Московский институт Международных

Экономических Отношений

*Заочное отделение*

*Факультет: бухгалтерский учет и аудит*

**РЕФЕРАТ**

**Дисциплина:** ПОЛИТОЛОГИЯ … =)

**На тему:** *«Утопия и Антиутопия*».

**Выполнила:**

\*\*\*\*\*\*\*\*\*\*

Рязань --- 2003г.

## ПЛАН

1. Утопия как своеобразная форма общественного сознания:
2. характеристика направления,
3. утопический роман «Город солнца» Т.Кампанеллы,
4. роман «Эмиль, или О воспитании» Ж.Ж.Руссо,
5. утопические традиции в русской литературе: роман А.Платонова «Чевенгур».

**2.**Антиутопия как имитация жизни в ее наиболее драматических и трагических изломах:

1. понятие антиутопий,
2. творчество Дж.Оруэлла – представителя современной антиутопии,
3. повесть Р.Бредбери «451\* по Фаренгейту»,
4. антиутопический роман Е.Замятина «Мы».
5. Граница между утопией и антиутопией.

ЛИТЕРАТУРА

Особняком стоит в итальянской литературе 17 столетия **Томмазо Кампанелла** (1568 – 1639), продолжавший ренессансные традиции философской литературы.

Жизнь Кампанеллы мрачна. С 15-ти лет он в монастыре, где изучает философию и богословие. Едва достигнув совершеннолетия, включается в борьбу лучших умов своего времени против схоластики и духа авторитарности, чем навлекает на себя гнев инквизиции. Затем неугомонный мыслитель начинает мечтать об освобождении родины от испанского владычества, готовит восстание. Заговор раскрыт, и Кампанелла в тюрьме.

25 лет заключения, пыток, издевательств, лишений. Едва освобожден, едва вдохнул воздух свободы – и снова вступает в борьбу. Когда началось судебное преследование Галилея, Кампанелла выступил в его защиту. Мог ли он равнодушно смотреть на угнетение человеческой мысли? Снова преследования. Кампанелле угрожают новой тюрьмой. Философ вынужден покинуть родину. Вдали от нее, во Франции, он умирает.

Кампанелла – сын иного века, века Возрождения; он, в сущности, и не жил в 17-ом столетии, удаленный, изолированный от общественной жизни на долгие годы в стенах каземата. Так он и остался в 17-ом столетии живым преданием века Возрождения.

Его **утопический роман «Город солнца» (1623**) полон светлых мечтаний о лучшем устройстве человеческого общежития. Где-то на островах Индийского океана некий мореплаватель видел совсем иную, отличную от европейских общественных систем жизнь людей.

Там поклоняются Солнцу и верховный правитель носит имя Солнца. Там во главе государства стоят Мощь, Мудрость и Любовь. У народа есть одна книга, написанная сжато и доступно каждому, и называется она «Мудрость». Народ этот не признает собственности, видя в ней начало всех пороков. Там трудятся все. Там нет ни зависти, ни честолюбия, и все вдохновлены любовью к отечеству. Польза общества – вот высший критерий всякой целесообразности.

**Жан Жак Руссо** (1712 – 1778) – представитель левого мелкобуржуазного крыла французских просветителей, философ, социолог и эстетик, автор художественных произведений мирового значения, один из теоретиков педагогики. Как сторонник теории общественного договора, он высказывался за буржуазную демократию и гражданские свободы, за равенство людей, независимо от рождения.

Ж.Ж.Руссо считал, что в «естественном состоянии» не только не было войны всех против всех, но между людьми была дружба и гармония.

**В утопическом романе «Эмиль, или О воспитании**» (1762) Руссо резко критиковал старую феодально – сословную систему воспитания и требовал, чтобы его целью была подготовка активных граждан, уважающих труд.

Свою педагогическую теорию он развивает на примере воспитания Эмиля, сына обеспеченного дворянина. Мальчику с детских лет сопутствует воспитатель, который заботливо, день за днем в течение 20-ти лет формирует его характер, находясь с ним всегда и везде, будучи его наставником, старшим товарищем и поверенным. От мальчика удаляют все книги, которые способны лишь развратить его. Одна только история жизни Робинзона Крузо на необитаемом острове оставлена воспитаннику, ибо в ней живы и ярки картины общения человека с природой. Мальчика удаляют из города, ибо город – это бездна, губящая род человеческий.

