

Российская академия наук  
Министерство науки и высшего образования  
Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки  
Институт научной информации по общественным наукам РАН  
(ИНИОН РАН)

# **ФЕНОМЕН УТОПИИ В ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ И КУЛЬТУРЕ**

*Памяти Виктории Атомовны Чаликовой*

Сборник научных трудов

Москва  
2021

УДК 130.2  
ББК 71.0  
Ф 42

*Серия*  
**«Теория и история культуры»**

*Центр гуманитарных научно-информационных исследований*

Отдел культурологии

Ответственный редактор-составитель – С.А. Гудимова

Рецензенты:

д-р исторических наук Козлов С.А.

д-р филологических наук Макарова С.А.

Ответственный за выпуск – Т.Н. Гончарова

**Феномен утопии в общественном сознании и культуре** : сб. науч. тр. / ИНИОН РАН, Центр гуманит. науч.-информ. исслед., Отд. культурологии ; ред. кол.: Гудимова С.А. (ред.-сост.), Душенко К.В., Левит С.Я. – Москва : ИНИОН РАН, 2021. – 283 с. – (Теория и история культуры).

**ISBN 978-5-248-00992-3**

В России феномен утопии в его культурологическом аспекте стал предметом интенсивных исследований с конца 1970-х годов, прежде всего благодаря серии сборников ИНИОН «Социокультурные утопии XX века» под редакцией Виктории Чаликовой (1979–1988. Вып. 1–6). Настоящий сборник продолжает традиции этой серии. В него включено несколько наиболее значимых работ из сборников В. Чаликовой (в основном в обновленном виде), а также ряд новых работ, посвященных философским и культурным аспектам утопического мышления.

Для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов.

**The phenomenon of utopia in public consciousness and culture** : Collection of articles / Ed. by S.A. Gudimova. – Moscow : Institute of Scientific Information in Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, 2021.

In Russia, the phenomenon of utopia in its cultural aspect has been the subject of intensive research since the late 1970s, primarily thanks to the INION series of collections "Sociocultural Utopias of the twentieth Century" edited by Victoria Chalikova (1979–1988. Issues 1–6). This collection continues the tradition of this series. It includes several of the most significant works from the collections of V Chalikova (mostly in an updated form), as well as a number of new works on the philosophical and cultural aspects of utopian thinking.

For researchers, teachers, postgraduates and students.

УДК 130.2  
ББК 71.0  
DOI: 10.31249/utopia/2021.00.00

**ISBN 978-5-248-00992-3©**

ФГБУН «Институт научной информации  
по общественным наукам РАН», 2021

## Содержание

От редакции .....	5
<i>Чаликова Виктория.</i> О типологии литературных утопий .....	9
<i>Чаликова Виктория.</i> Жанровые и автобиографические источники романа Оруэлла «1984» .....	14
<i>Чаликова В.А.</i> Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива? .....	76
<i>Новикова О.А.</i> Утопия Александра Грина .....	111
<i>Душенко Константин.</i> Научная фантастика: современная утопия или история будущего? .....	132
<i>Борисов Владимир, Лукашин Александр.</i> Этот мир придуман не нами .....	165
<i>Фишман Л.Г.</i> Дистопия, в которой хочется жить .....	185
<i>Душенко Константин.</i> Фигуры и символы: архитектурное пространство утопии .....	201
<i>Макарова С.А.</i> Музыкальная утопия А.Н. Скрябина: путь к «Мистерии» .....	248
Сведения об авторах .....	282

## Content

From the Editor .....	5
<i>Chalikova Victoria</i> . On the typology of literary utopias .....	9
<i>Chalikova Victoria</i> . Genre and autobiographical sources of Orwell's novel «1984» .....	14
<i>Chalikova V.A.</i> Evgeny Zamyatin's dystopia: a parody or an alternative? ...	76
<i>Novikova O.A.</i> Utopia of Alexander Green .....	111
<i>Dushenko Konstantin</i> . Science fiction: a modern utopia or a history of the future? .....	132
<i>Borisov Vladimir, Lukashin Alexander</i> . This world was not invented by us .....	165
<i>Fishman L.G.</i> Dystopia, in which you want to live .....	185
<i>Dushenko Konstantin</i> . Figures and symbols: The architectural space of utopia .....	201
<i>Makarova S.A.</i> Musical Utopia of A.N. Skryabin: The Path to the «Mystery» .....	248
Information about the authors .....	282

## От редакции

Утопическая мысль по-прежнему плодотворна, ее питают социальная критика, экологическая этика и религиозный экumenизм, но в сознании читателей и исследователей все большее место начинает занимать цельный, живой, непосредственный утопический образ, как это было во времена Свифта и Уэллса. Проводником утопических идей становится особого рода роман – мифопоэтическая и оккультная проза, сатирическое изображение ужасов будущего и разнообразная социально-научная фантастика.

В данном издании представлены наиболее значимые статьи из сборников «Социокультурные утопии XX века», выходившие в ИНИОН РАН под грифом «Для служебного пользования» с 1979 по 1988 год. Составителем и ответственным редактором этих изданий была Виктория Атомовна Чаликова, в научном творчестве которой тема утопического мира во всех его ипостасях занимала чрезвычайно важное место.

Сегодня, в эпоху «постглобализма», слова Чаликовой звучат необыкновенно актуально: «Мы не можем ставить перед собой задачу: бороться с утопией, искоренять ее. Если утопизм – не навязанная какой-то идеологической группой система взглядов на мир, а свойство нашего сознания, нашей духовной жизни, то сражение с утопией есть сражение с самим собой. Хотим мы того или нет, утопия присутствует в нашей жизни как взгляд в лучшее будущее или память о лучшем прошлом – без этого человек перестает быть человеком. Присутствует в форме идей, жизнеспособность которых мы не можем оценить, но отказаться от которых, охраняя свою нравственную сущность, – мы не в состоянии»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Чаликова В. Идеологии не нужны идеалисты // Завтра : фантастический альманах. – М. : Текст, 1991. – Вып. 2. – С. 211.

Настоящее издание задумывалось как продолжение серии сборников «Утопия и культура». В данный выпуск вошли материалы, связанные с литературными, архитектурными и музыкальными утопиями. Авторы статей (В.А. Чаликова, К.В. Душенко, О.А. Новикова, Л.Г. Фишман, В.И. Борисов, А.П. Лукашин) стремятся не только вскрыть причины устойчивого интереса деятелей мировой культуры к утопическим проектам, но и выявить их исторические, философские, политические, религиозные, эстетические, психологические предпосылки.

Материал исследования в сборнике тоже разнообразен: Дж. Оруэлл, Е. Замятин, А. Грин, братья А. и Б. Стругацкие, И. Ефремов, В. Рыбаков, К. Бенедиктов, О. Дивов и др. Анализ литературных произведений русских писателей предстает в широком контексте и сопоставлении с сочинениями Д. Дефо, Дж. Свифта, Т. Мора, О. Хаксли, С. Лема, Г. Уэллса, Л. Мерсье и др. Опора на работы М. Бахтина, И. Роднянской, Н. Ковтун, Д. Панченко и др. дополнена наблюдениями и выводами зарубежных ученых (Р. Вурхис, А. Звердлинг, Р. Уильямс, А. Згожельский, С. Скварчиньская, П. Чаплинский, Б. Крик, И. Хоу и др.). Диапазон исследований польской, французской, английской, американской утопии весьма широк, он привносит в российскую науку как новые акценты, так и полемические возможности.

В работах В.А. Чаликовой о типологии литературных утопий и о романе Дж. Оруэлла «1984» поднимаются проблемы жанрового соотношения утопии с антиутопией и дистопией, родового взаимодействия утопического мира с научной фантастикой и художественной сатирой. В статье «Антиутопия Евгения Замятина: пародия или альтернатива?» на основе культурологических, конкретно-исторических и литературоведческих подходов рассматривается реакция на творчество Замятина советской и зарубежной критики, раскрывается глубинная коллизия противоречий эпохи первых лет советской власти, трагизм личности в тоталитарном государстве.

В статье К. Душенко «Научная фантастика: современная утопия или история будущего?» анализируются взгляды польских авторов на соотношение утопии, антиутопии и научной фантастики. Роман Станислава Лема «Магелланово облако», по мнению автора статьи, положил начало «новой коммунистической утопии» 1950–1960-х годов, а его же роман «Возвращение со звезд» можно рассматривать в категориях метаутопии. Кроме того, в работе представлен уникальный творческий мир С. Лема. В статье

В. Борисова и А. Лукашина показана эволюция утопических и антиутопических мотивов в творчестве братьев Стругацких. Л.Г. Фишман, анализируя метажанр «комфортной дистопии» (он включает в себя попаданческую фантастику, постапокалиптику и литРПГ), приходит к выводу о преемственности этих произведений с утопиями и дистопиями прошлого.

Фантазия и реальность, исторические катаклизмы эпохи и мечты о совершенном обществе, прошлое – настоящее – будущее, пространство и время, критика и идеал, идейно-художественная синтетичность, рационалистические и романтические варианты моделирования, пророческие мотивы, апокалиптика и житнетворчество... и это далеко не все проблемы, к которым обращаются авторы сборника. Ведь не случайно в финале статьи Л. Фишмана звучит риторический вопрос: «Окажется ли способным российское массовое сознание вытянуть себя за волосы из болота комфортной дистопии и породить аналог утопий прошлого, нацеленных на преобразование реального мира?» Вполне закономерно, что и статья К. Душенко завершается многозначительными размышлениями Ф. Фукуямы о возможном «конце истории»: «Борьба за признание, готовность рисковать жизнью ради чисто абстрактной цели, идеологическая борьба, требующая отваги, воображения и идеализма, – вместо всего этого – экономический расчет, бесконечные технические проблемы, забота об экологии и удовлетворение изощренных запросов потребителя. В постисторический период нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории»<sup>1</sup>. Неизбежный «конец» или дальнейшее развитие? Острота проблематики, связанной с утопическим сознанием, по-своему беспрецедентна.

В статье О.А. Новиковой творчество писателя-романтика А. Грина рассматривается на фоне грандиозных социальных и духовных процессов, которые происходили в нашей стране в начале XX в. и были тесно связаны с утопическими надеждами. Александр Грин полагал, что мир спасет не красота, не наука и не революция, а личное деяние. Его миропонимание было героическим, и в эпоху коллективизма он верил в ценность индивидуального действия. Созданная им утопия относится к тем, которые называют внутренними, это утопия нравственного и мировоззренческого усовершенствования, обращенная не к классам и не к сообществам, а к человеку.

---

<sup>1</sup> Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопр. философии. – М., 1990. – № 3. – С. 148.

В статье К. Душенко подробно анализируется архитектурное пространство утопии, автор существенно расширяет современные научные представления об архитектурных утопических проектах. Образ идеального социума в европейской культуре неотделим от образа идеального городского пространства. «Города Солнца» несут на себе отпечаток христианских, неоплатонических и магических (герметических) представлений о священном пространстве. Пространство утопии символично и вместе с тем дидактично: оно служит делу воспитания граждан совершенного общества. В утопии история прекращает свое течение; космическая модель города отрицает время, несущее с собой упадок и умирание.

С.А. Макарова рассматривает вопросы эволюции взглядов А.Н. Скрябина и его музыкального языка в конкретно-историческом контексте, на фоне глубинных и масштабных процессов в истории и культуре России на рубеже XIX–XX веков. Утопические представления композитора находят отражение не только в его инструментальной музыке, но также и в литературных сочинениях и философских записях. Музыкальной утопии композитора-философа-поэта сопутствуют идеи духовного преображения человечества, всеединства мироздания, теургических возможностей искусства, жизнестроительной силы творчества. Вяч. Иванов писал о нем:

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),  
Что видят в снах себя наследниками лир,  
Которым на заре веков повиновались  
Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.

Редакция надеется, что читатели сборника получают представление не только об эволюции утопии, но и о ее многочисленных отражениях в различных областях жизни и творчества.



**Виктория Чаликова**

## **О ТИПОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ УТОПИЙ<sup>1</sup>**

В библиографии по утопии включается все что угодно: мифы, рассказы о земном рае, сказки, восточные легенды; аллегории, сатира, приключения, робинзонады; пророчества, изображение воображаемых войн и всевозможных космических ужасов; научная и ненаучная фантастика, романы ужасов; трактаты по политической философии, футурологические проекты, советы властителям; философские романы, религиозные эссе, романы о духовных и физиологических исследованиях; описания мистического опыта и социального эксперимента. И на все это проецируется исследование утопии.

Утопическое исследование не обязательно – литература о совершенстве. Оно может изучать природу утопического мышления, типы утопистов, не обсуждая, что такое хорошее общество. Однако смешение утопии с совершенством стало традицией, которой охотно следуют критики утопии, например Дж. Шклар, считающая долгом ответственного человека изжить в себе утопию – «метафизический бред совершенства». Консервативные критики утопии приписывают ей как обязательные черты неподвижность, изоляцию, закрытость. Эти черты действительно есть в некоторых описаниях утопического общества, но не во всех. Общество Мора несовершенно; у Кабе, Беллами, Уэллса – подвижно, а в негативных

---

<sup>1</sup> Первая публикация: Социокультурные утопии XX века : реф. сб. – М. : ИНИОН РАН, 1985. – Вып. 3. – С. 5–14. Название статьи дано редакцией; учтена авторская правка.

утопиях Хаксли, Замятина, Оруэлла, в «Железной пяте» Дж. Лондона – это общество, исторически возникшее и переживающее кризисы и катастрофы. В еще большей мере это относится к современной утопии.

Как отмечают исследователи, «большинство современных утопий – не модели совершенства, а альтернативы известному, с высоты которых оно судится, и попытки представить себе реализованными последствия определенных теорий, проектов, моделей» [Sargent, 1979, p. XI].

Само понятие совершенства в современной утопии качественно изменилось: «В классической утопии нравственный идеал трансцендентен, первичен, а социальная организация вторична, она служит только цели реализации этого трансцендентного идеала. В современной утопии главное – разумная организация. Она и есть нетрансцендентный утопический идеал» [Mumford, 1965, p. 271].

Это определение позволяет исключить из утопии короткие рассказы о будущем, в которых нет его описания как *системы*; романы, в которых описываются события, происходящие в будущем обществе, но не описывается его устройство; многочисленные описания подземных и подводных миров, похожих на земной; романы о воображаемых войнах, а также те научно-фантастические романы, которые сосредоточены на технологии будущего, а не на его социальном устройстве и социальном измерении жизни и отношений людей; многие феминистские, психоделические и фантастическо-порнографические романы.

При таком подходе утопией признаются книги о прошлом, а не о будущем, если в них описано идеальное взаимодействие и самовыражение большой группы людей или подобных им существ. Конечно, определение утопии изменчиво: оно зависит от развития типов социального мышления и литературных жанров, от приобретаемой ими популярности, веса в обществе. «До 1940 г., – пишет Сарджент, – никому и в голову не приходило, что научная фантастика – часть утопической литературы. Сегодня утопический роман существует почти единственно как тенденция научной фантастики» [Sargent, 1979, p. XVI].

Вопрос о соотношении *научной фантастики* и утопии очень сложен. В современной научной фантастике есть ветвь, идущая от Уэллса, с его идеей возможности регрессивного развития. Идея регрессивного развития усвоена Уэллсом под влиянием его учителя дарвиниста Гексли, утверждавшего возможность движения от относительной сложности к относительной униформности. Сам

Уэллс определял свое воспитание как «обучение грамматике форм и критике фактов», как изучение морфологии. Художественная дихотомия света и тьмы в творчестве Уэллса смещается в сторону от утопии наложившимися на него идеями постоянства и регрессии вечных социальных структур.

Фантастика Уэллса альтернативна утопическому сознанию, как оно представлено, например, у Мора. Моровский утопизм построен на признании эмпирического отсутствия утопии и вместе с тем на утверждении ее ценностной действительности. Именно такое утопическое сознание имел в виду Блох, определяя реальную функцию утопии как отстранение, как роль шокирующего зеркала слишком знакомой реальности. Моровская утопия – «полная аксиологическая инверсия мира» [Darendorf, 1987, p. 334]. Миры же, изображенные Уэллсом, при всей их фантастичности, имеют с реальностью одну общую ценность – силу. Сила – арбитр, судьба в его научной фантастике и в его утопии как социальной фантастике. В «Машине времени» герой попадает в общество отдаленного будущего, которое полностью сохранило структуру настоящего, но перевернуло его уровни: хищники стали жертвами. Дихотомия сильного и слабого присутствует там везде: низшие социальные классы угнетают высшие, амфибии – млекопитающих, морские животные – земных. Социальная фантастика Уэллса перерастает в грандиозное апокалиптическое видение мира, где неорганическая жизнь побеждает органическую и, наконец, энтропия – саму жизнь. Это не только противоположно утопии Мора, но и дистопии Свифта, который не верил в благородное человечество, но верил в благородного человека-одиночку.

В рамках негативной утопии крайне важно различать *антиутопию* и *дистопию*. Отношение к утопии сегодня – это отношение к социальному идеалу бесклассового общества. Осуществим ли он? На дискуссиях об утопии можно услышать, что двадцатый век добрее к утопии, чем век девятнадцатый. Поэты Греции и Рима скорбели об утерянной невинной жизни – без роскоши, но и без зависти, ревности, вражды. Их ностальгия нашла отклик в век Просвещения, а девятнадцатый век объявил ее иллюзией. Антропологи двадцатого столетия склоняются к выводу, что примитивные люди жили почти как в описаниях римских поэтов, и утопия золотого века, возможно, не выдумка [Knust, 1973, p. 374–375].

Другие задают законный вопрос: почему все лучшее в литературе создано в жанре дистопии и антиутопии? И, отвечая, ссылаются на Кьеркегора: «С эстетической точки зрения нет концепции более

скучной и бесцветной, чем вечное блаженство». Утопия для Кьеркегора – не сфера искусства. «Теория учит, как изменить жизнь, искусство предлагает нечто, что лучше жизни, интереснее ее, создает мифы, которые иногда захватывают целые поколения и становятся жизненными стилями...» [Knust, 1973, p. 383].

Исследования привели меня к выводу, что *сатирическое изображение будущего не исключает преданности утопическим социальным идеалам*, что не всякая негативная утопия враждебна позитивной и что дистопия и антиутопия сильнее и глубже противостоят друг другу, чем позитивной утопии. Отделяя дистопию от антиутопии, мы прежде всего ориентируемся на их объективное содержание. Что ненавистно автору: миф о будущем рае и сам этот рай как враждебный личности (антиутопия) – или же сегодняшний ад, который, как опасается автор, продолжится и усугубится в будущем (дистопия)? Антиутопия – это карикатура на позитивную утопию, произведение, задавшееся целью высмеять и опорочить саму идею совершенства, утопическую установку вообще. Поэтому правомерны вопросы, относящиеся к субъективной стороне творчества: хотел ли автор написать утопию или это получилось помимо его воли? Плохое или хорошее общество он имел в виду изобразить? Была ли у него цель разоблачить идею утопии? Как указывает Сарджент, это очень сложный вопрос, становящийся острым, когда мировоззрение читателя не совпадает с мировоззрением автора. «Скиннер считает “Уолден 2” хорошим обществом, а я не уверен в этом. Большинство моих студентов ужасает мир, изображенный Беллами, а Беллами он нравится». (И, добавим, многим его современникам, пытавшимся создать миниатюрные миры Беллами, хотя другие писали на этот же мир пародии, обыгрывая название – «Глядя назад»...) «Конечно, когда автор сам говорит, что он имел в виду, спорить с ним не приходится, но как часто он этого не говорит...» [Sargent, 1979, p. XVII].

Очень сложен вопрос разграничения утопии и *сатиры*. Каждая негативная утопия включает сатиру, но в тех случаях, когда содержание и стиль ее по преимуществу сатирические (а не лирические, мелодраматические или трагедийные), предпочтительнее определение «сатирическая утопия».

Исходя из того определения сатиры, которое дает «Литературная энциклопедия» (осмеяние изображаемого, раскрывающее «несоответствие его своей природе или предназначению, идее, несоответствие между обликом и сущностью, формой и содержанием»), она ближе дистопии, обнажающей лицемерие спасителей и благо-

детелей человечества, чем к антиутопии, исходящей из того, что устроители страшных миров искренне считают их прекрасными. Эстетическая задача сатиры – оживлять память о добре и красоте, указывая на зло или уродство, – органичнее решается трагическим и серьезным мироощущением дистопии, определенностью позиции автора, противопоставляющего торжествующему злу не дикий, безумный мятеж, а мечту о разумной, мирной жизни.

Как и сатира, негативная утопия пользуется гротеском, аллегорией, пародией – всем, что может вызвать у читателя смех, но в дистопии смех подавляется ужасом. Сатира – более широкий тип художественного мышления и изображения, чем утопия. Великая сатира Свифта, Рабле, Гоголя, Салтыкова-Щедрина включала и утопию, и антиутопию, и дистопию. Нам кажется, дистопия ближе к реалистической сатире, всегда обладающей позитивным идеалом, антиутопия – к модернистской, «негативистской» и отчужденной, к «черному роману». (На грани сатиры и антиутопии стоят романы К. Воннегута, Р. Хеллера, Ф. Дюрренматта.) С развитием реализма сатира так глубоко проникла в художественное мышление, что сейчас практически она существует во всех жанрах.

### Список литературы

*Darendorf R.* The new liberty: survived and justice in changing world. – Stanford (Calif.) : Stanford univ. press, 1987. – XVII, 334 p.

*Knust H.* Utopian thought and modern society: interdisciplinary perspective // Comparative literature studies. – Urbana, 1973. – Vol. 10, N 4. – P. 374–386.

*Mead M.* Towards more vivid utopias // Utopia / Ed. Kateb G. – N.Y., 1971. – P. 43–56.

*Mumford L.* Utopia: the city and the machine // Daedalus. – Boston, 1965. – Vol. 94, N 1. – P. 271–292.

*Sargent L.* Introduction // British and American Utopian Literature: 1516–1975. – Boston (Mass.) : G.K. Hall, 1979. – P. IX–XXII.

**Виктория Чаликова**

**ЖАНРОВЫЕ И АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ  
ИСТОЧНИКИ РОМАНА ОРУЭЛЛА «1984»<sup>1</sup>**

Утопическое мироощущение – переживание будущего, «еще-не-существующего» как настоящего и «настоящего», т.е. истинно правильного, – очевидно, связано со способностью человека переживать прошлое, «уже-не-существующее», как действительное и действующее. Утопическая мечтательность – форма ностальгии: великие и невеликие утописты прошлых веков: Платон, Томас Мор, Уильям Моррис – не случайно были защитниками уходящих реальностей: классической античности, дореформированного христианства, доиндустриальной цивилизации. Географическая неосвоенность мира придавала классической утопии форму фантастического путешествия, сновидения. XX век – век освоенных пространств, научно расшифрованных снов и перекрывшей фантазию фантастики действительного (которое оказалось, тем не менее, «ненастоящим», неправильным), придал утопическим видениям – и светлым, и черным («дистопическим») – иллюзию пережитой реальности. Самая яркая дистопия XX века создана в жанре, растворяющем мечту и ностальгию в иллюзии действительности. Жанр этот, конечно, роман, «свободный вымысел, вырастающий из личного опыта» [Бахтин, 1970, с. 112]. Его утопическая природа раскрывается не через исчисление футурологических «попаданий»

---

<sup>1</sup> Первая публикация: Утопический роман: жанровые и автобиографические источники современных антиутопий и дистопий // Социокультурные утопии XX в. – М. : ИНИОН РАН, 1985. – Вып. 3. – С. 92–166.

и не через оплату политологических счетов, а через его жанровую природу (речь, разумеется, не о формальных жанровых признаках, а о «жанре как поле ценностного восприятия мира») [Бахтин, 1970, с. 113].

Бесплодные формальные сличения такой утопии и реальности снимаются, когда мы понимаем, что время ее – не хронологическое, а романное: незаконченное, открытое, воображаемое. На утопическую специфику романа указывал авторитетный исследователь литературных жанров М.М. Бахтин, говоря, что «роман соприроден становящейся действительности» и поэтому «несравненно ближе и роднее будущему, чем прошлому» [Бахтин, 1970, с. 98, 122]. Роман и возник как отражение «взгляда назад» из уже освоившего будущее, но наблюдающего настоящее воображения, воображения перед судом будущего; как свидетельство новой фазы развития общественного сознания. Изучение общественного сознания через литературную культуру – метод, ставший классическим со времени штудирования К. Марксом в библиотеке Британского музея истории европейских литератур (на подступах к экономическим и историческим трудам, в 1852 г.). Анализируя конспекты Маркса к многотомному труду Фридриха Бутервека «История поэзии и красноречия с середины XIII века»<sup>1</sup>, советский исследователь отмечает «его пристальное внимание к смене и взаимодействию литературных жанров и вообще проблемам художественной формы в очень широком смысле слова»<sup>2</sup> и особенно стремление проследить этапы развития романа в Англии в XVIII веке.

Называя роман самым естественным звеном в цепи развития литературных жанров, Маркс выделяет прежде всего его автобиографические и сказочно-сатирические источники как идейную основу романа. Приведенные Марксом примеры в равной мере относятся и к истории романа, и к истории литературной утопии («Повести актрисы» Афры Бен, «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо, сатирические романы Свифта).

Проследивая истоки новоевропейского романа в античном жанре – менипповой сатире, М. Бахтин также отмечает не только новое, фамиллярное, смеховое отношение к миру, но и новое отношение к времени – «утопическую фантастику» с резко выра-

---

<sup>1</sup> Неопубликованные рукописи, хранящиеся в Центральном партархиве ИМЛ.

<sup>2</sup> Фридлендер Г. К. Маркс и мировая литература // Иностранная литература. – М., 1970. – № 1. – С. 202.

женной критической функцией: «необузданно фантастические сюжеты и положения подчинены одной цели – испытанию и разоблачению идей и идеологов» [Бахтин, 1970, с. 112]. «Поэтому, – пишет Бахтин, – с самого начала роман часто переступал границы художественно-литературной специфики, превращаясь то в моральную притчу, то в философский трактат, то в прямое политическое выступление» [там же, с. 116–117]. Это очень близко наблюдению Белинского: «Век Просвещения выразил себя в особенной, только ему одному свойственной форме: философские повести Вольтера, юмористические рассказы Свифта и Стерна – вот истинный роман XVIII века» [Белинский, 1955, с. 134].

В поисках жанрового определения романа Белинский приходит к парадоксальному выводу, что истинный роман своего времени – это произведение формально другого жанра (повесть и рассказ).

В борьбе утопического сознания с принципиально антиутопической установкой возник – как мировоззренческий и жанровый вызов тому и другому, как утверждение незавершенности действительности и невоплотимости человека в заданную временем структуру – *дистопический роман*. Стоит задуматься над парадоксальностью, над кажущейся абсурдностью этого сочетания.

Дистопия – изображение «еще несуществующего» социально-совершенного зла, система, логическая конструкция, убирающая все излишки и противоречия. И роман – величайшая из иллюзий жизни «как она есть», ее иррационального по отношению к любым социально-историческим символам «избытка человечности», роман – этот «эпос частной жизни», пришедший на смену героическому эпосу *национальной* жизни и в самом названии несущий приватность, стихийность, избыточность, «низость» жанра: роман написан «не по правилам», не на латыни, как первая утопия – Томаса Мора. Это первая мысль о романе.

Но вторая – об относительности его разрыва с древними «высокими» жанрами – мистерией и эпосом, ведь роман не просто изображает частную жизнь (что делали и до него такие «низкие» жанры, как фарс, комедия), но осваивает ее как бы эпопейно, т.е. открывая в ней общий, субстанциональный смысл, тотальное отношение человека и мира.

Дистопический роман имел двойное основание стать фактом общественного сознания: как «частный эпос» своего времени и как негативная утопия – черный миф о будущем, архетипический образ зла, как «модель зла», которую зарубежные исследователи



массового сознания называют превалирующей моделью западного человека, вытесняющей миф о рае, архетипический образ добра. В дистопическом романе зло выступает как чисто социальное, житейское и глубоко личностное. В пропасть зла его герои не втягиваются «потоком сознания» или «антилогикой» абсурдных превращений, как в экзистенциальном или абсурдистском романе, но спускаются с житейской неизбежностью и грубостью, незаметно для самих себя: обыденность собраний, столовых с липкими подносами, канцелярской рутины «присутствий» оборачивается черной фантазией, страшной сказкой неуловимо просто, с рациональной естественностью моральной притчи.

Так, у Дж. Свифта (признанного единодушно литературной критикой предтечей современного дистопического романа) житейски обстоятельно и негромко излагается от лица некоего обывателя вполне дистопический, т.е. логически непротиворечивый, системный, совершенный в своем зле, проект радикального решения проблемы бедности – поедание детей бедняков.

Но время автора современного дистопического романа «1984» Джорджа Оруэлла – не время фантастических проектов об умерщвлении детей ради идеи: в XX веке во имя идеи детей убивали буднично и деловито, поставив «дело» на технологический поток.

\* \* \*

М. Бахтин отказывался перечислять жанровые признаки романа, считая его «еще не затвердевшей», «неготовой», «открытой» литературной формой. Жанровая идентификация «1984» осложняется тем, что по глубокой своей субъективности это не просто роман, а то, что в западном литературоведении называется «гомпансе»<sup>1</sup> – повышенно «личный» текст с совершенно иными, чем в реалистическом романе, отношениями автора и героев.

Считается, что Флобер, сказавший о своей героине, существе неинтеллектуальном, нетворческом, разрушенном бесплодными страстями, «Мадам Бовари – это я», полемически снял различие между «объективной» и «субъективной» прозой. Но сказанное им относится только к тому жанру, в котором работал он сам, – к классическому роману, твердо и ясно написанному от первого лица

---

<sup>1</sup> Термин не имеет еще аналога в русском литературоведении. – *Прим. авт.*

и – именно поэтому – «о третьих лицах», роману само собой разумеющейся субъективности, в котором власть автора над героями абсолютна и не вызывает сомнений ни у него, ни у читателя.

Но есть и другой роман – роман мятущейся, не верящей себе субъективности. Различие первого и третьего лица в нем далеко не так ясно и однозначно. Его автор одновременно пишет и «о себе», и «о них», и сам не знает, где граница, он не уверен, что иллюзия первого лица – действительно иллюзия, литературный прием, а не он сам. Но и в своем писательском «я» и, следовательно, в своей власти над героями, той власти, которую чувствовал Флобер над своей несчастной героиней, он тоже не уверен. Развитие этого романа шло параллельно осознанию социально-психологической сложности личности, относительности индивидуального, группового и общественного измерения, их дисгармонии и конфликта. (Классическим образцом «romance» автор термина Н. Фрай считает «Записки из подполья» Достоевского.)

Перевернутость «субъективного – объективного» по отношению к классическому представлению об их жанровой природе в прозе Оруэлла очевидна. Самое субъективное и в этом смысле «нежизненное» – его «объективные» романы, написанные до «Фермы» и «1984»: «Дни в Бирме» («Burmese days», 1934), «Дочь пастора» («Aclergyman's daughter», 1935), «Пусть цветет ландыш» («Keep the aspidistra flying», 1936), «За глотком свежего воздуха» («Coming up for air», 1939). Самые объективные, «жизненные», отстраненные – автобиографические произведения: мемуары, памфлеты, репортажи, документальные повести о своей жизни (воспоминания о приготовительной школе, описание жизни на «дне» Парижа и Лондона, рассказ о безработных шахтерах, записки об Испанской войне). В романах Оруэлл тщетно пытался объективно рассказать не о себе, а о мужчинах и женщинах, у которых не было ничего общего с ним самим, кроме отворачивания к чему-то, что управляет жизнью так властно и последовательно, что порой кажется, что «оно», это скрытое зло, и есть жизнь. «Подумай о жизни, как она есть, об отвратительных подробностях жизни, подумай потом, что в ней нет смысла, нет значения, нет цели, кроме могилы», – говорит себе Дороти Хэйр, одинокая, беспомощная, ничего не умеющая, христиански добродетельная дочь пастора, в то пограничное время, когда прошлое – религия – для нее кончено, а будущего нет. И это – ситуация всех героев оруэлловской «объективной» прозы: полицейского Флори, неудачника с огромным уродливым родимым пятном на щеке, изгоя «хорошего общества»

имперской Бирмы, не имеющего сил ни войти в него, ни порвать с ним; писателя-неудачника Гордона Комстока, который не хочет «жить и писать для денег», а в результате обнаруживает, что он вообще не хочет жить; сравнительно благополучного страхового агента Джорджа Боулинга, бегущего за глотком воздуха от города, работы и жены к счастливому озеру своего детства и находящему там только мерзость и скуку.

Критики отметили «поразительный по простоте и выразительности» язык этих романов и вместе с тем недостаток непосредственной художественности в них. Зато публицистика Оруэлла поразила их своей «романной художественностью», иллюзией реальности, существующей независимо от автора.

Во второй половине 30-х годов Оруэлл выступил как литературный критик. Он не писал ни о Марселе Прусте – своем тогдашнем любимце, ни о Кафке. Он писал без всякой иронии о «плохой хорошей литературе», «захватывающих душу», «переживательных» книгах, «сила которых не в их художественном совершенстве, а в их духовной питательности, литературном витамине» [Orwell, 1940, p. 145].

Поиск Оруэлла – не только поиск жанра, но и аудитории. К концу 30-х годов он решил бесповоротно, что выбирает массовую аудиторию: «...я б умер от счастья, если б я был автором песни “Мост вздохов” или книги “Хижина дяди Тома”» [Orwell, 1940, p. 140]. В эссе «Лир, Толстой и шут» он пишет: «Критерий литературы – выживаемость во времени, а последняя – лишь показатель мнения большинства» [Orwell, 1940, p. 170].

А ведь во времена Оруэлла радикальная литературная интеллигенция отвергала роман как усыпляющую ложь о жизни. Популярный в элитарных кругах журнал «Факт» отказывался не только публиковать, но и рецензировать романы: вместо этого под рубрикой «Писатель в обществе массового наблюдения» печатались «результаты коллективного поиска истины». Документальные эссе Оруэлла сознательно уходят от «клинического наблюдения» во взволнованный диалог с читателем по поводу увиденного с привлечением автобиографической исповеди. Оруэллу удалось создать свой жанр живого документа. Документальную прозу Оруэлла – «нехудожественный роман» – некоторые критики считают главным литературным открытием: «Трумен Капоте и Норман Мейлер спорят за пальму первенства в открытии жанра, который за четверть века до них открыл и освоил Оруэлл», – пишет С. Лейс [Leys, 1983, p. 11].

Оруэлл создавал свою жанровую задачу. В дистопии он создал мир, который, обращая читателя к действительной опасности, достаточно целостен, уникален и насыщен, чтобы захватить его полностью, мир, который по «переживательности» равен «плохой хорошей литературе».

Не случайно оценки художественных достоинств романа в критике так же полярны, как и его идеологические оценки. По мнению К. Олдрит, потерпев неудачу в первых своих подражаниях Кафке, Джойсу, Прусту и Лоуренсу, Оруэлл, как когда-то в детстве, решил сделать победу из своих неудач и пойти против «блестящих, сильных, модных», против конвенционального стиля эпохи. Вопреки символизму, он писал сентиментально-сатирические романы в духе Диккенса и автобиографические очерки, натуралистичные и старомодно-моралистичные. Это принесло ему добротное литературное имя, но не большую славу, о которой он мечтал. И он сдался, вернулся в мир аллегорий, метафор, намеков, условностей, в мир символизма, в стиль, где он не был мастером, и в этом смысле «1984» – художественное поражение [Alldritt, 1969]. Одни критики ставят в заслугу, другие в вину Оруэллу то, что его роман создан не в школе реалистической сатиры, а в конвенциональном стиле эпохи – стиле символизма. Но читателям это неважно. «Ведущими героями в судьбах литературы и языка являются прежде всего жанры, а направления и школы – героями только второго и третьего порядка [Бахтин, 1970, с. 98].

Свою жанровую задачу Оруэлл осознавал вместе с тем как языковую: его художественно-идеологическая оригинальность как автора дистопии в том, что он отождествил судьбу человечества с судьбой языка, разоблачая зло, он разоблачал прежде всего неправедную, лгущую речь и, мечтая, мечтал о речи-утопии, о языке, на котором невозможно лгать.

Зло это он сначала называл капитализмом, потом фашизмом, потом тоталитаризмом, но каждое последующее название не отменяло предыдущее, а только включало его в себя. Непосредственное испытание себя злом и личная физическая борьба с ним составляли суть биографии Оруэлла, которую он строил вопреки обстоятельствам и которая стала главным материалом его книг. Как сочинитель Оруэлл прежде всего «сочинитель» собственной жизни. Характерно, что нет ни одного литературоведческого и социологического исследования об Оруэлле, которое одновременно не было бы биографией и портретом, – в этом смысле все книги о нем одинаковы.

Поскольку эти книги привлекаются нами нерегулярно, по возможностям композиции статьи, имеет смысл перечислить основных авторов и их позиции. Представим прежде всего авторов, лично знавших писателя, – его соотечественников, друзей, соратников, оппонентов.

Автор книги «Беглец из лагеря победителей» сэр Ричард Рис – издатель и один из самых близких друзей последних двух десятилетий жизни Оруэлла, посвятивший особую главу личным воспоминаниям и подчеркивающий их необходимость: «Я был в Канаде, в литературном собрании. <...> Вдруг вошел кто-то и сказал только два слова: “Умер Оруэлл”. И в наступившем молчании меня пронзило ощущение, что с этого мгновения этот непритязательный, добрый и яростный человек станет одним из самых властных мифов XX века» [Rees, 1961, p. 19]. Цель книги Риса – разрушить миф об Оруэлле как политическом памфлетисте, авторе двух безнадежно-пессимистических книг, озлобленном неудачнике, показать его как «критика-моралиста», одержимого жаждой справедливости и ненавистью к демагогии, «гонителя реакционеров и беспощадного критика прогрессивных партий своего времени, который был прогрессивнее левых и консервативнее правых <...> в своем прометеевском героизме, выросшем из рафинированного и сублимированного эгоизма» [Rees, 1961, p. 154]. «Как человека», по мнению Риса, Оруэлла отличало «своеобразное сочетание скептицизма с уважением к авторитету и старомодного просветительства с романтической ностальгией по простому миру, дополняемое острым чувством ответственности, комплексом вины и мальчишеской любовью к опасным приключениям» [Rees, 1961, p. 9].

Джордж Вудкок, издавший свою книгу «Кристалльный дух» в Америке, уроженец Канады, учившийся в Англии, – товарищ Оруэлла по левой фракции лейбористов. Вудкок исследует Оруэлла-прозаика, автора «кристальной прозы», сумевшего «дать образ поколения, не будучи типичным представителем его, – черта великого, а не просто талантливого писателя» [Woodcock, 1966, p. 18]. Жанровый и стилистический поиск Оруэлла представлен на фоне политической и литературной жизни Англии 30–40-х годов, «в контексте которой мы оба жили как диссиденты внутри левого движения» [ibid].

Том Хопкинсон – автор маленького буклета, вышедшего в приложении к «Британским книжным новинкам», высоко оценивая в Оруэлле «способность сопротивляться стереотипам и бесстрашие не иметь единомышленников» [Hopkinson, 1953, p. 7], а

также проведенную им реформу английского литературного языка, решительно отказывает ему в праве быть романистом: «У него не было ни воображения, ни дара понимания людей». Хопкинсон категорически отвергает «1984» как роман-предупреждение: «Это спроектированная на мир его личная проблема, это мир, более жестокий и грязный, чем реально возможно, и это слабый роман, но с гениальным приложением, ставшим культурным достоянием человечества – теорией новояза» [Hopkinson, 1953, p. 8].

Американец Ричард Вурхис, изучавший Оруэлла по архивам и мемуарам, как и Хопкинсон, считает «1984» художественным поражением, но нравственной победой: «Такие вещи нельзя судить только по законам искусства, как не судил сам Оруэлл финал “Преступления и наказания”, считая его выше критики» [Voorhees, 1964, p. 60]. «Парадоксы Оруэлла» Вурхис выводит из уникальности его натуры – сочетания мятежности с сильным чувством ответственности – и из необычности его идейной позиции – попытки «ностальгического человека», консервативного сына XIX века, быть не только на словах, но и на деле демократическим социалистом [Voorhees, 1964, p. 114]. «Грехи капитализма обратили его к социализму как к неизбежной форме социальной жизни, но он ждал от социализма и новых форм притеснений, которых не знал капитализм. Отсюда его ностальгия», – считает Вурхис [Voorhees, 1964, p. 117].

Алекс Звердлинг («Оруэлл и левые»), исследуя человека и писателя как «историческую личность» двух эпох – 30-х и 40-х годов, – проследивает его движение от либерализма к социализму и от социализма к пессимизму параллельно его борьбе за превращение политических текстов в искусство. Трагизм Оруэлла для Звердлинга чисто писательский – роковая несовместимость искусства и политики, помешавшая ему сделать свою последнюю книгу совершенным художественным произведением. Вместе с тем он опровергает мнение, что Оруэлл был больше личность, чем автор. «Конечно, он был большим автором, но не поэтом, романистом, эссеистом, а писателем» [Zwerdling, 1974, p. 90]. Столь же трагически обреченной предстает в книге и идеологическая судьба Оруэлла – попытка найти «свой социализм», вне левых партий и движений.

Кристофер Смолл – литературный и театральный критик – в книге «Дорога к Минлюбю» выступает как психоаналитик и исследователь религиозного сознания. Идейный смысл книги задан эпиграфом из У. Блейка: «У кого нет религии Иисуса, у того есть религия Сатаны, ибо человек не может без религии» [Small, 1975,

р. 113]. Смолл рассматривает творчество Оруэлла как автобиографию и самоанализ личности, потерявшей Бога и любовь, живущей ненавистью и разрушенной ненавистью, а «1984» (который в художественном отношении оценивает очень высоко) – как апофеоз ненависти и вынужденного поклонения идолу – государству.

Кейт Олдрит («Становление Джорджа Оруэлла») – критик и литературовед – тоже читает книги Оруэлла как автобиографическую историю капитуляции, но не идеологической, а творческой – «неизбежную капитуляцию оригинальной и мужественной творческой личности перед конвенциональным стилем эпохи. Отчаянные попытки Оруэлла победить своим стилем господствующий символизм завершились символической мистерией “1984”» [Alldritt, 1969, p. 177].

Раймонд Уильямс – писатель и критик, один из издателей «Майского манифеста» в Париже 1968 г. – пишет об Оруэлле как об «одиноким путешественнике XX века», искавшем свою страну, свою партию, себя и свое слово бесстрашно и бескомпромиссно. Поиск Оруэлла, считает Раймонд, завершился его выходом за пределы своего класса и своего времени к новым горизонтам человеческих отношений, к новому качеству контакта человека и истории. «Он не нашел ни одного объяснения историческим событиям своего времени, но как человек и писатель освоил и творчески превозмог все, завещав нам – вопреки пессимизму последней книги – веру в свободу и независимость человека по отношению к любым структурам времени и пространства...» [Williams, 1971, p. 91].

Кроме того, в статье использованы материалы книг и статей о феномене негативной утопии и специально об антиутопиях Е. Замятина и О. Хаксли. В большинстве из них «1984» тоже назван антиутопией.

\* \* \*

«В знаменитой антиутопии Оруэлла...» – кто-то первый бездумно написал так, а потом повторения намертво «притерли» термин к тексту. В сюжетно-тематическом плане сходство книг Замятина, Хаксли, Оруэлла очевидно: всемогущее государство, подавленная личность, смелая, решительная женщина, ведущая героя к мятежу, гибель героев – физическая или духовная.

На этом сходство кончается. Оруэлл, хотя недолго прожил после своей главной книги, успел устно и печатно не раз заявить,

что не собирався писать «еще одну антиутопию». Но намерения автора должны приниматься во внимание с поправкой на объективное содержание его книги. «1984» по объективному своему содержанию – не антиутопия, а дистопия.

Так же, как «романность», это существенный элемент его жанрово-идеологической природы. Антиутопия не может, как мы постараемся показать, существовать в той форме обманно-реалистического, почти мелодраматического повествования, в которой написан «1984». Само тематическое сходство литературной антиутопии и дистопии формально. Зло, исследуемое ими, разного происхождения, и эта разница в истории сопряжена с разницей теоретических позиций, с разным отношением авторов к утопическому идеалу.

Перед воображением Оруэлла – не оборотничество идеала, не роковая судьба добра, которое всегда – на поверку – оборачивается злом.

Добро есть зло,  
Зло есть добро.

Этот «перевертыш» настолько в духе придуманной Оруэллом Страны Океании, что даже чудится: он написан на ее плакатах рядом с «Война есть мир» и «Рабство есть свобода». Но он никак не в духе придумавшего эту страну автора. Оруэлл думал и писал о сосуществовании добра и зла в человеке, но у него никогда не было идеи их тождества. Эта идея может быть только следствием того особенного состояния сознания, которое Оруэлл описал в своей дистопии как двоемыслие, и выражена она может быть только на том особом антиязыке, который автор назвал новоязом. Двоемыслие и новояз созданы как антиподы его «кристальной» прозы, а Океания – это абсолютное отрицание утопического идеала, который был Оруэллу дорог до конца его дней.

Идеал этот очень прост – освобождение от горя и зла. Герой Хаксли требует права на несчастье. Героиня Замятина мечтает «содрать с людей цивилизацию и выгнать их голыми в леса. Пусть научатся дрожать от страха, от радости, от бешеного гнева, от холода, пусть молятся огню» [Замятин, 1973, с. 141], – лишь бы не пресная скука одинакового для всех, принудительного счастья.

Что лучше – муки личности или принудительное, «арифметическое» счастье социальной единицы, переставшей быть личностью? Этого вопроса Оруэлл себе не задавал. Ему было не до пре-



сного благополучия, потому что и в настоящем, и в будущем он видел только лишения и страдания. Его пессимизм и его сатира заряжены от настоящего, несомненного горя, а не от будущего сомнительного счастья. Именно этим соотношением настоящего и будущего определена идейная разница жанров дистопии и антиутопии. Дистопия – не враг утопии, не враг рая, точнее, она не может решиться на обличение рая, когда на земле – ад, иронизировать над добродетелью и ангельством перед лицом торжествующего порока и разгулявшегося бесовства. Дистопия похожа и не похожа на антиутопию, похожа и не похожа на роман. Это не экзотический мир утопии, но и не полная «обманка» реалистического романа. «1984» похож на реальный 1948 год, как ночной кошмар на дневную явь: сон можно «разложить» на кусочки действительности, но собрать из частей целое нельзя: вместо жизни получится фантазмагория.

Все в мире дистопии правдоподобно, но со всего содрано мясо жизни и обнажен тот ее зловещий смысл, который представляется автору одновременно и бесспорным, и невозможным. Этот смысл есть бессмыслица по сравнению с авторским – нравственным и эстетическим – переживанием действительности, неотчуждаемая часть которого – несбыточная утопия<sup>1</sup>.

Жанровая специфичность «1984» не дает возможности двигаться к нему в одном направлении, но требует, по крайней мере, двух. Через структуру текста и биографию автора – к роману. Через теоретические и библиографические реалии утопической литературы – к дистопии. Начнем со второго.

\* \* \*

В самой полной из существующих библиографий утопической литературы [Williams, 1971] на с. 117 (годы 1948–1949) означено: «Блэр Э. “1984” (псевдоним: Дж. Оруэлл) – классическая тоталитарная дистопия (репрессивная)». Только оценка «классическая» (редкая в библиографиях) выделяет знаменитую книгу из библио-

---

<sup>1</sup> Как верно отмечает критик, утопия перестает читаться, когда изображенное в ней, будь то рай или ад, полностью совпадает с реальностью. Великие утопии только те, предсказания которых полностью никогда не сбываются. «Фантазии Фрэнсиса Бэкона давно стали реальностью и больше нам не интересны, в то время как Мор до сих пор волнует воображение, потому что к его утопии Европа сейчас не ближе, чем в 1516 году» [Shklar, 1965, с. 367–381].

графических колонок на этом развороте листа. В 40-х годах утопическую литературу затопила черная мечта. Названия «завлекающие», претендующие на бестселлер:

Бёртон Е. «Буйный голубь» (антисоциалистическая сатирическая дистопия);

Грин (Генри). «Завершение» – авторитарная дистопия;

Хаксли О. «Обезьяна и сущность» – дистопия (постатомная);

Джексон С. «Момент истины» – дистопия (Англия при коммунизме);

Дженкинг У. (псевд. М. Лейстера). «Последний космический корабль» – авторитарная дистопия (здесь даже аннотация: технология позволяет правительству наказывать граждан на расстоянии, что приводит к абсолютной тирании и мятежу);

Стенли А. «Вчерашнее завтра» (здесь тоже аннотация: социалистическая система, евгеника, физическое вырождение, перевертывание сексуальных ролей) [Sargent, 1979, p. 117].

И так далее. В 1948–1949 годах каждая третья книга в текущей утопической литературе была дистопией, т.е. изображением идеально плохого общества. В большинстве из них это воображаемое общество определяется как социалистическое.

Был ли это особо урожайный год, год черного воображения? Ведь политическая конъюнктура очевидна: разгар «холодной войны». Листаем наугад на 10 страниц назад – 1936/37 г. То же самое: «Коллективная беззащитность», «Преданная Америка», «Ночь свастики», «Убежище в бедламе» и т.д. – каждая третья книга [Sargent, 1979].

А теперь на 10 страниц вперед – 1972/73 г. Но эти страницы надо просто переписать: из 11 вышедших в эти годы книг девять дистопий (в большинстве это описания ужасов атомной войны, перенаселения, отравления атмосферы) [Sargent, 1979].

Библиография безусловно подтверждает: в последние 50 лет дистопия вытеснила позитивную утопию, и западный читатель социальной фантастики действительно живет в мире негативных моделей.

Первая дистопия – судя по этой же библиографии – появилась в 1583 г., с 1760 г. они появляются раз в 5–10 лет. (Любопытно, что в некоторых изображено общество 80-х годов XX в.) Но и в XIX веке такие книги были редки. Большинство из них ныне забыто, и ни одна не могла соперничать с позитивными утопиями Э. Беллами и Э. Кабе, У. Морриса и Т. Герцки, вдохновлявшими на многочисленные социальные эксперименты.

Библиографический экскурс увел нас в XVI в., но и приблизил к Оруэллу, к миру оруэлловских парадоксов. Уникальность «1984» определена его типичностью: тематически – это рядовая книга (буквально, в смысле библиографического ряда).

Автор ее – Эрик Артур Блэр – английский прозаик, эссеист, литературный критик и публицист – родился в 1903 г. в Бенгалии, в потомственной англо-индийской семье, семье аристократической, но обедневшей, которая, как писал он впоследствии с горькой иронией, хочет жить по-джентльменски на 400 долларов в год. С 1933 г. он начал печататься под псевдонимом Джордж Оруэлл. Типично английское имя с тривиальным звучанием он предпочел изысканному, древнему, элитарному (Блэры были шотландцы, а быть шотландцем – мечта английского сноба). Во второй половине жизни он подписывался «Оруэлл» даже под письмами друзьям и жене, а свое настоящее имя ощущал как нечто вроде забытого псевдонима<sup>1</sup>.

За другие усилия в этом направлении Оруэлл платил кровью, увечьями, преждевременной смертью. Выпускник Итона – одного из привилегированных английских колледжей – он пять лет служил полицейским в Бирме, чтобы «взять на себя ответственность в самой неприятной и презираемой обществом форме»<sup>2</sup>.

Тяжелый хроник с детства, болезненно худой, физически неловкий и неумелый, он несколько лет зарабатывал себе на жизнь самым тяжелым и унижительным трудом, какой можно было найти в Париже и Лондоне; воспитанный аристократически, хотя и на краю нужды, болезненно брезгливый, он значительную часть жизни провел в лишениях. Вполне достоверно, что своей «собачьей жизнью в Париже и Лондоне» он искупал «колониальный грех»: «преследовавшие меня воспоминания о лицах обиженных мной подчи-

---

<sup>1</sup> Оруэллом, пишет его биограф, Блэр назвал свое желаемое, идеальное «я», то, каким он хотел быть: цельным, честным, простым, ясным, демократичным, ясно живущим, ясно пишущим, ясно говорящим. Он просил не писать биографию Блэра («всякая жизнь, увиденная изнутри, есть только цепь унижительных поражений»). 30 лет после его смерти просьба его выполнялась: писались только книги о творчестве; из них-то читатели и узнали биографию Оруэлла во всех подробностях: творчество его насквозь автобиографично. Когда же С. Крик решил издать первую биографию, оказалось, что нет ни открытий, ни сенсаций, никакого «скелета в шкафу»: Блэр растворился в Оруэлле [Leys, 1983, p. 10].

<sup>2</sup> За 100 лет до Оруэлла выпускник придворного русского колледжа – Царскоевского лицея – будущий декабрист Иван Пущин чуть не поступил в квартальные надзиратели, ибо всякая должность в государстве почетна. – *Прим. авт.*

ненных и азиатских слуг <...>. Я сознательно хотел стать на место тех, кого вольно или невольно унижал 5 лет, хотел стать жертвой и неудачником. Мысль о житейском благополучии, даже самом скромном, была мне тогда отвратительна» [Leys, 1983, p. 14]. Еще в Бирме определилось противоречие между его искренним стремлением служить закону и анархическим темпераментом: «Я всегда входил в тюрьму с сознанием, что мое место не вне, а внутри нее. Я только один раз видел смертную казнь, и судья, приговаривающий к смерти по закону, показался мне нравственно хуже нарушающего закон преступника» [Leys, 1983, p. 15].

Он был убежденным пацифистом, но сражался в Испании против фашистов и, ненавидя политику и пропаганду, в годы Второй мировой войны работал политическим комментатором на Би-би-си (вел антифашистские передачи на Индию)<sup>1</sup>.

Он считал себя социалистом, вступил в лейбористскую партию (в ее левоанархическую фракцию ИЛП)<sup>2</sup> и был при этом в конфликте почти со всеми социалистами Англии.

Об условности оруэлловского социализма говорят такие формулы в его творческих портретах, как «озарение социализмом», «обращение в социализм», «крещение социализмом». Речь идет о вере, а не о научном мироощущении. (См., например, у Лейса: «Его озарение социализмом по интенсивности и внезапности может сравниться только с религиозным прозрением») [Leys, 1983, p. 11]. Но сам Оруэлл отделял прозрение, которое произошло в Бирме, от политической позиции, сформировавшейся значительно позже. «Я прошел нищету и пережил изгойство. Это усилило мою природную ненависть к господству, так же как служба в Бир-

---

<sup>1</sup> Последний биограф Оруэлла Крик так раскрывает этот парадокс: «Он ввязался в политику, чтобы защитить неполитические и даже антиполитические ценности» [Leys, 1983, p. 12]. О его ненависти к политике пишет Соня Оруэлл (вторая жена писателя, издатель и комментатор его произведений): «В политику его против воли вовлекла история. Его мечта была – тихий уединенный труд в обществе двух-трех близких» [Leys, 1983, p. 15]. Сопоставим это со свидетельством знавшего его с детства коллеги-журналиста Кирилла Конолли: «Он был в полном смысле слова “политическое животное”. Он все сводил к политике. Он не мог поднести к лицу носовой платок без сентенции по поводу условий труда в текстильной промышленности» [Leys, 1983, p. 16]. С. Лейс считает, что суждение Сони Оруэлл глубже и больше отвечает духу творчества писателя. «Политика была для него бешеной собакой, с которой нельзя спускать глаз, иначе она вцепится вам в горло» [Leys, 1983, p. 16].

<sup>2</sup> Independent Labour Party (ILP) – Независимая лейбористская (рабочая) партия.

ме научила меня понимать природу империализма. Но всего этого было недостаточно для точной политической ориентации. Испанская война и другие события 1936–1937 годов встряхнули и перевернули меня, и я понял, на чем стою. Каждая строчка моих серьезных работ с 1936 года написана прямо или косвенно против тоталитаризма и в защиту демократического социализма, как я его понимал» [Leys, 1983, p. 15]. История обращения в социализм, рассказанная в документальной трилогии Оруэлла («Собачья жизнь в Париже и Лондоне» 1933) [Orwell, 1954 a], «Дорога в Уайген» («The road to Wigan Pier», 1937)<sup>1</sup> и «Памяти Каталонии» («Homage to Catalonia», 1938), – исповедь, а не мемуары, природа «социалистической веры» здесь отчетливо обнажена жанром.

Социализм для Оруэлла был последним решением глубоко личной проблемы: как ему, человеку из племени «сагибов», общаться с «кули», не оскорбляя их и не получая оскорблений, как избавиться от вины перед ними за то, что дано ему его происхождением, а вместе с тем, как получить то, что дано им их происхождением, – «теплоту рабочего братства», «уют и ясность простых отношений». Народническая установка Оруэлла, как и всякая народническая установка, была смесью жертвенности и эгоизма: он хотел взять в той же мере, что и дать. «Как и все мальчишки из “хороших семей”, я был воспитан в понятиях, что рабочие агрессивны, вульгарны и от них дурно пахнет. И теперь, когда я хотел войти в мир бывших пролетариев, жажда общения смешивалась у меня со страхом, – пишет он в своей бродяжьей одиссее. – Один Бог знает, чего мне стоило в первый раз открыть дверь ночлежки. Все равно, что спуститься в канализационную трубу, кишашую крысами. <...> Я с ужасом смотрел, как ко мне приближается молодой грузчик с багровым лицом. Он положил руку мне на плечо: “Чаю, дружище?” Я выпил чашку. Это было крещение» [Orwell, 1937, p. 184].

Второй этап одиссеи – шахтерский поселок Уайген, в который он приехал как корреспондент левого издательства изучать жизнь безработных шахтеров, – дался Оруэллу легче. Но с углублением отношений углублялась и пропасть. Вот новая страничка исповеди. «Я любил этих людей и, думаю, они любили меня. Но я не стал для них своим. Эта роковая преграда <...>, она как прозрачное стекло в аквариуме – все рядом, но вы не можете сквозь

---

<sup>1</sup> Уайген-пирс – модный курорт, отсутствие слова «пирс», в переводе «Литературной энциклопедии» элемент характерной для Оруэлла пародийности. – *Прим. авт.*

него пройти» [Orwell, 1937, p. 188]. В автобиографической прозе Оруэлла полное слияние двух душ в духовном просветлении описано только раз: рукопожатие незнакомого солдата-итальянца в Ленинских казармах Барселоны. Этим эпизодом открывается его первая книга об Испании, им заканчивается вторая, он воспроизведен буквально в каждой из книг об Оруэлле, с каких бы позиций они ни писались, как безусловная вершина и центр его духовной жизни: «Когда мы уходили, он прошел через всю комнату и крепко пожал мне руку. Странное ощущение. Как будто его душа и мысль, ломая стену традиций и языков, соединились с моей душой и мыслью...

Счастья тебе, итальянский солдат,  
Но мужеству счастья не знать,  
От мира ты не получишь наград:  
Дал больше, чем можно взять...  
Но правды, в тебе открывшейся мне,  
Сила не сокрушит.  
Не плавятся даже в адском огне  
Кристаллы чистой души [Orwell, 1968, p. 7, 246–247].

Знаменитая строчка в тайном дневнике героя «1984»: «Если есть спасение, то только в пролах» [Orwell, 1954 b, p. 59] – это слова из дневника самого Оруэлла, а размышления героя перед арестом – это продолжение его мысли в финале второй книги об Испании.

«**Вспоминая Испанскую войну**»: «Все очень просто: будут ли люди, похожие на итальянского солдата, жить в достойных их условиях – что сегодня технически вполне возможно – или не будут? Затопчут ли их снова в грязь? Я верю (может быть, необоснованно), что раньше или позже простой человек победит, но я хотел бы, чтобы это было раньше, чем позже – через сто лет, а не через тысячу» [Orwell, 1968, p. 245].

«**1984**»: «Они никогда не учились думать, но в их мускулах, в чреве, во всем их естестве заключена такая сила, которая в один прекрасный день может перевернуть Вселенную. Но не будет ли мир, который они построят, <...> чужд ему? Нет, он не может быть чужд, потому что это будет мир здравого смысла. Где равенство, там здравый смысл. Раньше или позже сила уступит разуму. Пролы бессмертны. Они могут ждать своего часа тысячу лет, передавая из рода в род свою жизнеспособность, которую нельзя ни уничтожить, ни украсть» [Orwell, 1954 b, p. 175].

Эта рана – «они и мы» – никогда не заживала. Друзья вспоминают: за несколько дней до смерти, услышав в соседней палате голоса «приличных» посетителей, он записывает в блокнот: «Какие голоса! Что-то пресыщенное и самодовольное... и этот смешок – ни над чем – за ним душа, которой чуждо все разумное или сердечное, или прекрасное. Мудрено ли, что нас так ненавидят!» «В этом “нас” – признание поражения: никогда сагibu и итонцу не влиться в толпу пролетариев, но как ему этого хотелось, и как он старался это сделать»<sup>1</sup> [Leys, 1983, p. 13].

Сегодня Оруэллу было бы радостно знать, что время все-таки выделило его из «них», что постоянный эпитет к его имени – «уникальный» и что уникальность эта определяется как «простота и наивность здравого смысла», что все критические пассажи о нем начинаются с констатации его отличия не от большинства, а от меньшинства. «В отличие от дипломированных, специалистов и академических снобов, он умел видеть очевидное; в отличие от лукавых политиканов и тенденциозных интеллектуалов, он не боялся говорить то, что видел; и в отличие от большинства политологов и социологов, он мог сделать это на ясном английском языке» [Leys, 1983, p. 9]. Способность к непосредственному контакту с сущностью реального мира, очевидно, находилась в какой-то зависимости или, наоборот, была причиной его неспособности к специфическому обладанию этим миром, неумением (или нежеланием) разбираться в хитросплетениях его вторичных отношений и в приемах конкретного житейского самоутверждения. Обойти эту связь невозможно: о ней пишут все его знавшие (В. Притчет: «наивность дикаря», Дж. Саймон: «детская простота», Р. Рис: «детская простота и наивность суждений, непонимание многого в человеческих отношениях»), о ней говорит его особенная, пожизненная любовь к сказке Андерсена о голом короле: это был его талисман, спасение от одиночества, от подозрений в собственной неполноценности и даже ненормальности. Но, как справедливо пишут его биографы, «его простота и наивность были следствием не дикости, а очень глубокой цивилизованности, следствием самодисциплины, сознательных усилий, направленных на единство слова и дела» [Leys, 1983, p. 10].

---

<sup>1</sup> Известен случай, когда Оруэлл переоделся бродягой и выпил бутылку виски, чтобы проверить, как обходятся с людьми в катажалках. Но итонский акцент выдал его, и он был препровожден домой полицейским со всей обходительностью [Leys, 1983].

(Не можем в этой связи не вспомнить, что, называя Оруэлла «антиподом литературного человека» [Rees, 1961; Voorhees, 1964; Zwerdling, 1974], критики не находят ему нравственной аналогии в западноевропейской литературе, но находят ее в русской: «Антон Чехов – человек, который шел своим путем, плыл против течения и тоже умер от остановки дыхания» [Zwerdling, 1974, p. 137].)

Главными событиями своей личной жизни Оруэлл считал два: экономическую депрессию 30-х годов и фашизм. Это было бы естественно для безработного и солдата. Поэтому он стал безработным и солдатом.

Иногда кажется, что жизнь Оруэлла – иррациональная погоня за страданиями, но в свете его писательской природы эта установка предельно рациональна. Оруэллу принадлежит необычное и запоминающееся определение таланта: «...Я ощутил его в себе очень рано, в самом раннем детстве, как две неразделимые способности: подбирать нужные слова и смотреть в глаза неприятным фактам» [Orwell, 1940, p. 125]. В другом месте он замечает: «Факты всегда неприятны» [Orwell, 1940, p. 135]. По свидетельству Кириллы Конолли, «он так и не примирился с датой своего рождения, не позволившей ему воевать на фронте “первой мировой”» [Leys, 1983, p. 15]. Самый большой страх его – «упустить жизнь», страх, усиленный сознанием «островного жителя». Поэтому у него «комплекс неполноценности» перед иностранными «настоящими» писателями и особенно перед политическими писателями: «Если у нас выходит стоящая книга о политике, значит, она переведена с иностранного, пришла из Германии, России, Испании, Абиссинии, Австрии, Чехословакии», потому что «в Европе в последние десятилетия с человеком из среднего класса случается такое, чего в Англии и с рабочими не случается». И с какой откровенной завистью он пишет о европейских писателях, которым довелось «нарушать законы, бросать бомбы, участвовать в уличной перестрелке, сидеть в тюрьме или лагере, переходить границу с чужим паспортом» [Orwell, 1946, p. 130–131]. Важно понять, что неприятные факты для Оруэлла – это прежде всего факты о человеке, о самом себе; его странствия – углубление в человека, в глубину, на дно души. Есть «странное сближение» между его пространственным спуском – в шахту, в подземную кухню, глубокий окоп – и его мысленным погружением в бездну человеческого духа, в пропасть самосознания, которая, как и всякая пропасть, не может не представляться черной и страшной. Считая себя писателем по природе, как раз на писателя Оруэлл не был похож: «Я никогда не видел



человека, так мало похожего на писателя и, пожалуй, вообще на человека. Он был похож на литературный персонаж, на героя книги, притом на одного героя – на Дон Кихота – невероятно длинной и худой своей фигурой и узким, длинным, с продольными морщинами лицом» [Rees, 1961, p. 17].

Сравнение с Дон Кихотом стало общим местом в литературе об Оруэлле, но это очень важное место, оно точно указывает на жанровую природу «1984». Если бы Дон Кихот, человек, отрицающий реальность во имя идеала, писал романы, он, несомненно, писал бы дистопические романы. Ему не нужно было бы ни «машины времени», ни «кентавров», ни говорящих роботов для создания «другой реальности» – «другой» была для него та, в которой он жил.

\* \* \*

Дистопическое мироощущение Оруэлла сформировалось в двусторонней борьбе – с утопической эйфорией и антиутопической мизантропией его современников. Одним из самых драматических эпизодов этой борьбы было преодоление Оруэллом книги Дж. Бернхема «Революция менеджеров» – бестселлера и антиутопического наваждения предвоенного Запада.

Бернхем потряс и ужаснул Оруэлла: он хладнокровно составил формулу его собственных тайных подозрений. Капитализм и социализм по сути равны друг другу, суть эта обнаружится в будущей всемирной социальной системе государственного капитализма. На место индивида станут государство, масса, народ, раса. На место золота – работа; на место частных предпринимателей – социализм или коллективизм, на место свободы и свободной инициативы – планирование. Меньше будут говорить о нравах и естественных правах, чем о долге, порядке и дисциплине [Burnham, 1941].

«Социализм, – писал Оруэлл в рецензии на книгу Бернхема, – если он значит только централизованное управление и плановое производство, не имеет в своей природе ни демократии, ни равенства» [Orwell, 1940, p. 170]. Бернхем представил капитализм-социализм как модернизацию, уничтожающую национальные культуры, исторические традиции, безжалостно сглаживающую все мифические и сентиментальные личностные излишки катком анонимной универсальности. В таком анализе социализм перестал быть донкихотской мечтой и становился угрожающей реальностью.

Оруэлл, по его собственному признанию, с трудом пережил Бернхема.

Он пережил и пламенный антиутопизм, соперничавшей по популярности с Бернхемом книги Вуата «К Цезарю». Вуат, в частности, отмечал, что попытки установить царство Божие на Земле – это прокрустово ложе; втиснуть в него человечество можно только через войны, террор, тюрьмы, концлагеря, автоматные очереди и виселицу. Оруэлл принимает эту концепцию только как предостережение, называя ее в своей рецензии пессимистически упрощающей, но полезной критикой утопии.

Оруэлл коренным образом расходился с Бернхемом прежде всего в оценке роли технического прогресса и его следствия – материального благосостояния – для формирования будущего общества. По его мнению, *не избыток, а недостаток* материальных благ стимулирует неравенство. Скудость, дефицит вынуждают элиту защищать свои привилегии и изобретать идеологию «вынужденного неравенства», «самоотречения наоборот», суть которой с таким сатирическим блеском спародирована в оруэлловской «Ферме». («Товарищи! – закричал Фискал, – на самом деле мы, свиньи, не любим ни молока, ни яблок. Я, например, их просто не терплю. Но мы заставляем себя пить молоко и есть фрукты, чтобы сохранить свое здоровье. Научкой доказано, что молоко и фрукты содержат вещества, необходимые для работников умственного труда. Вся организация работ на ферме зависит от состояния наших голов. Для вас мы пьем это молоко и едим эти яблоки. Знаете ли вы, что будет, если мы, свиньи, не справимся со своей задачей? Вернется Джонс и снова будет угнетать всех нас») [Small, 1975, p. 49]. Но вместе с тем он сам боялся «материалистической утопии», т.е. «лейбористской проповеди социализма, в которой не сказано прямо и четко, что главная цель социализма – это справедливость и свобода» [Orwell, 1940, p. 55]. Он полагал, что это – неискренняя проповедь в духе ненавистной ему «реалистической политики», и надеялся, что расчет на меркантильность аудитории неверен: «Ослепленные экономическими шорами, они исходят из того, что у человека нет души» [ibid].

Он считал естественным желание комфорта, но предполагал в человеке и другие желания. «Не всегда мы отдаем себе отчет в том, что мы имеем в виду, говоря “не хочу”. Я не хочу ограничивать себя в выпивке, быть верным своей жене, платить долги, много работать и т.д. Но в другом, более существенном смысле, я же хочу всего этого! Хочу быть верным, трудолюбивым и надежным.

И в этом смысле я хочу такой цивилизации, в которой прогресс не означает рай для обжоры и лежебоки» [Orwell, 1946, p. 97]. Второе «хочу» может удовлетворяться только там, где есть борьба, напряжение, теснота и дефицит, т.е. в обществе. «Общество всегда требует от человека больше, чем он может дать. И человек дает это. Вожди, которые требуют крови, слез, тяжелого труда, всегда добиваются большего, чем те, кто обещает безопасность и покой. Когда дело доходит до края, человек оказывается героическим существом» [Orwell, 1946, p. 98], – писал Оруэлл после Испании.

Одна из важнейших идей, формировавших дистопическое мышление Оруэлла, – переоценка классических представлений о неравенстве как следствии частной собственности. Привилегии – самое очевидное и болезненное проявление иерархического социального порядка – могут существовать и уже существуют *без собственности*, – писал Оруэлл уже с середины 30-х годов, и кошмарный образ «общества чистых привилегий» – социальная модель «1984» – возник перед ним уже тогда. Тогда же он создает в своем воображении утопический образ общества без всякой иерархии, мир абсолютного равенства. Он нашел такой мир в народном ополчении Испании. «Это было общество, где надежда, а не апатия и цинизм были нормальным состоянием, где слово “товарищ” было выражением непритворного товарищества, где никто не преуспевал и всего не хватало, но не было ни привилегий, ни заискивания. Это был живой образ ранней фазы социализма, и этот образ не разочаровал, а покорила меня. Как никогда прежде, мне захотелось увидеть торжество социализма» [Orwell, 1968, p. 102–103].

Еще сильнее и определеннее – в частном письме из Испании перед самым отъездом, *после* всех ужасов и разочарований: «Я увидел замечательные вещи и я, наконец, действительно, поверил в социализм» [Williams, 1971, p. 56]. «Это действительно решающий поворот, – комментирует письмо Раймонд Уильямс, – Испания сделала Оруэлла революционным социалистом» [ibid]. Именно в Испании Оруэлл написал: «Меня раздражает голубой образ рабочего в писаниях буржуа-социалистов, но когда я вижу живого рабочего в конфликте с его извечным врагом-полицейским, мне не надо спрашивать себя, на чьей я стороне» [Orwell, 1968, p. 119].

Оруэлл приехал в Испанию как корреспондент, но «вступил в народную милицию немедленно, потому что иначе поступить

было нельзя» [Orwell, 1968, p. 8]. По стечению обстоятельств он оказался не в Интербригаде, а в войсках ПОУМ<sup>1</sup>. Нельзя сказать, что неумелость, расхлябанность и беспечность товарищей по оружию не раздражали английского офицера запаса – «спартански воспитанного сагиба» [Zwerdling, 1974, p. 19]. Он жаждал победы, военного успеха, торжества над врагом, он ссорился с товарищами и мечтал перейти в регулярные части. Но, потом, пишет он, оказалось, что маленькая ПОУМ по жестокой логике войны должна стать «козлом отпущения» и погибнуть полностью, и я благословил судьбу, что она не дала мне перейти на сторону сильных [Zwerdling, 1974]. Незадолго до трагического финала ПОУМ Оруэлл был ранен в горло почти смертельно: пройдя в миллиметре от артерии, пуля на год лишила его голоса. «В Испании, – писал впоследствии Оруэлл, – я в который раз понял, что роковая дилемма человека – сила или благородство, и что в выборе этом он по существу не волен. Что-то решает за него. Я, например, не могу выбрать силу» [Orwell, 1940, p. 25].

Книга об Испанской войне вышла не у Виктора Голланца, в социалистическом издательстве, владевшем до этого авторскими правами Оруэлла, а в фирме Секкер и Ярбург (в которой его книги издаются до сегодняшнего дня). Из только что опубликованной переписки Оруэлла с его литературным агентом становится очевидно, что причина была в идеологической позиции автора. Голланц забраковал книгу, не читая: «Мне кажется, – написал он Оруэллу, – эта книга может нанести вред делу борьбы с фашизмом, хотя я не сомневаюсь в том, что Вы лично – искренний и подлинный антифашист» (письмо от 5 июля 1937 г.)<sup>2</sup>.

Испанский опыт был двойственным, как и всякий опыт Оруэлла. Это была вершина его оптимизма и одновременно – «горчайшее из всех разочарований». С одной стороны, «там я впервые поверил в благородство человеческой натуры», с другой – «там, в 1936 году, для меня остановилась история. Я с детства знал, что газеты могут лгать, но только в Испании я увидел, что они могут полностью фальсифицировать действительность. Я лично участвовал в “сражениях”, в которых не было ни одного выстрела и о ко-

---

<sup>1</sup>Partido Obrerode Unificacion Marxista – возникла на основе популистского Рабоче-крестьянского блока и считала себя «оппозицией слева» компартии, занимала анархо-синдикалистские позиции. – *Прим. авт.*

<sup>2</sup>Опубликовано 6 янв. 1984 г., см.: *Shelden M. Orwell and his publishers: new letters* // Times literary supplement. – L., 1984. – N 4. – P. 15.

торых писали, как о героических кровопролитных битвах, и я был в настоящих боях, о которых пресса не сказала ни слова, словно их не было. Я видел бесстрашных солдат, ославленных газетами трусами и предателями, и трусов и предателей, воспетых ими как герои. Вернувшись в Лондон, я увидел, как интеллектуалы строят на этой лжи мировоззренческие системы и эмоциональные отношения» [Orwell, 1968, р. 234]. Из Испании он привез две важнейшие идеи «1984»: о роковой власти слова над жизнью и о героизме, сопротивляющемся лживому слову жизни. В Испании завершилось формирование его главного жизненного и творческого «прометеевского задания» – разоблачить лживое слово.

И все же в те годы, когда он сражался в Испании, критиковал Бернхема и Вуата и воевал с лейбористами на страницах «Обсервер», Оруэлл был оптимистом – настолько, насколько это возможно было для «пессимистического темперамента» писателя. Оптимизм Оруэлла основывался на нескольких убеждениях:

1. Прогресс человечества – не иллюзия.
2. Всякий репрессивный режим растит в себе свое возмездие.
3. Жажда власти, проявляемая репрессивными режимами, – не свойство человеческой природы, а следствие скудости, дефицита и порождаемой ими этики конкуренции.

Природу собственного оптимизма Оруэлл пытался понять, как всегда, через творчество другого писателя, в данном случае Диккенса, исследуя его под названием «морализм».

«Прогресс есть, но он движется медленно и противоречиво, и везде его подстерегают тираны. Это движение порождает два *не отменяющих друг друга* вопроса: как изменить систему, не меняя человека? Какой смысл менять систему, не изменив человека? Оба вопроса равно важны и правомерны, но разно значимы для разных умов. И, мне кажется, есть закономерная смена этих умов, а значит, и вопросов на шкале времени» [Orwell, 1946, р. 21].

Важно подчеркнуть (как это делает Звердлинг) [Zwerdling, 1974, р. 94], что Оруэлл даже не ставит проблемы диалектического синтеза, он говорит о вечном противоречии, о вечном ритме смены времен «моралистов» и времен «революционеров». Социальная роль моралиста определяется временем: на одной фазе он – консерватор, на другой он – «революционнее революционера, потому что он критик, а революционер может стать апологетом. Многие революционеры – потенциальные тори: ведь они верят, что правильное устройство общества обеспечит правильную жизнь и, устроив все, как им кажется, правильно, больше никаких измене-

ний не хотят» [Orwell, 1946, p. 53]. Резкость изломов публицистической стратегии Оруэлла смущала его друзей. Р. Рис находит ключ к противоречивому динамизму политического самоопределения Оруэлла в словах французской писательницы-антифашистки Симоны Вейль: «Тот, кто понимает, на какую сторону в настоящий момент начинает крениться общество, обязан сделать все, что в его силах, чтобы восстановить равновесие. Для этого необходимы две вещи: знать, где лежит равновесие, и быть готовым сменить сторону, как это делает всегда Справедливость, эта вечная беглянка из лагеря победителей. Трудно найти лучшее определение тех принципов, в соответствии с которыми Оруэлл всегда инстинктивно действовал» [Rees, 1961, p. 8–9].

Яркий пример этой стратегии – история отношения Оруэлла к войне Англии с Германией. Вместе с ILP в конце 30-х годов он занимает пацифистско-революционные позиции. Из письма Герберту Риду: «Я считаю, что те из нас, кто против надвигающейся империалистической войны, должны объединиться в нелегальное движение. Я понимаю все преимущества открытой борьбы, но мы не можем обойтись и без подпольной организации» [Zwerdling, 1974, p. 62]. И дальше: «...Только мы, диссиденты среди левых, можем реально противостоять фашизму. Какой смысл сокрушать фашизм ради укрепления того, что ничуть не лучше, но гораздо мощнее его – британского империализма?» [Zwerdling, 1974, p. 63].

