

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

Москва 2026

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

А.В. АМЕЛИНА

АНТИУТОПИЯ

**В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

(И. ГАУССМАНН, Я. ВАЙСС, М. МАЙЕРОВА)

Москва 2026

УДК 82.09
ББК 83.3(4Че)
А61

Ответственный редактор:

Е.Н. Ковтун.

Рецензенты:

И.Е. Адельгейм,
А.Г. Гачева.

Амелина А.В. Антиутопия в чешской литературе первой трети XX века (И. Гауссманн, Я. Вайсс, М. Майерова) / Отв. ред. Е.Н. Ковтун. — М.: Институт славяноведения РАН, 2026. — 192 с.

Книга посвящена яркому феномену, одной из доминант чешской культуры — антиутопии первых десятилетий XX в., давшей мировой литературе после образования независимой Чехословакии не только шедевры Карела Чапека, но и десятки других произведений самых разных жанров и художественных достоинств — от высокоинтеллектуальных до рассчитанных на массового читателя. В представленном исследовании анализируется творчество крупных чешских писателей XX в. — Иржи Гауссманна, Яна Вайсса и Марии Майеровой, чьи антиутопии стали демонстрацией многообразия осмысления утопических идей эпохи и проецирования в будущее негативных, современных им социальных тенденций.

ISBN 978-5-7576-0544-9
DOI: 10.31168/7576-0544-9

© Институт славяноведения РАН, 2026
© Анна Вячеславовна Амелина, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	7
Введение.....	9
Глава I. Утопия, антиутопия и жанр:	
теоретический аспект	21
§1. Феномен утопии и антиутопии как объект научного изучения	22
§ 2. Философские основы исследования утопии и антиутопии.....	27
§ 3. Утопия и антиутопия как жанры	39
Глава II. Антиутопия в творчестве	
Иржи Гауссманна	
§1. Творчество И. Гауссманна: биографические истоки и критическая рецепция	57
§ 2. Формы реализации антиутопии в стихотворных произведениях И. Гауссманна.....	68
§ 3. Жанровое своеобразие антиутопических рассказов И. Гауссманна	80
§ 4. Роман «Фабричное производство добродетели» как антиутопия..	90
Глава III. Антиутопия в творчестве	
Яна Вайсса	
§ 1. Творчество Я. Вайсса: биографические истоки и критическая ре- цепция	99
§ 2. Антиутопия в творчестве Я. Вайсса 1920-х гг.	109
§ 3. Критическое осмысление утопических идей в творчестве Я. Вайсса 1930-х гг.	124

Глава IV. Антиутопия в творчестве Марии Майеровой

§ 1. Творчество М. Майеровой: биографические истоки и критическая рецепция	137
§ 2. Утопия в творчестве М. Майеровой и предпосылки возникнове- ния антиутопии	149
§ 3. Роман «Площадь республики» как антиутопия	159
§ 4. Роман «Плотина» как антиутопия.....	171
Заключение	187

ОТ АВТОРА

Книга была подготовлена к публикации по результатам защиты одноименной диссертации на соискание степени кандидата филологических наук. Теоретическое осмысление вынесенной в название проблемы представляло особую сложность: феномен антиутопии оказался гораздо сложнее и шире, чем просто литературный жанр. Так же, как и утопию, антиутопию социальная философия изучает как отдельный тип сознания, способный реализовываться в различных сферах человеческой деятельности, помимо литературы. Этот факт нельзя не учитывать, поскольку нельзя не учитывать природу цельного явления, обращаясь к разным формам его воплощения. В свою очередь, при исследовательском анализе это позволяет решить проблему, казавшуюся на начальном этапе работы над темой неразрешимой — вывести единый принцип изучения разнородных художественных текстов, объединенных антиутопическим содержанием. Автор представленной книги, филолог по образованию, был вынужден пойти на совмещение литературоведческого анализа с элементами социально-философского. Остается надеяться, что результаты данного междисциплинарного подхода найдут развитие в трудах заинтересованных специалистов в области социальной философии.

Выражения признательности

Разумеется, неоценимую роль в том, что этот труд дождался своей защиты и публикации, сыграли учителя и консультанты автора. Интерес к Я. Вайссу возник еще в студенческие годы, его творчеству посвящена дипломная работа под руководством д.ф.н., проф. Елены Николаевны Ковтун — она же, ввиду удивительного стечения обстоятельств, спустя долгие годы стала ответственным редактором представленной книги и помогла довести ее до нынешнего законченного состояния. Огромное влияние на формирование автора как исследователя оказала уже ушедшая от нас д.ф.н. Людмила Норайровна Будагова — наставница, которой автор обязан своей искренней увлеченностью славистикой.

Поддержка и профессиональные консультации коллег также позволили значительно повысить качество работы, за что

автор им чрезвычайно признательна — это сотрудники Института славяноведения РАН к.ф.н. Ирина Александровна Герчикова, Татьяна Юрьевна Кравченко, к.ф.н. Анна Юрьевна Пескова, д.ф.н., проф. покойный ныне Игорь Иванович Калиганов, к.ф.н. Юлия Анатольевна Созина, к.ф.н. Елена Зофьяровна Шакирова, д.ф.н. Надежда Николаевна Старикова, д.ф.н., проф. Алла Геннадьевна Шешкен. Отдельно автору хотелось бы отметить помощь чешских коллег — специалиста по чешской антиутопии Петра Гр-танека (doc. PhDr. Petr Hrtánek, Ph.D.) и знатока творчества Я. Вайсса Вилема Кмуничека (Mgr. Vilém Kmuníček).

Особую благодарность автор выражает научному руководителю диссертационного исследования д.ф.н. Ирине Евгеньевне Адельгейм и официальным оппонентам на защите — д.ф.н., доц. Елене Юрьевне Козьминой, д.ф.н., доц. Леониду Алексеевичу Мальцеву и д.филос.н., проф. Таисии Сергеевне Паниотовой, а также авторам отзывов на автореферат — к.ф.н., доц. Галине Мирославовне Лесной, к.ф.н. Марии Алексеевне Петровой, д.филос.н., проф. Ирине Васильевне Фроловой, без которых не состоялась бы успешная защита и без которых научные результаты диссертационного исследования не прошли бы проверку на прочность и не подверглись бы коррекции под строгим, но доброжелательным профессиональным взглядом со стороны.

Нельзя не выразить признательность за организационное сопровождение защиты диссертационному совету МГУ.059.5, в особенности председателю д.ф.н., проф. Василию Ивановичу Толмачеву и ученому секретарю к.ф.н. Наталии Кирилловне Полосиной, а также дирекции Института славяноведения РАН — к.ф.н. Елене Семеновне Узенёвой, к.и.н. Никите Сергеевичу Гусеву и зав. отделом аспирантуры к.филос.н. Оксане Анатольевне Запеке.

И, наконец, автор выражает сердечную благодарность первым рецензентам этой работы — членам своей семьи — за поддержку в стремлении довести исследование до конца.

ВВЕДЕНИЕ

Представленное исследование посвящено чешской литературной антиутопии¹ первой трети XX в. на примере творчества Иржи Гауссманна (Jiří Haussmann, 1898–1923), Яна Вайсса (Jan Weiss, 1892–1972)² и Марии Майеровой (Marie Majerová, 1882–1967). Антиутопия стала ярким культурным явлением XX в. и не сдает своих позиций и в новом тысячелетии³. Создавая негативные образы общества с пессимистичными перспективами и осмысляя тем самым социальные процессы, антиутопия способна и влиять на них через воздействие на общественное сознание не меньше утопии⁴, в связи с чем актуальность ее изучения гуманитарной наукой несомненна. Воплощаясь в художественных жанрах, антиутопия всегда была связана с социальной мыслью, поэтому литературную антиутопию, сформировавшуюся как романский жанр в первой трети XX в., мы рассматриваем не только в качестве эстетического явления, но и, обобщая научные разработки в области социальной философии⁵, по аналогии с утопией, — как отдельный тип сознания (то есть тип видения человеком окружающего мира) с присущими этому сознанию характерными структурными признаками. Кроме того, при изучении антиутопии

¹ В данной работе мы не делаем различия между понятием «антиутопия» и менее употребительными смежными терминами — дистопия, какотопия и др., рассматривая эти варианты как явления одного порядка.

² В данной работе мы сохраняем оригинальное написание двоянных согласных в фамилиях рассматриваемых писателей — Haussmann, Weiss. В русскоязычных источниках встречаются и другие варианты — например, Гауссман, Вейс.

³ Особенно это касается последних нескольких лет, когда на фоне пандемии и напряженной геополитической ситуации количество публикуемых антиутопических произведений насчитывает десятки в год в разных поджанрах. См. также работы по антиутопии XXI в.: Воробьева А.Н. Русская антиутопия XX — начала XXI веков в контексте мировой антиутопии: дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2009; Костенкова В.В. Антиутопия начала XXI века в динамике жанровых трансформаций: дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2019; Stillman P. Twenty-first Century Critical Dystopias // More After More. Essays Commemorating the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's / Eds. K. Olkusz, M. Kłosiński, K.M. Maj. Kraków: Utopiafacta ficta research centre, 2016. P. 56–73; и др.

⁴ См., например: Stock A. Modern Dystopian Fiction and Political Thought: Narratives of World Politics. London: Routledge, 2018; Брега С.С. Феномен антиутопии в социальных практиках современности: социально-философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010.

⁵ См.: Сизов С.С. Утопия и общественное сознание: философско-социологический анализ. Л.: Изд-во ЛГУ, 1988; Фролова И.В. Утопия: сущность и развитие (опыт социально-философской концептуализации): дис. ... д-ра филол. наук. Уфа, 2005; Черткова Е.Л. Утопия как тип сознания // Общественные науки и современность. 1993. № 3. С. 71–81; Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала // Идеал, утопия и критическая рефлексия / Отв. ред. В.А. Лекторский. М.: Росспэн, 1996. С. 156–187; и др.

мы не можем обойтись без рассмотрения структуры утопического сознания и истории эволюции утопических идей, с которыми антиутопия часто полемизирует.

В чешской литературе XX в. и утопия, и антиутопия стали важным фактором культурного развития прежде всего в межвоенный период, на этапе становления общественных и политических институтов (после обретения чехами и словаками национальной независимости в 1918 г.) и выбора дальнейшего пути развития. В эту «золотую» для чешской истории эпоху литературная (анти)утопия становится чрезвычайно популярной — в Чехии наблюдается настоящая «волна утопичности» (формулировка чешского литературоведа А.М. Пиши⁶; до этого чешская (анти)утопическая традиция была представлена лишь единичными случаями). (Анти)утопическая литература, которая насчитывала, по данным наших изысканий, более полусотни произведений, стала ярким и многогранным эстетическим явлением, безусловно, заслуживающим научного осмысления.

В этих произведениях отразились основные социокультурные сдвиги чешского общества. После Первой мировой войны Чехия (в составе ЧСР) оказалась не только в новом геополитическом положении, но и на распутье между двумя системами и идеологиями. С одной стороны — капиталистический мир американской и европейских (в особенности французской) демократий, оказывающий сильное влияние на политическую, экономическую и культурную жизнь чешского общества⁷, с другой — образ социалистической пореволюционной России, в котором представители левых политических движений видели решение проблем социальной несправедливости. Кроме того, сам факт национальной независимости стал для чешского общества настоящим потрясением. Ее обретение дало чехам веру в пластичность окружающего их мира: «Послевоенная эпоха строительства чехословацкого государства жила ощущением, что общество можно как угодно конструировать и реформировать, и поэтому выдавала литературные утопии о том, как переделать мир»⁸. Освободившись

⁶ *Píša A.M. Vlna utopičnosti // Píša A.M. Směry a cíle: kritické listy z let 1924–1926. Praha: František Svoboda a Solář Roman, 1927. S. 142–153.*

⁷ В частности, в связи с тем фактом, что в процессе образования независимой Чехословакии большую роль сыграли именно США и Франция. В Чехии в первые годы межвоенного двадцатилетия даже сложился своеобразный культ американского президента В. Вильсона (о его роли в образовании ЧСР см.: *Blahož J. Ústavněpolitické koncepce prezidenta W. Wilsona a vznik Československé republiky // Právník. Ročník 157/2018. Číslo 10. S. 799–811.*

⁸ *Bělíček P. Dějiny české literatury v statistických grafech a tabulkách. IV: Od poetismu po dnešek. Praha: Urania, 2009. S. 86.* Переводы с чешского в данной работе выполнены ее автором.

от бремени борьбы за национальную независимость, чешские авторы обратились, с одной стороны, к проблемам социальным и осмыслению выбора между социалистическим и капиталистическим путями развития, а с другой — к вопросам дальнейшего выживания и существования чехов как нации.

Кроме того, возникновению «волны утопичности» способствовали травмирующий опыт Первой мировой войны и в целом кризис европейского общественного сознания, а также участие чехов в гражданской войне в России на стороне разных политических сил (что привело в дальнейшем к возникновению как утопий, так и антиутопий в зависимости от позиций авторов). Тенденции развития общества, связанные с промышленным бумом, тоже не могли не повлиять на массовое сознание. Например, чешский предприниматель Томаш Батя в рамках своей «империи»⁹ создал целую идеологическую инфраструктуру (со своими СМИ, книгами, фильмами) с целью воспитать поколение молодых технократов, холодных и логичных¹⁰ — что вызвало реакцию авторов антиутопий, направленную против низведения человека до статуса механического существа.

Помимо десятков (анти)утопических произведений, можно привести в качестве примера интересное явление — деятельность Александра Зоммера-Батека, народного проповедника, который организовал публичные лекции (одна из них была посвящена взглядам чешского утописта XIX в. А. Сметаны), а потом на собственные средства издавал их в виде брошюр. Кроме того, он также выпускал журнал «Вестник Кежбыбыл» (*Zpravodaj Kežbybyl*) — это была информационная служба идеального города Кежбыбыли¹¹, население которого жило по принципам Зоммера-Батека, а их соседи, наоборот, напоминали обитателей обычного города¹².

Особенностью чешской «волны утопичности» стали специфические жанровые формы, которые сегодня с трудом вписываются в привычную жанровую модель. Причины этого феномена, возможно, выявит дальнейшее исследование чешской (анти)утопической литературы,

⁹ Т. Батя в 1894 г. основал обувную мануфактуру, а в межвоенный период его предприятие представляло уже концерн, куда входили заводы, типографии, СМИ, училище, системы транспорта, спортивный клуб, больница и т. д.

¹⁰ Neff O. Něco je jinak. Praha: Albatros, 1981. S. 122.

¹¹ Буквальный перевод названия города — «Вот бы они были», его грамматическое окончание предполагает женский род мн.ч. или неодушевленный мужской род мн.ч.

¹² Подробнее см.: Adamovič I. Utopické vize ve staré české SF // Ikárie. 1995. Číslo 9. S. 45.

однако очевидно, что одна из них — **воздействие других национальных литератур**. Практически каждый литературовед, обращающийся к чешской (анти)утопической проблематике, заявляет о влиянии Г. Уэллса. За первые три десятилетия XX в. в Чехии вышло более 60 изданий английского фантаста, среди которых «Современная утопия», «Пища Богов» и «Машина времени», — и использование популярного мотива появления определенных изобретений в утопических произведениях рассматривается как непосредственное наследие Уэллса¹³. В чешских исследованиях по (анти)утопии как современных¹⁴, так и 1920-х гг.¹⁵ среди писателей, оказавших значительное влияние на чешскую «волну утопичности», в одном ряду с Уэллсом называют И.Г. Эренбурга и его роман «Трест Д.Е.» (1923). (Отметим также, что Уэллса считал своим предшественником и Е.И. Замятин, который в свою очередь стал объектом жанровой полемики для О. Хаксли и Дж. Оруэлла — авторов самых знаковых антиутопий XX в.) Однако роман Эренбурга издан в Чехии в 1924 г., эталон жанра антиутопии роман «Мы» Замятина — только в 1927 г., «Конец цивилизации» Хаксли — в 1933 г., а многие главные чешские антиутопические произведения вышли уже в первой половине 1920-х гг. Таким образом, к моменту появления в Чехии многих жанроустанавливающих европейских антиутопий в чешской литературе уже сложилась своя жанровая традиция, которая, с одной стороны, опиралась на собственные немногочисленные образцы, созданные ранее, и, с другой стороны, полемизировала преимущественно с Уэллсом. Также отметим вероятное влияние романа «Железная пята» Дж. Лондона, который вышел по-чешски в 1921 г. и, скорее всего, не мог не привлечь внимания писателей набирающего в Чехии силу левого движения.

Обращаясь к проблеме чешской (анти)утопической литературы первой трети XX в., нельзя не сказать о **предшествующей традиции**. Первым чешским автором утопического произведения считается Ян Амос Коменский, чье сочинение «Лабиринт света и рай сердца» (*Labyrint*

¹³ Neff O. Pět etap české fantastiky // Adamovič I. Slovník české literární fantastiky a science fiction. Praha: R 3, 1995. S. 15.

¹⁴ Machek J. Báječné nové světy, současnost a budoucnost v meziválečné české utopické beletrii // Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru / Ed. I. Taranenková, M. Jareš. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2012. S. 70, 74; Hájková A. Humorné utopie kolem první světové války // Literární měsíčník. Ročník 17/1988. Číslo 6. Červen. S. 97.

¹⁵ Например: Rutte M. Vědecká utopie v soudobém českém románě // Cesta. Ročník 8/1925-1926. Číslo 3. S. 48; Píša A.M. Vlna utopičnosti. S. 147.



světa a ráj srdce, 1623) называют и утопией, и антиутопией¹⁶. Как и в труде Т. Мора (о влиянии которого, наряду с Т. Кампанеллой и И. Андреем, упоминается неоднократно¹⁷), у Коменского изображаются два мира — несовершенный земной и идеальный (с чем, собственно, и связаны жанровые разночтения исследователей «утопия/антиутопия»), однако его идеальное общество строится не в миру, а в духовной сфере, в «скрытом измерении реальности»¹⁸ — тем самым Коменский отступает от откровенно еретической природы утопии¹⁹.

Следующие чешские (анти)утопические произведения появятся только в XIX в. В чешском литературоведении довольно распространено разделение (анти)утопической литературы на «серьезную» и «сатирическую», а под термином «утопия» часто понимается и положительная, и отрицательная ее разновидности. Основоположителем и одним из первых авторов «серьезной» негативной утопии, созданной задолго до появления произведений Г. Уэллса, выступавших для чехов образцами жанра в XX в.²⁰, считают Я. Арбеса, и в этой связи, как правило, упоминают романетто ²¹ «Мозг Ньютона» (*Newtonův mozek*, 1877) и «Кандидаты на существование» (*Kandidáti existence*, 1878). В работах об утопическом также часто рассматриваются романы зачинателя «сатирической» утопии С. Чеха «Правдивое описание путешествия пана Броучека на Луну» и «Новое эпохальное путешествие пана Броучека, на этот раз в XV столетие» (*Pravý výlet pana Broučka do Měsíce, Nový epochální výlet pana Broučka, tentokráte do XV. století*, 1888), а с ними и менее известный рассказ «Наброски из 2070 г.» (*Náčrtky z roku 2070*, 1870). Здесь исследователи неоднократно отмечают открытое следование традициям Дж. Свифта²², при этом

¹⁶ Čurín M. Ke kořenům žánru fantasy v české literatuře // Mezi deklamováním a románem (Proměny žánrů v české a slovenské literatuře) / Ed. S. Fedrová, J. Hejkl, A. Jedličková. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. S. 170.

¹⁷Например: Kardyni-Pelikánová K. Utopie i antiutopie w literaturze czeskiej // Prace Polonistyczne. T. 31. 1975. S. 100.

¹⁸ Hodrová D. Místa s tajemstvím: (kapitoly z literární topologie). Praha: KLP, 1994. S. 26.

¹⁹Подробнее см., например: Doležel L. Fikční svět Labirinta světa a ráje srdce // Doležel L. Studie z české literatury a poetiky. Praha: Torst, 2008. S. 30–39.

²⁰ Hodrová D. Utopie // Hodrová D. Poetika české meziválečné literatury. Praha: Československý spisovatel, 1987. S. 82.

²¹Введенный в чешскую литературу Я. Арбесом жанр особого типа новеллы, отражающей противоречие между таинственными явлениями жизни и их научным объяснением.

²² Holý J. Možnosti interpretace: česká, polská a slovenská literatura 20. století. Olomouc: Periplum, 2002. S. 151; Neff O. Pět etap české fantastiky. S. 13.

у Чеха главное действующее лицо дегероизируется и само становится объектом авторской насмешки²³.

Представлена в Чехии и нелитературная утопия. Так, например, элементы утопического просматриваются в культуре национального возрождения²⁴. Классическим утопическим трактатом является сочинение Б. Больцано «О самом лучшем государстве» (*Vom besten Staat*), написанное в Чехии в 1830-е гг., где проявилась специфика общественных проблем предшествующей эпохи. К утопическим также относят труды А. Сметаны «О значении современной эпохи» (*Die Bedeutung des gegenwärtigen Zeitalters*, 1848) и К. Сабини «Духовный коммунизм» (*Duchovní komunismus*, 1861), где, в отличие от трактата Больцано, итальянца по происхождению, на первый план выступила чешская национальная проблематика, связанная с собственной государственностью²⁵. В 1922 г. также вышла книга Э. Свободы «Утопия» (*Utopie*), представляющая собой пространные размышления о путях к формированию нового человека и новой жизни.

Особого внимания в рамках исследования чешской антиутопической литературы первой трети XX в. заслуживает выделяющая ее на общеевропейском фоне (в первую очередь английской и русской антиутопии) **жанровая специфика**, которая связана с определенными тенденциями в чешской литературе в целом. Л. Павера отмечает, что в чешской литературе с эпохи модернизма происходит переустройство жанровой структуры и трансформация отдельных жанров, а после Первой мировой войны ускоряется ритм времени, некоторые жанры исчезают, другие зарождаются или меняют свой облик. Так, детектив становится областью эксперимента высокой литературы²⁶, репортаж, путевой очерк — журнальные по происхождению жанры — появлялись вначале на страницах ежедневной печати, потом объединялись в книги, постепенно утрачивая узкую утилитарную функцию

²³ Будагова Л.Н. О путешествиях Матая Броучека и творчестве С. Чеха // Чех С. Путешествия пана Броучека. Л.: Художественная литература, 1977. С. 12; Hodrová D. Utopie. S. 87.

²⁴ Титова Л.Н. Утопическое в культуре чешского национального возрождения // Утопия и утопическое в славянском мире / Отв. ред. Л.А. Софронова, Н.М. Куренная. М.: Издатель Степаненко, 2002. С. 94–104; Macura V. Znamení zrodu: české obrození jako kulturní typ. Praha: Československý spisovatel, 1983.

²⁵ О чешской утопической мысли XIX в. см.: Pešková J. Utopický socialismus v Čechách v XIX. století. Praha: Svobodné slovo, 1965; Шубин Г.Г. Чешский утопический социализм эпохи национального пробуждения: Философские и социологические взгляды чешских социалистов-утопистов первой половины XIX в.: дисс. ... канд. филос. наук. Л., 1965.

²⁶ О том же см.: Hodrová D. Utopie. S. 102.

и приобретая функцию синтаксическую²⁷. Все это ярко проявилось и в (анти)утопических произведениях²⁸. Указанные процессы вписываются в общие тенденции всей европейской литературы, которые осветил в своем фундаментальном труде «Теория жанра» (2010) Н.Л. Лейдерман. Согласно его концепции, модернистскую культуру в целом характеризует стремление к синтезу (видов искусств, жанров, стилей), при этом происходит разрушение жанра, в результате чего появляются антижанры (где создается образ антимира²⁹), происходит «диссоциация жанровой структуры: распад жанра на фрагменты, осколки, “фантики”»³⁰, распространяется «концепция жанровой феноменальности: каждое сколько-нибудь приметное произведение — это особое, неповторимое жанровое образование»³¹.

Основные особенности чешской (анти)утопической литературы первой трети XX в. рассматривает в своих обзорных статьях Я. Махек. Во-первых, авторы изображали большие столкновения, массовые сцены, военные сражения, природные катастрофы, по сути, создавая коллективный роман или роман-фельетон, где нет главного героя и представлена мозаика человеческих судеб для иллюстрации поворотов истории³², с чем, вероятно, связано появление у романов подзаголовков: у И. Гауссманна — «роман не по правилам» для «Фабричного производства добродетели» (*Velkovýroba ctnosti*, 1922), а у К. Чапека для «Фабрики абсолюта» (*Továrna na absolutno*, 1922) — «роман-фельетон». Во-вторых, одной из главных особенностей чешской (анти)утопической литературы этого времени Махек считает приоритет национальной проблематики над социальной, главным образом в произведениях, относящихся к массовой литературе³³.

²⁷ Павера Л. Текст, жанр и интерпретация. М: Университетская книга, 2008. С. 65–72.

²⁸ Кроме того, в литературе 1920-х гг. исследователями проводится разделительная черта между утопической и антиутопической художественной литературой (в широком смысле мировосприятия, а не жанров) — между пролеткультовским воспеванием светлого будущего в духе С.К. Неймана и цивилизационной антиутопичностью брненских экспрессионистов, которые боялись верить в будущее: *Běliček P. Dějiny české literatury v statistických grafech a tabulkách*. S. 86.

²⁹ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 631–632.

³⁰ Там же. С. 634.

³¹ Там же. С. 637.

³² Machek J. Báječné nové světy ... S. 74.

³³ См.: Machek J. Češi jako „předvoj lidstva“. Představy o českém národě a jeho sousedech v ideálních světech meziválečné české utopické beletrie // Forum historiae. Ročník 6/2012. Číslo 2. S. 84–100. Такое преобладание национального элемента над социальным характерно и для

Д. Годрова предприняла попытку дать уже жанровый обзор чешской (анти)утопической литературы, но на гораздо меньшем количестве текстов. Она отмечает минимальную или нулевую реализацию мотива иного языка³⁴ и разбирает основные типы персонажей: 1) главный герой-путешественник, который часто заменяется фигурой изобретателя (причем появление одного центрального героя-путешественника автор связывает или с поэтикой сказки³⁵, или с авангардным интересом к жанрам тривиальной, массовой литературы³⁶ (приключенческий роман, социальный роман, роман инициации)); 2) авантюрист-предприниматель, или повелитель-тиран, который становится причиной катастрофических изменений³⁷; 3) человекоподобные существа, или коллективный герой из иной, «чужой» социальной среды³⁸.

Несмотря на вышеописанные попытки выявить общие черты антиутопических произведений первой трети XX в., это все же остается нерешенной и сложной задачей, поскольку жанровое разнообразие и разброс жанровых признаков в этот период очень велики, что во многом связано с отсутствием на тот момент устойчивой жанровой традиции. И хотя некоторые «линии отличий» уже видны в исследованиях Махека и Годровой, они требуют более подробного системного изучения на максимальном количестве текстов.

Приведем к рассмотренным работам и свои дополнения. Почти все попытки создания утопий в это время принадлежат беллетристам второго и третьего эшелона, художественный уровень этих произведений, на наш взгляд, не очень высок, и, пожалуй, по отношению к ним можно даже говорить о так называемой народной утопии. Положительная утопия в своем чистом, классическом виде встречается в рассматриваемый период лишь однажды — это «Телефонный разговор чеха с обитателем планеты Марс» (*Telefonická rozmluva Čecha s obyvatелем planety Martu*) Й. Мичана, изданный в 1918 г. и построенный

славянских утопий в целом, что отмечено польским исследователем М. Бобровницкой: *Bobrownicka M. Utopie na ziemiach słowiańskich (Próba typologii) // Utopia w językach, literaturach i kulturach Słowian. T. 2: Z przemian świadomości utopijnej w procesie historycznoliterackim / Pod red. B. Czapik-Lityńskiej. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997. S. 9–17.*

³⁴ *Hodrová D. Utopie. S. 97.*

³⁵ *Ibid. S. 87.*

³⁶ *Ibid. S. 102.*

³⁷ *Ibid. S. 88.*

³⁸ *Ibid. S. 89–93.* Обзоры остальных работ по чешской (анти)утопической литературе будут даны в главе I (общего характера) и гл. II–IV (по соответствующим рассматриваемым авторам).

как диалог чеха с марсианином, тоже некогда чехом с Земли, одним из тех, кому на Марсе удалось создать идеальное чешское общество. С точки зрения современного литературного процесса это произведение является очевидным жанровым анахронизмом, восходящим к платоновским диалогам. Другой вариант существования положительной утопии — вставной элемент, принципиально не влияющий на общую жанровую картину произведения. Как правило, некая утопическая концепция в таком случае является эпизодом романа (например, Й. Аканы «Падение человечества» (*Zkáza lidství*, 1928)). Еще один вариант положительной утопии мы наблюдаем, что может показаться удивительным, в рамках жанра путевых очерков убежденных коммунистов, отражавших идеальный, по их мнению, мир Советской России. Свое утопическое видение, обусловленное левыми взглядами, они переносили в очерки, где наблюдаются не просто черты утопического сознания, но и некоторые жанровые признаки утопии — например, в книге Ю. Фучика «В стране, где наше завтра уже стало вчерашним днем» (*V zemi, kde zítra již znamená včera*, 1932)³⁹.