Однако не в этой утопической обстановке воспитания Эмиля заключается смысл книги и ее достоинства. Значение трактата Руссо определяется теми общими просветительскими принципами, которые вошли в основу его педагогической системы. «Некто, знакомый мне только по своему титулу, предложил мне воспитать его сына... Если бы мне удалось ... его сын отрекся бы от своего титула, он не пожелал бы быть принцем», - заявляет Руссо. С наивной надеждой научить привилегированные сословия «отказываться от титулов» пишет Руссо свой педагогический трактат, полный сатирических выпадов против всей социальной системы феодализма. «Цивилизованный человек родился, живет и умирает в рабстве; родился он – его завертывают в пеленки, умер – заколачивают в гроб; пока он сохраняет образ человеческий, он скован нашими учреждениями».

Какова же цель воспитания по мысли философа? Она сводится к тому, чтобы дать обществу полезного человека. «Жить – вот ремесло, которому я хочу его обучить. Выйдя из моих рук, он не будет – я согласен с этим – ни судьей, ни солдатом, ни священником; он будет прежде всего человеком».

**Повесть Рэя Бредбери «451\* по Фаренгейту**» – смелая книга, - писал Говард Фаст, - в ней немало ошибок и слабостей, но это – смелая книга, хорошо и умно написанная. Этой книгой Бредбери выходит на передовую линию развернувшейся в Америке борьбы за честь и достоинство человека... Он рассказывает с гневом и страстью, редкими в нынешней американской литературе».

На страницах повести мы знакомимся с рядовыми американцами, поставленными не в какие-либо новые условия, а именно в те самые условия, которые существовали в дни, когда Рей Бредбери гневно взялся за перо. Этих американцев ХХ1 века окружают замечательные достижения техники, которые угадывает писатель; «пешеход», человек, идущий пешком, а, не мчащийся в ракетном автомобиле, необыкновенная, дикая фигура, обращающая на себя всеобщее и презрительное внимание; радио и телевидение, автоматика и телемеханика, кибернетика, атомная техника – все это достигает головокружительного уровня; люди забыли о самопроизвольно вспыхивающих пожарах, огнезащитный слой надежно покрыл стены домов, но вместе с тем необыкновенно развилась техника пожарного дела...

Гай Монтэг – главный герой повести Рэя Бредбери. Ему все время приходится иметь дело с огнем, в руках он держит рвущийся вслед за шипящей струей брандспойт. Багровое лицо пожарного не раз обожжено, одежда и руки пропахли керосином. Умело и с привычным наслаждением направляет он струю горючего в огонь. И перед ним пылают ... книги. Они мечутся и пляшут, как подпаленные птицы, их крылья пламенеют красными и желтыми перьями. Какое это наслаждение – жечь, уничтожать, превращать в пепел, черным снегом осыпающий все вокруг, делающий потные закопченные лица черными и зловещими.

Так потомственный пожарный предстает перед читателями на страницах повести. Сломя голову, мчатся пожарные по городу на своих ревущих автомобилях, едва только раздастся сигнал тревоги, или, попросту говоря, телефонный донос. Достаточно кому угодно позвонить в пожарное депо, донести на соседа, прячущего книги, обыкновенные книги,. Шекспира или Библию – все равно, книги, которые можно читать, над которыми можно думать, и свирепая команда молодчиков в шлемах, украшенных символической цифрой 451, с воем мчится на машинах – саламандрах в угрожаемое место, чтобы уничтожать, испепелять, «ужасные книги», порожденные мыслью, а вместе с ними сжечь, превратить в руины зараженный дом ослушника, преступившего основной закон будущего, запрещающий чтение книг.

Как же можно было дойти до мысли уничтожить все книги? Бредбери словами брандмейстера Битти отвечает на это: «Темп ускоряется. Книги уменьшаются в объеме. Сокращенное издание. Пересказ. Экстракт. Не размазывать! Скорее к развязке!.. Произведения классиков сокращаются до 15-минутной радиопередачи. Потом еще больше: одна колонка текста, которую можно пробежать за 2 минуты. Потом еще – 10-20 строк для энциклопедического словаря».

