными нашивками Добровольческой Армии на рукавах, с покоробившимися погонами на плечах. В руках у каждого из стариков, или, пожалуй, даже старцев, было оружие — трехлинейки, кавалерийские ржавые карабины, маузеры или просто шашки. Камеры Ти-Ви-Мига панорамировали трясущееся войско или укрупняли отдельные лица, покрытые старческой пигментацией, с паучками склеротических вен, с замутненными или, напротив, стеклянно просветленными глазами над многоярусными подглазниками... Сгорбленные фигуры, отвисшие животы, скрюченные артритом конечности... несколько фигур явилось в строй на инвалидных колясках»³.

Аттракционом кажется раздача синего марсианского хлеба, да и само марсианское нашествие в повести братьев Стругацких. Аттракционными оказываются забавные перипетии из жизни героя-алкоголика в «Маскировке» Ю. Алешковского.

Однако для «неутопической» литературы сама утопия является аттракционом, и отсюда логично выводить генезис этого явления в антиутопии.

5. Ритуализация жизни. Общество, реализовавшее утопию, не может не быть обществом ритуала. Там, где царит ритуал, невозможно хаотичное движение личности. Напротив, ее движение запрограммировано. Сюжетный конфликт возникает там, где личность *отказывается от своей роли в ритуале* и предпочитает свой собственный путь. В этом случае она неизбежно становится той «сывороткой», которая изменяет само жанровое качество произведения, без нее нет динамичного сюжетного развития. Антиутопия же принципиально ориентирована на *занимательность*, «интересность», развитие острых, захватывающих коллизий.

В антиутопии человек непременно ощущает себя в сложнейшем, иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком. Его личная, интимная жизнь весьма часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить свое «я». Отсюда — эротичность многих антиутопий, гипертрофированность сексуальной жизни героев либо преувеличенное — на первый взгляд — внимание к воссозданию сексуальных сцен и картин. *Телесное оказывается возбудителем духовного*, низменное борется с возвышенным, пытаясь пробудить его ото сна. С. Лем уже писал подробно и убедительно об этом феномене в произведениях фантастических и утопических. Интересно и основательно эту проблематику разрабатывает Илана Гомель. Сравнивая предмет их исследований с антиутопиями, хотелось бы подчеркнуть генетическую связь подобных сцен и этой тематики в целом с мениппейным сочетанием «философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма»*.

6. Чувственность и скабрзность — предмет особого внимания антиутопии. Утопия регламентирует жизнь человека во всем, в том числе и его сексуальную жизнь. *Утопия до развращенности целомудренна*, ибо

³ Аксенов В. Остров Крым. М., 1990, с. 265.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979, с. 132.

степень государственно регламентированного разврата достигает той точки, когда качество переходит в противоположное. *Антиутопия же развращена до целомудренности*, ибо отказ участвовать в государством благословленном разврате становится показателем целомудренности героя, «приватизации» его изначально приватной интимно-чувственной сферы. «Партия стремилась не просто помешать тому, чтобы между мужчинами и женщинами возникали узы, которые не всегда поддаются ее воздействию. Ее подлинной необъявленной целью было лишить половой акт удовольствия. Главным врагом была не столько любовь, сколько эротика — и в браке, и вне его. Все браки между членами партии утверждал особый комитет, и — хотя этот принцип не провозглашали открыто — если создавалось впечатление, что будущие супруги физически привлекательны друг для друга, им отказывали в разрешении. У брака признавали только одну цель: производить детей для службы государству. Половое сношение следовало рассматривать как маленькую противную процедуру, вроде клизмы. Это тоже никогда не объявляли прямо, но исподволь вколачивали в каждого партийца с детства»⁵. Одновременно пропагандируется «искусственное осеменение на общественных пунктах» — суррогат, символ еще большего разврата, нежели сотни мужчин Джулии... «Партия стремилась убить половой инстинкт, а раз убить нельзя — то хотя бы извратить и запачкать»⁶. Извращенной и запачканной выглядит в антиутопии любовь разрешенная, «легальная».

Одна из традиционных схем русского романа — слабый, колеблющийся мужчина и сильная волевая женщина, стремящаяся силой своего чувства возродить его жизненную активность — забавно трансформируется. Между ними появляется третий — государство, гермафродитски безлюбое и любвеобильное одновременно, любящее себя *двуполое*, многосимволичное и многофункциональное. Оно любит себя самое, но паразитически усваивает и каждого из своих граждан, вызывая в них действительно состояние экстаза уже самим зрелищем власти, явлением властных символов и знаков. Состояние экстатической влюбленности в государство, в вождя становится субстантой нормальной, естественной любви, и пути этой любви сильны, как в никаком ином жанре.