Антиутопия в свою очередь также принимает самые разные формы. Она может быть лишь одной из составляющих романа, демонстрирующего жанровый синкретизм сказки, приключений, детектива, любовного романа и т. д., как, например, в «Кракатите» (*Krakatit*, 1924) К. Чапека. Кроме того, помимо романа, антиутопия появляется в форме драмы (братья Й. и К. Чапеки), рассказа (например, элементы антиутопии можно найти «Электрических рассказах» / *Elektrické povídky* (1927) В. Раффела) и стихотворной сатиры (у И. Гауссманна).

Антиутопия также может сосуществовать наравне с положительной утопией в рамках одного произведения. Так, например, в романе «Красное головокружение» (*Rudá závrať*, 1921) А.М. Тихого в результате масштабной войны после социалистической немецкой антиутопии строится утопия славянская, охватившая территорию от Шумавы до Тихого океана.

Таким образом, основными трудностями при изучении литературной антиутопии первой трети XX в. является, во-первых, недостаточная жанровая «оформленность» чешской антиутопии, характеризующейся

³⁹ Об этом см.: Амелина А.В. Утопичность в восприятии Советской России в чешской среде в 1920–1930-е гг. (Я. Вайсс, М. Майерова, Ю. Фучик) // Русский человек и Россия в восприятии славянских народов / Отв. ред. А.В. Липатов, Ю.А. Созина. М.: ООО «Центр книги Рудомино», 2014. С. 305–320.



большим разнообразием жанровых признаков⁴⁰, а во-вторых, сам спектр жанровых форм чешской антиутопии (рассказ, путевой очерк, поэтические и драматические жанры), где едва ли можно говорить об устойчивых структурах ввиду их нетипичности для литературной антиутопии⁴¹.

Рассмотренные аспекты исследования чешской литературной антиутопии раскрываются в нашей работе на материале произведений трех авторов. Иржи Гауссманн — яркий представитель чешской, прежде всего политической, сатиры, по своему сатирическому таланту сравнимый с Я. Гашеком. На протяжении всего своего недолгого творческого пути Гауссманн последовательно критиковал любые утопические идеи, а его антиутопичность реализовалась во многих стихотворных и прозаических произведениях малой формы и ярче всего — в единственном романе «Фабричное производство добродетели». Ян Вайсс — чешский прозаик, крупный представитель чешской фантастической литературы, оставивший внушительное творческое наследие, большая часть которого (в особенности роман «Дом в тысячу этажей» (*Dům o tisíci patrech*, 1929), во многом схожий по своей образности и художественной структуре с мировыми образцами романа-антиутопии) содержит критику утопических идей с позиций христианской морали и с использованием ярких причудливых образов. Мария Майерова — классик чешской социальной и соцреалистической прозы, пронесшая через все свое творчество утопическую идею социализма и в то же время ставшая автором двух антиутопических романов — «Площадь республики» (*Náměstí republiky*, 1914), где критикуются непродуктивные формы борьбы с социальной несправедливостью, и «Плотина» (*Přehrada*, 1932), представляющая антиутопический образ капиталистического общества. Эти авторы оставили значимый след в чешской литературе, и, в отличие от основной

⁴⁰ Об этой же особенности в русской литературе начала XX в. см.: Тимофеева А.В. Жанрово-вое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60–80-х гг. XX в.: дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.

⁴¹ Такое многообразие проявлений утопии и антиутопии в разных жанрах литературоведскими обозначается специальными терминами: «метажанр» (опираясь на теоретические работы по жанру Н.Л. Лейдермана: Ануфриев А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе первой трети XX в.: Эволюция, поэтика: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2002. С. 42) или «третичный жанр» (по аналогии со «вторичным жанром» М.М. Бахтина: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии: теоретический аспект. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2004. С. 15). Однако какая-то общая структура этих наджанровых образований исследователями не раскрывается, утверждается лишь ее наличие. В нашей работе мы намеренно не используем подобные термины, поскольку рассматриваем эти наджанровые структуры как относительно универсальные формы проявления (анти)утопического сознания.

массы (анти)утопических произведений межвоенного периода, их антиутопии, написанные с очень разных общественно-политических и эстетических позиций и имеющие очень разную художественную структуру, читаются и продолжают переиздаваться и сегодня, будучи при этом очень слабо изученными с точки зрения их антиутопического содержания⁴².

Таким образом, на примере анализа творчества выбранных авторов мы продемонстрируем формирующуюся в рамках общеевропейских литературных процессов и частных чешских историко-культурных обстоятельств самобытную чешскую традицию литературной антиутопии, которая на данный момент далеко не полно исследована.

Анализ чешских антиутопий, который позволит определить их специфические черты и национальные особенности жанра, выстроен следующим образом. В теоретической главе вычленяются основные признаки утопического и антиутопического сознания, а также основные структурные элементы условных жанровых инвариантов литературной утопии и антиутопии. В последующих главах, посвященных исследуемым писателям, производится отбор произведений для литературоведческого анализа путем выявления в них признаков антиутопического сознания, а затем выделяются специфические жанровые признаки литературной антиутопии посредством сопоставления жанровых особенностей с условным жанровым инвариантом.

Таким образом, выявленные нами признаки антиутопического сознания в художественных текстах служат обоснованием для причисления произведений самых разных жанровых форм к антиутопиям и расширения списка чешских антиутопий путем включения в него произведений, ранее таковыми не считавшихся. В исследовании тем самым применен синтетический подход к анализу форм проявления антиутопии, учитывающий ее социокультурную природу. Этот новый принцип изучения литературной утопии и антиутопии сопрягает методы литературоведческого

⁴² Отсутствие имени К. Чапека среди избранных авторов объясняется, с одной стороны, высокой степенью изученности его творчества, в том числе и жанровых особенностей. С другой стороны, его обширное литературное, включая антиутопическое, наследие слишком велико и требует посвящения ему отдельной работы. Тем не менее, использованный в данном исследовании подход в перспективе будет применен в ходе формирования национальной жанровой модели и К. Чапеку.

и социально-философского исследования. К первым, в частности, относятся биографический метод — для прояснения общественно-политической позиции авторов, историко-генетический — для установления закономерностей развития жанров утопии и антиутопии в чешской литературе, жанрово-типологический — для конструирования жанровой модели антиутопии на материале творчества выбранных авторов, структурный — при литературоведческом анализе текстов. В числе социально-философских применяются социокультурный метод — в рамках рассмотрения антиутопии и утопии как целостных явлений, находящихся воплощение в разных сферах деятельности общества и культуры, и структурно-конструктивистский — для выстраивания структур утопического и антиутопического сознания.

Наиболее подробному анализу подвергаются произведения, в которых антиутопия выступает не как незначительный содержательный элемент (вставной эпизод и пр.), не влияющий на жанровую систему, но как структурообразующий компонент, что позволяет рассмотреть индивидуальные авторские жанровые особенности литературной антиутопии. В первую очередь, это сатирические стихотворения и поэмы (опубликованные в сборниках «Хулительные песни» (*Zpěvy hanlivé*, 1919), «Гражданская война» (*Občanská válka*, 1923) и в периодике), рассказы (опубликованные в сборнике «Дикие рассказы» (*Divoké povídky*, 1922) и в периодике) и роман («Фабричное производство добродетели») И. Гауссманна, рассказ «Отважный трус» (*Odvážný zbabělec*, 1931) и романы («Дом в тысячу этажей», «Молчание золото» / *Mlčeti zlato*, 1933, «Спящий в зодиаке», *Spáč ve zvěrokruhu*, 1937) Я. Вайсса и романы («Площадь республики» и «Плотица») М. Майеровой⁴³. Произведения Я. Вайсса второй половины XX в. из анализа исключены, поскольку нерелевантны для представления специфики чешской литературной антиутопии первой трети XX в.

⁴³ В случае с Я. Вайссом и М. Майеровой для анализа берутся преимущественно первые издания произведений, поскольку во второй половине XX в. они подвергались авторской переработке, в связи с чем их аутентичное содержание первой трети XX в. искажалось (что будет рассмотрено в соответствующих главах).

ГЛАВА I. УТОПИЯ, АНТИУТОПИЯ И ЖАНР: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Утопии, изучаемой целым рядом гуманитарных наук, посвящено неисчислимо много исследований, и в рамках нашей работы невозможно дать обзор даже самых значительных из них. Авторы рассматривают данный феномен с разных точек зрения: философской, социологической, психологической, эстетической и др. При таком обилии различных трудов становится очевидным, что утопия — явление, требующее междисциплинарного подхода, где связующим звеном, безусловно, призвана выступать философия, способная выделить универсальную структурную модель этого сложного явления. Подобного же подхода мы будем придерживаться и при рассмотрении антиутопии.

Для этого в § 1 данной главы мы кратко представим основные этапы развития отечественного научного знания об утопии и антиутопии⁴⁴; кроме того, отдельно мы осветим исследования, посвященные чешской утопии и антиутопии; в следующих параграфах при необходимости мы будем обращаться к конкретным положениям значимых для нас публикаций как отечественных, так и зарубежных авторов. В связи с применением вышеуказанного синтетического подхода в § 2 данной главы мы представим систему структурных признаков утопического и антиутопического сознания для выявления их в художественных текстах, а в § 3 приведем жанровые признаки литературной утопии и антиутопии для последующего сравнения этих моделей с жанровым строением рассматриваемых произведений. Кроме того, в §§ 2 и 3 мы, насколько это позволяет сделать формат нашей работы, продемонстрируем параллельный путь эволюции (анти)утопической мысли и европейского литературного процесса в целом (частью которого в рамках нашей работы мы считаем и чешскую, и русскую литературу со своей спецификой), чтобы объяснить расцвет антиутопии в европейской литературе к началу XX в. — как по идейно-философским причинам, так и по историко-литературным, связанным с развитием жанровой системы.

⁴⁴ Обзоры по зарубежной утопиологии, требующей отдельного рассмотрения, и более подробные обзоры отечественных трудов см. в монографических работах об (анти)утопии, например: *Ануфриев А.Е.* Утопия и антиутопия в русской прозе ...; *Павлова О.А.* Метаморфозы литературной утопии ...; *Фролова И.В.* Утопия: сущность и развитие ...; и др.



§1. ФЕНОМЕН УТОПИИ И АНТИУТОПИИ КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИЗУЧЕНИЯ

В Западной науке утопия как явление социальной мысли активно исследовалась уже с начала XX в., в отечественной — с начала 1920-х гг. Литературной утопии на Западе стали уделять пристальное внимание в 1950–70 гг., а в СССР — с 1960-х гг. К антиутопии начали обращаться позже, чем к утопии: на Западе — в 1950–70-е гг., у нас, в связи с идеологическими ограничениями на рассмотрение этой темы, — с 1980-х гг.

В России для развития отдельной области научного знания об утопии — утопиологии — большую роль сыграло появление выходявших для служебного пользования с конца 1970-х гг. реферативных сборников по трудам Западных авторов⁴⁵ и их переводов⁴⁶. Феномен утопии стал все активнее изучаться, с одной стороны, социологией и философией⁴⁷ и, с другой стороны — литературоведением в рамках исследования научно-фантастической литературы⁴⁸. Таким образом, в течение 1980–90-х гг. происходит наращивание исследовательского корпуса, однако, как замечает В.Д. Бакулов, это наращивание экстенсивно, его характеризует «разрозненность в осмыслении»⁴⁹, которая очевидна на примере литературоведческих исследований. В 1990-е гг. было защищено несколько диссертаций по литературной утопии и антиутопии⁵⁰, в которых, однако, остро ощущается нехватка теоретической

⁴⁵ Социокультурные утопии XX в. Вып. 1–5 / Отв. ред. В.А. Чаликова. М.: ИНИОН РАН, 1979–1988.

⁴⁶ Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / Общ. ред. В.А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991.

⁴⁷ Например: Сизов С.С. Утопия и общественное сознание ...; Баталов Э.Я. В мире утопии: (Пять диалогов об утопии, утопическом сознании и утопических экспериментах). М.: Политиздат, 1989; Кирвель Ч.С. Утопическое сознание: сущность, социально-политические функции. Минск: Университетское, 1989; и др.

⁴⁸ Например: Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? М.: Художественная литература, 1974; Чернышева Т.А. Природа фантастики. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1984; Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999; Бритиков А.Ф. Отечественная научно-фантастическая литература. Некоторые проблемы истории и теории жанра. СПб.: Творческий центр «Борей-Арт», 2000.

⁴⁹ Бакулов В.Д. Социокультурные метаморфозы утопизма: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Ростов-на-Дону, 2003. С. 6.

⁵⁰ Например: Сабина О.Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе 30–50-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1989; Ланин Б.А. Русская литературная антиутопия XX в.: дис. ... д-ра филол. наук. М., 1993; Быстрова О.В. Русская литературная антиутопия 20-х годов XX века: проблема жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996; Лазаренко О.В. Русская литературная антиутопия 1900-х — первой половины 1930-х годов:

базы как в аспекте понятия жанра как такового, так и жанровых проявлений утопии и антиутопии. Кроме того, ввиду отсутствия опоры на философскую основу авторы едва ли выходят за рамки рассуждения об утопии только как о литературном жанре. Больше всего разногласий вызывает проблема соотношения утопии и антиутопии — вопрос, являются ли они разновидностями одного и того же жанра или все же двумя генетически связанными, но различными жанрами. По этому поводу до сих пор нет единодушия.

К 2000-м гг. стала очевидной необходимость в междисциплинарном подходе к изучению утопии. В начале нового тысячелетия наблюдается кооперация различных областей науки, издаются соответствующие интердисциплинарные сборники⁵¹. В этих трудах участвуют ученые различных гуманитарных областей, утопия рассматривается многосторонне, в различных ипостасях, формах и проявлениях; исследуется широкий спектр проблем — от соотношения утопии и морали⁵² до проявления утопических идей в садовом искусстве⁵³.

В теоретических работах этого времени провозглашается необходимость изучения утопии в широком, социокультурном измерении⁵⁴. Кроме того, в начале 2000-х гг. теоретизация в философских работах (в частности в том, что касается структуры утопического сознания) достигает высокого уровня. Большой вклад в это внесла Е.Л. Черткова, в том числе в рамках исследовательской программы 1999–2001 гг. «Утопия как тип сознания». В тот же период защищаются и ряд диссертаций в области философии⁵⁵, издаются и монографии⁵⁶.

(Пробл. жанра): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1997; *Ким С.И.* Русская литературная утопия первой четверти двадцатого века: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998.

⁵¹ Философский век: Альманах. Вып. 12, 13 / Отв. ред. Т.В. Артемьева, М.И. Михешин. СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2000; Утопия и утопическое в славянском мире; Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium». Вып. 31. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003.

⁵² Прокофьев А.В. Утопия и мораль (О роли девиаций нравственной дидактики в утопическом дискурсе) // Философский век: Альманах. Вып. 12. С. 180–194.

⁵³ Ткаченко А.В. Жизнь утопических идей в европейском садовом искусстве // Там же. С. 301–321.

⁵⁴ Бакулов В.Д. Социокультурные метаморфозы утопизма. С. 9.

⁵⁵ Кярова М.А. Утопия: социальное содержание и функции: дис. ... канд. филос. наук. Нальчик, 2005; Фролова И.В. Утопия: сущность и развитие ...; Стыжжикина Т.С. Динамика утопического сознания: от мифа древних цивилизаций к постнеклассической утопии: дис. ... канд. филос. наук. М., 2007; Шишкин Д.П. Многообразие форм утопии в современной культуре: дис. ... канд. филос. наук. Ставрополь, 2009; и др.

⁵⁶ Паничкова Т.С. Утопия в пространстве диалога культур. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростов. ун-та, 2004; Шишулькин С.А. Социальная утопия: опыт онто-гносеологического анализа.



Появляются и новые литературоведческие работы по утопии и антиутопии, опирающиеся на более значительную теоретическую базу⁵⁷. Своеобразным российским центром междисциплинарного изучения утопического во всех его проявлениях стал Ростов-на-Дону, где на базе Южного федерального университета с 2017 г. каждые два года (или чаще) под руководством Т.С. Паниотовой проводятся международные конференции по утопии с последующим изданием сборников материалов⁵⁸.

Изучив основные труды, посвященные утопии и антиутопии, мы можем заключить, что эволюция научной мысли в этой области началась с синкретичного рассмотрения явления утопии без отделения собственно литературной ее стороны от философской, социально-политической и др., впоследствии происходит специализация изучения по социально-философскому, литературоведческому, социологическому, психологическому и пр. направлениям, и, наконец, на современном этапе наблюдается переход к комплексному междисциплинарному подходу, предполагающему обобщение знаний из разных областей. Объем накопленных знаний по теме (анти)утопии уже не позволяет при исследовании чисто литературоведческой темы

Магнитогорск: Магнитогорский государственный университет, 2006; *Шестакова И.С.* Утопия и социальный идеал. Бийск: Изд-во Алт. гос. техн. ун-та, 2007.

⁵⁷ *Ануфриев А.Е.* Утопия и антиутопия в русской прозе ...; *Павлова О.А.* Метаморфозы литературной утопии ...; *Шадуровский М.И.* Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. М.: Издательство ЛКИ, 2007; *Шиликина С.Г.* Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. Иваново, 2009; *Воробьева А.Н.* Русская антиутопия XX — начала XXI веков ...

⁵⁸ Утопические проекты в истории культуры. Сборник материалов Всероссийской (с международным участием) междисциплинарной научной конференции «Утопические проекты в истории культуры (к 500-летию «Утопии» Т. Мора)». Ростов-на-Дону: Изд-во «Фонд науки и образования», 2017; Утопические проекты в истории культуры. Материалы II Всероссийской (с международным участием) научной конференции «Утопические проекты в истории культуры» на тему «„Город Солнца“: в поисках идеального локуса» / Отв. ред. Т.С. Паниотова. Ростов-на-Дону — Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2019; Утопические проекты в истории культуры. Материалы III Всероссийской (с международным участием) научной конференции «Утопические проекты в истории культуры» на тему «(Не)возможные миры: настоящее и будущее в зеркале антиутопии» / Отв. ред. Т.С. Паниотова. Ростов-на-Дону — Таганрог: Южный федеральный университет, 2021; Утопические проекты в истории культуры: материалы IV Всероссийской (с международным участием) научной конференции «Утопические проекты в истории культуры» на тему «Российский опыт конструирования будущего» / Отв. ред. Т.С. Паниотова. Ростов-на-Дону — Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2023; Утопические проекты в истории культуры: материалы V Всероссийской (с международным участием) научной конференции «Утопические проекты в истории культуры» на тему «Социализм между утопией и антиутопией» / Отв. ред. Т.С. Паниотова. Ростов-на-Дону — Таганрог: Издательство Южного федерального университета, 2024.



игнорировать другие аспекты этого сложного явления. В следующих параграфах главы мы попытаемся выработать методологию исследования литературной (анти)утопии с опорой на методы социальной философии с одной стороны и литературоведения — с другой.

В Чехии первые исследования (анти)утопии появляются в 1920-е гг. как реакция критиков на огромное количество (анти)утопических произведений, опубликованных после Первой мировой войны (в этих работах, как и в последующие периоды, (анти)утопия рассматривалась преимущественно как литературное явление). Авторы пытаются связать причины появления подобной «волны утопичности» с историко-культурным процессом⁵⁹. В период «нормализации» (с 1968 по 1989 г.) утопию изучали в первую очередь в рамках исследования научной фантастики⁶⁰. Эта же тенденция сохранилась и после «бархатной» революции 1989 г.⁶¹ Большой вклад в создание базы для анализа (анти)утопии как литературного феномена внесли исследователи творчества отдельных авторов межвоенного времени — К. Чапека, Я. Вайсса, И. Гауссмана и др.⁶² В 2004 г. вышла первая монография, посвященная антиутопическим текстам определенного периода истории чешской литературы, — работа П. Гртанека «Негативная утопия в чешской прозе второй половины XX столетия»⁶³. Здесь впервые делается обзор чешских и отчасти других славянских (в основном польских) литературоведческих и философских научных трудов, рассматривающих утопию, и ставятся методологические проблемы изучения антиутопии как жанра с выделением жанровых «знаков». Автор анализирует произведения по следующим аспектам: тематика, хронотоп, мотивы, персонажи, образ рассказчика, стилистические средства. В 2010 г. выходят два масштабных исследования, связанные с утопией: монография П. Оуржедняка «Утопус» об эволюции европейской утопии⁶⁴ и коллективный труд «Планета Эден: мир

⁵⁹ Piša A.M. Vlna utopičnosti; Rutte M. Vědecká utopie v soudobém českém románě // Cesta. Ročník 8/1925–1926. Číslo 3. S. 47–49; Číslo 4. S. 63; Číslo 5. S. 78–79.

⁶⁰ Genčiová M. Vědeckofantastická literatura. Praha: Albatros, 1980; Neff O. Něco je jinak.

⁶¹ Neff O. Pět etap české fantastiky; Langer A. Průvodce paralelními světy: nástin vývoje české sci-fi 1976–1993. Praha: Triton, 2006; Čurín M. Ke kořenům žánru fantasy v české literatuře.

⁶² Например: Buriánek F. Karel Čapek. Praha: Československý spisovatel, 1988; Vlašín Š. Kniha o Čapkovi. Praha: Československý spisovatel, 1988; Kmuntíček V. Hledání Jana Weisse. Liberec: Bor, 2012; Pešta P. Satirik převratu Jiří Hausmann. Brno: Atlantis, 1999.

⁶³ Hrtanek P. Negativní utopie v české próze druhé poloviny 20. století. Ostrava: Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2004.

⁶⁴ Ouržedník P. Utopus to byl, kdo učinil mě ostrovem: pokus o vymezení jednoho žánru. Praha: Torst, 2010.

завтрашнего дня в социалистической Чехословакии в 1948–78 гг.»⁶⁵, продолживший традицию изучения утопии в рамках фантастики. В них, однако, авторы не касаются теоретических аспектов жанра рассматриваемых произведений. О возрастающем интересе к феномену (анти)утопии свидетельствует конференция Института словацкой литературы, прошедшая в Братиславе (2011), по итогам которой был опубликован сборник «Будет, как не было. Формы утопического жанра» (*Bude, ako nebolo. Podoby utopického žánru*, 2012), где приняли участие и чешские исследователи — один из авторов, упомянутый во введении Я. Махек, дал широкую панораму чешской межвоенной утопии и антиутопии, включив в свой обзор произведения массовой литературы⁶⁶.

Также необходимо отметить социологическую и политологическую работу «Сопоставление социальных утопий» В. Наксеры и О. Стулика, где авторы теоретически осмысливают утопию и антиутопию с точки зрения эволюции социальной мысли и проводят сравнительный анализ отдельных утопических проектов и антиутопий на общеевропейском материале⁶⁷, а также монографию по чешскому утопическому социализму Я. Пешковой⁶⁸, где рассматриваются утопические проекты за пределами художественной литературы⁶⁹.

В целом можно отметить, что чешским исследованиям XX в., посвященным проблемам (анти)утопии, присущ синкретический подход, не предполагающий разделение разных аспектов (анти)утопии, специализация наблюдается лишь в XXI в., когда отдельными литературоведами (анти)утопия рассматривается как специфический жанр и делаются попытки выделения его константных признаков.

Специфика чешской утопии и антиутопии исследуется и отечественными литературоведами. В первую очередь, это работы, связанные с творчеством К. Чапека⁷⁰, труды о других авторах (Г.П. Мельникова —

⁶⁵ Planeta Eden: Svět zítřka v socialistickém Československu v letech 1948–1978 / Ed. I. Adamovič, T. Pospiszyl. Řevnice: Arbor vitae, 2010.

⁶⁶ Machek J. Báječné nové světy ...

⁶⁷ Naxera V., Stulík O. Komparace sociálních utopií. Brno: Václav Klemm — Vydavatelství a nakladatelství, 2012.

⁶⁸ Pešková J. Utopický socialismus v Čechách v XIX. století.

⁶⁹ Более подробный разбор отдельных чешских работ по теме утопии см.: Амелина А.В. Утопия и антиутопия в современных отечественных и чешских исследованиях // С.В. Никольский и отечественная славистика / Отв. ред. И.А. Герчикова. М.: ИСЛ РАН, 2013. С. 271–284.

⁷⁰ Никольский С.В. Карел Чапек — фантаст и сатирик. М.: Наука, 1973; Малевич О.М. Карел Чапек: критико-биографический очерк. М.: Художественная литература, 1989; Ковтун Е.Н. Карел Чапек и социальная фантастика XX столетия. М.: МГУ, 1998; и др.



о Я.А. Коменском, Л.С. Кишкина, Л.Н. Будаговой — о С. Чехе, А.П. Соловьевой — о Я. Арбесе), а также обзорные или родственные по тематике статьи И.А. Бернштейн, О.М. Малевича, К. Бульчева, Л.Н. Будаговой, И.А. Герчиковой⁷¹. Эти исследования дают общее представление о месте утопии и антиутопии в чешской литературе. В связи с чешской утопической мыслью следует отметить отечественное исследование по чешскому утопическому социализму Г.Г. Шубина⁷².

§ 2. ФИЛОСОФСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ УТОПИИ И АНТИУТОПИИ

Утопия, как мы отметили, будучи объектом изучения многих наук, требует широкого осмысления, чтобы ее исследование в рамках литературы было продуктивным. Художественная форма реализации утопии далеко не единственная, кроме нее можно назвать, как минимум, социально-философский трактат, политическую программу, разного рода коммунитарные эксперименты, архитектурные ансамбли, геополитические проекты и др. Привести все эти разновидности утопического воплощения к одному знаменателю позволяют философские труды по теории утопического сознания.

В нашем исследовании понятие «утопия» включает две ее ипостаси: первая — определенный тип сознания, то есть тип видения человеком окружающего мира⁷³, вторая — непосредственное воплощение утопического сознания в виде: 1) корпуса текстов, составляющих определенный литературный жанр или жанр социальной мысли (социально-философской трактат, публицистика), а также других форм образного представления идеального общества

⁷¹ Мельников Г.П. Специфика утопизма Яна Амоса Коменского // Утопия и утопическое в славянском мире. С. 35–46; Кишкин Л.С. Сватоплук Чех. М.: Академия наук СССР, 1959; Будагова Л.Н. О путешествиях Матея Броучека и творчестве С. Чеха; Соловьева А.П. «Романетто» Якуба Арбеса // Арбес Я. Избранное. М.: Художественная литература, 1979. С. 3–14; Бернштейн И.А. Научная фантастика Чехословакии // Как я был великаном. М.: Мир, 1967. С. 5–13; Малевич О.М. Научная фантастика в чешской литературе 20–30-х гг. // Чапек К., Вайс Я. Война с саламандрами; Дом в тысячу этажей. М.: Радуга, 1986. С. 5–16; Бульчев К. Послесловие // Фантастика чехословацких писателей. М.: Правда, 1988. С. 424–430; Будагова Л.Н. К вопросу о функции фантастики в чешской литературе XX века (Некоторые аспекты проблемы) // Фантастика и сатира в литературе славянских народов (В честь 80-летия С.В. Никольского) / Отв. ред. Л.Н. Будагова. М.: Институт славяноведения, 2004. С. 17–25; Герчикова И.А. Чешская фантастика: от Карела Чапека до Милоша Урбана // Там же. С. 37–46.

⁷² Шубин Г.Г. Чешский утопический социализм ...

⁷³ Баталов Э.Я. В мире утопии ... С. 6.

(архитектура, кино и др.); 2) социального феномена, то есть практической стороны утопии, связанной с ее реализацией. По аналогии с утопией под антиутопией мы также понимаем и определенный тип сознания, и совокупность форм его реализации в искусстве и социальной практике.

Понятие утопии появилось после выхода в свет в 1516 г. романа Томаса Мора «Золотая книга, столь же полезная, как и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии». Слово «топия» (греч. «topos») означает «место», приставка «у» происходила или от греческого «eu» или от «ou», в первом случае речь бы шла об эвтопии, хорошем месте, во втором — об утопии, месте которого нет. Хотя данное понятие возникло в XVI в., сам феномен гораздо древнее, его первые проявления относят к периоду разложения мифологического мировоззрения и десакрализации мифа, когда человек стал ощущать себя существом общественным (в европейской истории в этот переходный период первые утопические конструкции присутствуют, например, в произведениях Гомера и Гесиода).

В самом широком смысле утопия может пониматься как «произвольно положенный воображением образ идеального предмета»⁷⁴, и при данном понимании утопистом становится любой, кто создал для себя идеальный образ или имеет высокие цели⁷⁵. Понятие утопии при этом теряет свою специфичность. В более узком понимании утопия — это «произвольно сконструированный образ идеального социума <...>, простирающегося на всю жизненную среду человека — от внутреннего мира до космоса»⁷⁶. Именно в таком смысле утопия понимается современными исследователями.