Бредбери рассказывает только про жизнь. И он продолжает, глядя вперед:

«Срок обучения в школах сокращается. Дисциплина падает. Философия, история, языки упразднены. Английскому языку и орфографии уделяется все меньше и меньше времени, и наконец эти предметы заброшены совсем. Жизнь коротка. Что тебе нужно? Прежде всего работа, а после работы – развлечения, а их кругом сколько угодно, на каждом шагу, наслаждайтесь! Так зачем же учиться чему-нибудь, кроме умения нажимать кнопки, включать рубильники, завинчивать гайки, пригонять болты?»

В самом деле, зачем учиться, зачем читать, если книги полны крамольных мыслей?!

Писатель вводит нас в частный дом американца, знакомит с его опустошенной женой, ищущей ухода от жизни или в ракушках – радиоприемниках, которыми она затыкает уши, находясь в нереальном, фальшивом мире эфира, или в четырех оживших телевизорных стенах своей гостиной. Она окружена там бессмысленным сверканием переливающихся красок абстрактного изображения, к которому тянут искусство современные сюрреалисты, изображающие «ничего», или внимает столь же бессмысленной. уводящей от жизни болтовне завсегдатаев ее экранной гостиной, цветных и объемных персонажей. Именующихся ее друзьями и даже «родственниками», которые при помощи хитроумного устройства называют ее по имени и оглушают беспричинным смехом, кривлянием и пьесами, которые «ничего» не говорят и в которых «ничего» не происходит.

«На одной из трех телевизорных стен какая-то женщина одновременно пила апельсиновый сок и улыбалась ослепительной улыбкой... На другой стене видно было в рентгеновских лучах, как апельсиновый сок совершает путь по пищеводу той же дамы, направляясь к ее трепещущему от восторга желудку. Вдруг гостиная ринулась в облака на крыльях ракетного самолета, потом нырнула в мутно-зеленые волны моря, где синие рыбы пожирали красных и желтых рыб. А через минуту три белых мультипликационных клоуна уже рубили друг другу руки и ноги под взрывы одобрительного хохота. Спустя еще две минуты стены перенесли зрителей куда-то за город, где по кругу в бешеном темпе мчались ракетные автомобили, сталкиваясь и сшибая друг друга. Монтэг виде, как в воздух взлетело несколько человеческих тел».

Это очень походит на сегодняшнюю телевизионную передачу, это очень напоминает современное американское телевещание, против которого восстает Бредбери, показывая, что радио оглушает, преследует на улице, в метро, отупляет, одурманивает бессмысленным текстом реклам, через уши въедаясь в мозг; телевизор к тому же еще и ослепляет, отгораживает от жизни, отнимает досуг, лишает зрения, заполняет жизнь «ничем».

И вот перед нами жертва «эфирных тисков», оглушенная репродукторами, ослепленная телеэкранами. Мы видим ее глазами героя: «... сожженные химическими составами, ломкие, как солома, волосы, глаза с тусклым блеском, словно на них были невидимые бельма, накрашенный капризный рот, худое от постоянной диеты, сухощавое, как у кузнечика, тело, белая, как сало, кожа». Она никогда не читает книг, страшась их, она только слушает ... Она не видит, а только смотрит жадными до зрелища глазами... И в ответ на признание мужа, что она вчера сожгли тысячу книг, а вместе с ними заживо женщину, она равнодушно спрашивает: «Ну и что же?» Нам понятны будут ее поступки в повести, поступки к которым хотят подготовить среднего американца идеологи заглушения голоса жизни хрипом радио. Чем бы ни были заняты люди, о чем бы они ни думали, что бы они ни делали, время от времени на их головы громыхающей каменной лавиной обрушивается рев истребителей, напоминая о близости войны:

«В ту ночь даже небо готовилось к войне. По небу клубились тучи, и в просветах между ними, как вражеские дозорные, сияли мириады звезд. Небо словно собиралось обрушиться и превратить его в кучу белой пыли. В кровавом зареве вставала луна».