Здесь уместно вспомнить и «педерастическую атаку» тоталитарной власти, о которой писал В. Подорога, и навязчивое «сексуальное обслуживание» Искрыны в «Москве 2042», и неудержимый разврат набокховской Марфиньки в «Приглашении на казнь», и платоновскую «гностическую фантазию на подкладке гомосексуальной психологии»⁷, спустя полвека неожиданно отозвавшуюся в гомосексуальных мотивах антиутопической пьесы И. Бродского «Мрамор», и аксеновского «плэйбоя» Андрея Лучникова, и уже упоминавшуюся героиню Оруэлла Джулию, и почти невинный — настолько массовый — разврат в «Дивном новом мире» О. Хаксли, и тонкую эротiku в маканинском «Лазе», сопряженную с мотивами «Мать сыра-земля»...

Итак, антиутопия отличается от утопии своей жанровой ориентированностью на наличность, ее особенности, чаяния и беды — *антропоцентричностью*. Личность в антиутопии всегда ощущает сопротивление среды. *Социальная среда и личность — вот основной конфликт антиутопии*.

7. Аллегоричность. Нагляднее всего сравнение антиутопии с басенными аллегориями. В басне животные персонифицируют те или иные челове-

⁵ О р у э л л Дж. «1984» и эссе разных лет. М., 1989, с. 59—60.

⁶ Там же, с. 60.

⁷ Парамонов Б. Чевенгур и окрестности. «Искусство кино», 1991, № 12, с. 128.

ческие качества, пороки и добродетели. Антиутопия подхватывает эту функцию образов животных, однако дополняет специфической нагрузкой. Уже в написанном в прошлом веке «Скотском бунте» Н. Костомарова животные воплощают собой различные шаблоны социального поведения. В более поздних аллегорических антиутопиях — «Скотском хуторе» Оруэлла, «Планете обезьян» П. Буля, «Роковых яйцах» М. Булгакова, «Кроликах и удавах» Ф. Искандера — они реализуют по ходу сюжетного действия интересы тех или иных общественных групп, становятся узнаваемой пародией на известных деятелей, шаржируют социальные стереотипы, создают аллюзии на известные политические интриги и исторические события.

8. Утопию и антиутопию нельзя не сравнивать. Причем именно: не «можно сравнивать» или «целесообразно сравнивать», но — нельзя не сравнивать. Их кровное, генетическое родство предполагает сравнение и отталкивание друг от друга. Все, что можно найти в антиутопии *статичного, описательного, дидактичного*, — от утопии. Впрочем, не следует считать, что все внелитературные жанровые включения тянутся из утопии, и только утопия в них повинна. Внелитературные жанровые включения появляются как рудименты карнавальных структур, пародийно или иронично процитированные. *Антиутопия смотрит в утопию с горькой насмешкой. Утопия же не смотрит в ее сторону, вообще не смотрит, ибо она видит только себя и увлечена только собой.* Она даже не замечает, как сама становится антиутопией, ибо опровержение утопии новой утопией же, «клин клином» — один из наиболее распространенных структурных приемов. Отсюда — «матрешечная композиция» антиутопии. Утопию Единого Государства пытаются опровергнуть утопией *Интеграла*, Чевенгур становится трагическим опровержением всех личных, персональных утопий платоновских героев, как и котлован. Тоталитарный Ленинград опровергает очередную революционную утопию, а Сим Симыч Карнавалов, в свою очередь, отвергает утопию тоталитарного города («Москва 2042»). Фантастическое превращение Крыма в остров оказывается совершенно невозможным по аксеновской версии, а судьба гладилинского Бориса Борисовича становится обвинением построенной утопической Французской ССР. Наконец, утопия бегства высмеивается с «незыблемо-гуманистических позиций» в «Бегстве Мистера Мак-Кинли» у Л. Леонова.

Антиутопическое *действие* часто прерывается *описанием утопии*. В стилевом аспекте это означает перебивы повествования описанием. В описании же перечислительная интонация оказывается едва ли не главенствующей. Соединительные союзы и запятые резко увеличивают частотность своего появления в тексте. Скажем, вот как описывается встреча солдат Советской Армии с островитянами: «Солдаты изумленно и боязливо переглянулись. Для них уже был очищен стол, открывались немислимой красоты «валютные» банки холодного золотистого пива. Уже тащили им и хрустящие багеты, и нежнейшую ветчину, и огромное деревянное блюдо с двадцатью сортами сыра, а публика смотрела на них с умилением и восхищением. <...> Скоро все кафе распевало старую — оказывается, еще фронтовую! — песню, и все дарили солдатам на память разную мелочь: часы «омега», зажималки «ронсон», перья «монблан», перстни с камешками, ну и прочее»⁸. Тут уместно вспомнить и описание «обжорного ряда коммунизма» у Войновича и пр. Из утопии тянется нить предметов и вещей, внимание к «вещному» миру, загроможденность пространства различными устройствами и приспособлениями, даже там, где таких устройств и предметов очень немного.