Утопия как тип сознания. Структура утопического сознания довольно подробно и убедительно разработана отечественными философами с опорой на труды иностранных ученых. Выделим основные его черты:

1. Утопия ориентирована на *общественный идеал*, в отличие от науки, которая ищет истину; идеал утопии трансцендентен, он находится за пределами действительного и возможного⁷⁷, и, в отличие от идеала художественного, нравственного и пр.,

⁷⁴ Баталов Э.Я. В мире утопии ... С. 25.

⁷⁵ Шацкий Е. Утопия и традиция. М.: Прогресс, 1990. С. 29.

⁷⁶ Баталов Э.Я. В мире утопии ... С. 23.

⁷⁷ Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала. С. 162–163.



утопический идеал, невзирая на изначальную невозможность, может отождествляться с понятием цели⁷⁸.

2. В утопии происходит тотальное *отрицание настоящего* (то есть существующего общественного устройства), вызванное преимущественно разного рода социальными катаклизмами, и наблюдается стремление к социальной гармонии⁷⁹.
3. Утопия проективна — утопист убежден в *пластичности мира*⁸⁰ и демонстрирует произвольность выбора средств и путей реализации утопии⁸¹.
4. Утопия исходит из веры в *могущество человека*, в способность человека придать миру нужный ему вид, то есть наделяет его функцией, которой в религии обладает только *Бог-творец*⁸².
5. *Человек* в утопии представлен как исключительно *рациональное, поддающееся управлению утопистом существо* с превалярованием в нем разума⁸³.
6. Утопия демонстрирует веру в возможности человеческого разума при некритической форме рационализма, она *не способна к критическому отношению к своему собственному основанию*⁸⁴.
7. Утопия стремится улучшить не положение отдельных людей, а осчастливить все человечество⁸⁵, *интересам отдельной личности утопия предпочитает интерес общественный*.
8. Мир утопии — не продолжение настоящего, а его альтернатива⁸⁶, с этим связан антиисторизм, проявляющийся в частности в *статичности общества*, которое достигло своего идеала, вершины развития; *антиисторизм* влечет за

⁷⁸ Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала. С. 175.

⁷⁹ Там же. С. 158.

⁸⁰ Там же. С. 160.

⁸¹ Сизов С.С. Утопия и общественное сознание. С. 25.

⁸² Шацкий Е. Утопия и традиция. С. 148; Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 151.

⁸³ Черткова Е.Л. Утопия: ассимиляция будущего или аннигиляция настоящего // Теория познания: в 4 т. Т. 4: Познание социальной реальности / Под ред. В.А. Лекторского, Т.И. Ойзермана. М.: Мысль, 1995. С. 314.

⁸⁴ Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала. С. 170; Кирвель Ч.С. Парадоксы утопического сознания // Философский век. Альманах. Вып. 13. С. 86.

⁸⁵ Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала. С. 166; Черткова Е.Л. Утопия как тип сознания. С. 75.

⁸⁶ Черткова Е.Л. Утопия: ассимиляция будущего или аннигиляция настоящего. С. 310.

собой *неспособность предсказать последствия* утопических проектов⁸⁷ и предполагает *вневременной характер утопии*; утолист, как правило, не принимает во внимание *переходный этап к утопии*⁸⁸.

9. Утопическое сознание предполагает «факторность»: в реальной действительности утолист видит только отрицательные ее стороны, а *в идеальном обществе присутствуют только положительные*, произвольно выбранные *характеристики*, которые «работают» на идеал автора утопии⁸⁹.
10. В утопии проявляется наследие мифологического сознания — она основана на *стремлении к гармонизации хаоса через политическое насилие*⁹⁰.
11. Важную роль в создании утопического конструкта играет *образная форма выражения*⁹¹. Даже тогда, когда утопия выступала в виде социального трактата или концепции, она неизменно тяготела к *образно-художественному восприятию мира*⁹².
12. Поскольку утопия исходит из несовершенного настоящего, она, несмотря на существование общей универсальной структуры — утопического сознания, является категорией исторической, потому как *утопические взгляды становятся понятны только в историческом контексте*⁹³.
13. Утопия тяготеет к эксперименту, сконструированное идеальное общество должно быть, или даже *запрограммировано на то, чтобы быть проверенным на практике*, в том числе художественной⁹⁴; вне зависимости от намерений авторов⁹⁵, попытка реализовать утопию может быть предпринята в определенных обстоятельствах.

⁸⁷ Сизов С.С. Утопия и общественное сознание. С. 17.

⁸⁸ Там же. С. 22.

⁸⁹ Баталов Э.Я. В мире утопии. С. 21–22.

⁹⁰ Там же. С. 47. По мысли Э.Я. Баталова, речь идет о разного рода действиях и событиях, направленных на разрушение старого несовершенного мира, на «расчистку площадки» — от противоборства социальных групп до масштабных катастроф.

⁹¹ Есть также мнение, что именно искусство служит единственным источником утопии: Гройс Б.Е. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 5.

⁹² Кирвель Ч.С. Утопическое сознание ... С. 27.

⁹³ Шацкий Е. Утопия и традиция. С. 45.

⁹⁴ Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 46.

⁹⁵ Черткова Е.Л. Специфика утопического сознания и проблема идеала. С. 176.

В данной работе мы опустим важные для исследования утопического сознания, но нерелевантные для нашей темы аспекты, такие как соотношение утопии и науки, утопии и религии, утопии и мифа, типология утопии, функции утопии и др. Философские основы антиутопии мы рассмотрим отдельно ниже. Выделенные признаки утопического сознания мы будем считать универсальными в любых сферах и формах его реализации.

Эволюция утопического сознания. Утопизм. Как уже было сказано, с одной стороны, утопия, при том что ее идеал трансцендентен, всегда содержит потенциал для своей реализации, и, с другой стороны, утопия является историческим феноменом, испытывающим влияние конкретной эпохи. На этой основе мы рассмотрим эволюцию утопической мысли.

Один аспект эволюции утопической мысли от античности до Нового времени представлен в работах Чертковой. Она полагает, что Платон сделал важнейший шаг от мифа к рациональному знанию, представив критический взгляд на социальную действительность⁹⁶. «Идеальный мир Платона противостоит обыденному миру не только логически и онтологически (как абстрактное — конкретному, сущность — явлению, оригинал — копии), но и аксиологически как благое — злему. В этом различении двух миров — истинного и неистинного — заключено метафизическое основание учения об истинном или совершенном государстве»⁹⁷. У Т. Мора идеальное государство мыслится в том же плане бытия, что и несовершенное, идет постепенное размывание метафизической границы⁹⁸, «перемещение образа совершенства из мира идей в плоскость земного существования обозначило отход от платоновского метафизического разграничения и противопоставления двух миров и сближение реальности и идеала в одной метафизической плоскости»⁹⁹. По мысли исследователя, «дальнейшее развитие в этом направлении преобразует утопию из мышления о возможности должного в мечтания о наступлении земного рая и в поиск окончательных рецептов

⁹⁶ Черткова Е.Л. *Метаморфозы утопического сознания (от утопии к утопизму)* // Вопросы философии. 2001. № 7. С. 48.

⁹⁷ Там же. С. 49.

⁹⁸ Черткова Е.Л. *Утопия как способ постижения социальной действительности* // Социемы. 2002. № 8. С. 97.

⁹⁹ Черткова Е.Л. *Метаморфозы утопического сознания*. С. 55.

его устройства»¹⁰⁰: у Кампанеллы философ-утопист соединяется с революционером, поскольку автор пишет свою утопию как политическую программу. Шаг к воплощению утопии «здесь и сейчас» наиболее решительно был сделан в эпоху Просвещения и Французской революции, когда утопия стала частью идеологии и политики. «Унаследованная от Платона вера в магическую силу идеала, способного побеждать мир в силу своей убедительности и привлекательности, дополнилась в утопическом сознании убеждением в возможности насильственного воплощения принципов разумного и совершенного социального порядка. Утопия сменяется утопизмом»¹⁰¹.

Тем самым эволюцию утопии от постулирования метафизического идеала до практического целеполагания Черткова представляет как трансформацию утопии в утопизм, под которым она подразумевает, вслед за другими учеными (Г.В. Флоровский, С.Л. Франк), особый тип сознания, где идеал подменяется целью¹⁰². Однако, развивая идеи исследовательницы, В.Д. Бакулов вполне оправданно уточняет ее подход к соотношению утопии и утопизма: «Водораздел между утопией и утопизмом проходит не между различными утопиями и отдельными творцами утопических учений, хотя степень утопизма в различные эпохи и у различных мыслителей разная, а внутри самих учений и построений. В этом смысле, утопизм представляет собой определенную сторону, грань, способ выражения положительной утопии, в любой момент способный стать превалирующим, доминирующим в ее значении в целом»¹⁰³. Тем самым вполне справедливо будет утверждать, что утопическое сознание содержит в своей структуре потенциал для реализации¹⁰⁴, а в процессе эволюции утопической мысли этот потенциал от эпохи к эпохе усиливается, что в конечном итоге приводит к активному внедрению утопии в социальную практику.

В данной работе мы не будем подробно рассматривать все этапы эволюции утопической мысли. Для нас важно обозначить лишь

¹⁰⁰ Черткова Е.Л. Метаморфозы утопического сознания. С. 55.

¹⁰¹ Там же. С. 57.

¹⁰² Черткова Е.Л. Утопизм социальный // Новая философская энциклопедия. Т. 4. М.: Мысль, 2001. С. 151–152.

¹⁰³ Бакулов В.Д. Утопия и утопизм в политико-правовой теории и практике. Ростов-на-Дону, 2002. С. 23–24.

¹⁰⁴ Как утверждают ученые и сама Черткова, Платон трижды пытался (безуспешно) реализовать свой утопический проект, несмотря на то что его совершенное общество мыслилось лишь в мире идей.

тенденцию нарастания практического целеполагания утопических проектов, которая, в продолжение рассуждений Чертовой, через утопический социализм и марксизм привела в России в результате Октябрьской революции к крупнейшему макросоциальному эксперименту, повлиявшему на всю европейскую культуру.

Другой аспект бытования форм реализации утопического сознания связан с изменением восприятия времени под влиянием христианства. Как уже было упомянуто, феномен утопии связан с разложением мифологического сознания. Можно сказать, что в результате этого процесса оно расщепилось, в частности на религию и утопию¹⁰⁵, и в этой связи отмечается, что в основе утопии — гордыня, претендующая на то, что надлежит Творцу¹⁰⁶. Вся история утопии связана с процессом секуляризации социальной мысли: «Идеалистическая критика утопизма <...> недаром связывает бурное развитие утопизма нового времени с падением веры в первородный грех и развитием индивидуализма, с просветительской верой в естественное добро и в возможность самостоятельного усовершенствования человека»¹⁰⁷. Чем дальше человек отходил от религиозного сознания, тем смелее и агрессивнее по отношению к реальности становились его утопии.

С другой стороны, эволюция утопии связана с восприятием времени. Вневременность утопии как наследие мифологического сознания с его цикличностью времени вступала в конфликт с христианской линейностью времени, и возрождение утопии в эпоху Ренессанса не только было связано с верой во всемогущество человека, но и сопровождалось привнесением мифологического времени в христианскую парадигму¹⁰⁸. В дальнейшем основанная на христианской линейности времени теория прогресса¹⁰⁹ влияла на затухание и возрождение утопии в зависимости от своей сильной или слабой позиции в ту или иную эпоху. Тем самым наблюдается постоянное

¹⁰⁵ Шестакова И.С. Утопия и социальный идеал. С. 8.

¹⁰⁶ Шацкий Е. Утопия и традиция. С. 148.

¹⁰⁷ Чаликова В.А. Предисловие // Социокультурные утопии XX в. Вып. 2. М.: ИНИОН РАН, 1983. С. 17.

¹⁰⁸ О ремифологизации утопией массового сознания см., например: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 84.

¹⁰⁹ Об этом подробнее см.: Руденко О.М. Взгляд на историческое развитие утопизма // Философский век. Альманах. Вып. 13. С. 119–126; Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 231–233, 405.

вклинивание мифологического утопического времени в развивающееся, прогрессирующее общество.

Отметим еще один аспект в эволюции утопической мысли — это якобы отсутствие утопий в определенные эпохи. Некоторые исследователи¹¹⁰ говорят об утопических «провалах», например в Средневековье. Мы, однако, придерживаемся мнения, что утопическое сознание присуще человеку вне зависимости от исторических периодов, пусть всплески его проявления и приходится на кризисные времена. Если выйти за пределы исследования утопии лишь как восходящего к Ренессансу литературного жанра, то обнаруживается «наодная утопия»¹¹¹, а также многочисленные средневековые секты¹¹², в том числе табориты и Чешские братья¹¹³, которые некоторыми учеными считаются предтечами более поздних революционных движений¹¹⁴: «Милленаристская идея равенства — это представление о всеобщем благоденствии и достатке, когда блага распределяются самим Богом и без учета социального или финансового положения. На практике эта категория эволюционирует в рамках политического дискурса революций Нового времени от представлений об излишках собственности до идеи о равенстве имуществ»¹¹⁵. Тем самым «вырисовывается определенная картина эволюции политических категорий, заимствованных революцией из протестных движений Средневековья. Сначала они бытуют в виде утопических идеальных конструкций. Именно такими их хотят видеть люди, но когда дело доходит до попытки реализации их в жизни, когда они становятся категориями революционного дискурса, оказывается, что даже за малейший шаг по направлению к их осуществлению должна вестись ожесточенная борьба»¹¹⁶.

¹¹⁰ В частности: Фогт А. Социальные утопии. М.: URSS КомКнига, 2007. С. 62.

¹¹¹ Например, легенды о стране Кокейн или Беловодье — см.: Мортон А.Л. Английская утопия. М.: Изд-во иностр. лит., 1956; Чистов К.В. Русская народная утопия. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.

¹¹² Долгина Е.С. Проблемы культуры в русской литературной утопии XIX–XX веков. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2009. С. 36.

¹¹³ См., например: Паништова Т.С. Утопия в пространстве диалога культур. С. 120–122.

¹¹⁴ Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление. С. 128–130. О связи утопии и революции см.: Ласки М. Утопия и революция // Утопия и утопическое мышление. С. 170–209, в особенности с. 196, где автор указывает на древнюю мифологическую традицию, в которой огненная река ассоциировалась с дорогой в рай.

¹¹⁵ Балушкина Е.В. От средневекового милленаризма к революционной утопии // Вестник РГГУ. Серия «Исторические науки. Всеобщая история». 2013. № 13. С. 243.

¹¹⁶ Там же. С. 245.

Идея Царства Божия на земле с точки зрения канонического христианства однозначно трактуется как ересь¹¹⁷, поэтому утопия в условиях господства религиозного христианского мировоззрения не могла существовать. Однако пока «элитарная» литературная утопия в эпоху Средневековья «дремала», массовые народные преимущественно низовые утопические явления в виде разного рода сект активно готовили почву для появления утопического жанра. Этот конфликт утопии и догматического христианства имеет важное значение для анализа утопических проектов.

Философские основы изучения антиутопического сознания.

«Впервые осознанно термин “антиутопия”, как принято считать, употребил Джон Стюарт Милль в своей парламентской речи 1868 г., обозначая негативные моменты в общественно-социальном развитии. Что касается термина “антиутопия” в значении особого литературного жанра, то это определение, по-видимому, появилось в 1952 г. в составленной Г. Негли и М. Патриком антологии “В поисках утопии”»¹¹⁸.

Антиутопия, в отличие от утопии, исследована не так хорошо и требует еще значительного осмысления, прежде всего, в рамках философии. Как правило, под антиутопией преимущественно понимаются литературные вариации критики утопии, однако есть ряд работ, где антиутопия, так же, как и утопия, рассматривается учеными в качестве отдельного типа сознания¹¹⁹. С.С. Брега, к примеру, в своей диссертации выделяет основные принципы конструирования антиутопии как типа сознания: рационалистичность, максималистичность, отрицание всего, что не подходит под утверждаемый

¹¹⁷ См. подробнее: *Паниотова Т.С.* К проблеме взаимодействия утопии и религии: методологические аспекты // *Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: общественные науки.* 2004. №3. С. 6–9. Вопроса об утопическом сознании как составной части религиозного мы в данной работе не касаемся и для упрощения рассматриваем утопическое сознание как явление секулярной культуры, не претендующее на вмешательство в мир потусторонний. Впрочем, исследователи говорят и об утопии монастырей (например: *Шишулькин С.А.* Социальная утопия. С. 51), которые в эпоху Средневековья тоже можно отнести к формам воплощения утопического сознания.

¹¹⁸ *Шишкина С.Г.* Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 74–75.

¹¹⁹ *Брега С.С.* Феномен антиутопии в социальных практиках современности; *Черепанова Р.С.* Утопия и антиутопия: Типология и взаимоотношение // *Вестник Челябинского университета. Серия 1: История.* Челябинск, 1999. № 1. С. 96–108; *Лысенко О.А.* Переход от утопий к антиутопиям // *Национальный форум молодых исследователей. Сборник статей Международной научно-практической конференции* / Отв. ред. А.Б. Черемисин. Петрозаводск: Международный центр научного партнерства «Новая наука», 2019. С. 148–151.

антиидеал, догматичность, террористичность, иезуитизм, стирание всех различий в окружающей конкретной действительности; автор отмечает, что антиутопия, помимо бытования в форме жанров искусства, выступает и как социальная практика, которая может использоваться для контроля массового сознания и влияния на образ государства¹²⁰. Шацкий, в свою очередь, признает, что в основе утопии и антиутопии лежит один и тот же способ видения мира¹²¹, и, приводя единственный пример, утверждает, что антиутопия может быть представлена и в публицистике. В связи с вышесказанным остается констатировать, что формы воплощения антиутопии как отдельного типа сознания требует дальнейшего основательного изучения философией.

Под антиутопией часто понимают явления двух видов — это или изображение антиидеального общества, являющегося результатом развития существующих тенденций современной автору действительности, или критика конкретного утопического проекта¹²². Отметим, что в первом случае, по сути, речь идет об отрицании утопии в целом, об утверждении принципиальной невозможности построить счастливое, идеальное общество — существующий социум предстает абсолютным злом, антиидеалом, и антиутопия доводит до абсурда или просто до логической завершенности совокупность тех или иных социальных явлений, представляющихся автору негативными. Впрочем, за современной автору действительностью может мыслиться (эксплицитно или имплицитно) некая утопическая концепция (как, например, в романе «Железная пята» Дж. Лондона).

Не претендуя на полноту (в условиях отсутствия необходимой научной базы) и опираясь на основные элементы утопического сознания, попытаемся сравнить его с антиутопическим.

1. Антиутопия вместо опоры на социальный идеал (конкретный или идеал как таковой) исходит из полного его отрицания. Если утопический идеал обладает потенциалом превращения в цель, то антиидеал, напротив, конструируется для того, чтобы никогда не осуществиться.

¹²⁰ Брега С.С. Феномен антиутопии в социальных практиках современности. С. 14.

¹²¹ Шацкий Е. Утопия и традиция. С. 162.

¹²² Душенко К.В. Научная фантастика: современная утопия или история будущего? // Феномен утопии в общественном сознании и культуре / Отв. ред. С.А. Гудимова. М.: ИНИОН РАН, 2021. С. 144.



2. Если утопия полностью отрицает настоящее, создавая ему альтернативу с ориентацией на будущее¹²³, то антиутопия, напротив, отвергает саму возможность счастливого будущего.
3. Если утопия наделяет человека ролью Бога-творца, способного придать миру нужный ему вид, то антиутопия отрицает у человека такие способности, демонстрируя стихийность и непредсказуемость развития общества под влиянием действий отдельных неподконтрольных системе лиц.
4. Если в утопии человек представлен как исключительно рациональное и управляемое существо, то в антиутопии подчеркивается естественная, чувственная, или иногда даже звериная природа человека¹²⁴, которая делает его неуправляемым со стороны рационально построенной системы.
5. Так же, как и утопия, антиутопия в своей критике чужого социального идеала не способна к критическому отношению к своему собственному основанию.
6. Если утопия стремится принести счастье всем людям, объединенным в социум, то антиутопия, напротив, ставит во главу угла счастье, судьбу отдельной личности (этот пункт, однако, как мы полагаем, возник лишь в процессе эволюции антиутопии).
7. Если утопия антиисторична и статична в своем совершенстве, то антиутопия, напротив, динамична — погружая критикуемый социальный идеал в исторический процесс, она способна предсказать его последствия¹²⁵.
8. Если утопист убежден в пластичности, податливости мира, то автор антиутопии, наоборот, фаталистически убежден в тщетности приведения мира к идеалу¹²⁶.
9. Если в идеальном обществе утописта присутствуют только положительные, произвольно выбранные характеристики, которые

¹²³ Оговоримся: речь идет о том, что утопист всегда проецирует создаваемый идеал в будущее, однако при этом искать истоки этого идеала он может и в прошлом (Золотой век).

¹²⁴ О зверином начале в антиутопии см.: *Шишкина С.Г.* Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 100–101.

¹²⁵ См., например: Там же. С. 157–158. Отметим, однако, что, как справедливо возразила Т.С. Паниотова, в своем желании предотвратить развитие негативных тенденций в обществе, антиутопия может стремиться к статичности, к «замораживанию» реальности, тем самым смыкаясь с утопией.

¹²⁶ Ср. противопоставление принципа надежды утопии и принципа отчаяния антиутопии: *Кирвель Ч.С.* Утопическое сознание ... С. 171.

«работают» на идеал автора утопии, то в антиутопии, напротив, присутствуют лишь отрицательные черты¹²⁷. Тем самым «факторность» присуща и утопии, и антиутопии.

10. Если утопия, сохраняя следы мифологического сознания, стремится к гармонизации хаоса через политическое насилие, то антиутопия ниспровергает утопический (мифологический) космос и снова погружает мир в хаос, возвращая его к реальности исторического развития.
11. В утопии важную роль в создании конструкта играет образная форма выражения, в антиутопии эта роль многократно усиливается; при динамизме и историзме антиутопии ее продуктивное существование за пределами жанров искусства едва ли возможно (вопрос компьютерных игр в этой связи требует отдельного изучения).
12. Антиутопия, как и утопия, безусловно, является исторической категорией и подвержена влиянию эпохи, а потому отражает конкретные этапы развития человеческой мысли, в частности, она испытывает непосредственное влияние современных ей утопических идей.
13. Если утопия тяготеет к эксперименту и реализации на практике (в том числе в рамках художественной действительности), то антиутопия без этого уже почти не может обойтись, поскольку ее цель — продемонстрировать последствия утопии и дать наглядное изображение антиидеала.

Как видно из нашего сопоставления, антиутопия во многом близка утопии, и ее, пользуясь терминологией Мангейма, перенятой от К. Маркса, тоже можно отнести к разновидностям «ложного сознания». Однако антиутопия, если рассматривать ее как массовое литературное явление, — продукт преимущественно XX в., именно поэтому, пожалуй, мы и наблюдаем здесь интерес к личности. А вот историзм, как показывают исследования античной антиутопии, едва ли обусловлен эпохой. Мы полагаем, что он, будучи обязательным элементом структуры антиутопии, наоборот, оказывает влияние на мировосприятие эпохи и на литературный процесс.

Вопрос эволюции антиутопической мысли в широком смысле (не только в художественных текстах) недостаточно изучен, поэтому,

¹²⁷ Шацкий Е. Утопия и традиция. С. 160–176.



к сожалению, в рамках данной работы представить его невозможно. Отметим, однако, что антиутопия сопровождала утопию на протяжении всей ее истории, начиная с античности (несмотря на то, что время греками воспринималась еще как мифологическое, цикличное) — в первую очередь, в пьесах Аристофана, служащих «комментарием» к утопическим исканиям эпохи¹²⁸. Эволюцию антиутопии в рамках художественной литературы мы рассмотрим ниже.

Отдельно следует указать, что эволюция утопии в утопизм, то есть постепенное превалирование утопии, направленной на реализацию в сфере социальной практики, над трансцендентными проектами, происходит параллельно и даже синхронно с постепенным расцветом в литературе антиутопии и затуханием утопии в ее классическом виде (по образцу Т. Мора), в обоих случаях процессы завершились к началу XX в. Тем самым, чем больше утопия находила воплощение в реальной действительности, тем сильнее общественная мысль на это реагировала в сфере культуры, создавая антиутопии.

§ 3. УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ КАК ЖАНРЫ

Предметом нашего исследования выступает литературная антиутопия, а в неразрывной связи с ней и утопия. Выше была сделана попытка представить своего рода философские «инварианты» утопии и антиутопии, то есть обозначить их структуру как отдельных типов сознания. Однако, когда они воплощаются в художественном тексте, появляется определенная специфика. Чтобы понять, как эти типы сознания взаимодействуют с художественной реальностью, следует обратиться к теоретической основе последней, а именно — к **понятию жанра и к эволюции жанровой системы**.

Жанр — сложнейшая и, пожалуй, самая спорная категория в современном литературоведении. Вопрос о необходимости построения более или менее целостной теоретической базы для данного понятия поднимается во многих исследованиях, однако выйти за пределы анализа истории вопроса и постановки проблем в рамках теории эстетики едва ли удавалось. Учеными проделан огромный

¹²⁸ Об этом подробнее см.: Гуторов В.А. Античная социальная утопия: (Вопросы истории и теории). Л.: Издательство Ленинградского университета, 1989. С. 31, 135–139.

труд по генезису и истории эволюции жанров от мифа до современного состояния (например, в работах О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, А.Н. Веселовского, Е.М. Мелетинского, Н.Д. Тамарченко), не говоря уже об описании отдельных жанров для определенных периодов или литератур. Знаменательным, на наш взгляд, событием для теории литературы стал выход масштабного и глубокого исследования «Теория жанра» (2010) Н.Л. Лейдермана. Автор не просто дает характеристику конкретным жанрам и не только прослеживает эволюцию жанров в литературном процессе, но и выстраивает целостную теоретическую базу историко-литературного процесса в целом и конструирует теоретическую модель жанра.

В русле современных исследований по теории литературы Лейдерман рассматривает художественное произведение как образ мира, «сокращенную Вселенную», как эстетический эквивалент действительности: «Произведение искусства — это не копия, не сколок какого-либо фрагмента реальности, а художественный аналог всей человеческой жизни, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый художником эстетический смысл жизни»¹²⁹. Такая природа художественного произведения сама по себе становится плодотворной почвой для реализации утопического сознания, предполагающего создание законченного образа альтернативного мира человеческого существования, в отличие от других словесных жанров, как, например, разновидностей публицистики или трактата, оперирующих фрагментами действительности¹³⁰.

Для понимания причин расцвета литературной антиутопии в XX в. один из ключевых вопросов — вопрос эволюции жанровой системы. Исследователи исторической поэтики, как правило, прослеживают развитие литературы от мифа к роману. Во избежание неточностей оговоримся, что под «романом», если при нем отсутствуют дополнительные определения, мы имеем в виду явление современного типа (то есть жанр, начавший свое формирование в Новое время), в XX в. ставшее доминирующей формой литературного творчества. В.В. Кожин в своем монументальном труде «Происхождение романа» (1963) связывает зарождение этого жанра с объединением ряда устных новеллистических рассказов вокруг

¹²⁹ Лейдерман Н.Л. Теория жанра. С. 51.

¹³⁰ На сходство художественного и утопического сознания обращает внимание и О.А. Павлова: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 62–83.

одного характерного персонажа¹³¹ в прозаическом мире без волшебства и сказочных существ (присутствовавших в рыцарском романе). В отличие от героев ренессансной литературы, которые, веря в свою свободу и всеисие, стремятся изменить мир¹³², новый герой, обыкновенный смертный, опирающийся только на свои человеческие возможности, пытается приспособиться к миру¹³³. Затем появляется уже в письменном виде плутовской роман. Именно тогда, в XVI–XVII вв. осваивается принципиально новый объект — бытие и сознание частных людей, а писатель становится «историком частной жизни»¹³⁴. В XV–XVI вв. этому предшествовал распад эпического жанра и «специализация» его отдельных ответвлений¹³⁵, причем такой процесс происходил в истории европейской литературы не впервые — античный «роман» тоже представлял собой «продукты распада» классического эпоса¹³⁶. Далее в ходе разрушения системы «канонических жанров» роман укреплял свои позиции, чтобы в XX в. стать доминирующей формой литературы. «К середине XVII века роман отходит на второй план, теснимый новой, хотя и недолговечной литературой классицизма, чтобы в XVIII веке занять уже ведущее место, поскольку жанр романа оказывается основной адекватной формой для литературы Просвещения и сентиментализма»¹³⁷, «в течение второй трети XVIII века роман необычайно быстро, скачкообразно захватывает поистине ведущее положение в литературе и даже претендует на универсальную роль»¹³⁸.