Пацифизм Оруэлла кончился буквально «в одну ночь», но замечательно, что не после, а до начала войны и что прозрение – как у героя «1984» – совершилось во сне: «Мне снилось, что война началась. Это был один из тех снов, которые <...> открывают нам наши истинные чувства. Этот сон открыл мне две вещи: что война родила меня заново и что в глубине души я патриот – я не могу саботировать войну, я хочу драться» [Zwerdling, 1974, p. 63]. Традиционная формула английского патриотизма – «С моей страной, права иль виновата», – звучит у Оруэлла новым вызывающим афоризмом: «С моей страной – правой или левой!». И вызов этот, как всегда, направлен «против маленьких вонючих ортодоксов» [Zwerdling, 1974, p. 64]. «Все это очень хорошо, – пишет теперь Оруэлл, – быть “передовым” и “просвещенным”, презирать полковника Блимпа<sup>1</sup> и гордиться своей свободой от всех традиций, но приходит час, когда земля окрашивается кровью, и тогда: “О, что сделаю я для тебя, Англия, моя Англия?”» [Zwerdling, 1974, p. 65].

---

<sup>1</sup> Насмешливая кличка солдафона, служаки колониальных войск. – *Прим. авт.*

К концу 40-х годов Оруэлл не пережил никакого политического переворота: он оставался левым, врагом капитализма, сторонником лейбористов и, разумеется, их же ожесточенным критиком, поскольку в 1945 г. они пришли к власти.

Но его оптимистическое мироощущение было исчерпано, и три посылки, лежавшие в его основании, не то что были зачеркнуты или подменены – они просто лишились своего оптимистического стержня и накренились, как говорил сам Оруэлл, «в сторону условной модальности». «Может быть» – вот тот последний нюанс, который завершил развитие дистопического мироощущения.

1. Прогресс человечества, возможно, лишь наша иллюзия.

2. Возможно появление репрессивных режимов, способных утвердиться навечно.

3. Жажда власти, возможно, не ситуативная реакция, а органическое свойство человеческой природы.

«Что человек природно добр, – пишет Оруэлл, – это очень проблематичное суждение, взятое левыми у либералов» [Orwell, 1940, p. 170]. Для Оруэлла наступали времена, когда вопрос о человеке приобретал первостепенное значение, и моралист – по той логике, которую он развивал в эссе о Диккенсе, – должен становиться «революционным консерватором». Именно так он писал о ситуации, сложившейся в Англии после 1945 г., когда у власти стали лейбористы, а общественная атмосфера осталась все та же: «Сегодня писатель не может не быть в какой-то мере консерватором» [ibid].

Границы между «есть», «может быть» и «должно быть» четки только в грамматике – это Оруэлл понимал и со свойственной ему щепетильностью в письме к другу, объясняя замысел «1984» как «предупреждения, а не пророчества», признавался: «В тексте моего письма по поводу “1984” было сказано: “Я не думаю, что описанное мною общество обязательно будет, но я думаю, что нечто в этом роде (надо учитывать сатирический характер моей книги) может быть”. Но, когда я переписывал это письмо для одного из наших профсоюзных лидеров, я сделал в последних словах глупую опisku: “но я думаю, что что-то в этом роде должно быть”» [Zwerdling, 1974, p. 200]. В это время рациональный анализ тоталитаризма как фазы скудости в противоречивом, но прогрессивном развитии человечества сменяется у Оруэлла мистическим переживанием тоталитаризма как «дьяволизма и стремления возвратиться на ранние фазы цивилизации» [Orwell, 1940, p. 160].

Так формулирует Оруэлл свое понимание тоталитаризма в рецензии на антиутопию Е. Замятина «Мы». Он не читал этой книги, пока не приступил к «1984», но всюду разыскивал английский перевод. Пришло время и нам обратиться к антиутопии.

\* \* \*

Утопии (до Фурье и Сен-Симона, во всяком случае) всегда были скрыто амбивалентны. Достаточно вспомнить надсмотрщиков Мора и Кампанеллы, представить себе атмосферу регламентированных миров Кабе и Уэллса, чтобы понять антиутопический ужас «человека из подполья». Наш современник, читая Кампанеллу, иногда думает, что перед ним сознательная антиутопия. Но только в XX веке появилась книга, которая свела воедино весь негативный потенциал утопии, соединив его с антиутопической идеологией, – «Мы» Замятина<sup>1</sup>. Чувствуя теоретичность этого сплава, Замятин поместил свое общество в миллениаристскую даль – тысячу лет спустя.

Замятин начал работу над книгой в 1916 г. Жизненным импульсом было разочарование в социализме и поездка на «цивилизованный Запад». Литературно он был вдохновлен «Записками из подполья», философски – той мировоззренческой ситуацией, которую мы связываем с именем З. Фрейда, – конфликтом природы и цивилизации в человеке и культуре. Большинство западных комментаторов романа в контексте анализа сюжета «Мы» широко цитируют Фрейда. Бичамп в статье «Последнее неповиновение» пишет: «Утопия и цивилизация в идеале – синонимы. Цивилизация начинается и развивается как ограничение человеческой природы.

---

<sup>1</sup> Замятин Е.И. (1884–1937) – русский писатель, по профессии – кораблестроитель. До 1917 г. – активный участник революционного движения, член РСДРП. Впоследствии занял антисоветские позиции. Талантливый сатирик, писавший в стиле фантастического реализма. Первый гротеск на современную жизнь как варварскую, зоологическую по своей природе, создал на материале быта русской провинции (роман «Уездное», 1916). Отождествление современной жизни с первобытным существованием и с жизнью диких животных характерно для позднего Замятина (см. названия его романов: «Пещера», 1921, «Мамай», 1924, «Послания Замуття, епископа обезьянского», 1921). Однако с 1916 г. (после поездки в Англию) гротескные видения слиты у Замятина с образом машинной цивилизации, с ощущением тоталитарной природы материально-технического прогресса, апофеозом которого стала его антиутопия «Мы». – *Прим. авт.*



Утопия создает систему последовательных и необратимых ограничений, *предельную цивилизацию*. Поэтому человек в глубине души всегда враг цивилизации. Это понимал Фрейд, говоря: «Примитивный человек не ограничивал своих инстинктов. У него было меньше возможностей для наслаждения, но больше свободы использовать эти возможности» [Beauchamp, 1973, p. 286] (курсив автора).

Но в замятинское антиутопическое осуждение цивилизации как «антистихии», враждебной личности, входили еще два мотива: яростный суд над своим революционным прошлым и отчаянный атеизм.

Замятин полжизни был влюблен в науку, технику и город, верил в революционную модернизацию, в государственный социализм и никогда не верил в Бога: христианство он называл «духовной энтропией». Герой его романа рассуждает так: «Мы помогли Богу победить дьявола раз и навсегда. Мы его растоптали, и рай вернулся» [Замятин, 1973, с. 59].

В «Мы», сводя счеты со своим прошлым, он объединил в мистической фигуре Благодетеля – Верховного жреца будущей цивилизации – двух идолов: религию и государство, словно художественно иллюстрируя общий тезис консервативной критики государства и модернистской критической теологии: утопизм – это крайняя форма этатизма<sup>1</sup>. В государстве и христианстве Замятина страшит их систематический характер, их пирамидально-симметричная структура, напоминающая неизбежность числового ряда и геометрическую однозначность евклидовой геометрии. Антиутопическое «мы» – аналог математической формулы: торжество суммы над слагаемыми. «Поместите меня в систему, и меня не останется. Я не математический символ – я есть я», – говорил Кьер-

---

<sup>1</sup> Ср. Л. Мамфорд: «Все утопии от Мора до Скиннера гармонизируют общество, подавляя природные инстинкты. Цена утопии – полное подчинение верховному авторитету, принудительный труд, пожизненная специализация и полная регламентация. Но утопия XIX в. превращается в дистопию XX в., и становится ясно, что разница между позитивным и негативным идеалом совсем не так велика, как это казалось защитникам и поклонникам утопии» [цит. по: Beauchamp, 1973, p. 287].

П. Тиллих: «Этатизм – наследие средневекового теоцентризма. Государство стало конечным смыслом, высшей ценностью. Оно требует, чтобы ему было принесено в жертву все остальное: экономическое благосостояние, здоровье, жизнь, семья, эстетические и познавательные истины, справедливость и человечность. Государство стало Богом» [цит. по: Beauchamp, 1973, p. 288].

кегор [Beauchamp, 1973, p. 280]. В мировом государстве Замятина материализовался ужас Кьеркегора. Граждане этого государства – математические символы, закодированные буквами и номерами, заключенные в большую стеклянную клетку-город и движущиеся под управлением гигантского циферблата – Часовой Скрижали, которая «абсолютнее древнего Бога, она никогда – понимаете: никогда не ошибается!» [Замятин, 1973, с. 60]. Формула рациональности у Замятина та же, что у Оруэлла:  $2 \times 2 = 4$ , и у обоих, очевидно, восходит к Достоевскому. Но у Оруэлла право правильно считать – залог свободной мысли, а значит, и независимости личности. Замятин согласен с героем Достоевского: «...Ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, господа, а начало смерти. По крайней мере, человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. Я согласен, что дважды два четыре – превосходная вещь, но, если уже все хвалить, и дважды два пять – премилая иногда вещичка» [Достоевский, 1972, с. 119].

Ужас «подпольного человека» звучит в замятинском ироническом панегирике: «Незыблемы и вечны только четыре правила арифметики. И только мораль, построенная на этих четырех правилах, пребудет незыблемой и вечной» [Замятин, 1973, с. 60]. Потому свобода у Замятина не только иррациональна, она неизбежно аморальна: она против арифметического разума и арифметической морали, а другой – во всяком случае в мире антиутопии – нет, потому что это антимир, и все его категории негативны. Ведь и герой Достоевского рассуждает о смысле жизни негативно: «Это движение *не* к цели», «человек существо легкомысленное и *не*благовидное, и, может быть, подобно шахматному игроку, любит только один процесс достижения цели, а *не* саму цель» [Достоевский, 1972, с. 118] (курсив наш. – В.Ч.). Неблаговидное – живо, благолепное – мертво. В антиутопии игра, безумие, мятеж – синонимы свободы, любви и искусства, этих эманаций иррационального. Сюжет романа строится на том, что «капля Дьявола» осталась в номерах-символах как неизбежное зло секса<sup>1</sup>. Главный герой – Д-503 – несет в себе еще одну «каплю Дьявола» – остатки шерсти на руках, поэтому его иногда наполняет смутная тоска, которая после встречи с героиней (номером I-330) превращается в странное непривычное ощущение себя как «обособленной субстанции»:

---

<sup>1</sup> Сексуальная жизнь «номеров» проходит по расписанию, контролируемому самим Благодетелем: право на нее дает специальный «розовый талон». – *Прим. авт.*

«Я чувствовал себя, но ведь чувствует себя только засоренный глаз, нарывающий палец, больной зуб» [Замятин, 1973, с. 111]. В антиутопии цивилизации противостоит дикость, современности – первобытность, свобода отождествляется с миром диких животных, дикой природы и вместе с тем с грехом, преступлением, сатанинством, дьявольщиной, а борьба за свободу – с диким кровавым бунтом, разрушением и хаосом. Тайная организация, к которой принадлежит соблазняющая героя женщина, называется «Мефи» (Мефистофель). Все прекрасное, что переживает герой, – страсть, восторг, упоение ароматом цветов, ощущение красоты природы – никак не связано с мыслью, с разумом, но только с голосом крови, с зовом пола, с атактистической растительностью на руках, с архаическим «я». С разумом связано бездумное послушание, однообразие, скука, жестокость и предательство. В конце романа, глядя, как в муках погибает его возлюбленная, «выздоровевший» Д-503 удовлетворенно думает: «... Разум должен победить» [Замятин, 1973, с. 200].

Сюжет антиутопии, как видим, значительно ближе к приключенческому, традиционнее. Здесь не призрачное Братство «1984» и не подставные вожди восстания, оборачивающиеся тайными агентами власти, а широкая и сильная оппозиция, поддержанная сказочными персонажами – живущими в лесах дикарями, обнаженными, покрытыми мехом; восстание сокрушает Стену, и, хотя герой сдается, а героиня гибнет, оно продолжается, оно может победить.

Вместе с тем антиутопия ближе к научной фантастике. Она сосредоточена на технике и науке, на искусственном питании, мозговых операциях, покорении космоса, она написана совсем в другом жанре, хотя тоже называется «роман». В ней нет иллюзии настоящего, нет прямого живописания подробностей жизни. Мир Замятина сюрреалистичен. Экспрессивная, поэтическая речь соответствует игре фантазии, зарядившейся от социальных переживаний, но оторвавшейся от них и развивающейся уже ради себя самой. К роману Замятина вполне относится определение, которое он дал романам Уэллса, – «городская сказка» [Замятин, 1922]. Это страшная сказка, но еще страшнее дистопия – это городская быль. За этим стоят жизни, прожитые «в разных жанрах». Замятин художественно воплощает конфликт революционного сознания, рассказывает, по своему опыту, как жажда личной свободы сталкивается с другим сильным чувством, пробуждаемым революцией, – преданностью революционной группе, коллективу. У замятинского

героя, по существу, двойное «мы». Услышав, что «они восстали», он спрашивает себя: «Кто “они?” И кто я сам: “они” или “мы” – разве я – знаю?» [Замятин, 1973, с. 126].

Оруэлл такой метаморфозы не пережил. Он всегда был одиноким оппозиционером, человеком, плывущим против течения. Его одиночество было ненамеренным, он мечтал его сбросить. В его дистопии нет ужаса «мы», нет страха перед коллективом, диалог идет только между одним человеком и Абсолютом, а «мы» остается для героя желанной мечтой. (В автобиографической публицистике «мы» всегда появляется на волне гордости и удовлетворения как выражение наслаждения солидарностью и звучит неприкрыто радостно.)

Через 10 лет после Замятина на столкновении личности, с одной стороны, с Абсолютом, а с другой – с торжествующим коллективизмом, построил сюжет своей романтической антиутопии «Прекрасный новый мир» Олдос Хаксли<sup>1</sup>.

Если антиутопизм Замятина возник в борьбе с социальной утопией, то у Хаксли эту роль сыграла философская утопия. Антиутопическое видение Хаксли формировалось исключительно в мире идей – «чудищ разума», и среди них два великих: историцизм и романтизм. Его кошмар – не экономическая депрессия и подъем фашизма, как у Оруэлла, а «сочетание исторической культуры в духе гегелевского идеализма с уэллсовским пониманием прогресса и современным марксистским романтизмом» [Huxley, 1974, p. 4]. Историцизм и утопизм для Хаксли – одно и то же. Историцизм – это представление, что весь личный и культурный опыт определяется изменением в некоторых метафизических принципах, составляющих в совокупности универсальный проект. Это, по Хаксли, заблуждение. «Каждая жизнь проходит во времени и поэтому идет параллельно некоторым политическим историческим событиям,

---

<sup>1</sup> Олдос Леонард Хаксли (1894–1963), которого «Литературная энциклопедия» называет одним из крупных английских сатириков, начал с саморазоблачающей критики интеллигенции и создал своеобразный жанр – роман идей, роман-дискуссию, персонажи которого существуют в основном в том, что они говорят (о его атмосфере советскому читателю дают представление переведенные на русский язык в 1963 г. «Шутовской хоровод» и «Контрапункт»). Внук естествоиспытателя-дарвиниста Гексли (учителя Уэллса), Хаксли был постоянным оппонентом материализма, прогрессизма и исторического оптимизма. Во второй половине жизни Хаксли усиленно постигал мистические учения Востока, стремясь соединить их с опытом сексуальной революции: практиковал «рай» [Huxley, 1974, p. 5].

социальным и культурным движениям. Иными словами, индивидуальная жизнь окружена историей. Но насколько действительно человек живет в истории? И что такое история?» [Huxley, 1974, р. 5]. О лабиринтах истории, по которым бесцельно бродит человек, писали Элиот, Вулф. Прошел через него и молодой Оруэлл, увлеченный символизмом.

Создатель «романа идей», всю жизнь не выходивший за рамки интеллектуальных конфликтов и (хотя он путешествовал много, в основном по Востоку) того круга, где бывают такие конфликты, Хаксли был одновременно мистиком и «грубым материалистом». Он не верил ни науке, ни политике, ни истории – не в том смысле, что они обманывают, а в том, что они вообще иррациональны существованию. Идеализм Оруэлла, мечтавшего об исправлении политики и гуманизации науки «через правду», был ему чужд, равно как и утопическая идея соединения опыта со знанием. «Время, – писал Хаксли в одном из последних трактатов, – непроницаемо ни для научного исследования, ни для визионерства: это грубый факт существования» [Huxley, 1974, р. 12]. Если есть что-то позитивное в его «Прекрасном мире» – это отрицание истории, порыв в неисторию. Но это не порыв таких «вне-историков», как Тойнби, Ясперс, Шарден, которые хотят освободиться от нее во имя духовного просветления и понимают, что освободиться можно, только пройдя историю.

Хаксли каждое явление сопоставляет не со злобой дня, но и не с вечными ценностями, а с «грубой подлинностью» (что приводило и к ложным оценкам, симпатиям фашизму, антисемитизму, которые можно было бы назвать трагическими заблуждениями, если бы они не были чисто интеллектуальными и мимолетными сюжетами в его жизни).

Индусский лингвист и литературовед Шишир Кумар Гхоэ называет Хаксли периода антиутопии «циничным спасителем, отличителем современности, не имеющим идеала, летописцем разврата с моральными вкусами» [Ghose Sisir Khumar, 1962, р. 169]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Речь идет только о Хаксли – авторе антиутопии, потому что, «когда кончилась оргия негативизма, Хаксли, среди других, стал искать помощи у прошлого, у вечного, в мистике индуизма, ибо (как говорил Юнг) те, кто больше не верит в ценности христианства, могут обрести целостность через восточную философию и оккультную магию» [Ghose Sisir Khumar, 1962, р. 2]. Антиутопия вывернулась вновь «на лицо», став пафосом и категоричностью законченной утопии – учения о Высшем Общем Начале, управляющем миром, интуитивное познание которого и есть цель человеческого существования. В свете этой позднейшей

Энциклопедические знания и жадный интерес ко всем нюансам мыслей, переживаний, отношений и чувственного опыта «скипальцев духа» позволили ему стать подлинным летописцем и этнографом интеллектуальных заблуждений и земных грехов того социального слоя, который имел время и возможность неограниченного эксперимента над собственной жизнью – «коллекционером эксцентричностей» [Ghose Sisir Khumar, 1962, p. 4]. В «Прекрасном новом мире» Хаксли развернул в антиутопическую романтическую новеллу с трагическим концом (самоубийством героя) афоризм Элиота: «Другие века были ослеплены невежеством – наш ослеплен знанием» [Huxley, 1974, p. 9]. Антиутопично уже мироощущение раннего Хаксли-прозаика. Несчастье – центр и цель духовной жизни его героев, они даже мысли не допускают, что какой-нибудь порядок жизни может их удовлетворить.

Их диалог:

«– При каких условиях я мог бы быть удовлетворен?

– При условии, что вы перестанете думать» [Greenblatt, 1965, p. 17].

Спутник их жизни – депрессия (Хаксли даже собирался издать Оксфордскую хрестоматию «повестей о депрессии»). И своему добродетельному утопическому государству Хаксли, по сути, вменяет в вину только одно – там нет страдания. Оказывается, что отсутствие страдания – это отсутствие не только боли, насилия, тревоги, но и отсутствие творческого вдохновения. Объясняя попавшему к ним Дикарю, почему новому миру не нужен Шекспир, Директор театра говорит: «Трагедия рождается из социальной нестабильности. Надо сделать выбор между трагедией и покоем. Вместо трагедии у нас СБС.

– СБС? – воскликнул в недоумении Дикарь.

– Суррогат Бурных Страстей. Регулярно, раз в месяц, мы пропитываем всю систему адреналином. Это физиологический эквивалент страха и гнева. Все чувственные эффекты, все ощущения, которые пережили и Дездемона, и Отелло, но без всяких неприятностей.

– Но я хочу неприятностей. Я хочу Бога, я хочу поэзии, я хочу реальной опасности, я хочу свободы, я хочу добра» [Huxley, 1951, p. 283].

---

программы мятеж его антиутопии кажется предварительным освобождением от разума и конвенциональной морали для «очищения инстинктов». – *Прим. авт.*

Благополучному послефордовскому государству противостоит романтический мир мексиканской резервации. Свободные люди этого мира, Сэвидж (Дикарь) и Линда, попадают в Лондон. Столкновение двух миров и составляет утопический сюжет романа. Глазами Дикаря увидена абсурдность жизни, где все легко, где нет опасностей и жертв. Дикарь пытается найти убежище и в нем забыть этот мир. Но и самого себя он не выдерживает: «английский сплин» догоняет героев Хаксли и через 600 лет.

Хаксли написал этот роман, чтобы дискредитировать утопию. Разоблачение будущего было естественным дополнением к его сатире на настоящее. Однако в Хаксли всегда был утопический импульс. В «Прекрасном новом мире» отразился не только его вызов науке, но и его очарование наукой, в частности, евристическими экспериментами и перспективами фармакологического снятия депрессии. Как стало ясно позже, после «Острова» [Huxley, 1962], Хаксли отвергает технологию и фармакологию «Прекрасного нового мира» не в принципе, а потому, что считает ее несовершенной. Проза Хаксли полна размышлений о конфликте психологического и физического миров, конфликте, который светский утопический проект, равно как христианская этика, снимают, по мнению Хаксли, грубо и фальшиво.

По существу, в «Прекрасном новом мире» доведены до предела все проблемы старого мира: одномерность эгоцентрических героев превратилась в фантастическое пожизненное разделение труда, образования и эмоциональной жизни.

Мир Хаксли – это мир суррогатов, фальшивых имен, мир, где разрушается истинное значение слов. Анализ отношений между извращением языка и ростом авторитарной власти – замечательный вклад Хаксли в утопическую литературу.

Цели миров антиутопии и утопии Хаксли одинаковы, но средства, которыми они пользуются, различны. Люди «Прекрасного нового мира» – это карикатуры на нетерпимых эгоистов, в «Острове» Хаксли вдохновлялся опытом прошлых и современных ему религиозных и мистических коммун.

«Прекрасный новый мир», построенный по тому же принципу сбывшихся антиутопических страхов, что и «Мы», отодвинут тоже достаточно далеко – на 600 лет, т.е. к временам, когда умрет десятое колено его читателей. В описанном Оруэллом обществе – всего через 35 лет – могут жить читатели его романа. Не выведенные в колбах и пробирках полубесполье, искусственно вскормленные, бодрые, не знающие сомнений гомункулы, но люди – слабые,

любляющиеся, рожающие, болеющие насморком, страдающие от клопов и боящиеся крыс. Ничто человеческое вроде бы им не чуждо, вместе с тем их существование искусственно-бесчеловечно, потому что они не могут сказать себе: «Я мыслю – значит, я существую». Героев Хаксли, Замятина, Уэллса читатель разглядывает с любопытством, как экзотические существа или хитро устроенные игрушки, героев Оруэлла – хотя и они персонажи фантастической истории – он жалеет или ненавидит, ведь у них почти все, как у людей. С персонажами антиутопий тоже происходят иногда ужасные вещи, но мы помним, что их вызвала к жизни полемика автора с утопией: «вот как плохо может быть, если будет хорошо». В дистопии полемики нет, а есть мораль: вот как плохо может быть, если не будет хорошо.

И все-таки при всем идейном, стилистическом и жанровом различии в содержании утопии и антиутопии много общего. И Хаксли, и Уэллс, и Замятин, и Оруэлл воображают результат политического и технологического развития XX века. Все ждут уничтожения свободы личности, фальсификации истории, механизации культуры, разрушения семьи, личной жизни, спонтанности и тайны. Будущая социальная структура представляется всем пирамидальной, и на вершине ее они видят прикинувшегося Богом идола, абсолют или – у Замятина – инкарнацию и науки, и Бога.

У авторов негативной утопии разные представления о материальном уровне новых миров. У Замятина и Хаксли несвобода и бездуховность компенсируются сытостью и комфортом. «Сытыми рабами управлять легче, у сытых нет духовных проблем», – говорят Хаксли и Замятин своими книгами. У Оруэлла дикость и убожество равны несвободе и бездуховности, и невозможно понять, где концы, где начала. «Полуголодными рабами управлять значительно легче, чем сытыми», – думает Оруэлл, потому что сытый и уверенный в себе человек раньше или позже развивает духовную жизнь. У каждого автора свое представление о главном зле будущего. У Замятина – это технология, у Оруэлла – психологический контроль. Герою Замятина делают мозговую операцию, герой Оруэлла становится другим человеком без операции, в результате физических и моральных пыток, разрушающих его психику извне.

Оруэлл успел прочитать только первый роман из утопической серии Хаксли. Высоко ценя его, он скептически отнесся к его социологической схеме. Общество Хаксли, писал он в рецензии, не имеет цели, а бесцельное общество не может существовать во времени. Усилия людей и государств всегда целенаправленны.



Над проблемой исторической цели Оруэлл думал с середины 30-х годов. Как мы уже говорили, до конца 40-х годов он, со многими оговорками, считал объективной исторической целью материальный прогресс. Фашизм заставил его усомниться в этом. В первые годы существования фашистской диктатуры он склонен был объяснять ее «фазой скудости», через которую проходила разоренная Германия. Именно тогда в своих статьях он подчеркивал элитарный по форме, но популистский по содержанию характер фашистской идеологии. В конце 40-х годов очевидная прежде для Оруэлла связь дефицита и тоталитаризма взята им под сомнение, а заодно и конечная положительная оценка прогресса. Поколеблена не только вторая из известных нам трех посылок оруэлловской схемы исторического развития – о вечности инстинкта свободы в человеке; колеблется все основание оруэлловского оптимизма и прогрессизма.

Очень важно личное свидетельство Звердлинга: «Оруэлл не сменил идеалов, но потерял веру в их осуществимость» [Zwerdling, 1974, p. 210]. Еще в 1944 г. в рецензии на романы Кёстлера («Спартак» и «Приезд и отъезд») Оруэлл страстно защищает «мечту о справедливом обществе, которая жила в человеческом воображении неизменно во все эпохи, называясь то Градом Небесным, то бесклассовым обществом, то золотым веком», от того страшного антиутопического предположения, что революционная активность – следствие личной неприспособленности и поэтому не надо бороться с действительностью. Предположению он готов верить – вывод принять не может. «Люди, борющиеся с обществом, как правило, имеют основания не любить его. Нормального здорового человека насилие и подполье привлекают не больше, чем война. <...> Но это соображение не обесценивает дело социализма. Результат действий независим от его мотивов. История должна двигаться, даже если ее движут неврастеники» [Orwell, 1946, p. 139].

Вместе с тем он понимает глубокий пессимизм романа, герой которого, разуверившись во всем, вдруг иррационально, по необъяснимому порыву, вместо возжеленной мирной Америки отправляется с опасным заданием в тыл фашистов, потому что – неизвестно почему – с Гитлером на одной земле «все-таки жить нельзя». Это психологически правдоподобно как индивидуальный мотив, пишет Оруэлл, но «чтобы принимать рациональные политические решения, надо иметь представление о желаемом бли-

жайшем будущем, его конкретную модель. Похоже, что у Кёстлера сейчас модели нет или есть две взаимоисключающие. Как в конечную цель он верит в земной рай, в Солнечный город, который хотели построить его гладиаторы и который столетиями тревожил воображение социалистов, анархистов и религиозных еретиков. Но его ум говорит ему, что город этот за горами, за долами, а в поле зрения – только кровь, тирания и лишения. Он называет себя “пессимистом по отношению к ближайшему будущему”: все будет очень плохо, но после этого все каким-то образом кончится хорошо. <...> Может ли он думать иначе? С 1936 года мир не дает никаких оснований для оптимизма. Ничего нельзя от него ожидать кроме лжи, ненависти, жестокости и невежества и будущих, еще более ужасных вещей, которые мы только начинаем осознавать. Но человек не может жить без веры в будущее. Счастливы верующие, которые перенесли это будущее в иной мир! Но как думающему человеку поверить в жизнь после смерти? Проблема в том, как сохранить религиозную установку, в то же время принимая необратимость смерти» [Orwell, 1946, p. 140]. У Оруэлла есть только один ответ на дилемму Кёстлера: надо отрешиться от жажды личного счастья. Внерелигиозная нравственная установка формулируется здесь Оруэллом с обычной его обманчивой простотой афоризма: «Люди могут быть счастливы, только если счастье – не цель их жизни» [ibid].

Но откуда такая пессимистическая оценка 40-х годов? История и судьба, казалось, не шли поперек его желаний; в свое время он взял винтовку, считая, что фашизм надо уничтожить физически, и фашизм был разбит. Он критиковал лейбористов, но все-таки это была *его* партия, и она пришла к власти.

Последние книги принесли ему славу, освобождение от нужды и сбывшуюся мечту: он купил дом в глухом уголке Англии. В сыром холодном месте его легочная болезнь, обострившаяся во время военного полуголода и круглосуточной работы, приняла трагический оборот. Иногда пишут о сознательном самоубийстве. Но самоубийством была и жизнь в тропической Бирме, голод и холод в трущобах Парижа, работа кухонного раба, ледяные окопы. Сорок семь лет – срок, короткий для писателя XX века, – кажется подарком судьбы при таком образе жизни.

Литературные критики Оруэлла склонны видеть в «1984» прежде всего предсмертную книгу. Биографы считают этот подход

тенденциозным. «1984» не был духовным завещанием Оруэлла. Он стал его последней книгой в результате несчастного случая<sup>1</sup>, хотя и на фоне трагического обострения болезни. Оруэлл знал, что болен тяжело, но он рассчитывал прожить еще годы. Незадолго до смерти он женился и начал писать новый роман [Leys, 1983, p. 18].

В какой-то мере эти суждения спровоцировал сам Оруэлл, заметивший как-то, что, может быть, здоровый, он не писал бы так мрачно [Leys, 1983]. Но Оруэлл никогда не был здоров. С двадцати лет, признавался он, я каждую зиму думал, что не встречу весны. Все без исключения его романы начинаются описанием ранней весны. Смерть всегда стояла на его пороге, но теперь на пороге стояла жизнь, которая хуже смерти.

Еще в Испании Оруэлл, мысленно представив себя «в будущем государстве, где  $2 + 2$  будет столько, сколько скажет вождь», признается: «Для меня это было бы страшнее бомбы и пули» [Orwell, 1968, p. 236].

Это написано в 1942 г., когда бомбы были не атомными. В 1946 г. сравнение потеряло смысл. Оруэлл много думал и писал об атомной бомбе. Он улавливал в ее феномене зловещее сходство с «управлением сознанием» – всемогущество бесчеловечного интеллекта. Союз техники и психотехники – материальная база его модели возможного будущего. Но художественная реализация этой модели показала, что слово по-прежнему для него страшнее бомбы, даже атомной. Атомную бомбу люди все-таки не решаются бросить, но они бросают страшные слова.

Давно обращено внимание на то, что в его обществе будущего не так уж много новой техники. Это, пожалуй, единственное произведение социальной фантастики, отказавшееся от соблазна действительно мощных образных ресурсов научно-технической мечты. И тем не менее научные и технические открытия определили то новое качество сознания Оруэлла, которое привело его к дистопии. Как мы помним, оруэлловский оптимизм основан был на убеждении, что, оскорбляя природные инстинкты свободы и равенства, репрессивные режимы сами растяг себе возмездие – восстание масс.

Во второй половине 40-х годов Оруэлл от этой установки отказался. Ему пришла в голову «ужасная мысль» – о последствиях

---

<sup>1</sup> Издательство не нашло машинистки, готовой работать на диком, суровом острове, и Оруэлл с высокой температурой и кровохарканьем в фантастически короткий срок перепечатал роман [Leys, 1983].

контроля над поведением в руках властолюбивых «операторов». «Наука об управлении только появилась, и возможности ее нам еще не известны. Не исключено, что можно вывести новую породу людей, как выводят, например, безрогих коров – *людей без инстинкта свободы*» [Orwell, 1968, p. 238].

Свобода – слово, которое так много значит, что без заземления его смыслов на конкретную личность и ситуацию не значит вообще ничего. Свобода у Оруэлла – это *свобода мысли*. Он борется за нее. И здесь, может быть, проходит главная линия духовного размежевания дистопии и антиутопии.

Замятин и Хаксли изображают будущее как мир разума, торжествующего за счет сердца, как мир безупречно-рациональной логики. Перспектива Оруэлла прямо противоположна: поверженный разум, растоптанная логика, разрушение мысли и только вследствие этого – гибель эмоций. Но здесь мы снова будем двигаться по направлению к роману «1984».

\* \* \*

На первых страницах герой романа – интеллектуал, занятый конструированием идеологической «истории» своего общества, по-своему увлеченный своей работой и достигший в ней высокой квалификации, – с ужасом обнаруживает, что он интеллектуально не может справиться с простой задачей вести дневник: «Все, что он должен сделать, – это занести на бумагу томительно долгий беспокойный монолог, пробежавший в его сознании годы. Но сейчас монолог вдруг оборвался. Странно, что он не только потерял способность выразить его, но даже забыл, что именно хотел сказать» [Orwell, 1954 b, p. 11].

В дневнике прежде всего надо поставить дату, но в сверхтоталитарном мире нельзя быть уверенным в дате: хронология – монополия власти.

Для Оруэлла мысль – главная реальность личности, логика – проявление ее духовной и эмоциональной целостности. Раздавленная, задавленная личность может чувствовать, но не может мыслить. Первые записи Уинстона – словесное крошево, обнаруживающее скорее эмоции, чем мысли, и только по мере того, как записи становятся последовательнее и логичнее, в них кристаллизуется мысль и одновременно расправляется его личность. Эта ду-

ховная перспектива с поразительной ясностью отлилась в трехчастной композиции романа:

Первая часть – возрождение мысли, вторая часть – воскресение души, появление нравственной памяти о прошлом, третья часть – разрушение логики и памяти и «распыление» личности.

Но схема композиции не отражает взаимный, системный характер связи «ума» и «сердца». Интеллектуальный протест, бунт логической памяти – это лишь путь к нравственной памяти. Истину, раскаяние и нравственное освобождение дает Уинстону любовь. Ведь его память хранит не только клочок старой газеты, ловающий с поличным официальную пропаганду лжи. Она хранит и другую память, пробуждающуюся в мучительных снах, – память о матери и сестре, «распыленных»<sup>1</sup>, когда он был ребенком. Тогда он, маленький голодный зверек, видел в них только конкурентов в борьбе за кусок хлеба, и он вырывал этот кусок буквально у них изо рта, даже изо рта умирающей сестренки. Он помнил и не помнил это – не мог увидеть. Но вот он начал писать дневник, начал учиться выражать себя, и они явились ему во сне – мать с сестренкой на руках. «Они были где-то глубоко внизу, где-то в подземелье, может быть, на дне глубокого колодца. Но это дно спускалось, уходило все ниже.

Они смотрели на него сквозь темную толщу воды с палубы тонущего корабля, которая вот-вот скроется совсем. И он, сверху, из света и воздуха, смотрел, как их засасывает смерть, и знал, что они там, потому что он – здесь. Но в их глазах не было упрека» [Orwell, 1954 b, p. 27]. Он знал, что мать умерла с сознанием жертвы и долга. Таких чувств теперь не было, «были страх, ненависть и боль, но не было ни возвышенных чувств, ни великой скорби, которые светили ему сквозь зеленую воду из уходящих глаз матери и сестры» [ibid].

Этот страшный сон незаметно перешел в блаженную грезу о зеленой лужайке, рядом с которой невидимо струился прозрачный ручей. Он узнал ее: это была Золотая страна, утопия его дивных грез – и по ней шла темноволосая девушка, небрежно и грациозно сбрасывая с себя одежду. «И Большой Брат, и Партия, и Полиция Мысли словно были отменены одним прекрасным и свободным движением ее руки» [Orwell, 1954 b, p. 28].

---

<sup>1</sup> Официальный термин высшей меры наказания в Океании, где «не существует» смертной казни. – *Прим. авт.*

Через месяц он проснулся в слезах рядом с этой девушкой в тайном приюте любви. Ему снова снилась мать с девочкой на руках, но этот сон сливался с кадром фильма: «Она вдруг прижала ее к себе точно так, как женщина-еврейка в кинохронике, пытавшаяся трогательным и беспомощным движением заслонить ребенка от бомбы с вертолета. В этом жесте было откровение. “Знаешь, – сказал он Джулии, – до сегодняшнего дня я думал, что убил свою мать”» [Orwell, 1954 b, p. 131]. И в обновленном любовью и раскаянием сознании, наконец, проклюнулась мысль, бывшая так долго во тьме беспamięтства и ненависти. «Если ты кого-то любишь, у тебя всегда есть, что ему отдать – любовь. Поэтому и слезы, и объятия, и слово утешения умирающему, и самое бесполезное душевное движение значимы сами по себе и независимо от их влияния на ход событий, на историю. Так живут пролы, – вдруг понял он. – Они верны не идее, а друг другу. Ими до сих пор движут простые человеческие чувства, которым он, Уинстон, должен учиться заново, с помощью рассудка»<sup>1</sup> [Orwell, 1954 b, p. 134]. Он вспомнил, как недавно во время бомбежки машинально пнул ногой оторванную человеческую кисть и впервые сказал Джулии то, что повторил перед арестом: «Мы не люди. Пролы люди, а мы – нет» [Orwell, 1954 b, p. 134–135].

Уинстон не может полюбить, не научившись думать, но без любви мысль его бесплодна. Так начинается роман-дистопия, в котором возрождение – путь к гибели. Каждое движение мысли, каждое прикосновение к любимой фиксируется Полицией Мысли и приближает влюбленных к истязаниям, унижениям и разлуке.

Утопия влюбленных в романе – это возможность личной жизни при тоталитаризме и способность человека защитить ее даже под пыткой. «Можно заставить человека сказать что угодно, но нельзя заставить его сказать это искренне. Нельзя заставить его стать предателем в душе, потому что в душу влезть нельзя» [Orwell, 1954 b, p. 135], – говорит Джулия. Эта утопия не оборачивается фальшью или ложью: она просто гибнет вместе с ними. «Иногда, – говорит ему Джулия, пройдя “комнату 101”, – они угрожают тебе таким, что страшнее всего на свете, и тогда ты говоришь:

---

<sup>1</sup>Ср. в стихах об итальянском солдате:

Он просто нес в своем сердце слова,  
Что я влачил, как вериги.  
Он отроду знал все, чему едва  
Меня научили книги [Orwell, 1968, p. 246].

“Сделайте это не со мной, а с ним”. Потом ты, может быть, хочешь себя убедить, что это была уловка, что ты сказал “для них”, а в душе ты не желал этого другому. Но это неправда. Ты хотел этого, потому что у тебя не было другого спасения. В этот момент ты не думал, на что обрекаешь другого человека. Ты думал только о себе.

– Ты думал только о себе, – повторил он, как эхо.

– И после этого ты уже не можешь чувствовать к другому человеку то же, что раньше.

– Не можешь, – согласился он. Им не о чем больше было говорить» [Orwell, 1954 b, p. 214–215].

Но если. Джулия – существо, живущее скорее чувством, чем мыслью, сдалась сразу, с Уинстоном палач О’Брайен возился, может быть, месяцы: помимо воли Уинстона, героически сопротивлялась его мысль.

О’Брайен должен привести именно *мозг* Уинстона в безумное состояние, чтобы сделать его адекватным той силе, которая управляет Океанией, – силе безумной, но вовсе не бесчувственной, не бесстрастной. Жажда власти, страсть обладания (именно физического) клоочет в правящей элите Океании<sup>1</sup> – этой стерильно-моралистической страны, где девушки носят алые пояса «Анти-сексуальной Лиги», а интимное сближение – только ради потомства – называется «наш долг перед партией».

Борьба безумия и мысли – в той же мере главный конфликт «1984», как и борьба любви и ненависти. Первая же попытка в подвалах Министерства Любви открыла Уинстону простую и страшную истину: «В мире нет ничего ужасней физической боли. Перед нею не может быть героев» [Orwell, 1954 b, p. 192].

Ему изменило мужество настолько, что он молил о пощаде и каялся в несовершенных преступлениях от одного вида занесенного кулака, но ему не изменяли логика и память. Он знал, кто он, почему попал сюда, знал, что его мучают и что его признания ложны. Еще хуже стало, когда головорезов в черной форме сменили маленькие, кругленькие, юркие мужчины в очках. Они не столько били, сколько унижали его: давали пощечины, драли за уши, вырывали волосы, заставляли стоять на одной ноге, не пускали в уборную, слепили ярким светом и все это *просто для того, чтобы он лишился способности рассуждать и возражать* [Orwell,

---

<sup>1</sup> «Они вовсе не такие безгрешные», – сообщает Уинстону Джулия, соблазненная в 16 лет шестидесятилетним «вождем» (впоследствии «распыленным») и вообще приобретшая свой опыт исключительно «среди них».

1954 b, p. 194]. Он признался во всем и запутал всех, кого мог, но он не верил ни одному своему слову, четко отделял прошлое от настоящего и продолжал думать даже тогда, когда начались невыносимые пытки электрическим током. «Боль была такая, что на лбу мгновенно выступили капли пота, но главное был страх, что еще мгновение – и у него переломится спинной хребет» [Orwell, 1954 b, p. 196]. Но и в эти минуты он не переставал внутренним зрением видеть истину. В этом страшном и величественном видении – центр дистопической фантазии Оруэлла. Против кулаков и машин – нечто не просто хрупкое, но эфемерное, бесплотное – мысль. Умиравший растоптанный человек хочет признать над собой абсолютную власть своих палачей, но он не волен в этом. Над ним властвует мысль и, подчиняясь ей, он обрекает себя на новые пытки.

Уинстон должен увидеть (не признать, а почувствовать, искренне, всем своим существом), что на четырехпалой ладони – пять пальцев. Чтобы избавиться от чудовищных пыток, он готов признать все, что угодно: что пальцев пять, десять, что это вообще не пальцы, но его палачу О'Брайену этого не надо. Будущий фантастический строй – супертоталитаризм – исключает авторитарное насилие над свободной мыслью, он требует абсолютной *свободы от мысли*.

«Очевидно, стрелка [отмечающая силу тока. – В.Ч.] поднялась еще выше... пальцы расплывались и дрожали, но их, несомненно, было лишь четыре.

– Сколько пальцев, Уинстон?

– Пять! Пять! Пять!

– Нет, Уинстон, так не годится. Вы лжете. Вы все еще думаете, что их четыре» [Orwell, 1954 b, p. 201].

Изнемогая в борьбе с собственной мыслью (а вовсе не с О'Брайеном), Уинстон не знает, что мысли помогает любовь. Не знает этого и О'Брайен. Он растерян, он в тупике, он уже не пытается, а уговаривает свою жертву.

«– Вы сломленный человек, – убеждает он Уинстона. – Вы молили о пощаде, вы предали всех и вся. Скажите, до чего еще вы не опустились?

Уинстон перестал плакать.

– Я не предал Джулию, – сказал он» [Orwell, 1954 b, p. 202].

И О'Брайен согласился: да, он рассказал о ней все, но в том смысле, какой нужен был палачу, он ее не предал: он любил ее. Она снилась ему в застенке на той поляне, в его золотой утопии,



он просыпался с криком: «Джулия, любовь моя!». И потом, против своей воли, признавался О'Брайену: «Я ненавижу Большого Брата!» «И, убивая любовь, его палачи вынуждены, отринув современную технологию и науку о контроле, все ухищрения идеологии и трюки психологии, передать власть подземной нечисти – крысам, древнейшему орудию пыток»<sup>1</sup>.

О'Брайен приблизил к клетке лицо Уинстона, и только тогда свершилось: «Сделайте это с Джулией! С Джулией! Не со мной! С ней! Пусть они грызут ее лицо, пусть прогрызут его до костей! Не со мной! С Джулией! Не со мной!» [Orwell, 1954 b, p. 230].

Но был ли кричащий *живым* Уинстоном? Мы помним, что он пережил прозрение-воспоминание о чем-то, что сильнее смерти, о великом, беспомощном движении – заслонить любимое существо. В комнате 101 Уинстон не сделал этого движения не из страха смерти: он хотел умереть. Выйдя из подвалов Минлюба, он продолжал желать смерти, его усилия полюбить Большого Брата и были желанием смерти – об этом – последние строки романа: «Долгожданная пуля вошла в его мозг. <...> Он наконец понял смысл улыбки, таящейся за темными усами. О, жестокое, бессмысленное непонимание! Как тупо и самоуверенно он бежал от любящей груди. Две пьяные слезы скатились по его носу. Но теперь все хорошо. Борьба кончена. Он одержал победу над собой. Он любил Большого Брата» [Orwell, 1954 b, p. 239].

Весеннее обновление души Уинстона земной любовью не было иллюзией при жизни: он предал Джулию как бы посмертно. В кафе «Под каштаном», где собираются выброшенные Минлюбом из своих подвалов раскаявшиеся грешники, звучит та же песенка, которую Уинстон слышал год назад в апреле: «Под цветущим каштаном я предал тебя, и ты предала меня». Но это уже не живое время, оно движется назад. Апрель первой главы не стал маем: Уинстон в последний раз встречает свою Джулию в суровый мартовский день, «когда земля тверда, как железо, и трава кажется мертвой» [Orwell, 1954 b, p. 235]. Уинстон потерял рассудок.

Но не был ли он безумен раньше? Тогда, когда О'Брайен принимал его и Джулию в легендарное подпольное Братство?

«– Вы готовы принести себя в жертву?

---

<sup>1</sup> Оруэлл мог читать об этом в книге Мирбо «Сад пыток» (известной литературной мистификации). Но крысы (его кошмар с ранних лет) могли символизировать в романе и страшившую его «науку о поведении» с ее экспериментами. – Прим. авт.

– Да.

– Вы готовы совершить убийство?

– Да.

– Готовы совершать акты саботажа, жертвами которых могут стать сотни невинных людей?

– Да.

– Если, например, понадобится плеснуть во имя каких-то наших целей серной кислотой в лицо ребенка, вы готовы сделать и это?

– Да» [Orwell, 1954 b, p. 140].

Первые западные критики видят здесь «апофеоз революционной этики», либеральные – катехизис терроризма.

Да, эти страницы словно написаны 30 лет спустя – о террористах из «Красных бригад» или из «РАФ», они рожают печальные цепи ассоциаций. Но в структуре «1984» их роль совершенно иная. Уинстон не сделал *и не мог бы сделать* ничего из того, что обещал. (Потому его и не берут во Внутреннюю Партию, потому его предусмотрительно ликвидируют.) Текст его обещаний – звено в цепи, на которой его волокут к казни. Этот текст записан на магнитофон; это шантаж, к которому прибегает О’Брайен, взбешенный сопротивлением его рассудка.

«– Вы что, считаете себя духовно выше нас, нашей лжи и жестокости?

– Да. Я думаю, что я выше вас.

О’Брайен не ответил. Вместо его голоса послышались два других. Это была звукозапись его разговора с О’Брайеном. И он услышал, как обещал лгать, красть, подделывать, убивать, содействовать распространению наркотиков, проституции, венерических болезней, плеснуть серной кислотой в лицо ребенка» [Orwell, 1954 b, p. 217].

Продемонстрировав таким образом Уинстону его дух, О’Брайен заставил его взглянуть на свое лицо и обнаженное тело – из зеркала на закричавшего от ужаса Уинстона «двинулось пепельно-серое, скелетообразное, согнувшееся в три погибели существо, на него глядело лицо закоренелого арестанта с перебитым носом и развороченными скулами.

– Это вы! – сквозь рыдания проговорил Уинстон. – Вы довели меня до этого.

– Нет, Уинстон, вы сами довели себя, – сказал О’Брайен» [Orwell, 1954 b, p. 219].

О’Брайен буквально повторяет слова некоторых критиков; сам виноват. Как и критики, он не замечает, что это диалог нерав-

ных. Только двоемыслие может помешать увидеть тот несомненный факт, что «речи» магнитофона так же не принадлежат Уинстону, как его оскверненное тело.

После Испании Оруэлл писал: когда дело доходит до края, человеческая природа становится героической. В «1984» дело зашло за край человеческого – в мир крыс и машин, и само рассуждение о любви звучит здесь кощунственно. Но оно звучит в книге духовного оппонента писателя К. Смолла, представляющего весь нравственный и творческий поиск Оруэлла как «путь к Минлюбю». «Почему действие многих книг Оруэлла происходит под землей?» – спрашивает критик. Чего они ищут, писатель и его герои, «спускаясь под землю, ниже, еще ниже; все глубже и глубже, в подполье, в преисподнюю, ведомые силой, страхом, соблазном, отчаянием, но никогда – случаем, всегда – неизбежностью» [Small, 1975, p. 201]. Почему они бегут от «прелести земной», в любви к которой писатель не раз признавался, в подземелье, не ищут ли они корень этой прелести и не *хотят ли* увидеть их во всей черноте и грязи?

Это верно: его герои всегда опускаются, и физически, и социально. Но ведь никто из них, как и автор, не остается там надолго: из подземных кухонь, ночлежных подвалов, окопов и шахт они возвращаются к книгам, деревьям и птицам, к поверхностному милому уюту комнатных цветов, к безопасному, успокаивающему общению с глубиной, с подводным миром, к рыбной ловле – любимому занятию автора и многих его героев.

Только в дистопии, произведении фантастическом, где сверхреальные силы могут удержать героя под землей столько, сколько им надо, смысл этого спуска может открыться до конца. Но фактически смысл этот неясен. Из-за двойственного социально-психологического характера его дистопического видения (о чем, о ком оно – о политике? о человеке?) каждый отражает его по-своему – **экраном** своей правды.

«Читая “1984”, – пишет К. Смолл, – мы чувствуем, что, как и Уинстон Смит, Оруэлл всю жизнь пытался понять, что значит его существование, и никогда не понимал этого. Но теперь, на краю могилы, вложив в этот последний порыв всю свою жизнь, он, наконец, обрел истину» [Small, 1975, p. 166]. Эта истина представляется критику религиозной: в комнате 101 Уинстона ждала не смерть, а прожитая жизнь, бессмысленная жизнь, озаренная только ненавистью и дорожащая только несколькими кубическими сантиметрами под черепом, «в которых записано его единственное “я” – тайная доктрина, что  $2 + 2 = 4$ , представляющая собой про-

стую тавтологию. Ему нечего было защищать в 101-й комнате: он вошел туда пустой. “1984” подводит итог жизни автора как нравственной целостности, исследует и судит ее» [Small, 1975, p. 143].

Но коль скоро речь идет о жизни, ставшей мифом целой культуры, мифом, нравственно формирующим, имеет смысл выслушать подробнее судью Оруэлла, говорящего ведь не только от себя, но и от социальной и духовной альтернативы дистопии и героическому пессимизму ее *земной* веры.

\* \* \*

Как и все исследователи Оруэлла, Смолл обращается к его посмертно опубликованным воспоминаниям о детстве в приготовительной школе. «Вот как, вот как веселились мы»<sup>1</sup> называется эта книга, содержащая, как всегда у Оруэлла, в самом своем названии пародию и сатиру. По свидетельству Сони Оруэлл, он считал, что именно там начал бессознательно собирать материал для «1984». В последней биографии Оруэлла приводится также свидетельство друга их семьи Файвела. «Оруэлл говорил мне, что страдания неудачливого бедного мальчика в модной приготовительной школе – может быть, единственная в Англия аналогия беспомощности человека перед тоталитарной властью» [Leys, 1983, p. 12]. Оруэлл признавал также, что перенес в Океанию звуки, запахи и цвета своего школьного детства [ibid]. Но об этом ясно и без свидетельств говорят отрывки из книги: ужас и одиночество ребенка, вырванного из тепла родного дома в беспощадный и непонятный мир, холод, пища, вызывающая отвращение, боль и унижение физических наказаний – не за проступки, а за неудачи, и непроходящее чувство вины. «Я был в мире, не дававшем возможности быть хорошим и счастливым одновременно, законы которого запрещали все милое, желанное и естественное, в мире неуютном и холодном, как казенная постель»<sup>2</sup> [Small, 1975, p. 169].

В приготовительной школе он впервые познал, что закон жизни – постоянный триумф сильных над слабыми. «Я не сомневался в объективной правильности этого закона, потому что я не знал других. Разве могут богатые, сильные, элегантные, модные и

---

<sup>1</sup> Строка из популярной английской детской песни на слова У. Блейка.

<sup>2</sup> Вудкок напоминает, что об ужасах английской приготовительной школы сходно писали Сомерсет Моэм, Олдос Хаксли, Грэм Грин (и что даже У. Черчилль признавался, что «страшнее не было в его жизни») [Zwerdling, 1974].

знатные быть неправы? Но с самых ранних лет я знал, что субъективный конформизм невозможен. В глубине души, в моем внутреннем я, жила тайна разницы между моральным долгом и психологическим фактом. Эта тайна равно относилась и к земному, и к неземному. Я не сомневался, что нужно любить Бога. Но я очень хорошо знал, что я его не любил, напротив, я его ненавидел» [Small, 1975, p. 150–151]. Здесь он получил первый урок двоемыслия: «От нас требовали, чтобы мы были добрыми христианами и вместе с тем социально эффективными людьми, хотя очевидно было, что это вещи несовместимые» [Small, 1975, p. 170].

Ребенок хотел все делать, как надо, но «здесь все зависело не от того, что вы делаете, а от того, кто вы. А я был некрасив, слаб, робок, непопулярен, я вечно кашлял, со мной случались ночью неприятности. <...> Я не мог ни изменить этот мир, ни сделать себя эффективным в нем, но я мог признать свое поражение и из поражения сделать победу» [Small, 1975, p. 171].

Остаться самим собой, наслаждаться этим, полагаться только на это и вместе с тем знать, что это дурно, противозаконно, безбожно, значило, пишет Смолл, не что иное, как предаться Дьяволу. И действительно, Оруэлл пишет, что он увлекался мятежными героями романтических мистерий, отождествлял себя с Демоном, Дьяволом, Сатаной, твердил про себя их монологи, находя усладу в том, «чтобы быть отверженным так несправедливо и так бесповоротно» [Small, 1975, p. 170]. «Сегодня, – пишет Оруэлл сорок лет спустя, – мне смешны страхи моего детства, и если бы я сейчас встретил своих воспитателей, я бы боялся их не больше, чем домашней мышки» [ibid].

Но Смолл игнорирует его признание. Игнорирует он и любовь Оруэлла к сельской церкви, и его завещание, и его самые популярные лирические стихи.

Счастливым викарием был бы я  
Пару веков назад.  
Я б небу молился на склоне дня  
И тихо растил мой сад [Williams, 1971].

Для него Оруэлл-писатель – это все тот же ожесточенный, запуганный мальчик, который, правда, очень вырос, но с ним вместе выросли его страхи, его ненависть, он по-прежнему носит в себе скрытый ужас безбожия и безлюбия, и это вовсе не безобидные домашние мышки, а чудовищные крысы, в ужасе перед кото-

рыми он ждет своего смертного часа. А его роман – религиозная мистерия, где Партия – бог, Большой Брат – его воплощение. Его алтарь и капище – Минлюб, его священники и апостолы – Внутренняя Партия. Легионы ангелов – агенты Партии и Полиции Мысли, всемогущие, невидимые. Телескрин – Божье око. Власть его над природой абсолютна и таинственна. Два и два пять – формула этой власти. «Была ли это пародия на религию под видом тоталитарного государства или пародия на тоталитарное государство в форме религиозной притчи, но это последний ответ Оруэлла на мучившие его вопросы, в которые он вложил все свои интеллектуальные и эмоциональные силы, весь свой опыт, память, страдание, угрызения, самопознание» [Small, 1975, p. 167].

История Уинстона, по Смоллу, – это судьба современного атеиста, который в поисках добра и любви нашел политическое божество – государство. Эту антиномию, по мнению Смолла, Оруэлл построил сознательно. Его анархический антиэтатизм должен был оживить подавленный в детстве религиозный импульс. Оруэлл, пишет Смолл, был одним из немногих людей своего круга, цитировавших слова Маркса о религии не в усеченном виде, а полностью: «Религиозное убожество есть в одно и то же время выражение действительного убожества и протест против этого действительного убожества. Религия – это вздох угнетенной твари, сердце бессердечного мира, подобно тому, как она – дух бездушных порядков. Религия есть *опиум* народа» [Маркс, 1960, с. 415]. «Что еще Маркс хотел сказать, – писал Оруэлл, – кроме того, что человек живет не хлебом единым, что ненависть бесплодна, что мир, в котором хочется жить, не может быть основан на “реализме” и ружьях» [Small, 1975, p. 196].

В отличие от Маркса, верящего, что социализированная человечность вернет миру духовность, Оруэлл предупреждал, что, отказавшись от Бога, люди поклоняются идолу, и это будет гораздо хуже для них, потому что Бог – символ и требует символических жертв, а идол – квазиреален, он требует не символов, а плоти и крови, пишет Смолл.

Это позволяет критику прочитать «1984» как притчу о двух уровнях любви – о любви ложной и истинной, земной и сверхчеловеческой. Только из пепла первой может родиться вторая и только ущемленность и неистинность земной любви пробуждает в герое жажду истины как истинной любви. В такой интерпретации весь сюжет романа озаряется зловещим светом преисподней и вместе с тем светом предопределения. Даже то, что Уинстон сна-

чала подозревает во влюбленной в него девушке агента Полиции Мысли, оказывается не житейским недоразумением, а ответом все той же предопределенности: ведь Джулия действительно провоцирует Уинстона на действия, выводящие его из «мрака иллюзий» на слепящий свет инквизиции, в комнату 101, где его ждет «момент истины» – последняя правда о нем самом. Здесь должен погибнуть его атеистический здравый смысл, его ложная целостность. О’Брайен должен разрушить у Уинстона иллюзию индивидуального сознания, и он добивается этой цели, пишет Смолл, потому что индивидуальное сознание действительно иллюзия. О’Брайен добывает то, что было уже разрушено, то, в чем Уинстон сомневался еще до ареста, с мистическим благоговением любуясь простой женщиной, для которой его заветная интеллектуальная формула « $2 + 2 = 4$ » не имеет никакого смысла. Уинстона делает мертвым сведение реальности к формуле, отражающей только операции мысли, – солипсизм.

Но в тексте романа «коллективный солипсизм» – это официальная идеология Партии, синоним «двоемыслия», которому сопротивляется *эмпирически мыслящий герой*. Эту реальность текста Смолл отмечает. Коллективный солипсизм, полагает он, – это нонсенс, коллективной может быть только иллюзия. Уинстон не может сопротивляться этой иллюзии, он не может сказать О’Брайену: «Я не верю вам», потому что вместо веры у него примитивное правило арифметики, на основе которого нельзя сказать не только «Я верю» или «Я не верю», но и просто «Я». «Как в философии редуцированный разум Беркли ведет к утверждению богословских догм, так и редуцированное до индивидуальных суждений сознание Уинстона ведет его к потере веры в существование и стремлению обрести веру в том, что стоит вне его и над ним» [Small, 1975, p. 194].

Действительно, разговор Уинстона и О’Брайена принимает характер богословского диспута.

- «– Существует ли Большой Брат так, как существую я?
- Вы не существуете.
- Умрет ли он когда-нибудь?
- Конечно нет. Как он может умереть?» [Orwell, 1954 b, p. 208].

О’Брайен, действительно пытается освободить Уинстона от иллюзии «я», дать ему познать всю бездонность эгоизма и все его физическое и духовное ничтожество, выполняя роль Великого Инквизитора или Сатаны, а может быть, и Бога из притчи об Иове – образов, всю жизнь бывших мучительными реалиями духовного развития Оруэлла.

К концу 40-х годов он все сильнее чувствовал себя во «чреве кита», но воззвал оттуда к своему разуму, к земной любви. И Уинстон Смит, написавший, рискуя жизнью, в своем дневнике: «Будущему или прошлому, времени, когда мысль свободна, когда люди непохожи друг на друга и не живут в одиночестве, времени, когда истина существует, и что сделано, то сделано, – от времени единообразия, от эпохи Большого Брата, от эпохи двоемыслия – привет!» [Orwell, 1954 b, p. 26], – знал нечто большее, чем  $2 + 2$ . Он обрел способность выразить себя и понял, что, «хотя никто никогда, кроме Полиции Мысли, не прочтет его слов, они каким-то образом продолжают преемственность человечества» просто потому, что он – «щуплый, поблекший человек с варикозной язвой под правой лодыжкой – сохранил свой рассудок» [ibid].

К. Смолл считает, что варианты духовности исчерпаны дилеммой: «верить в смерть и зависеть от нее» или «не верить в смерть и не зависеть от нее». Есть третья установка: верить и не зависеть, Оруэлл разделял ее с другими писателями военного поколения, поколения, познавшего фашизм, – Экзюпери, Ремарком, Хемингуэем. Эту установку – героический пессимизм – он и описывает как модель поведения нормального человека в тоталитарном обществе. Беречь разум и найти любовь и, как герой романа, ждать ужасной расплаты и с арифметической четкостью свободной ясной мысли знать, что расплата точно будет: «Этот ужас, который придет в назначенный час перед смертью так же верно, как то, что 99 предшествует 100. Его нельзя избежать, но можно оттянуть. И, однако, вы добровольно и сознательно ускоряете приход этого часа» [Orwell, 1954 b, p. 115].

Прочтение такого сюжета как пародии на религиозную притчу правомерно для антиутопии, где любовь отождествлена с грехом и соблазном, с inferнальным. Но в Океании преследуется только разумное, ответственное. Только в нем может человек найти спасение от произвола и зловещего фиглярства тирании. Каждое явление действительности Оруэлл исследует с точки зрения его рациональности, а значит, и совместимости с тоталитаризмом. «Здравый смысл» определен и серьезен – значит, несовместим; «интеллект без морали» игрив, двусмыслен, склонен к абсурду и софизмам – значит, доступен. Секс иррационален и безответствен, он приспособливается к тоталитаризму (хотя О’Брайен мечтает полностью перенаправить его на обожание Большого Брата). Любовь, нежность, привязанность, верность, постоянство несовместимы с тоталитаризмом: их невозможно контролировать, ими



нельзя манипулировать. Герои романа становятся преступниками не тогда, когда тайком грешат, а тогда, когда привязываются друг к другу и пытаются создать Дом – нечто серьезное и постоянное, свой угол, «где они могли бы быть вместе, не чувствуя себя обязанными использовать встречу для любовных утех. Ему вдруг захотелось, чтобы они были мужем и женой и жили в браке уже десять лет. Чтобы они могли, взявшись за руки, бродить по улицам, заходя то в один магазин, то в другой, чтобы купить какую-то хозяйственную мелочь». И, поддавшись этому, «оба понимали, что это безумие», что сознательно делают шаг к могиле [Orwell, 1954 b, p. 114–115].

Смолл прав, утверждая, что в духовном багаже Оруэлла была антиномия «Бог – Государство». Он шел к ней, направляемый той идейной тенденцией, влияние которой на свое творчество он признавал, говоря о двух книгах, формировавших его дистопический роман, – «Железной пяте» Джека Лондона и «Мы» Евгения Замятина. В рецензии на книгу Дж. Лондона он отмечал глубокое понимание автором тоталитарной идеологии «не только как цинизма, но и как своеобразной квазирелигиозной системы ценностей» [Orwell, 1940, p. 91].

Во всяком случае Оруэлл уже писал дистопию в форме религиозной притчи-пародии, когда познакомился с романом Замятина, и это говорит о глубинных теологических ассоциациях всякого утопического мышления. Литературовед Бичамп, исследуя структуру романа Замятина, тоже пишет, что центральный конфликт романа воспроизводит миф о первом неповиновении человека Богу. Протагонист Адама через любовь к Еве восстает против Бога и вместе с ней изгоняется из рая. В романе Оруэлла, где завязка – записка девушки «Я люблю вас», а развязка – признание героя «Я люблю Большого Брата», – государство борется с женщиной за любовь человека и побеждает. Это инстинктивно чувствует не привыкшая рассуждать Джулия: «Когда ты любишь и отдаешься своей любви, – объясняет она Уинстону (не понимающему характера судорожных приступов своей “любви” к Большому Брату, которые появляются у него во время двухминутки ненависти), – ты становишься спокойным и кротким. А им нужна твоя энергия. Они не хотят, чтобы мы были счастливы. Потому что, если человек счастлив, какое ему дело до Большого Брата?» [Orwell, 1954 b, p. 109]. И когда О’Брайен в подвалах Министерства Любви обучает Уинстона «реальности», оказывается, что Джулия права: «Наши неврологи сейчас работают над проблемой освобождения от насла-

ждения. Не будет никакой любви, кроме как к Большому Брату», – сообщает О'Брайен [Orwell, 1954 b, p. 215].

Любовь героев Оруэлла не боготворческое, а тираноборческое чувство. Оруэлл запечатлел такую любовь в ставшей крылатой фразе: «Их объятие было битвой, их слияние было победой, это был бунт крови против Партии, это был политический акт» [Orwell, 1954 b, p. 104].

Но последняя правда о любви в «1984», может быть, гораздо страшнее. Уинстон – не романтический герой, у которого ненависть и любовь – две чистые, разделенные стихии. Уинстон презирает двухминутки ненависти, когда смотрит на них со стороны, но когда он внутри, его охватывает «мерзкий экстаз страха и мести, желание убивать, мучить». Эта ярость помимо его воли может переключаться с одного объекта на другой, и в какую-то минуту она направляется вовсе не на Гольдштейна, а напротив, на Большого Брата, Партию, Полицию Мысли... а еще через секунду его ненависть к Большому Брату превращается в обожание, потом она появляется вновь, и невероятным усилием воли он переключает ее с экрана на зал, на темноволосую девушку, сидевшую за ним. «Сладостные видения проносились перед ним: он забивает ее насмерть резиновой дубинкой, он расстреливает ее из лука, обнаженную и привязанную, как Святой Себастьян, к дереву, он насилует ее и на пике экстаза перерезает ей горло» [Orwell, 1954 b, p. 16–17]. Уинстон чувствует не только ненависть и любовь к Большому Брату, но и глубокое тяготение к О'Брайену. Он еще задолго до ареста тянется к этому странному человеку, уродливо-страшному и изящному одновременно, человеку, глаза которого, казалось, понимают все. О'Брайен, действительно, все знал и понимал, все передумал. И все сгорело в безумной страсти к власти, оставив лишь горечь и спокойствие. И вот, очнувшись от пытки, Уинстон видит над собой это умное и безумное лицо. По приказу О'Брайена ему вводят наркотик. «Блаженное тепло разлилось по его телу. Он благодарно взглянул на О'Брайена. При виде тяжелого, изборожденного безобразными морщинами лица, столь безобразного и в то же время интеллигентного, у него защемило сердце. <...> Никогда он не любил О'Брайена так сильно, как в эту минуту. <...> Этот человек его понимает» [Orwell, 1954 b, p. 202].

«Люди вообще не столько хотят любви, сколько понимания», – пытается объяснить себе это Уинстон. Но это еще глубже, проще и страшнее. Когда, теряя сознание от пыток, он бился в конвульсиях, «его странно успокаивала тяжелая, обнимавшая за

плечи рука, и он, как ребенок, на миг прижался к О'Брайену. Он чувствовал в нем своего покровителя» [Orwell, 1954 b, p. 201].

Человеку в конечном счете все равно, кого любить, жалеть, на чье плечо опираться, к чьей груди прижиматься, – лишь бы был другой человек. Если нет другого, кроме палача, он будет любить палача, иначе он задохнется от ненависти. Именно поэтому *любой социальный порядок он может пережить*. Не надо выводить го-мункулов, делать лоботомизацию: люди и так ко всему приспосабливаются, в силу своей человечности. Если у них совсем отнять мечту – утопию, они будут жить сиюминутным и любить сиюминутное, как бы страшно оно ни было. Будут жить, как пролы, как, может быть, простые люди жили и раньше?

\* \* \*

Дистопия Оруэлла, как и его жизнь, наглухо упирается в вопрос: лучше или хуже большинству населения при новом строе, как бы там он ни назывался. В поисках ответа на этот вопрос «альтер эго» писателя – Уинстон Смит – бродит по улицам пролов, заглядывает в дома, заходит в пивнушки, угощает пивом старика-прола и, наконец, решается задать ему роковой вопрос. Старик охотно вспоминает прошлое: цилиндры, обращение «сэр», пиво было другое и стоило дешевле. Но было ли лучше? Увы! Старик не понимает, не слышит вопроса. Он не может сравнивать прошлое и настоящее: они растворены в однообразном потоке жизни, меж ними нет границ. И тогда перед героем и писателем встает «последний неотвратимый вопрос совести» – почему он против тоталитарной власти?

В конечном счете «образ мира», создаваемый художником, не может не совпадать с его лично-творческой природой. Заботясь, как всегда, лишь о точности слова и игнорируя тень, которую оно отбрасывает на автора, Оруэлл пришел к выводу: «Четыре мотива побуждают к писательству: абсолютный эгоизм, эстетическое вдохновение, исторические импульсы и политическая цель» [Orwell, 1940, p. 67]. На первом месте – эгоизм, который Оруэлл определяет как абсолютный по сравнению с эгоизмом обычного человека: «Большинство людей умеренно эгоистичны. После 30 лет они отказываются от личных амбиций, если не теряют сознания индивидуальности вообще, и живут для других – для детей, например, или просто тянут лямку жизни. Но есть меньшинство одаренных и

волевых, которым суждено до конца жить своей жизнью, – к ним принадлежат писатели» [Orwell, 1940, p. 68].

Последним в ряду писательских мотивов назван политический: «желание повернуть мир в определенном направлении, <...> заставить людей свернуть с того пути, который кажется автору дурным», – как уточняет он в одном из своих эссе [Orwell, 1940, p. 26].

Но эгоизм назван первым. Это контрапункт творческого вдохновения, идея может быть выражена только через него, т.е. если ставить точки над *i*, – а Оруэлл именно к этому стремился – идейность эгоистична. В сознании этого – одна из причин глубокой амбивалентности его дистопии: перед нами, безусловно, картина земного ада, подробная, политически определенная, но – и автор это всегда помнит – ада с точки зрения таких, как он сам, людей с повышенно-эгоистичным самосознанием.

Эти мотивы побуждают писателя уравновесить образную структуру дистопического романа. Герою противостоят не только «они», эти «свиньи» (по выражению Джулии), властители Океании, но и Они, «другие люди» – пролы. Равновесие, по правде, относительное: внутренний мир Уинстона, автобиографического героя, вывернут наизнанку, и каждая складочка в нем высвечена двойным светом: слепящими лампами застенка и беспощадностью авторского самоанализа. Внутренний мир пролов – тайна. Они не ведут дневников, их не допрашивают, с ними вообще ничего не происходит – немые статисты мистерии. Если они и говорят, то – на слух героя – только о футболе, пиве и лотерее. Но автор не предполагает за этим пустоты. Он не знает, что за этим, но для него «тайна сия велика есть».

В художественной структуре тайна – тоже персонаж, она живая и манящая, как мерцающий коралл в прозрачном стекле старинного пресс-папье, которое Уинстон бережет, как обломок иных миров, как символ уединенности, тайны и любви, всего запрещенного в Океании: «Ему казалось, что стеклянная гладь – это небесный свод, под которым раскинулся свой особый мир, что в него можно войти, что он уже в нем. <...> Пресс-папье – это их комната, а коралл – это жизнь Джулии и его жизнь, скрепленные в сердце кристалла навечно» [Orwell, 1954 b, p. 120].

Его грезы о коралле переходят в мысли о другой тайне, обращаются к другому символу, спутнику их любви – нехитрой песенке за окном. Пела крепкая немолодая женщина, развешивая пеленки. «Глядя на ее полные руки, простираемые к пеленкам, на мощные, как у лошади, формы, Уинстон вдруг понял, что она красива. <...>

Когда-то она стремительно расцвела и отцвела, как дикая роза, потом превратилась в грубый, крепкий, обветренный плод, и с тех пор уже тридцать лет ее жизнь – это стирка, мытье, штопка, починка, стряпня и снова шитье-мытье – сначала для детей, потом для внуков. <...> И вот она все еще поет. Мистическое благоговение перед нею охватило его, смешиваясь с ощущением бесконечности и чистоты бледного безоблачного неба» [Orwell, 1954 b, p. 218]. В этой женщине была жизнь, недоступная ему.

«– Мы мертвы, – сказал он.

– Мы мертвы, – покорно, словно эхо, повторила Джулия.

– Вы мертвы, – прозвучал железный голос позади них» [Orwell, 1954 b, p. 220].

Это пришла Полиция Мысли, но она пришла *после* его приговора себе, и она пришла только за ними: женщина за окном и завтра будет петь и развешивать пеленки.

Не забудем, что Оруэлл писал для читателей, знающих *все* его творчество, помнящих героинь его очерков 30-х годов. Жену или дочь безработного шахтера («Она ползла по насыпи на коленях в поисках окурков и вдруг подняла голову. <...> Мои глаза встретились с ее глазами, и я вдруг понял, что она видит себя так же, как я вижу ее, изможденную, грязную, ползущую на коленях» [Orwell, 1937, p. 18]. «Девочку из соседнего бистро», которую он, в бытность свою судомоем парижского отеля, как-то пригласил на танцы и которая, улыбнувшись, ответила, что уже много месяцев не может дойти до угла улицы» [Orwell, 1954 a, p. 112]. И всех товарищей по подземной кухне отеля («Мы были всегда в истерике и почти всегда в ссоре, грязная ругань не сходила с наших уст, мы работали по 17 часов в день при 120° по Фаренгейту, в тесноте, засыпанной и залитой гниющими отходами, по которым бегали огромные крысы») [Orwell, 1954 a, p. 111–113]. И героев очерка «Как умирают бедные» [Orwell, 1940].

Этих читателей он спрашивал: «Не странно ли, что тысячи людей в большом современном городе проводят свою жизнь, отскребая тарелки в жарком аду подземелья, при этом недочиста? Обязательно ли есть пищу из такой кухни? Нужна ли работа судомоей цивилизации?» [Orwell, 1954 a, p. 116–117]. Их предрассудки он пытался разрушить, свидетельствуя, как человек, проживший месяц в ночлежках и трущобах Парижа и Лондона, что «жизнь бродяги тяжелее жизни любого другого гражданина Англии и Франции, а пьет он значительно меньше» [Orwell, 1954 a, p. 200–205].

И если он хотел в настоящем быть, как пишет о нем А. Звердлинг, «голосом молчаливых жертв: детей, китайских кули, судомоев, безработных, бродяг, шахтеров, приговоренных к повешению, каталонских крестьян и жертв военных трибуналов» [Zwerdling, 1974, p. 137], то он был нравственно обязан, рассказывая о подвалах и крысах воображаемого будущего, напомнить себе и читателям о других подвалах. В его дистопии пролы, не отличающие настоящего от прошлого, были и напоминанием, и частью оценки будущего.

Общество «1984» года духовно и материально убого: оно разделено на властвующих и рабствующих с шизофренической пунктуальностью. Но его идеологическим контрастам *не* соответствуют материальные контрасты. Его элита тайно живет благополучнее остальных, но она не живет в роскоши.

В воображаемом Лондоне 1984 года нет элегантности, блеска, праздника, но Оруэлл не забывает, что для бедных этого не было и в 1948 году, – в этом тоже смысл зловещего хронологического перевертыша «1948–1984».

«Духовные проблемы, – писал Оруэлл, анализируя опыт Испанской войны, – не доходят до человека, работающего, как вол, или дрожащего от страха перед тайной полицией» [Orwell, 1968, p. 245]. Оруэлл пишет «или», а не «и». В этой формуле его «репортажи с полей индустриальной войны» идеологически уравниваются с социальной фантастикой дистопии. Материальные лишения и политический террор всегда идут рука об руку, но не всегда равно направлены на *один объект*. Сегодня одни умирают с голоду – завтра другие погибают от репрессий, но это не должно быть аргументом в пользу сегодняшнего дня только потому, что автору и его друзьям скорее грозят репрессии, чем голод и каторжный труд.

В жизни, уравнивая эти позиции, Оруэлл добровольно стал «пролом», в книге, художественно исследуя и выбирая будущее, он учитывает не только торжество тиранов и проклятья тираноборцев, но и голоса безмолвствующих пролов – детей и внуков шахтеров Уайгена, люмпенов Лондона, «рабов роскоши» Парижа.

Это не только социальная оглядка на «униженных и оскорбленных», народнический комплекс интеллигента. Это оруэлловская концепция подлинной духовности. Жизнь простых людей духовна, потому что она нравственна, нематериалистична, в ней нет изощренной чувственности. Они едят и пьют, что бог послал, они представления не имеют об «удовольствиях», которым предаются

персонажи полотен Сальвадора Дали – героя одной из самых ярких критических статей Оруэлла. В нравственной атмосфере сенсационной «автобиографии» Дали («Тайная жизнь Сальвадора Дали»), в описаниях детского садизма и взрослых сексуальных извращений (главным из которых сам Дали называет некрофилию), критик ощущает нечто «отвратительно материальное»: «От страниц этой книги исходит острая вонь. <...> Дали – талантливый рисовальщик и живописец и исключительно трудолюбивый человек. <...> Но в том, что он пишет и рисует, органически отсутствует врожденное благородство человеческого существования. Он антисоциален, как блоха, и так же неприятен. Общество, в котором такие люди процветают, устроено дурно. Но попробуйте сказать, что вам неприятно смотреть на разлагающиеся трупы, и вам возражат, что художник *неподсуден*<sup>1</sup>. Произнесите только магическое слово «искусство» – и все о'кей. Разложившийся труп, кишачий червями, – о'кей; ударить ребенка по голове – о'кей<sup>2</sup>. И так же о'кей, что Дали, годами процветая во Франции, бросил ее в опасности и сбежал, как крыса. Да, художнику трудно жить в нашем мире, и мы должны делать для него скидку, как для беременной женщины. Но никто не разрешает беременным женщинам убивать» [Orwell, 1946, p. 123–125].

То, что делает Дали, называется сюрреализм. Но разве этот «изм» что-нибудь объясняет? «Разве он объясняет приверженность Дали некрофилии? Разве он объясняет, почему рантье и аристократы покупают его картины вместо того, чтобы охотиться или развлекаться с красотками, как это делали их отцы и деды?» [Orwell, 1946, p. 129]. Грубые забавы псовой охоты и примитивного разврата сопоставлены с элитарнейшим из «измов» – сюрреализмом! Это подлинный Оруэлл – литературный критик и публицист, Оруэлл, постоянно проводящий еретическую мысль, что подлинная оппозиция «мерзостям современности» – не те, кто выступает в парламенте, и не те, кто эпатирует общество, а обыкновенные люди, так называемые обыватели, потому что только они не участвуют и не хотят участвовать в борьбе за власть. В дистопии этот парадокс вырос в гиперболический образ молчаливого большинства

---

<sup>1</sup> У Оруэлла «Benefit of Clergy» – средневековая догма: «духовенство неподсудно».

<sup>2</sup> Дали сетует в автобиографии, что он не видел в детстве знаменитого солнечного затмения; был наказан за то, что, проходя мимо трехлетней сестры, не мог удержаться от соблазна разбить ей голову [Orwell, 1946].