Как всегда, во все времена, те, кто готовил войну, кричали о быстром и победном ее исходе. Воспитанные на этом героини повести с легкомысленными ужимками провожают на войну своих мужей. Ведь это просто пустяковая прогулка! На неделю, не больше! Так все говорят... Кто же умирает на войне? Это смешно. Умирают, прыгая с высоких зданий. Это бывает. А на войне – нет!

Герой повести Бредбери вспоминает, что его страна выиграла две атомные войны и что благополучие его сограждан куплено ценой гибели и лишений множества людей в других частях света. Но во время развертывания действия в повести на страну надвигается новая, страшная война – война, которая может продлиться всего лишь три секунды, но во время этих мгновений будут подняты в воздух американские города, превращены в пыль и люди, и машины, и здания.

Эта часть повести звучит как трезвое предупреждение, подкрепленное картиной разрушения страны, перед тем задушившей, почти погубившей свою собственную культуру.

В гневном голосе Бредбери нет отчаяния. Он не верит в окончательную гибель всего, что дорого сердцу каждого прогрессивного человека.. Даже если будут жечь книги, найдутся люди, хранители знаний. Пусть заучат она наизусть отдельные главы или целые книги, пусть сокровищницей станет их память, пусть они будут жить в лесах у костров, порвав связи со стандартным миром телевизорных стен, выслеживающих электропсов и поджигателей-пожарных, но эти лучшие сыны народа останутся носителями угнетаемой культуры, останутся для того, чтобы снова поднять высоко светоч знания, когда рухнет, пусть даже от спровоцированных атомных взрывов, мир духовного мрака.

В этой страстной вере американского писателя в лучшее будущее – подлинный гуманизм его книги, конечно, не чуждой недостатков, которые заметит читатель, но книги редкой по правдивости и мужеству автора.

Гуманизм Рея Бредбери – это его вера в лучшую часть молодежи, показанной на страницах книги в образе девушки Клариссы в противовес молодым шалопаям, развлекающимся автомобильными катастрофами и убийствами сверстников. Кларисса – глубоко поэтичная, мыслящая, мечтающая, созданная для другой жизни, она носительница заботливо переданных ей традиций расцвета культуры, проходит через всю повесть, незримо присутствуя в ней, даже после того, как сошла со страниц.

Старики ученые, выучившие наизусть тексты Шекспира и Данте, ясноглазые Клариссы, подобные солнечным лучам, взбунтовавшиеся в решительный час пожарные-поджигатели и множество других простых, готовых проснуться людей из народа – вот те, кто, по глубокому убеждению писателя, способен победить в исторической борьбе человечества за культуру.

**Перу Евгения Ивановича Замятина (1877 – 1937) принадлежит известный антиутопический роман «Мы**».Писатель родился в г.Лебедяне ныне Липецкой области, учился в гимназии в Воронеже, откуда вывез в Петербург, став студентом знаменитой «корабелки», не только золотую медаль за успехи в достижении основ наук, но и жизненные впечатления, которые станут художественным материалом его творчества. Ироничная, живая проза Е.Замятина сегодня широко известна читателю, так же как и история непечатания его антиутопического романа «Мы». Написанный, по свидетельству автора, в 1920 году, он увидел свет в английском переводе в 1924 году, но по-русски даже эмиграция прочитала его в нью0йоркском издании лишь в 1952 году.

В России же читатель легально смог получить запретный роман в 1988 году. Этой встрече предшествовали «проработочная» критика, всевозможные идеологические обвинения, априорно формирующие самые неожиданные представления о романе. Этот критический шлейф из прошлого и сегодня мешает встрече читателя с произведениями Е.Замятина. Антисоветская, антикоммунистическая направленность априорных читательских представлений, обеспечивая сиюминутный интерес, мешают постичь истинную глубину романа.

Сам автор видел свой роман в литературном, а не идеологическом контексте. Так, в 1923 году он включал его в ряд современной фантастики – «философской,социальной,мистической» вместе с произведениями своих как соотечественников и современников – А.Толстого, И.Эренбурга, В.Каверина, Л.Леонова, так и европейцев – Б.Шоу, Э.Синклера и других.