⁸ Аксенов В. Указ. соч., с. 272.

Кроме того, антиутопия включает в себя различные вставные жанры, и эту жанровую особенность мы также склонны отнести на счет мениппейных традиций, о чем еще Бахтин писал: «Для мениппеи характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей, симпозионов и др., характерно смешение прозаической и стихотворной речи»⁹.

Важной чертой является еще и вставная «агиография» — жития утопических «святых».

У Козырева в ленинградской газете герой узнает о себе всякие небылицы, вполне соответствующие канону генетически и классово благонадежного гражданина. В «1984» появляется на ходу выдуманный Уинстоном Смитом рассказ «о товарище Огилви, недавно павшем в бою смертью храбрых». Характерно утверждение этой агиографической агитики Старшим Братом, воскрешающее напоминание о поручике Кижке. Наконец, у Войновича поседевшему молодому террористу предстоит стать донором генетического материала, прежде чем его усыпят, забальзамируют и выставят в музее как человека невиданной стойкости, «который вынес все до конца, но не издал ни стона, не попросил пощады, не предал свои идеалы, погиб, но остался верен своим убеждениям». Наконец, и у Козырева, и у Войновича мы встречаемся с «агиографией наоборот»: речь идет о карательной функции масс-медиа, когда предание публичному позору готовится оглашением «истинной» биографии персонажа: «В статье было сказано, что некий отвратительный тип с давних времен ступил на путь критиканства и оплевательства всего, что нам дорого. Что, живя во времена развитого социализма, он не видел ничего хорошего в поступательном движении предкоммунистического общества вперед и по заданию разведок Третьего Кольца клеветнически оплевывал все, что видел»¹⁰, и т. д.

9. Антиутопия и научная фантастика. Антиутопия рассказывает о куда более реальных и легче угадываемых вещах, нежели научная фантастика. Ведь та, скорее, ориентируется на поиск *иных* миров, моделирование *иной* реальности, *иной* «действительности». Мир антиутопии более узнаваем и легче предсказуем.

Это не означает, что антиутопия значительно расходится с фантастикой, нет, она активно использует фантастику как прием, расходясь — и это принципиально — с научной фантастикой *как жанром*. К примеру, фантастические допущения встречаются в «Мы» («Интеграл»), в «Тресте Д. Е.» И. Эренбурга, в «Острове Крым», само название которого фантастично, во «Французской ССР», моделирующей возможные направления новой тоталитарной экспансии, в «Говорит Москва» Н. Аржака, где на один день каждый гражданин СССР получает право убивать своих соотечественников, в «Любимове», широко использующем фантастические приемы волшебных сказок. «Второе нашествие марсиан» братьев А. и Б. Стругацких прямо обращает нас к «Войне миров» Г. Уэллса, продолжая тему фантастического нашествия марсиан на Землю. Многочисленными фантастическими приемами и элементами насыщены их же антиутопии «Улитка на склоне» и «Град обреченный».

Телетрансляция из каждой квартиры в «1984» Оруэлла и «ощущалка» в «О дивном новом мире» Хаксли также на момент создания произведений казались вещами фантастическими.

10. Антиутопия заимствует у научной фантастики бесчисленные трансформации временных структур. Здесь мы видим не только отнесение действия в иное время («Ленинград»; «Вечер в 2217 году» Н. Федорова;

⁹ Бахтин М. М. Указ. соч., с. 136.

¹⁰ Оруэлл Дж. Указ. соч., с. 664.

«Не успеть» Вяч. Рыбакова), но и путешествие героя во времени — один из наиболее распространенных приемов научной фантастики («Москва 2042», «Планета обезьян»), «экстраполяцию» — в «Невозвращенце».