населения Океании, которое протестует против тоталитаризма самим фактом своего существования. Их жизнь примитивна, но в античеловеческом мире примитивность – благодатна. Она – залог того, что эти люди, их дети, внуки, может быть, переживут тоталитаризм, как пережили динозавров менее претенциозные животные.

\* \* \*

Может быть, сокровенным эпиграфом к «1984» были вписанные Оруэллом в дневник слова Честертона: «Тот, кто преувеличивает истину, а не ложь, имеет право на преувеличение» [Leys, 1983, p. 12]. А в эссе о Свифте он писал: «Может быть, талант – лишь другое название страсти преувеличивать». Так же, как и Свифт, Оруэлл видел главную угрозу личной свободе в духовном тоталитаризме. Знаменитые сатирические памфлеты и сказки Свифта, написанные в форме пародии на религиозную притчу, высмеивают претенциозную псевдоученость – особый язык ханжей, прикрывающий их алчность и властолюбие. Свифт стремился дать сатиру на всю цивилизацию как ничтожную и смехотворную, лилипутскую; а его современников, как современников Оруэлла, больше всего занимало и смешило то, что нам сегодня глубоко безразлично: сходство между королем лилипутов и Георгом I, между лилипутским министром Флимланом и лидером вигов Уолполом.

Дистопия Свифта – фантастический летающий остров Лапуты, где живут алчные, тупые, развращенные существа, внешне очень похожие на людей. Но утопический заряд романов Свифта тоже достаточно силен. Он реализуется и в описании идеальных обществ, и в сценах народного восстания, и в осеменяющей перспективе романа тени первого утописта Томаса Мора. Социальная фантастика Свифта становится фантастическим реализмом по мере того, как Гулливер убеждается, что йеху похожи на всех, на каждого и на него самого. Ведь как и герои Оруэлла, Гулливер проходит страны и моря на самом деле в поиске самого себя и последней правды о жизни и о себе. Однако отношение к страшному открытию у Гулливера – скорей такое, как у О’Брайена, чем как у Оруэлла. Герой Свифта, познав черную правду, стремится утвердить ее с мазохистским наслаждением. Оруэлл разъяснял, что его роман – не прогноз, а предупреждение, но это он говорил как читатель собственной книги, как человек, который не хочет такого будущего. Как художник, он понимал, что предчувствие и пророчество одно



и то же. «Пророчество “1984”?» – спрашивает критик. – Да, в том смысле, что все, что человек может вообразить, он может и сделать» [Small, 1975, p. 124]. Приходят на память мысли героя последнего предвоенного романа Оруэлла: «Все, чего вы боитесь в глубине души, что вы хотите считать кошмаром, думать, что такое бывает с кем-то другим или в какой-то другой стране, все непременно случится с вами, все... Спасения нет» [Small, 1975, p. 142].

Символизм последнего романа очевиден, но его не стоит преувеличивать. Да, все, что там происходит, происходит в сознании героя, рождая иллюзию, что, может быть, только там оно и происходит, но в жизни, в иррациональной жизни – политике – это происходило бы так же.

\* \* \*

29 января 1950 г. в газете «Трибюн» (Tribune) был напечатан некролог, подписанный человеком, хорошо знавшим Оруэлла. «Я уверен, – писал он, – что будущие историки литературы увидят в Оруэлле связующее звено между Свифтом и Кафкой. Его “Четыре ноги – хорошо, две ноги – плохо” – это свифтовская классика, но с одной существенной разницей: он никогда не терял веры в благородных йеху, в тех, о ком он писал с такой нежностью: “...Люди из толпы с их усталыми лицами, плохими зубами и благородными манерами, люди из очереди на Биржу, старые девы, зябко спешащие осенним утром в свои общины...” Я думаю, что он выбрал бы для собственной эпитафии тот “революционный гимн”, который так трогательно поют его любимые животные на странный мотив – нечто среднее между “Клементиной” и “Кукарачей”:

Будет мир без бича и без ноши,  
Пусть нам до него не дожить.  
Все: гуси, коровы и лошади –  
Будем свободе служить!

Все-таки он до конца верил в это»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Эту иллюзию поддерживает композиционный прием: собственно утопические, проективные части выделены в публицистическое отступление («Теория и практика олигархического коллективизма») или в приложение («Принципы новояза»). – *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Перепечатано в журн.: Encounter. – L., 1983. – Vol. 61, N 2. – P. 48–49.

Время поместило Оруэлла ближе к Свифту, чем к Кафке. «Сравнение Оруэлла с Кафкой очень условно, – пишет сегодняшний исследователь. – Жизнь при сверхтоталитаризме – вот кошмар Оруэлла. Жизнь сама по себе – кошмар Кафки. Поэтому, может быть, (я хочу надеяться), в ХХI веке люди будут читать Кафку, а Оруэлла оставят историкам литературы. Но сегодня он важнее Кафки» [Williams, 1971, p. 21].

## Список литературы

- Белинский В.Г.* Сочинения Александра Пушкина : статья вторая // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. : в 13 т. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 7. – С. 132–135.
- Бахтин М.* Эпос и роман // *Вопросы литературы.* – М., 1970. – № 1. – С. 95–122.
- Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. – Л. : Наука, 1972. – Т. 5. – С. 99–178.
- Замятин Е.* Герберт Уэллс. – П-г. : Эпоха, 1922. – 47 с.
- Замятин Е.* Мы. – Нью-Йорк : Международное литературное содружество, 1973. – 224 с.
- Маркс К.* К критике гегелевской философии права // *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1960. – Т. 1. – С. 414–429.
- Alldritt K.* The making of George Orwell : An essay in literary history. – L. : Arnold, 1969. – 181 p.
- Baker R.* The dark historic page. Social satire and historicism in the novels of Aldous Huxley 1921–1939. – Wiskonsin : Wiskonsin univ. press, 1982. – 250 p. Bibliogr. P. 243–246.
- Beauchamp G.* Of man's last disobedience. Zam'atin's «We» and Orwell's «1984» // *Comparative literature studies.* – Urbana, 1973. – Vol. 10, N 4. – P. 280–301.
- Burnham J.* The managerial revolution: What is happening in the world. – N.Y. : Day, 1941. – 285 p.
- British and American, utopian literature. 1516–1975 / An annotated bibliogr. by Sargent L. – Boston : Mass., 1979. – 324 p.
- Dahrendorf R.* The new liberty: Survival and justice in a changing world. – Stanford ; California : Stanford univ. press, 1975. – 107 p.
- Ghose Sisir Khumar.* Aldous Huxley: A cynical Salvationist. – L. : Asia publ. house, 1962. – XIII, 205 p.
- Greenblatt S.* Three modern satirists: Waugh, Orwell, Huxley. – New Haven ; London : Yale univ. press, 1965. – 125 p.
- Hopkinson T.* George Orwell. – L. : Longmans Green & Co., 1953. – 40 p. – (Bibliogr. ser. of Suppl. to «British book news»).
- Huxley A.* A collection of critical essays / Ed. by Kuehn R. // *Englewood Cliffs.* – N.Y. : Prentice-Hall, Inc., 1974. – IV, 188 p. – Bibliogr. : p. 187–188.
- Huxley A.* Brave new world. – N.Y. : Bantam books, 1951. – XIV, 288 p.
- Huxley A.* Island. – N.Y. : Harper, 1962. – 335 p.
- Knust H.* Utopian thought and modern society: Interdisciplinary perspective // *Comparative literature studies.* – Urbana, 1973. – Vol. 10, N 4. – P. 374–386.

*Leys S.* Orwell: The horror of politics // *Quadrant*. – Sydney, 1983. – Vol. 27, N 12. – P. 9–21.

*Mead M.* Toward more vivid utopias // *Utopia* / Ed. by Kateb G. – N.Y. : Atherton Press edition, 1971. – P. 43–56.

*Meckier S.* Aldous Huxley: Satire and structure. – L. : Chatto & Windus, 1969. – [7], 223 p. – Bibliogr. : p. 217–218.

*More T.* The utopia of Sir Thomas More. – Princeton : Van Nostrand, 1947. – XLI, 312 p.

*Mumford L.* Utopia: The city and the machine // *Daedalus*. – Boston, 1965. – Vol. 94, N 1. – P. 271–283.

*Orwell G.* Critical essays. – L. : Seeker & Warburg, 1946. – 169 p.

*Orwell G.* Down and Out in Paris and London. – L. : Seeker & Warburg, 1954 a. – 213 p.

*Orwell G.* Homage to Catalonia and Looking back on the Spanish war. – L. : Seeker & Warburg, 1968. – 247 p.

*Orwell G.* Inside the Whale. – L. : Seeker & Warburg, 1940. – 185 p.

*Orwell G.* Nineteen Eighty-Four. – L. : Penguin Books in assoc. with Seeker & Warburg, 1954 b. – 251 p.

*Orwell G.* The road to Wigan Pier. – L. : Gollancz, 1937. – XXIV, 264 p.

*Rees R.* George Orwell: Fugitive from the camp of victory. – L. : Seeker & Warburg, 1961. – 160 p.

*Sargent L.* Introduction // *British and American utopian literature. 1516–1975*. – Boston : Mass, 1979. – P. IX–XXII.

*Shklar J.* The political theory of utopia // *Daedalus*. – Boston, 1965. – Vol. 94, N 2. – P. 367–381.

*Svin D.* The time machine versus Utopia as a structured model for science fiction // *Comparative literature studies*. – Urbana, 1973. – Vol. 10, N 4. – P. 334–355.

*Small K.* The road to Miniluv. George Orwell, the State and God. – L. : Gollancz, 1975. – 220 p. – Bibliogr. : p. 9–12.

*Voorhees R.* The paradox of George Orwell. – Lafayette : Purdue Univ. Press, 1964. – 127 p. – Bibliogr. : p. 121–123.

*Weber E.* Antiutopias of XXth century // *Utopia* / Ed. by Kateb G. – N.Y. : Atherton Press edition, 1971. – P. 82–89.

*Williams R.* Orwell. – Fontana : Collins, 1971. – 95 p.

*Woodcock G.* The crystal spirit. A study of George Orwell. – L. : Minerva press, 1966. – VII, 366 p. – Bibliogr. : p. 357–358.

*Zwerdling A.* Orwell and the Left. – New Haven ; London : Yale univ. press, 1974. – XII, 215 p.

**Чаликова В.А.**

## **АНТИУТОПИЯ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА: ПАРОДИЯ ИЛИ АЛЬТЕРНАТИВА?<sup>1</sup>**

Ко времени выхода в свет этого сборника потеряет смысл горькое замечание из предисловия к парижскому изданию Евгения Ивановича Замятина: «Сегодня он, пожалуй, больше известен эмигрантским читателям, чем советским» [Замятин, 1955, с. 7]. Но процесс освоения общественным сознанием идей и образов Замятина только начнется. Антиутопия «Мы» неизбежно окажется в центре этого процесса.

Антиутопия – позднейший термин. Замятин называл свою главную книгу романом. Написанная в 1921–1923 гг. на родине, она впервые вышла на русском языке в Нью-Йорке в 1924 г., затем в Брно – в 1926-м, в Праге – в 1927-м. Последняя публикация в эмигрантском журнале (с небольшими сокращениями) вызвала новую волну травли, закончившейся в 1932 г. эмиграцией. Отъезд, выхлопотанный Горьким, спас Замятина от допросов и пыток, но не от смерти: он умер в Париже в тот год, когда на его родине погибали миллионы, – в 1937 г.

Рукописи и письма Замятина 1932–1937 гг. хранятся в Архиве русской и восточноевропейской истории и культуры при Колумбийском университете. До последнего времени они почти не использовались. Несмотря на ряд переводов (больше французских

---

<sup>1</sup> Первая публикация: Социокультурные утопии XX века: Реф. сб. – М. : ИНИОН РАН, 1988. – Вып. 6. – С. 134–165.

и итальянских, чем английских и немецких) и очень высокий авторитет в кругах славистов и специалистов по утопии, роман «Мы» не стал на Западе бестселлером, и жизнь автора, замкнутая и одинокая, не привлекала внимания общественности. Интерес интеллигенции к его личности вызвали мемуары Ю. Анненкова, вышедшие в 1962 г. В 1968 г. появилась первая монография о Замятине<sup>1</sup>.

В настоящей работе использована доступная нам часть англоязычной литературы, но основу ее составляют тексты Замятина – их отечественные и зарубежные издания. Некоторые цитаты пришлось дать в обратном переводе с английского.

## I. «Англичанин»

В 1969 г. роман Замятина «Мы» впервые вышел в свет в Англии. «Трудно переоценить всю иронию такого опоздания, – пишет автор рецензии в журнале «Спиктейтор», – если мы вспомним, что именно в Англии возник замысел этой книги и что автор ее, кажется, единственный из всех русских писателей был прозван англичанином»<sup>2</sup>. Впрочем, иронизирует он, два раза книга Замятина в Англии уже выходила: «Прекрасный “новый мир” Хаксли и “1984” Оруэлла» [Brown Cl., 1970, p. 246]. А в исследовании «Замятин и английская литература» [Brown E., 1963 a] Э. Браун пишет: «Влияние Замятина на другие литературы, может быть, сильнее, чем любого другого советского писателя... “Мы”, несомненно, переживет другие книги того же жанра... Тем более странно, что никто из западных исследователей до последнего времени не написал монографию о Замятине»<sup>3</sup> [Brown E., 1963 a, p. 21, 37].

«Английские корни» Замятина определяются однозначно: Дж. Лондон и Герберт Уэллс; более того, «Спящий пробуждается» (1899) называется прототипом «Мы». Однако плодотворность этих корней иногда ставится под сомнение. «Слишком одностороннее влияние двух западных писателей – Г. Уэллса и А. Франса, – пишет Т. Эдвардс, – определило несколько экзотический статус

---

<sup>1</sup> *Shane A. The life and works of Evgenij Zamiatin. – Berkely ; Los Angeles : Univ. of California Press, 1968. – 224 p.*

<sup>2</sup> Выбор такого прозвища, предполагает Л. Клеберг, был связан не только с тем, что Замятин любил и знал Англию, был переводчиком и исследователем Шеридана и Уэллса; по русским меркам он был как-то холоден и сух [Kleberg, 1984].

<sup>3</sup> Написано в 1963. – *Прим. авт.*

Замятина в мировом литературном процессе по сравнению, например, с Булгаковым, учителями которого были Гёте, Данте, Шекспир, Сервантес... С современной литературой Запада Россия связана не Замятым, а Булгаковым, Пастернаком и Мандельштамом» [Edwards, 1982, p. 183].

Литературоведческую оценку любопытно сопоставить с мнением человека литературно неискушенного, но знающего русский язык и жившего в России.

«В Москве в 1949 г. я впервые прочитал “1984” Оруэлла. Закончив чтение, я вышел на улицу и увидел в ночном небе огромный портрет Сталина, освещенный прожекторами, “Да, – подумал я, – Большой Брат наблюдает за Вами”. Только в 1957 г., в Испании, я впервые услышал имя Замятина и только в 1973 г. прочитал его роман в английском переводе» [Watt, 1984, p. 110]. Рассказчик поражен, что сталинскую Россию, пророчески описанную русским писателем, он воспринимает через гораздо более поздний английский текст, и он ломает голову над причинами несправедливости к Замятину. «Меня удивляет, что ни одна из юбилейных оруэлловских публикаций не упоминает русского писателя... и не ставит проблемы связи... “двух утопий”» [ibid]. Это суждение несправедливо и объясняется, очевидно, кругом чтения автора.

Все исследования английской утопии XX в. обращаются к антиутопии Замятина и указывают на ее приоритет, хотя и не в столь категоричной форме, как цитированный выше Э. Браун. Например, автор рецензии на перевод 1969 г. сетует, что Замятина слишком легко ставят в ряд с Оруэллом и Хаксли. «Не читавший ни Хаксли, ни Оруэлла, которые его читали, не видевший, в отличие от них, полного развития сталинизма, писавший только на основе личных тревог и философских соображений, Замятин создал подлинно философскую и пророческую книгу» [A preview of dystopia, 1969, p. 382]. «“Мы” самая смелая и самая перспективная из современных утопий, – считает и Э. Браун. – Она выше книг Оруэлла и Хаксли, потому что она веселее» [Brown E., 1963 b, p. 75]. Убежденный в «уповании на спасение», скрытом за сатирой Замятина, Д. Ричардс готов видеть в его духовной энергии национальную черту. «Русский писатель все-таки не может представить себе, как Хаксли и Оруэлл, что ничего нельзя изменить, что это навеки» [Richards, 1961, p. 227]. Особый характер приобрело обсуждение проблемы приоритета после заявления яростного оппонента Ору-

элла И. Дейчера, что автор “1984” заимствовал у Замятина сюжет, главный характер, символику и всю атмосферу своего романа»<sup>1</sup>.

Крупнейший исследователь Оруэлла Б. Крик считает методологически неверной саму постановку этого вопроса. Масштаб и глубина оруэлловского анализа тоталитаризма обеспечивают его приоритет независимо от хронологии, пишет Крик. – «1984» для XX века то же, что и «Левиафан» для XVI века. Известный оруэлловед У. Стейнхофф ответил Дейчеру обстоятельным анализом проблемы, показав абсурдность обвинений в плагиате, поскольку именно Оруэлл был популяризатором Замятина в Англии. Прочитав «Мы» во французском переводе, Оруэлл немедленно пишет рецензию в «Трибюн», настойчиво рекомендуя читателям «приобрести английский перевод, как только он появится»<sup>2</sup>. Как только был анонсирован английский перевод, Оруэлл пишет о нем в своей редакторской колонке «Я думаю так».

Годом позже Оруэлл сообщает в письме к Г. Струве, что собирается написать о Замятине статью в литературное приложение к «Таймс» и что он наводит справки о вдове Замятина в связи с планом публикации других книг русского писателя. (Планы эти не осуществились.) В марте 1949 г. Оруэлл пишет своему издателю Ф. Ярбургу: «Это возмутительно, что книга такой удивительной судьбы и такого огромного значения не выходит к читателю, в то время как ежедневно печатается столько дряни» [цит. по: Steinhoff, 1976, p. 24].

«Зачем было Оруэллу создавать такое паблисити и так настойчиво пробивать в печать источник своего “плагиата”? – резонно спрашивает У. Стейнхофф [ibid]. Он категорически отвергает и вариант «бессознательного плагиата»: «Это невозможно, учитывая великолепную память Оруэлла и его чувствительность к литературным влияниям» [ibid]. Абсурдное заявление Дейчера стимулировало сравнительный анализ двух негативных утопий. У. Стейнхофф прослеживает пять существенных моментов их различия. Во-первых, «сложность и фрагментарность» сюжета Замятина, отмеченная в первой рецензии Оруэлла, обусловленная «рамкой соотнесения» романа – судорожно скомканными записями в дневнике героя, сознание которого разорвано между его преданностью идеологии Единого государства и страстью к мятежной возлюбленной. Воспринимаемый «кусками» окружающий мир

---

<sup>1</sup> *Deutscher I. Russia in transition.* – N.Y. : Tavistock Publications, 1960. – P. 252.

<sup>2</sup> *Tribune.* – L., 1946. – 4 jan.

противостоит отчетливо детективному сюжету «1984». Герой Оруэлла – скептик и бунтарь – изначально трезво и беспощадно видит свой мир, более того, он узнает его последовательную и полную историю из тайного политического текста. Экспозиция романа, предваряющая начало событий, дает четкую и подробную картину жизни в «Аэрополосе № 1» – столице Океании, как и положено в классической утопии.

Во-вторых, в утопии Замятина существует реальная альтернатива Единому государству, раскрывающаяся в самом сюжете: заговор, подготовка восстания, мятеж. В сверхтоталитарном мире Оруэлла заговор – фикция и вместе с тем ловушка, придуманная для выявления потенциальных врагов Ангсоца.

В-третьих, нет ничего общего между гордящимся своей профессией и статусом строителем космического корабля и комплексующим, затравленным сотрудником пропаганды Уинстоном.

В-четвертых, по-разному представлены в романах фигуры, воплощающие высшую власть. Благодетель – живой, реальный человек, лично производящий казни, дважды беседующий с героем.

В-пятых, тема памяти – центральная у Оруэлла – занимает Замятина гораздо меньше, чем тема воображения: из его героя «вырезают» индивидуальные фантазии, а не историческую память. Наконец, заключает Стейнхофф, «чистота, порядок, блеск, комфорт, выражающие гедонистический идеал замятинского мира, составляют резкий контраст убожеству, насилию и истерии Океании» [Steinhoff, 1976, p. 215–216]. В отличие от Замятина и Хаксли, уточняет эту мысль Дж. Вудкок, у Оруэлла нет замысла показать счастье, компенсирующее свободу. Жестокость государства у Замятина – это наказание для пользы дела, а не сладострастный цинизм властолюбивых параноиков из Внутренней партии. Говоря словами Ст. Спендера, Замятин бунтует против машины – Оруэлл восстает против идеологии.

Щепетильный момент в проблеме влияния Замятина на английскую утопию связан не с Оруэллом, а с Хаксли (автором «Прекрасного нового мира», опубликованного через восемь лет после «Мы», который почему-то отрицал факт своего знакомства с книгой Замятина, подтвержденный многими свидетельствами).

Философский и глубоко романтический роман Хаксли при всем своем своеобразии гораздо ближе антиутопии Замятина по



своему пафосу и стилю<sup>1</sup>, чем книга Оруэлла. Так же, как читатель Замятина, читатель Хаксли с первых страниц оказывается среди событий и персонажей совершенно незнакомого мира: экспозиции практически нет. Сюжет Хаксли, как и Замятина, строится на столкновении тейлористско-фордистской, духовно мертвой, чувственно пресной цивилизации с дикой и яркой природой «дикарей». Государство в обоих романах – орган, отпускающий подданным принудительное счастье, основа которого – стабильность. Оба возникли в результате последней и окончательной всемирной революции.

Очевиден вместе с тем и особый характер антиутопии Хаксли, полной иронических, издевательских, ядовитых аллюзий к «социалисту Уэллсу». Сам Хаксли признавал, что цель его романа – «показать ужас уэллсовской утопии» – позиция, невозможная для Замятина, страстного поклонника и пропагандиста Уэллса. Книга Хаксли значительно «политичнее» замятинской: если персонажи «Мы» – «нумера», то ономастика «Прекрасного нового мира» – это словарь политиков и идеологов XIX–XX вв.: анархисты, коммунисты, фабианские социалисты, американские президенты, фашисты, популисты (однако в этом словаре нет консерваторов – тори, аристократов). Антиутопия Хаксли проецирует в будущее не общие тревоги за судьбы цивилизации, а представления автора о перспективах развития именно массовой демократии. Главным идейным источником для Хаксли была, как указывает его исследователь П. Фирчоу, разоблачительная книга А. де Токвиля «Демократия в Америке». Антидемократическая тональность «Прекрасного нового мира» совершенно чужда Замятину.

Д. Ричардс – единственный из наших авторов (хотя далеко не единственный в своей литературе), оценивающий антиутопические фантазии Замятина и Хаксли как архаичные по сравнению с пророческим видением Оруэлла. «В отличие от Замятина и Хаксли, для Оруэлла непосредственной реальностью была грубая сила. Утопию просвещенного деспота он воспринимал как что-то вроде сказки о золотом веке... Пожалуй, он прав. Мнение, что разум может полностью контролировать жизнь человека, подорвано еще в начале века биологическими доктринами Дарвина и Вундта, философией Кьеркегора и Достоевского, трудами Павлова и

---

<sup>1</sup> См. сравнительный анализ трех негативных утопий в работе «Утопический роман» // Социокультурные утопии XX в. : реф. сб. – М. : ИНИОН РАН, 1985. – Вып. 3. – С. 97–166.

Фрейда – всех, кто видел силу иррационального в человеке. Замятин в 1920 г. в какой-то мере боролся уже с призраком... Перед лицом завтрашнего кошмара вчерашние враги становятся союзниками. Кошмар, преследовавший Достоевского и Замятина – рациональная, научная утопия – сегодня не только не ужасен, но даже привлекателен. Разум уже кажется не ложным советчиком, а единственным, хоть и слабым поводом в темноте, а Всемирное государство, пусть даже тотально организующее, может быть единственной надеждой на спасение» [Richards, 1961, p. 227–228].

## II. Новая эпистема

Роман Замятина, признанный классической антиутопией XX в., входит также во все библиографии и хрестоматии научной фантастики. Вопрос о соотношении НФ и утопии мы здесь не обсуждаем, достаточно помнить о методологической правомерности уподобления этих понятий, как делает, например, известный исследователь утопического сознания и НФ Д. Сувин. «Типичная методология НФ от Лукиана, Мора, Рабле, Сирано и Свифта до Уэллса, Лондона, Замятина и писателей последних десятилетий – это критическая, часто сатирическая по цели комбинация веры в разумность существования с сомнениями в ней» [Suvin, 1979, p. 10]. В этой единой методологии развились две основные модели социальной фантастики: аналоговая, опирающаяся на архетипические культурные образы (С. Лем, Х. Борхес, К. Чапек, У. Ле Гуин), и экстраполятивная, развивающая в художественных сюжетах различные познавательные гипотезы. Экстраполяция научных идей и их социологическая проверка могут осуществляться в форме утопии или антиутопии: поэтому к этой модели Сувин относит и «2440» Мерсье, и «Железную пята» Лондона, «Люди как боги» и «Когда спящий пробуждается» (1899) Уэллса, мрачную фантазию «Последний человек» Стэплдона и оптимистическую «Туманность Андромеды» Ефремова.

Автор «Мы» как интерпретатор комплекса познавательных идей должен быть отнесен ко второй экстраполятивной модели. Замятин ощущал себя художником, принявшим законы нового мышления – эпистемы XX в., возникшей на основе теории относительности. Обосновывая необходимость новой формы реализма-синтетизма, он писал: «Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время... После проведенного Эйнштейном геометри-

чески-философского землетрясения окончательно погибли прежнее пространство и время» [Замятин, 1955, с. 237–238].

Интересное совпадение (отмеченное Т. Эдвардсом): в том же году, когда Замятин закончил «Мы», Эйнштейн получил Нобелевскую премию за открытие, после которого физический мир ощутимо стал миром идей.

В десятилетие, предшествующее созданию антиутопии, Замятин осуществляет научную перестройку своего гуманитарного сознания с тем же упорством, с каким в детстве, будучи первым учеником в словесности и чуть не последним в математике, готовился к математически-инженерной карьере. В статье «Новая русская проза» он подводит под свои эстетические принципы весь комплекс новых научных идей.

«В точной науке анализ все больше сменяется синтезом, задачи микроскопические – задачи Демокрита и Канта – задачами пространства и времени, вселенной. И явно, эти новые маяки стоят перед новой литературой: от быта – к бытию, от физики – к философии, от анализа – к синтезу» [Замятин, 1988, с. 106–107].

«Сама жизнь перестала быть сегодня плоско-реальной; она проецируется на динамические координаты Эйнштейна, революции. В этой новой проекции сдвинутыми, фантастическими незнакомо-знакомыми являются самые привычные формулы и вещи. Отсюда так логична в сегодняшней литературе тяга именно к фантастическому сюжету или сплаву реальности и фантастики» [там же, с. 107]. Эту новую эпистему Замятин постепенно вводит в сознание героя «Мы», показывая, что научные истины органически рождаются из человеческой ситуации. В роковой час своей жизни «рациональный номер» Д-503 открывает относительность естественных законов. «Я шел медленно, с трудом – подошвы вдруг стали чугунными. Помню отчетливо мысль: “Это ошибка, что сила тяжести – константна”» [Замятин, 1987, № 4, с. 169]. Реальность тоски по возлюбленной «разматывает» в нем «чрезвычайно странную логическую цепь». Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. «Для формул иррациональных... мы не знаем соответствующих тел. Но в том-то и ужас, что эти тела – невидимые – есть... на экране проходят перед нами их причудливые колючие тени – иррациональные формулы...

Что же, значит, эта нелепая «душа» так же реальна, как моя юнифа, как мои сапоги...?» [там же, с. 172].

Центральным философским тезисом антиутопии стала концепция энтропии – тенденции мировой энергии к покою, т.е.

к смерти. Замятин написал биографию развивавшего эту концепцию Роберта фон Майера и изложил ее социальные импликации в романе «Островитяне» (1918), повести «Север» (1918, опуб. 1922) и в программном эссе «О литературе, революции, энтропии и других материях» (1924). По аргументированной гипотезе А. Шейна, последнее написано под влиянием идей английского физика и физиолога Франка Эва. «Эв перенес физическую теорию солнечной энергии на биологическую жизнь. Замятин сделал шаг дальше и распространил концепцию энтропии и энергии на социальные науки и философию и, наоборот, перенес такие социофилософские концепции, как революция, на физические и биологические науки» [A soviet heretic ... , 1970, p. XVII]. Статья Эва, как отмечает Шейн, только обеспечила понятийным аппаратом представления, которые сложились у писателя значительно раньше. В эссе «Завтра» теория энтропии изложена в наиболее органичной для Замятина форме – в преломлении через категории гегелевской диалектики. «Энтропия – смерть энергии – это тезис; энергия – антитезис, синтез их конфликтов, поэтому позиция еретика-революционера всегда противостоит смерти. Мир жив еретиками. Еретик Христос, еретик Коперник, еретик Толстой. Наш символ – вера в ересь. Завтрашний день – это ересь сегодняшняя» [ibid, p. 48].

Его революция – это «Лобачевский, одной книгой взрывающий мир», это «безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики» [Замятин, 1955, с. 101], «это – разрыв плавной революционной кривой» [там же, с. 256].

«Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больший – космический, универсальный закон» [там же, с. 249], согласно которому «когда пламенно кипящая сфера (в науке, религии, социальной сфере, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой... пока новая ересь не взорвет кору догмы» [там же, с. 250].

Антиутопия Замятина – не образ сложившегося общества, а изображение того момента в его циклическом движении, когда пришел час нового взрыва. Отсюда и слом канонического строя утопии. С какого-то момента рассказчик перестает быть поводырем в новом мире и превращается в сейсмограф собственной души, ощутившей клочкотание подземной лавы, оставаясь при этом интеллектуалом, ищущим логические формулы для своих ощущений. Поэтому роман Замятина несколько «холодноват» – по сравнению, например, с оруэлловским. Замятин, учивший диалектику по Гегелю, был поражен восприятием своего романа как злобной

отходной новой эре развития человечества. Он мыслил не «эрами», а «моментами» и был в этом смысле значительно оптимистичнее своих гонителей, но его диалектический оптимизм предполагал беспощадность оценки настоящего. «Вчера был царь и были рабы; сегодня нет царя, но остались рабы, завтра будут только цари... Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс. Завтра принесет освобождение личности во имя человека. Война империалистическая и война гражданская обратили человека в материал для войны, в номер, в цифру», – так выглядит идейное содержание «Мы» в статье «Завтра» [Замятин, 1955, с. 173–174].

Эпистемологичность фантастической конструкции Замятина показывает всю абсурдность той формы, в которой ставился вопрос о его отношении к революции. Революционное прошлое Замятина (пропаганда, арест, забытый динамит на подоконнике, ссылка) и его к этому отношение («Я был в Одессе во время восстания на броненосце “Потемкин” и в Гельсингфорсе во время мятежа в Свеаборге... я был большевиком и работал в Выборгском районе», – с гордостью пишет он в автобиографии 1922 г. [A soviet heretic ... , 1970, p. 51].) – конечно, говорят о его революционности. Но особого рода.

Если в «1984», помимо всякой политики, нас трогает история загубленной любви Уинстона и Джулии, то любовь Д-506 и I-330 – не более чем прием, направляющий внимание читателя к главному конфликту романа – драме идей. Именно здесь с огромной силой проявляется аналитически-пародийное искусство Замятина, оригинального и блестящего полемиста, умеющего, по замечанию Т. Эдвардса, «вести полемику изнутри лагеря философских оппонентов, утверждая свою точку зрения с помощью их терминов и методов – тактика, использованная Св. Августином, а в России – Л. Шестовым» [Edwards, 1982, p. 48]. Центральный персонаж «драмы идей» – сам автор, создатель «неэвклидовой прозы», или, как пишет Э. Браун, обыгрывая профессию Замятина, «человек, воспринимающий мир с палубы раскачиваемого штормом корабля» [Brown E., 1963 b, p. 69]. Доказать рациональность такого мира невозможно. Тактика Замятина состоит поэтому в обратном – в демонстрации иррациональности, алогичности, ненаучности изображаемого. Машинно-математический мир антиутопии, по существу, старомоден: это долобачевская, доэйнштейновская реальность. Подлинный философский сюжет романа Замятина состоит в демонстрации амбивалентности каждой идеи Единого

государства. Иллюзорны прямые линии его архитектуры, за ними угадывается сплетение кривых, иллюзорной становится формула однородности его граждан  $x = y$ , когда обнаруживается, что в Д живут его двойники I, R, O, конфликтуя друг с другом и не совмещаясь; официальной государственной ориентации на квадрат (марш проводится в 4/4 часа) противостоит скрытая и явная тричность «номеров» – персонажей (I-330, Д-503, R-13, O-90, S-47) (в сумме 13) [Edwards, 1982, p. 57]. Иллюзорна и сама стена: изолируя себя от мира, Единое государство одновременно стремится распространиться на другие миры.

Квазиточной оказывается сама формула «Мы», ее состав меняется: Д + Единое государство, Д + группа «Мефи»; Д + О; Д + I. Но самое парадоксальное, что она вполне может относиться и к тем двум «я», что обнаруживает в себе герой, совсем не похожий на традиционного героя утопии – вожатого-поводыря, с гордостью демонстрирующего пришельцу «наши достижения».

### III. Синтетический жанр

Оброненное однажды Замятиным замечание, что неподвижная жизнь старой России не давала развиваться социальной фантастике, вызвало недоумение историка русской утопии, предположившего в авторе «Мы» «либо невежество, либо нежелание открывать свои истоки»<sup>1</sup>.

Суждение это несправедливо: Замятин прекрасно знал и русскую утопию, и новую советскую фантастику, но он признавал себя автором другого жанра, творцом новой модели воображаемого мира. Напомним: классическая утопия имеет два основных варианта – прекрасное место или прекрасное время («золотой век»): историки утопии иногда выделяют его этимологически, определяя вторую модель как «ухронию». В «утопии места», начиная с ее образца – книги Мора – абориген прекрасной земли – вожатый по утопии – представляет ее путешественнику, гостю, становящемуся потом рассказчиком о новом мире.

В ухронии эту сюжетную схему невозможно воспроизвести, не нарушая достоверности: рассказ из другого времени непосредственно услышать нельзя, поэтому вводятся механические или биологические механизмы путешествия во времени: машина вре-

---

<sup>1</sup> Святловский В. Русский утопический роман. – П-г. : Гос. изд-во, 1922. – С. 8.

мени, гипноз, замораживание, особого рода сновидения. С этой поправкой сохраняются в ухронии оба персонажа: вожатый и «слушающий» его автор книги. *Этот* второй персонаж отброшен и преодолен Замятиным, как преодолевается сила земного притяжения космическим кораблем. Написанная самим героем антиутопии поэма о Едином государстве «Мы» создана в ХХІХ в., но обращена не к нам – землянам ХХ в., а к обитателям других миров, в которые ее доставит космический корабль «Интеграл». Для них она будет и утопией – рассказом о неведомом далеком пространстве, и ухронией: ведь они живут в другом времени. Автору поэмы, сыну Единой, Великой и Непогрешимой цивилизации, это время, естественно, представляется архаичным, прошлым, отставшим. Будущие читатели, размышляет он в «Записи 1-й», живут «быть может, еще в диком состоянии свободы» [Замятин, 1987, № 4, с. 130]. Условная модальность – здесь просто дань эпистемологическому приличию: математик и инженер Д-503 не должен бы судить и оценивать неизвестное. Но его идеологическое сознание не может допустить самого феномена неизвестности, поэтому уже в первой записи он мысленно переводит стрелки на часах инопланетян: «Если они не поймут, что мы несем им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми» [там же]. В «Записи 3-й» он уже прочно усваивает миссионерский тон, хотя служебное «быть может» еще сохраняется: «может быть, вы великую книгу цивилизации дочитали лишь до той страницы, что и наши предки лет 900 назад» [Замятин, 1987, № 4, с. 134].

К «Записи 5-ой» автор уже переживает отсталость своей будущей аудитории как несомненный факт и весьма мучительную для него проблему: Как с ними говорить? «Вот что: представьте себе – квадрат, живой, прекрасный квадрат. И ему надо рассказать о себе, о своей жизни. Понимаете, квадрату меньше всего пришлось бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны: он этого уже просто не видит – настолько это для него привычно, ежедневно. Вот и я все время в этом квадратном положении. Ну, хоть бы розовые талоны и все с ними связанное: для меня это – равенство четырех углов, но для вас это, может быть, почище бинама Ньютона» [там же, с. 138].

Герой оказывается в сюрреалистической, абсурдной ситуации: он пишет книгу не для потомков, а для предков, и это не просчет автора, а хорошо отрефлексированная установка. Д-503 взывает к своим будущим предкам: «Я верю – вы поймете, что мне так трудно писать, как никогда ни одному автору на протяжении всей

человеческой истории: одни писали для современников, другие – для потомков, но никто никогда не писал для предков или существ, подобных их диким отдаленным предкам» [Замятин, 1987, № 4, с. 139].

Так Замятин, пользуясь одним из его любимых оборотов, «разгибает параболу» сложившегося канона утопии и, устремляя один конец его в космическую даль, создает совершенно новую перспективу. Новую и сравнительно с многочисленными лунными, марсианскими и иными фантазиями, в которых необычная жизнь далеких миров увидена земным современным зрением, оптические законы которого хорошо известны автору. Введение обратной перспективы и тем самым усложнение задачи для Замятина – проповедника синтетизма в искусстве – было делом профессиональной чести. В этом смысле ему, как никому другому, научная фантастика, некогда низкий, чуть ли не вульгарный жанр литературы, обязана своим новым высокоинтеллектуальным статусом, равно как и Брэдли, Лему, Стругацким.

В глазах непривычно интеллектуального для НФ героя, мучимого не только проблемой контакта со старой цивилизацией, но и тайной завистью к ней, фантастичен как раз наш сегодняшний неутопический мир, образ которого чувственно ощутил в романе благодаря умело использованному приему вернисажа – сменяющих друг друга картин прошлой и настоящей жизни, исполненных в разных художественных стилях: импрессионизме и кубизме. «...Непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ», «сотни, тысячи номеров в голубоватых юнифах с золотыми бляхами на груди» [Замятин, 1987, № 4, с. 132] обладают для самого аборигена этого мира Д-503 сомнительной реальностью: «Я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов машин» [там же]; зато ему живо вспоминается («очевидно, ассоциация по контрасту», – оправдывается герой) «картина в музее; их, тогдашних, двадцатых веков, проспект, оглушительно пестрая, путаная толча, людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц...» [там же]. Вспыхнув на холодной прозрачной Стене прекрасной далекой звездой, наша грешная жизнь оборачивается вдруг утерянным «золотым веком», а еще через несколько страниц – утерянным уже не к XXIX в., а сегодня, потому что ее интерьер, сохраненный в Древнем Доме-музее: «мерцание зеркал, угрюмые шкафы, нестерпимо пестрые диваны, громадный “камин”, большая красного дерева кровать» [там же, с. 141] – исчезает из быта на глазах автора.



«В наши дни, – писал Замятин в статье «О синтетизме», – единственная фантазия – это вчерашняя жизнь на прочных китах. Сегодня – Апокалипсис можно издавать в виде ежедневной газеты; завтра – мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс» [Замятин, 1955, с. 238].

Поразительный синтез утопии и ухронии в социальной фантастике Замятина специально не отмечен в анализируемой литературе, но, по словам Л. Клеберга, «жанровое своеобразие книги Замятина становится все яснее по мере того, как узкое идеологическое прочтение романа как антиутопического памфлета уступает место пониманию его как необыкновенно богатого и сложного литературного текста» [Kleberg, 1984, p. 219].

Ориентиром тут служит утвержденное М. Бахтиным представление о жанре как о «поле ценностного восприятия мира»<sup>1</sup>.

#### IV. Утопия еретика

В такой перспективе точная жанровая идентификация определяет объективную идеологическую оценку текста. Д. Сувин, автор известных работ об эволюции утопических жанров, подчеркивает «метаутопический», «диалогический», «карнавальный» характер замятинских коллизий. «Мы» – это столкновение холодной и теплой утопии. Это суд Рабле и Шелли над Бэконом и Кампанеллой» [Suvín, 1979, p. 25]. Тем самым утверждается, что «Замятин был против авторитарного контроля, а не коммунистической свободы, он высмеивает и пуританизм, и тейлоризм... Странно, что его посчитали антисоветским... Замятин – еретик, а не контрреволюционер» [Suvín, 1979, p. 256, 258–259]. Будучи «революционнее и левее большинства революционеров» [ibid, p. 256], он понимал значение утопии как «лекарства от окостенения» [ibid].

Известный американский публицист Ирвин Хоу также убежден: «Антиутопии появляются слева» [Howe, 1962, p. 13]), они – результат открытия, что «идейно близкое авторам будущее, психологически для них непереносимо», следствие «страха, что долгожданный ребенок окажется уродом... Нам, американцам, не имеющим вкуса к утопии, не понять похмелья и оскомины европейских антиутопистов» [Howe, 1962, p. 14–15]. Но в отличие от

---

<sup>1</sup> Бахтин М. Эпос и роман // Вопр. лит. – М., 1970. – № 1. – С. 113.

Сувина И. Хоу не видит возможности диалога антиутопии с утопией: похмелье и оскомина не могут смениться бодрой трезвостью в мире, «где поведение человека не имеет отношения к его сущности... где техника и ценности разделились» [Howe, 1962, p. 14].

И. Хоу глубоко чувствует экзистенциальный, неутопический пласт романа Замятина – тему «зеркала». «...оказывается, я никогда не знал, что там. И из “там” (это “там” одновременно и здесь, и бесконечно далеко) – из “там” я гляжу на себя – на него, и твердо знаю: он – с прочерченными по прямой бровями – посторонний, чужой мне, я встретился с ним первый раз в жизни. А я настоящий, я – не – он...» [Замятин, 1987, № 4, с. 155]. Это ощущение для Хоу – символ нового культурного сознания, породившего жанр антиутопии. «Для Замятина, Оруэлла и Хаксли идея личного я – факт истории, культурная идея, продукт либеральной эпохи, некогда возникший и обреченный исчезнуть [Howe, 1962, p. 15]. Эпоха «пост-я» повторяет эпоху «до-я», поэтому ее детище антиутопия – не роман, а род античного жанра – менипповой сатиры, персонажи которой – не люди, а установки. «В ней не может быть ни общества, ни характеров. Ведь она изображает человека, рас творенного в своей роли, и общество, поглощенное государством [Howe, 1962, p. 16].

Сдержанно оценивая художественные возможности антиутопии, И. Хоу делает исключение для Замятина. «Он страстен и талантлив, умен и жив. Удивительная мозаика его причудливых образов создает стиль» [ibid]. Замятин извлекает предел возможного из приема, с помощью которого антиутопия компенсирует свою «сверхидейность» и «бесхарактерность», – из искусства детали. Фантазия, щедро украшенная подробностями, «создает иллюзию, что еще миг – и реальность» [ibid]. Отмечает И. Хоу и «вторую уловку утопии». «Чтобы негативный пафос антиутопии не наскучил нам, утопия, которую она разрушает, должна живо и ярко вспоминаться по ходу чтения» [ibid]. Но это уже шаг в сторону Сувина: живое и яркое воспоминание в художественном пространстве равноправно с прямым описанием, сосуществование в тексте антиутопических образов с утопическими есть форма диалога. Здесь мы имеем дело с отношениями, аналогичными тем, что устанавливаются между священным текстом и пародией на него. Л. Клеберг, сравнивая «позитивную пародийность» «Мистерии “Буфф”» Маяковского с сатирической пародийностью «Мы», пишет: «Созданные соотечественниками и современниками два образа земли обетованной – правоверный и еретический – равно

принадлежат карнавальному мышлению утопии» [Kleberg, 1984, p. 218]. О глубокой филогенетической связи социальной сатиры с утопией пишет Д. Сувин, опираясь на концепцию «позитивного отрицания», развитую М. Бахтиным: «Утопия открывает то, что сатира скрывает: за любой сатирой стоит утопия и наоборот» [Suvin, 1979, p. 228].

Странно было бы искать художественный образ идеального государства у автора «Мамая» и «Пещеры», но публицистический очерк идеала у Замятина есть – в написанном почти одновременно с «Мы» маленьком его шедевре – эссе о Герберте Уэллсе. Восхищаясь в Уэллсе «удивительным искусством логически невинным проходить сквозь самые тесные парадоксы» [Замятин, 1922, с. 36], Замятин принимает купленный ценой такого искусства идеал – сплав фантастики и науки. «Городская сказка» Уэллса совсем иной природы, чем деревенские сказки родной Замятину пошехонской стороны: «...пошехонец садится под окошко и ждет, пока шапка-невидимка и ковер-самолет явятся к нему по “щучьему велению”, лондонец на “щучье веление” не надеется, а надеется на себя – лондонец садится за чертежную доску, берет логарифмическую линейку и вычисляет ковер-самолет» [там же, с. 9]. Лондонец в отличие от пошехонца не хочет откладывать сказку на светлое будущее, он хочет ее сейчас и потому «выбирает путь, утрамбованный чугунными законами точных наук» [там же]. А поскольку он никому не доверяет и строит сказку сам, его мечта о рае не оборачивается адом. В романе Уэллса «Освобожденный мир» формально описано то же государство, что и в романе «Мы», и оно почти так же называется: Единое Всемирное государство. Но оно представляет собой полный антипод Единого государства. Это государство, с грустной завистью пишет Замятин, обеспечивает своим гражданам свободу запроса, свободу критики, свободу передвижения. Всемирный конгресс, создавший это государство на развалинах взорванной «атомистическими» бомбами старой цивилизации, сам постепенно сводит свою власть на нет. Наступает безвластная пора – «эпоха цветения», когда почти все заняты искусством.

Но эта идиллия невозможна в России, представляющей собой, сочувственно цитирует Замятин строки Уэллса, «род эпилептического гения среди наций... настаивающего на моральной правде, подымающего крест над всем человечеством» [цит. по: Замятин, 1922, с. 38]. Замятин ценит в Уэллсе способность создавать рядом с городской сказкой мрачные пророческие гротески – «социальные памфлеты, облеченные в художественную форму

фантастического романа» [Замятин, 1922, с. 43], не отрицая при этом политического импульса Уэллса – выбора в пользу социализма, но указывая на условность любого идеологического термина в отношении художественной фантазии. Настойчивое подчеркивание Замятинным относительности временных социальных позиций в сравнении с вечной ересью искусства встретило резкий идеологический отпор как левацкого, так и официозного направлений.

В рецензии Е. Василевского на первое после почти 60-летнего перерыва отечественное издание Замятина [Замятин, 1986] цитируется эпиграмма на автора «Мы» из журнала «На литературном посту»:

Он современностью ни чуточку не ранен,  
Что для него война, переворот?  
Воистину, он сам островитянин  
И как на острове – в Республике живет  
[цит. по: Василевский, 1987, с. 202].

Каламбур, обыгрывающий название романа Замятина («Островитяне»), в свете наступающих времен был далеко не безобидным. Английскому исследователю Э. Брауну эта эпиграмма, скорее всего, неизвестна, и ее злоба его дню не довлеет. Но он дает Замятину такую же оценку. «Несмотря на свое членство в РСДРП, он был равнодушен к политическим событиям и их идеологиям. Ни революция, ни мировая война его не интересовали, они были лишь материалом для его художественных фантазий: от прямого комментария он воздерживался» [Brown E., 1963 а, р. 28–29]. Ни биография, ни творчество, ни личность Замятина не дают оснований для такого представления. Участие Замятина в революционном движении и его последующая активность на ниве советского просвещения 20-х годов, оборванная извне, органичны для его психического и творческого склада и своеобразно сублимированы в антиутопии, которую он назвал «самой несерьезной и самой серьезной из своих книг» [A soviet heretic ... , 1970, р. 4].

В «Автобиографии» 1929 г. находим признание, странное для антиутописта («Лебедянскую тишину, колокола, палисадники выдержал недолго» [Замятин, 1929, с. 14]), и воспоминание, невозможное для антиреволюционера по своему духу и тональности: «Жуткая зима 1917–1918 гг., когда все сдвинулось, поплыло куда-то в неизвестность. Корабли-дома, выстрелы, обыски, ночные дежурства, домовые клубы... всяческие всемирные союзы... объеди-

нить всех деятелей искусств, дать на театре всю историю» [Замятин, 1929, с. 17–18]. Замятин читал лекции по русской литературе в Герценовском педагогическом институте, вел курс по технике прозы в студии Дома искусств, был членом редколлегий «Всемирной литературы», «Дома писателей», «Дома искусств», секции исторической драмы, участвовал в издании журналов «Дом искусств», «Современный Запад», «Русская современность». Искренность его слов в «Письме Сталину»: «Я знаю, мне очень нелегко будет и за границей, потому что быть там в реакционном лагере я не могу»<sup>1</sup>, – подтверждается характером публицистики 20-х годов.

«Не время механического равенства, не время животного дольства настает с уничтожением классов, а время огромного подъема высочайших человеческих эмоций, время любви», – читаем в статье «Цель» [Замятин, 1955, с. 177].

В антиутопии представлено как раз механическое равенство: «В один и тот же час единомиллионно начинаем работу – единомиллионно кончаем. И, сливаясь в единое, миллионнорукое тело, в одну и ту же назначенную скрижалью секунду, мы подносим ложки ко рту и в одну и ту же секунду выходим на прогулку и идем в аудиториум, в зал Тейлоровских экзерсисов, отходим ко сну...» [Замятин, 1987, № 4, с. 135].

Зло, таким образом, названо: в безымянном замятинском тексте это особенно важно. На другом «именном» полюсе едва обозначены Пушкин, Кант, Скрябин, на этом – только Тейлор, многократно до назойливости повторенный.

«Да, этот Тейлор был, несомненно, гениальнейшим из древних. Правда, он не додумался до того, чтобы распространить свой метод на всю жизнь, на каждый час, на круглые сутки... Но все же как они могли писать целые библиотеки о каком-нибудь там Канте – и едва замечать Тейлора – этого пророка, сумевшего заглянуть на десять веков вперед» [Замятин, 1987, № 4, с. 143]. И даже то, что в «личные часы» отпускается по «розовым талонам» за опущенными (только на эти часы) шторами, и это – «клетки ритмичного тейлоризированного счастья» [Замятин, 1987, № 4, с. 148].

Сама жестокость Единого Государства не имеет в тексте, на первый взгляд, никакой политической или идеологической окраски – это, собственно, не жестокость, а жесткость (слово, которым в наши дни охотно пользуются как синонимом жестокости защитники «сильной руки»), жесткость рабочего ритма. Во время испытаний «Интеграла»

---

<sup>1</sup> Замятин Е. Письмо Сталину // Книжное обозрение. – М., 1985. – № 15. – С. 6.

«...под дулом двигателя оказался с десяток зазевавшихся нумеров из нашего эллинга – от них ровно ничего не осталось, кроме каких-то крошек и саж. С гордостью записываю здесь, что ритм нашей работы не споткнулся от этого ни на секунду, никто не вздрогнул; и мы, и наши станки продолжали свое прямолинейное и круговое движение все с той же точностью...» [Замятин, 1987, № 4, с. 175].

Не является ли «Мы» художественным исследованием социальных последствий тейлоризма, как предположил в своей рецензии еще Оруэлл: «Замятин имел в виду не конкретную систему, а логику развития индустриальной цивилизации... В конечном счете, его книга – это исследование машины»<sup>1</sup>.

В пользу этого предположения склоняет и анализ так называемых «английских» повестей Замятина «Островитяне» (1917) и «Ловец человеков» (1918), обнаруживающий, что комплекс идей, воплощенных в образной системе антиутопии, сложился у Замятина к 1917 г., т.е. до начала Русской революции и в значительной мере под впечатлением от командировки в Англию для строительства атомного ледохода «Александр Невский».

Действие «Островитян» происходит в воображаемом городке, названном, как пригород Нью-Касла, – «Джесмонд»; полуфантастический сюжет «Ловца человеков» разворачивается в Чезвике – пригороде Лондона. В обоих текстах жизнь представлена гиперболой противоестественности: стекло и металл, вытесняющие дерево и камень в постройках; бесконечные протезы частей тела у персонажей, унылая регулярность сексуальных отношений; унификация внешнего облика (в парламент предлагается билль «О единой форме и размере носов» – тема будущего диалога героев в «Мы»). И, наконец, прообраз будущей Стены: футляры, чехлы, тенты на всем и вся (фамилия одного из персонажей Макинтош). Как и в «Мы», «регулярным англичанам» противостоят нарушители спокойствия с дикой кельтской кровью, их страсти разрушают энтрофию (энтропию) существования в благополучном мире английского среднего класса, причем, как и в «Мы», мятеж героя провоцируется его страстью к «дикой» женщине – актрисе мюзик-холла. Совершенным тейлорианцем выглядит викарий Дьюли с его почасовым расписанием жизни и убеждением, что люди, подобно машинам, должны двигаться к покою и блаженству. Столь очевидные аналогии приводят исследователей к выводу, что «Замятин восстает не против социализма или коммунизма, а против всех форм регла-

---

<sup>1</sup> Orwell G. Freedom and happiness // Tribune. – Л., 1946. – 24 jan.

ментации, которые порождает громадная и сложная индустриальная цивилизация» [Brown E., 1963 b, p. 73]. «Восприятие “Мы” как протеста против революционных изменений в России, – пишет Э. Браун, – основано на бессознательном перевертывании хронологии его книг и выведении антиутопии не из предшествующих, а из последующих его вещей, таких, как “Мамай” и “Пещера”, с их сатирическими картинами революционного Петрограда» [Brown E., 1963 a, p. 21]. При системном восприятии творчества такого рода хронологические указания, конечно, мало что значат. Существует значительно более сильный аргумент в пользу аполитичности антиутопии Замятина – исторический. Он также впервые высказан в рецензии Оруэлла, где «Мы» «названо фантазией о далеком будущем, не имеющей прямой связи с Россией и современной политикой... Написанная до смерти Ленина, она не могла отразить характер сталинской диктатуры... Условия жизни в России в 1923 г. никак нельзя назвать непереносимо комфортабельными, и оснований для мятежа против благополучия тогда не было» [Brown E., 1963 a, p. 21].

Да, Россия 20-х годов не была хрустальным дворцом ни в реальности, ни в воображении Замятина – *достаточно* обратиться к страницам его публицистики первых лет революции: «...бестрамвайные улицы, длинные вереницы людей с мешками, десятки верст в день, буржуйка, селедка, смолотый на кофейной мельнице овес» [цит. по: Василевский, 1987, с. 202].

Но конфликт писателя с действительностью уже определялся, и некоторые из западных читателей это чувствуют, называя «Мы» протестом против «того самого тейлоризма, о котором Н.К. Крупская написала почти восторженную статью» [Brown E., 1963 a, p. 26]. Оруэлл, справедливо указывая, что написанное в начале 20-х годов произведение никак не могло быть антисталинским, вместе с тем отмечает в нем «гениальное интуитивное постижение иррациональной природы тоталитаризма»<sup>1</sup>.

Э. Браун, замечая, что «Мы» может быть отнесено к царской России с тем же успехом, что и к советской, изумляется одновременно, как много от застенка 30-х годов в замятинском сюрреалистическом образе ослепительно-безжизненного рая. Мечта героя о будущем, в котором не будет теней – ни у человека, ни у вещи, а только солнечный свет, действительно предвосхищает и дьявольский мир Булгакова, и обещание палача у Оруэлла: «Мы увидимся

---

<sup>1</sup> Orwell G. Freedom and happiness // Tribune – L., 1946. – 24 jan.

там, где нет тьмы», и «слепающую тьму» А. Кестлера. Это позволяет Д. Ричардсу говорить о «непреднамеренном политическом радикализме Замятина... предвосхитившего некоторые черты сталинской России: выборы без выборов, неотличимые газеты, придворные оды, публичные покаяния» [Richards, 1961, p. 223].

«Снайперские попадания» автора в еще не существующие мишени отмечены в предисловии В. Лакшина к журнальной публикации «Мы»: «“Газовая комната”, напоминающая о зверских изобретениях гитлеризма, или, увы, известные нам не из вторых рук манифестации в честь Благодетеля, выборы с заранее известным итогом в День Единогласия, тотальная покорность одной воле, слежка незримых “хранителей” и т.п. Даже такая мрачная подробность, как победа над голодом в Едином Государстве, достигнутая посредством голодной смерти части населения, может показаться горестным предсказанием, осуществившимся во время голода на Украине в 1932–1933 гг.» [Замятин, 1987, № 4, с. 128].

«Внушением какой чудесной силы Замятин сумел все же так многое угадать?» – спрашивает Лакшин риторически, ибо сила ему известна: воображение, «флора и фауна письменного стола».

Воображение Замятина отталкивалось, однако, не от смутной «завязи будущего», а от вполне сложившейся и для него, писателя, наиболее близкой реальности – эстетики Пролеткульта. Там, в манифестах и поэмах Пролеткульта, уже существовал этот ослепительный и беспощадный рай, который вроде бы неизвестно откуда попал на страницы романа, написанного посреди голода, жарких споров и энтузиазма. Яростная статья Замятина о пролеткульте так и называется «Рай»<sup>1</sup>. Замятин не просто высмеивает «монофонический мир», где «нет места вопросам», где «проклятый носитель диссонанса, учитель сомнения, сатана навсегда изгнан из сияющих дворцов. Все, что мы слышим сейчас, это голоса ангелов... приветствия, слава и осанна» [A soviet heretic ... , 1970, p. 59]. (В антиутопии ангелами называются шпионы – согладатеи.) Он утверждает, что в основе «ангельской осанны» лежит сознательная ложь и безграничная жестокость. Поэзия «Кузницы» не минует кровавых погромов, но превращает их кровь в воду. Ад не отменен – он включен в рай, воспетые раны и смерти становятся деталями райского антуража. «Чтобы с ангельской легкостью подбирать рифмы к таким словам, как кровь и гной, надо обладать сверхче-

---

<sup>1</sup> Замятин Е. Рай. (Первая публикация). – Л. : Дом Искусств, 1921. – Подпись – Мих. Платонов.



ловческими качествами. Поэтому мы, конечно, “красные орлы”, “гиганты”, “колоссы”» [A soviet heretic ... , 1970, p. 61]. Идеологическое развращение слова, поставленного на службу абсурдной задаче – превращению реального ада в образ рая, – демонстрируют и некоторые записи героя «Мы». Драма идей в антиутопии Замятина, таким образом, гораздо глубже, чем кажется.

Во всех трех автобиографиях (1922, 1926 и 1929) писатель вспоминает, как любил в юности и детстве искушать судьбу, ставя на кон здоровье, а то и жизнь. Очевидно, он придает методологическое значение этому факту: воспоминания его скупы и отобраны целенаправленно для объяснения природы и характера творчества. В антиутопии он вовсе не приглашает читателя посмеяться над уродством «благодетельного ига разума», как полагают большинство западных исследователей. Он искушает нас игом и искушает вдохновенно, выкладываясь в «партии власти» так же самоотверженно, как в «партии мятежа». Его герой не только страстно, но и умело – во всеоружии эрудиции и софистики – разрабатывает теодицею рабства, втягивая в ее «логический маховик» поразительно разные и любопытные аргументы. По изощренности и блеску эта теодицея предвосхищает тексты будущих интеллектуальных певцов сталинизма, таких, как Михаил Кольцов. Пафос его героя – не слепое подчинение, а преданность истине, и он ищет истину, сменяя логико-математические доказательства историко-философскими рассуждениями. Он возглашает, что «линия Единого Государства... великая, божественная, точная, мудрая прямая – мудрейшая из линий... [Замятин, 1987, № 4, с. 138]; он с вкрадчивым простодушием спрашивает: «Почему танец красив?» – и дает немедленно, видимо, глубоко выстрадавший ответ: «...потому, что это *несвободное* движение, потому что весь глубокий смысл танца именно в абсолютной эстетической подчиненности, идеальной несвободе. И если верно, что наши предки отдавались танцу в самые вдохновенные моменты своей жизни (религиозные мистерии, военные парады), то это значит только одно: инстинкт несвободы издревле присущ человеку» [Замятин, 1987, № 4, с. 131]. Слова «инстинкт», «издревле» – знаки того, что человек, живущий в доме из искусственного материала, потребляющий нефтяную пищу, слушающий машинную музыку, нуждается в ощущении органичности и традиционности своего существования.

С новой силой возбуждает энергию этого самоубеждения сигнал опасности – строчка в Государственной Газете: «линия Единого Государства... великая, божественная, точная, мудрая

прямая – мудрейшая из линий... Государства» [Замятин, 1987, № 4, с. 144].

«Освобождение»? – восторгнулся Д-503. «Изумительно: до чего в человеческой породе живучи преступные инстинкты. Свобода и преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро и его скорость: скорость аэро = 0, и он не движется, свобода человека = 0, и он не совершает преступления» [Замятин, 1987, № 4, с. 144]. Самое трудное в идеологии – преодоление инерции смыслов: в языке считанное количество слов, и за каждым стоят привычные значения, вкусы, оценки. Единственному Государству еще далеко до идеи новояза, оно пока на стадии волевого подавления привычных реакций на слова, тысячелетиями означавшие презируемые обществом дела и поступки. Герой собирается в Бюро Хранителей – донести на роковую свою искушительницу. Его «официальная партнерша» растеряна: «Вы идете к шпионам... фу! А я было достала для Вас в Ботаническом Музее веточку ландышей... «Почему “А я” – почему это “А”, – кипит герой. – Но ведь не можете же Вы сказать... о самом понятии “запах”, что это хорошо или плохо. Были шпионы в древнем государстве и есть шпионы у нас... Там шпионы – белена, у нас шпион – ландыш» [Замятин, 1987, № 4, с. 145]. Все неприятное герой упорно гонит вглубь, превращает в ощущение: «так приятно чувствовать чей-то зоркий глаз, любовно охраняющий от малейшей ошибки, от любого неверного шага» [Замятин, 1987, № 4, с. 157].

Не замеченное зарубежными поклонниками Замятина, это место для нас – одно из самых пророческих, самых глубоких. Долго и грустно можно бы его комментировать... Хорошо знакомое клише – «Я не боюсь этого слова» – становится на наших глазах рефреном монологов героя. Вот он уже «не боится» слова «ограниченность» [там же, с. 157], а потом и слов «газовый колокол» [там же, с. 163].

Из западных критиков эту сторону романа отметил Л. Клеберг. «“Мы” – экстраполяция не столько практики военного коммунизма, сколько некоторых черт максималистской социалистической, утопической идеологии 20-х годов, особенно пропагандируемой левыми футуристами и Пролеткультом» [Kleberg, 1984, p. 219].

Но максималистская эстетика и была для Замятина «практикой военного коммунизма» – бороться с ней он мог только на этом поле. Поэтому пародия и на пролеткультовскую эстетику, и на «научную организацию труда» пролеткультовца А. Гастева носит у Замятина очевидно злободневный характер.

Восприятие текста романа как пародии на пролеткультовскую эстетику и научную организацию труда естественно и без труда аргументируется обращением к соответствующей литературе. В статьях А. Гастева 1919 г. можно найти целый реестр – готовую схему топики будущей русской антиутопии. Гастев пишет о «нормализации мысли через механизацию» и выражает надежду, что вместе с производственной дисциплиной и ритмом машин она, в конце концов, «сделает индивидуальное мышление невозможным», а «пролетарскую единицу – анонимной, определяемой как А, В, С или 3 2 5 0 7 5 и т.д.»<sup>1</sup>.

Настойчивое стремление к деполитизации антиутопии Замятина имеет свои объективные причины: одна из них – в самом авторе, в литературных масках скифа, «еретика», с которыми он никогда не расставался, другая – вне его, в интуитивистских, психологических и психоаналитических концепциях творчества, легко приложимых к причудливому миру его фантазии.

## V. Скиф-2

Хорошо помня вызывающий автограф Блока: «Да, скифы мы, Да, азиаты мы...» – западные исследователи воспринимают как такой автограф и название рецензии Замятина на сборник литературной группы, к которой он одно время принадлежал, – «Скифы ли?»<sup>2</sup>. Цитируя строки: «Он скачет, потому, что он скиф, потому что ему всего дороже свобода, одиночество, его конь и широкая степь» (*A soviet heretic ...*, 1970, p. 21), – Э. Браун отмечает близость философии «Мы» варварскому пафосу пьесы «Атилла» (1928) (и написанного по ее мотивам романа «Бич Божий», опубликованного посмертно), в которых современность уподобляется эпохе столкновения умирающей цивилизации с волной свежего варварства, представленной как антиэнтропийная сила. За стеной Единого Государства – не борцы с тоталитаризмом, а бесцельно бунтующие скифы, темные и жестокие варвары [Василевский, 1987]. Однако содержание понятия «скиф» в рецензии Замятина показывает, что это неточная метафора. Творческий идеал писателя – не бездумный варвар, не темный скиф, а еретик, т.е. носитель нового сознания и знания, веры и ценностей. Крик еретика – не

---

<sup>1</sup> Гастев А. Литературные манифесты. – М. : ВЦСПС, 1929. – С. 132–133.

<sup>2</sup> Первая публикация в журнале «Мысль». – П-г., 1918. – № 1.

звериный вой, а голос истины, которая завтра откроется всем, но сегодня может быть провозглашена только ценой жизни. Отсюда и абсурдное сочетание слов «скиф» и «работа». «Скиф работает только для отдаленного будущего и никогда для ближнего. Поэтому его путь – Голгофа – и никакой иной, и одна возможна победа – распятие – и никакой другой...» [A soviet heretic..., 1970, p. 22]. При этом идеал скифа – не вечный бой, а братская любовь, которая когда-нибудь установит мир между людьми. Нельзя не согласиться с А. Шейном, что «Скифы ли?» составляют философское ядро не только всех будущих эссе писателя, но и его философского шедевра» – романа «Мы» [A soviet heretic ... , 1970, p. XV]. Но в тексте антиутопии философия будущего мирного братства не нашла никакого воплощения. Это не значит, что там – нигилистическая философия. В написанной через несколько лет после «Мы» статье «Завтра» Замятин гневно отвечает на поучение критика Л. Авербаха об «изображении реальных дел»: «Чтобы взволновать, художник должен говорить не о молочных кооперативах, а о великой цели, к которой идет человечество. Отсутствие проекций будущего – единственная причина оскудения литературы» (Замятин, 1955, с. 180–181).

Давая негативную проекцию будущего, соответствующую характеру его таланта, Замятин не отвергал скептически позитивных проекций. Он любил великую английскую утопию от Мора до Уэллса и называл «Заговор равных» Бабефа «абсурдом, спасающим от энтропии».

Его еретичество при нормальных общественных отношениях было бы конструктивно и служило общему благу. В «Письме к Сталину» он ясно говорит, что причины его страданий не в абстрактно-неутолимой внутренней мятежности, а в следовании твердым внутренним принципам: «Я знаю, что если здесь в силу моего обыкновения писать по совести, а не по команде – меня объявили правым, то там раньше или позже по той же причине объявят большевиком»<sup>1</sup>.

Одинокая замкнутая жизнь в эмиграции – результат опасений попасть в идеологическую ловушку, а не «комплекс островитянина»: как мы помним, во времена, которые для него соотносились и с идеалом, и с революцией, Замятин проявлял незаурядную социальную активность.

---

<sup>1</sup> Замятин Е. Письмо Сталину // Книжное обозрение. – М., 1988. – № 15. – С. 6.

С отвращением отталкивает от себя Замятин в том же письме «сатанинские» клише. «Критика сделала из меня чорта советской литературы и в каждой моей вещи отыскивает какой-нибудь дьявольский замысел»<sup>1</sup>. Конечно, в 1931 г. иметь «дьявольский замысел» уже становится физически опасно: еще немного и такие метафоры будут использоваться только как ораторские красоты в речах о «реальных» заговорах. Но и раньше Замятин брезглив к расхожему, пошлому демонизму. Дьявольское в его текстах имеет статус научной категории: это неэвклидовое, энергетическое начало, необходимое для общей гармонии и контролируемое высшим началом. Некоторые места из публицистики периода работы над романом проливают свет на природу замятинского «сатанизма». Это прежде всего относится к воспроизведенному в эссе «Г. Уэллс» монологу сатаны из романа «Неугасимый огонь». Существенно, что в романе Уэллса монолог этот спровоцирован Богом, который останавливает архангела Михаила, порывающегося поразить Сатану мечом, восклицая, а что же мы-то будем делать без сатаны?

«—Да, — говорит Сатана, — без меня пространство и время замерзли бы в некое *хрустальное* совершенство. Это я волную воды. Это я волную все. Я — дух жизни. Без меня человек до сих пор был бы все тем же никчемным садовником и попусту ухаживал бы за райским садом, который все равно не может расти иначе, как правильно... А вместо этого разве я не толкнул его на самые удивительные приключения? Это я дал ему *историю*» [цит. по: Замятин, 1922, с. 31–32]. Курсив здесь не Замятина, наш: выделена главная характеристика пространства в фантазии Замятина — стеклянная прозрачность — и одна из центральных тем размышлений героя о «проклятом прошлом», проклятие которого состоит именно в непредсказуемости приключений человечества — истории. Удивительно, однако, что в замятинской модели «мира Уэллса» сатана и Бог состоят как бы в тайном сговоре по отношению к миру, и смысл этого сговора в конечном счете обеспечивает свободу человека. Сатана ввергает человека в муки и сомнения с санкции Бога, вечно ставящего свой эксперимент над Иовом. В «Неугасимом огне» Иов — скромный школьный учитель м-р Хасс, верующий в Божество Разума. Ни гибель сына на войне, ни пожар в школе, ни смертельная болезнь не убивают в нем веры, и он вознаграж-

---

<sup>1</sup> Замятин Е. Письмо Сталину // Книжное обозрение. — М., 1988. — № 15. — С. 6.

ден: сын, оказывается, жив, и сам м-р Хасс спасен удачной операцией. Отголосок все того же «грандиозного, извечного спора между сатаной и Богом» [Замятин, 1922, с. 34] слышит Замятин и в последнем романе Г. Уэллса «Джоана и Питер» (1924). В ответ на проклятья изуродованного войной летчика Питера современный Бог излагает «современную главу теологии»: «Я вовсе не самодержавный злой тиран... Я управляю на демократических началах и предоставляю вам самим работать на себя» [цит. по: Замятин, 1922, с. 34]. Бог Уэллса, по рассуждению Замятина, это не восточный Бог, в руках которого человек – только послушное орудие – «...это Бог западный, требующий от человека прежде всего активности, работы. Этот Бог знаком с английской конституцией. Он не управляет, а только царствует» [там же].

По сравнению с этой моделью мира, воспринимаемой Замятиним не только сочувственно, но и восторженно, мир его антиутопии явно перекошен: Сатана там правит свой бал – за стенами стеклянной клетки – полнокровно и неудержимо, но Того, кто позволяет ему это, мы не находим; в сознании героя мелькает иногда бессильная тень свергнутого, отмененного и ненужного Бога древних. В нем нет той нежной авторской ностальгии, которая высвечивает другие образы старого мира. Очевидно, это был не «английский Бог», уважающий конституцию и свободу и мудро сосуществующий с Сатаной. Это аналог деспота Благодетеля, его архаичный прототип. Мятежники, восставшие против Благодетельного ига, называют христианство «предшественником Единого Государства».

## VI. Черный миф

В предисловии к книге «Три русских писателя и иррациональное: Замятин, Пильняк и Булгаков» Т. Эдвардс пишет: «В выборе авторов я руководствовался убеждением, что степень иррациональности выделяет их из литературы своего времени, вообще достаточно иррациональной и романтической в целом» [Edwards, 1982, р. IX]. Однако в тексте исследования мы не найдем ответа на вопрос, что, собственно, иррационально в сознании Замятина: напротив, Эдвардс показывает, что фантазии Замятина нанизываются на продуманный логический каркас и что все они поддаются интерпретации в идейных терминах.

Попытку применить к интерпретации романа чувственно-визуальные категории, соотносимые с подсознанием, сделал

К. Проффер. В «хаосе причудливых, назойливых образов Замятина» [Proffer, 1963, p. 269] следует, по его мнению, искать не социальные и эстетические идеалы, а знаки подсознательного. Цвет антиутопии – не красный и не белый, а пламенно золотой. Это психоаналитическое золото – цвет тайны, глубины, излишества, безумия, сокровенности – «золотой запас личности». С маниакальной настойчивостью герой возвращается к мысли о раскаленном ядре земли. «Мы, на земле, все время ходим над клокочущим, багровым морем огня, скрытого в чреве земли... И вот вдруг бы тонкая скорлупа у нас под ногами стала стеклянной...» [Замятин, 1987, № 4, с. 153]. Отсветы этого огня он видит в золотых зрачках роковой своей возлюбленной. Все предметы, символизирующие попытку героя ощутить пламя жизни, окрашены в желтый цвет: соблазнительница в легком шафранно-желтом древнего образца платье...» [Замятин, 1987, № 4, с. 152], дни его страсти – «все... одного цвета – желтого, как иссушенный, накаленный песок...» [там же, с. 165]; «желтый Будда» в Древнем доме, переместившийся в сон героя; из-за зеленой стены, с диких невидимых равнин, ветер несет желтую, медовую пыльцу каких-то цветов [там же, с. 131] и оттуда, из запретной воли, смотрят «желтые глаза какого-то зверя» [там же, с. 169].

Скрытым золотым светом светятся и все теплые тона, вызывающие в цветовой гамме романа те же ассоциации, что и желтый: красный – цвет крови и огня; густо-зеленый – цвет старинной обивки книг, запретного зелья-ликера и мятежных листовок. По контрасту мир Единого Государства признает только прозрачно-холодные цвета: «легкое голубое солнце» [там же, с. 131], «умеренный синеватый цвет утра» [там же, с. 143], «квадратную гармонию серо-голубых шеренг» [там же, с. 132], «чудесные синие, не испорченные ни одним облачком глаза», и «розовый ротик» партнерши героя в любви «по розовым талонам» [там же, с. 134, 138].

Горячая гамма нарастает по мере того, как расширяется область другого чувственного символа романа – атавистической волосатости рук героя – тревожный сигнал неукротенного в нем «зверя». С ужасом и невольным любопытством наблюдает он, как второй Д-503, который «раньше... только чуть высовывал свои лохматые лапы из скорлупы», теперь вылезает весь, ломая скорлупу: «Вот сейчас разлетится на куски – и что тогда?» [Замятин, 1987, № 5, с. 153].

«Именно система световых образов направляет текст романа против рациональной утопии» [Proffer, 1963, p. 278], – пишет К. Проффер.

Более радикальное психоаналитическое вскрытие текста антиутопии производит Ч. Коллинз. Замысел Замятина представляется ему следующим образом. Город, где происходит действие, – модель сознания, угнетенного почти абсолютной властью рационального. Бессознательному – сексу и творчеству – отводится только два часа в день. «Односторонность, безжизненность персонажей – признак того, что роман – миф, населенный не индивидами с цельным самосознанием, а архетипическими фигурами, фрагментами личности [Collins, 1961, p. 126]. «Героиня» I-330 – душа героя Д-503, стремящееся в нем к пробуждению женское начало: иррациональность, любовь, чувствительность к красоте природы. Это начало двойственное (I одевается в желтое и черное), архаичное (I любит старинные платья и утварь). Древний Дом – музей коллективного бессознательного. Через дыру в Стене – прорыв в рациональном сознании – герой соединяется со своей потерянной душой: I-330 больше нет – она растворена в Д-503. Только так, пишет Коллинз, можно объяснить парадоксы в поведении героя: после встречи с I он впервые по-настоящему сближается с О – символом женщины; в сцене казни он не узнает возлюбленную, не страдает за нее, потому что она раньше умерла в нем.

Другие персонажи и предметы романа анализируются Коллинзом в терминах юнгианской теории архетипов: Ю – опекающая мать, от которой должен избавиться герой мифа, чтобы стать настоящим мужчиной; старуха из Древнего Дома – вторая мать (бабушка); негроидный сексуально-грубоватый R-13 – второе мужское «я» героя (в Мифе – тень героя); космический корабль Интеграл – пародия на идею гармонии рационального и иррационального; наконец, Благодетель – Бог и одновременно архетипическое «Я», тождественное Богу. «Символы “я” и образы Бога в мифе эмпирически неразличимы», – цитирует автор К. Юнга [цит по: Collins, 1961, p. 127].

Особое значение придает Коллинз организации пространства в изображенном Замятиным мире. Оно видится ему как искаженная мандала. В классической мандале круг и квадрат уравновешены, символизируя связь души и тела. В антиутопии доминирует квадрат, в центр которого помещен куб – лобное место. Коллинз категорически отрицает реальный план романа: «Отделение реальности от снов и галлюцинаций, как это делается в отношении “Носа”



Гоголя и “Двойника” Достоевского – не метод для “Мы”» [Collins, 1961, p. 125]. Антиутопия Замятина оценивается им как самый страшный миф русской литературы. «Мертвые души» могут быть прочитаны как перевернутый миф о святом Граале. «Банальные ситуации Чехова... так же вписываются в традиционные или литературные мифы. Но если миф Гоголя – гротеск, а Чехова – банальность, то миф Замятина – устрашение. Его миф населен сильными и серьезными персонажами, вовлеченными в вечную архетипическую борьбу... Это миф с черным финалом. Мать-монстр выживает, душа гибнет. Персей не убивает Медузу и не спасает Андромеду, ложное Я торжествует над истинным. Герой не только не достигает цельности души, но и теряет те человеческие качества, которые у него были вначале» [Collins, 1961, p. 132]. Таковы, по Коллинзу, русские ассоциации Замятина. Они интересуют и других авторов.

## **VII. Русские истоки**

«Самый значительный вклад русской литературы в утопию XX в. сделан на основе прочной традиции», – утверждает Л. Клеберг [Kleberg, 1984, p. 219]. Т. Эдвардс «еретизм» и «богоборчество» Замятина называет «пушкинскими» [Edwards, 1982, p. 51], вспоминая «Арион» и «Гавриилиаду» и находя в тексте романа прозрачные аллюзии к личности мятежного поэта: негрогубый поэт R, переживающий тайную драму несвободы; старуха в Древнем Доме, к душевному уюту, к которому тянется герой, уставший от опеки своей официальной патронессы Ю; «статуя курносого поэта», который был у древних Владыкой посильнее коронованных в Древнем Доме; в момент начавшейся у героя душевной смуты в лицо ему «чуть приметно улыбалась курносая, асимметрическая физиономия какого-то из древних поэтов (кажется, Пушкина)» [Замятин, 1987, № 4, с. 141].