Для Замятина в этой художественной тенденции на первом плане – задачи мировоззренческие, связанные с мышлением ХХ века: "«Сама жизнь -–сегодня перестала быть плоско-реальной; она проектируется не на прежние неподвижные, но динамические координаты Эйнштейна, революции».Не случайно, что Эйнштейн и революция для Евгения Замятина – в одном ряду: для писателя революция не была событием только политическим. В статье «О литературе, революции, энтропии и прочем», написанной после романа «Мы» он заметил: «Революция - всюду, во всем, она бесконечна, последней революции нет – нет, нет последнего числа. Революция социальная (то есть та, которую абсолютизировало и канонизировало советское официальное сознание) – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон...»

По сути дела настойчивое возвращение Замятина к идеям романа «Мы» в 20-ые годы можно рассматривать как форму протеста писателя против суженного толкования произведения. Оно совпало с тем, что в общественном сознании онтологический, космический смысл революции сводился к масштабам политического события, а еще конкретнее – к одной дате – 25 октября (7 ноября) 1917 года.

Представление о революции как о процессе заменялось утверждением о ее законченности. Универсальный закон подменялся задачами захвата власти, то есть сиюминутным, политическим смыслом. А между тем непрочитанный современниками роман Е.Замятина анализировал последствия остановившейся в своем развитии жизни. Так возник образ города, отделенного стеной от всего мира, где идея универсального развития, движения, подменялась всеобщей и равной сытостью, идеей равенства, доведенной до абсурда: не только в социальном плане, но и во всех сферах человеческой жизни, которые всегда были царством индивидуального -–в интеллектуальной, эмоциональной областях.

Идея всеобщего равенства, прямолинейно истолкованная, показывает Евгений Замятин, ведет не вперед, а назад – к уравнительному распределению, к первобытному коммунизму, к исчезновению человека сначала в плане духовно-психологическом, а затем – и в прямом, физическом смысле.

Люди превращаются в «нумера», которые так легко уничтожаются! Посмотрите, как эстетизированно убивают в романе бунтарку 1-33. «Затем ее ввели под Колокол. У нее стало очень белое лицо, а так как глаза у нее темные и большие – то это было очень красиво» – наблюдает смерть героини тот, кто еще совсем недавно ее любил как человек, а теперь превращен в «нумер» в мире, где Интеграл, Единое Государство, Колокол становятся важнее человека, утратившего имя. Именами собственными стали символы Единого Государства. Вещь вытеснила живое существо.

Эстетизация наблюдений за человеческими муками, за сопротивлением человеческого духа («и она все-таки не сказала ни слова»), пренебрежение самим человеком во имя идеи и вещи, вероятно, и есть главное предостережение Евгения Замятина не только нашей стране, не только социализму. Это предостережение всей европейской цивилизации, когда-то сделавшей технократический рай «Город Солнца» своей утопией, своим желаемым будущим.

Теоретически прекрасная идея при соприкосновении с жизнью становится ее врагом. Она уничтожает не только человека, но и все живое. У такого мира, который поглощает без сожаления «Я», отказывается от неповторимости личности, нет будущего.

В романе «Мы» обреченность замкнутого существования города обозначена тем, что беспредельный мир за стеной сохраняет свою запретную привлекательность даже для «нумеров», Исполнителей воли Единого Государства.

Интеграл, который должен был обозначить полную победу Государства, техники над человеком, свою задачу не выполнил. Мир за стеной города-государства не утратил своей живительной неповторимости и непредсказуемости: «Все (с борта Интеграла) торопливо залпом глотали неведомый застенный мир – там, внизу. Янтарное, синее, зеленое: осенний лес, луга, озеро».

Бескрайний «застенный» мир природы, ее энергия несут гибель Единому Государству, власти Благодетеля, уравнительному счастью «нумеров». Протест против царства «Мы» в романе возникает беспрестанно, и там, где его, кажется, нельзя ожидать. Его основой может стать любая, самая незначительная непохожесть на других.

Д-503 отличен от прочих «нумеров» в одинаковых голубых юнифах, скрывающих природное различие мужчин и женщин всего лищь малостью: у него волосатые руки. Замечая свое отличие от других,. Сначала стыдясь его, Д-503 делает первый шаг из духовного плена Единого Государства: он начинает писать дневник.