Значимым фактором в формировании романа явилось пробуждение самосознания творца, его личности к XVI–XVII вв.: «Анонимный певец эпических песен сменяется поэтом, и о нем ходят не легенды, как о Гомере и Гесиоде: у него есть биография, подсказанная отчасти им самим, потому что сам он охотно говорит о себе, заинтересовал собою и себя, и других»¹³⁹. С другой стороны,

¹³¹ Кожин В.В. Происхождение романа. М.: Советский писатель, 1963. С. 75.

¹³² Там же. С. 143.

¹³³ Там же. С. 84.

¹³⁴ Там же. С. 113.

¹³⁵ Там же. С. 129.

¹³⁶ Там же. С. 130.

¹³⁷ Там же. С. 246.

¹³⁸ Там же. С. 294.

¹³⁹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 219; также подробнее об этом: Большаков В.П. Классицистическая теория жанров и ее преодоление //

одновременно растет интерес к человеческой личности как к объекту художественного осмысления: Е.М. Мелетинский, к примеру, показывает нарастание интереса к личной судьбе героя начиная уже со сказки¹⁴⁰.

Важным аспектом романизации литературы является изменение ее языка, а именно — постепенная его прозаизация, отход от риторического, поэтического слова. «Стиль речи романа приближается к манере делового описания явлений и событий в мемуарах или хрониках. Тот факт, что подавляющее большинство романов до второй трети XIX века написано в виде автобиографического рассказа, дневника, мемуаров, переписки или записи диалога, имеет огромное значение. Обращение к этим “нехудожественным” формам становится необходимой школой нового искусства прозы»¹⁴¹. «Проза первоначально предстает как своего рода инобытие поэзии. В известном смысле она организована не менее строго, чем стихи, хотя в ней и нет правильного размера»¹⁴², «победа прозы относится ко времени окончательного формирования романа (то есть первая треть XVIII века в Англии и Франции, конец XVIII века в Германии, первая треть XIX века в России)»¹⁴³. Роман фактически ломает риторическую систему художественной литературы¹⁴⁴.

В развитии жанровой системы и возникновении романа значительную роль сыграло появление книгопечатания. Если новелла была рассчитана, как мы уже отметили, на устное рассказывание, то роман создавался специально для печати и чтения про себя¹⁴⁵. Этот факт непосредственно связан с процессом прозаизации художественной речи. Сама возможность записи слова освободила автора от необходимости использовать устойчивые формы и соблюдать ритм¹⁴⁶. Эти факторы изменили в романе функцию художественного слова: вместо воспевания на первый план

Теория литературы. Т. III. Роды и жанры / Отв. ред. Л.И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 16.

¹⁴⁰ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГТУ, 2001. С. 86–87.

¹⁴¹ Кожин В.В. Происхождение романа. С. 338.

¹⁴² Там же. С. 445.

¹⁴³ Там же. С. 449.

¹⁴⁴ Михайлов А.В. Роман и стиль // Теория литературы. Т. III. Роды и жанры / Отв. ред. Л.И. Сазонова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С. 291.

¹⁴⁵ Об этом подробнее см.: Кожин В.В. Происхождение романа. С. 356–365.

¹⁴⁶ См., например: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 296.



выходит изображение и создание индивидуального образа. Данная черта вместе с многоголосием как следствием психологизации литературы и интереса к личности¹⁴⁷ стали осознанными тенденциями литературы XIX–XX вв.¹⁴⁸

Фактически появление романа — это появление не просто одного из новых жанров, а новой литературы открытого типа. Новаторство романа было в его незавершенности (книга уже закончилась, а жизнь героя продолжается¹⁴⁹), роман вносит «смысловую незавершенность и живой контакт с неготовой, становящейся современностью (незавершенным настоящим)»¹⁵⁰, «подлинной эстетической реальностью романа остается — даже если бы он имел благополучную развязку — движение [курсив наш — А.А.] к счастью, полноте любви и свободе, ибо это движение имеет беспредельную, неограниченную цель»¹⁵¹, «в романе центр тяжести перемещается на самое развитие событий и переживаний <...>, роман в определенном смысле всегда является незаконченным, разомкнутым»¹⁵². Роман научил «фантазию свободно чувствовать себя в материале исторически конкретном, в пределах полного и сплошного образа реальной действительности»¹⁵³.

Кроме того, следует учитывать и разделение литературы в период своего зарождения на два пласта: высокий, серьезный и низкий, смеховой¹⁵⁴. Уже в античности движение и динамика и новое, немифологическое отношение ко времени были свойственны только смеховой культуре¹⁵⁵, в то время как в высоком пласте сохранялась статичность и мифологическая временная цикличность. Бахтин появление романа связывает именно с этой смеховой линией литературы, с карнавальным культурой. Он отмечает, что современная действительность, которую отражает роман, была предметом изображения только в низких жанрах¹⁵⁶. Карнавальное мироощущение

¹⁴⁷ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. С. 296.

¹⁴⁸ Кожин В.В. Происхождение романа. С. 388.

¹⁴⁹ Там же. С. 329.

¹⁵⁰ Бахтин М.М. Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 451.

¹⁵¹ Кожин В.В. Происхождение романа. С. 334.

¹⁵² Там же. С. 335.

¹⁵³ Михайлов А.В. Роман и стиль. С. 324.

¹⁵⁴ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: «Лабиринт», 1997. С. 261.

¹⁵⁵ Там же. С. 267–268.

¹⁵⁶ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 464.

Бахтин усматривает и в сократических диалогах, где, помимо сократического смеха, наблюдается и прозаизация речи¹⁵⁷, со смеховой фамильярностью и мениппеей он связывает и античные утопии¹⁵⁸. Именно роман как выражение карнавальной культуры, по Бахтину, принес разрушение всей жанровой системы и поэтического языка: «роман пародирует другие жанры (именно как жанры), разоблачает условность их форм и языка, вытесняет одни жанры, другие вводит в свою собственную конструкцию, переосмысливая и переакцентируя их»¹⁵⁹; «пародийные стилизации прямых жанров и стилей занимают в романе существенное место, роман не дает стабилизироваться ни одной из собственных разновидностей»¹⁶⁰. А.В. Михайлов утверждает, что в романе «все жанры и формы искусства проникают друг в друга»¹⁶¹.

Вернемся к труду Лейдермана. Он полагает, что художественный Космос, генетически восходящий к Космосу мифологическому, лежит в основе любого произведения искусства¹⁶². «Подобно мифологии, искусство “оцельняет” бытие, становится путеводителем человека в мировом универсуме <...> и любой конфликт в художественном произведении <...> — это борение между космосом и хаосом»¹⁶³. На этом противопоставлении у исследователя строится вся концепция литературного процесса. Автор считает, что «семантической основой циклической смены основных типов культуры является оппозиция “Космос-Хаос”»¹⁶⁴. По мысли автора, культурными эрами, где преобладает космографическая модель мира, выступают Античность, Средневековье, Ренессанс, Новое время, а переходными эпохами с доминированием хаографической модели мира являются поздний эллинизм, поздняя готика, барокко, XX в.¹⁶⁵ У Бахтина космографическую картину мира разрушает карнавальная культура, из которой в свою очередь формируется новый тип литературы — роман. Если древние высокие жанры содержат следы

¹⁵⁷ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 468.

¹⁵⁸ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 88.

¹⁵⁹ Бахтин М.М. Эпос и роман. С. 449.

¹⁶⁰ Там же. С. 450.

¹⁶¹ Михайлов А.В. Роман и стиль. С. 345.

¹⁶² Лейдерман Н.Л. Теория жанра. С. 83.

¹⁶³ Там же. С. 88–89.

¹⁶⁴ Там же. С. 504.

¹⁶⁵ Там же. С. 507.



мифологического сознания, призванного гармонизировать мир, то смеховые, хаографические жанры начинают тем больше преобладать, чем меньше выражено мифологическое сознание.

Подведем итоги нашим рассуждениям. На протяжении всей истории европейской литературы к XX в. завершается процесс пробуждения самосознания автора как творца и выдвигения личности на первый план произведения. В связи с этим идет психологизация литературы, в результате ухода от мифологического сознания доминирует хаографическая модель мира, происходит тотальная романизация литературы. Последняя предполагает историзм, динамизм и обращение к незавершенному настоящему, ее сопровождают прозаизация языка и, в результате возобладания смеховой культуры, разрушение жанровой системы. Все эти процессы идут синхронно с движением утопии к утопизму, расцветом литературной антиутопии и затуханием утопии в своем «классическом», моровском виде.

В заключение также отметим диалогичность функционирования произведений внутри жанра (она же «память жанра» по Бахтину): в произведении есть скрытый диалог с «предшественником “знаковым универсалом”». С диахронической точки зрения диалог ведется в нескольких плоскостях — речь может идти о диалоге персонажей, жанров, стилей, идейном диалоге»¹⁶⁶. Такая диалогичная природа жанра способствует выбору авторов утопий и антиутопий в пользу именно художественной литературы, чтобы вступить в идейную полемику с предшественниками — на активную внутрижанровую полемику утопий сквозь эпохи указывает и Г. Морсон¹⁶⁷.

Начало **литературной утопии** исследователи видят в разных эпохах. Одни¹⁶⁸ считают исходной точкой жанра платоновские описания острова Атлантиды, полагая, что в результате кризиса эллинизма происходит разрыв утопической литературной традиции вплоть до Томаса Мора. Мы, в свою очередь, добавим, что в античности существовали уже утопические романы-путешествия (например,

¹⁶⁶ Павера Л. Текст, жанр и интерпретация. С. 50–51.

¹⁶⁷ Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление. С. 64.

¹⁶⁸ Например: Панцотова Т.С. Утопия в пространстве диалога культур. С. 103; Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 11; Лисюткина Л.Л. Дискуссия по проблемам утопии в ФРГ. (Обзор) // Социокультурные утопии XX в. Вып. 4 / Отв. ред. В.А. Чаликова. М.: ИНИОН РАН, 1987. С. 101.

«Острова солнца» Ямбула), которые с точки зрения жанра оказали влияние как на Мора, так и на более поздних утопистов. Другие исследователи¹⁶⁹ начинают «отсчет» с «Утопии» Мора: «целокупное узаконивание жанрового канона литературной утопии приходится на XVII в. — время написания “Христианаполиса”, “Города Солнца” и “Новой Атлантиды”, авторам которых была хорошо знакома книга Т. Мора»¹⁷⁰. XIX в. считается временем вырождения литературной утопии и превращения ее в «развлекательный жанр утопического викторианского романа», поскольку общество было напугано революциями и нуждалась в уверениях в возможности мирного постепенного осуществления идеалов¹⁷¹. Кризис утопии наступил на рубеже XIX–XX вв. — исследователи сходятся на том, что утопия в своем традиционном виде фактически прекратила свое существование как массовое литературное явление после Г. Уэллса: о кризисе положительной утопии в целом, о затухании «классической», моровской утопии как жанра и расцвете антиутопии в начале XX в. говорят крупные исследователи этих явлений¹⁷².

Исследователями выделяется ряд константных жанровых признаков литературной утопии:

1. Композиция рамочная — «текст в тексте».
2. Действие незначительно или сюжет отсутствует.
3. Риторический диалог имеет сюжетообразующую функцию.

¹⁶⁹ Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли ...; Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 7–8; и др.

¹⁷⁰ Шадурский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли ... С. 33.

¹⁷¹ Араб-Оглы Э.А. Мэнкюл Ф.Ю., Мэнкюл Ф.П. Утопическая мысль в западном мире // Социокультурные утопии XX в. Вып. 2. С. 37.

¹⁷² Например: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 229–273; Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 4, 67; Араб-Оглы Э.А. Мэнкюл Ф.Ю., Мэнкюл Ф.П. Утопическая мысль в западном мире. С. 37; Petrucci A. La finzione e la persuasione: l'utopia come genere letterario. Roma: Bulzoni, 1983. — Приводится по: Ковальская Г.Я. Петруччани А. Вымысел и поучение: утопия как литературный мир // Социокультурные утопии XX в. Вып. 4. С. 175. В частности, на материале русской литературы: Ануфриев А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе ... С. 312–315; Коломийцева Е.Ю. Формирование жанровой проблематики и поэтики литературной антиутопии в художественной прозе русских писателей XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2001; Лазаренко О.В. Русская литературная антиутопия ...; Быстрова О.В. Русская литературная антиутопия ...; и др. О.В. Лазаренко, например, в русской литературе первых десятилетий XX в. наблюдает общеєвропейскую тенденцию с постепенным отрицанием классической утопии и формированием антиутопии, а О.В. Быстрова указывает на главную роль революционных событий в доминировании антиутопии.

4. Нарратором выступает реальный житель утопического государства¹⁷³.
5. Утопический мир пространственно изолирован и недоступен, границей может служить лабиринт, непроходимый лес, обряд инициации¹⁷⁴.
6. Мотив путешествия в литературной утопии является системообразующим и восходит к мифу о разрушении и возрождении космоса¹⁷⁵.
7. Жизнь регламентирована и ритуализирована.
8. Присутствует культ мудрого правителя.
9. Отсутствуют разработанные характеры и персонажи, главный герой — наблюдатель, путешественник, которого сопровождает проводник (с развитием утопии роль наблюдателя активизируется, и он превращается в самостоятельное действующее лицо).
10. Сюжет бесконфликтен, поскольку идеал достигнут.
11. Описательность превалирует.
12. Наблюдается особая пространственно-временная организация: время в утопии застыло, оно статично¹⁷⁶.

Изменения жанровой формы литературной утопии хорошо проследил А. Згожельский: «Для „Утопии“ Т. Мора характерно сочетание традиции платоновского диалога и римской стихотворной сатиры с использованием современных Мору “прикладных” жанров: полемики, политического памфлета, общественно-философского трактата, отчета о путешествии». Его мир — это не литературный мир, «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

¹⁷³ Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 7.

¹⁷⁴ Панцотова Т.С. Утопия в пространстве диалога культур. С. 140.

¹⁷⁵ Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 136.

¹⁷⁶ Пп. 7–12 — см.: Ануфриева А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе ... С. 42–54.

действию возможно большее правдоподобие. <...> Большое внимание уделяется фону, подробностям, анализу переживаний героев»¹⁷⁷. «В английском утопическом романе XIX в. <...> контраст двух миров сохраняется, но повествователь уже не пробует скрыть литературный характер утопии при помощи системы отчета о путешествии», тем самым утопия все теснее сближается с литературой, а на рубеже XIX–XX вв. «новый мир» изображается уже как единственный существующий мир¹⁷⁸, рассказчик в свою очередь уже ведет повествование от первого лица либо исчезает. На этом анализе хорошо видно, как художественный компонент захватывает пространство литературной утопии. Собственно, он присутствовал и у Платона, но в значительно меньшей степени и не определял композицию сочинения.

Исследователями рассматривается также эволюция использования диалога: если для Платона эта форма была единственно возможной и естественной, то для Мора это уже был прием¹⁷⁹, гуманисты намеренно возрождали риторический диалог, что предопределило особенности структуры утопии¹⁸⁰. Постепенно, по мере развития жанровой системы, в утопии появляется сюжет, с которым согласуется описание утопии¹⁸¹, «позднее утописты старались нанизать познавательные экскурсии хотя бы на какое-то подобие сюжета, “закрученного” вокруг главного героя, в которого постепенно превращается традиционный наблюдатель из Утопии»¹⁸². «Чтобы освободиться от описательности <...> нужно было отказаться от наблюдателя и от принципа “всеохватности”»¹⁸³, герой начинает познавать мир утопии эмпирически, без «экскурсовода»¹⁸⁴. Кроме того, происходит усложнение нарративной структуры, при которой обезличенность нарратора заменяется персонализацией¹⁸⁵. Следует

¹⁷⁷ Zgorzelski A. *Fantastyka. Utopia. Science fiction: Ze studiów nad rozwojem gatunków*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1980. Излагается по: Душенко К.В. Дискуссия по проблемам утопии в ФРГ (Обзор) // Социокультурные утопии XX в. Вып. 4. С. 131.

¹⁷⁸ Там же. С. 132.

¹⁷⁹ Чернышева Т.А. *Природа фантастики*. С. 312.

¹⁸⁰ Павлова О.А. *Метаморфозы литературной утопии ...* С. 152.

¹⁸¹ Чернышева Т.А. *Природа фантастики*. С. 313.

¹⁸² Там же. С. 315.

¹⁸³ Там же. С. 316; а также см.: Файзрахманова А.А. Типология жанра литературной утопии // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». 2010. № 13 (194). Вып. 43. С. 134.

¹⁸⁴ Чернышева Т.А. *Природа фантастики*. С. 321.

¹⁸⁵ Файзрахманова А.А. Типология жанра литературной утопии. С. 144.

также отметить, что с появлением романа и в целом в процессе возобладания смехового, романного, хаографического пласта литературы, позитивная утопия все чаще и больше использует различные формы комического (сатиру)¹⁸⁶ и гротеск, характерные для карнавальной культуры¹⁸⁷, что видно уже у Мора. Это явление исследователи даже считают этапом развития позитивной утопии в негативную¹⁸⁸ — здесь мы, однако, возразим, что позитивная утопия все-таки не трансформировалась в антиутопию, а, скорее, уступила ей жанровое первенство в начале XX в. И, наконец, отметим, что в связи с постепенным внедрением в литературу линейной концепции времени утопия начинает оперировать временем вместо пространства, и утопические фантазии переносятся в будущее¹⁸⁹.

Немногие исследователи обращаются к проблеме взаимовлияния художественной и утопической составляющих литературного произведения. Е.Ю. Козьмина отмечает деформацию и утопии, и романа при их столкновении и противостоянии, «утопия, включенная в историческое время, предстает в спародированном, перевернутом виде»¹⁹⁰. На противоречие утопии и романа указывают также и Г. Морсон, утверждая, что если европейский роман хорошо приспособлен для передачи иронических и скептических воззрений, утопия, наоборот, пригодна для ценностных суждений в неприемлемой для романа степени¹⁹¹, и Т.А. Чернышева¹⁹², отмечая также, что «объективно закрепляется тенденция превратить утопию в роман о будущем, в котором непосредственное изображение Утопии подчинено сюжету, повествующему о судьбе героя или единичном событии»¹⁹³. Есть, однако, и другие выходы для утопического романа. Один из них представляет, например, произведение Ф. Карсака «Бегство Земли» (*Terre en fuite*, 1960), где бесконфликтный внутри

¹⁸⁶ Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 23.

¹⁸⁷ О древнейшем карнавальном восстановлении «золотого века» см.: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 165.

¹⁸⁸ Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 223; Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 23; Чернышева Т.А. Природа фантастики. С. 324.

¹⁸⁹ Шадуровский М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли ... С. 13.

¹⁹⁰ Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 7.

¹⁹¹ Морсон Г. Границы жанра. С. 63–64.

¹⁹² Чернышева Т.А. Природа фантастики. С. 323.

¹⁹³ Там же. С. 324.

себя утопический мир сталкивается с внешней угрозой. С другой стороны, утопические проекты могут быть лишь небольшими вставными эпизодами в полноценном романе, не влияющими коренным образом на композицию произведения, но это уже не будет утопическим романом в полном смысле слова. Все эти трансформации литературной утопии стали неизбежными ввиду тотальной романизации литературы в XX в.

Антиутопия, как мы уже отмечали, сопровождает утопию на протяжении всей истории ее существования, это относится и к художественной литературе. Литературоведы не пришли к единому мнению о том, когда же зародилась **литературная антиутопия**. На наш взгляд, если рассматривать любое произведение с антиутопическим наполнением, то такие явления есть уже в античности, а если речь идет о конкретном жанре романа-антиутопии в современном понимании, то мы склонны утверждать, что он зародился лишь в XX в.¹⁹⁴ Первыми литературными антиутопиями в широком смысле можно назвать комедии Аристофана («Птицы», «Лисистрата», «Женщины на народном собрании»), где, в том числе, воспроизводится хронотоп утопии и доводятся до абсурда утопические идеи¹⁹⁵. Как мы уже отметили, в процессе развития жанровой системы и ее романизации утопия все больше использует элементы комического, и одновременно с этим начинают появляться литературные антиутопии (первая антиутопия Нового времени зафиксирована в XVI в.¹⁹⁶), к которым можно отнести и «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, где пародировались утопии Т. Кампанеллы и Ф. Бэкона¹⁹⁷. Здесь в антиутопии высмеивается социально-культурная модель идеального мира при формальном сохранении жанровой структуры — мотив путешествия и образ нарратора в роли коренного жителя¹⁹⁸. Антиутопии продолжают систематически

¹⁹⁴ Обзор подходов к изучению литературной антиутопии см. здесь: *Покотыло М.В.* Жанр антиутопии: современная проблемная парадигма // *European Social Science Journal* = Европейский журнал социальных наук. 2012. № 7. С. 167–173.

¹⁹⁵ *Herzog R.* Überlegungen zur griechischen Utopie: Gattungsschichte vor dem Prototyp der Gattung? // *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie.* / W. Vosskamp (éd.). Stuttgart: J.B. Metzler, 1982. Bd. II. P. 1–20. — Излагается по: *Лисюткина Л.Л.* Дискуссия по проблемам утопии в ФРГ. (Обзор). С. 99.

¹⁹⁶ *Чаликова В.А.* Утопический роман: жанровые и автобиографические источники современных антиутопий и дистопий // *Социокультурные утопии XX в.* Вып. 3 / Отв. ред. В.А. Чаликова. М.: ИНИОН РАН, 1985. С. 107.

¹⁹⁷ *Павлова О.А.* Метаморфозы литературной утопии ... С. 265.

¹⁹⁸ Там же. С. 292.



появляться на протяжении долгих веков, однако до XX в. они не могли конкурировать с положительными утопиями¹⁹⁹. Большую подготовительную роль для формирования самостоятельного жанра романа-антиутопии сыграли произведения XIX в., в том числе творчество Достоевского²⁰⁰. Появление первой волны романов-антиутопий наблюдается после Первой мировой войны, и в качестве архетипа романа-антиутопии, как правило, приводится «Мы» Е.И. Замятина. Он же, в свою очередь, считал своим предшественником и родоначальником жанра Г. Уэллса²⁰¹. При этом антиутопии Хаксли рассматривают как полемику с утопиями Уэллса²⁰². Также есть мнение, что романы Г. Уэллса и Дж. Лондона начинают закреплять жанр антиутопии с напряженным и печальным финалом²⁰³.

Исследователи выделяют характерные константные признаки романа-антиутопии²⁰⁴, часть из которых он перенял от литературной утопии с той или иной степенью трансформации.

1. Часто сохраняется рамочная композиция «текст в тексте»²⁰⁵, нередко наблюдается дневниковая форма; вместо рассказа

¹⁹⁹ Чаликова В.А. Утопический роман ... С. 107.

²⁰⁰ Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 224; Морсон Г. Границы жанра. С. 59.

²⁰¹ Об этом см.: Черткова Е.Л. От «государства разума» к «обществу знания». Судьба утопии в современном мире // Утопические проекты в истории культуры. Материалы III Всероссийской (с международным участием) научной конференции. С. 34.

²⁰² Кагарлицкий Ю.И. Что такое фантастика? С. 300; Черняева Ю. Г., Заманова И. Ф. Жанры утопии и антиутопии: генезис и развитие // Донецкие чтения 2021: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: Материалы VI Международной научной конференции (Донецк, 26–28 октября 2021 г.). Т. 4: Филологические науки. Ч. 1: Иностранная филология / Под общей ред. С.В. Беспаловой. Донецк: ДонНУ, 2021. С. 179.

²⁰³ Иванова Т.С. От утопии к антиутопии: становление жанра // Вопросы зарубежной филологии в контексте современных исследований. Сборник научных статей XXX Международной научно-практической конференции / Отв. ред. Н.В. Кормилина, Н.Ю. Шугаева. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, 2021. С. 399.

²⁰⁴ Крупный исследователь антиутопии С.Г. Шишкина в своих работах, основанных на изучении английской литературы, выводит ряд стойких типологических признаков литературной антиутопии, которые, по ее мнению, носят интернациональный характер: Шишкина С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного университета ИГХТУ. 2007. Вып. 2. С. 199. Выделяя ниже константные признаки романа-антиутопии, мы опираемся на работы по англо-американской и русской антиутопии, беря эти разновидности, таким образом, за основу жанра как общеевропейского явления, тем не менее мы признаем неполноту такого подхода и считаем данную модель жанра универсальной лишь условно.

²⁰⁵ Ланин Б.А. Литературная антиутопия XX века. М.: НИИОСО, 1992. С. 51.

о путешествии классической позитивной утопии, призванного убедить читателя в достоверности истории, используются разного рода стилизации и иносказания.

2. В отличие от утопии, в антиутопии присутствует ярко выраженный сюжет с ключевыми эпизодами: встречи с любимой, сцена гражданского неповиновения, спор с идейным антагонистом, трагический финал, констатирующий поражение героя, с элементами сюжетной схемы детектива — преследование, погоня, арест, допрос²⁰⁶.
3. К моменту формирования жанра риторический диалог в качестве сюжетообразующего элемента себя по большей части изжил, сохраняясь, впрочем, порой в качестве вспомогательного элемента.
4. Система нарративов значительно усложняется, появляется повествование от первого лица.
5. Сохраняется пространственная изолированность и/или появляется временная удаленность.
6. Сохраняется мотив путешествия в качестве структурообразующего, однако оценка описываемого мира — однозначно негативная.
7. Сохраняются регламентация жизни и ритуализация, однако изображаются они с использованием гротеска, подчеркивающего иррациональность устройства мира²⁰⁷.
8. Вместо мудрого правителя появляется тиран, создавший тоталитарную систему управления.
9. Усложняется система персонажей, появляется психологизация изображения главных героев; герои группируются на два лагеря: один — мощный, вооруженный средствами убеждения и принуждения защитников режима и второй — немногочисленный разобщенный лагерь хранителей связи времен, уничтоженной духовной традиции²⁰⁸. Лирическая доминанта — женские образы с символическим значением²⁰⁹. Гид, проводник

²⁰⁶ Сабина О.Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе ... С. 11–12.

²⁰⁷ Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900 — 1920-х гг. в контексте отечественной культуры: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2006. С. 18.

²⁰⁸ Сабина О.Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе ... С. 13.

²⁰⁹ Там же. С. 19.

путешественника, является противником идей социума, часто это любимая женщина. У героя часто бывает двойник²¹⁰.

10. Появляется конфликт личности и общества; сюжет отражает формирование личностного самосознания главного героя, вычленение им индивидуального «я» из деперсонифицированного пространства «мы»²¹¹.
11. Степень описательности значительно уменьшается.
12. Застывшее время описываемого общества противопоставляется динамичному времени главного героя, который словно ускоряет время и разрушает социальную систему²¹²; несмотря на унаследованную от утопии относительную статичность, в антиутопии присутствует историзм: действие происходит в государствах, переживших социальные революции или освободительные войны, тоталитарный социум в антиутопии часто находится в состоянии развития²¹³.
13. Историческая и коллективная, диахроническая память изъята из топоса антиутопии²¹⁴, минимизируется или подвергается значительной идеологической деформации.
14. Описание природы подчеркивает обреченность происходящего. Природа нередко враждебна человеку²¹⁵.
15. Идея бессилия разума перед животным началом в человеке становится лейтмотивом в литературных образцах XX столетия²¹⁶.
16. Используется особый язык, новояз, отражающий принципы существования общества.

В связи с особенностями литературной антиутопии также отметим, что роман, будучи уже пародийным²¹⁷ жанром, сам по себе

²¹⁰ Сабина О.Б. Жанр антиутопии в английской и американской литературе ... С. 15.

²¹¹ Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 216.

²¹² Быстрова О.В. Русская литературная антиутопия ... С. 7.

²¹³ Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 216.

²¹⁴ Там же. С. 217.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ Там же.

²¹⁷ В данном случае пародийность понимается широко, то есть она необязательно должна содержать элементы комического, но при этом предполагает полемическое осмысление своего объекта. Подробнее см.: Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 283–293.

по своей природе стал прекрасной основой для выполнения задач антиутопии, пародирующей утопию. Выше мы указывали на особую идейно-диалогичную природу внутри жанра утопии, и пародийность антиутопии, в свою очередь, выводит этот диалог на новый уровень.

Проблемой для нашего исследования является и то, что антиутопия в рамках художественной литературы XX в. существует не только в романе. Если поэтика романа-антиутопии относительно хорошо изучена, то исследований других жанровых проявлений антиутопии как самостоятельных явлений с устойчивой структурой как таковых не существует (или они не были нами найдены). При обращении к этапам становления романа-антиутопии рассказ, как правило, рассматривается как подготовительная стадия, на которой прорабатываются отдельные мотивы²¹⁸.

Подведем итоги первой главы. На протяжении всей истории существования европейской утопии к началу XX в. мы наблюдаем завершение нескольких синхронных процессов. С одной стороны, это постепенное преобладание утопизма (стремление к реализации утопии) в общественной утопической мысли и овладение антиутопии массовым сознанием как реакция на ее применение в социальной практике. С другой стороны, это процессы чисто литературные: выдвигание на первый план личности (и как субъекта, и как объекта творчества), доминирование хаографичекой модели мира за счет романизации литературы, основанной на историзме и динамизме. В результате взаимодействия этих двух областей и все большего превалирования художественной составляющей в литературной утопии она как литературный жанр в своей классической, традиционной форме не смогла продолжить существование, ее мифологическая космографическая природа вступила в непримиримый конфликт с романом. В свою очередь антиутопия, с заложенным в ее структуре историзмом, в XX в. нашла свое воплощение в романе и стала одним из самых значимых явлений культуры.