Лирическая линия романа также, по Эдвардсу, развивается соответственно хрестоматийной для русского романа коллизии: пассивный нерешительный мужчина и смелая женщина, пытающаяся вырвать его из засасывающей среды. Если отбросить футурологический антураж – это все то же «темное царство». «Есть внутреннее сходство между неподвижным и темным миром Обломовки и статикой Единого Государства, между I и Ольгой Ильинской», а роковой характер страсти героя к I напоминает английскому читателю «любовь Рогожина к Настасии Филипповне и страсть стареющего Тютчева к юной Денисьевой [там же].

Т. Эдвардс отдает себе отчет, что в свете классических аллюзий *антиутопический* любовный треугольник легко толкуется как еще одна пародия на отношения «новых людей» у Чернышевского, но считает такое толкование поверхностным. Категорически отвергает возможность полемики с Чернышевским Д. Сувин: «Замятин, стоящий между Чернышевским и Достоевским, соединял веру в разум с убеждением, что быть распятым – единственная достойная победа. Победитель Христа – это Великий Инквизитор» [Suvín, 1979, p. 257]. Для Д. Ричардса, отмечающего влияние на Замятина Гоголя, Чехова, Лескова, Пришвина, Ремизова, главный и величайший учитель Замятина – Достоевский. «Единое Государство – есть осуществленная мечта Великого Инквизитора» [Richards, 1961, p. 228], правда, осмысленная с других социально-политических позиций: «Достоевский – политический консерватор и религиозный ортодокс... Замятин – политический анархист [ibid, p. 223]. Прослеженный Замятиным генезис Единого Государства уводит нас гораздо дальше просветительского атеизма и деспотического католицизма, которым бросил вызов Достоевский. «У Замятина ничто религиозное не противостоит “игу разума” – ни русская православная церковь, ни “молчаливая фигура Христа”», ибо «для Замятина подчинение ортодоксальной церкви так же абсурдно, как власть рациональной утопии» [Suvín, 1979, p. 222–223]. В этом смысле Замятин сын не Достоевского, а Ремизова<sup>1</sup>.

Более тонкую, на наш взгляд, характеристику отношений Замятина с Достоевским предлагает Т. Эдвардс. Ему представляется невероятным, чтобы русский писатель мог полностью отвергнуть христианскую идею и, с другой стороны, сомнительна религиозная ортодоксия Достоевского. Естественнее предположить, что если Благодетель – грозный ветхозаветный Бог Единого Государства, то тридцатидвухлетний отдающий свой мозг на распятие герой – Христос. Замятин не мог не впитать в себя гуманитарного русского завета, провозглашенного Белинским: «Христос – революционер!» [Edwards, 1982].

Полус свободы у Замятина, очевидно, раздвоен: это и Дьявол, и мятежный Христос, это тот, кто говорит: «Я есмь». На противоположном полюсе тот, кто говорит о себе «мы» – Бог-Благодетель. «Иными словами, – пишет Т. Эдвардс, – реальный дьявол у Замя-

---

<sup>1</sup> Который называл Замятина и Л. Леонова «своими сыновьями» (Письмо от 29 мая 1947 г. Цит. по: *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. – Париж : Издание автора, 1959. – С. 189.

тина и есть Бог, тот Бог, против которого восстает Иван Карамазов. И если Шестов прав, что Достоевский – на стороне Ивана, Замятин – вовсе не антипод автора «Карамазовых» и «Бесов»... Несомненно, что в книгах Достоевского больше Христа, чем Бога» [Edwards, 1982, p. 54].

Универсальная «русская идея», продолжает он, не могла не впитать в себя романтическую контрверзу «Бог – Христос», вдохновенный интерпретатор которой был духовно укоренен в альбигойской ереси.

Религиозным русским идеям XX в. как источнику духовных конфликтов антиутопии уделено не меньше внимания, чем классической литературе.

Э. Браун склонен видеть в «Мы» следы увлечения шеллингианской утопией теургического искусства, развитой в России Вл. Соловьёвым и Н. Бердяевым в причудливом смешении с экзастической религией В. Розанова. Ностальгические размышления Замятина об эротических текстах в Библиях староверов, вычищенных во времена Петра (статья «О языке»), Э. Браун сопоставляет с «антихристианской эссеистикой Розанова» [Brown E., 1963 b, p. 80], а Д. Эдвардс – «с атавистической религией чувств Мережковского» [Edwards, 1982, p. 68]. Последний пишет: «“Мы” дышит русской философией XX в. с ее возвышением и одухотворением эротики; с упованием Бердяева, что дионисийский порыв может освободить человеческую жизнь от подавляющих ее норм и законов, с прометеизмом, сенсуализмом и апокалиптизмом Владимира Соловьёва, с верой в жизнь после смерти – словом, с тем религиозным синкретизмом, который характерен для многих русских писателей» [ibid, p. 59]. Диалектика Замятина и его теория энтропии – энергии, по замечанию Эдвардса, квазирациональны: «Это попытка научно обосновать глубинную и традиционно русскую реакцию на реальные процессы разрушения и обновления. В реакции этой Замятин близок Ключеву, Пильняку, Есенину, славянофилам и популистам» [ibid, p. 49].

Одна из ведущих контрверз романа: город и дикая природа – также рассматривается как «вариация на традиционную для русской литературы тему – Запад–Восток» [Brown E., 1963 b, p. 85]. Цитируя восторженный отзыв Замятина о гоголевской антитезе столиц: «Москва – женщина, Петербург – мужчина», – Э. Браун пишет о «восточном, женском пафосе» замятинской утопии, так же имеющем аналогии в искусстве русского модернизма.

Утверждая, что главное в Замятине – «эстетическое предпочтение примитивной доцивилизованной жизни городу», Э. Браун [Brown E., 1963 а, р. 26] цитирует его же эссе о творчестве Кустодиева «Русь»: «Не петровским аршином обмеренные проспекты – нет: то Петербург, Россия. А тут Русь, узкие улочки, вверх да вниз, чтоб было где зимой ребятам с гиком кататься на ледянках, переулочки, тупики, палисадники, заборы» [Brown E., 1963 а, р. 26]. Иррациональный, хтонический мир врагов Единого Государства представляется в этом свете миром старой русской деревенской сказки, а старуха с заросшим мхом ртом, охраняющая Древний Дом, – Бабой Ягой в варианте помощницы героев [Edwards, 1982, р. 59].

Архаичный пласт фантазии Замятина своеобразно нащупывает автор рецензии на английское издание «Мы»: буквенные символы персонажей, составляющих любовный треугольник романа R-О-Д, складываются в русское слово, означающее клан, семью, кровную связь, которую невозможно регулировать часовой Скрижалью и розовыми талонами [Brown Cl., 1970, р. 247].

Автор советской рецензии на Замятина тоже отмечает, что его фантазия «не чисто сатирическая, но и ностальгически-лирическая», цитируя то же эссе о Кустодиеве: «Бор, дремучий, кондовый, с берлогами медвежьими, крепким грибным и смоляным духом» – сказка о прошлой жизни, «не то, что идеализированной, очищенной от грязи, но равно милой и дорогой в любых ее проявлениях» [Василевский, 1987, с. 203].

Дело, однако, в том, что очень часто в текстах Замятина антиутопические настроения рационализированы не идеологией национально-патриархального традиционализма, а эстетикой своеобразного идейного модернизма. В предисловии к переводам Дж. Лондона свой эстетический идеал Замятин отстаивает, указывая на старомодность сложившейся городской цивилизации. «Наша городская жизнь уже устарела. Города по-стариковски укутаны от непогоды в асфальт и железо. Города по-стариковски боятся лишних движений и всю здоровую мускульную работу заменили машинами и кнопками»<sup>1</sup>.

Вспомним: Единое Государство возникло после катастрофы, оставившей всего 0,2% населения на Земле. Новый образ жизни оно упаковывает в сохранившуюся в памяти уцелевших одноли-

---

<sup>1</sup> Замятин Е. Предисловие к сб. Дж. Лондона «Сын Волка и другие рассказы». – URL : <http://ruslit.traumlibrary.net/book/zamyatin-ss05-04/zamyatin-ss05-04.html#s005039>

нейную городскую форму. Под деспотическим игом спрессовывается и эта форма – возникает монстр. Как справедливо отмечает Э. Браун, и в художественных текстах Замятина нет ни одного реального большого города [Brown E., 1963 a, p. 27]. Судя по доступным нам материалам, в нехудожественных текстах образ города иной: автор «Мы» чувствовал и ценил красоту урбанистического пейзажа. Исследователь прав: «Руссоизм Замятина скорее эстетический, чем социально-философский. Дорациональная, примитивная жизнь привлекает его живым характером и колоритным языком» [Brown E., 1963 a, p. 28]. В работе Т. Эдвардса выражена некоторая претензия к Замятину, не устоявшему перед «соблазном модернизма» и поэтому «не дотягивающему в своем всемирном значении до подлинной классичности. Хотя идейная коллизия «Мы» вдохновлена традиционным для русской литературы отвращением к статистической морали, согласно которой «жалость к единице арифметически безграмотна» и «лучше уничтожить меньшинство, чем позволить большинству прозябать», в философско-эстетической интерпретации этой коллизии, через систему фрагментарных и самодовлеющих символов Замятин «неоправданно резко» порвал с классической традицией, так же как Ремизов и Пильняк. К. Брауну также представляется, что творчество Замятина воплощает «сюрреалистическую геометрию существования», характерную для русского искусства XX в. «Неэвклидова проза» Замятина стоит для него в одном ряду с «Петербургом» А. Белого, «Защитой Лужина» В. Набокова. «Подобно Набокову, Замятин берет банальные сюжетные ходы, переворачивает их смысл фантастикой и углубляет игрой... Его фантастические персонажи формально составляют классический любовный треугольник, но отношения их – не трагедия и “не драма, а образцовая рутина”» [Brown Cl., 1970, p. 247]. Типичен для русского искусства XX в. и европеизм Замятина, его «англизированнойность»: К. Браун убежден, что не случайно в его антиутопии персонажи с ярким личностным началом обозначены английскими буквами I и R [ibid].

Т. Эдвардс заключает свое рассуждение о модернизме Замятина следующей репликой: «Россия всегда спешит расстаться с прошлым – с Русью татарской, допетровской, царской, христианской – и всегда возвращается к прошлому. Солженицын пишет как Толстой, а не как Пильняк... В современной русской литературе нет учеников Пильняка и Замятина не только потому, что их изолировали, но и потому, что они сами изолированы от русской традиции XIX века» [Edwards, 1982, p. 182].

Заметим, что прогноз анонимного рецензента на английское издание «Мы» (1969) в «Литературном приложении» к «Таймс» прямо противоположный: «Когда русская интеллигенция станет независимой, Замятин из еретика превратится в главу школы» [A previen of dystopia, 1969, p. 382].

### Список литературы

- Василевский А.* Открывая Замятина // Октябрь. – М., 1987. – № 3 – С. 202–203.  
*Замятин Е.* Герберт Уэллс. – П-г : Эпоха, 1922. – 47 с.  
*Замятин Е.* Лица. – Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1955. – 284 с.  
*Замятин Е.* Мы // Знамя. – М., 1987. – № 4. – С. 126–177; № 5. – С. 104–154.  
*Замятин Е.* Повести, рассказы. – Воронеж : Центрально-Черноземное книжное изд-во, 1986. – 332 с.  
*Замятин Е., Кустодиев Б.* Русь. – П-г : Аквилон, 1923. – 57 с.  
*Замятин Е.* Собр. соч. – М. : Федерация, 1929. – Т. 1. – 256 с.  
*Замятин Е.* Литературная критика // Лит. обозрение. – М., 1988. – № 2. – С. 106–112.  
*A previen of dystopia* // Times lit. suppl. – L., 1969. – N 3502, 10 apr. – P. 382.  
*A soviet heretic: essays by Yevgeny Zamyatin / Intr. by Shane S.* – Chicago : Publisher : University of Chicago Press, 1970. – XX, 322 p.  
*Brown E.* Zamjatin and english literature // Amer. contr. to the 5 th Intern. congr. of slavists. – Hague, 1963 a. – P. 21–40.  
*Brown E.* Prophets of Brave new world // Russ. lit. since revolution. – N.Y., 1963 b. – P. 69–94.  
*Brown Cl.* Rational numbers // Spectator. – L., 1970. – Vol. 224, N 739. – P. 246–247.  
*Edwards T.* Three Russia writes and the irrational: Zamyatin, Pilniak a. Bulgakov. – Cambridge : Cambridge University Press, 1982. – XII, 220 p.  
*Collins Ch.* Zamjatin's «We» as myth // Slavic and East European Journal. – Madison, 1961. – Vol. 15, N 2. – P. 125–133.  
*Howe S.* The fiction of antiutopia // New rep. – Wash., 1962. – Vol. 146, N 17. – P. 13–16.  
*Kleberg L.* Utopia and its negations: Lit. utopia in Russia before revolution // Russ. history. – California, 1984. – Vol. 7, N 2/3. – P. 209–219.  
*Proffer C.* Notes on the imagery in Zamjatin's «We» // Slavic and East European Journal. – Madison, 1963. – Vol. 17, N 3. – P. 269–278.  
*Richards D.* Four utopias // Slavonic and East European Review. – L. : Univ. College London : School of Slavonic and East European Studies, 1961. – Vol. 15, N 94. – P. 220–228.  
*Steinhoff W.* George Orwell and the origins of «1984». – Michigan : Univ. of Michigan Press, 1976. – 228 p.  
*Suvin D.* Metamorphoses of SF: On the polit, a. history of lit. genre. – New Haven : Yale Univ. Press, 1979. – XVIII, 317 p.  
*Watt A.* George Orwell and Evgenij Zamjatin // Quadrant. – Sydney, 1984. – Vol. 28, N 7/8. – P. 110–111.

**Новикова О.А.**

## **УТОПИЯ АЛЕКСАНДРА ГРИНА<sup>1</sup>**

### **Введение**

Казалось бы, после полувека критики, неприятия и признания место Александра Степановича Грина в отечественной культуре определено окончательно. Собратья Грина по литературе, а вслед за ними и многочисленные исследователи его творчества говорят о «романтике со светлой душой», сказочнике, грезившем о несбыточном.

Известно, однако, что Грин был угрюмым, нелюдимым человеком, чуравшимся восторженной сентиментальности. Известно и то, что он не жаловал людей, называвших его произведения сказками<sup>2</sup>.

Воспоминания и работы о Грине не лишены ощутимого привкуса снисходительности. Пишущие считают, что многое в его жизни и творчестве нуждается в оправдании: принадлежность к партии социалистов-революционеров; отсутствие в сочинениях русских имен и названий; очевидная удаленность от всего злободневного, современного; нереалистический метод. А ведь эпоха,

---

<sup>1</sup> Первая публикация: Социокультурные утопии XX века. – М. : ИНИОН РАН, 1988. – Вып. 6. – С. 176–200.

<sup>2</sup> Жена писателя, Нина Николаевна Грин, рассказывает, что Грин был глубоко оскорблен, услышав вопрос Пильняка о «сказочках», которые он пишет. См. Грин Н.Н. Из записок о Грине [Воспоминания ... , 1972, с. 379].

в которую выпало жить Александру Грину, была не из тех, от которых легко отстраниться: писательство его пришлось на 1906–1932 гг., перед его глазами свершились три русские революции, Первая мировая и Гражданская войны, перипетии послеоктябрьского периода. Да и самого его едва ли можно назвать пассивным созерцателем этих катаклизмов: во многих из них он вольно или невольно принимал участие.

Неясен самый жанр его произведений. Новеллы и романы Грина не втискиваются в привычные рамки приключенческой<sup>1</sup> или научно-фантастической литературы, обнаруживая свое несходство также и с классическим романом или новеллой. Достаточно сравнить романы Грина, например, с «Эликсиром Сатаны» Гофмана или «Генрихом фон Офтердингеном» Новалиса, а его новеллы – с новеллами В. Одоевского<sup>2</sup>.

Изобретенная Гринем страна – родина его героев – воистину утопия, Нигдейя, но блаженной страной, Эвтопией, ее трудно назвать. В этой стране полноправны благородство, героизм, чудо, веселье и радость, но ей же ведомы трусость, предательство, черная злоба и низкое мщенье. Однако Гринландия<sup>3</sup>, в отличие от Лилипутии, не памфлет, направленный против существующего миропорядка. Не о несправедливом социальном устройстве идет тут речь, а о добре и зле, не зависимом от социального строя. «...Гринландия не утопия в значении критики старого и утверждения нового, хотя верно то, что ее географическая “изоляция” и вообразимый характер кое-чем обязаны традиционному утопическому идеалу. Мир Гринландии нельзя назвать образцовым, а ее жителям далеко до совершенных людей; как и в реальном мире, по ту сторону моря, здесь живут порочные и подлые люди» [Beaujour, 1970, p. 55].

---

<sup>1</sup> Мы понимаем под приключенческой литературой ту, в которой приключение играет центральную роль в повествовании. Ведь в исландских сагах или рыцарских романах также немало приключений, но никто не решится их отнести к приключенческому жанру. – *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Романтики прошлого и Грин по-разному осмысливают такую важную романтическую категорию, как чудесное. Чудо в произведениях Гофмана, Одоевского вторгается в реальный, узнаваемый мир немецких или русских городов. Чудеса Грина случаются в мире несуществующем. Даже в поздних новеллах Грина, где действие происходит в Петербурге, полного отождествления с действительностью не происходит из-за экзотизма имен. – *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Так назвал вымышленную страну К. Зелинский. Слово прижилось. – *Прим. авт.*



Явление Грина так необычно в нашей литературе, что наводит на мысль об отсутствии генетической связи с ней. Кого можно назвать предшественником Грина в литературе? Кого последователем? Между тем ранние рассказы писателя легко включаются в русло русской литературной традиции. Они реалистичны, бытописательны, привычны для читателей Чехова и Короленко. Что же заставило Грина искать другие пути в литературе, в чем корни этой необычности? Иногда комментарием к написанному писателем, комментарием, много в нем объясняющим, может стать его биография. Книга английского литературоведа Николаса Лакера «Александр Грин: забытый мечтатель» [Luker, 1982], вышедшая в 1982 г. в Ньютонвилле, является попыткой такого комментария. Существенной для понимания творчества автор считает биографию писателя.

Александр Степанович Гриневский (Грин – литературный псевдоним) родился в 1880 г. в семье сосланного участника польского восстания Степана Гриневского. Играм с товарищами Грин явно предпочитал одиночество, проводя все свободное время за чтением книг, где много «действий»<sup>1</sup>. По странной и многозначительной случайности первым прочитанным им самостоятельно словом было слово «море». Вскоре Грин обнаруживает еще одно присущее ему свойство – неумение адаптироваться в социальной жизни. Выдворенный из реального училища за непочтительные стихи о преподавателях, он не раз и впоследствии оказывается на грани исключения, и только хлопотам отца он обязан завершением образования. Выпускник городского вятского училища мечтал о море, сверкающей жизни, кипящей, без сомнения, в далеких странах, и в 1896 г. он отправляется в Одессу искать место матроса. Грин долго не мог найти работу, голодал, спал в ночлежках, а когда с помощью добрых людей, пожалевших худенького мальчика, сыскал место матроса на каком-то судне, оказалось, что труд в море будничен и тяжел, связан с унижениями и насмешками.

Затем Грин был маркировщиком, пекарем, переписчиком, банщиком, нищим, актером, грузчиком. Он часто терял работу, и тогда его настигали голод, ночлежки, гибельное осознание своего одиночества в мире. Устав от неустроенности, Грин добровольно определился солдатом Оровайского полка (как первый ребенок

---

<sup>1</sup> Действия, деяния, берутся Грином в исконном значении этого слова – подвиги, сохранившемся, например, в названии романского героического эпоса – *chanson de geste*, что значит «песнь о деяниях», либо *gesta* – деяние. – *Прим. авт.*

в семье он не подлежал воинской повинности). «Моя служба прошла под знаком непрерывного и неистового бунта против насилия...», – напишет он потом в очерке «Тюремная старина» [Грин, 1965, т. 6, с. 400]. В 1902 г. Грин сблизился с социалистами-революционерами, вступил в партию и бежал из полка. Партия, воспринимавшаяся тогда как законная наследница героической «Народной Воли», еще только оформлялась, совсем еще недавно слились воедино силы, уцелевшие после разгрома «Северного союза социалистов-революционеров» и «Южной партии социалистов-революционеров», она вобрала также «Рабочую партию политического освобождения России», основанную «бабушкой русской революции» Брешко-Брешковской и знаменитым Григорием Гершуни. Вышли из печати первые номера «Революционной России», прогремели первые выстрелы<sup>1</sup>. Русское общество, полвека бывшее свидетелем драматического столкновения между властью и революционерами, теперь решительно приняло сторону последних. В революционеры шли, как Николенька Ростов в гусары, – эти слова О. Мандельштама (также готовившегося стать членом партии эсеров) верно передают отзывчивость русской молодежи, «русских мальчиков», к свободолобивым идеям и огромную притягательность образа революционера, воплощавшего и героизм, и почти религиозное подвижничество, нравственную идеальность, сочетавшуюся с мятежностью, жертвенность и самозабвенность.

Грин бросился в революцию, как некогда в море. Он перешел на нелегальное положение, писал прокламации, шифровал письма, ездил инспектировать комитеты в других городах. Его революционная биография вместила в себя и арест, и попытки побега из тюрьмы, и ссылку, и побег из ссылки, дружбу, разрыв с любимой женщиной. Подруга Грина, как и он, член партии социалистов-революционеров, решила расстаться с ним (похоже, причиной были идейные разногласия), и тогда он, обезумев от горя, стрелял в нее. Рана была неопасной, и Киска (партийная кличка Екатерины Александровны Бибергаль) скоро выздоровела. Со своей будущей женой, Верой Абрамовой, Грин познакомился в тюрьме, куда она пришла в качестве «невесты» заключенного.

Отход Грина от революции начался, кажется, именно тогда, когда ему было поручено совершить террористический акт, кото-

---

<sup>1</sup> 2 апреля 1902 г. Балмашевым был убит министр внутренних дел Сипягин, 26 июля того же года Комура стрелял в князя Оболенского, херсонского и харьковского губернатора. – *Прим. авт.*

рыми в те дни увлекались представители практически всех революционных течений. Но Грин, пройдя необходимый карантин<sup>1</sup>, отказался участвовать в покушении. Он остро ощутил ужас и неестественность убийств, их противостояние живому строю жизни. Грин проясненно увидел теневую сторону сияющего облика революционеров – борьбу честолюбий, безответственную легкость в манипулировании судьбами людей во имя высших целей, глущую межпартийную рознь. Этот опыт осмыслен и описан в ранних рассказах писателя.

Бежав из ссылки, живя в Петербурге под чужим именем, Грин начал всерьез писать. И отошел от революции, вновь противопоставив себя большинству, верящему в действенность политических программ и социального реформаторства. И все же революционный опыт Грина относится к числу формирующих. Без этих лет не было бы Грина-писателя, как не было бы писателя Достоевского без Семеновского плаца.

В 1906 г. в газете «Биржевые новости» напечатан первый рассказ писателя «В Италию». С тех пор он публикуется довольно регулярно. Но только в 1909 г. в «Новом журнале для всех» выходит рассказ «Остров Рено», который написан в настоящей гриновской манере и который сам автор считал настоящим своим рассказом. Критика благосклонно встречает рождение нового русского писателя: «Это лицо настоящего таланта»<sup>2</sup>. В дальнейшем, впрочем, Грину пришлось выслушать много несправедливых упреков в подражательстве западной приключенческой литературе – Э. По, Г. Эмару. Однако он пользуется читательским признанием, и в 1913 г. издательство «Прометей» выпускает в свет трехтомное собрание его сочинений. Грин входит в литературную среду, живет литературным заработком. Иногда это заставляет его спешить, писать для денег, вероятно, поэтому написанное им в те годы очень неровно.

Февральскую революцию Грин встретил в финском местечке Лоунатиокки, куда он был сослан за непочтительные высказывания об императоре. Он спешно возвращается в Петербург, где его застигает Октябрьская революция. Грин, однако, не разделяет эн-

---

<sup>1</sup> Перед совершением «акта» террорист должен был пройти «карантин». Его посылали в другой город, где он должен был воздерживаться от всяких контактов. Тогда, в случае ареста, полиция теряла возможность найти его связи. – *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Цит. по: Грин, 1965. – Т. 1. – С. 459.

тузиазма приверженцев революций. Связь с эсерством и поражение первой русской революции подорвали веру писателя в успешность насильственных методов политической борьбы и определили не только дальнейшую пассивность его общественных взглядов, но и консервативность позиции, занятой им в дни Октября.

Во время Гражданской войны Грин был призван в Красную Армию, служил (недолго) связным, но заболел брюшным тифом и был отослан в Петроград. Несколько дней в бреду и лихорадке, он скитался по знакомым, а затем благодаря вмешательству Горького его поместили в больницу. Когда Грин выздоровел, ему дали комнату в Доме искусств, где тогда жили Н. Гумилев, О. Мандельштам, В. Рождественский и др. Соседи запомнили его как очень неразговорчивого, нелюдимого человека. Вскоре он был выселен из Дома искусств «за грубость»<sup>1</sup>. В это же время Грин счастливо женится на Нине Николаевне Мироновой, ставшей его верным другом и помощницей, немало сделавшей для того, чтобы согреть и осветить его последние годы. Нина Николаевна настояла на переезде в Крым.

20-е годы были трудными для Грина. Ему не прощали «социальной пассивности», «отказа от выполнения социального заказа». Он подвергался непрерывным нападкам деятелей РАППа, упорно отказывался писать иначе. Последние годы прошли в тяжелой бедности. Жена писателя просила знакомых помочь, прислать денег, и смертельно больной Грин приписывал дрожащей рукой, едва различимым почерком: «Без денег и чаю». Нина Николаевна обращалась за помощью в Литфонд, Грин просил о пенсии, а затем просто о выдаче 200 руб<sup>2</sup>, но молчали писательские организации. Осип Мандельштам звонил, хлопоча о Грине, даже секретарю Горького, но ничего не добился. Когда он сообщил тогдашнему председателю Литфонда о смерти Грина (1932 г.), тот ответил: «Умер? Хорошо сделал» [Мандельштам Н.Я., 1987, с. 183].

В 30-е годы отношение к Грину изменилось. Было сказано: «Нашему времени нужны мечтатели», и книги Грина снова начали издаваться. Правда, речь шла преимущественно о феерии «Алые паруса». А в январе 1950 г. два крупнейших литературных журнала – «Знамя» и «Новый мир» опубликовали разгромные статьи

---

<sup>1</sup> Приказ подписан В. Рождественским и М. Горьким. – *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Вот строки из письма А.С. Грина: «... обращаюсь с покорнейшей просьбой выдать мне 200 рублей, которые выведут меня из безусловно трагического положения.» – [Цит. по: Воспоминания ... , 1972, с. 564].

критиков Тарасенкова и Важбаева, сделавших независимо друг от друга открытие: Грин – космополит и проповедник космополитизма. Вот когда, действительно, стало ясно, что Грин хорошо сделал, что умер.

60-е годы принесли Грину реабилитацию и популярность. Американский ученый так объясняет его признание среди советских читателей: «Грин однажды сказал о себе, что испытывает постоянную необходимость жить волшебной сказкой. То, что люди испытывали ту же необходимость, сделало Грина самым популярным советским писателем в течение его жизни и после смерти» [цит. по: Beaújour, 1970, p. 211]. Сходную точку зрения высказывает в книге «Невидимая страна: Исследование художественного воображения Юрия Олеши» Элизабет Божур: «Образы произведений Грина стали частью менталитета бунтующей молодежи шестидесятых, пожелавшей освободиться от фальши и ханжества во имя чего-то неопределенного, но чистого» [Beaújour, 1970, p. 16]. Сила Грина в том, считает она, что он утверждает мораль индивидуальной, а не коллективной честности и искренности.

60-е годы принесли еще и новое издание сочинений А. Грина (в которое вошла примерно половина написанного им). Начали появляться критические работы, посвященные разбору его произведений, творчество Грина стало привлекать внимание литературоведов. За прошедшие с того времени 20 лет было написано немало исследований о Грине, защищены кандидатские и докторские диссертации, неоднократно публиковались его произведения. Тем не менее не вышло в свет полное собрание сочинений, мало биографических работ, не полностью опубликованы воспоминания В. Калицкой, первой жены писателя, и Нины Николаевны Грин. Переиздаются преимущественно «Алые паруса», романы и несколько рассказов. Совсем редко выходят превосходные новеллы 20-х годов.

## Утопия Александра Грина

Время, в которое довелось жить Александру Грину, было временем повышенного интереса и доверия общества к программам социального переустройства и грандиозным экспериментам. Возникло немало рецептов всеобщего счастья, в большинстве своем поражающих простотой достижения универсального благополучия: стоило выполнить некое условие, самое большее ряд условий, как жизнь станет прекрасна. Это требовало кратковременного напря-

жения сил, а результаты обещались великолепные. Возникло небывалое доселе внимание к будущему, переориентация на него общественного сознания. Все прошлое признавалось неразумным, неверным, отсталым и посему безоговорочно отвергалось. «Распалась связь времен...» Идея преемственности жизни и культуры вдруг показалась нелепой, и очень скоро возникнет и утвердится сначала во времени, а потом и в пространстве ощущение абсолютных временных и пространственных рубежей, отсекающих одну эпоху от другой, раздирающих живую ткань истории и неразделимость мира. Разломы времени превращали жизненный путь человека в коллективно осуществляемые «этапы большого пути», в цепь коротких перебежек, вслед за каждой из которых – очередной рубеж, отрезающий пережитое. Человек терял ответственность за прошлое, потерявшее экзистенциальную значимость, а вся жизнь оказывалась лишь черновиком, подготовкой к «сияющему завтра». Упрощенно-рационалистический подход к решению всех жизненных проблем одерживал победу за победой. Слово «научный» стало высшей похвалой, а поклонение науке почти религиозным. Общество рукоплескало успехам техники и тщилося на ее фундаменте воздвигнуть прекрасный новый мир. Родился и расцвел новый литературный жанр – научная фантастика.

Грин не проявлял особого интереса к программам политических партий, с опаской относился к чудесам техники. В противовес им он создал новый свет, не существующую реально страну, описал ее города и веси, населил ее, не указав ни социальной организации этой неведомой жизни, ни ее материальной основы, хотя желание «изменить естественный ход вещей согласно мечте или вымыслу» [Грин, 1965, т. 1, с. 41] было ему не чуждо. Менее всего владеет Грином учительский пафос утописта – не альтернативную модель общественного устройства он предлагает, но нечто совсем иное.

Грин думал, что мир спасет не красота и не наука, и не революция, а личное деяние. Его миропонимание было героическим, и в эпоху оперирования коллективистскими категориями он верил в ценность индивидуального действия. Созданная им утопия относится к тем, которые английские исследователи Г. Гюнтер и Д. Гюнтер называли внутренними<sup>1</sup>, это утопия нравственного и мировоззренческого усовершенствования, обращенная не к классам и не к сообществам, а к человеку, когда он один. Одиночество, изо-

---

<sup>1</sup> См.: Социокультурные утопии XX века : реф. сб. – М. : ИНИОН РАН, 1978. – Вып. 1. – С. 282.

лированность, по мнению А. Грина, неизбежны и, если это не условие самоусовершенствования, то, по крайней мере, нечто ему сопутствующее. Все герои Грина противостоят своему людскому окружению. Самое большое соединение, допускаемое в произведениях Грина, это союз двоих. Герой, ощутив свою непохожесть на других, безликих, довольствующихся готовыми рецептами жизни, может захотеть остаться один (как Тарт, персонаж рассказа «Остров Рено», обретший рай на потерянном в океане острове), может создать рай для других (подобно Стилю из «Сердца пустыни»), но никогда не стирается грань, отделяющая его от остальных, не обладающих его силой, красотой, способностью видеть и творить чудесное. Чудесное, на языке Грина, не означает сверхъестественного, в мире его произведений нет места грозной фантастике во всех ее формах от архаичной (ведьмы, злые духи) до модернизированной (марсиане); речь идет о радостных чудесах, подобно невероятному, т.е. неожиданному явлению алых парусов или столь же удивительной способности перейти море посуху («Бегущая по волнам») и парить в воздухе (Друд из романа «Блестящий мир»). Важно и то, что необыкновенный человек не спешит поработить человечество и овладеть мировой властью, подобно инженеру Гарину из известного романа А. Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», но и не стремится поставить ее на службу людям, подобно многим другим героям многих других произведений. Он использует ее лишь для того, чтобы удивить людей, как Друд, иногда помочь путникам, попавшим в переделку, как Фрэнзи Грант.

Мы уже говорили о том, что творчество А. Грина как будто не имеет корней в русской литературе. Не случайно Анна Ахматова говорила о его произведениях, что они – перевод с неизвестного<sup>1</sup>. Но, по крайней мере, в одном он верен традиции – кошмары русских писателей мучают и его. Вслед за Достоевским он провидит гибель Петербурга, города, символизирующего европейскую ориентацию русской культуры, культуру как оппозицию естест-

---

<sup>1</sup> Некоторое объяснение «странности» произведений А. Грина – его необычному языку, перенесенности действия в вымышленные страны – можно встретить в записках Новалиса: «Если в большом и пестром обществе ты захочешь поговорить с немногими, с кем не сидишь рядом, придется говорить на особом языке. Этот особый язык может быть чужим либо по тону, либо по образам. Последний будет языком тропов и энигм» [Новалис, 1987, с. 44]. Что же это за немногие? Это единомышленники Грина – те, чья душа открыта чудесному.

венности, почвенности: «С купола Исаакиевского собора, кружась, неслись вниз темные фигуры – град статуй, поражая землю гулом ударов. Купол осел, разваливаясь, колонны падали одна за другой, рухнули фронтоны, обломки их мчались мимо меня, разбивая стекла подвальных этажей...

Грохот, напоминающий пушечную канонаду, раздавался по всем направлениям; это падали, равняясь с землей, дома. К потрясающему рассудок гулу присоединился другой, растущий с силой лавины – вопль погибающего Петербурга. Фасад серого дома на Адмиралтейском проспекте выгнулся, разорвал скрепы и лег пыльным обвалом, раскрыв клетки квартир... Город потерял высоту, стал низким; уцелевшие дома казались среди развалин башнями; всюду открывались бреши, просветы в параллельные улицы, дымные перспективы разрушения. Я бежал среди обезумевших, мертвых и раненых. Невский проспект трудно было узнать. Адмиралтейский шпиль исчез. На месте Полицейского моста блестела Мойка, вода захлестывала набережную, разливаясь далеко по мостовой...» [Грин, 1965, т. 3, с. 218–219]<sup>1</sup>. Немного позднее Мандельштам напишет: «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной...» [Мандельштам, 1925, с. 16)]. Обреченность Петербурга, его призрачность были причиной появления этого города на страницах произведений Грина наряду с Зурбаганом или Лиссом. Грин избегал реального пространства, земной географии, он строил свою, параллельную, реальность и мог подробно описать ее: «Как есть такие люди, так есть семьи, дома и даже города, подобные вышеприведенному примеру – человеку с его жизненным настроением.

Нет более бестолкового и чудесного порта, чем Лисс, кроме, разумеется, Зурбагана. Интернациональный, разноязычный город определенно напоминает бродягу, решившегося погрузиться в дебри оседлости. Дома рассеяны как попало, среди нелепых намеков на улицы, но улиц, в прямом смысле слова, не могло быть в Лиссе уже потому, что город возник на обрывках скал и холмов, соединенных лестницами, мостами и винтообразными узенькими тропинками. Все это завалено сплошной густой тропической зе-

---

<sup>1</sup> Рассказ «Земля и вода», датируется 1914 г. «Смертный воздух» надвигающейся катастрофы ощущался в те дни многими. Чуть позже, в 1916 г. Бенедикт Лившиц напишет: «Уже на берегах Невы / истаивает призрак сонный, / Расковываются грифоны / И ерзают пред схваткой львы...» Так же, как и в рассказе Грина, город, знаменитый своей стройностью, приходит в зловещее движение.



ленью, в веерообразной тени которой блестят детские, пламенные глаза женщин. Желтый камень, синяя тень, живописные трещины старых стен...» [Грин, 1965, т. 4, с. 244].

Идеальный город для Грина – это город, обладающий собственным настроением, осуществляющий свою идею. Город, чье материальное воплощение подчинено, даже подавлено его духовной сущью. Это город еще до своего начала представленный во всех своих подробностях. Конечно, Петербург отвечал всем этим условиям. Но и Петербург заинтересовал Грина не в блеске славы, а на закате, в тот краткий миг, когда «блистающий покров» еще скрывает бездну, но уже не скрывает, что бездна рядом.

Катаклизм скоро разразился. Им, по мнению А. Грина, была социальная революция, приведшая в движение не камни, а огромные массы людей. В дни революции Грин пишет феерию<sup>1</sup> «Алые паруса», задуманную еще в 1916 г. Толчком к возникновению замысла стал выставленный в витрине магазина игрушечный бот с красным парусом. Грин не расставался с рукописью даже на фронте Гражданской войны. Оконченная в 1922 г., в 1923 г. феерия была опубликована, и странно должна была выглядеть эта вещь – почти сказочная история со счастливым концом – после безумного озлобления братоубийственной войны.

Что же руководило автором феерии? Мы отвергаем мысль, что бури времени его не задевали, что он стремился уйти от страшной действительности в безмятежный мир вымысла. Грин был прав, обижаясь на людей, считавших его произведения сказками, исследователи [например, см.: Загвоздкина, 1975] определяют их как притчи.

Вспомним, о чем идет речь в «Алых парусах». Мир феерии разделен на три части: Каперна<sup>2</sup>, родная деревушка Ассоль, о которой мы знаем, что она располагается недалеко от Лисса;

---

<sup>1</sup> Слово «феерия» означает: 1) представление с фантастическим сюжетом, красочными костюмами и декорациями, с широким использованием сценических эффектов; 2) волшебное, сказочное, зрелище (Словарь иностранных слов. – М.: Сов. энциклопедия, 1984. – С. 522). Слово, которое Грин использовал для определения жанра своего произведения, неотделимого от театральности, зрелищности. Мир феерии – мир, отделенный огнями рампы; действующие лица – актеры, а читатели – зрители.

<sup>2</sup> Его название, как отметил Ковский [Ковский, 1966, с. 59], близко названию евангельского города Капернаума. В повести есть мотив мученичества, характерный для житийной литературы (преследования Ассоль), чудесное избавление и посрамление обидчиков – также традиционные элементы агиографии.

где-то в другой стране находится аристократический замок родителей Грэя; корабль Грэя – некая плавучая территория, он бороздит воды неведомых морей, пристает к неизвестным берегам; Грэй богат, предназначение судна не указано, это подчиняет передвижение корабля не приземленной необходимости, но свободной воле капитана. Единственное связующее звено – Грэй, обладающий, как справедливо заметил канадский литературовед Бэрри Шерр, всеми чертами сказочного принца, героя. Менее всего он моряк, море для него не работа, а воплощенная мечта, мечта героическая.

Мечта Ассоль о корабле с алыми парусами – скорее, не мечта, а ожидание чуда, готовность к чуду. Случайная детская встреча с бродячим сказочником лишь оформила эту открытость небывалому, придав ей определенные очертания. Способность прозреть за обыденностью бытие, высшее, чудесное – драгоценное свойство, отличающее в произведениях А. Грина душу живую от мертвых душ, живущих в стандартизированном мире реальности, незыблемых причинно-следственных связей.

Все утопические модели общества уповают на могущество разума, способного развязать материю жизни, раскрыть все ее тайны, свести ее разнообразие к более или менее сложным схемам и выработать общеприемлемый вариант. Ни одна из утопий не оставляет места удивительному, «человека заставляют жить в блаженстве, выстроенном из геометрических идиллий, регламентированных восторгов... какие может представить зрелище совершенного мира, мира готовых инструкций» [Cioran, 1960, p. 141]. В научно-фантастических романах, как правило, также не случается чудес, а все странные происшествия имеют свое материалистическое объяснение. Конфликт, лежащий в основе большинства произведений А. Грина, – это тяжба между враждебным к чудесному большинством и одиноким мечтателем. Тяжба, победа в которой до поры до времени на стороне мечтателя благодаря невероятному явлению чуда.

Носителем утопического начала в повести является Грэй. Он обладает всеми качествами традиционного утопического «вожато-го»: экзотичностью, принадлежностью другому миру. Но Грэй не только свидетельствует о существовании чудесного мира, но и создает его. Истина, – говорит он, – состоит «в том, чтобы делать чудеса своими руками». Однако блистающий мир Грэя – это «сад, запретный для многих, рай, открытый не всем». Он не универсален, доступен только избранным – в отличие от Идеального Града традиционных утопий (любой человек, оказавшись в совершенном

обществе, описанном Мором или Кампанеллой, в состоянии оценить его преимущества и вкусить от всех его благ). Он существует лишь для тех, у кого «душа таит зерно пламенного растения – чуда» [Грин, 1965, т. 3, с. 61].

Блистающий мир, который видят герои Грина, – не вымысел, не сказка. Существование его объективно, хотя реальность эта не материальна, а идеальна. Он существует так же, как существует мечта о Золотом веке; ее сияющий свет заставлял людей менять уклад жизни, вооружаться, плыть в неведомые земли, томиться в темницах, сражаться и умирать. Но блистающий мир – это не епархия искусства, художник может лишь свидетельствовать о нем, как неизвестный автор картины из новеллы «Фанданго» (1927), и суть искусства, по Грину, именно в этом. Реалистически написанный пейзаж оказывается в этой новелле при наступлении чудесного, т.е. подлинного, бытия лишь неумело сделанным коллажем, дешевой подделкой. Грин понимал искусство как подвиг преодоления материи, прорыв в иной, высший мир, в свет. В отличие от романтиков он не ограничивал круга избранных, допущенных в этот прекрасный мир, сообществом артистов, художников. Важна не способность творить, а возможность провидеть, Леонардо да Винчи нашел свой знаменитый синий свет, когда узнал, что в основе сверкающей синевы лежит чернота. Блистающий мир Грина не ведает этой черноты, священного сумрака<sup>1</sup>, ему известен лишь ослепительный, бесконтрастный свет. Это необычное

---

<sup>1</sup> В те годы, когда Грин формировался как писатель, В. Иванов говорил о «черноте полудня», А. Ахматова любила повторять слова Пушкина о «священном сумраке», а О. Мандельштам утверждал: «Есть в лазури слепой уголок и в блаженном полудне всегда как спустившейся ночи наметок роковая трепещет звезда...» Сюда же, вероятно, относится образ черного солнца. Сакральная мгла, священный сумрак есть составляющие христианской культуры наравне со светом. Возникновение этого понятия, по-видимому, можно объяснить словами псалмов: «И мрак сделал покровом Своим» (Пс, 17, 12) и «Облако окрест Него» (Пс, 96, 2). Одна из глав трактата Дионисия Ареопагита «О таинственном богословии» называется «Что такое Божественный сумрак?». В ней Ареопагит говорит о таинствах богословия, которые «в глубочайшей тьме пресветлейшим образом сияют» [цит. по: Прохоров, 1987, с. 159]. В светской культуре «чернота полудня» связана не только с переживанием божественного, но, как думается, и со смертью, трагедией. Происхождение самого образа священного сумрака Максим Исповедник объясняет чрезвычайно просто: «... безмерный свет всякое зрение потемняет» [цит. по: Прохоров, 1987, с. 161].

освещение<sup>1</sup>, «резкий золотой свет» [Грин, 1965, т. 5, с. 391] присутствует во всех картинах явившегося чудесного мира. Антагонистом этого мира является окружающий гибельный мир пустоты, отвергающий мечту и чудо как нарушение рационалистического, железного счастья. «Из нее (картины. – *Прим. авт.*) шел ясный дневной свет, в то время как окна бровковского жилища были по-ночному темны» [там же, с. 390].

Гринландию нельзя отождествлять с блистающим миром. Она, скорее, несовершенный слепок этого мира и поэтому более открыта чуду, чем реальность действительного мира. Она часто может служить мостиком между посюсторонним миром и миром золотого света. Именно так случается в новелле «Фанданго», герой которой попадает из голодного и страшного Петрограда зимы 1921 г., шагнув в картину, в «Зурбаган в мае, в цвету апельсинových деревьев, в хороший Зурбаган шутников...» [там же, с. 392].

Утопия «Алых парусов» – это утопия подлинных человеческих отношений, когда доброта озарена светом поэзии, а люди чутки не только к бедам, но и к затаенным мечтаниям друг друга. Это также утопия подлинного отношения к бытию идеальному, обращенность человека к прекрасной мечте. Грину было важно исключить возможность злободневного толкования этой темы, поэтому он меняет первоначальное название феерии «Красные паруса», предпочитая цвет «благородного веселья и царственности» [Воспоминания ... , 1972, с. 48], а не политической борьбы.

Фантастичность пространства, в котором развивается действие, его изолированность (отделен от остального мира замок Грэя, отделена Каперна, несмотря на то, что к ее берегам швартуются корабли, а жители иногда посещают Лисс), – все это дает сочетание классических утопических элементов. Не менее фантастично и время феерии: тщетно мы пытались бы обнаружить в нем следы исторического времени; приметы разных эпох перетасованы, как карты в колоде, – на равных существуют парусники и пароходы, телеги и сложные механические игрушки.

---

<sup>1</sup> Ср. с картиной блаженного мира, увиденного Версильовым: «Солнце обливало их теплом и светом, радуясь на своих прекрасных детей... И все это ощущение я как будто прожил в этом сне; скалы и море, и косые лучи заходящего солнца – все это я как будто еще видел, когда проснулся и раскрыл глаза, буквально омоченные слезами...» [Достоевский Ф. Подросток // Ф. Достоевский. Сочинения. – 1957. – Т. 8. – С. 514].

Эту выключенность времени повествования из реального времени истории нельзя объяснить лишь спецификой художественного метода писателя. Романтики прошлого тяготели к исторической повести, роману, да и современные авторы НФ обычно помещают действие в прошлое или будущее. Атемпоральность до- и послереволюционных произведений А. Грина вызвана предчувствием, а затем и чувством конца истории, ее остановки. Это чувство переживали тогда многие – и сочувствующие происходящему, и противники.

«Трава на петербургских улицах – первые побеги девственного леса...», – напишет в 1922 г. один из соседей А. Грина по Дому Искусств [Мандельштам, 1987, с. 239], свидетельствуя о смерти культуры и наступлении ее антагониста – природы. Мертвый, обезлюдивший город, уже после катастрофы, предстает на страницах новеллы «Крысолов» (1924). Главный герой новеллы появляется 22 марта 1920 г. (необыкновенная для Грина точная датировка действия) на Сенной площади (не менее поразительное указание точного места происходящего). Он пытается продать книги, знакомится с девушкой, занятой тем же, и записывает ее телефон, а потом нечаянно продает книгу, в которой сделана запись. Он возвращается к себе домой, чтобы сварить несколько вырубленных за книги картошин, заболевает тифом и попадает в больницу, а вернувшись, узнает, что остался без крова. После долгих мучительных скитаний по знакомым ему везет – он встречает лавочника, у которого несколько лет назад брал бакалейные товары. Теперь этот человек «делает что-то казенное» [Грин, 1965, т. 4, с. 363]. Человек с толстым портфелем – символом власти – находит рассказчику прибежище – пустующие палаты Центрального Банка. Счастливый герой спешит к месту своего новоселья, причем его не устрашает даже мерзость запустения, царящая в покинутом доме, а также то, что он будет единственным жильцом 260 комнат. Он рассматривает свое новое жилище:

«Просторно и гулко было вокруг. Едва я покидал одни двери, как видел уже впереди и по сторонам другие, ведущие в тусклый свет далее с еще более темными входами. На паркетах грязным снегом весенних дорог валялась бумага... В некоторых помещениях прямо от двери надо было уже ступать по ее зыбкому хламу, достигающему высоты колен... Все шорохи, гул шагов и даже собственное мое дыхание звучали как возле самых ушей, – так велика, так захватывающе остра была пустынная тишина...

Не более двадцати помещений прошел я, а уже потерялся и стал различать приметы, чтобы не заблудиться: пласт извести на

полу; там – сломанное бюро; вырванная и приставленная к стене дверная доска... Иногда попадался стальной денежный шкаф с отвернутой тяжелой дверцей, как у пустой печи; телефонный аппарат, казавшийся среди опустошения почтовым ящиком или грибом на березе, переносная лестница... Сломанная перегородка, обрушенные кабины, сдвинутые к стенам столы» [Грин, 1965, т. 4, с. 364–366].

Герой начинает усваивать стиль увиденного – стиль опустошения, насильственного и потому устрашающего молчания. Наконец, он устает, находит взрезанный диван, затыкает ямы кипами бумаги и ложится. Голод не дает уснуть, и рассказчик решает взломать дверцу почему-то не взломанного шкафа. То, что он видит, поражает его ужасом – перед ним склад давно забытых, довоенных деликатесов. Такой склад потрясает больше, чем все сокровища Монте-Кристо. Внезапно мертвую тишину пустого здания пререзает пронзительный телефонный звонок. Герой берет трубку непонятно как ожившего аппарата и чудом вспоминает номер девушки. После их короткого разговора трубка снова мертвеет. Потом он слышит зовущий его нежный женский голос, но прячущаяся гостья стремится его погубить – и лишь по счастливой случайности герой остается жив.

Прижавшись лицом к маленькому оконцу, он видит кружащихся в танце людей, слышит звуки пира, возбужденные голоса. Станные пришельцы приветствуют Освободителя, который пришел избавить их от Крысолова. Неожиданно рассказчик слышит, как они называют адрес девушки. Он бросается предупредить ее об опасности, за ним гонятся. Только вырвавшись из здания, он чувствует себя в относительной безопасности. Около Банка он натывается на ребенка и женщину, к которой спешит, но вдруг, всего лишь на мгновение, жутко искажаются их черты, и герой, похолодев, понимает, что перед ним оборотни. В последнем отчаянном порыве он достигает дома девушки и узнает от ее отца, что провел ночь с крысами, а Освободителем называют самую крупную и самую страшную из них. Он узнает еще, что крысы «могут изменять свой вид, являясь, как человек, с руками и ногами, в одежде, имея лицо, глаза и движения, подобные человеческим и даже не уступающие человеку, – как его полный, хотя и не настоящий образ... Им благоприятствует мор, голод, война, наводнение или нашествие. Тогда они собираются под знаком таинственных превращений, действуя, как люди, и ты будешь говорить с ними, не зная, кто это» [там же, с. 391–392].

Вячеслав Завалишин, автор монографии о раннем периоде советской литературы, считает, что «Крысолов» – «фантазия, призванная раскрыть истинное содержание тоталитарной идеологии» [Zavalishin, 1958, p. 317]. Герой новеллы, как герой волшебной сказки, владеющий шапкой-невидимкой, присутствует незамеченным при роскошном пире элиты – нелюдей в человеческом облики, которые «убивают и жгут, мошенничают и подстрекают», «обманывают блеском своих одежд и мягкостью речи» [Грин, 1965, т. 4, с. 392]. Завалишин напоминает, что они называют своего короля-убийцу, чей укус вызывает гниение заживо, – Освободителем, а в контексте первых послереволюционных лет, считает он, это слово не могло не вызвать определенных аналогий. Не отрицая возможности таких сопоставлений, мы должны сказать, что в целом подобное истолкование представляется нам слишком упрощенным и слишком политизированным. Грином владеет более сильное чувство, чем презрение, потребное сатирику, – ужас. Герой новеллы сталкивается не с людьми, путающими главное и второстепенное, не отличающими бытийного от обыденного, но с нелюдьми, принявшими человеческий облик. Человеку нечего делать с этими существами даже не inferнальной (так как ад – принадлежность сверхъестественного, а его-то как раз и нет в этом пустом погибшем мире), не черной, а какой-то другой, серой породы. Обратные не страшны ни в одной из своих ипостасей – ни в качестве крыс, ни в качестве людей, – они страшны именно тем, что их сущность неуловима и легко может быть изменена. Это не страшные злодеи ранних рассказов Грина («Трагедия плоскогорья Суан»), грозящие несчастьями; крысы убивают, подстрекают и уничтожают, «обманывая блеском своих одежд и мягкостью речи»; это не абсолютное зло, это уничтожение абсолюта. По улицам становится страшно ходить, опасно подходить к ребенку, ведь нелегко понять, кто твой случайный собеседник – человек или крыса. И лишь один человек осознает всю величину опасности и противостоит ей – Крысолов. На этот раз он побеждает своего врага, но эта победа не уничтожает ощущение трагедии, чего-то непоправимого.

Тема нелюдей, начатая в «Крысолове», продолжается в новелле «Серый автомобиль» (1925), герой которой опознает в прекрасной девушке Корриде восковую куклу с хитроумным механизмом внутри. Окружающие не видят этого жуткого существования машины в людском облики среди людей. Механизмы сговариваются, и героя настигает серый автомобиль. Герой в отчаянии рассказывает людям о «заговоре окружности против

центра» [Грин, 1965, т. 5, с. 218]. В центре он видит людей с «мудрым и гармоническим ритмом, во всей полноте жизненных сил, владеющих собой, с улыбкой даже в страдании. Они неторопливы, потому что цель ближе от них. Они спокойны, потому что цель удовлетворяет их. И они красивы, так как знают, чего хотят. Пять сестер манят их, стоя в центре великого круга, – неподвижные, ибо есть источник движения. Их имена: Любовь, Свобода, Природа и Красота.

По окружности же с визгом и треском, как бы обгоняя внутренние, все более близкие к центру существования, но фатально одновременно с теми, описывает, описывает бешеные круги ложная жизнь, заражая людей меньших кругов той же лихорадочной насыщенностью, которая полна сама и нарушает их все более и более спокойный внутренний ритм громом движения, до крайности удаленного от истины. Это впечатление лихорадочного сверкания, полного как бы предела счастья, есть, по существу, страдание иступленного движения, мчащегося вокруг цели, но далеко – всегда далеко от них... Этот внешний вихрь бессмысленных торопливостей, за гранью которых – пустота» [там же, с. 219].

Однако его предупреждение остается неслышанным. Никто не верит словам о том, что ложная жизнь, предлагая людям неподлинные цели, невероятную и бессмысленную спешку, тщится скрыть свою настоящую суть – пустоту, бездну. У Крысолова были еще союзники, герой «Серого автомобиля» одинок в своем провидческом отчаянии. Ложная жизнь торжествует, завладевая все большими пространствами внутри окружности – круга земного.

Многие советские исследователи, пишущие о А. Грине, отмечали, что только после революции он сумел перейти к написанию романов, по-видимому, предполагая, что роман всегда лучше, чем новелла, а повесть лучше, чем рассказ.

Действительно, первый роман А. Грина «Блистающий мир» окончен в 1923 г., через год после «Алых парусов». Друд, главный персонаж романа, наделен чудесной способностью летать, свободно парить в воздухе, уличая законы природы в тысячелетнем вранье, как говорит один из действующих лиц романа. Его полет в цирке потрясает людей, но он приобретает и смертельных врагов в лице государственных деятелей. Представитель власти, министр, говорит о причинах своей ненависти достаточно ясно и знакомо: «Я беру – предположительно – злую волю, так как добрая доказана быть не может» [Грин, 1965, т. 3, с. 99]. Министр уверен, что летящий человек, «это потрясающее диво» [там же], нарушит равно-



весие, размеренный порядок жизни. В жизни не должно быть места чудесному, считает представитель государства. Его племянница Руна восхищается Друдом, он притягивает ее, так как ее душа открыта необычному. Но Руна не Ассоль. Чудесный женский образ, характерный для предшествующего творчества А. Грина, раздваивается на две ипостаси: добрую и злую. (Эта расколотовость женского образа, столь значимого для художественного мировосприятия писателя, – характерная черта его последних вещей. Достаточно вспомнить двух сестер из «Дороги никуда», роман «Джесси и Моргиана».) Руна видит в чуде лишь средство овладения миром, и когда Друд отказывается это сделать, он приобретает в ее лице еще одного безжалостного врага. Государственная машина, впервые появляющаяся в творчестве А. Грина, делает все, чтобы уничтожить человека, не похожего на других, не гнушаясь арестами его друзей и случайных знакомых, услугами наемных убийц. К Руне является никому не известный человек в черном сюртуке, который сообщает, что цель всей его жизни – погубить Друда. И Руна передает Друда в руки убийц. Черный человек, называющий себя Руководителем, удивительно единодушен с чиновниками: «Его (Друда. – *О.Н.*) существование нестерпимо... Он бродит по мастерским молодых пьяниц, внушая им или обольщая их пейзажами неведомых нам планет, насвистывая поэтам оратории и симфонии, тогда как жизнь вопит о неудобоваримейшей простоте; подталкивает изобретателей, тревожит сны и вмешивается в судьбу. Неподвижную, раз навсегда данную, как счастливая картина, жизнь волнует он, и меняет, и в блестящую даль, смеясь, движет ее... Есть жизни, обреченные суровым законом бедных и страданием безысходным; холодный лед крепкой коркой лежит на их неслышном течении; и он взламывает этот лед, давая проникать солнцу в тьму глубокой воды. Он определяет и разрешает случаи, по его воле начинающие сверкать сказкой...»

Друд – самый сильный и могущественный герой Грина, он соединяет в себе образы героя, мечтателя, сверхчеловека, посланца и представителя блистающего мира. Но он терпит поражение и погибает, преданный Руной и загнанный изобретательной ненавистью Руководителя и его подручных.

Последний и самый печальный роман А. Грина – «Дорога никуда» (1930). Его герою Давенанту не удастся даже приблизиться к блистающему миру. Цель зловещих случайностей все время уводит его от сверкающей страны. Храбрость, доброта, одаренность, способность видеть больше, чем окружающие, оказываются

бессильными перед подлостью, подлогом, изменой. Лишь в агонии его на мгновение посещает сверкающее, неясное видение. Ложная жизнь торжествует.

Последние романы Грина кончаются трагично. Гибельный мир становится все сильнее, он истоиво и планомерно губит все исключительное, все, проникнутое отблеском блистающего мира. Действующие лица, представляющие мир тьмы и гибельной пустоты, – механизмы, куклы, крысы и железная государственная машина (однажды Грин обмолвился – «железное рыканье государства», но тогда, в пору написания «Алых парусов», ему казалось еще, что оно не в состоянии помешать чудесному миру). В их мире, выключенном из течения истории, мире небытия, нет места героизму, поэзии или любви. Нечеловеческая сила – оборотни – пользуется для уничтожения этих опасных явлений убийством, предательством, подлостью. Гибельный мир темен, несмотря на «впечатление лихорадочного сверкания» [Грин, 1965, т. 5, с. 219], – его не освещают лучи блистающего мира; это – слепящая тьма.

Тема предательства и отречения, начавшаяся в «Блистательном мире», нарастает в «Дороге никуда», чье название звучит зловещим пророчеством и, может быть, связано с воспоминаниями Грина о его революционном прошлом, о его принадлежности к разгромленной бывшими союзниками партии. Уничтожение всего исключительного, лишение права на мечту, на непохожесть, ориентация на ложные ценности, оборотни, обладающие властью, гибель культуры – эти темы также были подсказаны Грину его временем. И всему этому он противопоставил свое слово и свою утопию – утопию подлинного отношения к высшему бытию и утопию добра, любви, свободы, правды, природы и красоты.

### Список литературы

- Воспоминания об Александре Грине. – Л. : Лениздат, 1972. – 607 с.
- Гарденберг фон Ф. (Новалис) Вера и любовь, или Король и королева // Эстетика немецких романтиков. – М. : Искусство, 1987. – С. 44–57.
- Грин А.С. Собр. соч.: в 6 т. – М. : Правда, 1965. – Т. 1. – 463 с.; т. 2. – 483 с.; т. 3. – 447 с.; т. 4. – 400 с.; т. 5. – 479 с.; т. 6. – 407 с.
- Достоевский Ф.М. Подросток // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 10 т. – Л. : Наука, 1957. – Т. 8. – С. 1–657.
- Загвоздкина Т.Е. Особенности поэтики романов А.С. Грина: пробл. жанра : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1975. – 16 с.
- Ковский В.Е. Преображение действительности. – Фрунзе : Илим, 1966. – 125 с.
- Ковский В.Е. Творчество Александра Грина: концепция человека и дейст-

вительности : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1967. – 24 с.

*Мандельштам Н.Я.* Книга третья. – Париж : YMCA-Press, 1987. – 336 с.

*Мандельштам О.Э.* Слово и культура. – М. : Сов. писатель, 1987. – 319 с.

*Мандельштам О.Э.* Шум времени. – Л. : Время, 1925. – 63 с.

*Прохоров Г.М.* Памятники переводной и русской литературы XIV–XV вв. – Л. : Наука, 1987. – 293 с.

*Beaujour E.K.* The invisible land: A study of the artistic imagination of Yuri Olesha. – N.Y. : Columbia University Press, 1970. – 213 p.

*Cioran E.M.* Histoire et utopia. – P. : Gallimard, 1960. – 194 p.

*Luker N.* Alexander Grin: the forgotten visionary. – Newtonville, Massachusetts : Oriental Research Partners, 1980. – 93 p.

*Luker N.* Flight of fancy: A. Grin's novel «The shining world». – Berkley : Berkeley Slavic Specialities, 1982. – III, 129 p. – (Russian lit. and criticism : Sel. papers from the world congr. for Sov. and East Europ. Studies)

*Sherr B.A.* «Scarlet Sails» and the faire tale // Slavic and East Europ. journal. – Bloomington, 1976. – Vol. 20, N 4. – P. 387–399.

*Zavalishin V.* Early Soviet writers. – N.Y. : Frederick A. Praeger Publ., 1958. – 394 p.

**Константин Душенко**

**НАУЧНАЯ ФАНТАСТИКА:  
СОВРЕМЕННАЯ УТОПИЯ ИЛИ  
ИСТОРИЯ БУДУЩЕГО?<sup>1</sup>**

*Аннотация.* В статье анализируются взгляды польских авторов на соотношение между утопией, антиутопией и научной фантастикой. Этот вопрос усиленно разрабатывался именно в Польше, в том числе Станиславом Лемом, одним из наиболее глубоких теоретиков жанра научной фантастики. Среди творцов, предвосхитивших научную фантастику XX в., был Адам Мицкевич, автор серии набросков под заглавием «История будущего». Роман Лема «Магелланово облако» положил начало «новой коммунистической утопии» 1950–1960-х годов, а его же роман «Возвращение со звезд» можно рассматривать в категориях метаутопии.

*Ключевые слова:* литературные жанры; утопия; антиутопия; дистопия; А. Мицкевич; С. Лем.

**Konstantin Dushenko**

**SCIENCE FICTION: MODERN UTOPIA OR  
HISTORY OF THE FUTURE?**

*Abstract.* The article analyzes the views of Polish authors on the relationship between utopia, dystopia and science fiction. This issue was intensively developed precisely in Poland, incl. by Stanislaw Lem, one of the most profound theorists of science fiction. Among the creators who anticipated science fiction of the 20 th century was Adam Mickiewicz, the author of a series of sketches under the title «History of the Future». Lem's novel «The Magellanic Cloud» laid the foundation for the «new communist utopia» of 1950–1960, and his novel «Return from the Stars» can be regarded in the categories of metautopia.

*Keywords:* literary genres; utopia; anti-utopia; dystopia; A. Mickiewicz; S. Lem.

---

<sup>1</sup> Переработанная и дополненная версия статьи, опубликованной в вып. 3 сборника ИНИОН РАН «Социокультурные утопии XX века» (М., 1987). – *Прим. ред.*

Научную фантастику (далее: НФ) можно рассматривать как наследницу и продолжательницу традиций литературной утопии – пусть даже в сильно измененном и сплошь и рядом вульгаризированном виде. Именно благодаря ей и через ее призму массовый читатель воспринимал «классические» утопические мотивы. Характерно и то, что споры об утопии и особенно об антиутопии XX в. велись обычно по поводу произведений, возникших в кругу НФ или под ее явным влиянием.

Поиски генеалогического древа и жанрового архетипа НФ идут по двум основным направлениям. Одно из них выводит НФ прежде всего из сказки (или, реже, из мифа), другое – из литературной утопии. Последнее характерно, в частности, для отечественной научной литературы и, по-видимому, для восточноевропейских стран вообще. Особый интерес в этом плане представляют взгляды польских авторов: во-первых, потому, что вопрос о взаимоотношении между утопией и НФ усиленно разрабатывался ими, во-вторых, потому, что среди этих авторов мы встречаем Станислава Лема – не только классика НФ, но и одного из наиболее глубоких теоретиков этого жанра.

## **1. От утопии к научной фантастике: трансформация жанра**

А. Згожельский в своей книге «Фантастика. Утопия. Science fiction» [Zgorzelski, 1980] прослеживает развитие системы жанровых условностей литературной утопии от Томаса Мора до Олдоса Хаксли. Универсальные жанровые определения утопии и НФ Згожельский считает неплодотворными. Дефиниции, в которых во главу угла ставится тематика изображаемого или намерения автора, по его мнению, статичны и внеисторичны. Этому подходу он противопоставляет концепцию «динамической преемственности развития жанра». Жанр понимается как диахроническая система, которая на разных этапах своей эволюции выступает в виде синхронистических структур – воплощений жанра. Системная преемственность очевидна лишь при сравнении хронологически близких воплощений. Принадлежность к данному жанру синхронистических структур, удаленных друг от друга во времени, может быть установлена только при рассмотрении всего процесса эволюции жанра.

Для «Утопии» Т. Мора характерно сочетание традиции платоновского диалога и римской стихотворной сатиры с использованием современных Мору «прикладных» жанров: полемики, поли-

тического памфлета, общественно-философского трактата, отчета о путешествии. Элемент фантастики лишь сигнализируется в названии произведения и именах собственных. Цель автора – не поразить воображение читателя, но дать пищу его уму. Дидактический элемент решительно преобладает. Герои статичны и не индивидуализированы. Действие почти не развивается. «Мир “Утопии” – не литературный мир» [Zgorzelski, 1980, s. 48]. Его принадлежность к художественной литературе определяется главным образом рамкой, в которую он заключен.

В «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона гораздо большую роль, чем у Мора, играет контраст двух форм литературного повествования: рассказа о путешествии и описания Новой Атлантиды. Авторы великих литературных утопий XVIII в. – Д. Дефо и Дж. Свифт стремятся придать действию возможно большее правдоподобие. Появляется биография рассказчика. Мотив фантастичности происходящего подчеркивается возвращением рассказчика в «исходный» для него мир литературы о путешествиях. Большое внимание уделяется фону, подробностям, анализу переживаний героев.

В английском утопическом романе XIX в. (У. Моррис, Э. Булвер-Литтон, С. Батлер) типичный для утопии контраст двух миров сохраняется, но повествователь уже не пробует скрыть литературный характер утопии при помощи системы условностей отчета о путешествии. Дидактические задачи отступают на второй план. Утопия, существовавшая поначалу на рубеже художественной и «прикладной» литературы, все теснее сближается с художественной литературой.

В конце XIX – начале XX в. появляются попытки изобразить возникновение и формирование утопического мира. В результате складывается *вторичная жанровая разновидность утопии*. В ней «новый мир» изображается уже не как нарушение законов, действующих в «исходном» мире рассказчика, но как единственно существующий мир. Рассказчик, ведущий повествование от первого лица, либо вообще исчезает («Люди как боги» Г. Уэллса), либо включается в фантастическую действительность («Прекрасный новый мир» О. Хаксли). Это – мир, совершенно обычный для всех персонажей романа, мир их современности. Читатель прочитывает изображаемую действительность как будущее время, лишь обращаясь к внетекстовым критериям. «Если раньше контраст двух миров *изображался* в романе, то в “Прекрасном новом мире” читателю лишь *неявно предлагается* осознать этот контраст, самому сравнить свой мир с миром, изображенным в романе» [Zgorzelski,

1980, s. 78]. У повествователя его «новый мир» не вызывает ни малейшего удивления, не кажется поразительным.

Для утопии характерно сочетание сатиры на современность с изображением идеала. В романе Хаксли оба мотива сливаются в один – сатиру на идеал. Утопия переходит в антиутопию.

По своему происхождению НФ – гибридный жанр (в отличие от утопии, которую А. Згожельский, вслед за многими другими исследователями, возводит к конкретному литературному образцу – «Утопии» Мора). Поначалу мотивы «великого изобретения», «потрясающего открытия», образ «профессора», а также псевдонаучные объяснения включаются (иногда не без сопротивления) в число реквизитов приключенческого или детективного романа, не ведя к перестройке его жанровой структуры. Но к концу 1930-х годов взаимопроникновение в рамках отдельных произведений детективного романа, вестерна, утопии, реалистического романа нравов, сатирической новеллы, приключенческого и «готического» романа перестает быть исключением. Эти тенденции послужили непосредственным импульсом для формирования системы условностей нового жанра – НФ. Ее окончательное оформление в английской и американской литературах Згожельский датирует 1939–1943 гг.

Одна из наиболее существенных черт НФ – устранение фантастики на внутритекстовом уровне, ее вынесение «за скобки» литературного текста. Это отличает НФ от более ранних типов фантастической литературы и сближает с вторичной жанровой разновидностью утопии. Герои приключенческо-фантастического романа остро ощущают необычайность событий, в которых им довелось участвовать; герои НФ, напротив, переживают их как нечто повседневное, и в этом плане не отличаются от героев реалистического романа. «Интерес читателя вызывает не столько обстановка таинственности, необычайности, угрозы, исходящей от Неизвестного и Нового, сколько хитроумные приемы, позволяющие успешно справиться со всем тем, что *могло поначалу казаться* в этом мире неизвестным, таинственным или опасным» [Zgorzelski, 1980, s. 152].

Подробный отчет о «новом мире», столь характерный для утопии, уступает место развитию действия, диалогу, изображению переживаний героев. Основным принципом становится изображение фантастического мира в действии, а не его описание. НФ требует от читателя гораздо более активной установки, чем более ранние жанры фантастической литературы. Читатель должен здесь с особым вниманием следить за повествованием, чтобы «выловить» все разбросанные в тексте сигналы об облике изображенного

мира и об управляющих им законах. В НФ, в отличие от утопии, широко используется юмор как средство приближения изображаемого мира и его героев к читателю.

С утопией НФ сближает стремление к рационализации мира, к созданию интеллектуальных концепций о мире и о месте в нем человека. Подобно утопии, НФ «вместо старательных попыток создать художественную *копию* действительности открыто предлагает *модель* мира, активно вовлекая читателя в процесс познания значений всяких моделей, а следовательно, и значений его собственного универсума» [Zgorzelski, 1980, s. 186]. (Мы полагаем, что вернее было бы говорить здесь о «художественном подобии», чем о «копии».)

Вышард Хандке, в отличие от А. Згожельского, полагал вполне возможным определить НФ «в чистом виде». Основным видовым признаком НФ он считает «мотив фантастического технического средства». НФ рождается, когда «в одном и том же произведении встречаются социальная критика или мечта, воплощенная в утопии, с изобретением» [Handke, 1969, s. 10].

Впрочем, тема фантастического изобретения изначально содержала в себе утопический элемент. Изобретение уже в фантастике XIX в. мыслится как путь к достижению всеобщего счастья [Mazan, 1975, s. 77], что очень точно схвачено в известном замечании И. Ильфа: «В фантастических романах главное это было радио. При нем ожидалось счастье человечества. Вот радио есть, а счастья нет» («Записные книжки») [Ильф, Петров, 1961, с. 189].

Ян Тшинадлёвский исследовал поэтику НФ как «обновленной утопии» [Trzynadlowski, 1960; Trzynadlowski, 1963]. *Рационалистическая* фантастика противостоит у него *романтической*. Первая подчиняется законам логики, вторая создает собственную логику. В свою очередь, рационалистическая фантастика выступает в двух видах: *утопическом* и *научном* [Trzynadlowski, 1960, s. 172].

Фантастика утопического типа свои социологические построения выводила из философских постулатов. Утопия – мир долженствования, а не действительности. Поэтому и будущее в утопии – постулативная категория, «не столько хронологическое, сколько философское, идеологическое будущее» [Trzynadlowski, 1963, s. 267]. Напротив, в НФ будущее уже не философская категория, но нечто конкретное. Здесь уже «речь идет не о картине, вымышленной и “вымечтанной” с начала до конца, но об ожидаемой картине; о картине, которая была бы не антитезой действительности, но ее естественным продолжением» [ibid, s. 266]. Кон-



кретности научных, социальных или технических фактов соответствует здесь конкретность времени и места, в котором эти элементы будущего реализуются. Если утопия конструирует «иные миры», то НФ принимает их существование как нечто само собой разумеющееся.

Как видим, главную роль в рассуждениях Тшинадлёвского об НФ играет категория «будущностного». Эволюцию «научного романа» (*roman de science*) жюльверновского типа в направлении современной НФ он делит на три этапа.

1. «Зарождение будущего». Непосредственный объект изображения здесь – современность, обогащенная небывалыми достижениями науки и техники. «Демонстрация необычайных научно-технических достижений фактически означает действительность, которой еще нет, т.е., по сути дела, будущее. Будущее это “осовременено” в том смысле, что не читатель переносится в грядущее, но грядущее приближается к историческому времени, к читателю и самим героям произведения. Те, кто создает, и те, кто переживает это будущее в романе, – люди не будущего, но изображаемой в романе современности. Поэтому не только читатель, но и герои произведения переживают необычайные явления, с которыми им приходится сталкиваться, как нечто такое, что, в сущности, не относится к их историческому времени» [Trzynadlowski, 1963, s. 268]. Подобные романы сохраняют признаки и структуру романа нравов, приключенческого и даже псевдоисторического романа.

2. «Достижение будущего». Здесь появляется непосредственное столкновение настоящего и будущего, причем исходным пунктом служит настоящее, из которого повествователь перемещается в будущий мир. Между будущим и настоящим существует четкая граница, осознаваемая и героями, и читателем («Машина времени», «Первые люди на Луне» Уэллса).

3. «Овладение будущим». Романное настоящее – это уже исключительно будущее. «НФ – это роман о будущем» [Trzynadlowski, 1963, s. 271]; во всяком случае, такова общая тенденция жанра. Первые научно-фантастические романы были «отчетами» об отдельных, изолированных экспериментах гениев-одиночек. Их конфликт – конфликт между человеком и обществом. Напротив, основное «поле напряжения» сформировавшейся НФ – между изображаемым в произведении обществом и обществом читателя. На лицо уже не отдельное гениальное изобретение, но бесконечная (в пределе) сумма таких изобретений и открытий. Все окружение персонажей становится «научно-фантастическим», будущностным.

«Герои НФ – иные люди, чем читатель, их мир – не его мир» [Trzynadlowski, 1963, s. 273].

Само по себе отнесение действия утопического произведения в будущее вовсе не равнозначно стремлению предвидеть будущее: нередко это всего лишь литературный прием, преследующий иные цели. Едва ли не первой утопией, помещенной в будущем времени, был «Год 2440» Л.С. Мерсье (1770). Однако, вопреки видимости, прогностический элемент здесь не самый существенный: чрезвычайно характерно, что Мерсье поначалу собирался отнести действие своего романа не в будущее, а в прошлое. Напротив, НФ *в принципе* так или иначе ориентирована на будущее [Rolbiecki, 1970, s. 220].

В романах о путешествиях во времени НФ создала свою собственную, хотя и вполне фантастическую концепцию будущего. Будущее понимается здесь не как будущее время, но *субстанционально* – как будущие вещи и будущие миры, существующие как бы одновременно с нашим, коль скоро мы можем совершать туда путешествия из нашего мира (как из Европы в Америку или с Земли на Марс) и даже, как это сделал герой «Машины времени» Уэллса, привозить из этого будущего мира цветы небывалой красоты [Rolbiecki, 1970, s. 28]. То же относится к прошлому в сюжетах о путешествии во времени: это опять-таки *субстанциональное* прошлое.

## 2. «История будущего»

Если в *содержательном* (или, если угодно, *идеологическом*) плане центральным для НФ считать прогностический, будущностный элемент, а в плане *литературно-формальном* – стремление к динамическому, а не статическому повествованию о вымышленном обществе, то НФ оказывается своего рода «историей будущего». Этот термин-оксюморон (ведь история, по определению, относится к прошлому) первым употребил еще в 1829 г. великий романтик Адам Мицкевич. Мицкевичу принадлежит не только термин, но и наброски литературного произведения, озаглавленного «История будущего» (*франц.* «Histoire d'avenir»)¹. (Заметим, что *в англий-*

---

¹ Впрочем, как показала С. Скварчиньская [Skwarczyńska, 1964], различные версии «Истории будущего» настолько сильно отличаются одна от другой, что вернее было бы говорить о набросках различных произведений, объединен-

ской публицистике выражение «*the history of the future*» встречается не позднее 1820-х годов, но относилось не к литературному жанру, а к пророчествам и прогнозам.)

В эпоху романтизма существовали два основных типа видения будущего: *рационалистический* и *проphetический* (пророческий). Первый С. Скварчиньская [Skwarczyńska, 1964] определяет как антично-ренессансно-просветительский, второй – как библейско-средневеково-романтический. В самой ранней версии «Истории будущего» Мицкевича (1829) образ будущего выведен путем чисто рационалистического развития задатков этого будущего, содержащихся в современности. Но рационалистическое по своему типу «видение будущего» у Мицкевича (в основных элементах своей конструкции – наследие века Просвещения) по своему жанру не уместается в формах, которые выработало прежнее «видение будущего» (вспомним хотя бы жанр «философского сна»). «Ибо оно – не только утопическая картина будущего, но также его история» [Skwarczyńska, 1964, s. 59].

Будущее у Мицкевича само уже стало прошлым и в качестве такового – объектом повествования. Исходная для фабулы ситуация приходится на двухтысячный год, а фабула должна охватить два столетия. Следовательно, повествователь живет в третьем веке будущего тысячелетия. Этот повествователь – по-видимому, историк, а его произведение – историографический труд о судьбах Европы и ее культуры. «Сочетание “истории будущего” с историографией, сочетание, казалось бы, огня с водой, – вот чего достиг (вероятно, первым в мировой литературе) Мицкевич в своем не дошедшем до нас произведении»<sup>1</sup> [ibid]. «А все это, – замечает Одынец, – описано так просто, так натурально, как если бы в этом не было ничего особенного» [Skwarczyńska, 1964, s. 60]. Этот подход характерен для НФ двадцатого века, но отнюдь не для «научного романа» девятнадцатого века.

---

ных общим заглавием. О первом наброске «Истории будущего» известно лишь со слов близкого друга Мицкевича А.Э. Одынца. Как и позднейшие версии (за одним исключением), эта версия писалась по-французски – по-видимому, в расчете на публикацию во Франции.