И пусть первые его страницы – пересказ Государственной Газеты. Восторг от прямой линии («...линия Единого Государства – это прямая») незаметно для пишущего сменяется сумбуром, противоречиями личной жизни «нумера», идущего от «Мы» к «Я», от «нумера» к человеку.Однако вырваться из-под власти Единого Государства, содержащего специальные службы, невозможно. Бунт одиночки становится основанием для всеобщей кампании по истреблению фантазии.Фантазия – «лихорадка, которая гонит вас бежать все дальше – хотя бы это «дальше» начиналось там, где кончается счастье»,- внушает Государственная Газета.

Итак, счастье «Города Солнца» – отсутствие желаний, конец пути, а значит – смерть. К такому закономерному итогу приводит неумолимая логика прямой линии, логика тоталитарного государства, какую бы идеологию оно ни исповедовало. Не человек, а «нумер», лишенный неба над головой, прекрасного в своей непредсказуемости мира за Стеной главная цель Единого Государства. Из «нумеров» составляются армии и толпы, для «нумеров» идея важнее жизни, когда эстетика убивает сострадание не только к человеку, но и ко всему живому. Общегосударственному истреблению «Я» может противостоять только человек. Таким образом, роман «Мы» - яркий, художественно завершенный протест против превращения человека в «нумер», лишенного собственной, только ему принадлежащей судьбы.

**Граница между утопией и антиутопией** оказывается границей между разумом и безумием. В этом разграничении как раз и осуществляется переход к полноте человеческого существования, как правило, трагичный для тех, кто его осуществляет.

Антиутопию как жанр определяет СПОР с утопией, причем не обязательно спорить с конкретным автором, с конкретной утопией. В романе Е.Замятина «Мы» читатели увидели не только пародию на проекты пролеткультовцев, но и на фордизм, учение Тейлора, задумки футуристов. Михаил Козырев в «Ленинграде» увидел бессмысленность бунта против железной псевдопролетарской диктатуры.   
 Пафос «Чевенгура» и «Котлована» А.Платонова по сути направлен против целого ряда утопий, непрерывно возникающих и описывающихся на страницах его произведений.

Аллегорические антиутопии в несколько иной форме опровергают или пародируют конкретные утопии, возникавшие во внетекстовой реальности и потому легко узнававшиеся читателями. Антиутопия спорит с целым жанром, всегда стараясь облечь свои аргументы в занимательную форму. Можно говорить об исконной жанровой направленности антиутопии против жанра утопии как такового. Это подтверждают и детективные антиутопии, популярные в последнее время.

Структурный стержень антиутопии – ПСЕВДОКАРНАВАЛ. Принципиальная разница между классическим карнавалом и псевдокарнавалом – порождением тоталитарной эпохи – заключается в том, что основа карнавала – амбивалентный смех, основа псевдокарнавала – абсолютный страх.В отличие от смеха, который амбивалентен, страх безусловен и абсолютен. Смысл страха в антиутопическом тексте заключается в создании совершенно особой атмосферы, того, что принято называть «антиутопическим миром». Как и следует из природы карнавальной среды, страх соседствует с благоговением перед властными проявлениями с восхищением ими. Благоговение становится источником почтительного страха, сам же страх стремится к иррациональному истолкованию.

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

Разрыв дистанции между людьми, находящимися на различных ступенях социальной иерархии, вполне возможен, и даже порой считается нормой для человеческих взаимоотношений в антиутопии.

ДОНОС становится нормальной структурной единицей, причем рукопись, которую пишет герой, можно рассматривать как донос на все общество, целью которого является стремление предупредить, известить, обратить внимание, проинформировать, словом, донести читателю информацию о возможной эволюции современного общественного устройства.

Карнавальные элементы проявляются еще и в ПРОСТРАНСТВЕННОЙ МОДЕЛИ: от площади до города или страны, а также – в ТЕАТРАЛИЗАЦИИ ДЕЙСТВИЯ. Иногда автор прямо подчеркивает, что все происходящее – розыгрыш, модель определенной ситуации, возможное развитие событий, будь то «шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля», отражающее карнавальный пафос резких смен и кардинальной ломки или что-либо другое.