Тем самым расцвет антиутопии в XX в. следует связывать с особенностями эволюции как подходов к утопической трансформации общества (то есть с эволюцией утопического сознания), так и художественного мировоззрения, а вместе с ним и жанровой системы. Поэтому

²¹⁸ Ануфриев А.Е. Утопия и антиутопия в русской прозе ... С. 126–189; Коломийцева Е.Ю. Формирование жанровой проблематики ... С. 2.

при исследовании литературной антиутопии следует учитывать оба этих фактора, не ограничиваясь лишь последним.

В рамках широкого социокультурного подхода к явлению антиутопии *при отборе текстов для анализа* мы используем не художественный критерий, а *критерий соответствия признакам антиутопического сознания* (перечисленных в § 2), что позволяет нам обоснованно отнести то или иное произведение к антиутопии, даже если жанровые признаки не вписываются в сложившийся в течение XX в. «канон». Следующим нашим шагом будет соотнесение жанровых структур отобранных таким способом произведений с литературоведческой жанровой моделью, выведенной учеными в качестве условно универсальной жанровой структуры антиутопии, — ее инвариантом. Данный подход позволяет, во-первых, обоснованно расширить корпус текстов чешской литературной антиутопии, и во-вторых — *выявить жанровые признаки*, с одной стороны, совпадающие с условно универсальной моделью, а с другой — *специфические именно для чешской литературы* на примере выбранных авторов.

Основной анализ сосредоточен на тех произведениях, где антиутопия не краткий вставной эпизод, не влияющий на поэтику произведения, а структурообразующий для художественной системы и тем самым обуславливающий его жанровую специфику элемент — именно такие тексты, причем вне зависимости от жанровой формы (роман, рассказ, поэма и т. д.), следует включать в национальный корпус чешской литературной антиутопии. В связи с этим поясним, что антиутопия призвана дать целостный отрицательный образ социума. Если художественное произведение, пусть даже самой малой формы, ставит себе задачу именно такую — создать образ антиидеального социума (минимальным условием для этого мы считаем, таким образом, соответствие п. 1 списка признаков антиутопического сознания — полное отрицание идеала, и непротиворечивость по отношению к остальным признакам, в тексте не выраженным) и если этому замыслу подчинена художественная структура произведения, то безотносительно набора средств выполнения этой задачи его следует считать антиутопией. Если же отрицательный образ общества не является структурообразующим для художественной системы произведения, то в таком случае мы говорим об антиутопии как о содержательном (вставном) элементе (эпизоде).

Кроме того, уточним, что приведенная нами модель жанра антиутопии была сформирована на основе исследований прежде всего романа, но в нашей работе мы будем обращаться и к другим жанровым формам — сатирическим стихотворениям, поэмам и рассказам. В целях нашего исследования выделенные нами признаки литературной антиутопии мы будем считать универсальным инвариантом для всех ее жанровых проявлений и соотносить его с художественной системой этих произведений в попытке определить жанровую специфику отличных от романа форм.

ГЛАВА II. АНТИУТОПИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИРЖИ ГАУССМАННА

§1. ТВОРЧЕСТВО И. ГАУССМАННА: БИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОКИ И КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ

Иржи Гауссманн — чешский сатирик, писатель и публицист. Обладая уникальным сатирическим талантом и особым литературным даром, он оставил значимый след в истории чешской литературы, хотя прожил всего неполных 25 лет. Однако отношение к нему критиков всегда было неоднозначным, а его творчество в силу сильной политизированности оценивалось в разные периоды в основном сквозь призму той или иной идеологии.

Гауссманн родился в семье высокопоставленного госслужащего, где придерживались консервативных взглядов и католической веры. Его отец, Иржи Гауссманн, в независимой Чехословакии впоследствии стал президентом верховного земского суда, а потом министром. Мать Франтишка, представительница дворянского рода Берков, была натурой творческой и поддерживала сына во всех его литературных начинаниях. Иржи Гауссманн-младший был болезненным молодым человеком и страдал тугоухостью, в юности пережил операции, потом испанский грипп, болезнь почек, а осложнения на легких приковали его к постели уже до самой смерти. Именно в этих недугах друг и первый редактор Гауссманна О. Фишер видел причину резкости и агрессивности сатирика в творчестве²¹⁹. Гауссманн окончил малостранскую гимназию, какое-то время учился и жил в интернате Страковой академии для детей аристократического происхождения, затем поступил на юридический факультет Карлова университета. Во время учебы был призван на военную службу, которую прошел в Чехии, на фронт Первой мировой войны не попав. После получения диплома успел поработать в пражском районном суде.

Гауссманн был начитан, в отрочестве любил Ж. Верна, увлекался творчеством Г. Гейне, прочел всего У. Шекспира, хорошо знал русскую литературу. В его личном архиве был найден рукописный «Краткий обзор истории русской литературы, в особенности романа Новейшего времени», где подробнее всего было написано о Н.В. Гоголе и М.Е. Салтыкове-Щедрине. О последнем автор пишет:

²¹⁹ Fischer O. Dvě poznámky k Jiřímu Haussmannovi // Panorama. Ročník 12/1934. Číslo 2. S. 19.

«Мировоззрение писателя выросло из Евангелия. Ведь вся его острая непревзойденная сатира направлена против нарушения законов правды, любви, доброты»²²⁰. Фигурирует среди рассматриваемых русских писателей и автор утопических произведений В.Ф. Одоевский. По словам В. Копецкого, для Гауссмана образцами в творчестве служили Н.В. Гоголь²²¹ и А.П. Чехов, он очень ценил также К. Гавличека-Боровского и уже в 17 лет знал всего Я. Гашека²²².

Политические взгляды Гауссмана часто становились объектом спекуляций (необоснованной трактовки воззрений писателя в пользу той или иной политической силы) со стороны как близких ему по идейной ориентации критиков, так и его противников. Среди рукописей писателя была найдена дневниковая запись, озаглавленная «Какой я» (*Jaký jsem*), где автор делает попытку самоанализа в стремлении осознать свой характер и обобщить свои предпочтения и интересы. В частности, Гауссманн называет себя позитивистом, говорит о своем увлечении социологией с ее этическим идеалом — социализмом, о неприятии социального неравенства и надежде на его искоренение, о стремлении служить лишь добру, красоте и правде, о любви к Богу. Также писатель отмечает, что не обращает внимания на форму своих литературных опусов и ничего не правит²²³. Предполагается, что запись была сделана в 1920-е гг.

Писать Гауссманн начал еще на 3-м курсе гимназии — эпиграммы, детективные рассказы²²⁴. Его литературное наследие совсем невелико, при жизни писателю удалось издать лишь книгу поэзии «Хулигательные песни» (1919), сборник «Дикие рассказы» (1922) и роман «Фабричное производство добродетели» (1922). Подготовленный сатириком поэтический сборник «Гражданская война» вышел уже после его смерти (1923).

Для нашего исследования важно представление об эволюции общественно-политических взглядов Гауссмана, которую, по нашему

²²⁰ Stručný přehled dějin ruské literatury a zvláště románu doby novější. Цитируется по: Pešta P. Satirik převratu Jiří Hausmann. S. 16. Автор монографии ссылается на рукопись в Литературном архиве Памятника национальной письменности (Literární archiv Památníku národního písemnictví).

²²¹ О влиянии Н.В. Гоголя на творчество Гауссмана см.: Амелина А.В. Н.В. Гоголь и чешская сатира межвоенного периода (И. Гауссман) // Н.В. Гоголь и славянские литературы / Отв. ред. Л.Н. Будагова. М.: Издательство «Индрик», 2012. С. 325–332.

²²² Kopecký V. O Jiřím Hausmannovi // Tvorba. Ročník 13/1938. Číslo 2. 14.01.1938. S. 18.

²²³ Текст рукописи полностью см. здесь: Pešta P. Satirik převratu Jiří Hausmann. S. 18–21.

²²⁴ Klička B. O Jiřím Hausmannovi // Literární noviny. Ročník 2/1928. Číslo 40 (23). 20.12.1928. S. 1.



мнению, достаточно убедительно представил в своей монографии П. Пешта²²⁵. Ниже мы приведем ее основные положения.

Публиковаться Гауссманн начал еще до окончания войны, в 1917 г., его первые эпиграммы были напечатаны в радикальном националистическом журнале «Народ» и более левом «Ческа демократия» и содержали резкие нападки на политику Австро-Венгрии, в том числе национальную, на лидера социал-демократов (социалистов) Б. Шмерала за его проавстрийскую позицию и на католическое духовенство по той же причине. В 1918 г. Гауссманн сотрудничал с журналом «Чески социалиста», в том же году началась совместная работа с возглавляемым Э. Бассом сатирическим журналом «Шибенички», где Гауссманн все более открыто высказывался за национальную независимость. В этот «антиавстрийский» период творчества отношение писателя к русской революции было отрицательным, поскольку, с одной стороны, заключение сепаратного мира с большевиками, который поддерживали политики вроде Шмерала, выступало препятствием для чешского национального движения, а с другой — русская революция в целом виделась Гауссманну обстоятельством, играющим на руку немцам.

После провозглашения независимости и образования Чехословацкой республики антиавстрийская тема потеряла свою актуальность, и на первое место вышла проблема стабильности молодого государства. В 1919 г. Гауссманн стал одним из сооснователей журнала «Република», который заявлял о своей надпартийности и провозглашал своей целью вскрывать недостатки нового демократического политического устройства. Сатирические выпады у Гауссманна можно встретить против всех политических партий, но особенно жесткой критике он подвергал коммунистов, например, Алоиса Муну, внесившего в ряды рабочих революционные идеи, а тем самым, по мнению сатирика, и нестабильность в жизнь страны.

В конце 1919 г. Гауссманн начал сотрудничать с центральным органом национал-социалистов «Ческе слово». Исследователи творчества писателя эпохи социализма (как чешские, так и отечественные) акцентируют в этот период очевидный его уклон влево, основываясь на тех произведениях, где критикуются национал-демократы. Например, на поэме «Сон» (*Sen*, 1919), в которой герою снится, как их

²²⁵ Pešta P. Satirik převratu Jiří Haussmann. S. 30–46.

глава, ярый сторонник Белого движения К. Крамарж, с соратниками отправились спасать Россию от большевиков. Наиболее же показательным произведением является стихотворение «Могильщики» (*Hrobaři*, 1920), опубликованное в журнале «Червен» С.К. Неймана и высмеивающее попытки (вероятно, Западной Европы) уничтожить Советы чужими руками — с помощью польской армии. В этих и других сатирических произведениях Гауссманн неоднократно высмеивал и критиковал попытки интервенции в Россию. Это было связано, в частности, с участием в ней Польши, к которой в свете тешинского конфликта²²⁶ у Гауссманна было отношение сугубо отрицательное. Кроме того, интервенция для Гауссманна была сопряжена с попытками установить в Чехословакии антидемократический режим националистов.

Тем не менее, публикация в «Червене» стала последним «про-большевистским» произведением Гауссманна. П. Пешта полагает, что раскол в среде социал-демократов, спровоцированный радикальным коммунистическим крылом в конце 1920 г., побудил писателя примкнуть к умеренным социалистам, после чего он стал писать для сатирического журнала «Копршивы» и газеты социал-демократов «Право лиду». В 1921 г. Гауссманн теперь уже резко критикует чешских коммунистов, допуская и антисоветские выпады (полагая, что Москва ими руководит и тем самым подрывает стабильное существование Чехословацкой республики). Нападает Гауссманн и на левых чешских поэтов, на Деветсил²²⁷ (например, в сатирической прозаической зарисовке «Образцовый литератор» / *Vzorný spisovník*, 1921, что вызвало острую ответную реакцию ведущего пролетарского поэта И. Волькера).

Такие идейные «качели» и неясность собственной политической позиции вызывали вопросы у современников Гауссманна, по этому поводу Б. Едличка (под псевдонимом B.J. Suk) даже опубликовал в 1920 г. стихотворение «Песнь сатирика» (*Satirikova píseň*), высмеивающее его непостоянство²²⁸.

В прижизненных рецензиях литературных критиков на книги Гауссманна часто имела значение политическая ориентация издания,

²²⁶ Речь идет о территориальных спорах вокруг Тешинской области между ЧСР и Польшей, которые в 1919 г. сопровождался боевыми действиями.

²²⁷ Группа чешских авангардных писателей левой ориентации, в рамках которой в 1920-е гг. сформировалось новое литературное течение — поэтизм.

²²⁸ [Jedlička B.] Suk B.J. Satirikova píseň // Nebojsa. Ročník 3/1920. Číslo 20. 13.05.1920. S. 158.

однако следует признать, что абсолютное большинство откликов касалось прежде всего литературной стороны творчества писателя и в них отмечался несомненный талант автора. Безоговорочно отрицательную рецензию (на роман «Фабричное производство добродетели») опубликовали, пожалуй, лишь в «Модерни реви», в журнале радикально националистического толка в те годы. Критик А. Прохазка пишет, что в произведении нет ни юмора, ни сатиры, ни вкуса, ни оригинальности, что автор имеет склонность к большевизму, а в литературе он не дорос до художника, и т. д.²²⁹ Характерной для левых изданий была рецензия Й. Горы на сборник рассказов: признание несомненного сатирического таланта, сравнение с Я. Гашеком и Э. Бассом, упрек в отсутствии собственной четкой позиции²³⁰.

Особое место в откликах (да и во всех более поздних исследованиях творчества Гауссмanna) получило сравнение его романа с «Фабрикой абсолюта» (1922) К. Чапека, поскольку идея и форма этих произведений были очень схожими, и в адрес Гауссмanna даже звучали обвинения в плагиате. Критики, впрочем, в своем большинстве отмечали, скорее, полемический и пародийный характер романа Гауссмanna по отношению к произведению Чапека. Однако они находили и другие недостатки, даже Э. Вахек, друг семьи Гауссмanna и его редактор, в своей статье «Молодой сатирик» вынужден был признать недостаточность художественности «Фабричного производства добродетели» ввиду его излишней публицистичности²³¹. Болезненной для Гауссмanna стала статья в либерально-демократическом журнале «Цеста», где Й.О. Новотный, подробно разобрав творчество сатирика, отметив его талант и успешно реализованные фантастические сюжеты в рассказах (эту сильную сторону писателя выделяли и другие критики), романский опыт оценил совсем не высоко, поскольку, по его мнению, главная идея — механическая этизация человечества — утонула в море второразрядных сатирических выпадов²³².

Смерть Гауссмanna в таком молодом возрасте значительно смягчила критиков, и вне зависимости от их политической позиции его многообещающий талант признавался уже безоговорочно, а сопоставление

²²⁹ Procházka A. Velkovýroba ctnosti // Moderní revue. Sv. 38. 1923. Číslo 7–8. С. 223–223.

²³⁰ Hora J. Nové knihy // Rudé právo. Ročník 3/1922. Číslo 152. 02.07.1922. Nedělní příloha Dělnická besídka. S. 4.

²³¹ [Vachek E.] E.V. Mladý satirik // Nová doba. Ročník 28/1922. Číslo 297. 28.10.1922. S. 8.

²³² Novotný J.O. Satirik? // Cesta. Ročník 5/1922–23. Číslo 25. S. 346–348.

с Гашеком стало общим местом. Проникновенным был и некролог Э. Басса, который видел в Гауссманне большой потенциал для гармоничного высокохудожественного творчества²³³. Тогда же впервые высоко оценил Гауссмана и мэтр чешской критики Ф.К. Шальда²³⁴.

Восприятие творчества Гауссмана начало изменяться спустя год после его смерти, когда в таком же молодом возрасте ушел из жизни И. Волькер. Общность судеб двух, безусловно, талантливых писателей, обращала на себя внимание, и уже в 1920-е гг. наметилась тенденция рассматривать их творчество в одном ключе как представителей левоориентированной чешской литературы²³⁵.

В межвоенные годы появляются важные публикации друзей и соратников Гауссмана, помогающие понять личность сатирика и прояснить его политическую позицию. Это, например, воспоминания его одноклассника И. Машека, из которых мы узнаем о словах Гауссмана, адресованных матери: «Видишь ли мама, ты любишь все это национальное, а меня волнует социальное. Главная задача государства — сделать так, чтобы всем людям в нем было хорошо»²³⁶, и еще одного одноклассника, Б. Клички²³⁷, утверждавшего, что Гауссманн еще в юности «успешно высмеивал все тогдашние отчаянные попытки создавать разного рода <...> утопическое искусство», что идея романа у него возникла еще на третьем курсе гимназии, что его пародия на «Фабрику абсолюта» Чапека, которая ему казалась слишком эвфемистической и неправдивой, — это, что называется, «нашла коса на камень», но коса оказалась такой же твердой, как и камень (имея в виду, что Гауссманн, замахнувшись на Чапека, создал не менее выдающееся сочинение).

Множество биографических сведений о писателе, раскрывающих его характер, содержится в предисловии к тому избранной поэзии Гауссмана 1934 г., написанном упомянутым выше О. Фишером, который приводит адресованные матери слова сатирика: «Я не хочу

²³³ [Bass E.] B. Jiří Haussmann zemřel // Lidové noviny. Ročník 31/1923. Číslo 10. 08.01.1923. S. 3.

²³⁴ Šalda F.X. Jiřího Haussmanna Občanská válka // Tribuna. 1923. Číslo 58. 11.03.1923. S. 2; также вышло в кн.: Šalda F.X. Kritické projevy. Sv. 12. 1922–1924. Praha: Československý spisovatel, 1959. S. 195–196.

²³⁵ [Bass E.] B. Dva mrtví kamarádi // Lidové noviny. Ročník 32/1924. Číslo 10. 06.01.1924. S. 7.

²³⁶ Mašek J. O Jiřím Haussmannovi // Rozpravy aventina. Ročník 4/1928–1929. Číslo 10. S. 98–99; Mašek J. Curriculum vitae básníka Jiřího Haussmann // Panorama. Ročník 12/1934. Číslo 2. S. 22.

²³⁷ Klička B. O Jiřím Haussmannovi. S. 1.

никого обидеть, но во всем я вижу прежде всего смешное»²³⁸. Товарищ Гауссманна, политик-коммунист В. Копецкий дает свое видение эволюции взглядов сатирика, рассказывая, как они спорили и ругались после русской революции и как постепенно писатель поменял свое мнение: «Гауссманн под влиянием бурного послевоенного развития, вызванного рабочим социалистическим движением, приходит к его положительному видению. В его сатирах появляется высмеивание буржуазных типов, антикапиталистическая, социальная и социалистическая тенденция. Гауссманн идейно вырос в социалиста, однако, в чем я имел возможность неоднократно убедиться, не дальше социалиста эдакого фабианского типа <...> Гауссманн принимал лишь интеллигентскую, гуманистическую идею социального прогресса»²³⁹.

После Второй мировой войны и прихода к власти в Чехословакии просоветских политиков в результате правительственного кризиса 1948 г.²⁴⁰ оценка творчества Гауссманна становится односторонней — он воспринимается как писатель ярко выраженной левой ориентации. Общим местом многих критических статей стали якобы близость и общий путь Волькера и Гауссманна, например, в публикациях писателя В. Лацины, продолжателя сатирических традиций Гауссманна²⁴¹.

В 1952 г. Я. Махачем была написана диссертация «Иржи Гауссманн и его место в чешской сатире», однако эта работа осталась незамеченной последующими исследователями. В ней дается подробный обзор истории чешской сатиры и культурно-исторический и литературный фон творчества Гауссманна. Автор формирует относительно полное на тот момент представление о творческом пути писателя, скрупулезно прослеживает его публикации в периодике, показывает развитие Гауссманна в социалистического сатирика, делая упор на его разворот против своих соратников времен Австро-Венгрии

²³⁸ Fischer O. Dvě poznámky k Jiřímu Haussmannovi. S. 19.

²³⁹ Kopecký V. O Jiřím Haussmannovi. S. 19.

²⁴⁰ В ходе правительственного кризиса представители Демократической, Народной и Национал-социалистической партий подали в отставку, рассчитывая на новые выборы, однако они не состоялись — под давлением коммунистов, собравших многотысячную манифестацию при поддержке вооруженных отрядов, президент Э. Бенеш утвердил новое правительство, где коммунисты представляли большинство.

²⁴¹ Lacina V. Satirik Jiří Haussmann // Literární noviny. Ročník 2/1953. Číslo 1. 03.01.1953. S. 9; Lacina V. Jiří Haussmann // Kultura. Ročník 2/1958. Číslo 43. 23.10.1958. S. 4; и др.

из националистического лагеря К. Крамаржа и осторожно обходя при этом откровенно антикоммунистические произведения. Махач также пытается оправдать неприятие Гауссманном большевизма негативным влиянием чешских СМИ²⁴².

Подобное объяснение неприятию Октябрьской революции Гауссманном мы найдем в обстоятельном исследовании И. Чутки²⁴³, который утверждал, что сатирик просто не понимал ее значения и сути и был слишком подвержен антикоммунистической пропаганде²⁴⁴. Тем не менее, несмотря на определенную идеологическую предвзятость, в этих работах был накоплен значительный фактический историко-литературный материал о жизни и творчестве Гауссманна, сюда же можно отнести и труд И. Свободы²⁴⁵. На фоне такой тенденциозной интерпретации взглядов Гауссманна выделяется статья О. Суся, который подчеркнул его противоречивость и неоднозначность²⁴⁶.

В 1963 г. выходит объемный том сочинений Гауссманна (*Divoké verše a prózy*), куда вошли роман, рассказы, большинство поэтических произведений, ранее опубликованных в сборниках и несколько вышедших только в периодике. Отдельные стихотворения и поэмы в книгу не включили, поскольку они не соответствовали образу левоориентированного сатирика, созданному критиками тех лет. Ценность издания, однако, несомненна, поскольку в нем содержатся исчерпывающие комментарии, помогающие читателю сориентироваться в реалиях австрийского и межвоенного периодов. Обстоятельное предисловие Б. Свозила было отчетливо тенденциозным, первый этап творчества Гауссманна назван «временем иллюзий»²⁴⁷, когда его представление о революции было искаженным из-за антикоммунистической пропаганды в республике²⁴⁸, а в качестве доказательства его прозрения приводится антикапиталистический пафос романа.

В период «нормализации» имеющиеся тенденции в восприятии и интерпретации Гауссманна лишь закрепились и клише переходили

²⁴² Machač J. Jiří Haussmann a jeho místo v české satirě. Disertační práce. Praha, 1952. S. 112.

²⁴³ Čutka J. Přednášky Československé společnosti pro šíření politických a vědeckých znalostí. Ústř. sekce: jazyk-literatura-umění. O Jiřím Haussmannovi. Praha, 1960. S. 13.

²⁴⁴ Ibid. S. 17.

²⁴⁵ Svoboda J. Jiří Haussmann // Tři studie o moderní české literatuře. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962. S. 7–39.

²⁴⁶ [Sus O.] -gs- Haussmann stále živý // Host do domu. Ročník 10/1963. Číslo 6. Červen. S. 256–257.

²⁴⁷ Svozil B. Úvodem // Haussmann J. Divoké verše a prózy. Praha: Československý spisovatel, 1963. S. 12.

²⁴⁸ Ibid. S. 16



из одной статьи в другую, что наглядно иллюстрирует заголовок одной из них: «Сатирик волькеровского поколения»²⁴⁹. Исключением стали лишь работы П. Пешты, которому уже в 1970-е гг. удалось преодолеть господствующее представление о писателе²⁵⁰. Пешта, в частности, обращает внимание на следующий факт: «его выпады против коммунистов в 1921 г. объясняются тем, что усиление марксистских левых и позднее коммунистической партии вредит социализму в ЧСР и что как следствие оно ведет к активизации и укреплению крайне правых сил»²⁵¹.

В немногочисленных советских исследованиях, выходявших с 1970-х гг., также наблюдается подход Гауссманну в основном как поэту революционному. С.А. Шерлаимова в своей классификации поэзии относит творчество Гауссмана к революционному блоку²⁵², а В.И. Шевчук усматривает в его творчестве даже близость к соцреализму: «Проблему противоречия личности и буржуазной действительности Гауссманн решает в направлении сближения с романом социалистического реализма»²⁵³.

В 1990-е гг., когда идеологическое давление на исследователей прекратилось, вышел еще ряд статей П. Пешты и, наконец, его же, первая и единственная монография о Гауссманне. Помимо представленной выше идейной эволюции сатирика (сначала антиавстрийские взгляды, затем резкая смена пробольшевистской позиции на противоположную, потом более нейтральное отношение к коммунистам с сохранением умеренно социалистических воззрений), автор провел скрупулезную работу по поиску и анализу непереизданных журнальных публикаций писателя. Одной из них, и, на наш взгляд, пожалуй, самой интересной находкой в контексте эволюции как взглядов Гауссмана, так и жанровой специфики его творчества представляется рассказ «Путешествие» (*Výlet*, 1921) — яркая сатирическая антиутопия, высмеивающая советское социальное устройство.

²⁴⁹ [Heyduk J.] *hey* Satirik wolkrovské generace // Lidová demokracie. Ročník 29/1973. 05.01.1973. S. 5.

²⁵⁰ Pešta P. Tři haussmannovské problémy // Česká literatura. Ročník 22/1974. Číslo 4. S. 286–300; Pešta P. Satirik Jiří Haussmann a revoluce // Literatura, umění a revoluce / M. Midulásek, J. Burian. Brno: Univerzita J.E. Purkyně, 1976. S. 251–261.

²⁵¹ Pešta P. Tři haussmannovské problémy. S. 293.

²⁵² Шерлаимова С.А. Чешская поэзия XX века. 20–30 годы. М.: Издательство «Наука», 1976. С. 149–153.

²⁵³ Шевчук В.И. Чеський сатиричний роман XX ст. (1910–1940). Київ: «Наукова думка», 1978. С. 160. Перевод с украинского наш. — А.А.

С 1980-х гг. выделяется еще одна линия восприятия Гауссмана — как автора научно-фантастической литературы. Фантастовед О. Нефф посвятил Гауссманну в своей книге о чешской фантастике целый раздел²⁵⁴. Эта тенденция продолжилась и в XXI в. После выхода монографии П. Пешты о Гауссманне не писали более 20 лет (а не переиздавали с 1975 г.), вспомнили о нем неожиданно в 2020 г. на летнем научно-фантастическом фестивале чешского радио «Влтава», в рамках которого транслировались радиопостановки по мотивам романа «Фабричное производство добродетели» (1964, режиссер Я. Поур) и рассказа «Путешествие» (2010, режиссер Л. Конирж). Следует отметить, что на сайте радио, где характеризуется творчество Гауссмана, его политическая позиция не затрагивается вовсе²⁵⁵. Ее обходит стороной и автор статьи в столь авторитетном энциклопедическом издании, как «Лексикон чешской литературы»²⁵⁶.

И, наконец, совсем недавно, в 2022 г. все книги сатирика были в электронном виде размещены в свободном доступе в сети Интернет Пражской городской библиотекой. Вызывает сожаление, однако, отсутствие до сих пор полного собрания сочинений Гауссмана, поскольку значительная часть его творчества по сей день скрыта в малодоступной периодике первых лет существования независимой Чехословакии.

В данном разделе мы стремились показать эволюцию взглядов И. Гауссмана. На протяжении своего короткого творческого пути сатирик последовательно выступал против любых радикальных идей и политических движений, придерживаясь умеренной социалистической позиции, опирающейся на христианскую мораль. Чешское национальное государство и его стабильность выступали главным приоритетом для Гауссмана, в связи с чем сначала его творчество имело сильный антиавстрийский пафос, а после создания ЧСР его сатира была направлена и против чешских националистов (в лице К. Крамаржа)

²⁵⁴ Neff O. Něco je jinak. S. 139–157.

²⁵⁵ Venclová R. Jiří Haussmann: Velkovýroba ctnosti. Satirická hra o sociálním inženýrství se skvělými hereckými výkony. 05.07.2020 [электронный ресурс] // Radio Vltava. URL: <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-haussmann-velkovyroba-ctnosti-satiricka-hra-o-socialnim-inzenyrstvi-se-5035590> (дата обращения: 10.02.2023); Koníř L. Jiří Haussmann: Výlet. Satirická vize komunistické literatury z roku 1921. 11.07.2020 [электронный ресурс] // Radio Vltava. URL: <https://vltava.rozhlas.cz/jiri-haussmann-vylet-satiricka-vize-komunisticke-literatury-z-roku-1921-8244060> (дата обращения: 10.02.2023).

²⁵⁶ Blažiček P. Jiří Haussmann // Lexikon české literatury. Díl 2 / II. Praha: Academia, 1993. S. 98–99.

в их борьбе с большевизмом, и на определенном этапе — против коммунистов. В итоге сатирик занял умеренную социалистическую позицию.