<sup>1</sup> Ср. также замечание С. Лема: «Пока еще нет беллетристики как фантастической истории, изображаемой <...> как в обычном учебнике отечественной или зарубежной истории. Тут имеется пробел, который можно было бы заполнить» [Bereś, 1984 a, s. 56]. В русской литературе эпохи романтизма к «историям будущего» можно отнести некоторые произведения В.Ф. Одоевского.

Первая версия «Истории будущего» предвосхитила «научный роман» (*roman de science*), оформление которого относят обычно к 1860-м годам и связывают с именем Жюль Верна. Облик будущего определяется в «Истории будущего» грядущими изобретениями, открытиями, промышленным освоением завоеваний науки. «Масштаб предвидимых изобретений у Мицкевича таков, что мог бы тематически вдохновить Ж. Верна не на один роман» [Skwarczyńska, 1964, s. 63]. Предвидится даже установление «сношений Земли с планетами».

Мицкевич заметил существенную зависимость между достижениями науки, техники, промышленности и психологическим типом создающего их и пользующегося ими человека, его характером, взглядами, нравственностью и культурой [ibid, s. 65–66]. Между тем мир Жюль Верна – это современный ему мир с реквизитами будущего (изобретениями). «Возможно, именно из-за своей беспроblemности жюльверновский *roman de science* попал в разряд приключенческой литературы, и хотя Жюль Верн стал в конце концов классиком, но классиком литературы для юношества» [ibid, s. 66].

Если темой первой версии «Истории будущего» была взаимозависимость между цивилизацией и культурой, то темой второй версии, появившейся несколько лет спустя, – исключительно социально-нравственные аспекты будущего. Как раз в это время Мицкевич пережил глубокий духовный кризис, усугубленный национальной катастрофой 1831 г., и подверг просветительское мировоззрение резкой критике.

Вторая версия «Истории будущего» носит полемический характер и направлена против французских сенсимонистов. Некоторые цитаты из нее кажутся взятыми из какой-нибудь антиутопии двадцатого века, например, следующая:

«Пролетарии все еще продолжали носить фамилии. Варварский этот обычай восходил к феодальной эпохе, когда фамилия означала одновременно владение землей. Следовало как можно скорее от него отказаться, дабы тем легче покончить с правом наследования. Личные, т.е. крестные имена, ввиду уничтожения христианства стали также излишними и смешными. Было, однако, более серьезное соображение в пользу их отмены: чье-либо имя, покрытое славой военных побед или научных открытий и передаваемое из уст в уста, всегда становится в конце концов своего рода знаменем. <...> Предполагалось поэтому заменить фамилии – цифрами, ибо цифры как таковые ничего не выражают и их легко заменить. Таким образом, Франция, поделенная на 10 серий, имела

бы в каждой серии определенное число жителей. <...> Первый чиновник первой серии носил бы номер 1» и т.д. [цит. по: Skwarczyńska, 1964, s. 84].

Изданные в 1872 г. фрагменты «Истории будущего» не вызвали интереса даже среди мицкевичеведов. Создателем нового жанра «anticipatory history» («предвосхищаемая история») суждено было стать Герберту Уэллсу.

В. Островский [Ostrowski, 1960] рассматривал «историю будущего» как разновидность более широкого жанра «вымышленной истории». Зародышем этого жанра можно считать фрагменты вымышленной истории утопических обществ (например, в «Утопии» Т. Мора и «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона). Утопическая «Океания» Д. Харрингтона («Oceana», 1656) – это в значительной степени вымышленная история Англии. Здесь, в частности, описывается добровольное отречение Кромвеля после установления демократической формы правления, его смерть в возрасте 116 лет, отмена налогов и рост населения Океанской республики как следствие всеобщего благоденствия при новом государственном строе. Не которыми чертами «вымышленной истории» обладает «Год 2440» Л.С. Мерсье.

Но честь создания нового жанра принадлежит, конечно, Уэллсу. Его опубликованная в 1914 г. книга «Освобожденный мир, история человечества» (в которой предсказаны атомная бомба, всеобщий мир и всеобщее благосостояние) – «почти идеальный образец вымышленной истории будущего, лишь со следами “романного” повествования» [Ostrowski, 1960, s. 40]. К новому жанру Уэллс вернулся в 1933 г., в книге «Облик грядущего». «Это, – писал он в предисловии, – краткая всемирная история ближайших полутора веков, <...> краткая история будущего [History of the Future]» [Wells, 1933, p. 4]. Далее Уэллс употребляет термин «предвосхищаемая история». Здесь, между прочим, предсказывается Вторая мировая война в 1940 г., причем ее началом становится конфликт между Германией и Польшей из-за Данцига.

Еще один классический пример «истории будущего» – роман англичанина Олафа Стэплдона «Первый и последний человек: История близкого и далекого будущего» (1930). Вехами развития человечества, продолжающегося миллиарды лет, служат здесь атомная бомба, пожар Земли, пластическая биология, создание супермозгов, управляющих человечеством, нашествие с Марса, переселение на Венеру и Нептун, возникновение нескольких полов и группового сверхсознания.

«Вымышленную историю», подчеркивает В. Островский, не следует смешивать с романом, и особенно – с историческим романом. «Это жанры-антиподы. Вымышленная история представляет собой последовательность вымышленных событий, отнесенных обычно в будущее, оказывающих влияние на жизнь общества в целом и описываемых как массовый процесс. Исторический роман описывает события, <...> относящиеся к действительной истории прошлого, а ее влияние на судьбы людей показывается на примере нескольких персонажей. В первом случае мы имеем дело с макро-скопической, во втором – с микроскопической перспективой» [Ostrowski, 1960, s. 41].

На примере «истории будущего» ясно прослеживается связь между формированием «перспективного» исторического сознания (т.е. направленного вперед, а не назад) и формированием жанра НФ.

### 3. Утопия, антиутопия, дистопия

Можно ли считать тему произведений и намерения автора достаточным критерием для отнесения произведения к тому или иному жанру? А. Згожельский отвечает на этот вопрос отрицательно: антиутопия – не самостоятельный жанр, а негативное дополнение жанра утопии. Эволюции позитивной утопии сопутствовала эволюция и ее негативного дополнения – от сатирической утопии к утопии-предостережению и утопии-пародии. Современная антиутопия по своей жанровой структуре, в общем и целом, совпадает с вторичной разновидностью утопического жанра [Zgorzelski, 1980, s. 90].

Иначе смотрит на это А. Смушкевич, который попытался построить типологию утопических произведений в НФ. Для Смушкевича намерения автора имеют первостепенное значение. Исходной точкой его классификации служит отношение автора к окружающей его действительности. Оно может быть *положительным* или *критическим*. Каждая из этих двух установок связана с различными разновидностями утопий.

Из положительной установки вытекает *иллюстративная* утопия (она же консервативная), которая «при помощи положительных образов иллюстрирует принципы господствующей... идеологии» [Smuszkiewicz, 1985, s. 59]. В качестве примера иллюстративной утопии Смушкевич приводит, в частности, «Магелланово Облако» С. Лема (1955).

*Критическое* отношение к существующему обществу в сочетании с оптимистическими представлениями о будущем порождает разновидность утопии, которую можно назвать *реформаторской*, поскольку она не ограничивается отрицанием существующего, но предлагает иное решение. Эту разновидность утопии можно также назвать *утопией в собственном смысле*. Именно ее обычно имеют в виду, когда говорят об утопии без уточняющих определений. Она, в свою очередь, может выступать в двух разновидностях, которые можно назвать *героической* и *эскапистской* утопией. Смушкевич ссылается здесь на известную книгу Е. Шацкого «Утопии» [Szacki, 1968], в которой дается типология утопий вообще, а не специально литературных утопий. Однако понимание Шацким героической утопии (утопии действия) и эскапистской утопии (утопии бегства) существенно отличается от понимания этих терминов Смушкевичем.

Героическая утопия указывает путь к лучшему будущему и призывает бороться за него. Эскапистская утопия «свой протест ограничивает мечтой о спокойном, идиллическом мире. <...> Оптимизм этой разновидности утопии зиждется на убеждении, что счастье достижимо и без технической цивилизации» [Smuszkiewicz, 1985, s. 60].

Заметим, что здесь утопия отождествляется с обществом всеобщего *счастья*. Подобная точка зрения чрезвычайно распространена. Утопия, пишет Ю. Кадз-Пальчевский, – это «скачок в абсолют счастья, подобно тому, как метафизика была скачком в абсолют истины» [Kadz-Palczewski, 1968, s. 167].

Но, как справедливо замечает Владислав Татаркевич [Татаркевич, 1981], в основе платоновской утопии лежит идея *добра*, а не счастья. То же относится к утопиям Мора, Кампанеллы и большинству утопий XVII и даже XVIII в. В классической утопии жизнь «не столько счастлива, <...> сколько идеально упорядочена, можно было бы сказать: согласно числу и пропорции, *more geometrico*<sup>1</sup>» [Krokos, 2011, s. 46]. Только в XIX в., да и то не сразу, идея счастья получает преобладание над идеей морального совершенства. Характерно, что формирование утопии, основанной прежде всего на идее счастья (эвдемонистической утопии), В. Татаркевич связывает с расцветом *технической* утопии.

Критическое отношение к действительности в сочетании с пессимизмом относительно ее будущего порождает *дистопию*. Но

---

<sup>1</sup> «Геометрическим методом», т.е. по образцу «Начал» Евклида.

не каждое произведение, изображающее грядущее в мрачном свете, – дистопия. Нередко такое изображение будущего – не более, чем литературный прием для критики современности. Это, по мнению А. Смушкевича, не дистопия. Дистопия «должна содержать достаточно широкую панораму жизни в будущем, намечать перспективы развития цивилизации, а также – хотя бы в общих чертах – систему социальной организации общества» [Smuszkiewicz, 1985, s. 60]. Более узко трактует понятие «дистопия» Мариуш Лесь: по его мнению, ныне оно «зарезервировано за сатирами на тоталитарные общества XX в.» [Leś, 1998, s. 21].

Если дистопия выводит картину будущего из тенденций развития современной автору действительности, то *антиутопия* – непосредственно из утопических посылок. В этом значении «Прекрасный новый мир» – антиутопия, ибо роман Хаксли направлен против утопических мотивов в романах Уэллса. Зато – вопреки мнению С. Лема [Lem, 1973, t. 2, s. 432] – не относится к антиутопиям «1984» Оруэлла. «Роман Оруэлла – классическая дистопия, показывающая вырождение реальных политических систем; антиутопия же – всегда способ полемики с утопическими концепциями» [Smuszkiewicz, 1985, s. 60]. (Так же оценивала роман Оруэлла Виктория Чаликова – см. ее статью об этом романе в настоящем сборнике.)

Полемика с утопией может проистекать из положительного отношения к существующей действительности; такую антиутопию следовало бы назвать *регрессивной*. Но антиутопия может сочетаться и с критическим отношением к действительности при пессимистической оценке возможности перемен к лучшему. «Эту разновидность можно назвать *прогрессивной* антиутопией: указывая на изъяны утопических проектов, она, однако, пробуждает тревогу о будущем общества, заставляет задуматься и, хотя не предлагает позитивных решений, постоянно побуждает искать такие решения» [ibid, s. 60].

На схеме со стрелочками [Smuszkiewicz, 1985, s. 59] все выглядит логично и стройно. Куда хуже обстоит дело с наполнением схемы. В этом, впрочем, признается и сам автор: «Если довольно легко указать теоретические возможности появления той или иной разновидности антиутопии, то гораздо труднее привести конкретный пример» [ibid, s. 60]. Со второй половины XX в. место утопий и антиутопий занимает прежде всего дистопия.

О том же пишет К. Кардыни-Пеликанова в работе об утопии и антиутопии в чешской литературе: здесь, по ее мнению, эти жанры в чистом виде почти не встречаются; можно говорить лишь



о произведениях с элементами утопии или антиутопии [Kardyni-Pelikánová, 1975, s. 99–100]. А. Смушкевич в качестве примера антиутопии в польской послевоенной литературе указывает («за неимением лучшего примера», как он пишет) на «Возвращение со звезд» С. Лема (1961). В свете того, что будет сказано в разделе 6 данной статьи, этот пример представляется не слишком удачным.

Мария Кwapień определяет антиутопию как «литературное произведение, в свободной форме изображающее негативную картину утопического общества, зародыш которого автор может усматривать в тенденциях развития реально существующей цивилизации» [Kwapień, 1972, s. 49]. Но даже авторы, согласные между собой в определении антиутопии, нередко расходятся в мнениях, когда речь заходит о конкретных произведениях. М. Кwapień, вслед за многими другими авторами, считает образцом антиутопии «Прекрасный новый мир» О. Хаксли. Кроме того, она перечисляет еще 11 английских романов, которые, по ее мнению, должны быть причислены к антиутопиям, включая «1984» Оруэлла. Первое по времени произведение в этом перечне – роман Оуэна Грегори «Меккания, сверхгосударство» (1918).

Тут, возможно, виновата определенная двойственность даваемого М. Кwapień определения антиутопии. Ведь если антиутопия – критика не только утопических представлений, но и попыток их реализации в современной автору действительности, то граница между антиутопией и дистопией размывается. Любопытна в этой связи точка зрения Лема: «Антиутопией следовало бы называть лишь произведения оруэлловского типа, т.е. изображение деформаций и вырождения социального реформаторства, программа которого была плохой или неверно осуществлялась. Зато не очень-то верно называть антиутопией картины фашистских империй, ведь в доктринальных предпосылках фашизма обычно и речи нет об осчастливливании человечества» [Lem, 1973, t. 2, s. 432–433]. На практике, однако, трудно проводить подобные различия, поскольку писатели-фантасты (речь у Лема идет преимущественно об англо-американской НФ), «завороженные кошмарным разнообразием вариантов ада, который они готовят нам на Земле, менее всего занимаются важнейшими, т.е. причинно-следственными и социологическими проблемами: они обычно не задумываются над тем, как возникла данная антигуманная форма общества, в чьих интересах ее сохранение, откуда берется ее необычайная, как они утверждают, устойчивость и т.д., – и не дают ответа на эти вопросы» [Lem, 1973, t. 2, s. 432–433].

А. Смушкевич, как мы видели, подчеркивает необходимость, учитывать при классификации утопий внелитературную действительность, современную *автору*. Но при таком подходе следовало бы принимать во внимание и действительность, современную *читателю*. Если представить себе некоторые пророчества Хаксли хотя бы отчасти осуществившимися (что технически вовсе не невозможно), то «Прекрасный новый мир» из антиутопии превратится в дистопию – не для литературоведов, разумеется, но для читателей.

Дариуш Войтчек, автор монографии об антиутопии в литературе и кинематографе, считает литературную антиутопию «гибнущим жанром» [Wojtczek, 1994, s. 200].

#### 4. Антиутопия наизнанку, или Отрицание отрицания

Если антиутопия – негатив утопии, «утопия наоборот», то возможен ли негатив антиутопии? Казалось бы, негативом антиутопии будет снова утопия. На самом же деле правило «минус на минус дает плюс» здесь не действует. Антиутопия, собственно, не столько негатив утопии, сколько доведение ее до абсурда. Зато дистопия, по-видимому, весьма близка к чистому негативу эвтопии, если под дистопией понимать «плохое место», а под эвтопией – «хорошее место». Традиционный, не антиутопический ад – не пародия на рай, но просто противоположностьрая.

Автор антиутопии как будто принимает основные предпосылки утопии, чтобы затем продемонстрировать ее в чистой, карикатурной форме. «Наступление ведется с глубоким знанием объекта атаки – против наиболее уязвимых и вместе с тем наиболее популярных положений утопии» [Mazan, 1975, s. 81].

Полемика с утопией ведется в антиутопии с позиций какой-то иной системы ценностей. Но как раз эта позиция сама может стать объектом полемики. И если полемика с антиутопией ведется средствами самой же антиутопии, то мы получим «антиантиутопию», или антиутопию «второго порядка». Коль скоро антиутопия – это доведение утопии до абсурда, то антиутопией «второго порядка» будет доведение до абсурда мировоззренческих посылок антиутопии. Случай этот не гипотетический. Он описан на конкретном примере в работе Б. Мазана «Антиутопия как негативная утопия и как скрытая разновидность утопии» [Mazan, 1975].

Исходной точкой триады «утопия – антиутопия – антиантиутопия» послужила в данном случае социальная утопия Г. Уэллса.

Именно она была ближайшим адресатом полемики в классической антиутопии Хаксли «Прекрасный новый мир» (1932). Рационализированному и гедонистически ориентированному миру, в котором плоды человеческого разума подчинили себе человека, противопоставлен у Хаксли Дикарь из резервата туземцев. Но это не наивный «добрый дикарь» из философской повести эпохи Просвещения, а «умудренный философ, собирающий воедино и развивающий мысли, которые получали все большее признание со времени крестового похода Ницше против гуманизма» [Mazan, 1975, s. 83]. Его эмоциональный бунт против технической цивилизации далек от дилетантизма. Ему претит унифицированное счастье. Он олицетворяет тоску по миру, в котором человеческое существование было бы возможно более полным – пусть даже ценой отказа от счастья.

«– Не хочу я удобств. Я хочу Бога, поэзии, настоящей опасности, хочу свободы, и добра, и греха.

– Иначе говоря, вы требуете права быть несчастным <...>.

– <...> Да, я требую.

– Прибавьте уж к этому право на старость, уродство, бессилие <...>.

– Да, это все мои права, и я их требую» [Хаксли, 1989, с. 336–337].

Это и есть та позитивная программа, которая противопоставляется «Прекрасному новому миру». Наиболее четко она выражена в высказывании героя повести Хаксли «Две или три грации» (1926): «Моя утопия – это мир, где счастье и его противоположность интенсивнее, где они сменяют друг друга быстрее и внезапней, чем здесь, в нашем мире. Это мир, в котором мужчины и женщины, обладающие большей чувствительностью, чем наша, более острым и разносторонним сознанием, будут испытывать ничем не сдерживаемые наслаждения, жестокости и опасности древнего мира в сочетании со всеми угрызениями и муками совести, со всеми экстазами и смертной тоской христианства» [цит. по: Mazan, 1975, s. 91].

В Польше конца 1930-х годов против романа Хаксли выступил писатель и критик Антоний Слонимский (1895–1976), слышавший в литературных кругах утопистом за свой пацифизм, пропаганду идей Уэллса и новых методов воспитания. В 1946–1948 гг. Слонимский заведовал секцией литературы ЮНЕСКО, а в 1956–1958 гг. был председателем Союза польских писателей.

В рецензии, озаглавленной «Плохая книга прекрасного писателя», он утверждал, что Хаксли сражается с вымышленным противником. «Неужели Хаксли хотел показать, что наша борьба за

преобразование мира, наши мечты об организации жизни должны закончиться скукой отчаявшейся сытости и ленивого комфорта? И что варварский мир, полный страданий и отчаяния, – прекрасен и привлекателен?» [цит. по: Mazan, 1975, s. 84].

Этой рецензией Слонимский не ограничился. В 1937 г. появился его сатирический роман «Два конца света». Объектом сатиры стала здесь, *во-первых*, идеология фашизма, а *во-вторых*, некоторые антиутопические положения Хаксли. «Полемизируя с Хаксли, Слонимский дискредитирует фашистское видение мира» [Mazan, 1975, s. 85]. Обвинения, которые Дикарь в романе Хаксли предъявляет обитателям «прекрасного нового мира», в романе Слонимского оказываются руководством к действию.

Героя «Двух концов света» зовут Ретлих (Retlich – анаграмма фамилии Hitler). Ретлих – это выродившийся «дикарь» Хаксли. Тем самым «идеология» Дикаря сближается с идеологией (и вытекающей из нее практикой) фашизма. Ретлих организует возвращение общества на лоно природы. Изобретения и завоевания цивилизации преследуются. Употребление ножей и вообще каких-либо орудий, кроме камней, запрещается как преступное стремление к легкой жизни. Даже в употреблении туалетной бумаги усматривается проявление «гнилого сибаритизма». Недаром же говорил Муссолини, что «жизнь для фашизма есть нечто серьезное, суровое, религиозное. <...> Фашист презирует удобную жизнь» [цит. по: Mazan, 1975, s. 87]. Поскольку, однако, возвращение к первобытным формам жизни идет слишком медленно, Ретлих приказывает организованно переходить к пещерной жизни и выдвигает лозунг «На четвереньки!»

Антимир Слонимского, хотя исходит, казалось бы, из иных предпосылок, имеет много общего с антимиром Хаксли. И здесь, и там неизвестно чувство прекрасного. И в романе Слонимского все подчинено целесообразности, хотя понимаемой не гедонистически. «Все, что делает человек, должно быть простым, целесообразным, суровым и по-возможности мрачным», – утверждает в романе [цит. по: Mazan, 1975, s. 88].

Слонимский хорошо знал теоретическую доктрину фашизма, особенно итальянского. Для фашизма картина будущего строя была «героическим мифом», но он ни в коем случае не считал себя утопией. «Фашизм, – заявлял Муссолини, – отвергает индивидуалистические абстракции вместе с утопиями – якобинскими нововведениями. Он не верит в возможность счастья на Земле» [цит. по: Mazan, 1975, s. 85]. «Из деклараций антиутопии Слонимский

извлек ее демагогические и саморазрушительные элементы» [Mazan, 1975, s. 88], а разглядеть их ему позволила как раз его вовлеченность в борьбу с фашистской идеологией. Заметим, что в интеллектуальной биографии Хаксли был период, когда он симпатизировал некоторым идеям фашизма, а следовательно, истолкование его антиутопии Слонимским не было совершенно произвольным.

Хаксли видит основную угрозу в развитии цивилизации, Слонимский – скорее, в природе «естественного человека». Слонимский доказывает, что гораздо реальнее иной антимир, чем у Хаксли. Миру угрожают прежде всего люди, а не продукты их деятельности. Надо бороться со злом, существующим реально, а не с предполагаемым как следствие успехов цивилизации. Даже если мир никогда не станет таким, каким мы хотели бы его видеть, нельзя отказываться от попыток сделать его лучше. «Неистинность» утопии относительна; утопические идеи «следует соотносить не столько с объективным знанием, сколько с направлением исторического развития» [Mazan, 1975, s. 93].

## **5. «Научные вымыслы» между раем и адом**

Станислав Лем – автор двухтомного труда «Фантастика и футурология» [Lem, 1973], в котором дан, если не всеохватывающий, то во всяком случае всеаспектный анализ жанра НФ, главным образом англо-американской. В одной из глав первого тома («Сравнительная онтология фантастики») Лем пробует установить законы, которым подчиняется художественный мир НФ, в отличие от мира сказки, мифа и «фэнтези» («фэнтези» Лем определяет как «литературную сказку»).

Мир сказки – гомеостат, который в точности реализует желания и намерения героев. «В сказке не только не происходит ничего случайного, но все, что делается, должно делаться к лучшему» [Lem, 1973, t. 1, s. 112]. В сказке «сверхъестественна и эссенция, и экзистенция» [ibid, s. 92]. Если же «эссенция» (т.е. «материал», из которого построена сказка) остается сказочной, а «детерминистический оптимизм» сказки теряет свою абсолютную силу, мы имеем дело с «фэнтези». Здесь уже возможна настоящая, а не мнимая случайность, случайность, лишенная благого смысла.

В детективе дело обстоит как раз наоборот: «эссенция» детективного романа реалистична, а «экзистенция», в сущности, фантастична. Здесь царит оптимистический детерминизм (правда,

гносеологический, а не этический, как в сказке). «В сказке силы добра должны победить силы зла; как видно, они сильнее, согласно данному онтологическому принципу. В детективном произведении преступник должен быть обнаружен, а ход преступления реконструирован, поскольку детектив располагает достаточно совершенным для этого разумом» [Lem, 1973, t. 1, s. 116].

Религиозное сознание в каком-то смысле родственно сказочно-му: случайность человеческой жизни, лишенную смысла в моральных категориях, оно дополняет сверхъестественной справедливостью.

В мифе мир также детерминистичен, но его законы, его цели – вне- или античеловечны. «То, что исходит от нас и является нашим – это сказка, а то, что вне нас и не наше (ибо явленное нам) – это миф». «Миф как Возвещенная Истина происходит как бы везде и всегда, сказка же – нигде и никогда». «Миф расположен над, сказка – лишь вне действительности» [ibid, s. 106–107]. Миф – это интерпретация реального мира, а сказка – противостоящая ему лишь в плане «игры» идея «иного мира», мира, более совершенного по части исполнения всяких желаний.

«Когда же вместо фильтров аксиологическо-этического оптимизма мы наложим на наши объективы лишь “эмпирические” фильтры – возникает НФ. Это значит: в принципе можно уже обо всем узнать и все понять, но и только. Мы познаем сущее, но не познаем никакого долженствования» [ibid, s. 108]. Иными словами, НФ старается, чтобы ее онтология возможно более точно имитировала онтологию реального мира.

Волшебную сказку можно преобразовать в фэнтези, а фэнтези в НФ. «Но лучше, если НФ будет результатом преобразований, которым подвергается реальный мир, а не мир сказки. В этом, впрочем, и состоит наибольшая трудность подобного творчества: ведь автору постоянно угрожает опасность соскользнуть на проторенную колею, к готовым структурам сказки, литературы ужасов или фэнтези» [Lem, 1973, t. 1, s. 116]. Многие научно-фантастические новеллы – в сущности, сказки, которые лишь прикидываются научной фантастикой, что-то вроде подделки менее ходового товара под более ходовой. «Наука не столько используется для создания “новых миров”, сколько наоборот: все заимствуемые у нее средства, приемы, термины, даже целые теории – включаются в качестве подчиненных элементов в мотивы и сюжеты, ясно выдающие свое стародавнее, мифическое происхождение. Вместо сведения на реальную почву мотивов, возникших в мире мечты, налицо скорее постоянная мифологизация научных понятий» [ibid, s. 355].

Итак, НФ как «идеальный тип» литературного творчества для Лема не равнозначна реально существующей НФ, которая, по его мнению, не доросла до своих специфических задач и возможностей. В интервью с С. Бересем Лем назвал «Фантастику и футурологию» «морем бумаги, затраченным на попытку излечить неизлечимо больного» [Bereś, 1984 a, s. 52]. Для самого Лема НФ – прежде всего способ изучения мира и открывающихся перед ним возможностей путем воображаемого эксперимента («рационально-экспериментального подхода к социальным феноменам», если воспользоваться его собственной формулировкой) [Lem, 1973, t. 2, s. 427]. «Ну да, – говорит Лем в том же интервью, – я считаю себя писателем-реалистом: ведь я занимаюсь реальными проблемами» [Bereś, 1984 b, s. 44].

Вопросу об утопических мотивах в западной НФ посвящен один из разделов второго тома «Фантастики и футурологии» – «Утопия и футурология». По мнению Лема, дистопии западной НФ обычно лишь экстраполируют в будущее существующие тенденции, раздувая их до апокалиптических масштабов; а ее утопии антитехничны и инфантильны. Авторы НФ «оказываются <...> либо Кассандрами, предрекающими черное будущее, либо плакальщицами, оплакивающими безвозвратно минувшее прошлое – спокойное и патриархальное. <...> На утопической библиотеке НФ можно было бы начертать: “Было хорошо, стало плохо, будет еще хуже”» [Lem, 1973, t. 2, s. 425].

И эвтопическое, и дистопическое мышление «суть продукты воображения, которое либо еще не достигло уровня рационального знания (в эвтопии), либо <...> отрицает возможность достижения этого уровня (в дистопии)» [ibid, s. 429]. Это, в сущности, попытка вернуться к изображению мира в категориях мифа – универсального и неизменного, противостоящего непрерывному изменению нашего мира, который «не столько порождает какой-то новый мир, сколько сам является неустанными родами, цепью метаморфоз, порождающих все новые метаморфозы» [Lem, 1973, t. 2, s. 428].

«В социологическом плане, – продолжает Лем, – утопия соответствует мечтам о полете на птичий манер, а антиутопия – это нередко картина падения, которым должен закончиться подобный полет. <...> Как бы мы ни старались, от исследования стеарина, воска, птичьих перьев и крыльев нет перехода к конструированию и постройке самолетов. <...> Но ни утописты, ни антиутописты не отдают себе в этом отчета. Что бы мы оказали о такой НФ, которая пообещала бы, что люди будут летать, но лишь при условии, что

уменьшатся вдесятеро, покроются перьями и обзаведутся хвостом и маховыми перьями? Но в области социологии НФ поступает именно так, создавая пасторальные и рустикальные утопии. <...> Обменивая разум на эстетическую восприимчивость, они рисуют свои Аркадии в пастельных тонах. <...> Это решение напоминает прогрессивный марш в леса на четвереньках» [Lem, 1973, t. 2, s. 431–432].

Иначе обстоит дело с дистопией: тут уж на тщательно выписанные подробности не скупятся. Создается даже впечатление, что реально нависших над человечеством угроз фантастам еще не достаточно. В этой особенности творчества проявляется не столько их «демонизм», сколько «игровое» отношение к возможности катастрофы: они приветствуют ее как новый повод для сочинения захватывающих историй. Ядерная война служит всего лишь предлогом для того, чтобы показать послевоенные формы жизни остатков человечества, отброшенного к «новому варварству» или же в «новое средневековье». «Посткатастрофические» общества создаются «по образцам, рабски заимствуемым из арсенала реальной истории: отсюда показы монархий наподобие средневековых, социостатически окостеневших технократий» и т.д. [ibid, s. 400].

В разработке темы катастрофы НФ далеко до обычной литературы. Достаточно прочитать «Чуму» Камю, чтобы понять всю разницу между настоящей литературой и НФ. НФ рисует скорее биологический, чем психологический ад. «Чтобы показать предел человеческого падения, конец света не нужен. В этом смысле крайне катастрофическое поведение – это поведение героя “Записок из подполья”» [ibid, s. 42].

То, что когда-то было в НФ пророчеством, открытием, мифом, как у Уэллса, а позже могло стать предостережением, становится наводящей скуку забавой. «Сентенция “абсолютная власть развращает абсолютно” подтверждается и в области литературного творчества. Присвоив себе беллетристическую власть над миром для того лишь, чтобы сокрушить его на глазах у читателя, НФ на тысячах подобных примеров доказала свое художественное бессилие» [Lem, 1973, t. 2, s. 44].

Громадное количество дистопий в НФ – это еще и следствие недостатка социологического воображения, интеллектуальной пассивности, отсутствия собственной концепции человека и общества. Такая концепция была у классиков НФ первых десятилетий XX в., в частности, у О. Стэплдона. «С этой концепцией можно соглашаться или не соглашаться, это вопрос другой; но, переходя



к “послестэплдоновской” НФ, мы видим, что она *никакой* концепции человека не создала, так что тут с ней просто не о чем спорить» [Lem, 1973, t. 2, s. 401].

Весьма популярна в дистопиях концепция «стазиса», т.е. состояния равновесия, достижение которого потребовало больших усилий и которое должно быть сохранено во что бы то ни стало. «Равновесие постоянно находится под угрозой и должно поддерживаться силой; так что афоризм, согласно которому “полиция есть космическая постоянная”, в НФ находит полное подтверждение» [ibid].

Задачи, которые пытаются решать авторы научно-фантастических дистопий (моральная аллегория, сказочная притча, дидактическое предостережение и т.д.), в авангарде современной литературы считаются, вообще говоря, анахронизмом. А многочисленные тексты в жанре предостерегающего прогноза все еще слишком наивны. Например, «451° по Фаренгейту» – «дистопия <...> как нельзя более наивная», «всего лишь бледная тень романа Оруэлла. Брэдбери не понимает того, что куда хуже правления плохих людей такое правление, при котором книги не жгут, потому что они утратили в сознании общества всякую ценность». В этом смысле можно согласиться с теологами: пока человек еще различает добро и зло, не все потеряно [ibid, s. 433].

В области дистопии НФ конструирует чаще всего то, что сконструировать легче всего: кошмарные империи, кошмарные компьютеры, кошмарное вырезание части человеческого мозга «полицией мысли», исследование людей «термометрами лояльности» и т.д. «Экстремализация» социального прогнозирования в НФ – «следствие инертности мышления слишком прямолинейного, мучащегося между крайностями рая и ада, спасения и гибели, утопии и антиутопии» [ibid, s. 552]. Это тем печальнее, что «НФ, фальшивя, рассказывает о том, что не обязательно фальшиво по своему содержанию» [Lem, 1973, t. 2, s. 9].

Состояние НФ выглядит особенно жалким из-за того, что оно противоречит ее притязаниям на устремление к вершинам мысли; «именно в этом расхождении намерений и их выполнения состоит отличительная особенность НФ по сравнению с другими разновидностями бульварной литературы, ведь те ни на что особенное не претендуют» [ibid, s. 547]. Впрочем, читателей на долю НФ хватит: «приятно ведь дешевой ценой приобрести ощущение причастности к величайшим истинам бытия» [ibid, s. 552].

## 6. Два примера из творчества Лема

Создавая свою типологию научно-фантастических утопий, А. Смушкевич, как мы видели, дважды обращался за примерами к творчеству Лема. Примером «иллюстративной утопии» служит у него «Магелланово Облако» (1955)<sup>1</sup>, примером антиутопии (пусть с оговорками) – «Возвращение со звезд» (1961). И хотя сам Лем впоследствии оценивал «Магелланово Облако» как полную неудачу, а «Возвращение со звезд» – как роман, не слишком удавшийся, оба они представляют немалый интерес в плане взаимоотношений между НФ и утопией. Научно-фантастическим романам Лема посвящена монография одного из лучших знатоков его творчества, А. Стоффа [Stoff, 1983]. В какой мере она подтверждает соображения Смушкевича о жанровой принадлежности произведений, избранных им в качестве примеров иллюстративной утопии и антиутопии? Вопрос этот тем интереснее, что оба эти романа вызвали к жизни обширную критическую литературу, а главное – оказали несомненное влияние на трактовку утопической проблематики в советской НФ.

Действие «Магелланова Облака» отнесено в XXXII век. «Мир идеала здесь представлен уже исторически (а не вне истории!) осуществленной действительностью, с перспективы которой сурово оценивается прошлое, т.е. мир, в котором мы живем» [Stoff, 1983, s. 38]. На этом основании Стофф относит «Магелланово Облако» (а также опубликованных в 1951 г. «Астронавтов» Лема) к «историям будущего» – в том значении термина, которое он имеет в работах В. Островского и С. Скварчиньской. Но там, как мы видели, под «историей будущего» понимается произведение о будущем, написанное с точки зрения историка, помещенного в еще более далекое будущее; этому условию «Астронавты» и «Магелланово Облако» не удовлетворяют. Существенно, что о моменте перехода от капитализма к коммунизму в романе ничего не сообщается; есть лишь упоминание о Празднике уничтожения границ.

Если первый научно-фантастический роман Лема «Астронавты» был «идеологической притчей о возможном варианте будущего Земли и предостережением от подобной опасности» (речь идет о самоуничтожении венерианской цивилизации), то «Магелланово Облако» задумывалось как изображение будущего общества в период его полной зрелости, что проявляется, между прочим,

---

<sup>1</sup> Журнальная публикация – 1953–1954 гг. – *Прим. авт.*

в «устремленности к звездам». «Космическое путешествие служит одновременно испытанием этой зрелости и проверкой правильности реализуемой уже несколько столетий концепции человека» [Stoff, 1983, s. 39].

«Магелланово Облако» (так же, как «Астронавты») делится на две части: земную и космическую. Первый этап не самостоятелен в композиционном отношении; он играет подготовительную роль в двояком смысле: показывает созревание героя до его космической миссии и знакомит читателя с миром будущего. Кроме мотива космического путешествия, в романе нет композиционной доминанты, которая объединяла бы его в одно целое. Отдельные главы посвящены различным проблемам мира будущего. Порядок глав в «космической» части можно менять почти произвольно.

«В обществе идеально организованном, эгалитарном, которое преодолело уже период внутренних конфликтов и деструктивных эмоций, единственным источником конфликта может быть конфликт человека с материей, но ведь этого для настоящей литературы мало» [Stoff, 1983, s. 34]. «Конфликт возможен лишь в упрощенном виде – в категориях приключения» [ibid, s. 47], в частности, потому, полагает А. Стофф, что в романе нет отрицательных персонажей. Вернее было бы сказать: потому, что все герои романа однозначно положительны (отрицательных персонажей практически нет и в позднейших, наиболее удавшихся романах Лема). Попытка автора драматизировать повествование, введя мотив бунта на космическом корабле (из-за помрачения сознания при достижении субсветовых скоростей), – не достигает цели. Соответствующие главы романа – одни из самых неудачных.

Стиль фантастических романов Уэллса, замечает А. Стофф, реалистичен, а ранних научно-фантастических романов Лема – не реалистичен, несмотря на видимость реалистического письма. «Повествователь и персонажи очень редко просто говорят, чаще всего они “выступают”. Их высказывания <...> функционируют прежде всего в плане идеи, всего лишь иллюстрацией которой должен быть изображаемый мир. Выглядит это так, как если бы кто-то постоянно требовал от героев романа идейных деклараций» [Stoff, 1983, s. 45]. Настоящей полемики, т.е. столкновения действительно разных точек зрения, в романе нет.

Личность каждого персонажа сводится к набору черт, необходимых для того, чтобы достойно представлять человечество перед лицом инопланетной цивилизации. «И, что характерно, эти черты совпадают с традиционными чертами приключенческой

литературы во всех ее разновидностях» [Stoff, 1983, s. 47]. Большая часть персонажей «Магелланова Облака» без остатка уместается в рамках, которые отводит им их специальность, словно бы вне узкой перспективы их профессиональных ролей ничего другого не существует. Даже их воспоминания касаются почти исключительно профессиональных вопросов.

Физик Гообар – это тип гениального ученого, который, хотя и живет в XXXII в., полностью унаследовал набор черт, типичных для «рассеянного гения» из анекдотов об ученых XIX в. Зато пилот Амета – представитель бесстрашных покорителей космоса, тип, впоследствии получивший широкое распространение в космической фантастике. Настоящий герой обоих романов – человечество в целом, представленное экипажем межзвездного корабля «Гея». (Тут следует заметить, что появление человечества в целом в роли главного героя повествования, – один из важнейших жанровых признаков НФ; именно в этом прежде всего состояло новаторство Уэллса как автора «Войны миров» и «Машины времени».)

В «Магеллановом Облаке» можно обнаружить и некоторые мотивы, не укладывающиеся в жесткую схему «иллюстративной утопии». Таков, например, мотив любви, пробивающей брешь в монолитной концепции упорядоченного, рационализированного мира. Появляется в романе и мотив иллюзорной действительности – в виде искусства видеопластики, т.е. создания миражей, не отличимых от реальности (зародыш позднейшей «фантоматики» Лема). Это, между прочим, дало основание одному из первых критиков романа определить «Магелланово Облако» как «роман об изоляции и искусственных миражах» [Stoff, 1983, s. 54]. Но все это не меняет жанровой структуры романа в целом.

Для Лема «Магелланово Облако» было лишь подступом к его высшим достижениям в жанре НФ, зато именно этот роман оказал огромное влияние на утопическую НФ в европейских социалистических странах. Основные черты «новой коммунистической утопии» 1950–1960-х годов можно сформулировать следующим образом. Речь идет о *планетарной* утопии, в которой объектом изображения является *объединенное человечество*. История человечества резко делится на «древнюю» (до победы коммунизма) и «новую», причем последняя сводится к истории успехов науки и техники и достижениям в области преобразования природы. Тема покорения космоса – ведущая и в сюжетном, и в мировоззренческом плане. Практически все герои (и едва ли не все действующие лица вообще) – ученые, и прежде всего ученые-

естественники; о гуманитарных науках они рассуждают тоже с точки зрения естественников, «физиков», а не «лириков». В этом мире нет ада как такового – возможен лишь конфликт хорошего с лучшим, да и то не в собственно социальной сфере, а в сфере науки и личной жизни (любовь без взаимности). Трагический конфликт возможен лишь как внешний по отношению к идеальному человечеству.

«Возвращение со звезд» появилось всего через шесть лет после «Магелланова Облака», но отличается от него настолько, что кажется принадлежащим совершенно иной литературной эпохе. Казалось бы, здесь, как и в «Магеллановом Облаке», Лем стремится дать возможно более полную картину будущего. «Но морфологическое сходство не означает сходства функций и идей» [Stoff, 1983, s. 83]. В «Возвращении...» картина будущего не служит иллюстрацией заранее заданных историософских предпосылок.

Действие «Возвращения...», в отличие от «Астронавтов» и «Магелланова Облака» с их четкой временной локализацией, происходит в *неопределенном* будущем. Экспозиция, подготавливающая читателя к восприятию изображаемого в романе мира будущего, отсутствует. В сущности, «Возвращение...» начинается как раз там, где обрываются «Астронавты» и «Магелланово Облако», – с возвращения на Землю космического корабля, носящего гордое название «Прометей». По земному времени астронавты пропутешествовали 127 лет, а по «корабельному» – гораздо меньше. Мир, в который они вернулись, оказывается совершенно чужим. Никто не интересуется звездопроходцами, вернувшимися как бы из прошлого. Космические межзвездные путешествия признаны «астронавтической ошибкой человечества»<sup>1</sup>. Для нового поколения космос – всего лишь миф, за который приходится платить дорогой ценой, своим личным неповторимым счастьем.

В сфере мирозерцания господствует новый геоцентризм, в сфере индивидуальных ценностей – технически совершенный гедонизм. В основе новых форм жизни лежит «бетризация» – устранение агрессивных черт личности при помощи биотехнических приемов уже в раннем детстве. Это слово, как узнает читатель, образовано от фамилий ученых – первооткрывателей бетризации (Беннет, Тримальди, Захаров – сочетание имен, символизирующее объединение человечества) [Stoff, 1983, s. 94]. Но вряд ли случайно

---

<sup>1</sup> Стоит заметить, что в своей поздней публицистике и интервью Лем защищал именно эту точку зрения. – *Прим. авт.*

и созвучие термина с английским *better* (лучше). Ведь бетризация – не что иное, как «улучшение» природы человека. (На возможность такого истолкования указала нам Виктория Чаликова.)

В новой цивилизации нет страха, это общество без острых углов и драматических конфликтов. Нет ни войн, ни хищных животных, ни даже бокса. Использование технических средств полностью безопасно. Нет здесь и вредных привычек: курение неизвестно, спиртное (невысокоградусное) пьется умеренно. Перед нами «общество непрерывной, бережно стабилизируемой гармонии» [Lem, 1961, s. 202]. Всеобщее благосостояние обеспечено благодаря автоматизации; основные потребности (но только основные) удовлетворяются бесплатно.

«Высокое» искусство в этом обществе почти отсутствует. Остались лишь его заменители: ярмарочные эрзацы опасных приключений (Дворец Мерлина, где снова появляется излюбленная Лемом тема «фантоматики»), культ звезд «реала» (искусство, основанное на технике получения объемного изображения наподобие голографического) да телевизионная информационная жвачка. О художественной литературе ничего не сообщается. Лишь старики знакомы еще с Шекспиром, Гомером и Платоном. Повседневная жизнь в романе – это развернутая панорама беззаботной жизни, напоминающей вечный карнавал. Единственным критерием эротического выбора осталась молодость. Культ молодости при сильно возросшей продолжительности жизни – причина частых операций по омоложению, панического страха перед сединой и морщинами, дискредитирующими человека в глазах окружающих. «Новый мир сочетает в себе черты, о которых мечтают поколения, живущие во времена тревожные и бедные, с побочными последствиями предлагаемого человечеству совершенства» [Stoff, 1983, s. 96].

В изображении бетризации Лем далек как от кошмарной картины выведения детей в лабораторном инкубаторе (Хаксли), так и от оптимистической веры в биологию и медицину. «Демонстрируя иной мир (неизвестно, лучший или же худший) через восприятие своего героя, он даже его реакции изображает амбивалентно» [ibid, s. 97]. Авторского комментария в романе нет, и вся ответственность за производимое на читателя впечатление перекладывается на героя-повествователя (в этой роли выступает астронавт Брегг). Автор занимает позицию исследователя, а не моралиста; читателю предоставляется свобода интерпретации. «Бетризация, – пишет Ежи Яжембский, автор одной из лучших работ о Леме, – *кажется* им [астронавтам. – К. Д.] чем-то ужасным, и это

*впечатление* автору удастся *внушить* читателю» (курсив наш – К.Д.) [Jarzębski, 1977, s. 91].

Повествователь сомневается в провозглашаемой официальными источниками полной «деполитизации» жизни, в отсутствии социальных и международных конфликтов. Если его сомнения обоснованны, «Возвращение...», по мнению А. Стоффа, можно истолковать как картину «мягкого тоталитаризма», т.е. подчинения общества путем удовлетворения его основных потребностей. «Кроме толпы, доступной непосредственному наблюдению Брегга (а при его посредничестве – и читателю), должен существовать, – полагает А. Стофф, – замаскированный центр власти – наследник тех сил, которые привели к столь радикальному преображению мира, а теперь стоят на страже его порядка. Власть эта не обнаруживает себя, поскольку Брегг не вовлекается в конфликтные ситуации, которые могли бы потребовать ее прямого вмешательства» [Stoff, 1983, s. 97]. Впрочем, в романе есть упоминания о таких вещах, как Инфор – всеведущая организация, которая не только помогает путешественникам, но и постоянно собирает информацию обо всех. «А это уже выходит за рамки представлений о беззаботной жизни и рисует куда менее радостную перспективу» [ibid, s. 98]. Однако – заметим мы от себя – такая интерпретация хотя и возможна, вовсе не обязательна.

Затрагивается в романе и тема манипуляции историей: «...Когда из уст Эри я услышал, как учат в школе прежней истории, меня охватил гнев, который я еле-еле сдержал. Те времена изображались временами дикости и варварского, неконтролируемого размножения, внезапных экономических и военных катастроф, а бесспорные завоевания цивилизации вменялись в заслугу силам и стремлениям, преодолевавшим темноту и жестокость эпохи; выходило так, будто эти завоевания шли наперекор безраздельно господствовавшей тогда тенденции жить за счет других» [цит. по: Stoff, 1983, s. 71]. Но ведь подобное обращение с историей в «историях будущего» (речь идет об «Астронавтах» и «Магеллановом Облаке») было чем-то вполне естественным и одобрявшимся. Пр процитированный отрывок можно признать комментарием (хотя и ненамеренным) автора к идейным предпосылкам «Астронавтов» и «Магелланова Облака» [Stoff, 1983, s. 71].

Брегг, согласно Стоффу, обладает всеми литературными атрибутами «доброго дикаря». Впрочем, эпитет «добрый» («*roszczywy*», что означает также «добродушный», «славный», «честный») здесь может ввести в заблуждение. Брегг отличается от

«бетризованных» людей не перечисленными чертами, а прежде всего своей «натуральностью». То же относится и к Дикарю из «Прекрасного нового мира».

Брегг (а также его товарищи-астронавты) представляет более низкий уровень цивилизованности по сравнению с «бетризованными» людьми; он резко выделяется среди них своим ростом и физической силой. Но главное – он не бетризован; он любит риск и способен к крайним реакциям, от восторга до ненависти. В литературной традиции «дикарь» олицетворяет ценности, противостоящие искусственности цивилизации. В его лице инстинкт противопоставляется воспитанию, сердце – разуму, правда – лжи. Тот же мотив играет важнейшую роль в «Прекрасном новом мире». Но если в романе Хаксли антиутопия приговаривает Дикаря к самоубийству, то в «Возвращении со звезд» вопрос решается далеко не столь однозначно.

Человек, как можно заключить из романа, не может жить вне времени и вне общества – а ведь именно так живет астронавт в литературе «космических путешествий». В отличие от своих товарищей-астронавтов, которые готовят новую космическую экспедицию, Брегг решает остаться на Земле, в чужом для него мире. Это становится возможным благодаря женщине и любви. «И вот что характерно (и имеет, пожалуй, решающее значение для попытки оптимистического прочтения, по крайней мере, некоторых черт изображенной в романе действительности): примирение с миром, который свел то, что в человеке естественно, к необходимому минимуму, совершается лишь в пределах этого минимума. Новое вращение в Землю вовсе не обязательно означает примирение с “искусственностью” жизни. Роман не дает ответа на вопрос, произойдет ли это вообще когда бы то ни было, и не содержит достаточных предпосылок для такого ответа» [Stoff, 1983, s. 100]. Такое решение темы «доброго дикаря», резюмирует Стофф, приводит к тому, что «Возвращение со звезд» оказывается не утопией, которая часто прибегала к этому образу, но и не антиутопией, которая его «отменяла».

Цель романа Лема – не демонстрация еще одного образа будущего, но прослеживание возможных последствий исправления нашего несовершенного мира. «Ведь я, дорогой коллега, не занимаюсь пророчествами, я изучаю возможности в чистом виде», – говорит один из героев повести Лема «Футурологический конгресс» [Лем, 2003, с. 86]. Почти то же самое говорит сам Лем в «Сумме технологий» (1964).



«Возвращение со звезд» «предлагает нам задуматься о путях развития цивилизации в эпоху, когда для настоящей утопии уже не осталось места ни на Земле, ни в космосе, а от столь же односторонней концепции антиутопии нас защищает сознание настолько большой сложности мира, что мы никогда не сможем предугадать его окончательный облик и никогда не сможем сказать, что познали истину до конца» [Stoff, 1983, s. 100].

Итак, видеть в «Возвращении со звезд» антиутопию (или дистопию) значило бы сильно обеднить содержание романа. Характерно, однако, что после выхода романа в русском переводе советская критика почти единодушно увидела в нем роман-предостережение, т.е., в сущности, дистопию. И к тому же дистопию, направленную против мещанства, нечто наподобие повести А. и Б. Стругацких «Хищные вещи века» (1965), с которой «Возвращение со звезд» часто сравнивали. Сам Лем к выражению (или, лучше сказать, этикетке) «мещанство» никогда не прибегал. Однозначные оценочные противопоставления типа «натура – цивилизация» или «духовность – мещанство» ему вообще не свойственны. В этом смысле чрезвычайно характерно следующее его замечание (совершенно намеренно полемически заостренное): «Если бы мне пришлось выбирать между обществом, в котором, правда, множество людей страдают, зато из этого получается великолепная эманация культуры, и обществом <...> в котором воцарилось оглупляющее благосостояние, но культура на последнем издыхании, то я бы сказал: лучше пускай подыхает культура, чем люди» [Bereś, 1985, s. 54].

В «Возвращении со звезд» можно усмотреть столкновение двух систем ценностей, каждая из которых имеет свои резоны, не обладая, однако, абсолютной истинностью. В таком случае роман окажется ближе всего к «метаутопии», как ее понимает Г.С. Морсон [см.: Роднянская, 1985, с. 60].

Впрочем, идея метаутопии вполне четко сформулирована самим Лемом в «Фантастике и футурологии»: «Достаточно представить себе, например, две параллельные утопии, каждая из которых судит и оценивает другую по собственным меркам, это обязательно должны быть два варианта социального ада, а просто две общественные системы, резко отличающиеся одна от другой, – что априори вероятно постольку, поскольку <...> не все ценности, которые мы рады были бы видеть осуществленными в идеальном “социальном жилище” людей, действительно могут быть осуществлены одновременно. Приходится отказываться от одних, чтобы реализовать другие» [Lem, 1973, t. 2, s. 427–428].

«Возвращение со звезд», при всех своих несовершенствах<sup>1</sup>, пожалуй, наиболее убедительное в художественном плане воплощение этой идеи в творчестве самого Лема.

## 7. Конец утопии – конец истории?

В 1996 г. Пшемислав Чаплиньский спрашивал: означает ли крушение тоталитаризма окончательное расставание с утопией и с антиутопией? Нет: мир Оруэлла действительно утрачивает актуальность, но «Восточная Европа перебирается из оруэлловского мира в мир [Олдоса] Хаксли» [Czapliński, 1996, s. 93].

Оруэлл опасался огосударствления морали; Хаксли – добровольного отказа человека от личной ответственности в обмен на устранение всякого рода страданий, согласно формуле «машины, медицина и счастье». За вычетом «евгенического» неравенства (едва ли осуществимого на практике) «Прекрасный новый мир» – это мир «мягкого» контроля. Его социальные институты не носят репрессивного характера, их сила – в слабости человека, готового обменять свободу на комфорт и избавление от страданий. Этот мир создается не сверху, а снизу, вполне добровольно, и никого не удерживает силой.

В «новом прекрасном мире» устранены все конфликты, питавшие доселе историю, все, что могло бы служить стимулом к действию, к реформам, к историческому развитию. И именно об этом говорил Френсис Фукуяма, провозглашая в 1989 г. «конец истории»:

«Конец истории печален. Борьба за признание, готовность рисковать жизнью ради чисто абстрактной цели, идеологическая борьба, требующая отваги, воображения и идеализма, – вместо всего этого – экономический расчет, бесконечные технические проблемы, забота об экологии и удовлетворение изощренных запросов потребителя. В постисторический период нет ни искусства, ни философии; есть лишь тщательно оберегаемый музей человеческой истории» [Фукуяма, 1990, с. 148].

---

<sup>1</sup> Бетризация, замечает Лем, «могла бы помешать лишь проявлениям зла, причиняемого намеренно, <...> но зла, которое причиняется ненамеренно, т.е. обусловленного устройством общества, она не затронула бы. И именно в этом смысле социальную утопию нельзя реализовать путем бетризационной процедуры» [Lem, 1973, t. 1, s. 304].

Однако не приведет ли торжество «нового прекрасного мира» к появлению очередной разновидности тоталитаризма – на этот раз религиозно-фундаменталистского? [Czapliński, 1996, s. 105].

### Список литературы

Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений : в 5 т. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1961. – Т. 5. – 740 с.

Лем С. Футурологический конгресс / пер. К. Душенко // Лем С. Футурологический конгресс. Осмотр на месте. Мир на земле. – М. : АСТ, 2003. – С. 5–113.

Роднянская И.Б., Морсон Г.С. Границы жанра: «Дневник писателя» Достоевского и традиции литературной утопии // Социокультурные утопии XX века : реф. сб. – М. : ИНИОН РАН, 1985. – Вып. 3. – С. 59–91.

Татаркевич В. Утопические представления о счастье // Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека / пер. Л.В. Коноваловой. – М. : Прогресс, 1981. – С. 254–267.

Фукуяма Ф. Конец истории? // Вопр. философии. – М., 1990. – № 3. – С. 134–148.

Хаксли О. О дивный новый мир : роман / пер. О. Сороки // Замятин Е. Мы. Хаксли О. О дивный новый мир. – М. : Худож. лит., 1989. – С. 163–350.

Bereś S. Rozmowy z Lemem: [Ciąg dalszy] // Odra. – Wrocław, 1984 a. – N 7/8. – S. 52–61.

Bereś S. Rozmowy z Lemem: [Ciąg dalszy] // Odra. – Wrocław, 1984 b. – N 9. – S. 34–45.

Bereś S. Rozmowy z Lemem: [Ciąg dalszy] // Odra. – Wrocław, 1985. – N 6. – S. 47–54.

Czapliński P. Wątpliwe rozstanie z utopią // Teksty Drugie. – Warszawa, 1996. – N 4. – S. 92–105.

Handke R. Polska proza fantastyczno-naukowa: Problemy poetyki. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Ossolineum, 1969. – 176 s.

Jarzębski J. Racjonalista i zmysły: O twórczości literackiej Stanisława Lema // Ruch literacki. – Kraków, 1977. – Z. 2. – S. 86–101.

Kadz-Palczewski J. O utopijności i antyutopijności: Szkic historyczny // Kwartalnik neofilologiczny. – Warszawa, 1968. – Z. 2. – S. 155–168.

Kardyni-Pelikánová K. Utopie i antyutopie w literaturze czeskiej // Prace polonistyczne. – Łódź, 1975. – Ser. 31. – S. 95–115.

Krokos J. Racjonalność nauki, racjonalność utopii // Studia Philosophiae Christianae UKSW. – Warszawa, 2011. – N 4. – S. 31–51.

Kwapień M. The anti-utopia as distinguished from its cognate literary genres in modern British fiction // Zagadnienia rodzajów literackich. – Wrocław, 1972. – T. 14, z. 2. – S. 37–50.

Lem S. Fantastyka i futurologia. – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1973. – T. 1. – 450 s.; t. 2. – 578 s.

Lem S. Powrót z gwiazd. – Warszawa : Czytelnik, 1961. – 244 s.

Leś M.M. Stanisław Lem wobec utopii. – Białystok : Tow. Literackie im. Adama Mickiewicza, 1998. – 189 s.

*Mazan B.* Antyutopia jako negatywna oraz utajona odmiana utopii // *Prace polonistyczne*. – Łódź, 1975. – Ser. 31. – S. 73–93.

*Ostrowski W.* Imaginery history // *Zagadnienia rodzajów literackich*. – Wrocław, 1960. – T. 3, z. 2. – S. 27–42.

*Rolbiecki W.* Przewidywanie przyszłości: Elementy prognozologii. – Warszawa : Wiedza Powszechna, 1970. – 264 s.

*Skwarczyńska S.* Mickiewicza «Historia przyszłości» i jej realizacje literackie. – Łódź : Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1964. – 203 s.

*Smuszkiewicz A.* W kręgu współczesnej utopii // *Fantastyka*. – Warszawa, 1985. – N 6. – S. 58–60.

*Stoff A.* Powieści naukowo-fantastyczne Stanisława Lema. – Warszawa : PWN, 1983. – 180 s.

*Szacki J.* Utopie. – Warszawa : Iskry, 1968. – 218 s.

*Trzynadlowski K.* Bez taryfy ulgowej // *Zagadnienia rodzajów literackich*. – Wrocław, 1960. – T. 3, z. 2. – S. 172–177.

*Trzynadlowski J.* Próba poetyki science fiction // *Z teorii i historii literatury: Prace poświęcone v Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*. – Wrocław : Ossolineum, 1963. – Ser.: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, t. 1. – S. 258–279.

*Wells H.G.* The shape of things to come. – New York : Macmillan, 1933. – 431 p.

*Wojtczek D.* Siódmy krąg piekła : Antyutopia w literaturze i filmie. – Poznań : Rebis, 1994. – 215 s.

*Zgorzelski A.* Fantastyka. Utopia. Science fiction. – Warszawa : PWN, 1980. – 205 s.

**Владимир Борисов, Александр Лукашин**

**ЭТОТ МИР ПРИДУМАН НЕ НАМИ:  
Утопические и антиутопические мотивы  
в творчестве братьев Стругацких**

*Аннотация.* Статья анализирует утопические и антиутопические мотивы творчества братьев Стругацких в их эволюционном развитии. Показан постепенный отход от послесталинских идеологических установок к экзистенциальному позиционированию героев в противостоянии «миру жестоких чудес» будущего.

*Ключевые слова:* братья Стругацкие; утопия; антиутопия; теория воспитания.

**Vladimir Borisov, Alexander Lukashin**

**THIS WORLD IS NOT INVENTED BY US  
Utopian and dystopian motives  
in the works of the Strugatsky brothers**

*Abstract.* The article analyzes the utopian and dystopian motifs of the Strugatsky brothers' creativity in their evolutionary development. Shows a gradual departure from post-Stalinist ideological attitudes to the existential positioning of heroes in opposition to the «world of cruel wonders» of the future.

*Keywords:* Brothers Strugatsky; utopia; dystopia; parenting theory.

Тот, что был с лопатой, длинно и монотонно излагал основы политического устройства прекрасной страны, гражданином коей являлся. Устройство было необычайно демократичным, ни о каком принуждении граждан не могло быть и речи (он несколько раз с особым ударением это подчеркнул), все были богаты и свободны от забот, и даже самый последний землепашец имел не менее трех рабов.

*А. и Б. Стругацкие.*

*Понедельник начинается в субботу*

Профессиональное литературоведение практически не обращалось к творчеству братьев Аркадия и Бориса Стругацких. За пределами профессионального рассмотрения остались и попытки советских авторов второй половины XX в. представить грядущий миропорядок светлого будущего (книги Ивана Ефремова, братьев Стругацких, Георгия Гуревича, Генриха Альтова, Владимира Савченко, Евгения Войскунского и Исаея Лукодянова, Кира Булычёва и др.).

В докторской диссертации «Русская литературная утопия второй половины XX века» Н.В. Ковтун [Ковтун, 2005] подробно рассматривает утопические мотивы в произведениях Всеволода Кочетова, Александра Солженицына, Валентина Распутина, Василия Шукшина, Владимира Личутина, но для книг, традиционно относимых к научной фантастике, не находит ни единого слова. Хотя утопия как изображение идеального общественного строя априори наделена атрибутом фантастичности независимо от того, где это идеальное общество расположено и удалено от реальности: в пространстве или времени.

Толчком к художественным размышлениям братьев Стругацких о будущем человечества стал роман Иван Ефремова «Туманность Андромеды». Эта широкая, масштабная картина коммунистического общества одновременно и завораживала, и отталкивала. Завораживала видением перспектив, весьма туманно просматривающихся из настоящего, сиянием недостижимого, но желанного величия. Но при этом люди далекого будущего казались совершенно иными, необычайно отличными от настоящих людей существами. Их совершенство, красота, сдержанность в эмоциях и чувствах, переходящая чуть ли не в холодность, пугала.

О том, как Стругацкие на основе ефремовского фундамента строили свое будущее, очень подробно рассказал Борис Стругацкий в «Комментариях к пройденному»:

«Мы тогда еще не уяснили для себя, что возможны лишь три литературно-художественные концепции будущего: Будущее, в котором хочется жить; Будущее, в котором жить невозможно; и Будущее, Недоступное Пониманию, т.е. расположенное по “ту сторону” сегодняшней морали.

Мы понимали, однако, что Ефремов создал мир, в котором живут и действуют люди специфические, небывалые еще люди, которыми мы все станем (может быть) через множество и множество веков, а значит, и не люди вовсе – модели людей, идеальные схемы, образцы для подражания, в лучшем случае. Мы ясно понимали, что Ефремов создал, собственно, классическую утопию – Мир, каким он ДОЛЖЕН БЫТЬ. (Это – особая концепция Будущего, лежащая за пределами художественной литературы, в области философии, социологии и научной этики – не роман уже, а, скорее, слегка беллетризованный трактат.)

Нам же хотелось совсем другого, мы отнюдь не стремились выходить за пределы художественной литературы, наоборот, нам нравилось писать о людях и о человеческих судьбах, о приключениях человека в Природе и Обществе. Кроме того, мы были уверены, что уже сегодня, сейчас, здесь, вокруг нас живут и трудятся люди, способные заполнить собой Светлый, Чистый, Интересный Мир, в котором не будет (или почти не будет) никаких “свинцовых мерзостей жизни”.

Это было время, когда мы искренне верили в коммунизм как высшую и совершеннейшую стадию развития человеческого общества. Нас, правда, смущало, что в трудах классиков марксизма-ленинизма по поводу этого важнейшего этапа, по поводу фактически ЦЕЛИ ВСЕЙ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИСТОРИИ сказано так мало, так скупо и так... неубедительно.

У классиков сказано было, что коммунизм – это общество, в котором нет классов... Общество, в котором нет государства... Общество, в котором нет эксплуатации человека человеком... Нет войн, нет нищеты, нет социального неравенства...

А что, собственно, в этом обществе ЕСТЬ? Создавалось впечатление, что есть в том обществе только “зная, на коем начертано: от каждого по способностям, каждому по его потребностям”.

Этого нам было явно недостаточно. Перед мысленным взором нашим громоздился, сверкая и переливаясь, хрустально чистый, тщательно обеззараженный и восхитительно безопасный мир – мир великолепных зданий, ласковых и мирных пейзажей, роскошных пандусов и спиральных спусков, мир невероятного благополучия и

благоустроенности, уютный и грандиозный одновременно, – но мир этот был пуст и неподвижен, словно роскошная декорация перед Спектаклем Века, который все никак не начинается, потому что его некому играть, да и пьеса пока еще не написана...» [Стругацкий Б., 2001 а, с. 569–570].

Начало творчества братьев Стругацких можно отнести к коммунистической утопии, что позволило некоторым зарубежным литературоведам утверждать, что в творчестве Стругацких доминирует марксистский элемент [Potts, 1991]. В «Стране багровых туч» (1959) действие происходит в Союзе Советских Коммунистических Республик, и экипаж «Хиуса» разворачивает на Урановой Голконде на Венере знамя с золотой звездой и серпом и молотом. Это должно было случиться в 1990-х годах. Позже, в XXI в., коммунистическая система побеждает во всем мире. «Стажеры» (1962) описывают как раз переходный период, когда прошлое расползается по углам, устало огрызаясь, чтобы дать место новым людям и новым отношениям, «стажерам» на службе у будущего. Расцвет этого общества происходит в XXII в. Авторы не описывали подробно структуру, деятельность и формы власти, ясно лишь, что за основу принята система выборных органов, которая занимается решением проблем по отдельным или общецивилизационным дисциплинам. Прибывшим из нашего времени пришельцам разъясняют его структуру авторы. Обобщенно это выглядит так:

«Во главе стоит Мировой Совет, которому подчиняются или с которым сотрудничают Советы меньшего уровня: Экономические Советы континентов и Совет Космогации, а также другие, не упоминаемые в тексте. В их состав входят различные Комитеты (например, Комитет по охране животного мира иных планет, Комитет по внеземным ресурсам) и Комиссии (например, Комиссия по контактам с иными цивилизациями, Комиссия по изучению следов деятельности иного разума в Космосе); их окружают консультативные, типа Академии Здравоохранения, или чисто научные органы (Академия Космозоологии, Институт Физики Пространства)» [Кайтох, 2003, с. 459]. Нельзя не увидеть в этом перечне прямого влияния И. Ефремова с его Академией Горя и Радости и Советом звездоплавания.

Работают в этих структурах уважаемые люди, профессионалы, заслужившие доверие своей деятельностью. Среди них в обязательном порядке присутствуют врачи и педагоги.

В Море Полудня отсутствуют какие-либо исполнительные органы, которые использовали бы силу. Управление в производстве



или науке осуществляется исследователями и организаторами, заработавшими авторитет.

Насколько можно судить, в этом мире осуществляется плановая система производства и распределения продукции, что вызывает иногда столкновение различных интересов (наиболее ярко это показано в «Далекой Радуге», где ученые разных направлений «воюют» друг с другом из-за распределения энергии и оборудования).

Особо выделен авторами вопрос организации обучения и воспитания детей. По Стругацким, это следует делать в обособленных интернатах, где дети живут отдельно от родителей. Их воспитанием занимаются Учителя, как правило, опытные специалисты, чьей главной задачей является – обнаружить в ребенке главный талант, развивать его и способствовать полному раскрытию. Здесь авторы следовали учению о разделении труда, доводя его до пределов. Учителя в мире Полудня – ближайшие люди воспитанников, их конфиденты, советчики в любой жизненной ситуации. Предательство Учителем – вещь невозможная, и когда мир Полудня стал приобретать более реалистические очертания, эта тема «скрежетнула» в одном из эпизодов истории Льва Абалкина в «Жуке в муравейнике». Эта тема впоследствии прозвучала уже в публицистическом ключе в виде необходимой для будущего Теории Высокого Воспитания.

Описывая этот мир, авторы основное внимание уделяли технологическим проблемам, оставляя за пределами повествования детали общественного, экономического, политического устройства будущего мира. Зато различные технические и научные новшества были представлены в повествовании Стругацких в изобилии: «Чего там только не было! Путешествуя самодвижущимися дорогами, без спешки и неудобств можно было посетить любое место планеты (нонсенс с экономической точки зрения, но хорошо иллюстрирует лозунг “Всё для блага человека”); на огромных фермах разводили созданных генетическим искусством чудовищ – “мясных коров”; разводили также китов. И дальше: гигантский компьютер “Коллектор Рассеянной Информации”, способный по стершимся “информационным следам” реконструировать образы прошлых событий типа сражений динозавров [снова отсылка к И. Ефремову с его “Тенью минувшего” показательна для демонстрации степени того влияния, которое оказал классик советской фантастики на молодых авторов. – В.Б., А.Л.]; первая попытка “обессмертить” человека с помощью записи информационного содержимого его мозга [нынешний “uploading” – вполне серьезное направление исследова-

ний, хотя и на далекую перспективу, возможно, следующего века. — В.Б., А.Л.]; проводимые с использованием парапсихологических способностей “ридеров” поиски параллельных миров; биологическая цивилизация на далекой Леониде; штурм планеты Владиславы в поисках руин “чужих” городов; первые, необычайно удачные контакты с жителями других миров; будущая школа; эмбриомеханика» [Кайтох, 2003, с. 456].

Все это стало возможно в результате освобождения людей от будничной физической работы, что дало им возможность заниматься творческой и научной деятельностью. Этому способствовало насыщение мира роботами, взявшими на себя неинтересную работу и обеспечивающими снабжение человечества пищевыми и материальными ресурсами.

«В конце концов мы поняли, кем надлежит заполнить этот сверкающий, но пустой мир: нашими же современниками, а точнее, лучшими из современников — нашими друзьями и близкими, чистыми, честными, добрыми людьми, превыше всего ценящими творческий труд и радость познания... Разумеется, мы несколько идеализировали и романтизировали своих друзей, но для такой идеализации у нас были два вполне реальных основания: во-первых, мы их любили, а во-вторых, их было, черт побери, за что любить!

Хорошо, говорили нам наши многочисленные оппоненты. Пусть это будут такие, как мы. Но откуда мы возьмемся там в таких подавляющих количествах? И куда денутся необозримые массы нынешних хамов, туенядцев, кое-какеров, интриганов, бездельных болтунов и принципиальных невежд, гордящихся своим невежеством?

Это-то просто, отвечали мы с горячностью. Медиана колоколообразной кривой распределения по нравственным и прочим качествам сдвинется со временем вправо, как это произошло, скажем, с кривой распределения человека по его физическому росту. Еще каких-нибудь три сотни лет назад средний рост мужика составлял 140–150 сантиметров, мужчина 170 сантиметров считался чуть ли не великаном, а посмотрите, что делается сейчас! И куда делись все эти стосорокасантиметровые карлики? Они остались, конечно, они встречаются и теперь, но теперь они редкость, такая же редкость, как двухметровые гиганты, которых три-четыре века назад не было вовсе. То же будет и с нравственностью. Добрый, честный, увлеченный своим делом человек сейчас относительно редок (точно так же, впрочем, как редок и полный отпетый без-

дельник и абсолютно безнадежный подлец), а через пару веков такой человек станет нормой, составит основную массу человеческого общества, а подонки и мерзавцы сделаются раритетными особями – один на миллион» [Стругацкий Б., 2001 а, с. 570].

Как и множество авторов-современников, АБС занимал вопрос – а чем же будут жить эти люди в свободное от покорения и преобразования природы время? Как они будут себя чувствовать наедине с собой? Друг с другом? Несколько, быть может, не самых удачных попыток показать это они предприняли в «проходных» новеллах цикла «Полдень, XXII век». В главке «Скатерть-самобранка» герой, Женя Славин, борется с последствиями нераспорядительности киберов Службы доставки, доказывая, что и в быту есть место подвигу. Тут же появляется сосед героя, инженер-ассенизатор, занятый проблемой превращения мусора в чистый воздух и солнечный свет. И не отрывающийся от изысканий по этой проблеме – надо понимать, научно-технологических – даже во время соседского визита.

Другой гранью повернулась эта проблема в «Далекой Радуге» (1963), где Роберт Складаров мучительно переживает свою «нетворческую», никак в глазах окружающих не скомпенсированную его способностью сумасшедше, до преступления любить.

Принципиальным отличием утопических построений авторов начала 60-х годов стал их отход от конфликтов «хорошего с лучшим» к острой проблематике социально-политических противоречий современной им действительности. «Попытка к бегству» (1962) сталкивает рядовых коммунаров XXII в. с непостижимыми для них вещами, как лагерь истребления, полигон инопланетной техники, не обращающей никакого внимания на людей (мотив «равнодушия Вселенной» потом – в «Пикнике на обочине» (1972) – станет ведущим), ростки чудовищного прошлого в чистеньком и благополученьком будущем. В утопии неплохо бы не забывать об истории, как бы намекают авторы. Тем более такой недавней и такой чудовищно кровавой и несправедливой истории. Выйдя практически одновременно с повестью А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича», «Попытка к бегству» ввела – первой в фантастике! – тему сталинских и гитлеровских лагерей, пока еще не в антиутопическом ключе, не как вариант возможного будущего, а как напоминание о недавнем прошлом.

В середине 1960-х годов Стругацкими была предпринята попытка отыскать ростки будущего в настоящем. В качестве основы была взята обыденность Пулковской обсерватории, в которой

работал тогда Борис Стругацкий, дополненная чародейством и волшебством, что и получило свое отражение в именовании организации, где происходит основное действие повести-сказки «Понедельник начинается в субботу», – НИИЧАВО (Научно-исследовательский институт Чародейства и Волшебства). Облегченная коммунистическая утопия опиралась на образ молодого ученого, на которого возлагались надежды многих авторов периода оттепели – В. Аксёнова, Д. Гранина, М. Анчарова и др. Да, в том же Институте работали замшелые чиновники-бюрократы (вроде заместителя директора по административно-хозяйственной части М.М. Камноедова). Были и другие, вроде профессора Выбегалло: «С пустыми глазами. Достоверно знающие, с какой стороны у бутерброда масло. По-своему, очень даже неглупые. По-своему, немалые знатоки человеческой природы. Расчетливые и беспринципные, познавшие всю силу человеческих слабостей, умеющие любое зло обратить себе в добро и в этом неутомимые» [Стругацкий А., Стругацкий Б., 1965, с. 115]. Эти фигуры пришли в советскую литературу с романами В. Каверина и В. Дудинцева и надолго поселились в ней.

Но не они, по мнению авторов, были основной движущей силой НИИЧАВО. Настоящими были «Маги, Люди с большой буквы, и девизом их было – “Понедельник начинается в субботу”». Да, они знали кое-какие заклинания, умели превращать воду в вино, и каждый из них не затруднился бы накормить пятью хлебами тысячу человек. Но магами они были не поэтому. Это была шелуха, внешнее. Они были магами потому, что очень много знали, так много, что количество перешло у них, наконец, в качество, и они стали с миром в другие отношения, нежели обычные люди. Они работали в институте, который занимался прежде всего проблемами человеческого счастья и смысла человеческой жизни, но даже среди них никто точно не знал, что такое счастье и в чем именно смысл жизни. И они приняли рабочую гипотезу, что счастье в непрерывном познании неизвестного и смысл жизни в том же» [Стругацкий А., Стругацкий Б., 1965, с. 114].

Позже авторы разочаровались в научном интеллигенте. Он не выдержал испытания временем застоя, не стал «героем нашего времени», и не случайно уже продолжение истории о чародеях, «Сказка о Тройке» (1968), показывает его беспомощность и неумение противостоять закаленным столпам административно-командной системы.

В те же годы Стругацкие предпринимают еще одну попытку представить будущее, настолько не похожее на собственно будущее, что далеко не всеми читателями оно воспринимается таковым. Более того, назвать это видение утопическим можно лишь с определенными натяжками. Речь идет о повести «Улитка на склоне», в «лесной» части которой был показан вариант феминистической утопии, общества, в котором продвинутые «жрицы партеногенеза» практически отказываются от мужской части населения. Стругацкие попытались воплотить тут следующую максиму: «О Будущем, если честно, если – положи руку на сердце, – о Будущем мы знаем сколько-нибудь достоверно лишь одно: оно совершенно не совпадает с любыми нашими представлениями о нем. Мы не знаем даже, будет ли мир Будущего хорош или плох – мы в принципе не способны ответить на этот вопрос, потому что, скорее всего, он будет нам безмерно чужд, он будет до такой степени не совпадать с любыми нашими о нем представлениями, что к нему нельзя будет применять понятия «хороший», «плохой», «неважный», «ничего себе». Он будет просто чужой и ни с чем не сравнимый, как мир современного мегаполиса ни с чем не сравним и ни с чем не сообразен в глазах современного каннибала с острова Малаита» [Стругацкий Б., 2001 б, с. 615–616].

Отличительной особенностью этого видения будущего является его биологическая направленность. Мир Леса в «Улитке на склоне» живет по особым законам, в котором развитие получили не машинные технологии, а именно биологические способности и наклонности. Там выращивается готовая пища, ведутся работы по преобразованию окружающей среды чисто биологическими средствами, для выполнения черновой деятельности используются биороботы.

Пример такой биологической цивилизации Стругацкие показали еще в «Благополучной планете» из романа «Полдень, XXII век». Земляне далеко не сразу поняли, что на планете Леониды всем управляют разумные существа, поскольку их деятельность казалась естественной. Идея биологической цивилизации, живущей в полной гармонии с природой, привлекала Стругацких на протяжении всего творчества. Однако как последовательные мыслители, они не могли в этой экоутопии не различить оборотной стороны. Если мир Леса отталкивает прежде всего чуждостью целей и жестокостью средств, то мир Леониды – мир, утонувший в болоте согласований.

Мир «Улитки на склоне» в том виде, в котором он задумывался и получился в конечном итоге у авторов, это беспощадный расчет с прошлым, с идеалистическими заблуждениями и «розовыми очками». Примечательно, что одну из частей этого расчета, линию Управления, они построили на примере той же самой Пулковской обсерватории, которая была моделью магической утопии в «Понедельнике». Абсурдистские изломы бюрократической логики Управления содержат в себе и ассимилируют идеи Полудня. Вот только идеи эти получают куда более приземленное – и оттого более правдоподобное воплощение. Вот сотрудник с говорящей фамилией Вандербильд рисует картину будущего: «Вырастут ослепительной красоты здания из прозрачных и полупрозрачных материалов, стадионы, бассейны, воздушные парки, хрустальные распивочные и закусочные! Лестницы в небо! Стройные гибкие женщины со смуглой упругой кожей! Библиотеки! Мышцы! Лаборатории! Пронизанные солнцем и светом! Свободное расписание! Автомобили, глайдеры, дирижабли... Диспуты, обучение во сне, стереокино... Сотрудники после служебных часов будут сидеть в библиотеках, размышлять, сочинять мелодии, играть на гитарах и других музыкальных инструментах, вырезать по дереву, читать друг другу стихи!..» Оч-чень знакомая картина... Угадывается и «Туманность Андромеды», и «Лезвие бритвы»... Однако ответ на это звучит несколько не в том ключе: «И стихи ты сочинять не будешь. Повыпиливаешь по дереву, а потом к бабам пойдешь. Или напьешься. Я же тебя знаю. И всех я здесь знаю. Будете слоняться от хрустальной распивочной до алмазной закусочной. Особенно если будет свободное расписание. Я даже подумать боюсь, что же это будет, если дать вам здесь свободное расписание» [Стругацкий А., Стругацкий Б., 1968, № 1, с. 69–71].