Антиутопия всегда проникнута ощущением застывшего времени, поэтому авторский пафос — в «поторашивании» времени. Испортилась Часовая Скрижаль в Едином Государстве, застыло время в Чевенгуре, задремало — в «Приглашении на казнь». Время всегда кажется антиутопии слишком замедлившим свой бег. Отсюда — неперемнная попытка заглянуть в будущее, «логически» — сообразно авторской, а не всегда художественной логике — продолжить, «дописать» историю, заглянуть в завтрашний день, но при этом *закамуфлировать скачок во времени*. Этот скачок как раз противоречит жанровому стремлению вырваться из-под авторского произвола, продемонстрировать *неизбежность, закономерность* или хотя бы *возможность* описываемого развития событий. Кстати, именно взаимоотношения «действительности» и времени-пространства лежат в основе социологического деления жанра на дистопию, какотопию и пр., деления, которое мы считаем излишне дробным и не учитывающим *литературную природу* жанра, а потому и не придерживаемся его.

Если, по словам Л. Геллера, «время утопии — это время исправления ошибок настоящего, качественно отличное — по меньшей мере, в замысле — от настоящего»¹¹, то время антиутопии — время расплаты за грехи воплощенной утопии, причем воплощенной *в прошлом*. Время антиутопии продолжает утопическое время. Они — одной природы. Оказывается, что исправлять «ошибки» либо было нельзя, либо нужно было делать иначе. Ошибкой становится само «исправление ошибок».

Попытки заглянуть в будущее оказываются сродни взгляду в лицо судьбе, потому и конфликт приобретает масштабы *схватки человека с судьбой*. При таком размахе конфликта неизбежно укрупнение — либо судьбы, либо героя, либо времени. Победа одного из них оказывается безоговорочной и катастрофичной одновременно.

Пожалуй, лишь в некоторых антиутопиях — как исключение — герой выглядит действительным победителем. Как правило, героем его делает уже само вступление в схватку, но и только. А так — лишь Анатолий Карцев из «Говорит Москва» да кабаковские невозвращенец и сочинитель, несущие на себе отпечаток суперменов массовой культуры, выходят из схватки без особых потерь.

11. Пространство антиутопии всегда ограничено. Во-первых, это *интимное пространство героя* — комната, квартира, словом, *жилье*. Однако в обществе воплощенной утопии личность теряет право на интимное пространство. Д-503 живет в стеклянных стенах. У героев Платонова борьба с собственностью, «имуществом» приобретает фатальный характер, разрушая прикрепленность персонажей к земле и к жилищу. Цинциннат Ц. попросту доживает до казни в камере смертников. В любой момент могут быть согнаны со своей квартиры герой «Ленинграда» и посетитель «Москвы 2042» Виталий Карцев. Прослушиваются и просматриваются квартиры Уинстона Смита, гладилинского Бориса Борисовича, кабаковских героев. Интимное пространство героя становится мнимым, *иллюзорным*.

Реальное в антиутопии — пространство *надличностное*, государственное, принадлежащее не личности, а социуму, т. е. *власти*. Оно приобретает характер *сакрального пространства*. При всем многообразии пространственных моделей в антиутопии они могут быть, во-первых, всегда *замкнутыми*, во-вторых, расположенными *вертикально*, в-третьих, в их основе *архетипический конфликт верха и низа*.

¹¹ Геллер Л. Вселенная за пределом догмы. Лондон, 1980, с. 130-131.

12. Страх — внутренняя атмосфера антиутопии. Действительно, при тоталитарных режимах жизненный сюжет бесконечного множества людей заключался в обретении *права на устрашение*. Страх выдавливал из личности производительную активность, которая проявляется в самых немислимых видах: от творческого «зуда» до сексуальной распущенности и необузданной агрессивности. Образы страха чаще всего проявляются в ситуациях, где страхом обуян герой, который беспокоится, волнуется, тревожится. Страх становится всепроникающим эфиром, и сгущается он только в человеке, в его поведении и мыслях.

Власть слишком часто прибегает к страху как к некоему оружию насилия над массами. Но, возбуждая страх, она, по Киркегору, превращается в Ничто. Однако превращаясь в Ничто, власть тем не менее не исчезает бесследно. Страх власти раздваивается, разлетаясь по разным полюсам человеческой нормы. Нельзя бесконечно долго бояться. Человек тянется к удовольствию. Он находит его либо в патологическом унижении перед властью, либо в изуверском насилии над отведенной для этого частью общества, что производит еще более страшное впечатление на всех остальных. Происходит *конденсация садо-мазохистских тенденций* в социуме.

Впрочем, нельзя отмахиваться от работы Ж. Делёза, в конечном пафосе своем отрицающей само понятие садо-мазохизма: «Это синдром извращения вообще, который должен быть разобран, диссоциирован, чтобы можно было поставить какой-то дифференциальный диагноз. Вера в садо-мазохистское единство основывается не на собственно психоаналитической аргументации, а на дофрейдовской традиции, состоявшей из поспешных уподоблений и дурных генетических истолкований»¹². Он говорит о различной направленности садизма и мазохизма, вытекающей из их разной природы, и выводит «11 положений», которые «должны выразить различие между садизмом и мазохизмом и, в не меньшей степени, различие литературных приемов де Сада и Мазоха»¹³.