Восприятие Гауссманна критиками при его жизни было связано с его ярким сатирическим талантом, который позволил им сравнивать писателя с Гашеком, однако часто в адрес сатирика звучали упреки в излишней публицистичности и слабой художественности произведений. После смерти Гауссманна наметилась тенденция сравнивать его с И. Волькером и воспринимать их в одном потоке чешской революционной поэзии. Эта тенденция усилилась во второй половине XX в. и достигла пика в период «нормализации», когда антикоммунистические произведения поэта игнорировались. В 1980-е гг. наметилась еще одна линия восприятия Гауссманна, преобладающая и в XXI в. — как сатирика-фантаста и создателя антиутопий.

Многие исследователи творчества Гауссманна отмечали одну особенность — его сатира всегда конкретна и направлена на определенный объект, всегда очевидно, против чего он выступает. Однако при этом непонятно, какой, собственно, позиции придерживается он сам. Если мы будем опираться лишь на его дневниковые записи и непосредственные высказывания своих взглядов, мы можем сделать вывод, что христианская вера и умеренные социалистические взгляды неизменно были ядром его убеждений. Это, однако, не мешало ему безоглядно критиковать любые социальные институты, в том числе и те, что в публичном поле выражали близкие ему политические позиции. Сатира Гауссманна была абсолютно по всем, и по церкви, и по политикам всех ориентаций, включая социалистов. Данный факт наводит на мысль, что Гауссманн, во-первых, четко разграничивал идеи и их реализацию конкретными субъектами, а во-вторых, как отметил Б. Кличка и как мы покажем ниже, любая утопическая идея для него сразу же превращалась в мишень для нападок, поскольку средства достижения для Гауссманна, по-видимому, не оправдывали высоких утопических целей.

Приступая к рассмотрению произведений Гауссманна, отметим также, что он был сатириком от природы, сатира была его главным, если не единственным средством самовыражения в искусстве — исследователи неоднократно писали, что у него нет полноценных художественных произведений, нет прописанных убедительных

персонажей, его герои — это схематичные фигурки, служащие для донесения его идей. Сатирический, а часто и пародийный характер имеет все его творчество, очень редко Гауссманн писал просто юмористические зарисовки, большая часть его литературных трудов — это сатира, причем политическая, которая сама по себе, по своей природе, высмеивая политическое устройство, отчасти родственна антиутопии²⁵⁷. И у Гауссманна, с его склонностью к фантастическим сюжетам и непереносимостью утопических идей, сатира предсказуемо сочеталась с антиутопией. Сатира и антиутопия служат у Гауссманна одной цели — вывернуть утопические и вообще любые крайние идеи «наизнанку», показать их нелепость, чтобы не допустить их реализации и краха хрупкой чешской государственности.

§ 2. ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ АНТИУТОПИИ В СТИХОТВОРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. ГАУССМАННА

Исследование антиутопии в литературных формах, отличных от романа, представляет особую сложность. Как уже отмечалась, роман-антиутопия хорошо изучен, и на основе большого количества материала уже выделен относительно устойчивый жанровый инвариант, который мы представили в первой главе. Ниже, рассматривая творчество Гауссманна — его стихотворения, поэмы и рассказы, мы проследим, наблюдаются ли в этих произведениях черты антиутопического сознания и какие из признаков жанрового инварианта антиутопии могут быть представлены в иных, отличных от романа, художественных формах.

Выборка из поэтического творчества Гауссманна производилась нами максимально широко — если мы находили в тексте хоть какое-нибудь отрицание социального идеала, мы включали его в корпус анализируемых текстов. Несмотря на то, что Гауссманн писал исключительно сатиру, его творчество демонстрирует достаточное жанровое разнообразие. Короткие эпиграммы служили писателю средством высказывания по поводу отдельных общественных событий. Когда же у автора появлялась необходимость представить

²⁵⁷ В первой главе мы рассмотрели связь антиутопии с карнавальной, смеховой культурой со времен античности, именно туда уходят корни ее родства с сатирой. Кроме того, как мы также отмечали в теоретической главе, именно в связи с появлением сатирического компонента в утопии связано зарождение литературной антиутопии современного типа. Однако вопрос соотношения антиутопии и сатиры требует отдельного изучения и не является предметом нашего исследования.



цельный спектр проблем, он использовал более крупные жанровые формы, позволяющие дать широкую панораму социального устройства.

Однако смысловая емкость гауссманновской сатиры очень высокая, и даже в относительно коротких текстах ему удавалось создать масштабную картину, метко обозначив явления и представив их в конфликте, доведя ситуацию до абсурда. В небольшом количестве строк часто скрывается множество отсылок к политическим реалиям современной писателю Чехословакии, до конца понять которые не всегда возможно, не ознакомившись с материалами чешской периодики за месяц, предшествующий написанию произведения. Этим в какой-то мере восполняется отсутствие пространных описаний, свойственных романному антиутопиям.

Отдельные нападки на разного рода утопические идеи и саму концепцию утопии в целом встречаются в творчестве Гауссмана довольно часто, их мы считаем элементами антиутопии, не влияющими на художественную структуру произведений.

Так, в сатирической поэме «Где дом мой?»²⁵⁸ (*Kde domov můj?*, сборник «Хулительные песни»), высмеивающей попытки утвердить в парламенте текст национального гимна, по очереди высказываются представители различных политических партий. Каждую из них сатирик нещадно высмеивает — в частности социалистов. Автор делает акцент на том, что несогласным с утопической идеей нет места в случае ее реализации, критикуя здесь один из главных принципов утопии — все, что не вписывается в ее систему, устраняется, упраздняется и уничтожается²⁵⁹:

Není to již požadavek utopický,
chcem'-li stát mít socialistický.

<...>

ať si cokolivěk tvrdí měšťáci;
ztracen je, kdo mříí jinam.

Это уже не утопическое требование,
хотим ли мы иметь социалистическое
государство.

<...>

пусть что угодно говорят мещане;
*потерян тот, кто идет в другом
направлении*²⁶⁰. [курсив наш — А.А.]

²⁵⁸ Это название является первой строкой государственного гимна ЧСР.

²⁵⁹ Haussmann J. Zpěvy hanlivé. Praha: Grosmann a Svoboda, 1919. S. 10.

²⁶⁰ Здесь и далее представлен наш подстрочный перевод поэзии Гауссмана. Оригинал приводится для более точного понимания смысла при игре слов, демонстрации рифмы, ритма и т. п. — А.А.

Схожий мотив устранения не вписывающихся в утопию членов общества используется и при высмеивании чешских коммунистов в поэме «**Карминовая гвардия**» с подзаголовком «героический эпос» (*Karmínová garda*, сборник «Хулительные песни», впервые опубликована 05.09.1918). В ней Б. Шмераль (впоследствии, в 1920 г., основатель компартии ЧСР) собрал военный поход в помощь большевикам. В России миссия терпит полное поражение, он единственный остается в живых. Тем не менее, преисполненный решимости, Шмераль заходит в Каспийское море, оно выходит из берегов и затапливает всю Русь, а вместе с ней и «всю антибольшевистскую злобу». Поэма завершается словами Шмералья²⁶¹:

„Ted’ teprv’ – vzdychl, – širá, svatá Rusi, «Лишь теперь, – вздохнул он, –
широкая святая Русь,
ted’ teprv’ budeš svobodna...” Лишь теперь ты будешь свободна...»

Однако Гауссманна волновало то, что коммунисты могут устроиться в самой Чехословакии²⁶² — и здесь снова высказываются опасения насчет участи всех несогласных:

Až se do Čech navrátíme,	Как только в Чехию вернемся,
tam to teprv roztocíme!	там только разгуляемся!
Pověsí se mík – mík – mík,	Повесится мик-мик-мик
kdo nebude bolševik.	тот, кто не будет большевик[ом].

Подобным образом Гауссманн высмеивает и идеализацию царской России в стихотворении «**Он в пути**» (*On na cestách*, сборник «Гражданская война») и критикует К. Крамаржа, мечтающего о «славянской, новой, великой Руси», здесь снова присутствует устойчивый мотив, связанный с устранением всех, кому не по нраву утопия²⁶³:

O, pánové, mne jímá hnus,	О, господа, меня охватывает
	отвращение,
když vzpomenu na svatou Rus,	когда я вспоминаю святую Русь,
jak je tam a jak bylo...	как там сейчас и как было...

²⁶¹ *Hausmann J. Zpěvy hanlivé. S. 34.*

²⁶² *Ibid. S. 28–29.*

²⁶³ *Hausmann J. Občanská válka. Praha: Čin, 1923. S. 34.*



Car vládl mocně v dál i v šíř

a poslal všechny na Sibíř,
jimž se to nelíbilo.

Царь правил мощно и в даль,
и в ширь

и слал всех в Сибирь,
кому это не нравилось.

В подобном духе высмеивается К. Крамарж в поэме «Сон» (сборник «Гражданская война», впервые опубликована 17.10.1919), где герою снится, как Крамарж пошел походом на Москву, победил героически большевиков, стал русским царем и распределил «тепленькие» места в управлении страной между соратниками. Проснувшись, персонаж (альтер-эго автора) понимает, что все это было нереальным, и возвращается к суровой чешской действительности, в которой все «герои» его сна далеки от подлинного героизма. Использование мотива сна и рамочная композиция сближают эту поэму с литературной антиутопией.

В этих произведениях автор критикует отдельные утопические идеи чехословацких политиков (что соответствует пункту 1²⁶⁴ из списка признаков антиутопического сознания), делая акцент на неприятии последствий реализаций этих утопий и тем самым демонстрируя антиутопический историзм (7). Эта критика, высказанная в отдельных эпизодах произведений, представляет элементы антиутопии в творчестве Гауссмана.

Одним из способов идентифицировать и высмеять утопию в творчестве Гауссмана часто становится использование понятия «рай». Например, в стихотворении «Интервью II» (*Interview II*, 25.11.1919) он иронизирует над положением дел в Советской России: «Мы живем здесь, как в раю»²⁶⁵. В стихотворной драме «Скета» (*Sketa*, сборник «Хулительные песни», впервые опубликована 15.05.1919) высмеиваются предвыборные обещания разных партий, которые используют слово «рай» для описания будущего под их управлением. В этих случаях мы имеем дело с минимальными элементами антиутопии, критикующими утопичное видение мира (1).

Подобная критика утопичности наблюдается и в поэме «Гражданская война» из одноименного сборника (он вышел в 1923 г., но

²⁶⁴ Здесь и ниже даются ссылки на соответствующие признаки утопического / антиутопического сознания, перечисленные в первой главе.

²⁶⁵ Цитируется по: *Pešta P. Satirik převratu Jiří Haussmann. S. 138.*

П. Пешга предполагает, что поэма была написана значительно раньше). Здесь сатира направлена против национал-демократов, их стремления видеть угрозу в коммунистической России и вызывать страх перед вторжением большевиков в Чехию. Сюжет поэмы строится вокруг битвы национал-демократов со снеговиками, которых они приняли за Красную армию; в ней кратко (в 6 четверостишиях) представлена и политическая программа соратников К. Крамаржа, описывающая будущее страны, если они придут к власти и победят большевиков, то есть дается минимальное описание общественного устройства, а итог подводится в следующих строках²⁶⁶:

Zřídíme si černou sotni —	Мы организуем черную сотню —
socane, ó, předem zkratni,	национал-социалист, лучше сразу
	усмиришь,
jestli nechceš kráčet vstříc	если не хочешь пойти навстречу
veletuctům šibenic!	дюжинам виселиц!
Všechna tato opatření	Все эти меры
v skutečný ráj Čechy změní...	В реальный рай Чехию превратят...

Прилагательное «реальный» (настоящий) перед словом «рай» было выделено самим Гауссманном. В предыдущей главе мы отметили, что для канонического христианства осуществленный на земле рай, который обещают утописты, является ересью, и Гауссманну, как, очевидно, человеку верующему и выходцу из набожной католической семьи, несмотря на его нападки на церковь²⁶⁷, должно быть, претили подобные инсинуации в политике вне зависимости от идеологии ее деятелей. В поэме «Гражданская война» наблюдается не только отрицание самой утопической идеи, но и динамический мотив ее реализации, «реального рая», которая неизбежно приведет к человеческим жертвам. Как и в предыдущих случаях, в этом вставном более

²⁶⁶ Haussmann J. Občanská válka. S. 15–16.

²⁶⁷ Критика церкви у Гауссманна была связана, с одной стороны, с ее ролью в чешской политической системе (в стихотворении «Набожные рассуждение в разные периоды республики» (*Zbožné úvahy v různých dobách republiky*, 1921) высмеивается изменчивость позиции церкви в зависимости от политической ситуации, в том числе ее готовность «любими средствами делать дело божье» (*Haussmann J. Divoké verše a prózy. Praha: Československý spisovatel, 1963. S. 106*), что, очевидно, в глазах Гауссманна ставило ее в один ряд с другими политическими движениями), и, с другой стороны, с верностью Австро-Венгрии и ее идеализацией (например, в стихотворении «Пастырский вестник» (*Pastýřský list*, 1921) говорится о стремлении церкви вернуть «блаженные времена, как было при Габсбургах» (*Ibid. S. 106*)).

развернутом элементе антиутопии присутствуют следующие черты антиутопического сознания: отрицание утопии (1) и историзм с его причинно-следственными связями (7).

Первое произведение, в котором антиутопия стала структурообразующей для художественной системы, является поэма **«Сказка о заколдованной империи»** (*Pohádka o zakletém císařství*, сборник «Хулительные песни», впервые опубликована 14.11.1918). Она относится к первому, «антиавстрийскому», периоду творчества сатирика и была написана вскоре после провозглашения независимой Чехословакии. Произведение состоит из 21 четверостишия и с точки зрения жанра является стихотворной пародией на фольклорные утопии о странах изобилия и легенды о Золотом веке. Большая часть текста (16 четверостиший) посвящена описанию «блаженной империи» с прямым или завуалированным саркастическим высмеиванием ее реалий — очень емко и точными штрихами сатирик рисует образ императора, характеризует систему управления, министров, парламент, положение простого народа, армию и заканчивает четверостишием, в котором снова критикуется судьба несогласных с устройством «утопии»²⁶⁸:

Zkrátka, v říši té se žilo
Bláženěj, než kdo kdy snil;
komu se tam nelíbilo,
ten se prostě obesil;

Короче говоря, в империи этой жилось
Блаженней, чем кто когда-либо мечтал,
а кому там не нравилось,
те просто вешались.

В конце поэмы появляется злой бог Нослив (обратное написания имени американского президента В. Вильсона, который, как считали в Чехии, обеспечил стране получение независимости) и из зависти к такому «благополучию» взмахом волшебной палочки обращает империю в дым.

Таким образом, автор здесь высмеивает утопическое представление об Австро-Венгрии как о рае, о чем-то вечном, неизблемом. Именно эта идея положена в основу произведения и определяет его структуру и композицию. Критика утопичности (и ее факторности (9)) по отношению к разрушенной империи соответствует п. 1 из списка признаков антиутопического сознания; кроме

²⁶⁸ Haussmann J. Zpěvy hanlivě. S. 74.

того, здесь высмеивается и концепция человека-творца с божественными способностями (3), а также отрицается статика, вечность так называемых «блаженных земель», которые сметает на своем пути история (7).

В отношении жанровых особенностей поэмы отметим, что сама ее пародийная природа по отношению к фольклорным утопиям уже дает право рассматривать ее как литературную антиутопию. Большая часть поэмы представляет собой сатирическое описание общественного устройства. Из признаков жанрового инварианта антиутопии наблюдается сниженный и высмеянный образ тирана (императора — намеками на его алкоголизм и иронией по поводу его мудрости), ему противостоит антагонист, пришедший извне (бог Нослив), в результате действий которого империя рушится. То есть фактически в редуцированной форме здесь присутствует традиционная для антиутопии сюжетная схема.

Другой поэмой, для художественной системы которой антиутопия стала структурообразующей, является «Гид» (*Průvodce*, 14.02.1924), в основе ее сюжета — приезд в Чехословакию иностранца, которому во время прогулки по Праге рассказывается о государственном и социальном устройстве страны. Будучи сатириком, Гауссманн создавал в своих произведениях только отрицательные образы. Характерный для жанра антиутопии мотив путешествия позволил высмеять недостатки ЧСР и представить ее в сугубо негативном свете.

Встречая гостя в Чехии, рассказчик высмеивает представление о стране иностранцев, которые считают, что она находится в Сибири, и путают Гуса со Сметаной. Экскурсию гид начал с иронии по поводу культа Вильсона, именем которого стали называть все подряд — от мазей до складных кресел. Затем, показывая здания, где находятся различные учреждения, он саркастически описывает их деятельность, тем самым постепенно обрисовывая систему общественного устройства («демократическая цензура», воровство, упадок науки и образования, социальное расслоение и т.д.).

В финале подводится итог — автор иронизирует по поводу утопичного восприятия ЧСР как идеальной страны — экскурсия завершается фразой: «А в остальном мы совершенны»²⁶⁹. Таким образом, в случае с «Гидом» мы имеем отрицательный образ чешского

²⁶⁹ Hausmann J. Divoké verše a prózy. S. 123.

общества, созданный как альтернатива его утопическому восприятию и ставший основой сюжета и композиции произведения. Из признаков антиутопического сознания мы наблюдаем здесь критику идеала и изображение абсолютно отрицательного образа общества (1), а из жанровых признаков антиутопии — мотив путешествия, а также диалогичную форму и связку героев «путешественник-проводник».

Антиутопия легла в основу художественной структуры стихотворения «**AVE!**» (*AVE!*, 19.12.1918), высмеивающего утопизм большевиков и идею революции в Чехии. Всего лишь в 9 четверостишиях писатель мысленно переносит большевистскую революцию в чешские земли: как-то на Рождество «не вернулись легионы, / а пришел к нам Муна!»²⁷⁰, неся с собой революцию и уничтожение всех с ней несогласных²⁷¹:

Buržo si smečky
místo svíček pověsíme
doma na stromečky.

...

Rudý teror na ulici,
soudruhové, vneste!
Sláva, eljen, bolševici!
Vivat Lenin, Este!

Буржуев свору
вместо свечек повесим
дома на ёлочки

...

Красный террор на улицу,
товарищи, внесите!
Слава, eljen²⁷², большевики!
Виват Ленин, Este²⁷³!

В данном случае реальный мир, знакомый современникам Гауссманна, становится фоном и местом действия реализованной утопии, то есть гауссманновской антиутопии. На привычную тогдашнему читателю жизнь накладывается фантастическое допущение, социальный эксперимент в виде большевистской революции.

²⁷⁰ Имеется в виду Алоис Муна, чешский коммунист, политик, общественный деятель. В ноябре 1918 г., за месяц до опубликования стихотворения, Муна приехал в Чехию из Москвы, где в Кремле встречался с Лениным. Его возвращение связывали с планами организовать в ЧСР революцию.

²⁷¹ *Pešta P. Satirik převratu Jiří Haussmann. S. 202–203.*

²⁷² В переводе с венгерского «здесь». Это слово чешские солдаты использовали вместо немецкого *hier* (чешский вариант в армии Австро-Венгрии был запрещен), во-первых, чтобы не использовать обращение по-немецки, а во-вторых, потому что оно было созвучно с чешским словом *jelen* (олень), превращая, по сути, обращение к офицеру в оскорбление.

²⁷³ Быть! (лат.)



О том, что Гауссманн воспринимал ее как утопию, ярко свидетельствует фраза во втором четверостишии: «лишь сейчас для мужчин и женщин настанет солнечная эпоха»²⁷⁴ — мотив солнечной утопии, то есть города солнца, известен уже с античности. Таким образом, здесь мы снова наблюдаем характерный для Гауссманна набор признаков антиутопического сознания — отрицание утопии (1) и историзм с его причинно-следственными связями (7) в виде многочисленных жертв.

С точки зрения жанра стихотворение представляет собой пародию на рождественский гимн, а революция под предводительством Муны мыслится как чудо, призванное свершиться через несколько дней в праздник. В стихотворении сочетаются два повествовательных плана: сюжетный, где рассказывается о приходе Муны и описываются последствия революционных событий (см. приведенные цитаты), и «восславляющий» Муну в соответствии с выбранным жанром гимна, который состоит из едких нападок в сторону политика. Центральный образ Муны соотносится с образом тирана, характерного для жанрового инварианта антиутопии, а действие перенесено в будущее, но очень близкое. Этим жанровые сходства стихотворения с инвариантом исчерпываются.

Подобным же образом построена антиутопия «Декрет» (*Dekret*, 13.01.1921), короткое (в 22 строки) стихотворение, в котором дается сатирическая зарисовка из коммунистического будущего Чехии. В основе сюжета — вымышленный «декрет о национализации ума»²⁷⁵.

V zájmu sovětů a veřejného blaha	В пользу советов и общественного блага
stanoví se mozku maximální váha	устанавливается для мозга максимальный вес
pro osobu jednotně na tisíc gramů;	на одного человека тысяча грамм;
co by kdo měl více, to se	а если у кого больше, у того он
odjímá mu.	изымается.
Proto každý, vyn'av sobě	Поэтому каждый, вынув у себя мозг
mozek z hlavy,	из головы,
Odevzdejž ho ihned k rukám	сдаст его тут же в руки
státní správy...	государства...

²⁷⁴ Pešta P. Satirik převratu Jiří Haussmann. S. 202.

²⁷⁵ Ibid. S. 214.

Кто хочет получить обратно свою тысячеграммовую долю, должен обратиться по месту работы за разрешением, подлежащем выдаче в трехмесячный срок — без него право на интеллект утрачивается. За счет лишения людей мозгов предполагается уничтожить сопротивление буржуа и правых. Неисполнение декрета жестоко каралось, а подписан он был тогдашними чешскими коммунистами — Шмералем, Муной и др. Действие происходит в городе Крадекрад — народное название для Радекграда²⁷⁶ (бывшая Прага). Месяцы в новом мире тоже были переименованы (новое название декабря, например, зиновьев²⁷⁷). Гауссманн вводит даже новое летоисчисление — декрет он датирует 48-м годом *post schmeralllum natum* — то есть после рождения Шмералья, тем самым сравнивая его с Христом²⁷⁸.

Таким образом, в небольшом по объему стихотворении Гауссманну удастся создать отрицательный образ реализованной в Чехии коммунистической утопии. Он высмеивает известные ему советские реалии и с помощью гротеска доводит до абсурда принципы принудительного равенства и перераспределения ресурсов. Из признаков антиутопического сознания здесь наблюдается отрицание утопии (1), определившее строение произведения.

В жанровом отношении произведение является стилизацией под официальный государственный указ с характерными формальными признаками (где, кем и когда подписан), однако даже один «документ» дает цельную антиутопическую картину. С жанровым инвариантом антиутопии здесь совпадает факт стилизации, присутствие образа тирана (в данном случае во множественном числе — подписанты декрета), перенесение в недалекое будущее, то есть временная отдаленность, наличие мотива борьбы антиутопического государства с политическими противниками (то есть фактически разделение на лагеря), а также доходящий до абсурда гротеск при изображении общества.

Завершив рассмотрение поэтических антиутопий мы сатирическим стихотворением «Предотвращенный хаос» (*Zažehnaný chaos*,

²⁷⁶ То есть город имени советского революционера К. Радека.

²⁷⁷ В честь советского революционера Г.Е. Зиновьева.

²⁷⁸ Шмераль родился в 1880 г., таким образом, действие происходит в 1928 г. Однако 48 г. сам по себе удивительным образом совпадает с 1948 г. — то есть годом прихода коммунистов в Чехии к власти в результате правительственного кризиса.

12.10.1921). В 22 двустушиях описывается фантастическое событие — Земля, поддавшись тенденциям времени, вместо того чтобы вращаться с запада на восток (очевидно, имеется в виду в частности цивилизационный выбор), решила поменять направление и двигаться слева направо (*do pravíce* — используя игру слов, Гауссманн подразумевает политический спектр). И жизнь полностью поменялась, все стало в буквальном смысле «наоборот» и наступила «благодать», проявившаяся во всех сферах жизни общества: денег стало много — преступников мало, в полночь стали обедавать — а в полдень спать, в Праге один чиновник пошел с работы пешком, Троцкий за неделю никого не повесил, в Хебе (приграничный чешский город с немецким населением) немцы посадили чешские липы и т. д.

Однако долго это не продлилось. Коммунисты, во главе со Шмералем, организовали протесты из-за того, что Земля сошла со своего пути, и собрали многочисленные демонстрации. Она на это все посмотрела, подумала: «Коммунисты? — Нет, с ними спасу не будет»²⁷⁹, и все вернулось на круги своя. По сути, Гауссманн высмеивает саму концепцию утопичности и возможность утопии в принципе, саму идею, что политические взгляды (в данном случае правые — то есть та сторона, в которую стала вертеться Земля) могут решить все проблемы, изменить общество и привести его к идеалу. По мысли писателя, даже если случится невероятное и Земля, символизирующая высшую (божественную) силу, начнет вертеться в другую сторону, все равно найдется кто-то недовольный, какое-то противодействие всеобщему благу (здесь — коммунисты). В данном стихотворении наблюдаются из списка признаков антиутопического сознания отрицание утопии (1), динамизм и историзм, т.е. обстоятельства, препятствующие стабильному состоянию утопии (7), и тщетность попыток приведения общества к идеалу (8).

Произведение начинается монологом Земли, которая решила поменять направление движения, далее следует описание многочисленных преобразений нового мира, сочетающее в каждом двустушии факты повседневной и политической жизни по принципу противопоставления, тем самым автору удалось максимально широко охватить сферы общественной жизни. Например²⁸⁰:

²⁷⁹ Pešta P. Satirik převratu Jiří Haussmann. S. 237.

²⁸⁰ Ibid. S. 236.



Hotentotky byly mníny hezčí nežli Vlašky, čtyři schůze parlamentu přešly beze srážky...	Готтентотки ²⁸¹ стали считаться красивее валашек ²⁸² , четыре парламентских заседания прошли без стычек...
--	---

Затем сюжет начинает развиваться, в действие вступает противоборствующая сторона, стихотворение заканчивается прямой речью Земли и возвращением всего к истокам. Таким образом, в произведении наблюдаются рамочная и кольцевая композиция, разделение героев на два лагеря и мотив разрушения общества в результате действий его противника, характерные для жанрового инварианта антиутопии. Однако, в отличие от традиционных антиутопий, виновник этого разрушения не является условно положительным персонажем.

Обобщая проведенный нами анализ стихотворных произведений Гауссмана, мы можем констатировать, что сочетание политической сатиры с его принципиальным неприятием утопических идей и склонностью к использованию фантастических элементов приводит к тому, что антиутопия становится достаточно частым средством выражения идей сатирика.

Антиутопия выступает или содержательным элементом произведений (как правило, крупных стихотворных форм), проявляющимся в критике утопических идей современных писателю политиков, которая касается в первую очередь трагических последствий реализаций их утопий, или структурообразующим компонентом его сочинений. В последнем случае главным признаком антиутопического сознания выступает отрицание утопии (или утопичности в целом, или конкретных реализованных утопических проектов, 1), а также показываются невозможность ее существования в историческом времени или вероятные трагические последствия ее претворения в жизнь (7). Заметим также, что, в том числе, в силу сатирической природы всех антиутопических произведений, они удовлетворяют еще одному критерию антиутопического сознания — неспособности критически оценивать свое основание (5), поскольку создают образ исключительно отрицательный

²⁸¹ Этническая общность в Южной Африке.

²⁸² Обозначение предков румынских народов.

без каких-либо положительных свойств, превращаясь тем самым в кривое зеркало критикуемой утопии.

Это отразилось и на жанровой специфике произведений. В одних случаях внимание концентрируется на описании трагических последствий реализации (коммунистических) утопий в будущем («AVE!», «Декрет»), в таких произведениях не происходит разрушения общества в финале. В других случаях («Сказка о заколдованной империи», «Предотвращенный хаос») описываемые общества разрушаются в результате действий антагонистов, что сближает их с жанровым инвариантом антиутопии. В большей части произведений присутствует также характерный образ тирана, а также перенос действия в будущее (или прошлое). В поэме «Гид», наоборот, перечисленные признаки отсутствуют, однако появляются связка персонажей «путешественник-проводник», мотив путешествия в неизвестную страну и особая диалогичная форма. Важной особенностью гауссманновских стихотворных сатирических антиутопий является полное отсутствие проблематики личности и ее взаимоотношений с обществом, автор здесь оперирует исключительно социальными категориями. Также отметим значительную роль описаний в его произведениях, создаваемых за счет использования емкой, порой многозначной сатирической детали, отсылающей к тем или иным реалиям ЧСР.

§ 3. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ АНТИУТОПИЧЕСКИХ РАССКАЗОВ И. ГАУССМАННА

Рассказы Гауссмана начали выходить позже стихотворных произведений. Очевидно, чем больше сатирика интересовали глобальные социальные процессы, тем сильнее ощущалась необходимость в более детальном, объемном и, с точки зрения художественного слова, более свободном, по сравнению с поэзией, их изображении. Пародия на рассказ Марка Твена вошла уже в сборник «Хулительные песни», однако более или менее регулярно Гауссманн стал публиковать прозу лишь с 1920 г. (впрочем, детективные рассказы, напомним, он писал уже в гимназии).