И машины, те самые машины, на которых возлагалось так много надежд в «Полдне»... Оказывается, они могут иметь самостоятельное значение, далеко превосходящее то, что планировали и предписывали им люди. Случайно Перец подслушивает разговор машин. Они пытаются выяснить природу связи их и таких неудобных, таких мешающих в их деятельности людей. И выясняют. «Принимая существование связи как аксиому, либо они для вас, либо вы для них. Если они для вас и они мешают вам действовать в соответствии с законами вашей природы, они должны быть устранены, как устраняется любая помеха. Если вы для них, но вас не удовлетворяет такое положение вещей, они также должны быть устранены, как устраняется всякий источник неудовлетворитель-

ного положения вещей. Это все, что я могу сказать по существу вашей беседы», – говорит логик от машинерии, подводя итог затянувшегося почти на десять лет обсуждения – от безмозглых инопланетных роботов в «Извне» (1958) до слишком разумных машин «Далекой Радуги» (1963) и Управления «Улитки на склоне» (1968). Мимоходом заметим, что проблематика «Маски» С. Лема (1974), возможно, берет начало в этом разговоре машин, который, в свою очередь, очень многим обязан творчеству Лема.

Прав, очень даже прав был В. Александров, когда в газете «Правда Бурятии» еще в 1968 г. утверждал: «Фантастическое общество, показанное А. и Б. Стругацкими в повести «Улитка на склоне», – это конгломерат людей, живущих в хаосе, беспорядке, занятых бесцельным, никому не нужным трудом, исполняющих глупые законы и директивы. Здесь господствуют страх, подозрительность, подхалимство, бюрократизм». И дальше: «Глупая, ничемная жизнь будет продолжаться. До каких пор? Надо ждать. Вот придет время... Человечество – это как бы улитка на склоне времени, она хоть и движется, но очень и очень медленно, да и куда – неизвестно» [Александров, 1968]. Любопытно, что понимание В. Александровым – да и авторами «Улитки», признаемся, тоже – основных черт советского общества напрямую перекликается с соответствующими пассажами из «Мастерской человеков» Ефима Зозули (1930–1932). Роман Зозули в последней части является острой сатирой на раннесоветское социальное устройство, носившее в себе еще множество черт попыток утопических преобразований, которые потом последовательно вытравливались сталинизмом.

Если принять на веру утверждение Б. Стругацкого, что Управление – это их метафора настоящего, то надо признать, что из этого настоящего путей в будущее нет. Но потенциал «Улитки на склоне» одним Управлением не исчерпывается. Остается еще Кандид второй (а для читателей – первой) части – Лес (1966). Кандид с его экзистенциальным выбором...

Будущее, к которому из настоящего, как казалось авторам, не ведет никаких троп, – это партеногенетическая цивилизация амазонок – хозяйек Леса. Это явно не утопический вариант будущего – цивилизация, которая нацелена на уничтожение – гуманно или как придется – половины населения. Можно только в очередной раз поражаться какой-то непредумышленной гениальности пророчества авторов «Улитки», достаточно точно описавших увиденное через «магический кристалл фантазии» феминистическое женобесие некоторых современных течений, заглянув на полвека вперед.

Но суть и вклад в утопические построения русской литературы здесь в другом.

Вряд ли можно найти более далекие от творческих и идеологических установок Стругацких произведения, чем творения советских «деревенщиков». Их утопия – в прошлом, в – мягко говоря – идеализированном быте и нравах патриархальной русской деревни. Ее слом, ее гибель под натиском неостановимого прогресса – тема большинства их произведений. Богатый, но косный, застывший в круговороте сельскохозяйственных циклов мир деревни – их идеал. Люди с традицией, оперирующие набором консервативных представлений и мифов, – их герои.

И вот этот деревенский мир – художественно претворенный и «остранненный» действительностью Леса – становится упрямо защищаемой антитезой бесчеловечного Прогресса. Деревенская жизнь братьям известна не понаслышке: не раз и не два давал убедиться в своей наблюдательности и памяти Аркадий Натанович, проводивший годы эвакуации до армии в сельской глубинке. Герой, выходящий на бой против Прогресса, оказывается заступником этой деревенской цивилизации. Со всеми ее симпатичными и не очень особенностями. Трезво воспринимаемыми и адекватно отображаемыми. Стругацкие создали такую убедительную модель воображаемой деревни, что нельзя не вспомнить, как реалиями деревенской жизни оперирует Кобо Абэ в философском романе «Женщина в песках». И Кандид, выходя на экзистенциальный поединок за этот деревенский мир, упрямо повторяет, не проговаривая, слова Андрея Вознесенского: «Все прогрессы реакционны, если рушится человек».

Мир Полудня остается и по-прежнему является ориентиром и мерилем творчества Стругацких. Однако сюжеты сдвигаются к совсем другим историям, намного более близким авторам и их современникам. В той же «Улитке на склоне» – и как жаль, что это стало возможно только через двадцать лет после ее написания! – мы можем видеть либо сатирическую дистопию, либо бюрократическую «утопию». Перец, попадающий в номенклатуру через постель Алевтины, – явно не герой утопии. Но подобно таковому, он обнажает перед нами целый конгломерат скрытых социальных механизмов,двигающих этот мир. Его попытки преобразования существующего порядка прекрасно в этот порядок вписываются.

«– Ну хотя бы... Ну хотя бы приказ, – с необычайной язвительностью сказал Перец, – сотрудникам группы Искоренения самоискорениться в кратчайшие сроки. Пожалуйста! Пусть все по-



бросаются с обрыва... или постреляются... Сегодня же! Ответственный – Домарощинер... Ей-богу, от этого было бы больше пользы...

– Одну минуту, – сказала Алевтина. – Значит, покончить самоубийством при помощи огнестрельного оружия сегодня до двадцати четырех ноль-ноль. Ответственный – Домарощинер... – Она закрыла блокнот и задумалась. Перец смотрел на нее с изумлением. – А что! – сказала она. – Правильно! Это даже прогрессивнее... Миленький, ты пойми: не нравится тебе директива – не надо. Но дай другую. Вот ты дал, и у меня больше нет к тебе никаких претензий...» [Стругацкий А., Стругацкий Б., 1968, № 2, с. 69–71].

Со временем в процессе эволюции взглядов авторов стало меняться и отношение их к Миру Полудня. «Стругацкие явно заворожены конструированием идеального мира – и в то же время как будто плохо представляют себе, что делать с его идеальностью (и настойчиво ищут основания для общественного конфликта, предписанного канонами соцреалистической литературы: ср. идею представить коммунистическое будущее как арену «борьбы хорошего с лучшим»). Можно предположить, что для авторов «Полдня» пристальный интерес к дальнему будущему в каком-то смысле подразумевал и преодоление утопической логики (точнее всего было бы сказать, что утопическая логика разрушается здесь изнутри)» [Каспэ, 2018, с. 242].

Хотя внешне все оставалось замечательным, отдельные факторы говорили о неблагополучии, казалось бы, совершенного общества. Во-первых, отдельные представители человечества становились так называемыми Прогрессорами, т.е. людьми, которые пытались на других планетах помогать отсталым цивилизациям двигаться по пути прогресса. Если поначалу земляне только наблюдали за развитием таких инопланетных цивилизаций (например, в «Трудно быть богом»), то затем в Комиссии по Контакткам стали преобладать желания активно воздействовать на них. Внедряясь в социумы на чужих планетах, Прогрессоры получали возможность действовать так, как не разрешалось вести себя на родной Земле.

Во-вторых, наличие Комиссии по Контролю, своеобразной тайной полиции, которая занималась наблюдением за опасными научными экспериментами и обеспечением исполнения решений Мирового Совета о запрете некоторых направлений деятельности, привело к неизбежному столкновению моральных принципов высокоразвитой цивилизации с инстинктивным желанием защиты от непонятного. Это столкновение в романе «Жук в муравейнике»

завершается трагедией – убийством землянина – лишь по подозрению в нем автомата чужой «сверхцивилизации».

Наконец, в завершающем трилогию о Максиме Каммерере романе «Волны гасят ветер» человечество разделилось на две неравные части, одна из которых – людены – получила сверхспособности и, собственно, перестала быть человеческой в прямом смысле этого слова.

Таким образом, первоначальная утопическая картина будущего сменилась чуть ли не своим антагонистическим отражением. Произошло смещение акцентов на проблемы не столько идеального общественного устройства и места человека в его структуре, достойного этой идеальности, сколько на внутренние противоречия, свойственные идеальному да и не идеальному, например, современному авторам обществу.

Эволюция авторов отразилась в эволюции их героев. Наблюдатель Алексей Быков из «Страны багровых туч» сменился активным участником событий, агентом Прогресса в «Стажёрах» и «Хищных вещах века» Иваном Жилиным, который, в свою очередь, находит себе смену в тех, кто не может ждать поступи истории – в самом правильном направлении или нет – и выходит на схватку за будущее ради гуманистических ценностей даже один на один – таких, как Румата, Кандид, Максим.

Любопытно, что одно произведение Стругацких, оставаясь неизменным, проделало обратную эволюцию. Речь пойдет о повести «Хищные вещи века». Примыкая к циклу Мира Полудня, повесть повествует о земных событиях начала XXI века и рисует, в общем-то, довольно реалистическую картину нынешнего времени. Несмотря на то, что в мире повести коммунистическое мировоззрение завоевывает почти всю планету, страна (называемая условно Страной Дураков), в которую приезжает Иван Жилин, космонавт из «Стажёров», остается капиталистической по сути.

Написанная в 1964 г., повесть была направлена против потребительской модели развития общества, в то время активно пропагандируемой на Западе. Авторы придумали множество деталей, которые поначалу воспринимались как чисто фантастические, но со временем принимали все более и более реалистические очертания. Действительность обретала очертания фантастики, и даже авторы ничего не могли с этим поделать. Вот они, войны по периферии распадающегося Союза, – они шли не так, в них были задействованы не те силы, но общие очертания остались, пламя реальности пробивается сквозь цветное стекло фантастики. Вот подъем нарко-

мании со всеми ее прелестями. Вот бездумное и совершенно бессмысленное веселье ради веселья, «дрожка» и ее производные. Уже в 1980-е годы, когда появились дискотеки с психоделической светомузыкой, памятливые читатели сказали: «Да мы же про это читали! У Стругацких! Дрожка!» Вот индустрия щекотания нервов. Вот – поразительно! – сопровождающее все это изобилие духовных ценностей, востребовать которые некому, в мире победивших ценностей материальных: «Да это все без денег... Личный фонд. В обеспечение личных потребностей».

Оказалось, «истина в том, что мир раскрепощенного творчества, абсолютного равноправия и неукоснительного соблюдения интересов личности имеет куда больше отношения к либерально-демократической модели общественного устройства, нежели к коммунистической или какой другой» [Первушин, 2013, с. 847]. В этом контексте Борис Стругацкий вынужден был с удивлением признать, что повесть, написанная как предостережение, приобрела черты утопии:

«Между прочим, с представлениями самих авторов относительно мира “хищных вещей”, ими же созданного, произошла любопытная метаморфоза. Изначально авторы были уверены, что написали антиутопию, изобразили мир, в котором каждому уважающему себя человеку тошно и стыдно жить. Но как-то, добрый десяток лет спустя, один мудрый читатель задал мне совершенно неожиданный вопрос: “А чем, собственно, так уж плох этот ваш мир? Ведь, на самом деле, он существует по принципу “каждому – свое”, а это далеко не самый плохой из принципов существования”. И я впервые тогда глянул на мир “хищных вещей” глазами непредубежденного, неангажированного человека, далекого от очевидных, но не так уж чтобы общепринятых, хотя и вполне достойных, постулатов типа “человек создан для творчества”, “человек – это звучит гордо”, “правильно мыслить – вот основной принцип морали” и так далее, в том же духе. И этими глазами я увидел мир, не лишенный, разумеется, своих недостатков, в чем-то – убогий, в чем-то – пакостный, в чем-то – даже непереносимо отвратный... Но при всем при том – содержащий в себе немало светлых уголков и оставляющий, между прочим, широчайший простор и для духовной жизни тоже. Ведь человек в этом мире – свободен. Хочешь – обжирайся и напивайся, хочешь – развлекай себя нейростимуляторами, хочешь – предавайся персональному мазохизму. Но с другой-то стороны: хочешь учиться – учись; хочешь читать – читай, все, что угодно и сколько угодно; хочешь самосовершенствоваться –

пожалуйста; хочешь, в конце концов, чистить и улучшать свой мир, хочешь драться за достоинство человека – ради бога! – это отнюдь никем не запрещено, действуй, и дай тебе бог удачи! Ты волен в этом мире стать таким, каким сможешь и захочешь. Выбор за тобой. Действуй.

Наше отношение к этому миру, как к АНТИУТОПИИ, переменялось. Мы поняли, что этот мир, конечно, не добр, не светел и не прекрасен, но и не безнадежен в то же время, – он способен к развитию. Он похож на дурно воспитанного подростка, со всеми его плюсами и минусами. И уж во всяком случае, среди всех придуманных миров он кажется нам наиболее ВЕРОЯТНЫМ. Мир Полудня, скорее всего, недостижим, мир “1984”, слава богу, остался уже, пожалуй, позади, а вот мир “хищных вещей” – это, похоже, как раз то, что ждет нас “за поворотом, в глубине”. И надо быть к этому готовым» [Стругацкий Б., 2001 б, с. 606].

В мире Страны Дураков отсутствуют голод, лишения, даже страдания. Как мы можем догадаться, власти заботятся и о психологическом комфорте граждан, и о политическом, работает демократия, вот только закон об иммиграции мешает всем явиться в эту благословенную страну. А проблема «вещизма», так волновавшая авторов, и не только Стругацких, осталась в прошлом. Здесь стоит упомянуть современного классика Жоржа Перека с его повестью «Вещи» (рус. пер. 1965), удивительно перекликающейся при реалистичности повествования (Перек писал и фантастику) с «Хищными вещами», с амбивалентным отношением к потребительской утопии.

Еще одно странное произведение, в котором сходу не удастся определить, утопические или антиутопические мотивы в нем преобладают, это повесть «Гадкие лебеди», написанная в 1967 г., но увидевшая свет в СССР лишь спустя двадцать лет. Тем не менее, она сумела стать фактом литературной жизни – через самиздат, поскольку перепечатывалась и жадно читалась и матерыми диссидентами, и людьми, от какой-либо оппозиционности далекими – просто за имя – новая вещь братьев Стругацких. По мнению одного из героев повести, Юла Голема, в наш мир пришли представители будущего человечества. Официально в мире романа считается, что это генетически больные люди, в народе там их называют мокрецами. Предполагается, что они интеллектуально и морально превосходят нынешних людей. И пришли они для того, чтобы не допустить превращения нашего мира в будущем в нечто ужасное, что грозит уничтожением всему человечеству. С этой целью мокрецы пытаются воспитать новых строителей мира из детей, чтобы тем самым из-

менить будущее и предотвратить грядущую катастрофу, пусть даже ценой самоуничтожения. Таким образом, здесь обозначено несколько вариантов развития мира, но оценивать эти варианты весьма трудно, потому что сами они не показаны. Показательно, что будущее забирает из настоящего детей. Это прозрачная метафора и это катастрофа для настоящего, описанного в романе. Такая же, как показанное А. Кларком в «Конце детства» (1950–1953) исчезновение Земли с исчезновением ее детей.

Мокрецы – другая нехитрая метафора, маги, потерявшие всемогущество, эксплуатируемые военно-промышленным комплексом... Та же научная интеллигенция, на которую возлагалось столько надежд и которая должна – верят авторы – еще себя показать.

В центре повествования писатель Виктор Банев, чей образ вольно перекликается с Владимиром Высоцким (дружба писателей с которым завязалась как раз в эти годы), человек, которому тоже приходится делать экзистенциальный выбор. Он выбирает будущее, хотя ясно понимает, что в этом будущем ему, скорее всего, места не найдется. Мотив «будущее создается тобой, но не для тебя», в литературе зазвучавший с появлением трилогии Толкина, прозвучал тихим звоночком и в повести «Парень из преисподней», переосмыслившей определенным образом мотивы «Попытки к бегству» и «Трудно быть богом». Эксперименты над историей неизменно заканчиваются в судьбе человека. И какие бы грандиозные события ни происходили, судьба эта оказывается неизменно трагичной.

Одним из наиболее часто повторяющихся и самых притягательных мотивов в изображении утопического общества у Стругацких стал мотив воспитания. В начале их творческого пути в общественной жизни Советского Союза была поставлена и достаточно широко и откровенно обсуждалась проблема воспитания Человека Будущего, человека, достойного свершений своих великих предков, но готового воздвигать новый, справедливый и комфортный мир и жить в нем. Задача построения коммунизма к 1980 г., утопическая по своей сути, тем не менее, мобилизовала общественную мысль и вызвала всплеск активности, отзвуков которой в 80-е окажется довольно, чтобы резонансные колебания разнесли в прах административно-командную систему. От Учителей Полудня к последней (написанной уже в одиночку) работе Бориса Стругацкого «Бесильные мира сего» авторы пытаются понять, что же делать, ведь «ничего не изменится, пока мы не научимся как-то поступать с этой волосатой, мрачной, наглой, ленивой, хитрой обезьяной, которая сидит внутри каждого из нас. Пока не научимся как-то вос-

питывать ее. Или усмирять. Или хотя бы дрессировать. Или обманывать: Ведь только ее передаем мы своим детям и внукам вместе с генами. Только ее – и ничего кроме» [Витицкий, 2003, с. 250].

Отдельно в утопийном ряду стоит последняя совместная работа братьев Стругацких – роман «Отягощенные злом, или Сорок лет спустя». Написанный в 1988 г. и сразу же опубликованный, этот роман трехслойный, и один из его слоев (как бы не важнейший) повествует о 2020-х годах – сорок лет спустя. С одной стороны, это некая предыстория Мира Полудня, рассказ о том, как может возникнуть Великая Теория Воспитания, которая единственно и способна сдвинуть медиану распределения нравственности, а значит, и человечество в сторону от «волосатой обезьяны». С другой стороны, главный герой этого слоя – Учитель (с большой буквы) Г.А. Носов, сторонник создания системы лицеев, в которых учат будущих учителей, терпит крах. Система пережевывает эту идею, во-первых, а во-вторых, даже его сын, предводитель Флоры (некоторого подобия движения хиппи, паразитического нароста на обществе), не становится его настоящим последователем. В результате Носов гибнет и попадает к Демиургу, который в конце XX века, в другом слое романа, ищет на Земле терапевтов, а не хирургов.

В целом мир третьего десятилетия XXI века в «Отягощенных злом», как и в «Хищных вещах века», весьма похож на сегодняшнюю Россию (до некоторого времени). Он более стабилен, спокоен, сыт и доволен собой. И опять поразительно предвидение братьев Стругацких. В годы перестройки они откровенно пропагандировали те пути, которые, по их мнению, вели к лучшему будущему, к миру, в котором хочется жить, но не делали скидок, не предавались иллюзиям, что эти пути единственные и даже – что они проходимы. Но историософская составляющая их произведений заставляет с изумлением осознать, что ход истории основан на повторениях. Что у Учителей на самом деле нет учителя, ибо история не учит. И что личное противостояние жерновом истории было и остается единственным достойным выбором на пути к лучшему будущему.

Судьба утопических и антиутопических концепций Стругацких в пост-стругацком мире заслуживает отдельного и очень пристального изучения. Подобно Булгакову и Высоцкому, они оказались раздерганы на цитаты, их идеи послужили основой для построения диаметрально противоположных по своим идейным положениям и моральным концепциям произведений.

Следует выделить идею Эксперимента, мощный концепт, развиваемый братьями как в контексте Мира Полудня («Трудно

быть богом», «Обитаемый остров», «Парень из преисподней» – так называемый «прогрессорский цикл»), так и в «Граде обреченном», где он реализован наиболее ярко. Материалистическое понимание истории, пронизывающее все творчество Стругацких, отразилось и в содержании этого концепта. Мысли о том, что история переменчива, что возможны разные пути развития общества, что не существует единственного пути, ведущего к счастью всех и каждого, что воздействие на ход истории – задача, нравственное решение которой каждый находит сам и для себя, – все это стало открытием для поколений, выросших на книгах братьев, но не воспринявших контекст, в котором этот концепт появился. Именно отсюда растут корни многочисленных произведений о «попаданцах» и «альтернативной истории». То, что для героев Стругацких было нелегким моральным и интеллектуальным решением, с неизбежностью превратилось в разменную сюжетную монету у многочисленных эпигонов. Институт экспериментальной истории Владимира Свержина, цикл «Князь Вольдемар Старинов» Сергея Садова, всевозможные «Наши там» и т.д.

Как ни странно, бережно лелеемая как идеал мира будущего концепция Полудня практически не нашла себе приверженцев среди авторов постсоветского пространства. Единственным практически последователем братьев выступил пермяк Евгений Филленко, с бескомпромиссной решимостью единолично отстаивающий жизнеспособность и художественную ценность идеи «мира, в котором хочется жить». Его шеститомный цикл «Галактический консул» (1978–2020) со всеми ответвлениями, безусловно, развитие идеи мира будущего как клубка проблем, жестковатых конфликтов и последовательного осуществления идеологии землян, основанной на принципе Горбовского «Из всех решений выбирай самое доброе». Или хотя бы таковым представляющееся. Последний том эпопеи символически назван «Возвращение в Полдень». Это не тот мир. Но, несомненно, мир, в котором бы хотелось жить.

Своеобразным и очень непростым был путь братьев Стругацких в русской утопии. Одновременно с ними на волне «оттепели» такие писатели, как Георгий Гуревич, Евгений Войскунский и Исай Лукодянов, Рафаил Бахтамов, Кир Булычѳ, Виктор Сапартин создавали свои образы будущего, далекие от утопических трактатов предшественников. Их произведения получили известность, они читаются и перечитываются. Тот образ будущего, который они создавали, имеет много общего с мирами Стругацких. Мечта о едином метамире, которую авторы первоначально песто-

вали (и даже пытались выработать его начатки), так и осталась мечтой. Но общее ощущение единства установок этих очень разных писателей при перечитывании их произведений сохраняется. Надо сказать, если параллели к утопическим линиям творчества Стругацких нетрудно найти в книгах их современников, то в области антиутопии и даже социального эксперимента как такового их произведения всегда стояли особняком.

Все вышеперечисленное, безусловно, важно для понимания соотношения утопических и антиутопических мотивов в творчестве братьев Стругацких, соотношения, менявшегося с течением времени и развитием их творческого потенциала. Но самым значимым их вкладом в развитие утопической и антиутопической литературы XX в. все же остаются бессмертные слова Рэдрика Шухарта: *счастье для всех, даром, и пусть никто не уйдет обиженный!*

### Список литературы

*Александров В.* Против чуждых нам взглядов: по поводу ошибочных публикаций в журнале «Байкал» // Правда Бурятии. – Улан-Удэ, 1968. – 19 мая.

*Витицкий С.* Бессильные мира сего // *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч.: в 11 т. – Донецк : Сталкер, 2003. – Т. 12, дополнительный. – С. 5–274.

*Кайтох В.* Братья Стругацкие : очерк творчества / пер. с пол. Борисова В. // *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч.: в 11 т. – Донецк : Сталкер, 2003. – Т. 12, дополнительный. – С. 409–670.

*Каспэ И.* В союзе с утопией: смысловые рубежи позднесоветской культуры. – М. : НЛЮ, 2018. – 432 с.

*Ковтун Н.В.* Русская литературная утопия второй половины XX века. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 2005. – 534 с.

*Первушин А.* Конспирологическая утопия братьев Стругацких // Настоящая фантастика – 2013. – М. : Эксмо, 2013. – С. 839–855.

*Сербиненко В.* Три века скитаний в мире утопии // Новый мир. – М., 1989. – № 5. – С. 242–255.

*Стругацкий А., Стругацкий Б.* Понедельник начинается в субботу: сказка для научных работников младшего возраста. – М. : Детская литература, 1965. – 224 с.

*Стругацкий А., Стругацкий Б.* Улитка на склоне : повесть // Байкал. – Улан-Удэ, 1968. – № 1. – С. 35–72; № 2. – С. 40–71.

*Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному // *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч.: в 11 т. – Донецк : Сталкер; СПб. : Terra Fantastica, 2001 а. – Т. 2. : 1960–1962. – С. 562–582.

*Стругацкий Б.* Комментарии к пройденному // *Стругацкий А., Стругацкий Б.* Собр. соч.: в 11 т. – Донецк : Сталкер; СПб. : Terra Fantastica, 2001 б. – Т. 4. : 1964–1966. – С. 596–616.

*Potts S.W.* The Second Marxian Invasion: The Fiction of the Strugatsky Brothers. – San Bernardino, California, USA : Borgo Press, 1991. – 102 p.



**Фишман Л.Г.**

## **ДИСТОПИЯ, В КОТОРОЙ ХОЧЕТСЯ ЖИТЬ**

*Аннотация.* В России сформировался своего рода метажанр «комфортной дистопии», включающий в себя попаданческую фантастику, постапокалиптику и литРПГ. «Комфортная дистопия», в той мере, в которой она является литературой исполнения желаний, соблюдает преемственность с утопиями и дистопиями прошлого и отчасти выполняет их функции. Ключевое отличие современной постапокалиптики, литРПГ, попаданческой фантастики от ряда отечественных произведений, написанных в жанре классической утопии, антиутопии или реваншистской фантастики, заключается в том, что их авторы уделяют ощутимо меньше внимания вопросам российской и прочей национальной и культурной идентичности, идеологическим и политическим вопросам вообще, чем это было еще в произведениях 2000-х годов.

*Ключевые слова:* комфортная дистопия; утопия; антиутопия; литРПГ; постапокалиптика; «попаданчество».

**Fishman L.G.**

## **A DYSTOPIA YOU WANT TO LIVE IN**

*Abstract.* In Russia, a kind of «comfortable dystopia» meta-genre has emerged, which includes accidental travel («popadantsy» trope) fantasy, post-apocalyptic fantasy and litRPG. «Comfortable dystopia», insofar as it is a literature of wish fulfillment, maintains continuity with the utopias and dystopias of the past and partially fulfills their functions. The key difference of modern post-apocalyptic fantasy, litRPG, accidental travel fantasy from a number of domestic works written in the genre of classical utopia or dystopia or revanchist fantasy is that their authors pay significantly less attention to issues of Russian and other national and cultural identities, ideological and political issues in general, compared to the works of the 2000 s.

*Keywords:* comfortable dystopia; utopia; dystopia; litRPG; post-apocalyptic fantasy; accidental travel fantasy.

В первую очередь мы должны поставить вопрос о правомерности описания произведений современной российской фантастики в категориях утопии и дистопии. Тут следует определиться с понятиями. Мы исходим из того, что утопию можно понимать двояко. Если подходить строго, то утопия – это политическое учение эпохи Новейшего времени, Модерна и капитализма. Как и идеология, оно отсылает к научной рациональности, тотальному видению Истории, обладает специфической функциональностью для сферы публичной политики в рамках либерально-демократических институтов и, конечно же, связано с определенными социальными группами («поднимающимися классами», в терминологии К. Манхейма). В сущности, утопия почти неотличима от идеологии. Ярлык утопичности применяется идеологами противоборствующих сторон, когда требуется упрекнуть оппонента в «ненаучности» его доктрины, в меньшей, чем требовала сфера публичной политики, степени ее рациональности и, как следствие, во вредности и нереалистичности вытекающих из данной доктрины практических предложений.

В менее притязательном обыденном словоупотреблении под утопией подразумевается описание идеального или близкого к нему социального устройства, а также описание картины исполнения желаний, имеющих не только личное, но и социальное значение (торжество должного на сущим и т.д.), нечто вроде «Золотой книжечки», имеющей достаточно опосредованную связь с наличной реальностью, с существующими социальными группами, политическими институтами и т.д. Поскольку предмет нашего интереса – фантастическая литература, имеет смысл говорить об утопиях, скорей, в изначальном понимании – как картинах вымышленных миров, удовлетворяющих желаниям их авторов и близких к ним по социальному положению, культуре, воспитанию, образованию читателей. Общим для обоих вариантов является ориентация на исполнение желаний, но к этому подробнее мы вернемся ниже.

Антиутопией (дистопией), по сути, является та же современная утопия, но рассматриваемая под иным, критическим углом зрения, с точки зрения ее жертвы, которая видит темные стороны и издержки. Или же ею можно назвать картину нежеланного общества. В то же время порой то, что автором описывается как отвратительное, с точки зрения определенной части читателей, может все равно выглядеть привлекательным или, по крайней мере, более привлекательным, чем иные варианты социального развития, чем наличная реальность. Подчеркнем это отдельно: в сравнении

с иной реальностью то, что описывается как дистопия, может выглядеть вполне привлекательно.

Утопия, как порождение модернового сознания, вроде либерализма или социализма, нашла отражение в фантастической литературе. Таковы, например, «Будущий век» Э. Беллами, «Вестиниоткуда» У. Морриса, «Красная звезда» А. Богданова. Это было во времена, когда такого рода утопии были, по выражению Маркса, материальной силой, овладевшей массами. Нередко встречается описание как утопий картин будущего коммунистического общества, в частности, у Ефремова и Стругацких. В современной российской фантастике утопии в таком виде почти не встречаются. Современное общество не порождает идеологий и утопий в модерновом смысле. Массовое сознание, с одной стороны, стало уже слишком секуляризированным, чтобы поддерживать эти «гражданские религии». Оно уже утратило способность как к обожествлению техники, так и к более или менее непротиворечивой квазирелигиозной рецепции политических доктрин. С другой же стороны, оно не доросло до уровня «теоретического сознания» (на что некогда надеялись марксисты), который позволил бы формировать последовательное научное мировоззрение.

Чего нет в реальности, нет и в литературе. В России период, когда такой утопией мог стать либерализм как отражение формирующегося капитализма (ибо он возбудил на короткое время иллюзию возможности процветания для всех), закончился быстро. Если какая-нибудь либеральная Вера Павловна и видела соответствующие сны, не нашлось Чернышевского, дерзнувшего переложить их на бумагу. Разве только Роман Арбитман сделал попытку написать что-то вроде либеральной утопии; но и у него, скорей, получилось зеркальное отражение наличной реальности по методу от противного. Правда, появилось немало произведений, в которых описывается «красный реванш», «белый реванш», или еще более многочисленная имперская фантастика. Нередко это осуществлялось в жанре «альтернативной истории». Но можно ли вести в этом случае речь об утопиях? Б. Невский саркастически заметил по этому поводу: «Классических утопий никто не пишет и у нас, однако модернизированные образчики жанра, приспособленные к требованиям времени, еще появляются. И если в “Плероме” Михаила Попова счастливое общество, победившее смерть, – лишь антураж психологической драмы, то цикл Романа Злотникова про Империю, созданную стараниями русского сверхчеловека, вполне укладывается в рамки политической утопии. Но специфической,

чисто “нашенской”. Имперская утопия – очень востребованная у нас фантастическая тема с отчетливым реваншистским привкусом. Почти идеальная Российская империя Вячеслава Рыбакова (“Гравилет “Цесаревич”) и Александра Громова (“Исландская карта”), не менее благостный Советский Союз Андрея Максимушкина (“Красный реванш”, “Белый реванш”), Великая Ордусь Хольма Ван Зайчика (цикл “Плохих людей нет”), бесчисленные вариации Галактической Руси (от Александра Зорича до легиона посредственных писак). Россия благоденствует, остальной мир ест из наших рук, а поганые америкосы прозябают в полном ничтожестве... Лепота!» [Невский, 2007].

Иными словами, «чисто нашенская» утопия, весьма популярная в конце 1990-х – начале 2000-х была в первую очередь реваншистской литературой, сыгравшей определенную психотерапевтическую роль. Если в ней и был некоторый элемент, напоминавший утопический, то только в самом общем смысле «исполнения желаний», тогда как реваншизм скорее являлся не «оттенком», а преобладающим элементом. Несколько похожих на утопии произведений вроде «Ордуси» Хольма Ван Зайчика или «Третьей империи» М. Юрьева, так и остались исключением.

Разновидностью реваншистской литературы была также эсхатологическая фантастика, в которой Россия порой становилась причиной гибели столь жесткого к ней мира. По мнению некоторых авторов, такую литературу вполне можно назвать «неклассической антиутопией», так как определенной «точки отталкивания» (по отношению к которой она является контрпроектом) у нее нет. Хотя, может быть, вернее было бы сказать, что «точкой отталкивания» для эсхатологии является не определенный миропорядок, а мир «вообще», как таковой; она исходит из полного его отрицания. «Эсхатологические настроения ... не могли не зацепить разваливавшуюся советскую систему. Мы долгое время мечтали осчастливить все человечество. ... Распад советской империи поменял знак этим мессианским настроениям с положительного на отрицательный. Раз нам не удалось принести свет и счастье всему человечеству – мы принесем мрак, распад и ужас. Единственное, что невозможно при мессианском сознании – помыслить себя просто стоящим в стороне» [Гуларян, Третьяков, 2014, с. 71].

Утешительные реваншистские грезы переживающих травму крушения СССР и унижение России никак не походили на оптимистические, наполненные верой в будущее и в свою силу утопии поднимающихся классов.

Зато с антиутопиями дело обстояло значительно лучше, и это не осталось не замеченным, в том числе зарубежными авторами. Так, Лиза Хейден (Lisa Hayden), ведущая блога Lizok's Bookshelf, который посвящен современной российской художественной литературе, говорит: «Я нахожу массу антиутопий, апокалипсисов и параллельных миров в тех книгах, которые читаю, а также много чего еще, включая мистические или фантастические верты, поветрия и слезы в тряпочку из того, что можно считать объективной реальностью» [Таблин, 2012]. (Отметим, что антиутопии здесь стоят в одном ряду с постапокалиптической и попаданческой фантастикой – «параллельные миры». Это совсем не случайно.)

Так или иначе, вначале у нас появился ряд произведений, претендовавших на родство с классическими антиутопиями. Например, таковыми были произведения в жанре «либерпанка», являвшиеся реакцией на глобализацию и триумф западного и отечественного либерализма. Самими представителями этого течения либерпанк определялся как «литература протеста, а также антиутопия, которая рисует читателям общество победившего глобализма, а точнее, всепланетный тоталитарный строй, при котором подавление и “расчеловечивание человекoв” ведется в основном экономическими и юридическими методами». К жанру «либерпанка» относят романы и повести Дмитрия Володихина «Убить миротворца», «Долиной смертной тени», Михаила Тырина «Желтая линия», Виктора Косенкова «Моя война», Михаила Харитонов «Дракон XXI», Вячеслава Рыбакова «На будущий год в Москве», Кирилла Бенедиктова «Война за “Асгард”» [Гуларян, Третьяков, 2014].

Одновременно появлялись книги, которые вроде бы замышлялись и были написаны по формально антиутопическим канонам, однако местами выглядели как утопия. По крайней мере, читатель не мог разобраться, чего же ему больше хочется при чтении – ужасаться или завистливо вздыхать. Проекты, выдвигавшиеся одними авторами в качестве утопий, другими стали описываться и восприниматься как антиутопии и наоборот. Если, например, обращение России в ислам у В. Михайлова в «Варианте И» или у Ю. Никитина в «Ярости» рассматривалось как вариант светлого будущего, то у Е. Чудиновой в «Мечети Парижской Богоматери» оценки были прямо противоположными. Когда В. Сорокин написал антиутопию в классическом стиле, описав воплощение в будущем особо неприглядного варианта реакционного политического проекта, он с удивлением узнал, что его «День опричника» одобряется многими чиновниками именно как картина желанного будущего [Сорокин, 2007]!

На этом фоне появился ряд произведений, авторы которых, похоже, и сами не всегда понимали, пишут они утопию или антиутопию. К примеру, «Выбраковка» Олега Дивова с одинаковым успехом прочитывалась как антиутопия, обличающая некий вариант «тоталитаризма» и чуть ли не «фашизма» с физическим устранением морально неполноценных индивидов, и как утопия, рисующая весьма привлекательную картину очищенного от морального уродства общества. Примерно такую же картину читатель обнаруживал в «Сверхдержаве» Андрея Плеханова с ее умиротворенными психотронными излучателями гражданами России. В «Последней башне Трои» Захара Оскотского небелое население планеты было оскоплено путем применения генетического оружия. Однако каким приличным и гуманным стал мир, навсегда избавленный от исламского фундаментализма и прочих проявлений варварства! Весьма неплохо живет Россия в «Обороне тупика» Максима Жукова. Правда, ее процветание основано на циничном грабеже замерзающей в процессе глобального похолодания Европе; ну так ведь и Европа не упускала момента пограбить кого-то другого, когда была на это способна. Подобного рода книги одновременно являлись столь же спорными утопиями, сколь неоднозначными антиутопиями. Что характерно, общим для них было представление о том, что утопия как исполнение желаний для стороны, которая тебе симпатична, вполне может оказаться антиутопией для неопределенного множества всех остальных (да хоть и всего мира) – но... почему бы и нет?

Кроме того, появились специфические антиутопии 2000-х, которые при ближайшем рассмотрении оставляли странное впечатление. Каковы бы ни были намерения их авторов, у них получилась лишь экстраполяция сегодняшнего дня в будущее. Так, заглавный день у Д. Быкова в «Эвакуаторе», С. Доренко в «2008», А. Волоса в «Аниматоре», О. Славниковой в «2017», С. Минаева в «Медиасапиенс» отличался от сегодняшнего только количеством терактов или даже вовсе ничем. Иными словами, в этих произведениях *сегодняшний день описывался как антиутопия*, из которой можно было сбежать... разве что в другую антиутопию.

Позволим себе небольшое, но необходимое отступление. Какими бы литературными достоинствами ни обладали упомянутые выше произведения, трудно отделаться от впечатления, что попытки писать в наше время в жанрах утопии или антиутопии являются уступкой традиции элитарной культуры прошлого. Каковы бы ни были по содержанию утопии и антиутопии прошлого,

они писались в эпоху, когда «восстание масс» было скорей алармистской декларацией, нежели реальностью, как сегодня. Иными словами, они создавались интеллектуальным меньшинством и часто для меньшинства же. Да, это меньшинство могло быть пролетариатом – но ведь пролетариатом уже «сознательным». Или совсем не пролетариатом, а «белыми воротничками», как аудитория Айн Рэнд. В любом случае, оно было социальным слоем, несколько возвышавшимся в образовательном и культурном плане над большинством населения. Таковы же были, по большому счету, и современные российские фантастические утопии и антиутопии – книги, написанные меньшинством и для меньшинства, для которого прежние идеологические деления и жанровые каноны имели значение.

Настоящее «восстание масс» случилось в нашу эпоху, эпоху интернета, когда практически любой человек получил реальную возможность если не писать и публиковаться самому, то непосредственно влиять на содержание книг авторов полюбившихся ему серий. К этому времени сошлись воедино несколько факторов, важнейшим из которых стал следующий. Относительно «элитарная» российская фантастика недавнего прошлого, произведения которой создавались в рамках классических жанров утопии и дистопии, наработала ряд парадигм. Что это были за парадигмы, каким общим мировоззрением они оказались пронизаны? Прежде всего, это мировоззрение включало неверие в возможность утопий, сочетавшееся с представлением о возможности дистопии, которая для многих выглядит как утопия; отсутствие ужаса перед перспективой крушения привычного мира; принципиальное согласие платить за свое счастье несчастьем других; находящее отклик в сердцах у многих читателей желание все переиграть и начать сначала. Все это было воспринято более поздней литературой «исполнения желаний» – попаданческой фантастикой, постапокалиптикой и литРПГ, которые вряд ли уместно противопоставлять друг другу, как это иногда делается [История современного ... , 2018].

Несмотря на то, что читатель, несомненно, имеет достаточно ясное представление о природе упомянутых выше жанров, уточним, что мы понимаем под ними здесь.

Самый молодой из них, литРПГ, характеризуется тем, что герой в нем играет в компьютерную игру недалекого будущего, как правило, с полным погружением в виртуальный мир. От банального фэнтези или попаданческой фантастики литРПГ отличается тем, что в ней по ходу сюжета используются вставки текстовых сообщений об игре или расширении имеющихся у персонажей природных и

иных характеристик, а также характеристик оружия, одежды, инвентаря, например о том, сколько нанесено очков повреждений от нападения или накоплено очков опыта и т.д. [Яблоков, Басаргин].

Специфика двух других жанров определяется используемыми в них ключевыми приемами.

В попаданческой фантастике герой переносится в прошлое, в параллельный мир, другой мир (часто, но не обязательно фэнтезийный), в мир компьютерной игры (однако в этом случае речь идет не о литРПГ, а о фанфиках – произведениях по мотивам миров, описанных в популярных компьютерных играх).

В книгах жанра уже довольно почтенного и древнего, постапокалиптической фантастики, сюжет начинает развиваться, как правило, спустя значительное время после глобальной катастрофы, разрушившей цивилизацию. Сюжеты же современной российской постапокалиптики не менее часто разворачиваются в момент катастрофы и ближайшее к нему время. Российских авторов в значительной мере интересует разрушение старого мира, овладение его наследием и построение нового на руинах.

В каждом из этих жанров можно без труда указать нескольких или даже несколько десятков авторов, с произведениями которых эти жанры ассоциируются в первую очередь. Так, литРПГ ассоциируется с именами В. Маханенко (цикл «Барлиона»), Д. Михайлова («Господство клана неспящих»), Д. Руса («Играть, чтобы жить»), Г. Смородинского («Семнадцатое обновление»), А. Зайцева («Путь к трону»), М. Дулепы («Баффер») и т.д.

Среди авторов, пишущих в жанре постапокалиптической фантастики, вспоминаются А. Круз (цикл «Эпоха мертвых»), А. Мичурин (цикл «Еда и патроны»), Д. Глуховский (цикл «Метро 2033»), Беркем аль Атоми (цикл «Мародер»), С. Цормудян (цикл «Второго шанса не будет»). Имеют высокую популярность такие межавторские циклы, как «S.T.A.L.K.E.R.» или «S-T-I-K-S» и др.

Что касается попаданческой фантастики, то разнообразие произведений этого ставшего уже почтенным жанра (или литературного приема?) столь велико, что приводить в пример нескольких авторов означает незаслуженно дискриминировать других. Одни только книги, в которых описывается попадание наших современников в прошлое России насчитываются сотнями, если не тысячами и заслуживают отдельных исследований [См. напр.: Фишман, 2010], а ведь не меньше попаданцев в прошлое иных стран, другие миры и даже в виртуальные миры (если это произошло неожиданно для героя, без его согласия и т.д.).



В связи с этим следует отметить, что попаданческая фантастика, постапокалиптика, литРПГ – по-настоящему массовые, «народные» жанры. В эпоху растущей активности публикующихся в сети тысяч авторов нельзя утверждать, что несколько или даже несколько десятков наиболее ярких имен в полной мере определяют лицо того или иного популярного жанра.

Нужно упомянуть также, что нередко в произведениях одного из упомянутых жанров используются приемы, характерные для другого, поскольку четкой границы между ними нет. Скажем, прием переноса в другой мир может с успехом использоваться в литРПГ и постапокалиптике. Кроме того, одни и те же авторы с успехом «отмечаются» в разных жанрах. Например, Е. Щепетнов, написавший типичные попаданческие циклы («Истринский цикл», «Монах» и др.), автор постапокалиптического цикла «День непослушания»; А. Каменистый, приобретший известность благодаря попаданческой «Пограничной реке», в дальнейшем написал ряд книг в рамках постапокалиптического проекта «S-T-I-K-S», а также литРПГ – циклы «Самый странный нуб», «Читер». И это далеко не единственные примеры такого рода.

То, что авторы достаточно легко переключаются с одного из рассматриваемых здесь жанров на другие, можно считать косвенным свидетельством в пользу их принадлежности единой парадигме<sup>1</sup>. Последняя определяет общность восприятия духовных потребностей читателей, равно как и использование приемов, наиболее подходящих для их удовлетворения.

Так или иначе, три кратко охарактеризованных выше фантастических жанра, выражаясь словами классика, являются зеркалом одной внутренней реальности. Отчасти они пересекаются и дополняют друг друга вплоть до того, что их типичные персонажи очень похожи. Как замечает А. Бирюков, «персонажи схематично-картонные, лишённые всякой индивидуальности. Чаще всего это стандартный набор шаблонных героев: выдавший виды суровый вояка-скептик; молодая авантюристка-одиночка; молодой, честный, открытый и самоотверженный боец; молодой веселый разгильдяй, который всегда попадает впросак, но удачно выбирается из передраг. Будто взяты из ролевых игр: воин, вор, паладин и бард соответственно» [Бирюков, 2012].

---

<sup>1</sup> Понимаемой здесь в близком к исходному смысле – как совокупности приемов, принятой для решения тех или иных задач. – *Прим. авт.*

Можно сказать, что у нас сформировался своего рода мета-жанр – дистопия, в которой хочется жить. Миры, описываемые в указанных жанрах, вряд ли можно назвать утопическими. Не подходят под такую категорию ни постапокалиптические миры, ни виртуальные, ни попаданческие – чаще они, напротив, описываются авторами, как в той или иной степени жесткие, к которым требуется приспособиться, затратив немалые усилия. На уровне здравого смысла почти любой из таких миров нашему современнику показался бы скорее дистопией, чем утопией. Тем не менее, эти миры описываются в конечном счете как такие, в которых не только вполне можно жить, но и находить в этом немалое удовольствие. Герои добиваются успеха в такой дистопии, и им начинает в ней нравиться – значит, бытие в дистопии отвечает их желаниям, это комфортная для них дистопия. Постапокалиптическая фантастика, литРПГ, попаданческая фантастика работают в парадигме «комфортной дистопии». В той мере, в которой последняя является литературой исполнения желаний, она соблюдает преемственность с утопиями и дистопиями прошлого и отчасти выполняет их функции. В конце концов, комфортная дистопия – это тоже «место, которого нет».

Остановимся подробнее на желаниях, которые исполняются в произведениях указанных трех жанров. В парадигме комфортной дистопии допустимо построение своего благополучия ценой даже гибели прежнего мира. Точнее, гибель мира является условием такого благополучия. Прежде всего, это касается постапокалиптической фантастики. Разумеется, ее герой причиной гибели мира не является, но его чувства по поводу катастрофы всегда двойственны. Почти все человечество погибло, цивилизация рухнула – и это ужасно. Но стало как-то свободней дышать. Появилось много бесхозных материальных благ и можно заняться *безнаказанным их присвоением, позволить себе то, чего не мог позволить ранее*. Поэтому ни одно из творений в этом жанре не обходится без смакования картин мародерства, без робинзоновского перечисления присвоенных благ. Упростились сложные, зачастую тяготящие общественные отношения, *пали социальные перегородки*.

Евгений Лукин в свое время спросил: почему советские писатели десятилетиями описывали светлое будущее, а американские выдавали апокалиптические видения – и тем не менее СССР уже нет, а Америка вполне существует? Теперь, когда мы сами столкнулись с валом постапокалиптической фантастики, мы можем ответить так: постапокалиптика – вовсе не литература пессимизма и

эскапизма, а литература исполнения желаний, обычных для человека общества, пронизанного неравенством, борьбой за существование, эксплуатацией и прочими неприглядными явлениями, которые советская пропаганда обычно ассоциировала с капитализмом. Даже относительно успешный в таком мире человек далеко не всегда себя чувствует счастливым и самореализовавшимся. И поэтому катастрофа для него является одновременно крушением прежних социальных перегородок, появлением новых возможностей, началом в чем-то лучшего, более естественного, нежели утраченный, мир. Вот что мы читаем в одном из американских постапокалиптических произведений начала XX века:

«Стерн не чувствовал себя больше слабым или разбитым. Напротив, никогда еще жизнь с таким теплом и полнотой не двигалась по его сосудам. Присутствие женщины заставляло его сердце стучать тяжелей, но он закусил губу и отогнал от себя всякую неподобающую мысль. Только рука его несколько напряглась вокруг ее тела, приникшего к нему так тепло и чарующе. Ибо она от него не отпрянула. Она нуждалась в его защите, как всегда с самого начала мира женщина нуждалась в мужчине. А ей казалось: что бы ни случилось, его сила и надежность не подведут. И, несмотря ни на что, она не могла в тот миг найти в своем сердце ощущение несчастья. И хотя не так-то много времени прошло после пробуждения, начисто исчезло осознание их прежних отношений работодателя и работника. Сосредоточенный на себе, вежливый, но неприступный инженер исчез. Теперь в его прежней наружной оболочке жил и дышал совсем иной человек, молодой мужчина, полный сил и воли к жизни. Все остальное начисто смыло и унесло прочь» [Ингленд]. Что характерно, герои Ингленда в финале поселяются на комфортабельной вилле, ранее принадлежавшей миллионеру, чего, понятно, они не могли позволить себе ранее.

А вот сходные рассуждения, которые современный российский автор приписывает своему герою: «Самого Андрея Соловьева, если честно, катастрофа лишила немногого – жизнь, какую он был вынужден вести раньше, нравилась ему куда меньше, чем нынешняя, опасная, но зато разнообразная и непредсказуемая, лишенная удушающей рутины существования обычного горожанина. Уж лучше «гориллы», «собаки» и «кузнечики», чем монстры прежних времен – бюрократы-чиновники, жадные гаишники или трамвайные хамы.

Если нынешние всего-навсего пытались убить тебя, то прежние “сосали кровь” понемногу, растягивали убийство на

долгие годы, превращали его в невероятно долгую пытку» [Казаков, 2013].

Постапокалиптика отвечает желаниям среднестатистического человека, для которого обращение к классической утопии невозможно, ибо по каким-то причинам сама идея построения утопического общества дискредитирована или непопулярна. Так было в США в течение большей части XX в., так дело обстоит в России сейчас. Что остается после этого? Открытое признание готовности построить свое счастье на руинах такого мира, который все равно невозможно изменить к лучшему. Вы утверждаете, что человек человеку волк, что следует заботиться о максимизации прибыли, что «общества нет», а есть лишь личные и частные интересы, что осчастливить всех нельзя – максимум, узкий круг своих друзей и близких. Хорошо. Тогда, как говорил герой Достоевского, «свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить». И это вовсе не мрачная и серьезная «эсхатологическая антиутопия», которая была у нас в конце 1990-х годов, потому что в ней нет ни негативного мессианизма, ни безысходности, несмотря на порой встречающиеся рассуждения о порочности человечества и ученых, которые привели к такому вот концу, ни – главное – заботы о какой-то там абстрактной «России» и «обществе». Есть только забота о себе и своих близких и удовлетворение желаний.

Другие, имеющие исключительное значение, желания, которые исполняются в парадигме комфортной дистопии, связаны с *избавлением от неопределенности*, сопровождающей современного человека. От такой неопределенности автоматически избавляются как герои постапокалиптической фантастики, так и попанданцы – старый мир для них безвозвратно утрачен. Но, на наш (и не только) взгляд, значительней всего мотив избавления от неопределенности звучит в произведениях жанра литРПГ, поскольку его герои обычно сознательно перемещаются в иной, виртуальный мир, достаточно хорошо представляя, от чего они бегут и куда хотят попасть. А хотят они попасть в определенность: «Эскапизм ЛитРПГ – это не просто бегство от обыденной скуки нашего мира, это – бегство от неопределенности. ...А жить в мире неопределенности ой как некомфортно (в экономической науке это называется *uncertainty aversion*). Вот и рождается мечта о возвращении в уютную определенность низкотехнологичной экономики. В мир, где точно известно – нанес сто ударов – повысил уровень владения мечом, оформил 100 накладных – получил 5% премии. Вот и пло-

дятся ЛитРПГ, описывающие вожделенный логичный и определенный мир, в котором твоя судьба зависит только от тебя, причем понятно, как именно и от чего она зависит. Да и растущее число взрослых среди игроков – явление того же порядка, бегство в уютную определенность игры...» [Егоров, 2018].

Виртуальные миры ЛитРПГ далеко не идеальны. В них нет равенства, это часто общества с сословной иерархией. Кроме того, неравенство реального мира перекочевывает в миры виртуальные. Так, существенные преимущества можно получить, вкладывая в экипировку героя реальные деньги (так называемый «донат»). Однако в ряде литРПГ указывается, что донат ограничен, чтобы не давать слишком значимых привилегий состоятельным игрокам. Иными словами, виртуальные миры отсылают к некоей версии «справедливого» общества с элементами меритократии. Большинству игроков предлагается достаточно жесткое следование определенной «классовой» роли. Зато и успех при «правильной прокачке» гарантирован. Обычно эта «правильная прокачка» новичков осуществляется в игровых кланах. В то же время в некоторых литРПГ описывается альтернативная «крыша» в виде «энписишных»<sup>1</sup> гильдий и прочих организаций, которые играют по предсказуемым правилам и с которыми поэтому более приятно иметь дело, чем со своекорыстными лидерами игровых кланов. Часто эти энписишные организации обладают могуществом, превосходящим силу игровых кланов. Поэтому некоторые герои литРПГ стремятся заручиться их покровительством. В такой форме, вероятно, удовлетворяется желание иметь эффективно работающие безличные социальные институты, что, в общем-то, неудивительно. Следует вспомнить, что сам жанр литРПГ появился и приобрел огромную популярность в Южной Корее и России – странах, где с социальными лифтами дело обстоит, мягко говоря, не очень благополучно ввиду высокого уровня клановости, коррупции, nepотизма.

Сегодня невиданное ранее значение приобрело представление о необходимости **самосовершенствования, «личностного роста» для каждого**. В эпоху торжества неолиберализма это связывается со стратегией «самопредпринимательства»: личностный рост повышает рыночную стоимость работника. К сожалению, в реальном мире нет никакой уверенности в том, привели ли твои усилия к тем личностным изменениям, которые были их целью, или же ты напрасно потратил время и средства на следование со-

---

<sup>1</sup> Т.е. управляемых искусственным интеллектом. – Прим. авт.

ветам разного рода учителей жизни и посещение занятий всяческих коучей. Зато в виртуальных мирах такой проблемы не существует: рост той или иной характеристики выражается в числах и процентах, о приобретении нового навыка свидетельствует запись в меню персонажа героя и т.д.

Наконец, грезы *о построении своего мира или о реализации возможности занять в другом мире подобающее место, возможности почувствовать себя хозяином своей судьбы* наиболее ярко отражаются в попаданческой фантастике. При этом неважно, куда попал герой – в параллельный мир, альтернативную реальность, мир с магией или без, прошлое или будущее. Важно то, что способностей героя оказывается достаточно, чтобы прогнуть мир под себя, хотя и не обходится без приключений и тяжелых испытаний. Его усилия не пропадают даром – занимается ли он обустройством личной жизни, прогрессорством, борьбой за власть, спасением мира от темного властелина или сам становится таковым.

Завершая, мы должны отметить следующее. Отличие современной постапокалиптики, литРПГ, попаданческой фантастики от ряда отечественных произведений, написанных в жанре классической утопии, антиутопии или реваншистской фантастики, заключается в том, что их авторы уделяют ощутимо меньше внимания вопросам российской и прочей национальной и культурной идентичности, идеологическим и политическим вопросам вообще, чем это было еще в произведениях 2000-х годов. Катастрофа, попадание, игра – индивидуальны, в лучшем случае они касаются группы друзей-товарищей. Желания исполняются, но это уже сугубо индивидуальные желания людей, которым, по большому счету, ничего такого, связанного с «Россией» и «миром», не жаль. Ну разве что комфорта стало поменьше, зато ведь и ресурсов значительно больше, а кредиты отдавать не надо. Старый мир хорош только в плане его материального наследия, но и без него можно обойтись, если у тебя есть голова на плечах и какие-никакие познания. Многочисленные попаданцы российской фантастики процветают именно благодаря последнему. В случае же, если старый мир частично уцелел, незачем цепляться за его атрибуты, мы новый построим (или примкнем к более удачливым строителям). Более того, люди, стремящиеся апеллировать к прежним социальным ролям, к остаткам официальных структур и пр., вызывают недоверие, а их попытки наталкиваются на яростное противодействие. В попаданческой и в постапокалиптической фантастике часто встречаются

сцены того, как бывшие депутаты, чиновники и прочие статусные лица проявляют себя как люди, в высшей степени неадекватные, и терпят полное фиаско в своих попытках продолжать управлять людьми. Полиция в постапокалиптических произведениях описывается нередко как мафия не лучше бандитов, к военным отношения обычно более позитивное, но не без настороженности, церковь почти не упоминается, исчезновение центральной власти вообще кажется наименьшим из бедствий, и помощи от нее ждут разве что совсем не осознавшие масштабов случившегося люди.

Б. Ланин заметил, что «русская утопия и фантастика воспитали новую нацию, нацию глобализованных современных людей, изобретательных, стойких к невзгодам и трудностям, способных к выживанию под репрессивным гнетом» [Ланин, 2014, с. 169]. Что к этому можно добавить? К настоящему времени плод такого воспитания понял, что он живет в чем-то очень похожем на дистопию, а в утопии он в принципе не верит. В дистопии, придуманной не им, ему жить не очень-то приятно. Он тешит себя мыслью, что сам-то он смог бы придумать дистопию получше, а уж стойкости к невзгодам и трудностям, чтобы комфортно устроиться в ней, ему бы точно хватило.

Окажется ли способным российское массовое сознание вытянуть себя за волосы из болота комфортной дистопии и породить аналог утопий прошлого, нацеленных на преобразование реального мира? Это зависит от множества факторов. Как заметил Б. Гройс, «аутентичный утопический проект... возможен только в эсхатологической перспективе, т.е. в переживании тварности и конечности всех миров» [Гройс, 2015, с. 537]. Такие миры отечественная фантастика и фэнтези в избытке создают сейчас. Поэтому, возможно, сейчас мы имеем дело (по аналогии с «нулевым уровнем политического») с нулевым уровнем утопического мироощущения – какая-никакая эсхатологическая перспектива у нас уже есть.

## Список литературы

*Бирюков А.* Десять проблем российской постапокалиптики. – 2012. – URL: [https://peroman.blogspot.com/2012/07/blog-post\\_09.html](https://peroman.blogspot.com/2012/07/blog-post_09.html)

*Гройс Б.* По ту сторону утопии и антиутопии // EINA1: Проблемы философии и теологии. – СПб. : Санкт-Петербургский гос. университет аэрокосмического приборостроения, 2015. – Т. 4 (1/2). – С. 524–537.

*Гуларян А.Б., Третьяков О.В.* Место эсхатологии и антиутопии в современной фантастике // Вторые Лемовские чтения : антология. – Самара : Самарский гос. аэрокосмический университет им. академика С.П. Королёва, 2014. – С. 71–76.

*Достоевский Ф.М.* Записки из подполья. – URL: <https://ilibrary.ru/text/9/p.20/index.html>

*Егоров А.* ЛитРПГ как симптом. – 2018. – URL: <https://ru-scifi.livejournal.com/1464837.html>

*Ингленд Дж. А.* Незанятый мир. – URL: <https://ekniga.org/fantastika/nauchnaya-fantastika/223761-nezanyatyuy-mir.html>

История современного отечественного постапокалипсиса. Как видят жизнь после конца света отечественные фантасты. – 2018. – URL: <https://dtf.ru/read/23115-istoriya-sovremennogo-otechestvennogo-postapokalipsisa>

*Казаков Д.* Перегрузка. – 2013. – URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=54732>

*Ланин Б.* Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально-культурном контексте // Проблемы современного образования. – М., 2014. – № 1. – С. 161–169.

*Невский Б.* Грезы и кошмары человечества. Утопия и антиутопия. – 2007. – URL: <https://www.mirf.ru/book/grezy-i-koshmary-chelovechestva-utopiya-i-antiutopiya>

*Сорокин В.* Сурков вместе с нашими писателями-патриотами должны разработать метод суверенно-демократического реализма. – 2007. – URL: <https://newtimes.ru/articles/detail/13455>

*Покровский В.* Новая наука о старом // Независимая газета. – 2007. – 14 нояб.

*Таблин Ф.* Российским писателям уютно в антиутопии. – 2012. – URL: <https://inosmi.ru/social/20120504/191567509.html>

*Фишман Л.* Мы попали // Дружба народов. – М., 2010 – № 4 – С. 200–208.

*Яблоков А., Басаргин П.* ЛитРПГ: играть или читать? – URL: <https://fan-book.ru/articles/obzori/litrpg-igrat-ili-chitat.html>



**Константин Душенко**

**ФИГУРЫ И СИМВОЛЫ:  
АРХИТЕКТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО УТОПИИ**

*Аннотация.* Образ идеального социума в европейской культуре неотделим от образа идеального городского пространства. Из стремления к тотальному упорядочению вытекала приверженность утопистов к точным числовым соотношениям, центральной симметрии и геометрическим фигурам. Образы идеального города несут на себе отпечаток христианских, неоплатонических и магических (герметических) представлений о священном пространстве. Пространство утопии символично и вместе с тем дидактично: оно служит делу воспитания граждан совершенного общества. В антиутопиях XX в. доведены до предела черты организации пространства в классических утопиях, и прежде всего – открытость индивида внешнему наблюдению и контролю. В статье рассматриваются также другие аспекты заявленной темы: центральная вертикаль; свет и стекло; сад как символ идиллических мотивов в утопии.

*Ключевые слова:* идеальный город; город и сад; архитектурная символика; Ойкема; Гипподам Милетский; К.Н. Леду; Каспар Штиблин; Иоганн Андреэ; Сэмюэл Готт; Роберт Пембертон; И.С. Проханов.

**Konstantin Dushenko**

**FIGURES AND SYMBOLS:  
THE ARCHITECTURAL SPACE OF UTOPIA**

*Abstract.* The image of an ideal society in European culture is inseparable from the image of an ideal urban space. The desire for total ordering led to the adherence of utopians to exact numerical ratios, central symmetry and geometric shapes. The images of the ideal city bear the imprint of Christian, Neoplatonic and magical (hermetic) ideas about sacred space. The space of utopia is symbolic and at the same time didactic: it serves the upbringing of citizens of a perfect society. In dystopias of the XX century brought to the limit the features of the organization of space of classical utopias, and

above all the openness of the individual to external observation and control. The article also examines other aspects of the stated topic: the central vertical; light and glass; garden as a symbol of idyllic motives in utopia.

*Keywords:* Ideal city; city and garden; architectural symbolism; Oikema; Hipodamus of Miletus; C.-N. Ledoux; Kaspar Stiblin; Johann Andreae; Samuel Gott; Robert Pemberton; I.S. Prokhanov.

Мы входим в город Солнцестана,  
Где только мера и длина.

*Велимир Хлебников*

### **«Абстрактный урбанизм» утопии**

Образ идеального общества теснейшим образом связан с образом идеального *городского пространства*. Почти непрменный атрибут утопических сочинений – план идеального города, сначала вербальный, а начиная с эпохи Возрождения также графический. «Устройство города – это, по сути, материализация устройства социума» [Буцко, 2012]. Подобное двуединство содержалось уже в понятии «полис», означавшем не только город как населенный пункт, но и самодостаточную общественно-политическую единицу: «Город – это люди, а не стены» (Фукидид, «История», VII, 77) [Фукидид, 1993, с. 348].

Для античного мышления характерно представление о городе как модели космоса, восходящее к ионийской философии и развитое стоиками. По хрестоматийному определению Цицерона, «мир – это как бы общий дом богов и людей, *или город тех и других*, потому что только они, пользуясь разумом, живут по праву и закону» («О природе богов», II, 62; курсив наш. – К. Д.) [Цицерон, 1985, с. 153].

Этот мотив был воспринят утопической мыслью. В утопии история «прекращает течение свое»; космическая модель города отрицает время, несущее с собой упадок и умирание [Линч, 1986, с. 79]. Поскольку же космос мыслился как царство числа и совершенных фигур, те же законы распространялись на устройство идеального города. Такова одна из причин приверженности утопистов к точным числовым соотношениям, центральной симметрии и геометрическим фигурам.

Мотив уподобления города космосу органично сочетался со стремлением к тотальному упорядочению утопического мира. Платон, устанавливая законы идеального государства, говорит:

«...Надо считать числовое распределение и разнообразие числовых отношений полезным для всего, безразлично, касается ли это отвлеченных чисел или же тех, что обозначают длину, глубину, звуки и движение <...>» («Законы», V, 747 b) [Платон, 2007 а, с. 239].

Облик идеального города «соответствует некоторым чисто формальным закономерностям, отвечающим скорее эстетическим, чем функциональным требованиям» [Кавтрадзе, 1994]. Это вполне согласуется с трактовкой города как подобия космоса, в котором Античность видела «наилучшее, совершеннейшее произведение искусства» [Лосев, 1992, с. 317]. Французский автор Борис Амзеян называет это явление «абстрактным урбанизмом»: «Изобилие кругов, квадратов и навязчивое присутствие платонических форм следует интерпретировать как метафору совершенства и рациональности» [Hamzeian, 2015, p. 7].

## Архетипы утопического пространства

Столица платоновой Атлантиды построена на холме и заключена в три водных и два сухопутных кольца, т.е. круга, «проведенных словно циркулем из середины острова и на равном расстоянии друг от друга» («Критий», 113 d) [Платон, 2007 б, с. 599]. Радиальной планировке города с его двенадцатью секторами соответствует деление граждан на 12 фил; сам же остров разделен на 10 частей («Критий», 113–119; «Законы», V, 745–746).

Утопический остров Ямбула<sup>1</sup> (II в. до н.э.) именуется Островом Солнца; он круглый, как солнечный диск. Всего же таких островов семь, по числу известных древним планет (в число которых включалось и Солнце).

Согласно поздней ветхозаветной Книге премудростей Соломона (ок. II–I вв. до н.э.), Господь «все расположил мерою, числом и весом» (Прем. 11:21). В Средние века архетипом идеального города был Небесный Иерусалим, описанный в гл. 21 Откровения Иоанна Богослова. В этом описании главенствуют сакральные числа 4 и 12, а из геометрических форм – квадрат. Небесный Иерусалим окружен стеной толщиной 144 локтя (т.е. 12 в квадрате), возведенной на двенадцати основаниях, по числу апостолов. В стене 12 ворот, по три с каждой из четырех сторон, как и у Нового

---

<sup>1</sup> Сочинение Ямбула «Острова Солнца» известно в изложении Диодора Сицилийского («Историческая библиотека», II, 55–60). – Здесь и далее прим. авт.

Иерусалима в главе 48 книги Иезекииля (где число 12 соответствует числу колен Израилевых). Длина каждой стороны 12 тысяч стадий; поскольку же высота, длина и ширина города равны, его можно представить в виде куба. При этом в иконографии Небесный Иерусалим изображался весьма различно в разные эпохи и в разных культурах.

В средневековой Европе город имел в плане форму прямоугольника с квадратным или прямоугольным рынком; главные улицы пересекались в центре. Этот план, вероятно, восходит к плану древнеримских укреплений. Тем не менее он неоднократно истолковывался как подобие Небесного Иерусалима, а скрещение улиц на рыночной площади – как знак креста [Lilley, 2004, p. 300–302].

В XI в. в арабской части Испании был составлен сборник «Цель мудреца» – своего рода руководство по астрологии и магии. В XIII в. он был переведен на испанский, а затем на латынь под названием «Пикатрикс». Хотя эта книга не входила в герметический корпус (свод сочинений, приписываемый Гермесу Трисмегисту), Гермес в ней упоминается часто. Одним из его деяний, согласно «Пикатриксу», было основание в Египте города Адоцентин (*араб.* аль-Ашмунайн) в 12 миль шириной. Внутри города стоял замок, четверо ворот которого выходили на четыре стороны света. Замок венчала башня со светящимся шаром<sup>1</sup>, причем его цвет менялся в каждый из семи дней недели, что, по-видимому, соответствовало семи планетам. По окружности города Гермес разместил «высеченные образы», под воздействием которых «жители сделались добродетельны и удалялись от всякого зла и вреда» [Йейтс, 2000, с. 54].

Описание Адоцента содержит ряд элементов, встречающихся в утопиях Нового времени. Образы идеального города в этих утопиях несут на себе отпечаток христианских, неоплатонических и магических (герметических) представлений о священном пространстве; в частности, совершенно очевидно обращение утопистов к числовой символике Небесного Иерусалима.

---

<sup>1</sup> В латинском переводе, который цитирует Ф. Йейтс [Йейтс, 2000], говорится о маяке.

## Фигуры и числа

У Томаса Мора все города Утопии разделены на четыре равные части, а столица Амаурот в плане представляет почти квадрат («Утопия», 1516). В «Утопии» есть и другие топографические указания, однако Луи Марен, автор монографии «Утопика: игры с пространством», обнаружил, что на основании этих указаний можно построить три плана Амаурота, не совместимых друг с другом [Marin, 1973, p. 163]. Это еще раз показывает, что описание столицы Утопии не претендует на реалистичность; перед нами, скорее, совокупность символических форм.

С квадратом как идеальной символической формой соседствует, а иногда и соперничает круг, напоминающий, среди прочего, о столице Атлантиды Платона.

Первым немецким утопистом считается Каспар Штиблин, автор «Краткого описания Эвдемона, города государства Макарии» (лат. «De Eudaemonis Macariae civitatis Republica commentariolus», 1553). Топоним Макария образован от др.-греч. ‘макариос’ – ‘блаженный’, ‘счастливый’; Эвдемон – от ‘эвдемония’ – ‘благополучие’, ‘блаженство’, ‘счастье’. Макария расположена на круглом острове того же названия; в центре острова находится город Эвдемон. В плане он также круглый и окружен тройным кольцом стен. Хотя Штиблин описывает католическую общину, его утопия не религиозная, а политическая, но не коллективистская, как у Мора, а консервативная. В центре Эвдемона он размещает здание курии – резиденцию светских властей, не упоминая о здании церкви [Kortmann, 2007, S. 103, 113–114]. Гравер, иллюстрировавший сочинение Штиблина, решил, по-видимому, исправить это упущение и рядом с курией изобразил храм (рис. 1)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1555\\_Johannes\\_Oporinus\\_Macariae\\_Eudaemonis\\_Tabella\\_\(Caspar\\_Stiblin\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1555_Johannes_Oporinus_Macariae_Eudaemonis_Tabella_(Caspar_Stiblin).png)

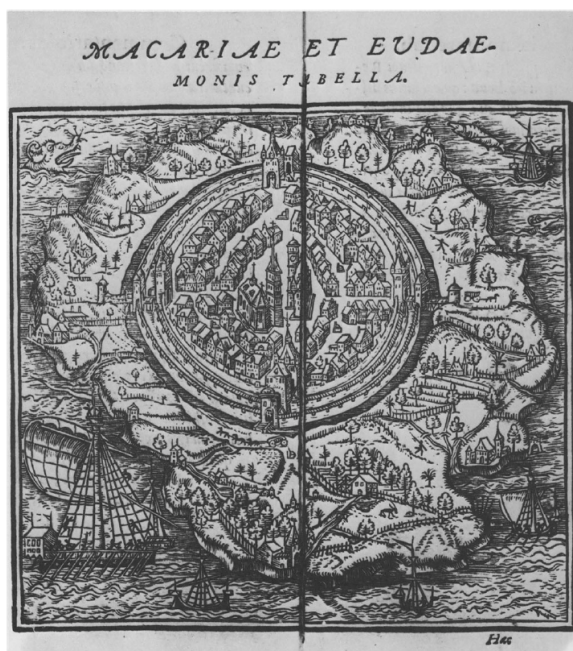


Рис. 1. Вид Эвдемона. Гравюра из книги *Каспара Штиблина* «Краткое описание Эвдемона» (1553)

Утопический остров Кампанеллы круглый и расположен, как и у Ямбула, на экваторе, что предполагает равенство (симметрию) дня и ночи («Город Солнца», 1602). Семь концентрических поясов Города Солнца названы по имени семи планет, так что план города представляет собой подобие Солнечной системы (из текста неясно, гелио- или геоцентрической). В центре города помещен идеально круглый храм с круглым куполом. Этот храм «представлял собой подробную модель космоса, а культ, отправлявшийся в нем, был культом космоса» [Йейтс, 2000, с. 323]. Окружность Города Солнца равна семи милям; через четверо ворот ведут четыре дороги, ориентированные по сторонам света. «Доминирует эстетика центральной симметрии, совершенных форм, очерченности, исчисленности» [Панченко, 1984, с. 102].

В 1619 г. Иоганн Андреэ, немецкий математик и теолог-протестант, опубликовал свой проект христианской утопии – «Описание Христианополитанской республики». Архитектурная среда Христианополиса разработана гораздо тщательнее, чем у его пред-

шественников-утопистов. В книге Андреэ есть не только гравюра с изображением вида города сверху (не вполне совпадающим с описанием в тексте), но также схематический план города (рис. 2)<sup>1</sup>.

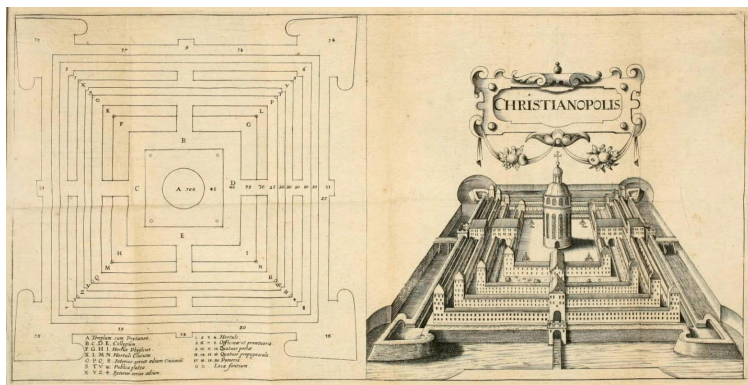


Рис. 2. Вид Христианополиса и план города. Гравюры из книги И.В. Андреэ «Описание Христианополитанской республики» (1619)

Христианополис расположен на острове, имеющем очертания равностороннего треугольника. Эта фигура, редкая в описании утопического пространства, служила, в частности, символом тричности Бога. В плане город представляет собой квадрат, ориентированный по странам света. В нем 24 башни – 8 больших и 16 поменьше. Застройка состоит из четырех вписанных друг в друга квадратных рядов зданий. Город разделен на три зоны по функциональному принципу: мельницы, съестные лавки, мастерские и т.д. размещены в периферийном, четвертом квадрате; жилые дома – во втором и третьем. В центральном квадрате, вокруг рыночной площади, расположены здания Академии (Kollegium), а в центре площади – круглая церковь [Kortmann, 2007, S. 136–138].

Майк Кортман, автор монографии об утопии Андреэ, отмечает, что в космологии эпохи Возрождения и раннего барокко сочетание круга и квадрата символизировало единство человека и космоса, как в знаменитом рисунке Леонардо да Винчи, где человек вписан в круг и квадрат одновременно. Андреэ и сам пробовал изобразить витрувианского человека (иллюстрации в кн: [Kortmann, 2007, S. 396–397]). В описании Христианополиса Кортман усматривает «литературный аналог витрувианского человека», поскольку

<sup>1</sup> URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan\\_der\\_Stadt\\_Christianopolis.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Plan_der_Stadt_Christianopolis.jpg)

Андреэ, в отличие от большинства утопистов, заботится об индивидуальности в той же мере, что и об обществе в целом [Kortmann, 2007, S. 326–327]. У каждой семьи здесь три комнаты, ванна, спальня и кухня, балкон и небольшой садик; тут Андреэ намного опередил свое время [Груза, 1972, с. 34].

В «Истории севарамбов» (1677–1679) Дени Вераса столичный город Севаринда имеет квадратные очертания, все дома квадратные, в каждом доме четыре этажа и четыре двери; в квадратном Дворце Солнца 12 дверей, а перед фронтоном высятся 144 колонны [Верас, 1971, с. 389–390, 384].

Арман де Леспар в романе «Известие о Стране Счастливых» (1727) почти не прибегает к утопической схематизации городского пространства. Этот роман, впрочем, далек от радикализма утопий, восходящих к Платону. Страна Счастливых – усовершенствованная версия просвещенного европейского государства. Ее жители добродетельны по природе, ее законы гуманны, а столица Лелиополис – усовершенствованная версия Парижа: «Дома там не такие высокие, как в Париже, но более ровные, улицы вычерчены по прямой» [Lesparge, 1756, p. 358–359].

В романе Даньеля де Вильнёв «Философ-путешественник в стране, неведомой жителям Земли» (1761) содержится описание Селенополиса, столицы лунной империи. План города – идеальный квадрат с огромной квадратной площадью посередине; от нее идут восемь улиц, которые заканчиваются квадратными площадями поменьше [Villeneuve, 1761, p. 81–83].

В 1793 г. англичанин Ричард Бразерс (1757–1824) провозгласил себя наследником царя Давида, которому предназначено создать на Ближнем Востоке нечто вроде нового Израиля, а затем опубликовал детальное описание столицы этого государства – Нового Иерусалима («A Description of Jerusalem», 1801). Хотя новоявленный пророк утверждал, что следует описанию Нового Иерусалима в книге Иезекииля, в действительности он проектировал вполне земной, современный город. По каждой стороне центральной квадратной площади стоят 12 дворцов, длина каждого 444 фута. В Новом Иерусалиме 320 улиц, 4 храма и 20 колледжей [Brothers, 1805, p. 19; Dictionary of National ... , 1889, p. 34]. Планировка города регулярная, ибо «без регулярности не может быть истинной красоты» [Brothers, 1805, p. 27].

Утопическая Икария Этьена Кабе разделена на 100 провинций, провинции – на 10 общин, главный город провинции находится почти в ее центре, а город общины – в центре общины



(«Путешествие в Икарию», 1840). Столичный город Тирам почти круглый в плане; два рукава протекающей через него реки образуют почти круглый остров – центральную площадь города. 50 улиц прорезывают город параллельно реке, и еще 50 – перпендикулярно к ней. Даже река здесь прочерчена по линейке: ее течение «выправлено и заперто между двумя стенами по прямой линии» [Кабе, 1948, с. 118–120].

План идеального города Виктория, предложенный Д.С. Бекингом, состоит из восьми concentрических квадратов; восемь главных проспектов ведут к восьмиугольной башне на центральной площади («Национальное зло и реальные средства против него», 1849) [Buckingham, 1849, p. 183–191] (рис. 3)<sup>1</sup>.

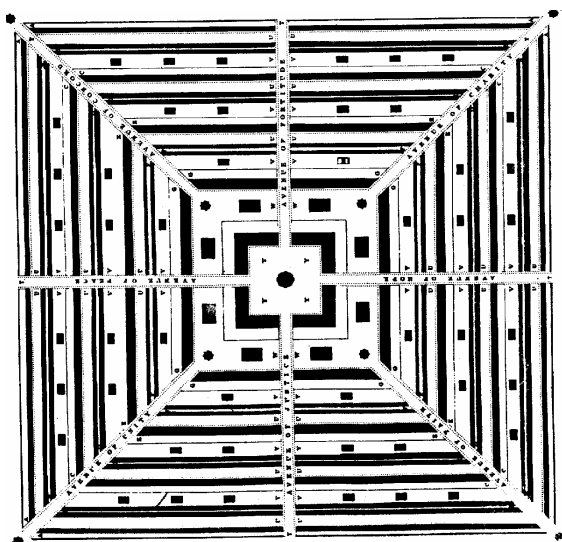


Рис. 3. План г. Виктория Д.С. Бекингема (1849)

В «Счастливой колонии» (1854) Роберта Пембертона «город должен быть идеально круглым <...> и иметь форму поясов или колец, расширяющихся по мере удаления от центра» [Pemberton, 1854, p. 82]. Таково устройство всего мироздания: «...Все великие формы в природе круглые – солнце, луна, звезды, планеты, наш мир <...>. Прямые углы враждебны гармонии движения <...>» [ibid, p. 80–81] (рис. 9).