ГЕРОЙ антиутопии всегда ЭКЦЕНТРИЧЕН. Он живет по законам аттракциона. Аттракцион оказывается «эффективным как средство сюжетосложения именно потому, что в силу экстремальности создаваемой ситуации заставляет раскрываться характеры на пределе своих духовных возможностей, в самых потаенных человеческих глубинах, о которых сами герои могли даже и не подозревать»\* Собственно, в эксцентричности и аттракционности антиутопического героя нет ничего удивительного: ведь карнавал и есть торжество эксцентричности. Участники карнавала одновременно и зрители и актеры, отсюда и аттракционность, причем буквально на всех уровнях, подтверждая его емкое и многостороннее определение, данное А.И.Липковым\*:

«- в плане коммуникативном: сигнал повышенной мощности,

управляющий моментом вступления в коммуникацию или

вниманием реципиента в процессе коммуникации;

* в плане информационном: резкое возрастание поступающей информации в процессе восприятия сообщения;
* - в плане психологическом...: интенсивное чувственное или психологическое воздействие, направленное на провоцирование определенных эмоциональных потрясений;
* в плане художественном: максимально активное, использующее психологические механизмы эмоциональных потрясений средство достижений поставленных автором произведения задач, желаемого «конечного идеологического вывода».

РИТУАЛИЗАЦИЯ ЖИЗНИ – еще одна структурная особенность антиутопии. Общество, реализовавшее утопию, ритуализовано. Там, где царит ритуал, невозможно хаотичное движение личности. Напротив, ее движение запрограммировано. Сюжетный конфликт возникает там, где личность отказывается от своей роли в ритуале, и предпочитает свой собственный путь. В этом случае она неизбежно становится той «сывороткой», которая изменяет само жанровое качество произведения, без нее нет динамичного сюжетного развития.

Антиутопия же принципиально ориентирована на занимательность, развитие острых, захватывающих коллизий. В антиутопии человек непременно ощущает себя в сложнейшем, иронико-трагическом взаимодействии с установленным ритуализованным общественным порядком.

Его личная, интимная жизнь весьма часто оказывается чуть ли не единственным способом проявить свое «Я». Отсюда – эротичность многих антиутопий, гипертрофированность сексуальной жизни героев. ТЕЛЕСНОЕ становится ВОЗБУДИТЕЛЕМ ДУХОВНОГО, низменное борется с возвышенным, пытаясь пробудить его ото сна.

Если утопия регламентирует жизнь человека во всем, в том числе и его сексуальную жизнь, то чувственность становится порой предметом особого внимания антиутопии. Утопия до развращенности целомудренна, ибо степень государственного регламентированного разврата достигает той точки, когда качество переходит в противоположное. Антиутопия же развращена до целомудренности, ибо отказ участвовать в благословленном государством разврате становится показателем целомудренности героя.

Извращенной и запачканной выглядит в антиутопии любовь разрешенная, легальная.

Одна из традиционных схем русского романа – слабый, колеблющийся мужчина и сильная волевая женщина, стремящаяся силой своего чувства возродить его жизненную активность – забавно трансформируется. Между ними появляется третий – государство – безлюбое и любвеобильное одновременно, любящее себя двуполое, многосимволичное и многофункциональное. Оно любит себя самое, но паразитически усваивает и каждого из своих граждан.

Итак, антиутопия отличается от утопии своей жанровой ориентированностью на личность, ее особенности, чаяния и беды: АНТРОПОЦЕНТРИЧНОСТЬЮ. Личность в антиутопии всегда ощущает сопротивление среды. СОЦИАЛЬНАЯ СРЕДА и ЛИЧНОСТЬ – вот ОСНОВНОЙ КОНФЛИКТ антиутопии.

Весьма своеобразны АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ антиутопии. Нагляднее всего их можно сравнить с басенными аллегориями. В басне животные персонифицируют те или иные человеческие качества, пороки и добродетели. Антиутопия подхватывает эту функцию образов животных, однако дополняет специфической нагрузкой, реализуя по ходу сюжетного действия интересы тех или иных общественных групп, становятся узнаваемой пародией на известных деятелей, шаржируют социальные стереотипы.