В сборник «Дикие рассказы» вошло 15 произведений, из них в поле нашего анализа попадает три: «Человечество под угрозой» (*Ohrožené lidstvo*, 21.09.1921), «-1» (10.11.1921 под заголовком «Валюта со знаком „минус“» / *Minusová valuta*), «Метафизическая промышленность»

(*Metafyzický průmysl*, впервые 07.01.1922). Кроме того, из опубликованных в журналах рассказов мы рассмотрим уже упомянутое «Путешествие» (*Výlet*, 20.01.1921) и «Чудо» (*Zázrak*, 06.10.1921), не вошедшие в книги. Как видно по датировке, все эти сочинения вышли в течение одного года, с января 1921 по январь 1922 г.

«Путешествие», как мы уже отмечали, является сатирой на советский уклад. Повествование ведется от первого лица. Главный герой, так же, как и автор, поэт, решил отправиться в путешествие в недалекое будущее, которое уже в первом абзаце он сравнивает с похождениями в XV в. пана Броучека, героя произведения С. Чеха, тем самым направляя читательские жанровые ожидания в сторону восприятия повести как сатирической утопии.

В это время Чехия превратилась в «настоящий земной рай» (снова характерный гауссманновский мотив рая на земле) во главе с «Личностью самого Высшего Председателя правительства советов» в Советской чехословацкой республике — верховным «надтоварищем» Богумиром Шмералем²⁸³. В эту «блаженную эпоху» народом правят двенадцать народных комиссаров (сравнение коммунистов с апостолами), и нет ни одного недовольного.

Как именно герой попал в будущее, не сообщается, то есть для Гауссмана не важна даже минимальная научная достоверность. Далее описываются приключения героя: он регистрируется на бирже труда, которая посылает его в специальное учреждение для поэтов писать оды верховным правителям.

Попутно воссоздается быт и устройство советской республики: высмеиваются тяга к аббревиатурам — например, учреждение по безработице называется «PRASE» (в переводе на русский — поросенок, вместо созвучного слова *práce* — труд) и расшифровывается как «совет по труду и статистический учет»). Описываются «прекрасные» условия жизни: постельные клопы, нестиранная годами одежда, экономия туалетной бумаги для печати агиток, национализация «первичного продукта» — то есть продуктов жизнедеятельности²⁸⁴, дефицит самых простых вещей. Показывается коррупция чиновников, иллюстрируется общий культурный уровень (юриспруденция считается буржуазным занятием, а литераторы приравнены к скоту

²⁸³ *Pešta P. Satirik převratu Jiří Haussmann. S. 216.*

²⁸⁴ Совпадение с книгой Владимира Войновича «Москва 2042» (1986), где присутствует тот же мотив, показывает сходство мышления сатириков.



и живут в конюшне) и бесчеловечность государственной системы (казнь за малейшую провинность).

Значительная часть рассказа — попытки героя написать оду Шмералю, при этом явно пародируется советская агитационная поэзия. Герой, однако, не успевает закончить вовремя, и вместо слова *oslavence* (прославляемый юбиляр в род. п.) у него получается *osla* (осел в род. п.). За эту ошибку его приговорили к смерти, но в качестве последнего желания поэт попросил прочитать судьям свое сочинение — оно было настолько плохо, что к концу декламации все испустило дух, и герой благополучно вернулся домой.

Из признаков антиутопического сознания в данном рассказе мы наблюдаем развернутую критику реализованной коммунистической утопии (1), абсолютно отрицательный и не предполагающий ничего положительного образ советского будущего (5), изображение судьбы отдельной личности, погруженной в мир антиутопии (6), историзм и динамизм (7) — помимо представления последствий реализации утопии, в финале развенчивается неизбежность утопического мира, когда продукт системы приводит к ее гибели, и, наконец, факторность — автор отбирает только те характеристики советского общественного устройства, которые «работают» на его отрицательный образ (8).

С точки зрения жанра «Путешествие» является одной из самых ярких антиутопий Гауссмана. Здесь присутствуют характерные для жанрового инварианта литературной антиутопии признаки: композиция «текст в тексте», мотив путешествия, повествование от первого лица, временная удаленность, элементы новояза, отсутствие риторического диалога. Далее с использованием гротеска высмеивается регламентация советской жизни (проживание поэтов в конюшнях, их отход ко сну, подъем и коллективная сдача «первичного продукта» по команде, нормирование их работы количеством стихотворных строк и т. д.). Образ тирана (Б. Шмералья) используется для высмеивания культа личности — он не является действующим лицом, но его изображение нашито на груди у жителей, а поэты должны были ежедневно писать ему оды. Конфликт личности и общества сатирически представлен в слаборазвитом сюжете в виде неудачной попытки героя в него встроиться и, в отличие от традиционных антиутопий, разрешается он победой героя, которая в свою очередь тоже осмысливается сатирически — путешественник не борется с системой, а покорно, без всякого недовольства

следует ее правилам в духе Швейка. Кроме того, делается акцент на гипертрофированный коллективизм общества, безымянным членам которого присвоены номера и категории. Система персонажей, по сравнению с жанровым инвариантом, развита слабее, герой в своем путешествии сталкивается с рядом безликих представителей чужого мира. Характерный для антиутопии образ героя-путешественника, как и у С. Чеха, здесь снижен и показан сатирически (например, он считает себя специалистом лишь по захудалым пражским винным). Отметим, что, в отличие от жанрового инварианта антиутопии, у Гауссмана полностью отсутствует психологизация.

Следующим был опубликован рассказ **«Человечество под угрозой»**. Здесь в основе сюжета лежит изобретение профессора Кисифа, который задался целью научиться преобразовывать духовную энергию в материю. При произнесении слов, наполненных высоким смыслом, специальный аппарат вырабатывал разные вещества, например, выражение «Познай себя!» позволяло получить чистое золото. Своим изобретением профессор хотел «освободить человечество от ежедневной работы по добыче хлеба насущного и довести его до состояния райского блаженства, в котором можно было бы, избавившись от повседневных забот, посвящать себя задачам возвышенным и самым возвышенным»²⁸⁵, тем самым создав утопию изобилия.

Как оказалось, для получения земной пищи необходима была поэзия и вся остальная литература: из стихов Вергилия получалось молоко, из детективов — говядина и т. д. Для их производства был создан международный многомиллионный траст, который изготавливал продукты питания по таким низким ценам, что вся конкуренция сразу же исчезла. «Работа стала ненужной, и казалось, что для человечества, наконец, настанет вожделенный золотой век»²⁸⁶.

Однако вскоре выяснилось, что энергия литературных произведений конечна, имеющиеся произведения уже исчерпали себя, а новые не создавались, потому что в условиях полного изобилия никому не хотелось писать. В связи с этим гениальный предприниматель Кроуфорд учредил особую организацию поэтов, которые начали поставлять новый литературный материал и стали продуктовыми

²⁸⁵ Haussmann J. Velkovýroba ctnosti. Praha: Mladá fronta, 1948. S. 263.

²⁸⁶ Ibid. S. 265.

диктаторами, а коммунисты из Деветсила обзавелись крупными землевладениями. Но и это не выправило ситуацию, потому как качество их творчества неуклонно падало.

В конце концов люди снова вынуждены были вернуться к традиционному земледелию и скотоводству, однако земля после многолетнего простоя перестала плодоносить и нуждалась в удобрениях, которые обеспечил Кроуфорд, изготовив их из останков уволенных им и погибших от голода и самоубийств литераторов.

Так же, как и в стихотворении «Предотвращенный хаос», в основу данной антиутопии положено фантастическое допущение, уже научное, позволяющее создать желаемую человеком утопию, избавляющую его от труда, но и здесь Гауссманн демонстрирует тщетность подобных проектов (обратим внимание на имя профессора Kisyf — очевидная отсылка к Сизифу (Sisyfos)), потому что жизнь непредсказуема, и всегда появятся обстоятельства, которые приведут к разрушению искусственно созданного идеального мира. Образ самого социума не представляется сугубо негативным, Гауссманн здесь критикует не его строение, а отрицает саму возможность существования идеального общества.

Из признаков антиутопического сознания в этом рассказе наблюдаются отрицание утопии (1), историзм и динамизм, не позволяющие существовать утопии (7), тщетность попыток приведения общества к идеалу (8), кроме того, здесь появляется образ человека, наделенного ролью Бога-творца, которая развенчивается в ходе развития сюжета (3).

С точки зрения жанра рассказ проявляет небольшое сходство с жанровым инвариантом антиутопии — это образ тирана, в роли которого выступает предприниматель, и сюжет, в основе которого лежит крушение общества. Мотив путешествия заменяется описанием судьбы изобретения — его внедрения и последствий применения. Появляется частично дублирующий образ тирана изобретатель. В отличие от жанрового инварианта, повествование ведется от третьего лица и представляет собой хронику событий с описанием социальных процессов, и, если бы не сатирический характер текста, он бы напоминал, скорее, изложение событий из учебника истории. Кроме того, здесь нет важного для литературной антиутопии противопоставления личности коллективу, а тщетность создания утопического общества подчеркивает кольцевая композиция.

Схожим образом построен и рассказ «-1». В его основе тоже лежит фантастическое допущение: курс чешской валюты вдруг стал отрицательным и принял значение «слева от нуля»²⁸⁷. Тем самым базовый принцип капиталистической общественной морали — накопление денег ради них самих — утратил свой смысл (очевидно, здесь Гауссманн под движением влево имеет в виду и смену политической ориентации общества).

Богачи стали в один момент бедняками, люди начали избавляться от денег, фабриканты повышали зарплаты, а рабочие хотели работать бесплатно, издатели решили платить авторам заслуженные гонорары, богема вдруг стала более уважаемой, чем предприниматели-миллионеры, мещанские партии отказались от принципа неприкосновенности частной собственности, а католики стали жить в соответствии со Священным писанием и т. п.

Долго, однако, такое положение дел не продлилось. Отрицательный курс валюты в итоге вызвал кризис правительства, министр финансов подал в отставку, а на его место посадили простого фермера, который руководствуясь законом « $-1 \times -1 = +1$ », приказал на всех банкнотах напечатать знак « $\times$ », чем снова сделал курс положительным, и все вернулось на круги своя — дороговизна, нищета, спекуляция и пр.

Из списка признаков антиутопического сознания мы наблюдаем в этом рассказе отрицание утопической идеи (общества без денег, 1), историзм и динамизм, не позволяющие существовать утопии (2), и тщетность попыток приведения общества к идеалу (8).

Что касается жанровых признаков антиутопического инварианта, то в этом рассказе их еще меньше, чем предыдущем сочинении, — это сюжет, в основе которого образование и крушение идеального общества. В отличие от рассказа «Человечество под угрозой», здесь героев как таковых нет вообще, курс валюты стал отрицательным без какого-либо вмешательства человека, к этому привело стихийное развитие экономики, а «глупость» случайного индивида в правительстве вернула все на свои места. Повествование здесь также представляет собой описания связанных с фантастическим преобразованием реальности событий, происходящих в самых разных областях жизни общества (что также служит писателю средством

²⁸⁷ Haussmann J. Velkovýroba ctnosti. S. 217.

высмеять его недостатки), а бесперспективность утопического общества снова подчеркивается кольцевой композицией.

Если в стихотворении «Предотвращенный хаос» высмеивались утопические идеи правых политиков, а в рассказе «-1» — левых, то в рассказе «Чудо» мишенью становятся католические фантазии приверженцев народной партии. Во время футбольного матча в Праге между божьими воинами и служителями ада первым пришел на помощь сам св. Вацлав, чем обеспечил им победу. Большую часть произведения представляет стилизованное под спортивный репортаж описание состязания — Гауссманн высмеивает символику, атрибутику и обрядовость католической церкви в качестве элементов футбольной игры.

После победы католиков в матче настала католическая «утопия»: атеисты вернулись в лоно церкви, вольнодумцы сами сжигали свои книги, чехословацкая (протестантская) церковь распалась, а ее священники прогнали своих жен, социал-демократы объединились с коммунистами в христианско-социальную партию, вместо кинотеатров построили храмы, памятники Гусу (как чешскому реформатору), К. Гавличеку-Боровскому (сатирически высмеивавшему религию) и другим вероотступникам снесены, все школы стали религиозными, и преподавалось там только слово Божие и т. д. «Впоследствии республика была разрушена, а на трон был вновь призван благородный император Карл I, чтобы милостью Божьей с мощью и славой править верными подданными, которые, освобожденные из капкана сатаны, не имели никакого иного желания, нежели как можно скорее достичь вечного блаженства на том свете. Священники потом долго жили и хорошо на земле поживали»²⁸⁸, — так заканчивается рассказ.

В отличие от двух предыдущих рассмотренных рассказов, в «Чуде» к образованию «утопии» приводит не научное изобретение или фантастическое, рациональное объясняемое событие, а настоящее религиозное чудо. Кроме того, так же, как в стихотворениях «AVE!» и «Декрет», здесь критикуется не сама идея утопии в целом, а конкретный, католический проект с акцентированием последствий его реализации (для Гауссманна все перечисленные результаты католической утопии означали, очевидно, цивилизационный шаг назад, десекуляризацию общества, потерю для чехов

²⁸⁸ Haussmann J. Zátrak // Koprřivy. Ročník 14. Číslo 40. 06.10.1921. S. 4.

национальной независимости), и, так же как и в стихотворениях, здесь возникшее впоследствии «идеальное» общество не разрушается. Тем самым мы снова наблюдаем следующие признаки антиутопического сознания: критика утопического проекта (1) и демонстрация последствий его внедрения (7).

Жанровое строение рассказа сходно со стихотворением «AVE!» и демонстрирует минимальное сходство с жанровым инвариантом. Повествование здесь двупланово: с одной стороны, это насмешки над католиками, с другой — описание последствий их «утопии». Как и в предыдущем рассказе, здесь снова нет героев, лишь в финале говорится об императоре, который у Гауссмanna представляет тирана, а сюжет сводится к установлению «утопии» в ближайшем будущем в результате битвы (как и в стихотворении, действие происходит в религиозный праздник — на день св. Вацлава) — эти черты сближают рассказ с традиционной антиутопией. Отметим, что здесь впервые у Гауссмanna появляется мотив войны во имя «утопии».

В основе рассказа **«Метафизическая промышленность»**, самого объемного из рассматриваемых, вновь лежит социально-фантастическое допущение: после «эры мировой войны» усилились религиозные чувства людей и идеалистическое направление философии, в большом количестве появились разные армии спасения и подобные организации — то есть всеобщий альтруизм невероятно разросся, поскольку с ухудшением условий человеческого бытия личность стала больше нуждаться в удовлетворении своих духовных потребностей²⁸⁹.

Опираясь на гипотезу о том, что их объем постоянен, американский миллиардер Вилкинс открывает в юго-западном районе Нью-Йорке «Психонессус», огромное, в три небоскреба, с филиалами по всему миру предприятие, в котором человек за плату удовлетворял свои нравственные потребности. В отделе этики можно было получить удар, подставив вторую щеку, навестить смертельно больных, спасти от смерти самоубийцу и т. д. В отделе религии — прослушать проповедь представителей любой веры, исповедаться и т. д. В отделе эстетики — предаться наслаждению всеми видами искусств.

Вскоре, однако, предприятие начало терпеть убытки, поскольку после нескольких посещений человек уже больше не нуждался

²⁸⁹ Haussmann J. Velkovýroba ctnosti. S. 197.

в удовлетворении своих духовных потребностей. Компания была выкуплена другим миллиардером, Моррисоном, который полагал, что альтруизм и эгоизм должны быть у человека в равновесии, а «Психонекс» его разрушила, поэтому он построил второе предприятие — «Институт Зла», где можно было реализовать свои самые низменные стремления — мучить, убивать, красть, ходить в бордель и т. д. После посещения этого заведения люди вновь возвращались в «Институт Добра», чтобы искупить свои грехи. Проект Моррисона был так успешен, что предприниматель стал владельцем трех четвертей национального богатства.

Рассказ «Метафизическая промышленность» хронологически (если опираться на дату публикации, то есть после выхода рассмотренных «Человечество под угрозой» и «-1») завершает серию из трех рассказов, построенных по одной модели. Утопическая, по мысли Гауссмана, идея морального совершенствования индивида и массового альтруизма здесь разрушается, натолкнувшись на живое несовершенное общество, которым правит капитал, а результатом ее реализации становится полная противоположность идеалу. Из признаков антиутопического сознания здесь наблюдаются отрицание самой возможности существования утопии (1), историзм и динамизм, не позволяющие удержаться утопии (2), и тщетность попыток приведения общества к идеалу (3).

В жанровом отношении рассказ более сложный, чем предыдущие, однако по-прежнему немногие его черты соответствуют жанровому инварианту. В сцене пресс-конференции появляется характерный специфический диалог, где руководителем проясняются детали проекта «Институт Зла». Образ дельца (тирана) здесь дается более развернутым, делается попытка раскрыть мотивацию, взгляды Моррисона: на вопрос о законности предоставления так называемых услуг зла герой отвечает журналисту риторическим вопросом: «Кто в действительности устанавливает законы, парламент или капитал? Ну, вот видите»²⁹⁰; также предприниматель говорит, что не замечает принципиальной разницы между добром и злом²⁹¹. Кроме того, здесь проговаривается определенный хронологический отступ от современности — «когда-то в послевоенную эру»; с натяжкой можно говорить и о пространственной изолированности —

²⁹⁰ Haussmann J. Velkovýroba ctnosti. S. 204.

²⁹¹ Ibid. S. 203.

небоскребы предприятия, очевидно, были расположены на Манхэттене, то есть на острове. Отличает рассказ от традиционной антиутопии по-прежнему отсутствие мотива путешествия, но сюжет рассказа более развит и насыщен событиями, отражающими столкновение утопической идеи с реальным капиталистическим обществом, — этот конфликт заменяет характерный для антиутопии конфликт личности и общества.

Гауссманновские рассказы, как и поэтические сочинения, — это сатирические и часто пародийные произведения, однако емкость сатиры, по сравнению с поэзией, здесь гораздо ниже. С одной стороны, они насыщены действием, которое само по себе служит для раскрытия авторской антиутопической идеи, и, с другой стороны, описания этого действия напоминают исторические хроники и довольно однообразны.

Социальное устройство якобы идеального общества характеризуется не системно, а почти гоголевской деталью, разрозненными примерами из жизни разных слоев населения. Все это позволяет автору в небольшом объеме текста рассказа, на 5–6 страницах, представить целые эпохи истории человечества.

Большинство рассмотренных рассказов Гауссмана построено по одной модели: описание некоего фантастического события, призванного привести общество к идеальному состоянию, за этим следует характеристика глобальных общественных процессов, в которых эта утопия существует и, не выдержав испытания реальностью, распадается (кроме рассказа «Чуда», где акцент смещается на критику последствий утопического проекта).

Все эти произведения объединяют следующие признаки антиутопического сознания: отрицание утопии (1), историзм и динамизм, не позволяющие существовать утопии (7), и тщетность попыток приведения общества к идеалу (8).

Из признаков жанрового инварианта антиутопии в некоторых из них присутствует (и даже эволюционирует) образ тирана, в рассказе «Метафизическая промышленность» появляется особый антиутопический хронотоп и специфический риторический диалог. В последних двух рассмотренных рассказах возникает мотив войны, предшествующей установлению утопии.

Особняком стоит рассказ «Путешествие», в котором гораздо богаче набор признаков как антиутопического сознания, так и жанра.

В отличие от остальных (кроме рассказа «Чуда») рассказов и так же, как и в стихотворениях «AVE!» и «Декрет», здесь высмеиваются не попытки привести общество к идеалу, а конкретная утопическая идея — в данном случае коммунизма с доведением ее реализации на практике до абсурда. Опираясь на произведение С. Чеха о путешествии пана Броучека, автор, осознанно или нет, продолжил сатирическую и одновременно антиутопическую традицию Дж. Свифта и создал антиутопию, жанр которой может идентифицировать и современный читатель, ведь именно по этому пути будет развиваться литературная антиутопия как жанр в течение XX в. — и только в этом произведении у Гауссмманна реализуется противопоставление личности и общества.

Также отметим, что в рассказах Гауссмманна, как и в поэзии, отсутствуют психологизм, развернутая система персонажей и сюжет, построенный на их взаимодействии. В отличие от жанрового инварианта антиутопии, где наблюдается противостояние личности системе, у Гауссмманна «героем» выступает сама эта социальная система, которая не дает удержаться утопии.

§ 4. РОМАН «ФАБРИЧНОЕ ПРОИЗВОДСТВО ДОБРОДЕТЕЛИ» КАК АНТИУТОПИЯ

Роман «Фабричное производство добродетели» вышел в 1922 г. (вероятно, в начале осени, поскольку первые рецензии появились в 20-х числах октября) с подзаголовком, как мы уже отметили во введении, «роман не по правилам». Авторское определение жанра вполне обосновано. Произведение состоит из 25 глав и эпилога, объединенных общим сюжетом и действующими лицами, однако стилистически, тематически и композиционно части романа весьма различаются, пародируя, в том числе, и разные литературные жанры.

В основе сюжета лежит изобретение профессора Фабрициуса, который создал «подобную электричеству энергию, <...> убивающую в каждом агрессивные эгоистические инстинкты и заменяющую их чистой, бескорыстной и неистребимой любовью к ближнему»²⁹². Разработки профессора зиждутся на утопической идее «сделать за месяц добродетельным все человечество <...> и тем самым завершить его духовное развитие, которое иначе заняло бы, вероятно,

²⁹² Hausmann J. Velkovýroba ctnosti. S. 13.

миллионы лет». Изобретатель утверждает: «Я не поэт, но уже чувствую, как приходит новый золотой век <...>, как возвращается утраченный рай <...>, как царство Всевышнего сходит на землю»²⁹³. Тем самым уже в самом начале романа присутствует один из базовых лейтмотивов творчества Гауссмана — еретическое представление об утопии как о земном рае.

Потрясенный действием вещества, названного профессором агатерией, один из министров решает дать делу ход и отправляет его на рассмотрение в правительство и парламент, однако ни совет министров, ни депутаты его не одобрили, после чего профессор в отчаянии вешается (на этом заканчивается 3-я глава).

Далее в действие вступает крупный капитал: производством агатерии решили заняться два конкурирующих миллиардера в рамках своих благотворительных проектов по наступлению всеобщего мира. Они нанимают детективов, чтобы добыть документ с описанием формулы, и те с большим трудом свою задачу выполняют (на этом заканчивается 6-я глава).

Получив формулу, предприниматели приступили к массовому производству и вскоре к добровольной, а потом и принудительной «этизации» граждан. В нескольких главах описываются последствия проявления всеобщей добродетели, а в конце 11-й выясняется, что вещество, производимое на заводах, располагающихся на разных концах страны, имеет разную полярность, и «этизированные» им люди начинают испытывать непреодолимую ненависть к носителям противоположного заряда.

Затем события стремительно развиваются уже на государственном уровне. Кровавое пролитие на границе двух областей страны послужило причиной сепаратизма южной части и провозглашения там после государственного переворота республики во главе с президентом — сыном одного из миллиардеров. Вследствие этого север объявил югу войну, и в обеих частях страны началась всеобщая мобилизация, в то время как миллиардеры между собой договорились действовать сообща и продлить войну как можно дольше, чтобы извлечь из нее максимальную выгоду.

В результате долгих жестоких боев враждующие армии подошли к столицам противника и разграбили их. К концу третьего года

²⁹³ Haussmann J. Velkovýroba ctnosti. S. 14.

войны страна была разрушена и страдала от голода, все больше влезая в долги перед наживающимися на этом мировыми державами. Тогда миллиардеры вновь решили договориться и с помощью модификации изобретения обратить действие агатерии (чем закончилась 22-я глава) — и начался процесс деальтруизации, возвращение людей к исконному эгоизму, что привело к моментальному окончанию войны, а потом и объединению страны.

Было установлено новое «военное» правительство, которое вскоре свергли в результате революционного переворота, и к власти пришли левые радикалы. В последней главе мировые державы под предводительством Америки, чтобы предотвратить распространение левого движения, объявили новому государству продуктовую блокаду, вызвав голодомор и почти полное вымирание населения, а потом на всемирной конференции было зафиксировано абсолютное поражение страны и подчинение мировому сообществу: ее разделили на сферы влияния между державами, отменили все нововведения левых, юг страны снова сделали независимым и т. д.

Эпилог представляет собой диалог автора с издателем, где уже заранее высмеиваются нападки на недостатки произведения Гауссмана. Здесь он дал объяснение «неправильности» своего романа: «Для меня не были важными ни действие, ни его логичность или психологичность — оно служило лишь костяком, с одной стороны, <...> для изображения негативных тенденций, а с другой — для всего, что казалось юмористическим или сатирическим»²⁹⁴. Действительно, каждая глава представляет собой сатиру и / или пародию на то или иное социальное явление и одновременно на тот или иной жанр словесности. В этом произведении Гауссманн объединил все мотивы своего предыдущего творчества, представив масштабное сатирическое полотно современного ему мира и назвав описываемую страну Утопией.

Уже само название страны в сочетании с исключительно сатирическим ее изображением позволяет говорить об антиутопическом характере произведения. В романе неоднократно отрицается возможность существования утопии, а полное поражение государства Утопии в самом конце символически это подтверждает.

Однако утопий в романе несколько. В основе главной сюжетной линии лежит утопическая идея профессора, реализованная

²⁹⁴ *Hausmann J. Velkovýroba ctnosti. S. 190.*

с помощью науки, — она терпит крах уже в середине романа, когда в условиях господства крупного капитала ее реализация приводит к всеобщей резне. Кроме того, в разных главах мы находим характерную для Гауссмманна критику утопических идей разных политических деятелей и общественных движений (что неоднократно наблюдалось и в поэтических произведениях). Созданная после войны утопия левых тоже оказалась нежизнеспособной в текущей геополитической обстановке, и новая «эра утопизма»²⁹⁵ продлилась совсем недолго²⁹⁶. Ну и, наконец, само названия страны — Утопия — это не отсылка к произведению Т. Мора, это и есть та самая страна, которую описал англичанин и которая продолжала существовать все эти века (последнего императора звали Франц-Иосиф III), у Гауссмманна она является олицетворением старой империи по типу Австро-Венгрии.

Крушение всех этих утопий легло в основу сюжета и композиции всего романа, поэтому его мы однозначно считаем антиутопией и удовлетворяющим критерию антиутопического сознания — отрицание утопии (1). Вместе с тем здесь выражена и тщетность самих попыток привести общество к идеалу (8). Поскольку взор автора в романе устремлен в будущее, мы можем утверждать, что возможность счастливого будущего у Гауссмманна не предусмотрена (2), из чего следуют особая антиутопическая факторность — принятие во внимание лишь отрицательных черт развития общества (9) и отсутствие критического отношения к своему основанию, то есть создание безоговорочно отрицательного образа социума (5). Здесь, как и раньше, автор отвергает божественную роль человека-творца, способного подчинить себе ход истории, — это судьба изобретателя,

²⁹⁵ Возможно, это полемика с романом Дж. Лондона «Железная пята», вышедшим в Чехии за год до публикации произведения Гауссмманна.

²⁹⁶ Для Гауссмманна вопрос существования левого режима без давления извне, на наш взгляд, остается открытым, хотя именно факт установления утопии левых считался в эпоху социализма доказательством приверженности автора идеям большевизма. Их нововведения описаны в романе очень кратко: невыборный правительственный комитет, национализация земель и заводов без компенсации владельцам, университетское образование без подтверждения получения предыдущего. На наш взгляд, все это едва ли можно считать положительным образом социума для Гауссмманна. О более мягкой позиции сатирика говорит его глава, посвященная газете «Старовластенецкие листы» (отсылка к националистическому еженедельному изданию «Народные листы»), которые после «этизации» вдруг начали писать правду и утверждать, что на смену капиталистическому укладу должен прийти более справедливый, подражательный социалистический: *Hausmann J. Velkovýroba ctnosti*. S. 67.



да и самих миллиардеров, которые в итоге потеряли контроль над ситуацией и были вынуждены бежать (3). Наблюдается здесь и антиутопический принцип историзма, демонстрирующий последствия внедрения утопий (7). Также обратим внимание, что при таком развернутом антиутопическом образе общества мы видим усиление, по сравнению с поэзией и рассказами, художественной стороны текста (несмотря на то, что именно за слабую художественность роман Гауссмanna неоднократно критиковали) — здесь более развернутая система персонажей, более проработанные и мотивированные образы, более сложные сюжетные линии (11, 13).