<sup>1</sup> URL: <http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/buckham1.gif>

## Унификация пространства

Унификация архитектурного пространства утопии прямо вытекает из стремления к тотальной упорядоченности, уравнительности и контролю общества над индивидом. «Однородный и систематизированный материал наиболее удобен для управления» [Панченко, 1984, с. 106]. Но есть и еще одно объяснение этого феномена. В рациональном, стандартизованном пространстве утопий Нового времени нашли отражение процессы, связанные с зарождением капитализма и становлением современного национального государства [Tally, 2014, p. 59] – даже если сами утописты были настроены антикапиталистически.

Все города Утопии Мора похожи один на другой: «Кто узнает хотя бы один город, тот узнает все города Утопии» [Мор, 1971, с. 80]. Дома здесь каждые десять лет меняют по жребию; стало быть, и они почти одинаковы.

В «Воображаемой республике» итальянца Лодовико Агостини, написанной в конце 1580-х годов под влиянием «Утопии», все живут в одинаковых домах, построенных за счет государства (хотя плебс занимает нижние этажи) [Чиколини, 1995, с. 167; Manuel Frank E., Manuel Fritzie P., 1997, p. 152].

Во Франции первым стал проектировать идеальные города Жак Перре, автор трактата «О фортификации и изобретении: архитектура и перспектива» (1601). Его дома состоят из отдельных повторяющихся секций [Perret, 1601; Груза, 1972, с. 23]. В «Кодексе природы» Морелли (1755) «кварталы равные, одинаковых очертаний», а все здания одинаковой формы [Морелли, 1956, с. 209]. Все города Икарии построены по одному плану, а все дома внутри одинаковы [Кабе, 1948, с. 170, 205].

В конце XVII в. в «Истории севарамбов» Вераса появляется новая архитектурная единица – единый тип здания, соответствующий производственно-потребительской ячейке общества. Города и поселки различаются между собой лишь количеством таких зданий – осмазий, от отдельно стоящей осмазии до 267 в столице [Хан-Магомедов, 2001, с. 22].

Осмазия с ее общим хозяйством, общим столом и кухней была прообразом трудовых ассоциаций, фаланстеров и коммун эпохи расцвета утопического социализма (рис. 4<sup>1</sup>, 5<sup>2</sup>). Все проекты

---

<sup>1</sup> URL: [https://www.alyoshin.ru/Photo/khan\\_archi/2\\_0017.jpg](https://www.alyoshin.ru/Photo/khan_archi/2_0017.jpg)

<sup>2</sup> URL: <https://quadrlectics.files.wordpress.com/2013/10/665.jpg>

подобного рода имели целью стереть различия между городом и деревней. «Коммуна, – говорит Теодор Дезами, – <...> будет представлять все преимущества города и сельской местности» («Кодекс общности», 1842) [Дезами, 1956, с. 117]. Таковы же дворцы коммуны в утопическом сне героини Чернышевского: «...По всему пространству стоят <...> громадные здания в трех, в четырех верстах друг от друга, будто бесчисленные громадные шахматы на исполинской шахматнице» («Что делать?» (1863), IV, 16) [Чернышевский, 1939, с. 280].

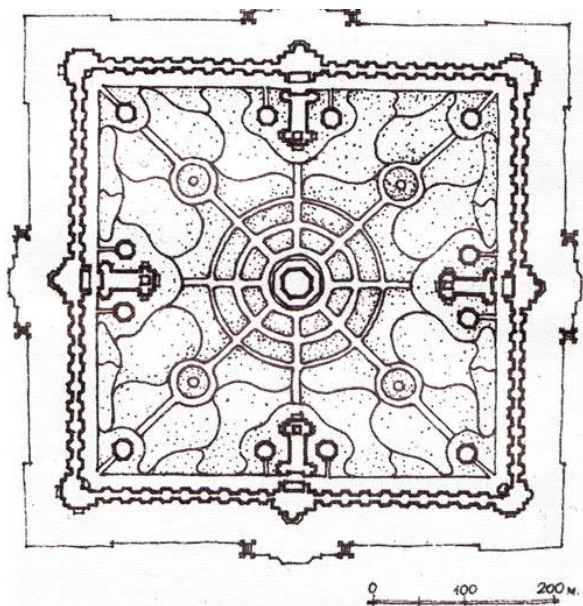


Рис. 4. Роберт Оуэн. План «поселка единения и сотрудничества» (1833)

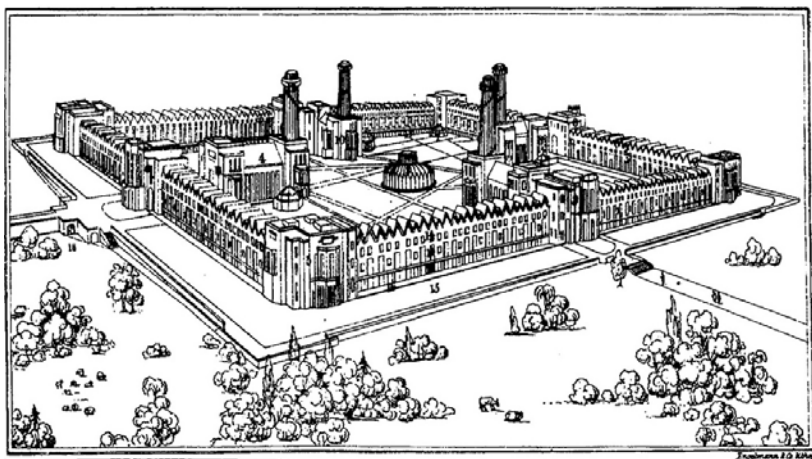


Рис. 5. Вид коммуны Р. Оуэна «Новая Гармония»,  
выполненный С. Уитвеллом (1830)

### План идеального города

Элементы регулярной планировки появились у греков в VI в. до н.э., но по традиции первым градостроителем, применившим этот принцип, считался Гипподам Милетский (498 – ок. 408 г. до н.э.). Ортогональная, близкая к квадрату планировка городских кварталов сочеталась у него с ориентацией улиц по странам света. Наиболее известным достижением Гипподама стала планировка Пирея, морских ворот Афинской республики.

Проектирование городов Гипподам сочетал с политическим проектированием; тут он был предшественником Платона. Согласно Аристотелю, Гипподам «первым из не занимавшихся государственной деятельностью людей попробовал изложить кое-что о наилучшем государственном устройстве. Он проектировал государство с населением в десять тысяч граждан, разделенное на три части: первую образуют ремесленники, вторую – земледельцы, третью – защитники государства, владеющие оружием. Территория государства также делится на три части: священную, общественную и частную», а все должностные лица избираются народом («Политика», II, 1267 b–1268 a) [Аристотель, 1984, с. 423].

В комедии Аристофана «Птицы» (414 г. до н.э.) среди эпизодических персонажей выведен геометр Метон. Метон Афинский –

реальная личность, астроном, математик и инженер; в 432 г. до н.э. он построил на площади в Афинах прибор для наблюдения солнцестояний (гномон). Но сатира, несомненно, метила и в Гипподама. Персонаж Аристофана не только математик и астроном, но также и градостроитель, одержимый идеей геометрической планировки. С помощью циркуля и линейки он пытается «отмерить каждому полосу воздуха», т.е. спроектировать идеальный воздушный город:

...Прямую <...> по линейке  
Я проведу, чтоб круг квадратом сделался.  
Здесь, в центре, будет рынок. К рынку улицы  
Пойдут прямые. Так лучи расходятся,  
Сверкая, от звезды. Звезда округлая,  
Лучи прямые [Аристофан, 1954, с. 61].

Удивительным образом здесь предугадан план идеального города, появившийся два тысячелетия спустя, в эпоху Возрождения.

Почву для урбанизма социальных утопий позднего Возрождения готовили «не столько античные теории, сколько этические и эстетические установки ренессансной городской культуры» [Панченко, 1986, с. 77]. Первый план идеального города содержался в «Трактате об архитектуре» Антонио Филарете (ок. 1465 г.). Трактат написан в повествовательной форме, что сближает его с литературными утопиями. Речь здесь идет о строительстве города Сфорцинда, названного в честь миланского герцога Франческо Сфорца, покровителя Филарете. План Сфорцинды представляет собой восьмиконечную звезду, созданную наложением двух квадратов и вписанную в идеально круглый ров (рис. 6<sup>1</sup>, 6 а<sup>2</sup>). Эта форма восходит к средневековым космограммам, а также к плану афинской Башни Ветров (I в. до н.э.) [Михайлова, 1984, с. 216–217].

---

<sup>1</sup> URL:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/Idealstadt.jpg/800px-Idealstadt.jpg>

<sup>2</sup> URL: [https://cdn.zamki-kreposti.com.ua/forum/monthly\\_2018\\_08/sforzinda-02.jpg.869430f6b2c7adc668925990b0d50970.jpg](https://cdn.zamki-kreposti.com.ua/forum/monthly_2018_08/sforzinda-02.jpg.869430f6b2c7adc668925990b0d50970.jpg)

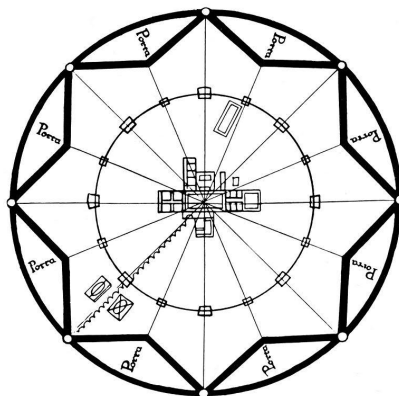


Рис. 6. Антонио Филарете. План Сфорцинды

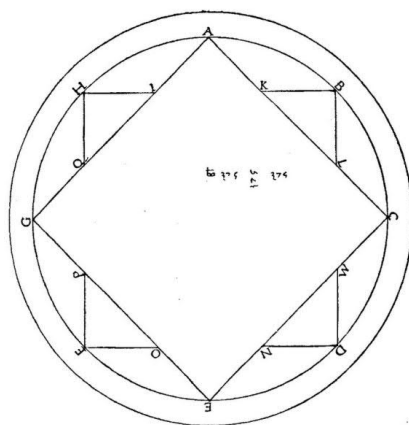


Рис. 6 а. Происхождение плана Сфорцинды из наложения двух квадратов

Филарете словно бы ставит целью «вместе с оптимальной городской планировкой спланировать и образцовое общество» [Rahmsdorf, 1999, S. 54]. При этом Сфорцинда не знает ни общей собственности, ни принципа равенства. Хотя идеальные города Возрождения оставались на бумаге, их создатели исходили из практических целей, надеясь обновить и облагородить существующие города; утопия же бросала вызов реальности [Баткин, 1995, с. 360–370, 373].

Главные черты плана Сфорцинды будут затем повторяться во множестве сочинений, как собственно архитектурных, так и

утопических<sup>1</sup>. Все позднейшие планы идеального города итальянского Ренессанса симметричны и сфокусированы вокруг центра; внешние стены образуют сложный геометрический узор, чаще всего восьмиугольник или звезду [Ingersoll, 1959, p. 31].

В трактате Жака Перре (1601) описываются города в форме звезды с шестнадцатью и даже двадцатью тремя лучами. План города в «Кодексе природы» Морелли (1755) сходен с планами идеальных городов итальянского Возрождения: вписанные друг в друга круги, из центра выходят лучи улиц, образуя семиконечную звезду. Эта планировка почти повторена у Роберта Оуэна: семь радиальных улиц выходят из центра, пересекая три кольцевые улицы («Книга нового нравственного мира», 1836–1841) [Груза, 1972, с. 23, 38, 40].

Крайним примером символизма утопического пространства служит книга «Город Истины, или Этика», изданная в Париже в 1609 г. [Del Bene, 1609]. «Город Истины» – дидактическо-аллегорическая поэма итальянца Бартоломео дель Бене (1515–1595), написанная на латыни по мотивам «Никомаховой этики» Аристотеля; в печатном издании она снабжена обширным прозаическим комментарием Теодора Марсиля. В поэме дель Бене его покровительница Маргарита Валуа, герцогиня Савойская, путешествует по Городу Истины. Пять ворот города означают пять чувств, три бурных потока – человеческие пороки, пять храмов посвящены Науке, Искусству, Рассудительности, Разуму и Мудрости, и т.д.

Своей известностью это издание обязано прежде всего серии из 33 великолепных гравюр-иллюстраций; неясно, принадлежат ли они дель Бене или добавлены издателями [Manning, 2004, p. 92]. Хотя изображения носят аллегорический характер, общий вид Города Истины содержит характерные признаки идеального города: кругообразный план, радиальная планировка, круглая площадь, центральный храм на возвышении, сады (рис. 7)<sup>2</sup>. Эта гравюра нередко ошибочно используется в качестве иллюстрации к «Городу Солнца» Кампанеллы.

---

<sup>1</sup> Филарете был старшим другом и учителем строителя Кремля Аристотеля Фьораванти. Согласно В.А. Глазычеву, первый вариант проекта Успенского собора воспроизводил одну из центрических церквей Филарете. То же относится к башням Кремля: «Достаточно прикрыть рукой шатры главных кремлевских башен, чтобы опознать в них башню Филарете» [Филарете, 1999, с. 8].

<sup>2</sup> URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:1391231549\\_civitas\\_veri.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:1391231549_civitas_veri.jpg)



Рис. 7. Общий вид Города Истины. Гравюра из книги Бартоломео дель Бене «Город Истины, или Этика» (1609)

Утопические города XVI–XVII вв. обычно расположены на отдаленном острове либо в глуби недоступных земель. Тем не менее они и тогда ограждены крепостной стеной (рис. 8)<sup>1</sup>. Стена отделяет упорядоченное пространство города от внешнего мира. «Силы зла, хаоса вытеснены за городскую черту» [Линч, 1986, с. 74].



Рис. 8. Карта Утопии из первого издания книги Т. Мора (1516). Художник Амброзий Гольбейн

<sup>1</sup> URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:41.9\\_Thomas\\_Morus\\_Utopia.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:41.9_Thomas_Morus_Utopia.png)



Французский историк архитектуры Антуан Пикон констатирует, что архитектурное пространство в утопических сочинениях «редко прорисовывается подробно, словно любое слишком детализированное графическое изображение может поставить под угрозу их идеологическую и программную эффективность» [Picon, 2017, p. 95]. Несколько видных сенсимонистов были инженерами; тем не менее их графические иллюстрации столь же метафоричны, как иллюстрации их товарищей-литераторов или юристов. Виктор Консидеран, один из ближайших учеников Фурье, также был инженером, но и его «Соображения об архитектуре» (1834) не выходят за рамки схематических набросков.

За этим стоит нечто большее, чем простая неспособность утопии конкретизировать свои пространственные проекты. Подобно научной фантастике, утопия кажется тем реалистичнее, чем меньше углубляется в детали. «...Размытость – или, скорее, сочетание точности и неточности – <...> имитирует эффект глубины». В утопиях, словно на пейзаже XVIII века, некоторые детали бросаются в глаза, тогда как другие образуют пейзажный фон [Picon, 2017, p. 98].

### **Центральная вертикаль**

Обычный элемент утопического города – центральная вертикаль в виде высокого храма или башни. Она, по-видимому, ведет свое происхождение от замков, соборов и ратуш как символов власти, светской либо духовной. Попутно заметим, что в Небесном Иерусалиме храма нет вовсе, «ибо Господь Бог Вседержитель – храм его, и Агнец» (Ап. 21:22). Это обстоятельство часто упускается из виду, что приводит к смешению образов Небесного и Нового Иерусалима.

В самом центре Сфорцинды Филарете помещает высокую дозорную башню. Город Солнца Кампанеллы (как и столица Атлантиды Платона) построен вокруг холма; в этой пирамидальной композиции центральный храм безусловно господствует над городским пространством.

В «Новой Атлантиде» Бэкона центральной вертикали нет, зато есть «высокие башни; самые высокие из них достигают полумили, а некоторые выстроены на высоких горах; так что если прибавить еще и высоту горы, то в самой высокой из башен будет не менее трех миль» [Бэкон, 1971, с. 217].

В фаланстере Фурье по центру «высится сигнальная башня, где расположены сигнальные знаки и телеграфы для связи с соседними фалангами и рабочими, рассредоточенными по равнине» (Э. Помпери, «Изложение социальной науки, основанной Ш. Фурье», 1839) [Pompey, 1840, p. 40]. В русской литературе принят перевод «Башня порядка» – калька с французского ‘tour d’ordre’, которая, однако, неверно передает мысль французского утописта. Упоминаемый здесь телеграф – это оптический телеграф; в одной из фантазий Фурье о будущем мире упоминается даже «вавилонская сигнальная башня» (la tour d’ordre de Babylone), передающая указания промышленным армиям в окрестностях Вавилона («Трактат о домашней и земледельческой ассоциации», 1822) [Fouquier, 1822, p. 462]. Фурье воспользовался историческим наименованием Tour d’Ordre; так назывался маяк в виде массивной башни, возведенный еще римлянами в порту Булонь-сюр-Мер и обрушившийся в 1644 г. Едва ли Фурье мог знать, что его сигнальная башня имеет черты сходства с магическим «маяком», возвышавшимся над цитаделью Адоцента.

В центре идеальной Виктории Д.С. Бекингема высится башня, увенчанная почти стометровым шпилем, притом что речь идет о городке с 10-тысячным населением [Buckingham, 1849, p. 191].

Посреди центральной площади столицы Икарии на террасе воздвигнут дворец с садом, «из центра которого выступает высокая колонна, увенчанная колоссальной статуей, господствующей над всеми зданиями» [Кабе, 1948, с. 119].

Вертикаль мыслится как средство визуального господства над окружением [Линч, 1986, с. 79]. Она подчеркивает устремленность городского пространства к центру, но может также символизировать устремленность в небо, в сферу трансцендентных ценностей. В этом последнем качестве вертикаль стала излюбленным символом авангардного революционного искусства XX века. Таков «Памятник III Интернационалу» Татлина; таков же проект Дворца Советов – центральной вертикали коммунистической Москвы, увенчанной, как в утопии Кабе, «колоссальной статуей, господствующей над всеми зданиями».

### Дидактическое пространство

Утопия стремится быть рациональной. Мудрость (без которой невозможна и добродетель), знание, наука – одна из высших, а иногда и высшая ценность в утопических сочинениях. Это находит

выражение не только в законах утопического общества, но и в его архитектурном пространстве. «Архитектура, понимаемая как язык, обладает способностью излагать, среди прочего, также ценности и принципы утопии» [Hamzeian, 2015, p. 10]. Пространство утопии не только символично, но и дидактично: оно служит делу воспитания граждан совершенного общества.

Как уже говорилось, в архитектурной утопии Филарете нет характерных признаков радикальной социальной утопии. Однако один его архитектурный сюжет вполне утопичен. Речь идет о сооружении, описанном в кн. 18 «Трактата об архитектуре» и обычно именуемом «Дом Добродетели и Порока». Это большая круглая башня в семь этажей, разделенная в плане на семь секций. В ней расположены как пристанища порока («таверны, распивочные, бани и храмы Венеры») [Филарете, 1999, с. 342], так и своего рода академия наук и ремесел.

Чтобы изучить семь гуманитарных наук, необходимо пройти через семь помещений, а семь этажей соответствуют семи добродетелям и семи смертным грехам. «Архитектура становится зримым воплощением программы воспитания» [Kruft, 1994, p. 55]. Посетитель Дома оказывается перед дилеммой: «Либо спускаться на все более низкие ярусы действительности, в направлении “порочных наслаждений”, либо постепенно подниматься вверх по ступеням и уровням совершенствования в трудовых навыках, искусствах и науках» [Ситар, 2012, с. 188]. Различные помещения Дома снабжены аллегорическими изображениями и надписями наподобие следующих: «Сюда входит множество искателей удовольствия, кто позже пребудет в печали», «Вот путь достичь добродетели в трудах» [Филарете, 1999, с. 333]. Горожан «ведет к совершенствованию / спасению <...> само устройство города и его сооружений» [Ситар, 2012, с. 189].

Роберт Пембертон, обращаясь к жителям своей утопической колонии, распланированной по образцу небесных тел и орбит (рис. 9<sup>1</sup>, 10<sup>2</sup>), восклицает: «...И вы начнете действовать в соответствии с универсальными системами, как те, что мы видим в божественном творении» [Pemberton, 1854, p. 80–81]; стало быть, по мысли автора проекта, городское пространство «Счастливой колонии» организует не только быт, но и поведение граждан.

---

<sup>1</sup> URL: <http://urbanplanning.library.cornell.edu/DOCS/hapcol1r.gif>

<sup>2</sup> URL: <https://pbs.twimg.com/media/Dfoi2J7WAAQPEG?format=jpg&name=small>

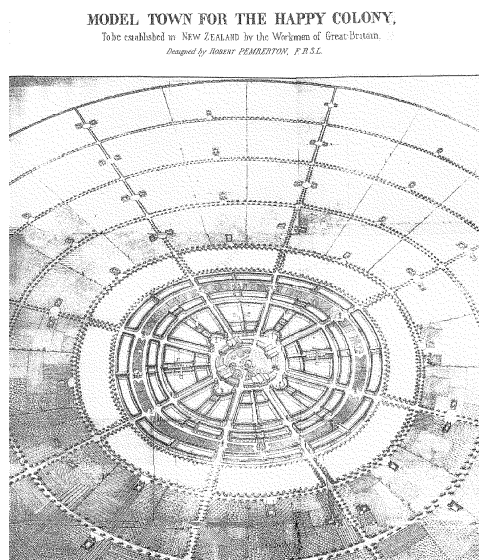


Рис. 9. Роберт Пембертон. План «Счастливой колонии» (1854)

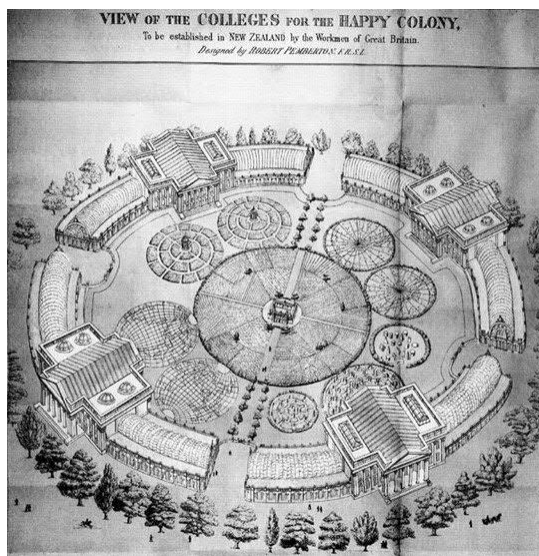


Рис. 10. Роберт Пембертон. План центральной части «Счастливой колонии»

Городом Солнца Кампанеллы правит Мудрость. Стены, окружающие город семью кольцами, «внутренние и внешние, нижние и верхние, расписаны превосходнейшею живописью, в удивительно стройной последовательности, отображающей все науки». Здесь присутствуют «все математические фигуры <...> и определения, и теоремы», «крупное изображение всей земли в целом; <...> картины всевозможных областей, при которых помещены краткие описания в прозе обычаев, законов, нравов, происхождения и сил их обитателей», «все виды деревьев и трав», с надписями, поясняющими, «в чем сходствуют они с явлениями небесными, <...> каково их применение в медицине» и т.д. [Кампанелла, 1971, с. 147–148]. Таким образом, город являет собой не только подобие мироздания, но также исчерпывающий свод знаний. Мудрость, в понимании Кампанеллы, неотделима от магии, поэтому можно предположить, что изображения на стенах обладали еще и магическими свойствами, подобно «высеченным образам», размещенным вокруг Адоцента.

В первом, центральном круге «Счастливой колонии» Пембертона, расположена «Элизейская Академия, или Природный университет» (The Elysian Academy, or Natural University). Здесь же, прямо на земле, помещены «образовательные круги (educational circles), такие как карты земного шара и звездного неба» [Pemberton, 1854] (подпись к иллюстрациям в конце книги; см. рис. 10).

В государстве Морелли «все главы <...> законов будут выгравированы, каждая отдельно, на соответственном числе колонн или пирамид, возведенных на общественной площади каждого города» [Морелли, 1956, с. 236–237].

Такого рода идеи (правда, в сильно суженном понимании) Ленин, согласно А.В. Луначарскому, назвал весной 1918 г. «монументальной пропагандой». В статье «Ленин и монументальная пропаганда» (1929) Луначарский так излагает слова вождя: «Наш климат вряд ли позволит фрески, о которых мечтает Кампанелла», однако «в разных видных местах <...> можно было бы разбросать краткие, но выразительные надписи, содержащие наиболее длительные коренные принципы и лозунги марксизма <...>». А еще лучше использовать для той же цели «памятники: бюсты или целые фигуры, может быть барельефы, группы» (мотив, также обычный в утопических сочинениях) [Луначарский, 1968, с. 198].

В описании «Новой Атлантиды» Бэкона центральное место занимает Дом Соломона – «Общество для познания истинной природы всех вещей» [Бэкон, 1971, с. 209]; но это не единый архитек-

турный комплекс, а множество научных учреждений, разбросанных по всей стране. Упоминавшиеся выше огромные башни Новой Атлантиды «служат <...> для прокаливания на солнце, для охлаждения или для сохранения тел, <...> и <...> наблюдений над явлениями природы», т.е. выступают в роли храмов науки [Бэкон, 1971, с. 217] (рис. 11)<sup>1</sup>.



Рис. 11. Поздняя гравюра с изображением Дома Соломона в Новой Атлантиде Ф. Бэкона

В Христианополисе Академия представляет собой духовный и административный центр города, а ее описание занимает треть книги Андреэ [Kortmann, 2007, S. 137]. Но если в Новой Атлантиде наука – средство «расширения власти человека над природой, пока все не станет для него возможным» [Бэкон, 1971, с. 216], то христианопольская Академия занята прежде всего воспитанием и образованием молодежи. Академия и храм, наука и религия вполне органично сочетаются в христианской утопии Андреэ. Его естествознание служит вере, а его Бог – математик [Kortmann, 2007, S. 327, 330].

<sup>1</sup> URL: [http://2.bp.blogspot.com/\\_vftBoQhazQs/StVCetNQSRI/AAAAAAAAAAo/CQ6r9au\\_4\\_0/s1600/new\\_atlantis\\_engraving.jpg](http://2.bp.blogspot.com/_vftBoQhazQs/StVCetNQSRI/AAAAAAAAAAo/CQ6r9au_4_0/s1600/new_atlantis_engraving.jpg)

В 1648 г. в Англии увидело свет анонимное сочинение «Новый Салим, или Христианское сообщество» (лат. «Nova Solyma, sive Institutio Christiani»); его автором считается Сэмюэл Готт (1614–1671), пуританин, член Долгого парламента. Известность эта книга получила лишь в 1902 г., когда она была переведена с латыни на английский под заглавием «Идеальный город, или Вновь обретенный Иерусалим», причем публикатор приписал ее Джону Мильтону [Gott, 1902]. Образ Нового Салима как нельзя лучше иллюстрирует веберовскую концепцию протестантской этики: пуританская аскеза здесь прямо связана с «духом капитализма».

В центре внимания автора воспитание граждан нового, буржуазного общества. Новый Салим – это Новый Иерусалим, отстроенный на руинах старого, после того как иудеи признали «истинного Мессию», т.е. Христа. Город обнесен крепостной стеной с двенадцатью башнями, по числу патриархов и колен Израилевых. Наиболее заметные сооружения в Новом Салиме – Публичная академия и расположенная неподалеку Биржа. В Академии молодежь обучают прежде всего наукам, необходимым деловому человеку. Здание Биржи, квадратное в плане, увенчано «квадратной башней с циферблатом на каждой из четырех сторон, чтобы привлечь внимание к уходящему времени, меж тем как внутренние часы постоянно отбивали время, дабы каждый мог его слышать» [Gott, 1902, vol. 1, p. 201].

Прямо-таки маниакальное напоминание о ценности времени – и именно в контексте деловой активности – предвосхищает позднейшую формулу «Время – деньги». «Публичная академия, – замечает американский литературовед Анна Бозски, – представляет собой духовное и интеллектуальное зеркало Биржи <...>, научая приобретению знаний, а не материальных благ, обмену идеями, а не деньгами и товарами. У обоих учреждений как методы, так и ценности одни и те же» [Boesky, 1997, p. 97].

В Тираме, столице Икарии, «каждый квартал носит имя одного из шестидесяти главных городов древнего и нового мира и представляет в своих памятниках и домах архитектуру одной из шестидесяти главных наций. <...> Таким образом, Икария – действительно земной шар в миниатюре» [Кабе, 1948, с. 120].

В незаконченной утопии Вл. Одоевского «4338-й год» (1835) здание, в котором помещаются научные академии, построено на середине Невы и имеет «вид целого города». Васильевский остров занят огромным крытым садом, где гуляют всевозможные звери. «Этот сад – сокращение всей нашей планеты; исходить его то же, что сделать путешествие вокруг света» [Одоевский, 1959, с. 78].

Многое из описанного Одоевским, Кабе и более ранними авторами было воплощено в Хрустальном дворце, построенном Джозефом Пакстоном в Лондоне для Всемирной выставки 1851 г. В этом огромном здании помещались зимний сад, аквариум, читальни, концертный зал, галерея живописи, а также копии сооружений различных архитектурных стилей. Тем самым дворец «как бы вбирал в себя всю историю культуры» [Ямпольский, 2012, с. 121].

### Ойкема как архитектурная утопия

Едва ли не самый известный пример архитектуры, понимаемой как символическая и дидактическая форма, содержится в трудах французского зодчего Клода Никола Леду (1736–1806). В представлении Леду, архитектура – это «искусство, объединяющее все знания», теснейшим образом связанное «с общим управлением, правосудием, общественными и частными нравами, науками, литературой, сельским хозяйством, торговлей» [Ledoux, 1804, p. 17]. Но Леду идет еще дальше, наделяя зодчего властью исправлять общество: «Архитектура отваживается на то, что не дерзает сделать правительство» [ibid, p. 199].

В 1774 г. Леду предложил проект образцового города Шо при королевских солеварнях в провинции Франш-Конте. Проект постоянно перерабатывался; опубликован он был в трактате «Архитектура, рассмотренная в связи с искусствами, нравами и законодательством» (1804). По своему стилю это менее всего научный трактат; перед нами скорее антология архитектурных метафор, прозрений и видений. Леду создавал «не город, а символ города» [Reese, 1986, p. 5], предвосхищая авангардистские идеи XX в. Дом садовника он спроектировал в виде правильной сферы, дом речного зрителя – в виде полого цилиндра, из которого льется вода.

Первый план города Шо представлял собой квадрат внутри квадрата, второй – две пары вписанных друг в друга полукругов, разделенных широкой полосой (эта форма нередко ошибочно описывается как овальная). По соображениям экономии был оставлен лишь один полукруг с радиальными улицами [Ledoux, 1804, p. 15–16] (рис. 12)<sup>1</sup>. Эта форма, согласно Леду, «столь же чиста, как та, которую описывает в своем движении Солнце» [ibid, p. 77]. Речь

---

<sup>1</sup> URL: [https://speculativecities.files.wordpress.com/2018/04/1024px-arc-et-senans\\_-\\_plan\\_de\\_la\\_saline\\_royale.jpg](https://speculativecities.files.wordpress.com/2018/04/1024px-arc-et-senans_-_plan_de_la_saline_royale.jpg)



тут идет не о солнечной (эллиптической) орбите, но о перемещении солнца по небесному своду, как оно видится глазу. Архитектура города, будучи строго функциональной, в то же время всецело подчинена целям социальной педагогики: «Как облик зданий, так и их сущность служат распространению нравственности и очищению нравов» [Ledoux, 1804, p. 3].

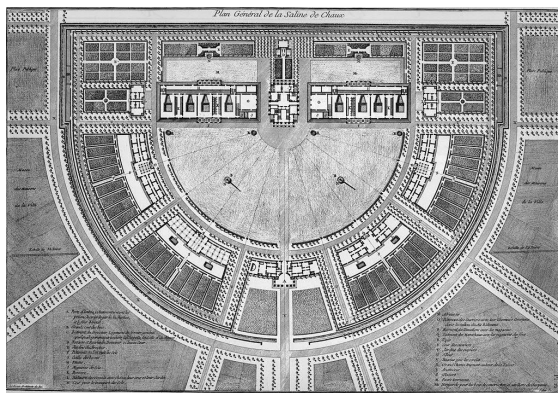


Рис. 12. К.Н. Леду. Второй план города Шо (1774–78)

Самым радикальным примером того, «что не дерзает сделать правительство», но отваживается предложить зодчий, стал проект здания, которому Леду дал имя Ойкема. Ойкему нередко именуют «утопическим борделем», а иногда – «храмом регулирования страстей». Второе определение ближе к замыслу архитектора.

Наименование ‘Ойкема’ образовано от *др.-греч.* ‘ойкео’ – ‘обитывать, населять’ (ср. ойкумена)<sup>1</sup>. Основное значение этого слова – ‘жилище’. Но у него есть и другие значения, в том числе ‘поместье’, ‘тюрьма’, ‘храм’ и, наконец, ‘прибежище порока’ [Lebensztejn, 2007, p. 17]. Леду парадоксальным образом объединяет все эти смыслы. В его трактате Ойкема именуется то «Павильоном испорченности» (L’Atelier de corruption), то «Домом встреч и удовольствий» (la maison de réunion et de plaisirs)<sup>2</sup>, то храмом (le temple) [Ledoux, 1804, p. 2, 6, 203].

<sup>1</sup> В трактате Леду встречаются написания ‘Oïkema’, ‘Oikema’. В русской научной литературе принята транскрипция Ойкема, не учитывающая этимологию слова.

<sup>2</sup> Название «Дом удовольствий» Леду дал проекту публичного дома для Парижа, план которого во многом повторяет план Ойкемы.

Идея этого храма имеет немало сходства с «Домом Добродетели и Порока» Антонио Филарете. На первый план Леду выдвигает воспитательную функцию Ойкемы: «Здесь повелевает добро, оно обезвреживает страсти головы, чтобы приуготовить дивные порывы сердца <...>» [Ledoux, 1804, p. 200]. Ужас, внушаемый зрелищем порока, заставляет душу устремляться к добродетели. «Ойкема объясняет кипучей и изменчивой юности, что своей наготой она привлекает разврат, а осознание унижения человека, возрождая спящую добродетель, ведет к алтарю добродетельного Гименя <...>» [ibid, p. 2]. Речь идет не об осознании унижения женщины, как мог бы подумать современный читатель. 'Человек' (l'homme) у Леду всюду означает мужчину; женщина лишена субъектности и выступает лишь как необходимое условие удовольствия или счастья мужчины.

Только брак позволяет сочетать «очарование жизни с очищением нравов», личное счастье с общественным благом. Поэтому на фризе главного фасада Ойкемы помещена надпись: «Здесь поселены непостоянные грации, дабы утвердить добродетель» («Ici on fixe les grâces mobiles pour éterniser la vertu») [ibid, p. 199, 203].

Но цель Ойкемы вовсе не сводится к «возрождению спящей добродетели». Другая ее цель эвфемистически сформулирована в приведенной выше цитате: «обезвреживать страсти головы», т.е. направлять мужскую сексуальность в контролируемое русло. Леду рассказывает, как «суровый Платон», увидев возле публичного дома знакомого юношу, подошел к нему и сказал: «Достойный юноша, значит, ты не растлитель жен своих друзей!» [Ledoux, 1804, p. 202]. Эта история взята из «Сатир» Горация (I, 2), где вместо Платона выступает Катон. В схолиях Псевдо-Акрона<sup>1</sup> она имеет продолжение (цитируем перевод И.С. Баркова): «Марк Порций Катон, <...> увидев честного человека, когда он выходит из непотребного дому, похвалил его, с тем разсуждением, что надлежит обуздывать сластолюбие, но в вину того ставить не должно; а как после того приметил, что сей юноша часто из того же дому выходит, сказал: мальчик! я тебя похвалил за то, что временем сюда приходишь, а не за то, что здесь живешь» [Барков, 2005, с. 65].

Именно так смотрит на это Леду. Если в романе Л.С. Мерсье «Год 2440» (1770) проституция исключена из жизни будущего общества, то для Леду она необходимое зло [Lebensztejn, 2007, p. 45].

---

<sup>1</sup> Комментатор Горация, живший предположительно в VII в.

Оказывается, однако, что помимо дидактической и социально-регулятивной функции Ойкема имеет и вполне самостоятельную ценность как место отдохновения души и тела. «Там, с помощью приготовленных для тебя развлечений и на пирах, в которых ты будешь участвовать, ты сможешь стереть память о своих печалях, предать забвению свою усталость и в освежающем отдохновении почерпнуть новые силы и мужество, необходимые для работы» [Ledoux, 1804, р. 6]. Восстановить утраченные силы помогают игры, ванны, душевые кабины, железистые воды и прочее.

Тут возникает вопрос: точно ли Ойкема – лишь средство «утвердить добродетель» и не оказывается ли средство целью? Гравюра, изображающая Ойкему на местности, носит отчетливо пасторальный характер, включая изображение пастуха, пасущего стадо; тем самым как бы предполагается, что Ойкема находится в Аркадии [Liss, 2006, р. 106]. Описание в тексте лишь усиливает это впечатление: «...Долина, в которой возведено это здание, полна соблазнительного очарования; легкий ветерок ласкает воздух»; «на стенах источают благоухание тимьян, ирис, фиалка, мята; укрывающая стены листва дарует прохладу, шелестит и трепещет. Любовная волна дрожит на обнимающем ее берегу <...>» [Ledoux, 1804, р. 200].

Эта психоделическая Аркадия в то же время подобие рая мусульман, сулящего «наслаждения, обещанные Магометом». «Итак, у Магомета есть рай? Нет... Но если бы это было так... тысячи лет поцелуев! О, это блаженная вечность... Я убью себя сегодня же вечером... Я убью себя, чтобы обрести вечную жизнь завтра» [ibid].

Происходящее внутри здания описывается как языческая мистерия: «Смех и Игры завладевают кельями, предназначенными для таинства (*mystère*); пренебрегая дневным светом, совершая тайные возлияния богам, они низводят с облаков опаляющие огни Прометея, и посвященные знакомятся с ними». Верховные жрецы (*Hiérophantes*) совершают обряды в «общем святилище» (*un sanctuaire commun*), где «друг с другом встречаются удовольствия» [ibid, р. 201]. Это, скорее, язык либертинской утопии, нежели социальной педагогики.

В Ойкеме «удовольствие и мораль <...> нераздельны, о чем свидетельствует сама ее архитектура, странным образом сочетающая строгость и роскошь» [Lebensztejn, 2007, р. 44]. Главный фасад здания – модернизированная реплика греческого храма; но в плане, с высоты птичьего полета, Ойкема оказывается гигантским изображением мужских гениталий, а «общее святилище» в виде

овальной гостиной помещено на кончике архитектурного изображения фаллоса (рис. 13)<sup>1</sup>.

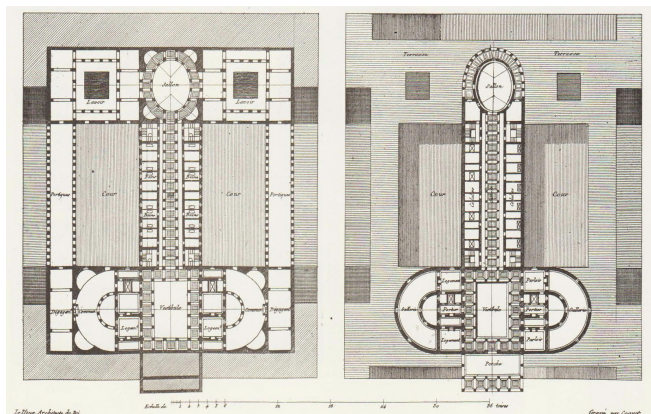


Рис. 13. К.Н. Леду. План Ойкемы

Термины «кельи», «привратники», «комнаты для свиданий» на подписях к планам Ойкемы взяты из монастырской жизни. «Поскольку же монастырь был основным местом обучения девушек, архитектурный язык Леду намекает на Ойкему как на школу и тюрьму для женщин» [Liss, 2006, p. 114]. Комбинируя монастырь, греческий храм и базилику, Леду пытается примирить противоположные смыслы – добродетели и порока, труда и досуга, мужественности и женственности [ibid, p. 109].

## Свет и стекло

Еще один мотив архитектурного пространства утопии – свет и стекло.

Уже у Платона атланты обнесли стену акрополя орихалком<sup>2</sup>, «испускавшим огнистое блистание» («Критий», 116 с) [Платон, 2007 б, с. 602]. Небесный Иерусалим в Апокалипсисе «подобен чистому стеклу», его свет подобен сиянию «камня ясписа кристал-

<sup>1</sup> URL: <https://i2.wp.com/archeyes.com/wp-content/uploads/2020/03/Claude-Nicolas-Ledoux-Oikema-House-pleasure-ideal-city-5.jpg?ssl=1>

<sup>2</sup> Таинственный самородный металл, упоминаемый у Гесиода и других древних авторов.

ловидного», его улицы – «как прозрачное стекло» (Ап. 21:11, 18, 21). В христианском богословии Бог – это свет, и готические соборы были храмами света.

В храме Города Солнца Кампанеллы «семь золотых лампад, именующихся по семи планетам, висят, горя неугасимым огнем» [Кампанелла, 1971, с. 145–146]. Этот образ восходит к описанию семисвечника, установленного в скинии Иерусалимского храма, «семь светочей» которого «указывают на течение планет» (Иосиф Флавий, «Иудейские древности», III, 7, 7) [Иосиф Флавий, 1994, с. 36].

Ночное освещение улиц в Христианополисе имеет не только практический, но и религиозно-символический смысл: «Таким образом, – сообщает автор утопии, – они [жители города] защищают себя от дьявольской власти тьмы и желают, чтобы им напоминали о вечном свете» [цит. по: Kortmann, 2007, S. 138].

Колокола башни Виктории Д.С. Бекингема созывают горожан на богослужение, при этом башня по вечерам освещает весь город электрическим светом – идея вполне фантастическая в те времена, что лишь подчеркивает ее символический смысл [Buckingham, 1849, p. 191].

Стекло в утопии поначалу носит сугубо функциональный характер. В «Утопии» Мора все окна «от ветров защищены стеклом, которое там в очень большом ходу» [Мор, 1971, с. 82]. Реально стеклянные окна широко вошли в обиход в Англии лишь в XVII в.

В романе Л.С. Мерсье «Год 2440» (1770) купол Храма Высшего существа «заканчивался наверху не каменной кладкой, а прозрачными стеклами» [Мерсье, 1977, с. 56].

В XIX в. стеклянный дом оказывается в центре множества градостроительных проектов, связанных с утопическим социализмом. Начиная с 1850-х годов, количество проектов застекленных городов растет лавинообразно [Ямпольский, 2012, с. 123].

Хрустальный дворец Пакстона, сооруженный полностью из стекла и несущих конструкций, мыслился как храм грядущего единения человечества. У Чернышевского люди социалистического будущего живут в «громадном хрустальном доме», окна в котором «огромные, широкие, во всю вышину этажей» [Чернышевский, 1939, с. 277, 280].

За четыре десятилетия до романа «Что делать?» появилось первое в русской литературе описание путешествия во времени – повесть Ф. Булгарина «Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в XXIX веке» (1824). В изображенной здесь столице Полярной империи «все дома построены <...> из толстых

масс самого чистого стекла». Отражаясь на солнце, стены кажутся объатыми пламенем (что заставляет вспомнить описание акрополя в столице Атлантиды Платона). Повсюду «стеклянные портики, храмы и величественные здания с цветными колоннами» [Булгарин, 1997, с. 347].

В утопии Вл. Одоевского «4338-й год» Москва и Петербург слились в один город, на богатых домах которого «крыши все хрустальные или крыты хрустальною же белою черепицей, а имя хозяина сделано из цветных хрусталей» [Одоевский, 1959, с. 77]. И Булгарин, и Одоевский были как нельзя более далеки от социалистического утопизма, тем не менее хрустальные дома у них такой же признак социального рая, как в социалистических утопиях их современников [Корндорф, Вязова, 2018, с. 91].

## Город и сад

Если город – воплощение цивилизации, то сад – окультуренная частица природы, а в христианской традиции еще и напоминание о райском саде. Утопия – всегда проект некоего социального устройства; тема же сада теснейшим образом связана с представлениями об идиллическом пространстве, в котором люди живут вне социальной организации.

Сады становятся частью пространства утопий в эпоху Возрождения. В «Утопии» Мора «к задним частям домов на всем протяжении улицы прилегает сад <...>. Здесь имеются виноград, плоды, травы, цветы»; «основатель города ни о чем, по-видимому, не заботился в такой степени, как об этих садах» [Мор, 1971, с. 81].

В Новой Атлантиде Бэкона множество «обширных и разнообразных садов и огородов», однако их назначение прежде всего научно-практическое. Граждане этого государства ученых стремятся «не столько к красоте, сколько к разнообразию почв, благоприятных для различных деревьев и трав», а также к выведению новых растений. «Всевозможные парки и заповедники для животных и птиц <...> нужны не ради одной лишь красоты или редкости, но также для вскрытий и опытов» [Бэкон, 1971, с. 217, 218]. Такова же роль сада в утопии Вл. Одоевского.

Сады и огороды в городской черте Христианополиса служат для «пользы и удовольствия», а именно, «для наставления ума» путем изучения флоры; для получения лекарственных средств; на-

конец, сады радуют горожан своим ароматом и «стройным пением птиц» [Andreä, 1619, p. 201; Kortmann, 2007, S. 148–149].

У Вераса в стране севарамбов всюду «вода, тень, цветы и зелень» [Верас, 1971, с. 390]. В романе Морелли «Базилиада» (1753) описано утопическое аграрное общество. Здесь «в изобилии растут цветы, кусты, травы и редкие деревья», которые «всегда сохраняют свою свежесть», – картина истинно идиллическая [Morelly, 1753, p. 130]. Не случайно Морелли снабдил свой роман подзаголовком «Героическая поэма».

У Л.С. Мерсье в Париже будущего террасы на крышах домов засажены растениями, составляя «как бы один сплошной огромный сад; и если бы посмотреть на город с высоты какой-нибудь башни, он показался бы увенчанным цветами, плодами и зеленью» [Мерсье, 1977, с. 24]. Идеальный город К.Н. Леду «окружен садами, соперничающими со знаменитым Эдемом» [Ledoux, 1804, p. 1].

В центре главной площади Нового Иерусалима Ричарда Бразерса находится «парк, или Эдемский сад, где может гулять публика» [Brothers, 1805, p. 19]. Свой Эдем Бразерс связывает с «рекой воды жизни» (Ап. 21:1), но, как видим, в его описании он скорее похож на сад Тюильри в Париже.

Сады и оранжереи – неотъемлемая часть пространства фаланстеров и коммун у Ш. Фурье, Р. Оуэна, Т. Дезами. Главное здание этих коммун мыслится как дворец, только теперь уже дворец трудящихся. В частности, Фурье уподоблял центральное здание фаланстера дворцу Пале-Рояль.

В индустриальной и урбанизированной Икарии Этьена Кабе «восхитительные сады» служат для общественных гуляний. Озеленены и тыловые стороны улиц, составляя «великолепный сад, который наполнял благоуханием воздух и очаровывал взор» [Кабе, 1948, с. 102, 122]. «Эта страна – рай», – восклицает попавший в Икарию чужеземец [там же, с. 181].

В «Счастливой колонии» Пембертона внешний (загородный) круг занят парком окружностью в три мили [Pemberton, 1854] (подпись к плану города в конце книги). Пембертон намеревался основать свою колонию в Новой Зеландии на основе общественной собственности, назвав ее «Город королевы Виктории». «Правление Ее Величества, – заявляет он, – станет тогда эпохой начала Тысячелетия, что означает совершенное и счастливое существование». [Pemberton, 1854, p. 81–82]. Тут явственно звучат мотивы нового Золотого века, который, в сущности, есть не что иное как идиллия, обращенная в будущее.

Эти мотивы сочетаются с постмилленаристскими представлениями, согласно которым возможно менять мир к лучшему уже в его земном существовании, в результате чего и наступит тысячелетнее царство Христа, предсказанное в гл. 20 Апокалипсиса. «...Теперь, – полагает Пембертон, – люди могут помочь себе сами и достичь нравственного совершенства». Однако, в отличие от идиллии Золотого века, «это Тысячелетие будет основано на царстве труда» [Pemberton, 1854, p. 84].

Роберт Оуэн тоже не сомневался в том, что его система заложит «долговременный и прочный фундамент для тысячелетнего состояния счастья человечества. <...> Все знамения времени указывают на то, что этот славный период близок» («Лекции о рациональной системе устройства общества» (1841), XXI) [Owen, 1841, p. 163].

У Чернышевского здание фаланстера расположено «среди нив и лугов, садов и рощ». «И повсюду южные деревья и цветы; весь дом – громадный зимний сад». Труд необременителен, ведь «почти все делают за них [людей] машины»; «для всех вечная весна и лето, вечная радость» [Чернышевский, 1939, с. 277, 278, 280]. Это опять же стилистика не социального проекта, но идиллического Золотого века; недаром картина будущего показана как сновидение героини.

Чернышевский шел по стопам Фурье, который предсказывал, что уже в обозримом будущем в Варшаве зацветут апельсиновые рощи, в Петербурге созреют виноградники, вода в морях обретет вкус лимонада и на протяжении 70 тысячелетий люди будут наслаждаться счастьем, «бесконечно превышающим» все их желания («Теория четырех движений», 1808) [Фурье, 1938, с. 74, 62, 178]. В другом месте Фурье говорит о необходимости вновь разгадать «тайну утраченного счастья», знакомую «первобытному обществу» [Фурье, 1938, с. 103].

Наиболее известный из проектов города-сада, появившихся в конце XIX в., принадлежал английскому социологу Эбенизеру Говарду. Модель города будущего описана в его книге «Завтра: Мирный план реальной реформы» (1898); 2-е издание (1902) вышло под названием «Города-сады будущего». Город будущего мыслится как органическое сочетание городской и природной среды; его планировка – кольцевая и радиальная. 6 широких бульваров разделяют город на 6 равных секторов. В самом центре разбит круглый сад, а вторая центральная окружность представляет собой парк, опоясанный стеклянной аркадой – «Хрустальным дворцом», который служит убежищем в непогоду [Howard, 1902, p. 22–23]



(рис. 14)<sup>1</sup>. Этот план имеет немало общего с планом «Счастливой колонии» Пембертона. Но у Говарда уже нет ни числовой и геометрической символики, ни предсказаний Тысячелетия всеобщего счастья; его план диктуется прежде всего функциональными соображениями.

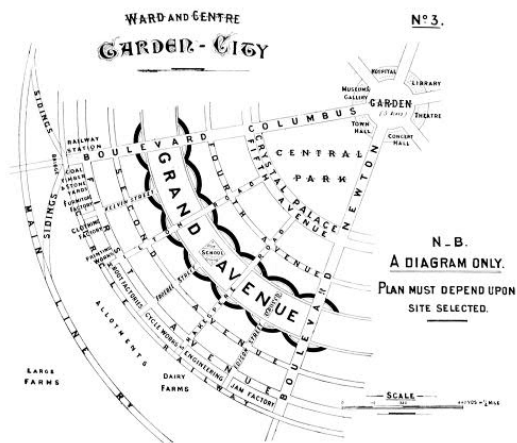


Рис. 14. Центр и один из районов «Города-сада».  
Рисунок из книги Э. Говарда «Города-сады будущего» (1902)

Отсутствие садов, да и вообще какой-либо растительности, – характерная черта антиутопий. Альтернативу взбунтовавшиеся герои Замятина и Оруэлла ищут в дикой местности за Зеленой стеной («Мы») или в идиллическом ландшафте Золотой страны («1984») [Giesecke, Jacobs, 2012, p. 12].

## Творец и правитель

В работах Д.В. Панченко (Панченко, 1984, 1986) предложен чрезвычайно плодотворный, как мы полагаем, подход к рассмотрению сюжетов, затронутых в этой статье. Совершенство форм, констатирует он, – важнейший конструктивный принцип утопии. Но совершенство это особого рода. «Чтобы воспринять объект в его совершенстве, необходимо занять по отношению к нему определенную позицию. Оценить стройность описанной картины

<sup>1</sup> URL : [https://www.gutenberg.org/files/46134/46134-h/images/ill\\_022c.png](https://www.gutenberg.org/files/46134/46134-h/images/ill_022c.png)

может лишь наблюдатель, находящийся вовне» [Панченко, 1984, с. 101]. Социальная гармония интересует автора утопии не столько как ее обитателя, сколько как ее зодчего и творца. «Красота совершенного города может быть увидена лишь извне (и по преимуществу сверху)» [там же, с. 105].

Позиция творца проявляется, в частности, в том, что утописты обычно имеют дело с четко очерченным объектом (город, окруженный стеной; долина среди гор, остров) или объектом, концентрирующим внимание (храм, дворец) [там же, с. 107].

Если обратиться к утопии Кампанеллы, то его идеальное государство конструируется не только с позиции творца, но и с позиции правителя. Совмещение обеих ролей в одном лице приводит к предельной централизации плана Города Солнца и жизни его обитателей. Конусообразной архитектурно-топографической структуре утопического пространства соответствует пирамидальная структура правящей иерархии (1, 3, 9, 27 высших должностных лиц). На вершине помещен правитель, именуемый «Солнцем» или Метафизиком, и на этом месте Кампанелла мыслит себя. По мере возрастания ценности индивидуальной свободы позиция творца и особенно позиция правителя табуируются; отныне в полной мере они возможны лишь в антиутопии [там же, с. 105, 107–108].

Не архитектура ли Города Солнца проглядывает в облике оруэлловского «Министерства правды» (т.е. пропаганды), а также «Министерства любви» (т.е. политической полиции)? («...Исполинское пирамидальное здание, сияющее белым бетоном, вздымалось, уступ за уступом, на трехсотметровую высоту» [Оруэлл, 1989, с. 23]).

В советской архитектуре наиболее известный пример архитектурного сооружения, вид на который предполагается прежде всего сверху, – здание Центрального театра Красной Армии (1940): в плане это огромная пятиконечная звезда, что крайне затруднило планировку внутренних помещений театра.

Позиция творца и правителя превосходно выражена в «Законах» Платона (V, 745 b–746 b): «...Это срединное положение страны и города, это кругообразное расположение жилищ! Все это точно рассказ о сновидении или лепка государства и граждан из воска!» [Платон, 2007 а, с. 237–238].

Аристотелю платоновский утопизм чужд. По поводу жесткой ортогональной сетки он замечает: «Правильную распланировку не следует придавать всему городу, а лишь отдельным частям и местам. Это будет хорошо в смысле безопасности и красоты» («Политика», VII, 1330 b) [Аристотель, 1984, с. 610]. Здесь красота

воспринимается отнюдь не с точки зрения внешнего наблюдателя, взирающего на план города сверху.

Две тысячи лет спустя так же видит идеальный город Леон Баттиста Альберти – глазами не демиурга, но обычного горожанина. Прямые дороги, по его мнению, хороши для военных целей, а улица должна быть «подобной реке, извивающейся мягким изгибом то туда, то сюда <...>; она заставит и город казаться больше, чем он есть, <...> много придаст прелести и создаст много удобств <...>. И как хорошо будет, когда при прогулке на каждом шагу постепенно будут открываться все новые стороны зданий» («Десять книг о зодчестве» (1452), IV, 5) [Альберти, 1935, с. 123].

В России проект идеального города, вызванного к жизни единоличной волей творца и правителя, ассоциируется прежде всего с Петербургом. Согласно созданному в XVIII в. «петербургскому мифу», «из хаоса был образован космос, из преисподней <...> – “парадиз”» [Топоров, 2003, с. 41]. В основе градостроительной схемы города лежит лучевая и ортогональная планировка. Отсюда, а также из «плоскостной» топографии Петербурга вытекает одна из главных характеристик невской столицы – ее обозримость, т.е. возможность увидеть огромные части города с немногих точек (В.Н. Топоров использует термин «просматриваемость»).

«В Москве, – замечает А. Герцен, – на каждой версте прекрасный вид; плоский Петербург можно исходить с конца в конец и не найти ни одного даже посредственного вида; но, исходивши, надо воротиться на набережную Невы и сказать, что все виды Москвы – ничего перед этим» (очерк «Москва и Петербург», 1842) [Герцен, 1954, с. 40].

«Обозримость», «открытость», заданные при основании города, типичны именно для утопического пространства. Но характеристики эти амбивалентны. «Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид», – восклицает Пушкин во Вступлении к «Медному всаднику» (1834) [Пушкин, 1978, с. 10]. ‘Стройность’ у Пушкина чаще всего синоним ‘гармоничности’ – понятия, ключевого в его поэтике. Однако в его же более раннем стихотворении ‘стройность’ творения Петра означает скорее ‘упорядоченность’ и сопряжена с ‘неволей’ и ‘скукой’: «Дух неволи, стройный вид, / <...> Скука, холод и гранит» («Город пышный, город бедный...», 1828) [Пушкин, 1948, с. 124].

## Прозрачность пространства утопии

Стеклянная архитектура была тесно связана с эстетикой прозрачности. Исчезновение стен превращается в символ освобождения человека; Хрустальный дворец с его дематериализованной несущей конструкцией мыслится приближением к чисто духовной субстанции [Ямпольский, 2012, с. 113, 122, 137].

В антиутопиях прозрачность архитектуры утопий оборачивается другой своей стороной – как полное исчезновение личного пространства и частной жизни. В романе Замятина «Мы» все здания и даже тротуары стеклянные, а «странные, непрозрачные обиталища древних» кажутся чем-то непостижимым. «...Среди своих прозрачных, как бы сотканных из сверкающего воздуха, стен – мы живем всегда на виду, вечно омываемые светом. Нам нечего скрывать друг от друга. К тому же это облегчает тяжкий и высокий труд Хранителей. Иначе мало ли бы что могло быть» [Замятин, 1988, с. 20].

В романе Оруэлла «1984» стеклянных стен нет, зато появляется телеприемник с функциями телекамеры, так что граждане и здесь «живут всегда на виду».

Эти образы антиутопий двадцатого века, в сущности, довели до крайнего предела черты архитектурного и социального пространства классических утопий: открытость индивида внешнему наблюдению и контролю. Однако в утопиях прозрачность социума действует в обе стороны; должностные лица, как правило, и сами на виду у граждан. У Томаса Мора правители-сифогранты, хотя и живут во дворцах, обедают там вместе с прочими жителями Утопии.

В антиутопиях прозрачна жизнь граждан, но не правителей. В романе Замятина «сонм Хранителей» лишь «незримо присутствует» среди рядовых граждан, а глава Единого Государства – Благодетель – появляется в самых исключительных случаях. В романе Оруэлла жители Ангсоца, не принадлежащие к «Внутренней партии», не знают о ней почти ничего; что же касается вождя (Старшего Брата<sup>1</sup>), то само существование его оказывается под вопросом.

---

<sup>1</sup> Принятый у нас буквалистский перевод «Большой Брат» не слишком удачен. Идиома «big brother» означает именно «старший брат». «Отец и старший брат» – эпитеты Сталина в книге Анри Барбюса «Сталин» (1935), хорошо известной Оруэллу.

## Мудрый или безумный мир?

Классическая утопия серьезна и дидактична. «Утопия в принципе чужда всему комическому, так как оно предполагает какое-то несовершенство» [Шушпанов, 2002, с. 53]. Тем не менее существуют утопические сочинения, в которых серьезность трудно отделить от насмешки. Хрестоматийным примером такого сочинения служит диалог «Мудрый или безумный мир» Антона Франческо Дони (1513–1574), предшественника Кампанеллы. Этот диалог, написанный под впечатлением «Утопии» Мора, изданной по-итальянски в 1548 г., входит в книгу Дони «Миры» (1552)<sup>1</sup>.

Утопическое общество у Дони представлено как сон, а не как реальное – хотя и неизвестно где находящееся – место. Диалог, который ведут Мудрец и Безумец, балансирует между серьезностью и гротеском.

В идеальном городе все получают поровну и «кто не трудится, тот не ест» [Donato, 2019, p. 29]. Город обнесен стеной в форме круга; в центре высокая башня «в четыре или шесть раз выше любой флорентийской» [ibid, p. 23]. В башне живут сто священников, а из сотни ее дверей лучами выходят сто улиц, так что из центра можно увидеть весь город сразу. (Тут можно вспомнить «обозримость» Петербурга как его сущностную характеристику.) Безумец, словно не замечая этого абстрактного совершенства форм, то ли наивно, то ли с иронией комментирует: «Мне нравится, что человек, прибыв в этот город, может не беспокоиться о том, что свернет не туда, а горожане – о том, чтобы показывать ему дорогу» [ibid, p. 24].

Мудрец и Безумец в диалоге нередко меняются ролями и ставят под сомнение то, что сами же одобряли. «...Думая создать мир мудрецов и прозываться мудрецом, – говорит Мудрец во вступлении к диалогу, – я сомневаюсь, не стану ли безумцем и не создам ли мир безумцев» [цит. по: Баткин, 1995, с. 378]. Идеальная градосозидающая мудрость грозит обернуться идеальным безумием. «Мечта о совершенно рациональной организации социального пространства в конечном счете фантастична, как и сама утопия», а ее «вербальные или визуальные карты <...> оказываются фантастическими пространствами» [Tally, 2014, p. 60].

---

<sup>1</sup> У Дони он носит разные названия в разных местах книги.

## Евангельск, или Город Солнца

Крайне любопытный в историко-культурном плане проект утопического поселения появился в СССР в 1920-е годы. Речь идет о Евангельске, или Городе Солнца.

Инициатором проекта был Иван Степанович Проханов (1869–1935)<sup>1</sup>, бессменный лидер российских евангельских христиан с 1905 по 1928 г. Мировоззрение Проханова Игорь Григорьев определяет как постмилленаристское [Григорьев, 2020, с. 219]. Его также можно было бы назвать христианским оптимизмом. В автобиографии Проханов писал: «...Их [православных] религия была пессимистичная. Они проповедовали, что ни один человек не может получить спасение здесь, на Земле <...>. Лучи солнечного света, наполненные оптимизмом, должны проникать через дождевые тучи пессимизма» [Проханов, 1993, с. 130].

Уже в 1894 г. Проханов стал одним из организаторов евангелической коммуны «Вертоград» в Крыму. А в его брошюре «Евангельское христианство и социальный вопрос» (1918) заявлялось: «...Христианство <...> не только учение, но и преобразованная жизнь. Поэтому <...> евангельское движение в России должно выразиться не только в проповеди, но и создании новых форм социально-экономической жизни» [Проханов, 1918, с. 12]. В 1920-е годы Всероссийский союз евангельских христиан организовал ряд сельскохозяйственных трудовых общин, назвав их новозаветными именами Гефсимания, Вефиль (город в древнем Израиле) и т.д. [Проханов, 1993, с. 171].

В программной статье Проханова «Новая, или евангельская жизнь» (1925) описывались образцовые христианские поселения: «В новой жизни все будет построено на основе разума, т.е. на основе данных науки»; «Все города, села и деревни будут тонуть в растительности»; «Жилища будут <...> украшены текстами и цветами»; «Здания будут обширны и светлы» [Проханов, 1925, с. 15, 22–23]. Наконец, «над всем селом по ночам должно гореть яркое электрическое солнце» [там же, с. 20]. Тут стоит заметить, что до революции Проханов служил инженером в петербургском филиале электрической компании Вестингауза.

Проект создания подобного поселения в Сибири поддержал секретарь Антираелигиозной комиссии при ЦК ВКП (б), сотрудник ОГПУ Евгений Тучков. По мнению современного историка, «кон-

---

<sup>1</sup> Двоюродный дед писателя Александра Проханова.

центрация верующих в рамках одного большого поселения представляла интерес как возможностями оперативной работы и контроля за ними, так и “очистки” от евангелистов за счет миграции в Сибирь крупных населенных пунктов европейской России» [Савин, 2009, с. 47].

В августе-сентябре 1927 г. Проханов снарядил экспедицию в Алтайский край, выбрал место для будущего поселения при слиянии рек Бия и Катунь и посадил там три кедра. Более подробно план поселения изложен в его статье «Что нам делать?», опубликованной в начале 1928 г.

Здесь говорилось об «основании “города Солнца”, или “Евангельска”, внутри Сибири». Архитектурное пространство Евангельска во многом сходно с пространством прежних утопических городов: «Устроен он будет по типу “солнца”; в центре – круглая площадь, диаметром около 2-х верст, обсаженная деревьями, среди которых будут красоваться здания: молитвенного дома, школы, больницы и т.п.; улицы будут идти по радиусам, как спицы в колесе. Из центра будет светить электрический прожектор – солнце <...>. Весь город будет тонуть в зелени садов и рощ» [Проханов, 1928 б, с. 13]. Отсюда следует, что в качестве центральной вертикали Евангельска предполагался высоко размещенный прожектор; нечто подобное мы видели в проекте Виктории Д.С. Бекингема.

Здесь же Проханов, автор огромного множества духовных гимнов, поместил стихотворение «Город Солнца». Начиналось оно с упоминания о Небесном Иерусалиме:

Для вечной жизни совершенства <...>  
Есть город дивный в небесах.

В нем Солнца нет, его светило –  
Сиянье Агнца, Божий лик.

Далее следовало стихотворное описание Евангельска:

Но для скитальцев дебрей мира,  
Рассвета ищущих во мгле,  
Мы город Солнца, город мира  
Построим людям на земле.

Сиянье солнца с небосвода  
Дневным светилом будет там;

Там будет свет иного рода –  
Электро-солнце по ночам.

.....  
Тот город Солнца будет ясен,  
Как светлый храм на высоте;  
И будет луч его прекрасен  
Чудесной вестью о Христе.

.....  
Там будут улицы прямые,  
Как солнца яркие лучи <...>.

.....  
Тот город Солнца, город света,  
Всех будет к вере привлекать,  
И к небу – городу Завета, –  
Где свет без солнца, будет звать [Проханов, 1928 а].

Проект обсуждался на заседании Антирелигиозной комиссии 29 апреля 1928 г. Е. Тучков считал более уместным название «Город Солнца», но принято все же было название Евангельск [Ярыгин, 2004, с. 71]. В том же году проект был ликвидирован по указанию Сталина, а Проханов уехал из СССР.

В научной литературе преобладает мнение, что вариант названия «Город Солнца» был навязан Е. Тучковым. Но, как мы видели выше, образ солнца – постоянный мотив высказываний Проханова об идеальном христианском поселении. Накануне отъезда из СССР он написал «Призыв к воскресению», адресованный зарубежным братьям по вере: «Мы знаем, что все должны держаться солнечной стороны и отдернуть завесы, и свет солнца будет сиять для нас. <...> Да сияет солнце Нового Завета <...>» [Проханов, 1993, с. 244].

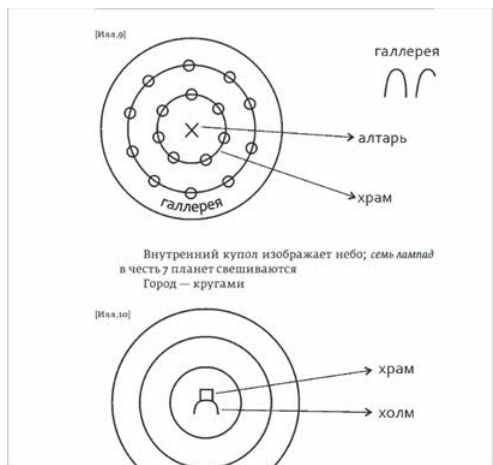
Таким образом, вариант «Город Солнца», с одной стороны, шел навстречу советской идеологии (в которой утопический социализм как раз в 20-е годы оценивался очень высоко), а с другой – соответствовал «солнечному», постмиллениаристскому мировоззрению самого Проханова.

Тут можно вспомнить творчество Андрея Белого, в котором солярный миф, истолкованный в теософском духе, занимает огромное место, а образ Города Солнца «соединяет мечту о личном изменении с мечтой о преобразении всего человечества»



[Глухова, 2015, с. 148]. Примечательно то, что Белый увлечен даже не столько социальной, сколько именно архитектурной утопией Кампанеллы как прообразом Солнечного Храма теософии (рис. 15)<sup>1</sup>. Эссе «Утопия» (1921) он заканчивает двустихием:

По слову мечтателя вступим мы в Солнечный Град.  
Его Царствию да не будет конца! [там же, с. 150].



7×7 отшельников живет тут; их первосвященник называется *Солнце*; Солнце – высший священник; у него – 24 жреца; его можно бы назвать *метафизиком*; три его помощника называются *могущество*, *мудрость*, *любовь*

Рис. 15. Андрей Белый.

Рисунки в конспекте «Города Солнца» Кампанеллы (ок. 1918 г.)

\*\*\*

В 1915 г. Велимир Хлебников написал архитектурный манифест «Мы и дома» (опубл. в 1932 г.) (рис. 16<sup>2</sup>–17<sup>3</sup>). В качестве основной здесь предполагается точка зрения на город будущего сверху; мотивируется она тем, что это взгляд летающего жителя города – «летуна»: «На город смотрят сбоку, будут – сверху. Крыша станет главное, ось – стоячей»; «...Улица над городом, и глаз толпы над улицей!» [Хлебников, 1990, с. 103, 104].

<sup>1</sup> URL: [http://biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/Vechnye\\_suzhety\\_i\\_obrazy\\_v%20literature\\_%20i\\_iskusstve\\_russkogo\\_modernizma\\_2015.pdf](http://biblio.imli.ru/images/abook/russliteratura/Vechnye_suzhety_i_obrazy_v%20literature_%20i_iskusstve_russkogo_modernizma_2015.pdf)

<sup>2</sup> URL: [https://storage.yandexcloud.net/wr4img/416550\\_10\\_i\\_066.png](https://storage.yandexcloud.net/wr4img/416550_10_i_066.png)  
URL: [https://ka2.ru/nauka/images/jadova\\_1.jpg](https://ka2.ru/nauka/images/jadova_1.jpg)

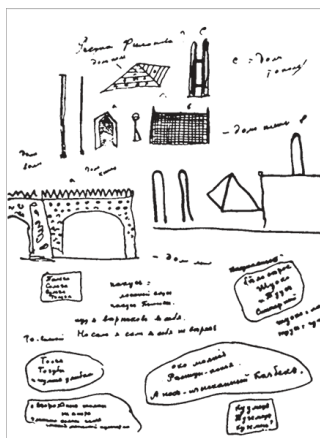


Рис. 16. В. Хлебников. Наброски иллюстраций к манифесту «Мы и дома» (1915)

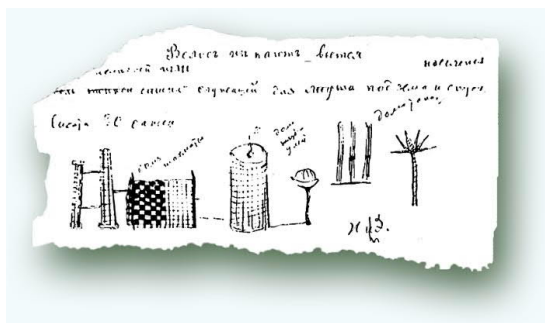


Рис. 17

В стихотворении Хлебникова «Город будущего» (1920) есть и стекло, и геометрические формы, и «исчисленность», и уподобление города тексту, и вертикаль, устремленная в небо:

Прямоугольники, чурбаны из стекла,  
Шары, углов, полей полет.

Мы входим в город Солнцестана,  
Где только мера и длина.

Разрушив жизни грубый кокон,  
Толпа прозрачно-светлых окон <...>.

.....  
В высоком и отвесном храме  
Здесь рода смертного отцы  
Взошли на купола концы.  
.....

Дворцы-страницы, дворцы-книги,  
Стеклянные развернутые книги <...>.  
.....

Ты мечешь в даль стеклянный дол <...>  
[Хлебников, 1986, с. 117–120].

Эти поэтические образы – в то же время формулы мысли, вполне адекватно описывающие архитектуру утопии.

### Список литературы

*Аинса Ф.* Реконструкция утопии : эссе / пер. с франц. Е. Гречаной, И. Стаф. – М. : Наследие, 1999. – 206 с.

*Альберти, Л.Б.* Десять книг о зодчестве : в 2 т. / пер. Ф.А. Петровского. – М. : Всесоюз. академия архитектуры, 1935. – Т. 1. – 392 с.

*Аристотель.* Политика / пер. С.А. Жебелева // *Аристотель.* Сочинения : в 4 т. – М. : Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 375–644.

*Аристофан.* Птицы / пер. С. Апта // *Аристофан.* Комедии. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1954. – Т. 2. – С. 3–100.

*Барков И.С.* Полное собрание стихотворений. – СПб. : Академич. проект, 2005. – 624 с.

*Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. – М. : РГГУ, 1995. – 448 с.

*Булгарин Ф.В.* Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в XXIX веке // Косморама : фантастические повести первой половины XIX века. – М. : Рус. книга, 1997. – С. 315–353.

*Буцко А.* Ангажированная архитектура: судьбы городов-утопий : [сетевая публ. от 02.11.2012]. – URL: <https://p.dw.com/p/16WQx> (дата посещения: 01.02.2021).

*Бэкон Ф.* Новая Атлантида / пер. З. Александровой // Утопический роман XVI–XVII веков. – М. : Худож. лит., 1971. – С. 191–224.

*Верас Д.* История севарамбов / пер. Е. Дмитриевой // Утопический роман XVI–XVII веков. – М. : Худож. лит., 1971. – С. 309–448.

*Герцен А.И.* Собрание сочинений : в 30 т. – М. : АН СССР, 1954. – Т. 2. – 515 с.

*Глухова Е.В.* Мифология «Солнечного града» в работах Андрея Белого послереволюционного периода // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. – М. : Индрик, 2015. – С. 146–169.

*Григорьев И.* Иван Проханов и город Евангельск: история, богословие и философия // Богомыслие : литературно-богословский альманах. – [Б. м. и.], 2020. – № 28. – С. 216–247.

*Груза И.* Теория города / сокр. пер. с чеш. Л.Б. Мостовой. – М. : Стройиздат, 1972. – 248 с.

*Дезами Т.* Кодекс общности / пер. Э.А. Желубовской и Ф.Б. Шуваевой. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 548 с.

*Иосиф Флавий.* Иудейские древности : в 2 т. / пер. Г.Г. Генкеля. – Минск : Беларусь, 1994. – Т. 1. – 553 с.

*Йейтс Ф.* Джордано Бруно и герметическая традиция / пер. Г. Дашевского. – М. : Новое лит. обозрение, 2000. – 528 с.

*Замятин И.Е.* Сочинения. – М. : Книга, 1988. – 574 с.

*Кабе Э.* Путешествие в Икарию : философский и социальный роман : [в 3 ч.] / пер. под ред. Э.Л. Гуревича. – М. : Изд-во АН СССР, 1948. – Ч. 1. – 648 с.

*Кавтрадзе С.* Идеальный город // Художественный журнал. – М., 1994. – № 4 [сетевая версия]. – URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/62/article/1276> (дата посещения: 10.02.2021)

*Кампанелла.* Город Солнца / пер. Ф. Петровского // Утопический роман XVI–XVII веков. – М. : Худож. лит., 1971. – С. 141–189.

*Корндорф А., Вязова Е.* По ту сторону стекла: утопия прозрачности и тотальный контроль в архитектуре авангарда // Утопический упадок: искусство в советскую эпоху : сб. статей. – Белград : Белградский ун-т, 2018. – С. 80–103.

*Линч К.* Совершенная форма в градостроительстве / пер. В.Л. Глазычева. – М. : Стройиздат, 1986. – 264 с.

*Лосев А.Ф.* История античной эстетики : в 8 т. – М. : Искусство, 1992. – Т. 8, кн. 1. – 656 с.

*Луначарский А.В.* Воспоминания и впечатления. – М. : Сов. Россия, 1968. – 377 с.

*Мерсье Л.С.* Год две тысячи четыреста сороковой: сон, которого, возможно, и не было / пер. А.Л. Андрес. – Л. : Наука, 1977. – 240 с.

*Михайлова М.* Античный элемент в формировании города Возрождения (Теория и практика) // Античное наследие в культуре Возрождения. – М. : Наука, 1984. – С. 214–220.

*Мор Т.* Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии / пер. А. Малкина и Ф. Петровского // Утопический роман XVI–XVII веков. – М. : Худож. лит., 1971. – С. 39–140.

*Морелли.* Кодекс природы, или Истинный дух ее законов / пер. М.Е. Ландау. – М. : Изд-во АН СССР, 1956. – 300 с.

*Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1959. – 496 с.

*Оруэлл Д.* 1984 : роман / пер. В.П. Голышева // *Оруэлл Д.* «1984» и эссе разных лет. – М. : Прогресс, 1989. – С. 22–208.

*Панченко Д.В.* Утопический город на исходе Ренессанса (Дони и Кампанелла) // Городская культура: Средневековье и начало Нового времени. – Л. : Наука, 1986. – С. 75–97.

*Панченко Д.В.* Ямбул и Кампанелла (О некоторых механизмах утопического творчества) // Античное наследие в культуре Возрождения. – М. : Наука, 1984. – С. 98–110.

*Платон.* Законы / пер. А.Н. Егунова // *Платон.* Собрание сочинений : в 4 т. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007 а. – Т. 2, ч. 2. – С. 89–514.

*Платон. Критий* / пер. С.С. Аверинцева // *Платон. Собрание сочинений* : в 4 т. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007 б. – Т. 3, ч. 1. – С. 589–608.

*Проханов И.С.* В котле России: жизнь оптимизма в земле пессимизма / пер. с англ. А.М. Бычкова. – М. : Протестант, 1993. – 256 с.

[*Проханов И.С.*] Город Солнца : [стихотворение] // Христианин. – Л., 1928 а. – № 1. – С. 15–16. – Подпись : И.С. П.

*Проханов И.С.* Евангельское христианство и социальный вопрос. – П-г : [Б. и], 1918. – 40 с.

*Проханов И.С.* Новая, или евангельская жизнь // Христианин. – Л., 1925. – № 1. – С. 4–23.