Утопию и антиутопию нельзя не сравнивать. Их общее, генетическое родство предполагает сравнение и отталкивание друг от друга. Все, что можно найти в антиутопии статичного, описательного, дидактичного – от антиутопии. Антиутопия смотрится в утопию с горькой насмешкой. Утопия же не смотрит в ее сторону, вообще не смотрит, так как она видит только себя и увлечена только собой. Она даже не замечает, как сама становится антиутопией по наиболее распространенному структурному приему «клин клином». Отсюда МАТРЕШЕЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ антиутопии, включение утопических описаний в антиутопическое повествование.

В сравнении с научной фантастикой антиутопия рассказывает о куда более реальных и легче угадываемых вещах. Научная фантастика скорее ориентируется на поиск иных миров, моделирование иной реальности, иной «действительности». Мир антиутопии более узнаваем и легче предсказуем.

Это не означает, что антиутопия значительно расходится с фантастикой. Она активно ИСПОЛЬЗУЕТ ФАНТАСТИКУ КАК ПРИЕМ, расходясь с нею как с жанром.

Научная фантастика дает бесчисленные варианты ТРАНСФОРМАЦИИ ВРЕМЕННЫХ СТРУКТУР, которые заимствует антиутопия. Она всегда проникнута ощущением застывшего времени, поэтому авторский пафос – в его «поторапливании». Испортилась Часовая Скрижаль в Едином Государстве, застыло время в Чевенгуре, задремало – в «Приглашении на казнь». Время всегда кажется антиутопии слишком замедлившим свой бег. Отсюда – неприменная попытка заглянуть в будущее, логически продолжить историю, заглянуть в завтрашний день, но при этом – закамуфлировать скачок во времени.

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

Попытки заглянуть в будущее оказываются сродни взгляду в лицо судьбе, потому и конфликт приобретает масштабы СХВАТКИ ЧЕЛОВЕКА С СУДЬБОЙ. При таком масштабе конфликта неизбежно укрупнение – либо судьбы, либо героя, либо времени. Победа одного из них оказывается безоговорочной и катастрофичной одновременно.

ПРОСТРАНСТВО антиутопии всегда ограничено. Это жилье героя, на которое он в обществе воплощенной утопии теряет право. Так Д-503 живет в стеклянных стенах. Реальное в антиутопии – пространство надличностное, государственное, принадлежащее социуму, власти, которое может быть замкнутым,расположеным вертикально, создающим КОНФЛИКТ ВЕРХА И НИЗА.

Страх составляет внутреннюю атмосфере антиутопии.Но нельзя бесконечно долго бояться. Человек тянется к удовольствию. Он находит его либо в патологическом унижении перед властью, либо в изуверском насилии над отведенной для этого частью общества, что производит еще более страшное впечатление на всех остальных. Происходит КОНДЕНСАЦИЯ САДО-МАЗОХИСТСКИХ ТЕДЕНЦИЙ в социуме. Взаимонаправленные садизм и мазохизм структурируют репрессивный псевдокарнавал, а карнавальное внимание к телесному ведет к гипертрофии садо-мазохистских тенденций, что обусловливает повышенное внимание в антиутопиях к теме смерти: то появляются сцены казни, то распятия, то умерщвление плоти.

# 

# ЛИТЕРАТУРА

Артамонов С.Д. История зарубежной литературы ХУП-ХУШ вв., М., «Просвещение», 1979,с.29-30, 446.

Р.Бредбери «451\* по Фаренгейту», М., 1953, с.5-7.

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

Ланин Б.А., Боришанская М.М. Русская антиутопия ХХ века, М., 1994, с. 124, 234-246.

Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принципы аттракциона, М., 1990, с.200.

Русское литературное зарубежье (Библиотечка школьника), Воронеж, 1997, с.4-7.

Философский энциклопедический словарь под ред.Ильичева Л.Ф., М., 1983, с.29, 708, 710-711.

Философский словарь под ред. Розенталя М.М., М., 1975, с.64-65, 258-259, 456.