Аргументация Делёза последовательна и убедительна, учитывает самые неожиданные проявления садизма и мазохизма *на личностном уровне*. Именно на этом уровне мы и соглашаемся с ним, обращая, однако, внимание на сложившуюся *культурную* традицию в отношении садо-мазохизма. А она относится к садо-мазохизму как к определенному факту, именуемому, впрочем, *метафорически*. Метафорическое наполнение этого термина и является для нас очевидным, хотя мы и говорим о том, что *комплекс* этот складывается лишь на *социальном уровне*. Мы как раз «разбираем, диссоциируем» его на социальном уровне, раскладывая на *садизм власти*, направленный вниз, и *мазохизм индивида*, направленный вверх, к власти. Подобное встречное движение очевидно именно на социальном уровне антиутопической действительности.

Авторитарные — а тем более тоталитарные — системы имеют четкий внутренний стержень, подобно вектору сил, находящихся внутри Останкинской башни и распирающих ее изнутри, не давая возможности опрокинуться в ту или иную сторону. В социуме взаимонаправленные садизм и мазохизм структурируют репрессивный псевдокарнавал, ибо карнавальное внимание к человеческому низу, к телу, и телесным «низким» наслаждениям приводит в репрессивном пространстве к гипертрофии садо-мазохистских тенденций. Причем, как правило, социальный конфликт зависит в этом случае только от поведенческого типа толпы, так как власть никогда не в состоянии умерить своих садистских

¹² Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха. В кн.: Захер-Мазоха Л. Венера в мехах. М., 1992, с. 312

¹³ Там же, с. 313.

наклонностей. Неслучайно еще Э. Фромм писал, что «садистские наклонности обычно меньше осознаются и больше рационализируются, нежели мазохистские, более безобидные в социальном плане»¹⁴.

Поэтому в антиутопиях тема смерти не является случайной, оторванной от общей жанровой проблематики. Она явственно тяготеет к садо-мазохизму антиутопического социума, различным образом трансформируясь и преобразуясь: то в сцене казни, то в метафоре вознесения («Приглашение на казнь») и — пародийно — в распятии отца Звездония («Москва 2042»), то в умерщвлении плоти, то в профанации плотской жизни, в сведении ее к выполнению предписанной свыше социальной функции.

«Качественная двойственность относится теперь к влечениям жизни и смерти, Эросу и Танатосу.

Конечно, влияние смерти, которое есть некий чистый принцип, не может быть дано как таковое: даны и могут быть даны лишь сочетания этих двух влечений. Но именно влечение смерти проявляется в двух различных формах, смотря по тому, обеспечивает ли Эрос его деривацию вовне (садизм) или же загружает его след, его внутренний остаток (мазохизм)»¹⁵.

Садизм умеет использовать этот страх, страх смерти, для своего удовольствия. Это удовольствие разворачивает поток страха. Порождая страдание, страх вытесняется и уступает свое место удовольствию — удовольствию от страха, порожденному страхом.

Наконец, обратим внимание на такую особенность, замеченную все тем же Делёзом: «...объявления включаются в мазохистский язык, будучи исключенными из подлинного садизма... мазохист разрабатывает какие-то договоры, тогда как садист разрывает любой договор, испытывая перед ним отвращение. Садисту требуются установления, институты, маохисту — договорные отношения»¹⁶.

Но что же есть у садиста вместо объявлений? Ведь это мазохисту нужно выказать свою любовь, отправить телеграмму вождю, не забыв упомянуть и об условиях этой любви (договор!). У садиста остаются и инструкции — бесстрастный приказной язык, ассортимент запретов и предписаний. Поэтому и антиутопии, наиболее адекватно отражающие тоталитарные основы жизни, не могут обойтись без инструкций, которые мы встречаем у Оруэлла, Набокова, Войновича, Маканина и других.

Антиутопия лишь недавно стала в России разрешенным жанром. Поэтому можно быть уверенным, что дальнейшие исследования дополняют и подкорректируют предложенную автором схему, которая, впрочем, претендует на то, чтобы сохраниться хотя бы в общих чертах...

¹⁴ Фромм Э. Бегство от свободы. М., 1990, с. 126.

¹⁵ Делёз Ж. Указ. соч., с. 289.

¹⁶ Там же, с. 199.