*Проханов И.С.* Что нам делать? // Христианин. – Л., 1928 б. – № 1. – С. 6–16.

*Пушкин А.С.* Медный всадник / издание подготовил Н.В. Измайлов. – Л. : Наука, 1978. – 288 с.

*Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений : в 16 т. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1948. – Т. 3, кн. 1. – 1379 с.

*Савин А.И.* «Город Солнца»: к истории одной религиозной утопии в Советской России // Вестник Новосиб. гос. ун-та. Серия История, филология. – Новосибирск, 2009. – Т. 8, вып. 1. – С. 45–49.

*Ситар С.* Архитектура внешнего мира: искусство проектирования и становление европейских представлений. – М. : Новое изд-во, 2012. – 272 с.

*Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы : избр. труды. – СПб. : Искусство-СПб, 2003. – С. 7–118.

*Филарете (Антонио ди Пьетро Аверулино).* Трактат об архитектуре / предисл., примеч. и пер. В.Л. Глазычева. – М. : Русский университет, 1999. – 448 с.

*Фукидид.* История / пер. Г.А. Стратановского. – М. : Ладомир, 1993. – 600 с.

*Фурье Ш.* Теория четырех движений и всеобщих судеб: проспект и анонс открытия. – М. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1938. – Т. 1. – 312 с.

*Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. – М. : Стройиздат, 2001. – Кн. 2 : Социальные проблемы. – 712 с.

*Хлебников В.* Проза. – М. : Современник, 1990. – 126 с.

*Хлебников В.* Творения. – М. : Сов. писатель, 1986. – 736 с.

*Цицерон.* О природе богов / пер. М.И. Рижского // *Цицерон.* Философские трактаты. – М. : Наука, 1985. – С. 60–190.

*Чернышевский Н.Г.* Полное собрание сочинений : в 15 т. – М. : Гос. изд-во худож. лит-ры, 1939. – Т. 11. – 750 с.

*Чиколини Л.С.* Итальянский город на заре Нового времени: идеал и реальность // Город как социокультурное явление исторического процесса. – М. : Наука, 1995. – С. 161–170.

*Шушпанов А.* Организация образов: забытый рассказ А. Богданова // Поэтическая литература в культурно-исторической перспективе. – Иваново : Ивановский гос. ун-т, 2002. – С. 52–55.

*Ямпольский М.* Наблюдатель: очерки истории видения. – СПб. : Мастерская «Сеанс» : Порядок слов, 2012. – 344 с.

*Ярыгин Н.Н.* Евангельское движение в Волго-Вятском регионе. – М. : Академич. проект, 2004. – 224 с.

*Andreä J.V.* Reipublicae Christianopolitanae descriptio. – Argentorati [Strasbourg] : Lazarus Zetznerus, 1619. – 220 p.

*Buckingham J.S.* National Evils and Practical Remedies. With the Plan of a Model Town. – L. : Jackson, 1849. – XXX, 512 p.

*Boesky A.* Founding Fictions: Utopias in Early Modern England. – Ann Arbor : Univ. of Georgia Press, 1997. – 248 p.

*Brothers R.* A Letter to the Subscribers for Engraving the Plans of Jerusalem. – L. : E. Spragg, 1805. – 46 p.

*Del Bene B.* Civitas Veri sive Morum. – Parisiis : Apud Ambrosium et Hieronymum Drouart, 1609. – 258 p.

Dictionary of National Biography / Ed. by L. Stephen. – New York : Macmillan, 1889. – Vol. 19. – 447 p.

*Donato A.* Italian Renaissance Utopias: Doni, Patrizi, and Zuccolo. – New York : Palgrave Macmillan, 2019. – 318 p.

*Fourier C.* Traité de l'association domestique-agricole. – P. ; Londres : Bossange, 1822. – T. 2. – 648 p.

*Giesecke A., Jacobs N.* Nature, Utopia, and the Garden // Earth Perfect? Nature, Utopia and the Garden. – L. : Black Dog Publishing, 2012. – P. 1–305.

[Gott S.] The Ideal City; Or Jerusalem Regained: An Anonymous Romance Written in the Time of Charles I <...> Attributed to <...> John Milton / With Introduction, Translation, Literary Essays and a Bibliography by the Rev. Walter Begley. – L. : J. Murray, 1902. – Vol. 1. – 359 p.; Vol. 2. – 414 p.

*Hamzeian B.* Architecture and Utopia: A Critical Analysis of Utopian Lights by Bronislaw Baczko. – Lausanne: Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 2015. – 12 p. – [Electronic publication]. – URL: <https://www.academia.edu/19739089> (date of access: 15.02.2021)

*Howard E.* Garden Cities of To-Morrow. – L. : G. Allen, 1902. – 191 p.

*Ingersoll P.W.* Ideal Forms for Cities: An Historical Bibliography. – Berkeley (Calif.) : Univ. of California, 1959. – 53 p.

*Kortmann M.* Die Quadratur des Kreises: Johann Valentin Andreaes «Christianopolis» : Dissertation. – Hamburg : Universität der Bundeswehr, 2007. – 413 S. – [Electronic publication]. – URL: [https://edoc.sub.uni-hamburg.de/hsu/volltexte/2008/1340/pdf/Kortmann\\_2008.pdf](https://edoc.sub.uni-hamburg.de/hsu/volltexte/2008/1340/pdf/Kortmann_2008.pdf) (date of access 15.02.2021)

*Kruft H.-W.* History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present. – L. ; New York ; Zwemmer : Princeton Architectural Press, 1994. – 706 p.

*Ledoux C.-N.* L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation. – P. : L. Perronneau, 1804. – T. 1. – 240, [5] p.

*Lebensztejn J.-C.* Transaction Fleurs de rêve II. Editions Amsterdam : Amsterdam, 2007. – 87 p.

*Lesparre A. de, marquis de Lassay.* Relation du Royaume des Feliciens // *Lesparre A. de, marquis de Lassay.* Recueil de différentes choses. – Lausanne : Bousquet, 1756. – Part. 4. – P. 345–491.

*Lilley K.D.* Cities of God? Medieval Urban Forms and Their Christian Symbolism // Transactions of the Institute of British Geographers. – L., 2004. – Vol. 29, N 3 (September). – P. 296–313.

*Liss A.J.* The Rhetoric of Architecture and the Language of Pleasure: The Maison de Plaisance in Eighteenth-Century France. – [Cambridge (Mass.)] : Massachusetts Institute of Technology, 2006. – 155 p. – [Electronic publication]. – URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/4400463.pdf> (date of access : 25.02.2021).

*Manning J.* The Emblem. – L. : Reaktion Books, 2004. – 398 p.

*Manuel Frank E., Manuel Fritz P.* Utopian Thought in the Western World. – Cambridge (Mass.) : Belknap Press, 1997. – 896 p.

*Marin L.* Utopiques: jeux d'espaces. – P. : Editions de Minuit, 1973. – 358 p.

*Morelly.* Naufrage des isles flottantes, ou Basiliade du célèbre Pilpai: poëme héroïque. – [Paris] : Societe de libraires, 1753. – T. 1. – 307 p. (На титуле в качестве места издания указано: Messine.)

*Owen R.* Lectures on the Rational System of Society. – L. : The Home Colonization Society, 1841. – 188 p.

*Pemberton R.* The Happy Colony. – L. : Saunders and Otley, 1854. – 217 p.

*Perret J.* Des fortifications et artifices, architecture et perspective. – [P. : Éditeur non identifié, 1601]. – 20 p., 22 ill.

*Picon A.* Notes on Utopia, the City, and Architecture / Translated by M. Faciejew // Grey Room. – Cambridge (Mass.), 2017. – N 68 : Summer 2017. – P. 94–105. – (Французский оригинал статьи опубли. в 2013 г.)

*Pompéry E. de.* Exposition de la science sociale, constituée par C. Fourier. – 3 e éd., revue et augmentée. – P. : Librairie sociale, 1840. – 76 p.

*Rahmsdorf S.* Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der frühen Neuzeit: (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte). – Heidelberg : Universitätsverlag, 1999. – 345 S.

*Reese T.F.* Type and Image: Functional Buildings, Urban Symbolism, and the Enlightenment // The City as Social Crucible. – Austin : The Univ. of Texas, 1986. – P. 1–33. – [Electronic publication]. – URL: <https://www.academia.edu/34947341> (date of access : 27.02.2021).

*Tally R.* In the Suburbs of Amaurotum: Fantasy, Utopia, and Literary Cartography // English Language Notes [Digital journal]. – 2014. – Vol. 52, N 1. – P. 57–66. – URL: <https://www.academia.edu/9015121> (date of access: 1.03.2021).

[*Villeneuve D.-J. de*]. Le Voyageur philosophe dans un pays inconnu aux habitants de la terre. – Amsterdam : [Éditeur non identifié], 1761. – T. 1. – 339 p. – (На титуле псевд.: Mr. de Listonai.)

**Макарова С.А.**

**МУЗЫКАЛЬНАЯ УТОПИЯ А.Н. СКРЯБИНА:  
ПУТЬ К «МИСТЕРИИ»**

*Аннотация.* В статье рассматриваются утопические представления А.Н. Скрябина, которые находят отражение не только в его инструментальной музыке, но также в литературных сочинениях и философских записях. Тема мечты в творческом мышлении композитора является определяющей. В своих полетных фантазиях Скрябин устремляется в светлое будущее, вечные измерения, мифопоэтические пространства, космические высоты. Музыкальной утопии композитора-философа-поэта сопутствуют идеи духовного преображения человечества, всеединства мироздания, теургических возможностей искусства, жизнестроительной силы творчества, созвучные эстетике и поэтике русского модернизма рубежа XIX–XX вв.

*Ключевые слова:* музыка А.Н. Скрябина; тема мечты; утопические проекты; искусство-теургия; мессианская роль; духовное всеединство; жизнестроительство; синтез искусств; русский модернизм.

**Makarova S.A.**

**A.N. SCRYABIN'S MUSICAL UTOPIA:  
THE PATH TO «MYSTERY»**

*Abstract.* The article discusses the utopian ideas of A.N. Scriabin, which are reflected not only in his instrumental music, but also in literary works and philosophical records. The theme of dreams in the composer's creative thinking is defining. In his flight fantasies, Scriabin rushes into a bright future, eternal dimensions, mythopoetic spaces, cosmic heights. The musical utopia of the composer-philosopher-poet is accompanied by the ideas of the spiritual transformation of mankind, the all-unity of the universe, the theurgic possibilities of art, the life-building power of creativity,



consonant with the aesthetics and poetics of Russian modernism at the turn of the 19 th and 20 th centuries.

*Keywords:* A.N. Scriabin's music; dream theme; utopian projects; art-theurgy; messianic role; spiritual all-unity; life-building; synthesis of arts; Russian modernism.

Духовные и художественные искания Александра Николаевича Скрябина (1871/1872–1915) – гениального русского музыканта, философа, поэта – неразрывно связаны с общественно-историческими потрясениями и культурно-эстетическими трансформациями эпохи 1880–1910-х годов, Русско-японская война (1904–1905), Первая русская революция (1905–1907), Первая мировая война (1914–1918), преддверие Февральской и Октябрьской революций 1917 г. в России – пожалуй, самые яркие события, которые в большей или меньшей степени приходится осмыслить Скрябину, и за которыми стоят противоречивые процессы интеллектуальной переориентации с декаданса на возрождение, с «конца» уходящего столетия на «новый» период истории. Политическая нестабильность и социальная напряженность, кризис морали и культуры, усиление пессимистических и апокалиптических настроений, распространение иррационалистических философских учений и нереалистических течений в искусстве, характерные для эпохи предсимволизма 1880-х годов, когда Скрябин начинает свой путь в русском искусстве, в 1890–1910-е годы причудливо взаимодействуют с активизацией материалистической идеологии и революционной деятельности, а также с идеями рождения «новой» культуры и «нового» языка, преодоления личностного индивидуализма и обращения к соборному всеединству, создания поэзии-религии и искусства-теургии. Период стремительной творческой эволюции Скрябина 1890–1910-х годов совпадает с небывалым расцветом философского мифотворчества, социальных утопий, жизнестроительных проектов, как и беспрецедентных художественных экспериментов, обусловленных динамичным движением от эстетики символизма к поэтике футуризма.

Действительно, российская культура последних десятилетий XIX в. преобразуется весьма примечательными событиями – неотделимые от европейской духовной жизни, они неуклонно следуют одно за другим. В 1881 г. в переводе А.А. Фета, мэтра «чистого искусства» русской лирики второй половины XIX в., выходит в свет книга «Мир как воля и представление» А. Шопенгауэра – немецкого философа-пессимиста, иррационалиста, представившего онтологическое истолкование музыкального искусства; в 1883 г.

умирает Р. Вагнер, немецкий композитор, эстетические и музыкальные поиски которого оказываются невероятно созвучны житнетворческим устремлениям российской интеллигенции; с 1894 г. в России возрастает популярность немецкого философа Ф. Ницше (в 1898 г. читатели знакомятся с сочинением «Так говорил Заратустра», а в 1899 г. – с книгой «Рождение трагедии из духа музыки»: образ Сверхчеловека, идея дионисийского и аполлонического начал в искусстве на многие годы захватывают сознание деятелей русской культуры); в 1890-е годы благодаря переводам русских поэтов получают известность стихотворные произведения французских символистов П. Верлена, С. Малларме и А. Рембо.

На фоне столь глубинных изменений в общественно-духовной, философско-эстетической жизни Западной Европы в России намечается не менее серьезная «перестройка» национальной культуры. В 1880–1890-х годах сподвижники «русской идеи» обретают философию всеединства В.С. Соловьёва; в начале 1890-х годов публикуются первые теоретические манифесты модернистского искусства – Н.М. Минского «При свете совести» (1890), Д.С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893); в 1894–1895 гг. в России становятся известны три сборника под «говорящим» названием «Русские символисты», которые свидетельствуют о появлении глубоко специфичной национальной модели общеевропейского символистского искусства, окончательно раскрывшейся в 1900-е благодаря работам А. Белого «Письмо (студента-естественника)» (1903) и «О теургии» (1903); в 1912–1913 гг. появляются эпатажные манифесты футуристов – «Пощечина общественному вкусу» и «Садок судей II», которые фиксируют принципиально новое «состояние» русской культуры, готовой осуществить вербальную «революцию» и «сбросить» Пушкина, Достоевского, Толстого и др. «с парохода современности».

С «легкой руки» символистов, масштабно развивших идеи романтической философии XIX века, «движущей силой» социальных и духовно-эстетических преобразований 1890–1910-х годов в России вполне ожидаемо нарекают синтез искусств, неоднократно актуализировавшийся в наиболее кризисные периоды мировой истории: «...синтез искусств – это одно из проявлений направленности мировоззрения культуры в сторону целостности, признания в ней главенства надындивидуального, общечеловеческого, космического и теургического начал. <...> Неизменным признаком любой теории синтеза искусств можно также считать “мессианизм”,

т.е. ориентацию на решение проблем, лежащих вне сферы непосредственных задач искусства: с синтезом искусств связывается стремление непосредственно воздействовать на жизнь общества, устранять его социально-идеологические противоречия, участвовать в борьбе за высшие идеалы и ценности» [Луговая, 2017, с. 103]. На рубеже XIX–XX вв. русские символисты, создавшие грандиозную эстетическую утопию жизнотворчества, настойчиво пытаются сообщить семантике, фонике, метро-ритмике, мелодике, архитектонике поэтических произведений экспрессию музыкального искусства – футуристы, откровенно полемизирующие с первыми модернистами относительно литературной поэтики и ничуть не уступающие символистам своей жизнестроительной энергией, переориентируют отечественную словесность на взаимодействие с изобразительными искусствами.

Между тем, нацеленная на духовное воскресение общества и синтез искусств, русская культура рубежа XIX–XX веков, аналогично эстетическому сознанию XIX столетия, не перестает оставаться литературоцентричной. В истории отечественной культуры именно смена литературно-художественных координат с реализма на модернизм, как и снижение интереса к крупным жанрам прозы в пользу малых форм лирики, способствуют возникновению уникального феномена Серебряного века. В личной библиотеке Скрябина оказываются поэтические сборники Вячеслава Иванова, Константина Бальмонта, Николая Бурлюка, Алексея Крученых, Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова, Игоря Северянина и др. Обладающий цветным слухом, наиболее ярко воплотившимся в световой партии музыкальной поэмы «Прометей» («Поэма огня», 1908–1910), композитор с неменьшим вдохновением увлекается музыкально-стихотворными инновациями символистов и футуристским словотворчеством. Будучи автором поэтических текстов, Скрябин не только обогащает их необычными созвучиями и ритмами, но и привносит в свои фортепианные и симфонические сочинения такой объем сверхэстетического содержания, который позволяет говорить о вершинном уровне вербализации музыкального языка, – в истории русской культуры Скрябин не случайно поставлен на высокий «пьедестал» композитора-философа [Макарова, 2020, с. 379–627]. Завораживающая искренней самоотверженностью и образно-смысловой всеохватностью, музыкальная утопия гениального модерниста оказывается чрезвычайно созвучна поэтам-символистам. К.Д. Бальмонт так писал в сонете 1917 г., посвященном Скрябину:

Сперва играли лунным светом феи,  
Мужской диез и женское бемоль.  
Изображали поцелуй и боль.  
Журчали справа малые затеи,

Прорвались слева звуки-чародеи,  
Запела воля вскриком слитых воль.  
И светлый эльф, созвучностей король,  
Ваял из звуков тонкие камеи.

Завихрил лики в токе звуковым,  
Они светились золотом и сталью,  
Сменяли радость крайнюю печалью.

И шли толпы. И был певучим гром,  
И человеку бог был двойником –  
Так Скрябина я видел за роялью [Бальмонт, 1989, с. 205].

Безусловно, создание глубоко индивидуальной философской системы и поиски разностороннего синтеза искусств в творчестве Скрябина 1890–1910-х годов во многом провоцируются эпохой ожидания революционных преобразований во всех сферах жизни русского общества. Вполне естественно, что в статье «Скрябин и дух революции» (1917) Вяч. Иванов доказывает причастность русского композитора к «духу революции» и задается закономерными вопросами, связанными с идейной направленностью модернистской музыки: «Вот, бывшее проходит и исчезает, как быстрые тени от бурно стремящегося светоча – но куда он стремится, этот светоч, и какие озаряет неизведанные просторы? Не начало ли всеобщего конца – этот переход за вековечные грани, вдохнувший, в некоем предваряющем осуществлении, мгновенную жизнь в еще неясные прообразы иного сознания, иного бытия?» [Иванов, 1994, с. 385]. Становится понятно, что композитор-философ – новатор музыкального языка – одновременно выполняет и миссию «революционера» русской духовности, на рубеже двух столетий отвергающего темные «контуры» былого и устремленного в неведомые дали светлого будущего. Музыка Скрябина причастна к романтическому мифотворчеству и утопическим проектам революционного переустройства России, а вместе с ней, стоящей в авангарде исторически значимых процессов, и всего человечества, всей Вселенной.

Философские размышления поэта-символиста Вяч. Иванова углубляют воспоминания Б.Ф. Шлецера – музыкального и литературного критика, известного исследователя творчества Скрябина: «Бытием реальным, тем, что есть, он интересовался в сущности постольку лишь, поскольку он интересовался настоящим: и то, и другое являлось для него полем действия только, направленного к возведению храма будущего. При первом с ним обмене мыслей могло казаться, что он всецело погружен в чисто теоретические размышления, не имеющие отдаленного даже отношения к нашей действительности. Но это была иллюзия: на самом деле все мысли, все выводы, к которым он приходил, носили действенный, практический характер, ибо они служили ему доказательством психологической, логической и нравственной необходимости некоторых событий в будущем, обоснованием некоторых поступков, объяснением собственных чаяний и надежд, оправданием разумным его творческой, художественной деятельности» [Шлецер, 1923, с. 4].

Направленная на интеллектуальное моделирование будущего, музыка Скрябина пропитывается мистическими и магическими, фантастическими и апокалиптическими, религиозными и жизнестроительными, богоборческими и пророческими образами-идеями, истоки которых – в истории мировой культуры. Эволюция и инволюция, теория рас и концепция цикличности эпох, демонизм и божественность, романтика и космизм, творческий экстаз и чувственная эротика – это далеко не все мировоззренческие аспекты, которые волнуют композитора-модерниста, знакомого с онтологическими, теософскими, эстетическими воззрениями А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше, Е. Блаватской, В. Соловьёва, С. Трубецкого, Г. Плеханова, Вяч. Иванова, К. Бальмонта и др. Духовным поискам Скрябина сопутствуют как содержательный размах, так и глубина проникновения в бытийные проблемы, творческие замыслы: общение с современными мыслителями и потребность философского чтения приводят к версификационным и лингвистическим штудиям. Композитор начинает постигать законы русского стихосложения, языков Античности – латинского и греческого. Языковедческая основа увлечения индийской философией тоже не может не поражать – А. Мехакян в статье «“Санскритское слово” хоровой партии скрябинского “Прометея”» отмечает: тот факт, что Скрябин «...пытался освоить санскрит, трудился над составлением санскритского словаря для своих опусов, использовал, как он полагал, “санскритское слово” в хоровой партии “Прометея”, мечтал об исполнении “Мистерии” в Индийских Гималаях, говорит о том,

что композитор... в определенной степени стремился “санскритизировать” свои сочинения с основным намерением – наделить их неким священным, мистериальным свойством» [Ученые записки, 2019, с. 52].

Вместе с тем обнаружение конкретного воздействия чьих-либо идей вряд ли может способствовать истинному осмыслению музыкальной философии Скрябина. Л.Л. Сабанеев – музыковед, композитор, автор эстетического исследования «Музыка речи» (1923) – вспоминает: Скрябин «все время был фотографической пластинкой, на которой довольно беспорядочно отпечатлевались разнородные влияния, которые ему случалось испытывать от людей. И эти... влияния он стремился как-то переварить и привести в систему, которая долженствовала отличаться такой же огромной стройностью, как все, до чего касалась его рука в творчестве» [Сабанеев, 2000, с. 331]. При этом остается неопровержимым следующий факт: имеющий неординарное синтетичное мышление и тяготеющий к сверхмузыкальной содержательности сочинений, которая приближается к вербальному высказыванию, Скрябин все-таки непреложно убежден в особых возможностях звукового искусства, далекого от семантической точности словесности, – в общении с Сабанеевым композитор подчеркивал: «Музыка ведь так много открывает в познании поэзии, я думаю, что по-настоящему – только музыкант понимает поэзию. *Мы должны их учить*, а не они нас – потому что музыка в иерархии искусств выше, духовнее, мистичнее, менее связана с ментальным планом, она гораздо магичнее, она и физически более астральна, чем поэзия...» [Сабанеев, 2000, с. 309].

Философская система, равно как и музыкальные произведения Скрябина, не предполагают одномерных интерпретаций – синтетичное творчество гения русского модернизма погружает в эмоциональное и интеллектуальное сопереживание, диалектическое сопряжение антитетичных идей, распознавание образно-звуковой символики, полисемантическое истолкование. Философская многомерность скрябинского творчества навсегда сохранит не только научную полемичность, но и рационально непостижимую тайну. Вот почему не исследовательские трактовки и не комментарии современников станут предметом дальнейшего анализа. Думается, только «вербальные итоги» духовных и художественных исканий Скрябина могут послужить самым показательным источником объективного рассмотрения индивидуально-творческих представлений композитора о мироздании, чело-

вечестве, искусстве – обратимся к его прозаическим записям и стихотворным опытам, сразу обозначив эволюционный характер философии Скрябина.

\*\*\*

В 1898–1903 гг., когда завершается ранний этап творческих поисков, Скрябин приближается к «порогу зрелости», начиная проявлять активный интерес к русскому стихосложению и мировой философии. Именно в этот период, в 1900 г., создается Первая симфония, имеющая нестандартное художественное решение, – хорошо известно, что в финале оркестрового сочинения имеется вокально-хоровая партия, слова к которой написаны самим композитором. Данный поэтический текст можно смело считать «точкой отсчета» в развитии музыкальной утопии Скрябина, позднее достигшей невероятного размаха и последовательно раскрываемой в форме литературного комментирования. Стихотворная партия симфонического финала позволяет утверждать, что у философской системы композитора-модерниста – прочный романтический фундамент. Скрябин не просто устремлен из настоящего в будущее, он еще одержим мечтой о духовном совершенствовании человечества, всемогущем воздействии искусства:

О, дивный образ Божества,  
Гармоний чистое искусство!  
Тебе приносим дружно мы  
Хвалу восторженного чувства.

Ты жизни светлая мечта,  
Ты праздник, ты отдохновенье,  
Как дар приносишь людям ты  
Свои волшебные виденья.

В тот мрачный и холодный час,  
Когда душа полна смятенья,  
В тебе находит человек  
Живую радость утешенья... [Русские пропилеи, 1919, с. 122]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Все тексты, опубликованные в «Русских пропилеях», цитируются в современной орфографии, но с сохранением авторской пунктуации. – Здесь и далее прим. автора.

Скрябин искренне верит в то, что искусство – это гармония, «образ Божества», «дух» которого нисходит на землю, возвышая человека. Искусство позволяет ощутить причастность к восторгу и «отдохновенью», дарит людям переживание мечты и «праздника», погружая в идеальный мир – мир «волшебных видений». В искусстве композитор находит не только возможность духовного воскресения, но и импульс к обретению целого «строя» «новых мыслей», безбрежного «океана чувств». Земное бытие смертных постоянно сопряжено с душевным «смятеньем», но божественная сила искусства всегда придет на помощь и окрасит жизнь людей «радостью утешенья». Осознавая себя едва ли не пророком, Скрябин чрезвычайно активен в одическом превознесении искусства – он призывает все человечество, «все народы мира» воспеть «славу» искусству, и это побуждение не к краткосрочному восхищению, оно – «во веки».

Наиболее полно утопические представления Скрябина раскрываются в незавершенном либретто оперы «Кейстут и Бирута», текст которого тоже принадлежит композитору. В 1900–1902 гг. Скрябин обращает внимание на сюжет из литовского эпоса, который становится «поводом» к размышлению на «вечные» темы. Действие происходит в условном времени и мифопоэтическом пространстве – композитор «расцвечивает» их выразительными деталями и сравнениями, яркими эпитетами и метафорами, способствующими идеализации художественного мира:

Зажглись волшебные огни  
В саду прекрасном как мечтанье  
И слышно пира ликование  
В его мерцающей дали...

Там дивно все. Цветов богатых  
Там ослепительный приют,  
Там хоры дружные пернатых  
Хвалы Создателю поют.

Зефир дыханием ласкает  
Листву стыдящихся мимоз,  
А запах нежно-страстных роз  
К любовной неге призывает.

В струе прохладной и живой  
Роскошно бьющего фонтана



Купает луч блестящий свой  
С небес смотрящая Диана.

Там звука нежная волна  
С волной ласкающего света  
Играет, прелести полна,  
Волшебной прелести привета.

Но все богатства те лишь фон,  
Рисунка дивного достойный.  
Царицы юной образ стройный  
Венчал собою этот сон... [Русские пропилеи, 1919, с. 123].

Место действия в оперном либретто – «волшебное» царство, безусловно, прекрасно, но это всего лишь – ограниченное пространство, внешний «фон», так как вымышленный мир не перестает оставаться земным, а значит, несовершенным и грешным. Скрибинская сюжетика основывается на концепции романтического двоемирия, хорошо знакомой мировой культуре. Земное бытие простых смертных печально: люди лишены «свободы» и «доблести», они пребывают в «рабстве», «тоске» и «страданиях». Даже юная царица, не знающая бед и лишений, – «земли дитя несчастное»: ее душа томится по чему-то большему, высшему, непознанному. Она отвергает лживые признания гостей и поклонников, ожидая того единственного, который бы повел ее в другой, совершенный мир. В своих душевных «полетах», сладостных мечтаниях царица устремляется в идеальное будущее, способное подарить «свободу духа» и «жажду познания». Оказывается, «рай не одно лишь пустое мечтанье», – свершается чудо, благодаря которому царице является философ-музыкант-поэт, покоряющий своими идеями не только ее, но и всех страждущих, которые готовы сбросить земные путы и воспарить в мир мечты, свободы, разума. В оперном либретто любовная коллизия между царицей и главным героем, лишенная традиционных литературных конфликтов, усложняется вдохновенной борьбой за нравственное усовершенствование человечества, духовное преобразование Вселенной:

...Гнет давний формы устарелой  
Ей сбросить хочется скорей.  
Он речью мудрою, простою  
Ее науке покори.

Он любоваться научил  
Величьем, блеском, красотою  
В пространстве тонущих светил,  
Мечтой свободной, окрыленной  
Витать в эпохе отдаленной,  
Пространство мыслью обнимать,  
Все видеть, знать и понимать <...>  
Никто в этом царстве тоски и страданья  
Не знает, как жизнь полна;  
Что рай не одно лишь пустое мечтанье,  
Что стоит иметь лишь сильнее желанье –  
Тотчас набежит его счастья волна...  
[Русские пропилеи, 1919, с. 126, 128].

Следует отметить, что в нереалистичном, абстрактном, утопическом содержании либретто есть более чем реальные признаки духовной жизни России рубежа XIX–XX вв. Скрябин явно увлечен образом Сверхчеловека, столь популярным в эпоху модернизма. Философ-музыкант-поэт – это своеобразный «двойник» самого Скрябина, но вместе с тем и образ «героя времени» – сильной личности, востребованной предреволюционными ожиданиями. С одной стороны, в скрябинском герое, возвышающемся над земным миром и воспринимающем себя Богом, узнаются черты индивидуалиста. С другой стороны, он одержим идеей не материальных, а исключительно горних, «небесных» преобразований. Страстно веря в могущество свободы, познания, искусства, философ-музыкант-поэт готов на дерзкие подвиги во имя человечества. Он бескорыстный и самоотверженный, высокодуховный и жертвенный: «В последнем действии мы должны были видеть торжество героя, победу его учения и смерть на вершине блаженства, среди ликующего, спасенного им народа» [Шлецер, 1923, с. 159]. Нравственный груз мессианства не тяготит философа-музыканта-поэта – напротив, в жизнестроительной миссии он обретает счастье, гармонично сопоставляя духовные идеалы земного мира и совершенные высоты мира утопического:

...Я силой чар гармонии небесной  
Навею на людей ласкающие сны,  
А силою любви безмерной и чудесной  
Я сделаю их жизнь подобием весны.  
Дарую им покой давно желанный

Я силой мудрости своей.  
Народы, радуйтесь, от века жданный  
Конец настал страданий и скорбей...  
[Русские пропилеи, 1919, с. 125].

В данном контексте важно подчеркнуть, что синтетичный характер творческого мышления приводит Скрябина не только к созданию поэтических текстов, представляющих собой неотъемлемый элемент художественного замысла, как это было в Первой симфонии или опере, но и к написанию литературных комментариев к оркестровым и фортепианным сочинениям, не являющихся ни желательным, ни обязательным дополнением. В.В. Рубцова отмечает, что с 1903 г. в творчестве Скрябина увеличивается роль жанра фортепианной поэмы как своеобразного отражения синтеза музыки и слова. «Аналогичный процесс усиления литературно-программного начала наблюдается и в симфоническом творчестве композитора. <...> Таким образом, мы можем констатировать возрастание литературно-программного начала в творческой эволюции композитора» [Рубцова, 1989, с. 201–202]. И этот объективный факт представляется исключительно значимым. Динамично развивающаяся, необычайно глубокомысленная философская система, которую Скрябин «излагает» средствами инструментальной музыки, в свою очередь, тоже неизбежно усложняющимися, вызывают необходимость вербального озвучивания – и для конкретизации интеллектуальных стратегий автора, и в качестве «направления» идейно-образного восприятия слушателей.

Так, литературный комментарий к Четвертой сонате (1903) убеждает в том, что «местом действия» музыкальной утопии Скрябина могут являться не только вымышленные мифопоэтические пространства, но и космические высоты, в начале XX в. по причине практической неосвоенности малодоступные для всестороннего логико-рассудочного постижения. В своих космических прозрениях композитор предается фантазиям, мечтам, иллюзиям. Для Скрябина земное существование – это то, что необходимо преодолеть на пути к небесной дали, которая обладает сияющей звездой, неизменно манящей человека. Звезда не просто прекрасна, изменчива, но и таинственна. Насколько она реальна? Или дивное светило – всего лишь призрачная цель, субъективная и даже эгоцентричная? Возможно, звезда – плод творческого вымысла, мираж причудливого сознания, одинаково индивидуальных, свободных по отношению к объективному миру? Стилистика

скрябинского комментария, которому присущи черты ритмизованной прозы, предельно импульсивна и экспрессивна: «В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная, – звезда мерцает светом нежным. О, как она прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... Приблизиться к тебе – звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, – сияние дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само... Но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь... Танец безумный! Опьянение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет! – К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. В вихре, меня уносящем, от тебя я удаляюсь. – В жгучей радости желания исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, ибо вечно я желаю! И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься, – сияние нежное! Желанием безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю... И пью тебя – о море света! Я, свет, тебя поглощаю!» [Бэлза, 1983, с. 92].

Совершенно очевидно, что литературный комментарий отражает серьезное идейное противоборство: утопический мир – не такой совершенный и безобидный, каким он может представляться при самом общем рассмотрении. Скрябин воссоздает духовную устремленность человека к идеальным неземным высотам – эти мечты полетны, блаженны, прекрасны. Но космические дали, звездный свет пробуждают в человеке неукротимую жажду достижения, обладания и даже превосходства – волонтаристские, индивидуалистичные порывы подчас граничат с «безумным танцем», «блаженствующим опьянением», «капризной игрой». «Вечно я желаю», «пью тебя», «тебя поглощаю» – в своем безудержном торжестве человек, достигший звездной цели, не только восхищает, но и устрашает...

О том, что в 1900-е годы Скрябин переживает сложный период идейных поисков, острой внутренней борьбы, истинных преодолений и духовных обретений, свидетельствуют также философские записи композитора. Размышления Скрябина 1904 г. фиксируют не только солипсистское восприятие окружающей действительности, но и мотивы разочарования, страдания, а также ностальгии по лучшей жизни, нежелания смерти: «Итак, мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения (свободного). Почему же этот созданный мною мир не таков, каким бы мне хотелось его иметь? Почему я, как индивидуум,

нахожусь в таком неприятном для меня положении? Почему я недоволен и страдаю, почему я так мучительно желаю выйти из этого положения и очутиться в каком-то ином? И почему в то же время я так люблю жизнь и так привязан к ней, что одна мысль о смерти приводит меня в ужас?» [Русские пропилеи, 1919, с. 133].

К 1904–1905 гг. относится еще одна запись Скрябина философского содержания – в индивидуально-творческой тональности композитор осмысливает собственное прошлое, настоящее и будущее: «Я весь – переживаемые мною чувства, и этими чувствами я создаю мир. Я создаю тебя, бесконечное прошлое, рост моего сознания, искание меня, и бесконечное будущее, успокоение во мне, печаль и радость обо мне. И как играет мое чувство, изменчивое как мечта, как каприз, так играет все прошлое и будущее – Вас нет, есть только игра моей фантазии свободной и единой, которая Вас создает и наблюдает. Для каждого изгиба моей фантазии нужно иное прошлое, как иное будущее. Вы играете и меняетесь, как играет и меняется мое желание, моя мечта свободная и единая. Я ничто, я только то, что я хочу, я Бог. Вселенная, моя игра, игра лучей моей мечты» [Русские пропилеи, 1919, с. 139]. Склонность к солипсизму, фантазированию и мечтаниям убеждает Скрябина в том, что он, ни много ни мало, – Бог, творец Вселенной. Становится понятно, что утопическое мышление композитора неотделимо от творческого максимализма, способного создать иллюзию построения своего «мироздания» – «мироздания искусства».

Эти и многие другие идеи находят яркое отражение в «Поэме экстаза» (1905–1907), которую В.В. Рубцова справедливо называет «точкой “золотого сечения”» в зрелом стиле композитора [Рубцова, 1989, с. 245]. Симфоническая «Поэма экстаза» имеет стихотворный комментарий – единственный в своем роде: и с точки зрения художественной завершенности, и в жанровом отношении, ибо, согласно синтетичному замыслу автора, музыкальной поэме вторит поэма литературная. При этом музыкальная часть «Поэмы экстаза», обладающая высочайшим уровнем интеллектуализма, насыщена не столько образами, сколько идеями: на этом настаивал сам композитор – поэтический текст, в свою очередь, содержательно углубляет и дополняет звуковые партии [Бандура, 2009, с. 22]. «Поэма экстаза» столь грандиозна и по творческой концепции, и по философскому размаху, и по силе эмоционального воздействия, что не может не изумлять. Б.Л. Пастернак так писал о своих музыкально-ассоциативных впечатлениях: «Это было первое поселение человека в мирах, открытых Вагнером для вы-

мыслов и мастодонтов. На участке возводилось вымышленное лирическое жилище, материально равное всей ему на кирпич перемолотой вселенной» [Пастернак, 1989, с. 7].

Действительно, общее содержание поэмы очень необычно и предельно лирично. В основу сюжета положены напряженные странствия главного героя – человеческого духа. События происходят в вымышленном пространстве – умозраительном, индивидуальном и субъективном, куда в неведомом полете устремляется дух «искания» на пути к достижению творческого экстаза, завершающегося эмоциональным переживанием единства Вселенной. Фабула, воссоздающая движение человеческого сознания, имеет отвлеченный характер и выстраивается не столько на внешних, сколько на внутренних перипетиях, связанных с темами мечты, полета, ужаса, томления, воли, самоутверждения и др. Охваченный как рациональной направленностью воли, так и непредсказуемыми движениями настроений и побуждений, главный герой поэмы не просто парит над мирозданием, он вовлекается в жизнестроительство, сам создавая «множество форм». Человеческий дух дорожит собственной свободой, многообразием чувств и идей, способностью созидания, божественной сущностью. Мистические озарения героя-странника сродни гениальным прозрениям небожителя, увлеченного могуществом открытого космоса и беспрепятственной вечности.

Конечно, столь абстрактное содержание не может предполагать однозначного истолкования. Уже в ключевом слове названия поэмы заложена полисемия, которую в философских записях 1904–1905 гг. Скрябин определяет следующим образом: «В форме мышления экстаз есть высший синтез. В форме чувства экстаз есть высшее блаженство. В форме пространства экстаз есть высший расцвет и уничтожение. Вообще экстаз есть вершина, есть последний момент, который как явление существует только наряду с другими явлениями и понимает всю историю человечества» [Русские пропилеи, 1919, с. 163]. Идея экстаза в поэтическом комментарии к симфоническому произведению «обрастает» еще более разнообразными семантическими оттенками, вбирая в себя и эротические ощущения, любовные переживания, и вдохновенные помыслы, духовный максимум, и животворящий синтез, просветляющее всеединство, – направленные на постижение гармоничности мироздания, замыслов Всевышнего, они неотделимы от этических идеалов и эстетических абсолютов:

Дух,  
Жаждой жизни окрыленный,  
Увлекается в полет  
На высоты отрицанья.  
Там в лучах его мечты  
Возникает мир волшебный  
Дивных образов и чувств.  
Дух играющий,  
Дух желающий,  
Дух, мечтою все создающий,  
Отдается блаженству любви.  
Средь возникнувших творений  
Он томленьем пребывает,  
Высотой вдохновений  
Их к расцвету призывает.  
И полетом опьяненный  
Он готов уж впасть в забвенье,  
Но внезапно... [Бандура, 2009, с. 36].

Совершенно очевидно, что «Поэма экстаза» – «это повесть о фантастическом путешествии сознания в блистающих, иступленно-лучезарных мирах. <...> Вся поэма – ряд эпизодов, начинающихся томлением и приходящих к экстазу, каждый из которых открывает двери во все новые и новые блистающие миры» [Бандура, 2009, с. 31, 33]. В статье «Сфера фантастики в поздних творениях Скрябина» А.И. Бандура пишет об органичном взаимодействии скрябинской музыки с областью фантастики: она не предстает в сказочных сюжетах или чудесных событиях, но раскрывается прежде всего в мире романтики, идеях космизма, образах будущего [Бандура, 2019, с. 89–103]. Экстатическая планета поэмы Скрябина действительно фантастична в своей блистающей мощи: она переполнена мечтами, радостью, надеждой, томлением, блаженством, прелестью, наслаждением, мятельностью, стремлениями, вдохновением, любовью. Это творческий «рай», где царствуют свобода воли и свобода духа. Потому главный герой, наделенный самыми разными определениями, так многогранен: человеческий дух в поэме – «играющий», «желающий», «ласкающий», «порхающий», «творящий», к тому же он «резвится», «танцует», «торжествует», «познает», «скушает» и т.д. Экстатический мир, структурирующийся на эмоциональной градации, одновременно и замкнут – поскольку индивидуален, и безграничен – так как сопряжен с космосом. Неудивительно и то, что художественное пространство

«Поэмы экстаза» залито потоками света: лейтобразы лучей, огня, пожара, зрительно окрашивая творческий полет человеческого духа, наполняют сиянием, теплом, горением не только Вселенную, но и вечность. Фантастическая сила творческого экстаза, в осмыслении Скрябина, мажорна и оптимистична.

Между тем не нужно думать, что утопический мир Скрябина запечатлевается исключительно в идеальной тональности. Напротив, человеческий дух нередко вынужден преодолевать внешние препятствия, бороться с внутренними искушениями, устранять неизбежные противоречия. Отрицательные образы «Поэмы экстаза» выглядят то вполне реалистично, то откровенно фантастично: «Он изгоняет / Призраки страшные», «Бурно вздымается / Ужасов диких / Толпа безобразная», «Зияют разверстые / Пасти чудовищ», «Червь пресыщения / Чувство съедает», «Снова раскрылись черные пасти, / Снова зияют, хотят поглотить», «Старайтесь меня уничтожить, / Разверстые пасти драконов, / Змеи, обвейте, душите и жальте!», «Тогда я ринусь на тебя / Толпой чудовищ страшных» [Бандура, 2009, с. 37–38, 39, 41, 43–44, 46]. Темные силы «орудуют» не только в лучезарном пространстве «Поэмы экстаза», но и в художественном мире других литературных, музыкальных сочинений Скрябина: «Это... и “древний хаос” прометеевских гармоний, и жутковатые ритмы “пляски падших” в “Мрачном пламени”, и демонические заклятия Девятой сонаты – предвестники грядущих “маршей нашествия”. В сугубой амбивалентности подобных страниц позднего Скрябина действительно можно уловить отголоски “темных стихий”, чреватых гибелью и разрушением...» [Ученые записки, 2018, с. 130–131]. Литературно-музыкальная образность Скрябина, жизнерадостная в своих идейных доминантах, не лишена конфликтности и противоборства.

Вполне закономерно, что тема борьбы, звучащая в Первой и Второй симфониях, «Божественной поэме» для большого оркестра, фортепианной поэме «К пламени» и др., присутствует и в «Поэме экстаза». Благодаря поэтическому комментарию Скрябина становятся понятны как векторы духовных исканий главного героя поэмы, так и цели его неукротимых борений. В своих экстатических порывах человеческий дух стремится к вершинной степени творческой самореализации, которая бы проявилась в нравственно-эстетическом преображении человечества, достижении гармоничного всеединства мироздания, «пересоздании» жизни согласно божественному замыслу. И это не столько жизнестроительный проект современной эпохи, сколько утопические представления



о грядущих перспективах: «Искусство автора “Поэмы экстаза” представляет <...> особый интерес, ибо главной его отличительной чертой является <...> устремленность в будущее, страстное желание заглянуть за горизонт, воплотив в звуках феномены еще не рожденного мира» [Бандура, 2019, с. 89]. На рубежной границе бытийных миров пребывает и человеческий дух, в котором ярко раскрываются черты «русского нищепанца». Дерзкий индивидуалист, готовый воплотить ожидания грешного человечества, человеческий дух сочетает и способности к самоотверженной любви, нравственному самоусовершенствованию, творческому самопожертвованию. Скрыбинскому герою присущи качества Сверхчеловека с мессианскими намерениями. Он действительно обладает гигантскими возможностями – сила воли «русского нищепанца» такова, что позволяет преодолевать все новые и новые препятствия, убеждая в величии человеческого духа. Только в финале поэмы главный герой достигает истинного экстаза, достойного Вселенной, – торжество созидательного творчества наступает в тот момент, когда дух-Мессия, переживая абсолютное единение с человечеством, возвещает вечности о своем пришествии:

...Пожаром всеобщим  
Объята вселенная.  
Дух на вершине бытия.  
И чувствует он  
Силы божественной,  
Воли свободной  
Прилив бесконечный.  
Он весь дерзновеенье.  
Что угрожало –  
Теперь возбужденье,  
Что ужасало –  
Теперь наслажденье,  
И стали укусы пантер и гиен  
Лишь новою лаской,  
Новым терзаньем,  
А жало змеи  
Лишь лобзаньем сжигающим.  
И огласилась вселенная  
Радостным криком  
«Я есмь!» [Бандура, 2009, с. 47].

Невероятный пласт сверхэстетического содержания, заложенный в симфоническое произведение, сложнейший музыкальный язык, соответствующий смелым экспериментам модернистской эпохи, не могли не отразиться на слушательском восприятии «Поэмы экстаза» – далеко неоднозначном, что вполне ожидаемо. Для многих современников музыкальная утопия Скрябина оказалась непосильной для понимания. Музыкальный критик В.П. Коломийцов так писал в газете «Новая Русь» за 1909 г.: «...нельзя назвать музыкой эту хаотическую... доходящую порой до величайшего градуса напряженности игру звуков» [Ученые записки, 2018, с. 149]. Однако некоторые отзывы музыкантов представляются едва ли не пророческими по точности и емкости определений. В том же году в «Русской музыкальной газете» Г.П. Прокофьев отмечал: «...и ясно встает вопрос: не является ли музыка Скрябина лишь временно неясной, “музыкой будущего” в лучшем смысле этого слова» [там же, с. 148].

Как было доказано выше, «музыка будущего» Скрябина напрямую связана с его «философией будущего», охватывающей волшебный мир искусства, идеальные мифопоэтические пространства, чудесную планету творческого экстаза. Тема мечты, настойчиво пронизывающая сочинения композитора, перерастает в монументальную утопию, соотносимую с измерениями вечности и величинами космоса: в заданных масштабах «неясности» настоящего неотвратимо преобразовываются в предчувствия будущего. И в этом – главный пафос музыкальных творений Скрябина, сфокусированных на идею всей жизни, идею «Мистерии».

\*\*\*

«Музыка Скрябина есть квинтэссенция русского мира, но “Сатаническая поэма”, Третья симфония “Божественная поэма”, Пятая соната, “Поэма экстаза”, “Прометей”, фрагменты “Предварительного действия” – только путь к сверхчеловеческой “Мистерии”, ибо искусство Скрябина как уникальное проявление русского гения останется в истории “нематериальным” свидетельством дерзновенного “освоения” космоса, словно одушевленная музыкально-эстетико-философская сфера, магически притягивающая необычайной красотой, изменчивой неуловимостью, неизведанностью недостижимых миров», – обобщает Д. Топилин в статье «Космос А.Н. Скрябина» [Ученые записки, 2019, с. 20]. «Сверхчеловеческая» «Мистерия» русского гения на самом деле космична –

и по творческому замыслу, и по пространственным решениям, и по философскому охвату.

Идеей мистерии (от греч. *mystērion* – тайна, таинство) была охвачена вся русская культура Серебряного века. На мистерияльные действия возлагались надежды на воскресение магической роли синтеза искусств, утверждение поэзии-теургии, преодоление личностного индивидуализма и достижение соборного множества. При этом теургическое искусство, не отождествляемое с религиозным культом, сохраняло эстетический фундамент. В содержании «Мистерии» Скрябина, безусловно, прослушиваются отголоски величественных мифов современников, потому житнетворческие интенции композитора-модерниста – глубоко симптоматичны для эпохи рубежа XIX–XX вв. Хотя мистерияльный проект Скрябина, говоря объективно, отличается такой неординарностью практических намерений, такой невероятностью художественных и сверхэстетических задач, что не выдерживает никаких сравнений. Композитор задумал воссоздать историю Вселенной, человеческих рас и вместе с тем индивидуального сознания как процесс постепенного овеществления духовной сущности и гибели материального мира, как движение от первоизданного единства через возрастающее разобщенное множество к высшей форме воссоединения – всеобщему переживанию божественного, которое смогло свершиться благодаря искусству: «Вселенная низвергается в солнечную бездну экстаза. <...> Мистерия привела человечество, вселенную к порогу смерти... Наступает неизреченное. Любовное отдавание себя Богу <...> слияние с Ним, воскресающим...» [Шлецер, 1923, с. 306].

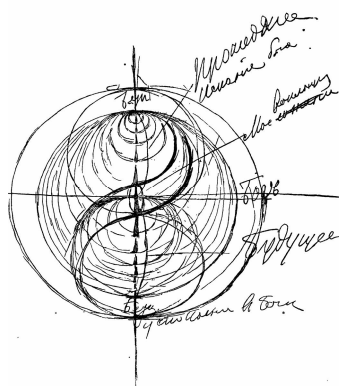


Рис. 1. А.Н. Скрябин. Представление о Боге в прошлом и будущем

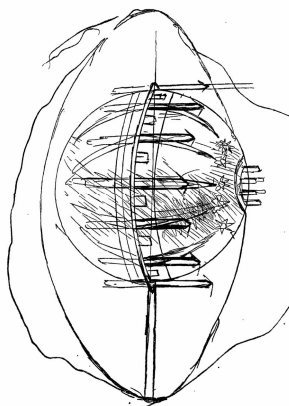


Рис. 2. А.Н. Скрябин. Храм для исполнения «Мистерии» в Индии

Апокалиптическому действу, несущему в себе, как это ни парадоксально, преображение Вселенной, сообщались не только грандиозные идеи духовного жизнестроительства, но и беспрецедентные художественные инновации. Скрябин мечтал воплотить «Мистерию» в Индии, в специально обустроенном храме, где артисты и оркестранты смогли бы принять участие в общем костюмированном представлении, которое основано на синтезе музыки, поэзии, танца с привлечением света, цвета, жестикуляции, мимики,

прикосновений, воздействующих на слуховые, зрительные, осязательные и даже вкусовые, обонятельные способности человека. Каждая часть мистериального действия должна была исполняться в течение одного дня, а в общей сложности – неделю или период, кратный семи, согласно количеству человеческих рас: их история способствовала бы «воскрешению прошлого» и «предвосхищению будущего» [Шлецер, 1923, с. 277–307]. Масштаб мистериальной фантазии Скрябина не может не поражать! И в данной связи сложно не согласиться с К.В. Зенкиным: «...проект мистерии Скрябина... несмотря на его начавшееся осуществление, все же остался самым утопическим и фантастическим, ибо предполагал тотальное, едва ли не “апокалиптическое” переустройство мироздания – торжество духа и освобождение от материи...» [Зенкин, 2020, с. 113].

Конечно, проект «Мистерии» – и «утопический», и «фантастический», но в то же самое время он является еще одним ярким свидетельством романтического мировосприятия Скрябина. Б.Ф. Шлецер, хорошо знакомый с философско-эстетическими взглядами композитора на основе личного общения, видел во всем творчестве русского модерниста прочную романтическую основу, которая постоянно обогащалась новыми мотивами и идеями: «Скрябин не был бы романтиком, если бы мечта о Золотом Веке, о блаженном царстве не зачаровала и его. Образ этого царства влечет к себе героя скрябинской оперы. Еще яснее этот хилиастический мотив раздается в Поэме Экстаза. Он слышится и в Мистерии, сопровождая доминирующий мотив Смерти... <...> Так обе идеи – блаженной жизни и завершающего конца, в коих выразилась мечта человечества об абсолютном бытии, сочетаются в Мистерии...» [Шлецер, 1923, с. 337]. Как вдохновенный романтик «...с особенно радостным, свободным чувством, словно из протеста против условностей земного бытия, не стесняясь уже несколько практическими соображениями и требованиями, предъявляемыми жесткой действительностью, Скрябин все более обогащает и углубляет мистическое, внутреннее содержание мистерии» [Русские пропилеи, 1919, с. 105].

Мистериальная концепция Скрябина формировалась на протяжении многих лет, хотя к ее реализации композитор приступил только в последние годы жизни, трагически оборвавшейся в 1915 г. Замысел «Мистерии» так и остался невоплощенным, но в 1914–1915 гг. нашел содержательное, художественное отражение в стихотворном прологе «Мистерии», который обрел характерное название – «Предварительное действо» («Предварительное действие»).

Пролог «Мистерии» был задуман как синтез слова, музыки и танца, потому поэтический текст «Предварительного действия» – это только вербальные «наброски», начальное «либретто» той музыкально-литературно-танцевальной громады, практическое осуществление которой сложно даже представить. Л.Л. Сабанеев записал содержание встречи, когда композитор объяснял самое начало работы: «– Я вам покажу, какие я заготовил тетради для “Предварительного действия”. У меня там будет оркестр еще больше, чем в “Прометее”. И кроме того, там несколько хоров, солисты <...> И он вытащил из письменного ящика что-то действительно огромное... Это были склеенные по два партитурные листы в тридцать строк. Получался, таким образом, фолиант в шестьдесят строк» [Сабанеев, 2000, с. 343]. Подобно «Мистерии», «Предварительное действие» – это величайшая утопия, раскрывающая мечты самого Скрябина и ностальгию всей эпохи Серебряного века по духовному переустройству Вселенной.

Отвлеченная фабула «Предварительного действия», исключая реалистические детали и основанная на образной символике, переключается с известными библейскими, мифопоэтическими сюжетами о сотворении мира, пришествии спасителя, падении и гибели человечества. Созвучные тревожным настроениям периода Первой мировой войны, они подчиняются индивидуальному интерпретированию Скрябина. Событийная коллизия стихотворного пролога «Мистерии» – фантастичная по своему содержанию – разворачивается в художественном пространстве космической бесконечности и во временных измерениях абсолютной вечности. Волей Предвечного Отца, «обвенчавшегося со смертью», происходит всеобщее самоопознание в конкретном. Голоса Женственного и Мужественного, Волны Жизни, голоса Пробуждающихся Чувств, союз Волны и Луча отражают процесс рождения материального универсума – о себе начинают вещать «слепительные чудеса» божественного мироздания: Горы, Поля, Леса, Пустыня. По просьбе Предвечного Отца Волна дарует «страдальному» человечеству молитвенные слова приобщения к божественному. Явившийся к смертным светлый Странник – спаситель, учитель пытается уберечь человечество от греховности, но, отвергнутый народами, погибает. Тем не менее учение Странника способствует духовному прозрению «детей Отца», уставших от собственной порочности и возмечтавших об избавительной смерти, – человечество обретает желанную «свободу», когда в едином порыве устремляется к Предвечному.

Идейные доминанты «Предварительного действа» обостряются в результате противопоставления двух миров: материального (земного) и духовного (божественного). Высокими помыслами окрашена миссия Предвечного, задумавшего создание прекрасного мира и напутствовавшего смертных «сияющим законом». Благоволением и жертвенностью проникнуты также поступки Странника, напоминавшего человечеству о возможном отлучении от «храма». Но, преступив единый закон «вечной любви и смирения», народы утратили близость к «небесным гармониям», оказались во власти темных стихий:

...Зачем предвечный столь глубокое паденье  
Любимых чад своих позволил допустить  
Зачем, зачем у них благое провиденье  
Отняло двери указующую нить?

Дабы мучимый знойной жаждой обладанья  
Испив до дна кипящий страстию фиал  
Познав все ужасы последнего страданья  
Достал со дна его сверкающий кристалл

Дабы потом из тех кристаллов многоцветных  
Воздвигнуть снова храм бессмертной красоты  
Где при торжественном горенье душ заветных  
Свершится таинство пленения мечты.

Проникнуть можно лишь сквозь пену страдосластья  
В ту область тайны, где сокровища души  
Где, разлюбив души взволнованной пристрастья  
Святой блаженствует в сияющей тиши...

[Русские пропилеи, 1919, с. 221–222].

Нравственно-философская позиция Скрябина абсолютно прозрачна: материальный мир – объективная данность и неотъемлемая часть бытия, но без приобщенности к духовным высотам, божественной сущности смертные погружаются в безумие чувственного разврата, плотских утех, ложных приоритетов, жестоких войн. Да, человечеству ниспослан светлый Странник. Между тем, соотнесенный с миром духовности, он предстает страждущим и таинственным – отмеченный двойственностью поступков, Странник не идеализируется Скрябиным. Напротив, явленный земному миру спаситель, учитель – святой и падший одновременно.

Странник как никто другой познал истинный смысл веры, но и горечь чудовищного разочарования, тяжесть бесовского бунта. Он неутомим в своей проповеднической деятельности, но и жесток по отношению к грешникам, когда бросается «сердца людей мечом отравленным разить», «грозить уничтожением». Возмущенные смертные убивают Странника, не переставая оставаться еще более неправедными. Вообще мотив греховности в «Предварительном действе» развивается на многозначительной градации: только что материализовавшиеся Волны сразу отяжеляются сладострастными «ливами мленья», Волна и Луч тоже пребывают в борьбе с земными страстями, «Песня-пляска Падших» свидетельствует об апогее греховности – он всецело связан с жизнью человечества. Отказавшиеся от высоких истин, народы начинают презирать себя, страдая от грубой бездуховности, порочной бесцельности, гибельного вероотступничества:

...Мы в наши лучшие мгновения  
Камней роскошных видим блеск.  
Но сколь недлительно забвение!  
Единый взлет, единый всплеск!

С высот мы падаем стремительно,  
И снова мрак... и снова тлен...  
И снова ждем мы все томительно,  
Когда мы праха сбросим плен.

Как овладеть тобой, заветная,  
Как, о мечта, тебя пленить  
Дай нам ответ, о сладосветная  
Пошли спасительную нить

Объяли душными темницами  
Нас храмы прежние чудес  
И только бледными зарницами  
Их озаряет свет небес

Как истомились мы разлукою  
Как исстрадались в узах мы  
Сердца горят последней мукою  
И жаждой свергнуть царство тьмы...  
[Русские пропилеи, 1919, с. 230–231].



Охваченный жизнестроительными настроениями, утопическими идеями, Скрябин бескомпромиссно убежден в том, что абсолютизация материального, отступление от божественной природы, любое зло – как личное, так и вселенское, существуют не в перманентном состоянии, а как неизбежный этап исторического развития, как необходимый «предмет» духовного преодоления, которое предопределено прозрением добра, разума, истины, веры, бессмертия. «Разрушительные силы в их ужасающем разнуздании знаменовали для него (Скрябина. – С. М.) тот момент глубочайшей “инволюции” (погружения в хаос), который служит, по непреложному первозданному закону, началом “эволюции” (восхождения к единству): такова основная схема космических эпох, из коих наша стремительно приближается к своему концу, к своему эволюционному завершению, имя которому, на языке Скрябина, – Мистерия» [Иванов, 1994, с. 386].

Путь к желанному преображению человечества Скрябин видит в смерти, осознаваемой не в качестве устрашающего конечного абсолюта, а как ожидаемое освобождение от пагубной греховности, гнетущей материальности и как средство глубинного перерождения в новое качество: в гибели тленного – духовное воскресение. Заключительные фразы «Предварительного действия», данные на риторической фигуре умолчания – «исчезнем...», «растает...», – подтверждают идею дальнейшего развития жизни, ибо загадочное «исчезновение», «таяние» приведет к чему-то иному, неведомому, манящему. Образ Смерти в прологе «Мистерии» – идейно многогранный, символический. Смерть ужасна, но в ней таятся возможности самых высоких проявлений – любви, свободы, экстаза, наконец, единения. Гибели всего материального избежать невозможно, но следует преодолеть бездуховность людей, пребывающих в опасной разобщенности и погрязнувших в низких страстях и зловещем индивидуализме. «Дети» должны вспомнить о величественных замыслах Отца, единстве с божественным миром и собственной смертности. Страннику удалось спасти человечество – в своих духовных порывах, божественных прозрениях, «творческом взлете», гибельном «танце» народы смогли пережить счастье всеединства:

...Зажгись, священный храм от пламени сердец  
Зажгись и стань святым пожаром  
Смесься блаженно в нас, о сладостный отец,  
Смесься со смертью в танце яром!

В этот последний миг совлечения  
Вбросим мы вечности наших мгновений  
В этом последнем звучии лирном  
Все мы растаем в вихре эфирном

Родимся в вихрь!  
Проснемся в небо!  
Смешаем чувства в волне единой!  
И в блеске роскошном  
Расцвета последнего  
Являясь друг другу  
В красе обнаженной  
Сверкающих душ  
Исчезнем...  
Растаем...

[Русские пропилеи, 1919, с. 234–235].

В поэтическом прологе «Мистерии» Скрябин выступает и как апокалиптик, и как житнетворец, мыслящий категориями вечности и бесконечности. В ситуации Первой мировой войны 1914–1918 гг. композитор размышляет о будущем всей Вселенной, всего человечества, предчувствуя исторические потрясения и гуманитарные катастрофы XX столетия, но вместе с русскими писателями, философами-идеалистами рубежа XIX–XX вв. указывая Божьему миру спасительный путь – путь духовного единения. Какими бы утопическими ни казались умозаключения композитора для современной эпохи тотального прагматизма, в одном качестве Скрябину очень сложно отказать – в самоотверженной устремленности к грядущему возрождению. Даже в исторических потрясениях и военных катастрофах композитор обнаруживал возможность духовных обновлений, в чем признавался Сабанееву: «Война может стать источником настоящих мистических ощущений и экстатических состояний сознания и может быть, таким образом, путем к преображению, к экстазу. Мистик должен приветствовать войну...» [Сабанеев, 2000, с. 321]. О «парадоксальности» скрябинской философии истории очень точно писал Вяч. Иванов: «Он радовался тому, что вспыхнула мировая война, видя в ней преддверие новой эпохи. Он приветствовал стоящее у дверей коренное изменение всего общественного строя: эти стадии внешнего обновления исторической жизни ему были желанны как необходи-

мые предварительные метаморфозы перед окончательным и уже чисто духовным событием – вольным переходом человечества на иную ступень бытия» [Иванов, 1994, с. 396].

В художественной эволюции Скрябина стремительное восхождение от «чистой» музыки к синтезу искусств под знаком «Мистерии», от тончайшего психологизма инструментальных образов к сверхзвуковой содержательности идей-символов становится отражением иррационального постижения космического всеединства, а значит, единства духовной культуры человечества, целостности мироздания, неделимости прошлого, настоящего и будущего. Значение воспоминаний Б.Ф. Шлецера, подводящих итоговую черту в размышлениях об основополагающей философской идее жизни и творчества гениального русского модерниста, трудно переоценить: «Что касается чисто фактических, научных сведений, то я вспоминаю теперь, что в начале нашего знакомства, еще в 1902–1903 годы, когда я указывал ему (Скрябину. – С. М.), аргументируя фактами прошлого и настоящего, на утопичность, фантастичность даже его прогнозов и конструкций, он, не сдаваясь, досадуя на свое недостаточное знакомство с теми или другими областями знания, признавался в то же время откровенно, что знания (в данном случае речь шла об истории), фактические сведения нужны ему лишь для того, чтобы действовать успешнее и увереннее в этом мире и цели скорее достичь. <...> Поводырем его мышления о настоящем, о мире, как он нам является, служила его мечта о будущем, о мире, который должен быть, который есть уже, но в иной, непостижимой еще нами форме. Истины своей ему не надо было искать как нечто внешнее, как иное и чуждое: он созерцал ее непосредственно; но, стремясь приобщить к ней людей, он мыслил их и космос весь таким именно, чтобы приобщение это и рождение нового мира явились завершением всего космического процесса» [Шлецер, 1923, с. 6–7].

\*\*\*

Интерпретации творчества Скрябина в имманентных границах «чистой» музыки, на которых в течение нескольких десятилетий настаивали многие критики и исследователи, вряд ли могут оцениваться как плодотворные и перспективные – не случайно еще в 1900–1910-е годы Скрябин начинает олицетворять идею практического воплощения синтеза искусств, «хорового звучания» «соборного множества» [Иванов, 1994, с. 98, 386]. Потому синте-

тичные подходы в изучении творческого наследия русского модерниста представляются значительно более продуктивными: «В эстетической системе Скрябина музыкальный язык стал одной из составляющих, что позволяет рассматривать его эволюцию в контексте общего развития философско-эстетических идей композитора» [Славина, 2015, с. 466]. Так, различая в музыкальном творчестве Скрябина ранний (1880–1890-е гг.), средний (до 1903 г.), зрелый (1904–1910 гг.) и поздний (1910–1914 гг.) периоды, Е.В. Славина определяет и направление философско-эстетических поисков композитора: от «господства романтических традиций», «внимания к психо-эмоциональной стороне личности» через «достижение абсолютной свободы – экстаза», «элементы богоборчества», а вслед за этим – через «господство идеи Единства», «формирование новой богоискательской философии», «достижение экстаза Вселенского» к «пониманию искусства как теургического акта», «усилению ритуального начала музыки» и перенесению философской схемы в «мистический аспект» [там же, с. 466–467].

Вполне объяснимо, что сверхэстетическая нагрузка, в своей идейной динамичности – конфликтная, а по содержательной масштабности – беспрецедентная, приводит к глубинным трансформациям всех структурных уровней музыкального языка Скрябина. Тем более значим тот факт, что композитор не осознавал собственные художественные эксперименты как путь к созданию модернистского варианта «чистой» музыки. В духе житнетворческих проектов эпохи Серебряного века, нацеленных на рождение «новой» культуры, «нового» языка, композитор стремился сообщить музыкальным созвучиям утонченную сложность психологизма, заклинательную убедительность заговора, магические смыслы гармонии, мистическую сущность искусства-теургии. Скрябин признавался Л.Л. Сабанееву: «В гармониях скрыта огромная магическая сила. Они – заклинательные формулы для настроений. Гармония магичнее мелодии гораздо, без сравнения. Вот если бы провести параллель между простой, наивной психологией классического плана гармоний и новыми, моими гармониями с все усложняющейся психологией и магичностью...» [Сабанеев, 2000, с. 323].

Безусловно, Скрябин создал музыкальный язык новой эпохи, XX столетия [Рубцова, 1989, с. 244–245]. Произошло это во многом потому, что в своем творчестве композитор обратился к масштабному синтезированию объективного и ирреального, эмоционального и рационального, реального и утопического, художественного и сверхэстетического, достигнув той степени семантической емкости

и вербализации музыкальной фактуры, которая находилась «на границе» звукового и словесного, образного и понятийного постижения мира. Удивительно то, что поэтические эксперименты – с точки зрения формы слова – служили своеобразным продолжением музыкальной композиции, в которой Скрябину особенно дороги благозвучие фонетического строя и ритмическое многообразие стихотворной речи. В словесном тексте раннего романса «Хотел бы я мечтой прекрасной», поэтической партии к финалу Первой симфонии, оперном либретто «Кейстут и Бирута», стихотворном комментарии к «Поэме экстаза», литературной части «Предварительного действия» Скрябин демонстрирует прекрасное владение классическими двусложными и трехсложными размерами (ямбом, хореем, амфибрахией, анапестом, дактилем), использует экспрессивные возможности полиметрии и неклассических форм стиха (долника, тактовика, верлибра). В процессе создания поэтических сочинений композитор увлекается многообразными вариациями звукописи – во всех случаях богатые ассонансы и аллитерации служат акустическим «аккомпанементом» эмоционального и содержательного развития вербального текста: «Наслажденьем утомленный, / Наслажденьем, но не жизнью, / Дух уносится в полет / В область скорби и страданья. / И в свободном возвращении / В мир мечтаний и тревог / Он чудесно постигает / Смысл тайны бездны зла», «Предчувствия мрачного / Ритмы тревожные / В мир очарованный / Грубо врываются, / Но лишь на миг», «В дивном величии / Чистой бесцельности / И в сочетании / Противустремлений / В едином сознании, / В единой любви / Дух познает»; «Я радость светлая последнего свершенья / Я в белом пламени сгорающий алмаз / Я несказанное блаженство растворенья / Я радость смерти, я свобода, я экстаз!», «Мы по тропам, по изрытым / Тропам, трупами покрытым / По два вихря сопряженных / Мчимся хор обвороженный», «Я всех победней, всех упоенней / Всех дерзновенней и всех сильней / Дыханьем крови всех опьяненней / Я смертоносней, чем яды змей!» [Бандура, 2009, с. 41, 37, 39; Русские пропилеи, 1919, с. 236, 220, 222–223].

В своих музыкальных сочинениях, обремененных и явными, и потаенными вербальными смыслами, композитор пытается увлечь слушателей философскими размышлениями, упоительными мечтами, утопическими мирами, «околдовать» необычными созвучиями, «заморозить» новыми приемами. В творчестве Скрябина увеличивается роль контрастной образности, драматургической конфликтности, психологической углубленности, волевого утверждения,

экстатических порывов, вовлекающих то в стихию полетного движения, волнообразной динамики, то в статику томления, созерцания. Музыкальный язык Скрябина перестает укладываться в мажорно-минорную систему, в творчестве композитора-философа утверждается ладовое многообразие; у диссонансов и консонансов появляются новые соотношения – «диссонантная тоника» и созвучия, не требующие обязательного гармонического разрешения; ритмика произведений становится гибкой и утонченной, мелодика – сугубо инструментальной; в поздних произведениях Скрябина композиционные формы начинают зависеть не от логики художественных традиций, а от конкретных идейных замыслов, порождающих новаторские принципы музыкальной драматургии; роль полифонических приемов, взаимодействующих с гармонической вертикалью, возрастает; наблюдается многомерность музыкального пространства, выражающаяся в раскрепощении фактуры [Рубцова, 1989, с. 306–406].

В ходе эволюции философско-эстетических взглядов в музыкальном творчестве Скрябина принципиально обновляются не только ладо-тональные отношения и гармонические закономерности, выразительные средства ритмики, мелодики, композиции, фактуры, но и жанровая направленность, способы инструментовки произведений. Так, например, для воплощения идейно-содержательного замысла «Прометея» («Поэмы огня») композитор синтезирует жанровые элементы музыкальной поэмы, фортепианного концерта, кантаты. И если для озвучивания философских идей в «Поэме экстаза» Скрябин ограничивается составом большого оркестра, то исполнение «Прометея» предполагает нечто неповторимое: большой оркестр, фортепиано, хор, орган, световую клавиатуру. В книге «Колокол как предчувствие» А.С. Ярешко указывает на весьма симптоматичную особенность: «Огонь и набатный колокол – два взаимодействующих символа музыки Скрябина. В его творчестве они сливаются в единый поток, становясь продуцирующей силой акта преображения мира посредством Соборности и силой Искусства. Этому теургическому акту... ответил колокол – вместилище и утонченного высказывания, и грандиозного пафоса» [Ярешко, 2013, с. 20]. Не только колокол, но и многие другие художественные инновации Скрябина воссоздают катастрофичность российской жизни и мировой истории начала XX столетия. Но, проецируя музыкальный язык современности в область космических широт и вечных измерений, русский композитор-модернист неумолимо устремляется в будущее, представляя его более духовным, совершенным и всеединым.

Музыкальный язык Скрябина, неоднозначно воспринимаемый современниками композитора, вне всякого сомнения, становится предвестием будущего. В статье «“Скрябин и дух революции” (по прочтении речи Вячеслава Иванова)» Т.Н. Левая утверждает: в творчестве Скрябина «как преддверие авангардной концепции музыки стал расцениваться и принцип звуковысотного детерминизма, сопоставимый с серийностью, и принцип новой сонорности, и потенциальный выход в микроинтервалику – не говоря уже о головокружительном замысле “световой симфонии”. В конечном счете, именно в этих открытиях, в этом “метафизическом мире эстетических ценностей” <...> а не в теоретических утопиях и проектах, проявил себя истинный “дух революции”...» [Ученые записки, 2018, с. 132]. Думается, в высказанном утверждении есть явное логическое противоречие. Именно «теоретические утопии и проекты» композитора представляют исключительную ценность, ни в коем случае не соотносящуюся с мифотворчеством советской эпохи о «революционном духе» скрябинских сочинений, но так радикально предопределившую и модернистское обновление музыкального языка Скрябина, и развитие утопической мысли в русском музыкальном авангарде XX – начала XXI в. «Метафизика эстетических ценностей» исключает диалектическое единство с духовно-нравственным жизнестроительством, без которого истинное искусство невозможно представить, тем более всеединое творчество Скрябина – композитора-философа-поэта.

Музыкальная утопия Скрябина охватывает необъятное. Тема мечты, романтическое двоемирие, фантазии о райской жизни, тема полета, космическая философия, устремленность к идеальным планетам, мифопоэтические пространства, волшебное царство искусства, вымышленный мир творческого экстаза, ценность свободы, разума и познания, красота эротики и любви, явление Сверхчеловека, цикличность эпох, нравственно-эстетическое усовершенствование человечества, духовное преображение мироздания, теургическая сила творчества, мессианское предназначение художника, мистическое прозрение истины, жизнестроительство будущего, обретение всеединства, высокое переживание божественного – утопический мир Скрябина изобилует верой, надеждой, добром, светом, радостью, счастьем. Нередко он омрачается: темой борьбы, контрастом земного и небесного, греховностью материального мира, демоническими силами, разрушительным индивидуализмом. Но что они значат в масштабах космоса и вечности? Всего лишь неизбежные мгновения на пути

их преодоления могуществом человеческой воли, высокого искусства, всеохватного времени, неисчерпаемого всеединства, божественного духа. Творческие озарения Скрябина, захватывающие дерзновенностью идей, искренностью мечтаний, потоками света, не знают срока давности и суетного забвения – в 1915 г., вскоре после завершения земного пути гениального композитора, Вяч. Иванов писал, переадресовывая мудрость мысли и музыки слова в космическую вечность:

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),  
Что видят в снах себя наследниками лир,  
Которым на заре веков повиновались  
Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.

Но между тем как все потомки признавались,  
Что поздними гостями вошли на брачный пир, –  
Заклятья древние, казалось, узнавались  
Им, им одним опять – и колебали мир.

Так! Все мы помнили – но волил он и деял.  
Как зодчий тайн, Хирам, он таинство посеял,  
И Море Медное отлил среди двора.

«Не медли!» – звал он Рок; и зову Рок ответил.  
«Явись!» – молил Сестру – и вот, пришла Сестра.  
Таким свидетельством пророка Дух отметил.

## Список литературы

*Бальмонт К.Д.* Звуковой зазыв (А.Н. Скрябин) // *Бальмонт К.Д.* Солнечная пряжа : стихи, очерки. – М. : Детская литература, 1989. – С. 201–205.

*Бандура А.* Скрябин. Поэма экстаза. – М. : Классика, 2009. – XXI, 47 с.

*Бандура А.И.* Сфера фантастики в поздних творениях Скрябина // *Музыкальная академия.* – М., 2019. – № 2. – С. 89–103.

*Бэлза И.Ф.* Александр Николаевич Скрябин. – М. : Музыка, 1983. – 176 с.

*Зенкин К.В.* Идея мистерии Вячеслава Иванова и ее реализовавшиеся аспекты в музыке XX века // *Музыка – Философия – Культура : сборник статей участников цикла конференций (2013–2017).* – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. – С. 113–119.

*Иванов Вяч.* Родное и вселенское. – М. : Республика, 1994. – 427 с.

*Луговая Е.К.* Синтез искусств как эстетическая утопия революции // *Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой.* – СПб., 2017. – № 4. – С. 102–110.



Макарова С.А. Музыкальность лирики и вербализация музыки в русском искусстве. – М. : Азбуковник, 2020. – 760 с.

Пастернак Б.Л. Охранная грамота. Шопен. – М. : Современник, 1989. – 96 с.

Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. – М. : Музыка, 1989. – 447 с.

Русские пропилеи : материалы по истории русской мысли и литературы. – М. : Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. – Т. 6. – 250 с.

Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. – М. : Классика, 2000. – 398 с.

Славина Е.В. Формирование образной символики в творчестве А.Н. Скрябина // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия : сборник трудов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 г. / ред.-сост. Г.Р. Консон. – М. : Liteo, 2015. – С. 465–475.

Ученые записки. – М. : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2018. – Вып. 9, кн. 1. – 312 с.

Ученые записки. – М. : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2019. – Вып. 9, кн. 2. – 296 с.

Шлецер Б.Ф. Скрябин. Личность. Мистерия. – Берлин : Грани, 1923. – 356 с.

Ярешко А.С. Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А.Н. Скрябина и С.В. Рахманинова. – Саратов : Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2013. – 162 с.

## Сведения об авторах

**Борисов Владимир Иванович** (Россия, Абакан) – критик, переводчик польской и чешской НФ. Один из авторов первой отечественной «Энциклопедии фантастики» (1995), составитель двухтомной энциклопедии «Миры братьев Стругацких» (1999). Лауреат Премии им. И.А. Ефремова (2001) за вклад в развитие и пропаганду фантастики.

e-mail: bvi2005@yandex.ru

**Душенко Константин Васильевич** – кандидат исторических наук, старший научный сотрудник ИНИОН РАН.

e-mail: kdushenko@nin.ru

**Лукашин Александр Павлович** (Россия, Абакан) – литературовед, переводчик, один из авторов «Энциклопедии фантастики», автор работ по НФ ГДР. Создатель интернет-сайта «Экстелопедия фантастики» ([www.Sf-enc.narod.ru](http://www.Sf-enc.narod.ru)).

e-mail: apl\_12@mail.ru

**Макарова Светлана Анатольевна** (Россия, Москва) – доктор филологических наук, редактор издательства «ЛЕКСРУС».

e-mail: svetlanamakarova658@gmail.com

**Фишман Леонид Гершевич** (Россия, Екатеринбург) – доктор политических наук, главный научный сотрудник Института философии и права Уральского отделения РАН.

e-mail: lfishman@yandex.ru

**Чаликова Виктория Атомовна** (1935–1991) – кандидат философских наук, философ, социолог, специалист по истории утопической мысли. С 1971 г. – старший научный сотрудник ИНИОН.

# **ФЕНОМЕН УТОПИИ В ОБЩЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ И КУЛЬТУРЕ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Оформление обложки И.А. Михеев  
Компьютерная верстка И.П. Леонтьева  
Корректор И.П. Леонтьева

Гигиеническое заключение  
№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99. от 23.08.1999 г.  
Подписано к печати 17/VI – 2021 г. Формат 60 х84/16  
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 17,7 Уч.-изд. л. 15,25  
Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод).  
Заказ № 30  
Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–74023

**Институт научной информации  
По общественным наукам РАН,  
Нахимовский пр-кт, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997,  
Отдел маркетинга и распространения  
информационных изданий  
Тел. : (925) 517-36-91  
E-mail: shop@inion.ru**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН  
ООО «Амирит»  
410004, Саратовская обл., г. Саратов,  
Ул. Чернышевского, д. 88, литера У