На уровне анализа антиутопического сознания роман отвечает абсолютному большинству выделенных признаков. В жанровом отношении он тоже гораздо более однозначен, чем большинство произведений Гауссмanna. Автор здесь не только разрушает утопию Мора, но и использует как название созданной им страны, так и имя ее автора для направления читательских жанровых ожиданий — это будет в той или иной форме переосмысление утопии, а для тех, кто уже был знаком с творчеством Гауссмanna, — ее полное уничтожение.

Рассматривая жанровую модель антиутопии, мы указывали, что вместо классического мотива путешествия могут использоваться разного рода стилизации и иносказания для достижения достоверности повествования. Этот прием Гауссманном применяется повсеместно, и, по сути, он служит и композиционным принципом. Гауссманн имитирует самые разные стили и тексты — героические военные песни, юридические документы, научные статьи и многое другое. Так, например, в качестве отдельных глав фигурируют рукопись с научным описанием изобретения профессора Фабрициуса, военные сводки вражеских генштабов (представляющие одни и те же события диаметрально противоположно), прения на парламентской сессии и т. д.

Мотив путешествия чужаков в Утопию у Гауссмanna все же присутствует, но в качестве побочного — 8-я глава посвящена тому, как знаменитые детективы из Англии и Америки добирались в Утопию, чтобы найти рукопись с формулой (американец плыл по океану в ящике, пока его не взял на борт пароход). Их дальнейшие блуждания по министерским кабинетам в поисках рукописи служит средством показать степень неповоротливости и неэффективности бюрократической машины империи.

Как мы уже отметили, в романе присутствуют и сюжетные линии. Главная из них, служащая для раскрытия авторского замысла и изображения макропроцессов, уже описана нами выше, однако в произведении есть еще и относительно самостоятельные сюжеты — здесь Гауссманн активно использует элементы детективного жанра (например, поиск сыщиками рукописи профессора и расследование «покушения» на президента южной области представляют собой отдельные главы), что вполне отвечает традиционной форме антиутопии.

Кроме того, здесь мы наблюдаем пространственную и временную обособленность антиутопического мира, однако у Гауссманна она довольно условная. Если Утопия Мора была где-то в Атлантическом океане и существовала относительно изолированно, то у Гауссманна она вписана в мировое геополитическое пространство, а путь к ней (детективов из Англии и Америки) более конкретен (например, англичанин летел на самолете над Киевом, Россией), кроме того, указано, что Утопия находится в южном полушарии.

Что касается времени, то в романе действие происходит в некотором неопределенном будущем, в котором мировая война (имеется в виду Первая мировая) считается уже историей²⁹⁷, а средства уничтожения противника многократно усовершенствовались. В этом будущем интересна судьба России: она то переходила в руки большевиков, то возвращалась к царскому режиму, и так в течение «нескольких десятилетий»²⁹⁸ — тем самым в романе речь идет, скорее, о второй половине XX в.

Присутствуют в романе и характерные как для Гауссманна, так и для жанрового инварианта антиутопии в целом преувеличение и гротеск при изображении повседневной жизни людей. Так, например, описываются общества по установлению мира, созданные миллиардерами: «Каждый день проходили лекции и митинги, где бурно спорили, которое из двух обществ богоугоднее, гуманнее и миролюбивее. При этом нередко дело доходило до кровавой резни»²⁹⁹.

По сравнению с предыдущими сочинениями, система персонажей в романе Гауссманна более разветвленная, но выстроена она по

²⁹⁷ *Haussmann J. Velkovýroba ctnosti.* S. 141.

²⁹⁸ *Ibid.* S. 64.

²⁹⁹ *Ibid.* S. 36.

зеркальному принципу, поэтому герои характеризуются высокой степенью типичности и практически отсутствием индивидуальности. В отличие от двух враждующих лагерей персонажей — противников и сторонников утопии, — у Гауссмана они все являются неотделимой частью и акторами антиутопического социума: два миллиардера (у них по одному ребенку), два детектива, два изобретателя (помимо Фабрициуса, эту роль играет еще ученый, работающий на южной фабрике Утопии). Предприниматели соотносятся с тиранами жанровой модели антиутопий, и изобретатели их в этой роли отчасти дублируют.

Таким образом, набор жанровых признаков антиутопии в романе Гауссмана присутствует в гораздо большем количестве, по сравнению с его произведениями малой формы. В то же время в нем по-прежнему отсутствует структурообразующий конфликт личности и общества (в качестве периферийного можно указать тщетные попытки ученого внедрить свое изобретение), а также какой-либо психологизм. Повествование Гауссмана ведется от 3-го лица, один раз проявляется образ автора: пересказывая суть изобретения профессора, он извиняется за непонятность и непоследовательность изложения, которую допустил в своем сочинении сам профессор³⁰⁰. Далее отметим, что, как и в малых формах, в романе автор использует многочисленные описания конкретных случаев из жизни общества в гоголевском духе для представления макропроцессов (в частности, очень подробно, на многочисленных примерах, показана постепенная этизация населения — журналисты национал-демократического издания выступили против капиталистов, лавочник признался, что рыбный салат делал из конского мяса и тухлых консервов и т. д.). Также следует подчеркнуть, что в романе Гауссмана, вслед за рассказами, подробно реализован мотив войны, которая стала центральным событием при переходе от одной «утопии» к другой.

В целом мы можем сказать, что роман Гауссмана стал продолжением и развитием линии его антиутопического творчества, намеченной в стихотворном произведении «Предотвращенный хаос» и рассказах «Человечество под угрозой», «-1» и «Метафизическая промышленность». Фантастическое научное изобретение здесь

³⁰⁰ Haussmann J. Velkovýroba ctnosti. S. 55.

служит демонстрацией невозможности реализации утопии (какие бы правильные и благородные цели ни преследовал человек и каким бы нравственным он ни стал в своей массе), поскольку само общественное устройство, от природы несовершенное и не способное быть таковым, противостоит утопии и уничтожает любое утопическое начинание (в этом заключается полемика с Чапеком, который проблему видел в отставании нравственного развития человека от технического прогресса). То, что итоговое романное сочинение Гауссманна стало антиутопией, на наш взгляд, вполне естественно, учитывая его художественную и идейную эволюцию.

Завершая рассмотрение антиутопии у Гауссманна, мы должны отметить, что она закономерно стала доминантой его художественного творчества в силу исключительно сатирической природы и политической тематики его произведений. Однако реализация антиутопического сознания в них происходит по-разному, что отражается на художественной структуре его текстов.

В ходе анализа стихотворных произведений и рассказов мы выделили несколько вариантов проявления антиутопии. Когда антиутопия выступала лишь в качестве содержательного элемента, это была критика утопичности определенной идеи и возможных последствий ее реализации. В случае полноценных литературных антиутопий произведение могло давать негативный образ определенной реализованной утопии (коммунистической — в стихотворениях «Декрет», «AVE!» и в рассказе «Путешествие»; католической — в рассказе «Чудо»), отвергать утопическое видение настоящего («Гид») или прошлого («Сказка о проклятой империи») и демонстрировать принципиальную невозможность утопии в силу особенностей самого общественного устройства («Предотвращенный хаос», «Человечество под угрозой», «-1», «Метафизическая промышленность»). В романе «Фабричное производство добродетели» получили свое развитие обе разновидности антиутопии — и критика целого ряда утопических идей, и отрицание самой возможности утопии в целом.

Все эти произведения, обладая в той или иной степени признаками антиутопического сознания, характеризуются высокой степенью описательности в форме сатирического высмеивания отдельных

социальных явлений (чаще всего на конкретных примерах из жизни), неразвитыми, схематичными персонажами, отсутствием какого-либо личностного, индивидуально-психологического начала в их изображении и самое главное — конфликта, построенного на противостоянии личности и общественной системы (за исключением рассказа «Путешествие»). Кроме того, существование не всех антиутопических обществ заканчивалось крахом. Эти черты отличают антиутопии Гауссманна от сложившейся в XX в. жанровой модели.

ГЛАВА III. АНТИУТОПИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЯНА ВАЙССА

§ 1. ТВОРЧЕСТВО Я. ВАЙССА: БИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОКИ И КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ

Ян Вайсс — чешский прозаик, драматург, сценарист, поэт. Он считается основателем чешской фантастики наряду с К. Чапеком и в рамках фантастической литературы — изобретателем популярного мотива «медленного стекла», появившегося рассказе «Зеркало, которое опаздывает» (*Zrcadlo, které se opoždíuje*, 1927)³⁰¹. Многие произведения Вайсса были переработаны для радио- и телеспектаклей, его самый известный роман «Дом в тысячу этажей» переведен на более чем 10 языков (последний перевод (на французский) вышел в 2025 г.), а в Чехии он выдержал 12 переизданий (последнее — в 2021 г.). Вторая вершина творчества Вайсса, роман «Спящий в Зодиаке» (1937), в 1968 г. был экранизирован («Сладкое время Калимагдоры» / *Sladký čas Kalimagdory*). Несмотря на относительную популярность у читателей, творчество Вайсса на протяжении всего его пути критика оценивала противоречиво и далеко не всегда демонстрировала понимание и признание — причины этого мы попытаемся объяснить в данной главе.

Вайсс родился в семье владельца кожевенной лавки, далекие предки писателя были евреями, пришедшими в Чехию из Польши³⁰². Детство Вайсс провел в родном городке Илемнице в предгорье Крконош на границе с Польшей, это местечко, по его собственному признанию, стало для него главным источником вдохновения³⁰³. Уже тогда будущий писатель проявил интерес к театру, а студентом участвовал в драматическом кружке. На каникулы Вайсс ездил к дяде — католическому священнику, который впоследствии отговорил отца Вайсса отдавать мальчика изучать богословие против его воли и сыграл значимую роль в его воспитании. С самого детства Вайсс проявлял большой интерес к чтению, в особенности приключенческой литературы и книг детской католической серии. Сначала он учился в классической гимназии в Градец-Кралове (1905–1908) и жил

³⁰¹ Adamovič I. Slovník české literární fantastiky a science-fiction. S. 247.

³⁰² См.: Magulová N. Dvoji skutečnost u Jana Weisse. Diplomová práce. Praha, 2009. S. 4; исследовательница ссылается на архивы Городской библиотеки им. Я. Гавличка в г. Илемнице.

³⁰³ Weiss J. Proč píšu tak jak píšu // Čtenář. Ročník 18/1966. Číslo 10. S. 328.

в католическом интернате, затем в реальной гимназии Двур-Кралове-над-Лабем (1908–1913), где получил аттестат зрелости. Потом изучал в Венском университете право, но после двух семестров был мобилизован в 1914 г. и попал сразу на русский фронт, где в 1915 г. был взят в плен под Тернополем и отправлен в Киев, а затем в лагерь для военнопленных, располагавшийся в селе Тоцкое Оренбургской области. Там он заразился тифом, чудом выжил и из-за обморожения потерял пальцы ног. В 1916 г. Вайсса перевели в лагерь поселка Березовка под Красноярском, где царили самые радикальные антиавстрийские настроения, поэтому, когда стал проводиться набор в чехословацкие части, сражающиеся в составе российской армии³⁰⁴, Вайсс в августе 1917 г. записался в чехословацкое подразделение и в Житомире прошел полную военную подготовку, но из-за увечья смог стать лишь писарем, а в 1919 г. переведен в «информационно-просветительский комитет военного министерства»³⁰⁵. Вместе с легионом Вайсс пересек всю Россию, дойдя до Владивостока, и морским путем добрался до родины.

Вернувшись в 1920 г. в Чехию, Вайсс поступил на службу в бухгалтерию Министерства общественных работ и сразу начал устанавливать литературные контакты через друзей по легиону. В 1927 г. он встретил свою будущую жену — Ярославу Рашкову, ставшую ему опорой в жизни и творчестве. Годы Второй мировой войны семья Вайсса провела в дачном доме недалеко от Праги, поскольку в 1942 г. немцы отправили его в отставку с должности в министерстве и лишили права пользоваться государственной пражской квартирой. В 1945 г. Вайсс был восстановлен на работе, но в 1947 г. уволился, чтобы полностью посвятить себя творчеству. С середины 1960-х гг. Вайсс не писал и жил в отрыве от культурной среды³⁰⁶.

Ян Кристек, друг писателя, составитель его книг и автор предисловий к ним, назвал Вайсса «человеком без биографии»³⁰⁷, потому

³⁰⁴ Чехи сражались в составе российской армии с самого начала Первой мировой войны. В 1914 г. была сформирована Чешская дружина, а с 1915 г. туда было разрешено принимать чехов из числа пленных, в результате чего Дружина была преобразована в Первый чехословацкий стрелковый полк им. св. Вацлава, а к 1916 г. в Чехословацкую стрелковую бригаду, затем в 1-ю Гуситскую стрелковую дивизию, и, наконец, 26 сентября 1917 г. был сформирован отдельный Чехословацкий корпус (в качестве синонима используется и слово «легион»).

³⁰⁵ *Kmuniček V. Hledání Jana Weisse. S. 27.* Вероятно, речь идет о правительстве Российского государства 1919 г. — «Омском правительстве» А.В. Колчака.

³⁰⁶ Основные биографические данные взяты из единственной монографической работы: *Kmuniček V. Hledání Jana Weisse.*

³⁰⁷ *Neff O. Něco je jinak. S. 187.*



что судьбоносным для его творчества стало, по сути дела, всего лишь одно событие — то, что пережил Вайсс в лагере для военнопленных. Условия содержания чешских пленных в бараках были плохими, антисанитария вызывала эпидемии. Вайсс, заразившись тифом, был на волоске от смерти, несколько дней и ночей он мучился в горячке от «стеклянных снов» и позднее описал свои ощущения так: «Было это в лагере для военнопленных села Тоцкое, теперь уже не знаю, в каком месяце. Я забыл, помимо других важных вещей, цифры и утратил способность ориентироваться в пространстве и времени <...> У меня были видения. Такие живые и четкие, что до сих пор многое помню лучше, чем то, что происходило со мной на самом деле. Это были стеклянные сны, как я их называл позже <...> Работал я истопником <...> на стекольном заводе <...> Поливал мертвецов жидким стеклом, таким образом их мумифицировал. А потом под стеклом было хорошо видно, как это все разлагается <...> И живые люди приезжали на завод, чтобы им залили стеклом руки и ноги, которые начинали гнить из-за какой-то болезни <...> Неожиданно и у меня начали гнить пальцы на ногах, а седобородый злобный старец заливал мне их стеклом»³⁰⁸. Эти сны и события стали причиной появления многих важных образов и мотивов в творчестве Вайсса.

Уже в гимназии Вайсс писал стихи. После тяжелого опыта в тифозном бараке он вернулся к литературному творчеству. В Березовке писатель снова занялся поэзией, в Житомире начал писать свои первые рассказы. В 1919 г. в Иркутске была закончена его драма «Пенза» (*Penza*)³⁰⁹, которую мы относим к **первому этапу творчества Вайсса — 1920-м гг.**, отмеченному элементами экспрессионизма и яркой фантастической образностью. С 1924 г., благодаря легионерским связям, в периодике начали выходить его рассказы — в особенности в журнале «Цеста» под покровительством легионера и литератора М. Рутге и в журнале «Легионаржске беседы», где главным редактором был Р. Медек и где в 1926 г. напечатали «Пензу», отмеченную премией Чешской академии наук и искусств, и рассказы. Вскоре Вайсса пригласили в комитет литературного отделения общества Умнелецка беседа³¹⁰, где он познакомился с писателями-легионерами

³⁰⁸ Weiss J. Povidka o sobě // Literární noviny. Ročník 1/1927. Číslo 7. 09.06.1927. S. 1–2.

³⁰⁹ Речь идет о событиях 1918 г., когда советским правительством было принято решение о разоружении чехословацкого легиона, однако Красной армией было оказано сопротивление. Пенза была одним из городов, где чехословаки одержали победу.

³¹⁰ Основано в 1863 г., объединяло деятелей культуры, состояло из трех отделений: по литературе, изобразительному искусству и музыке. Каждое из них имело своего председателя и (организационный) комитет.

Й. Коптой, К. Конрадом, В. Каплицким, Я. Кратохвилем и др. Заведя многочисленные литературные знакомства, Вайсс посещал пражские рестораны и кофейни (в том числе легендарные «Унион» и «Славию»), служившие тогда (до Первой мировой войны и в межвоенный период) местом встреч для деятелей искусства и платформами для дискуссий. Тем не менее, для подавляющего большинства литературных критиков фигура Вайсса была совершенно новой и неизвестной, что, вероятно, отчасти вызвало и некоторую растерянность в поисках подхода к его творчеству.

Положительные отзывы на журнальные публикации способствовали выходу в 1927 г. сразу трех книг Вайсса: повести «Фантом смеха» (*Fantom smíchu*) и сборников рассказов «Зеркало, которое опаздывает» и «Барак смерти» (*Barák smrti*). Кошмары, пережитые Вайссом в тифозном бараке, и этические дилеммы военнопленных, когда голод и нужда толкали их на аморальные действия, нашли отражение в этих текстах в замысловатом переплетении реальности и сна с частым использованием фантастических элементов.

Отклики на тройной дебют Вайсса в 1927 г. были в целом сдержанно положительными, на книги писателя благожелательно отзывались такие крупные и влиятельные литературные журналы, как «Цеста», «Розправы Авентина», «Гост», «Литерарни новины» и др. Многие критики отмечали, что сборник «Зеркало, которое опаздывает», по сравнению с «Баракком смерти», является более зрелым. Самым строгим рецензентом, пожалуй, выступил К. Шторх из литературной газеты «Розправы Авентина», который, отметив неоспоримый прогресс у автора в сборнике «Зеркало, которое опаздывает», назвал одноименный рассказ грубой обработкой идеи Барбе д'Оревилы³¹¹. Уже в этих рецензиях Вайсса сравнивали с Э.А. По³¹².

Двумя годами позже вышел самый известный и благожелательно встреченный критикой роман Вайсса «Дом в тысячу этажей» — яркая антиутопия, композиционно построенная на мотиве сна. Он подвел итоги первого этапа творчества писателя и вобрал в себя поэтику и основные мотивы его ранних рассказов, совместив множество жанровых форм, причудливую образность и черты экспрессионизма. Сборник рассказов «Безумный полк» (*Bláznivý regiment*, 1931), продолживший тему войны, и драма «Три сна Кристины Бояровой» (*Tři*

³¹¹ Štorch K. Jan Weiss: Zrcadlo, které se opoždíuje // Rozprawy Aventina. Ročník 2/1926–1927. Číslo 19–20. S. 226.

³¹² Vodák J. Jednostranný zor // České slovo. Ročník 19/1927. Číslo 131. 02.06.1927. S. 6.

sny *Kristiny Bojarové*, 1931) завершают первый этап литературной деятельности Вайсса³¹³. К нему также относятся большинство написанных в 1920-е гг. рассказов из сборника «Носильщик мебели» (*Nosič nábytku*, изд. 1941), где мотив и поэтика сна являются центральными.

Роман «Дом в тысячу этажей» был встречен критикой очень хорошо, на книгу в самых разных изданиях вышли десятки рецензий, в том числе довольно развернутых³¹⁴. Отдельные критики пытались причислить писателя к сюрреалистам³¹⁵, общим местом многих откликов стало сравнение Вайсса с Я.А. Коменским, Э.А. По, Е. Замятиным, в некоторых случаях также с И. Эренбургом, Г. Уэллсом и др. (То, что критики находили сходство Вайсса с такими авторами, говорит о художественной многогранности романа.) Тем не менее, несмотря на такую волну материалов в периодике и в целом высокую оценку таланта Вайсса, в его адрес звучали и упреки. Критиков в первую очередь смущал финал романа — блуждания героя по тысячетажному дому и его борьба с тираном оказались всего лишь горячечным сном больного в тифозном бараке. Такая развязка, с одной стороны, воспринималась как банальный «старый трюк»³¹⁶, а с другой — как беспомощность автора перед решением поставленной им самим социальной проблемы³¹⁷. Вайсс потом с сожалением напишет, насколько болезненными для него были разочарование некоторых критиков финалом³¹⁸ и тот факт, то они не поняли его истинного смысла (о том, в чем он состоял, писатель умолчал). Помимо этого, Вайсса упрекали в бесцельной (декоративной, не несущей функциональной идейной нагрузки) фантастике и оторванности от реальной жизни³¹⁹, в использовании «дешевого» жанра «утопии»³²⁰ или

³¹³ В данной работе мы предлагаем собственную периодизацию творчества Вайсса. В работе В. Марешовой (*Maršová V. Jan Weiss. Ostrava: Scholaforum, 1997*) оно делится на 3 этапа: 1920-е, 1930–1950-е, 1960-е. На наш взгляд, поэтика 1930-х принципиально отличается от 1950-х гг., поэтому эти периоды объединять нецелесообразно.

³¹⁴ Например: *Novotný M. Románový sen Jana Weisse // Cesta. Ročník 11/1929. Číslo 37. S. 566–567; Rutte M. Román – sen // Národní listy. Ročník 69/1929. Číslo 115. 26.04.1929. S. 9; Vodák J. Válečná fantastika // České slovo. Ročník 21/1929. Číslo 63. 17.04.1929. S. 4; и др.*

³¹⁵ *Sezima K. Surrealisté // Lumír. Ročník 56/1929–1930. Číslo 4. 23.01.1930. S. 190–192; Přiša A.M. Dva nové romanopisci // Právo lidu. Ročník 38/1929. Číslo 112. 12.05.1929. S. 9.*

³¹⁶ *Čapek J.B. J. Weiss: Dům o tisíci patrech // Rozpravy Aventina. Ročník 4/1928–1929. Číslo 33. S. 334.*

³¹⁷ *Václavek B. Babylonská věž // Rudé právo. Ročník 10/1929. Číslo 145. 21.06.1929. S. 4.*

³¹⁸ *Weiss J. O svém prvním románu Dům o tisíci patrech // O knihách a autorech. 1958. Červen. S. 56–57.*

³¹⁹ *Götz F. Válečné romány // Národní osvobození. Ročník 6/1929. Číslo 138. 19.05.1929. S. 5; и др.*

в недостаточно полной реализации этого жанра³²¹. Рецензия, которая впоследствии сыграла важную роль для дальнейшей трактовки творчества Вайсса, вышла в коммунистической газете «Руде право». Ее автор, будущий идеолог соцреализма Б. Вацлавек, признавая художественный уровень романа и указывая на уже упомянутые недостатки, назвал тысячэтажный дом Вайсса «хаотичной, безумной и бессмысленной стройкой капитализма». На сборник «Безумный полк» в откликах вновь звучали предостережения от использования фантастики исключительно для декоративных целей³²².

К 1930-м гг., второму этапу своего творчества, писатель завершил осмысление опыта военных лет, хотя отдельные мотивы, в особенности мотив сна, сохраняются на протяжении всего его литературного пути. В романах Вайсса этих лет усиливается психологизм героев, сохраняются элементы фантастики и появляется обращение к актуальным общественным проблемам. Это написанный под влиянием «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского роман «Школа преступности» (*Škola zločinců*, 1931) и политическая сатира — роман «Молчание — золото» (*mlčeti zlato*, 1933). Критика встретила эти произведения уже гораздо более прохладно, а из-за отрицательной рецензии Ф. Гётца на последний роман Вайсс даже хотел оставить литературное поприще, и только благодаря дружеской поддержке критика К. Сезимы³²³ этого не случилось. В 1937 г. вышел роман «Спящий в зодиаке», ставший второй вершиной творчества Вайсса. Реалистическое отражение действительности и социальная проблематика сочетаются в нем с фантастическим вымыслом и яркой образностью.

Как мы уже отмечали, Вайсс болезненно реагировал на негативную оценку и непонимание своего творчества, о чем свидетельствуют его воспоминания и архивные документы³²⁴. Например, в небольшой заметке 1958 г. «О своем первом романе “Дом в тысячу этажей”» он, спустя почти 30 лет, обобщил содержание откликов на его первое

³²⁰ Václavek B. Babylonská věž; Heyduk J. Tři knihy pros // Sever a východ. Ročník 5/1929. S. 279–280. Цитируется по: Michnová V. Kritická recepcce meziválečných románů Jana Weisse: Dům o tisíci patrech, Škola zločinců, Spáček ve zvěrokruhu. Diplomová práce. Brno, 2020. S. 39.

³²¹ Z.M. Jan Weiss: Dům o tisíci patrech // Nové Čechy. Ročník 13/1930–1931. Číslo 1. 30.04.1930. S. 31–32.

³²² Holas M. J. Weiss: Bláznivý regiment // Rozprawy Aventina. Ročník 6/1930–1931. Číslo 25. 05.03.1931. S. 299–300; Götz F. Meze fantastiky // Národní osvobození. Ročník 8/1931. Číslo 22. 22.01.1931. S. 5; и др.

³²³ О взаимоотношениях К. Сезимы с Вайссом и влиянии на его творчество см.: Kmuníček V. Hledání Jana Weisse. S. 34, 38; и др.

³²⁴ Kmuníček V. Hledání Jana Weisse.

издание — очевидно, что писатель внимательно их читал и, скорее всего, хранил газетные вырезки. Также представляется вполне вероятным, что критику он воспринимал всерьез и стремился соответствовать запросам эпохи, отчасти об этом свидетельствует эволюция Вайсса как писателя. Так, после успеха первого романа он, словно прислушиваясь к предшествующим упрекам в оторванности от реальности, обращается к актуальной общественно-политической ситуации. В романе «Школа преступности», где все еще сильна поэтика экспрессионизма, автор исследует социальные корни зла (воровства) в своей уникальной художественной манере с использованием элементов жанров массовой литературы и фантастики. А роман «Молчание золото», сложный по своему художественному строению, был уже отчасти сатирическим произведением, высмеивающим политическую борьбу в современной Чехии. Тем не менее он, как и «Дом в тысячу этажей», по-прежнему отличался высокой степенью абстрактности, символизма и вновь содержал критическое осмысление утопических идей.

Критика невысоко оценила результаты стремления писателя «приблизиться к реальности». Рецензий на эти произведения вышло немного, и в них содержалось достаточно замечаний и непонимания, в особенности неясны были развязки произведений. Даже почитатель творчества Вайсса К. Сезима, публиковавший в журнале «Лумир» подробные благожелательные рецензии почти на все его книги, признал не очень высокий художественный уровень романа «Молчание — золото»³²⁵. Для Сезимы ценность книги была в том, что автор в ней нападал на все политические лагеря (а не на какой-то один), раскрывая механизмы их борьбы. Негативной была и уже упомянутая выше пространная рецензия Ф. Гётца, который обвинил писателя в беспринципном релятивизме (связанном с отсутствием определенной общественной позиции) и констатировал, что «чем ближе Вайсс к реальности, тем он от нее дальше»³²⁶. Ухудшил ситуацию скандал, разгоревшийся в периодике по поводу присуждения Вайссу за роман «Молчание — золото» премии Алоиса Ирасека (учрежденной пражским муниципалитетом в честь ушедшего из жизни в 1930 г. писателя). В обстреливаемой политической борьбе 1930-х гг., когда противостояние

³²⁵ Sezim K. Ceny a volby // Lumír. Ročník 61/1934–1935. Číslo 2. 15.12.1934. S. 127.

³²⁶ Götz F. Základní kapitola o jedné končící se éře románové formace // Národní osvobození. Ročník 10/1933. Číslo 283. 03.12.1933. S. 11.

между политическими лагерями становилось все ожесточеннее, партии стремились всеми возможными способами привлечь соратников и получить голоса избирателей, в том числе посредством литературы³²⁷. Национал-демократы (националистическое крыло), продвигая своих кандидатов на получение премии, выступали против Вайсса только потому, что тот «был евреем»³²⁸, в то время как коммунисты, наоборот, его защищали³²⁹, поскольку в романе он высмеивал либеральных демократов и националистов.

Спустя четыре года Вайсс, словно «выучив все уроки», в романе «Спящий в зодиаке» смог успешно наложить фантастичность и осмысление утопических идей на конкретную чешскую реальность периода экономического кризиса начала 1930-х гг., избежав абстрактности и схематичности образов. Роман удостоился восторженных рецензий от критиков всех лагерей — и левых³³⁰ (впрочем, для В. Пекарека из «У Блок»³³¹ от реальности Вайсс был все еще далек), и правых³³², и центристов³³³.

Для периода 1940-х — середины 1950-х гг. характерен отказ Вайсса от использования фантастики. В годы Второй мировой выходит роман «Спустился с гор» (*Přišel z hor*, 1941), в котором автор погружается в мир своего детства — маленького городка Подкрконошья с его мифами и сказками, а затем «Рассказы о любви и ненависти» (*Povídky o lásce a nenávisti*, 1944), где автор рисует судьбы «униженных и оскорбленных», интересуется жизнью «маленького человека». В 1946 г. был опубликован роман «Зов о помощи» (*Volání o pomoc*) об оккупированной Праге, также написанный в реалистическом ключе. Все эти произведения были тепло встречены критикой в условиях литературного «голода» как во время войны, так и в первые послевоенные годы.

После прихода к власти коммунистов в 1948 г. Вайсса обвиняли в нереалистичности его ранних произведений и отсутствии ясно

³²⁷ Sezima K. Ceny a volby.

³²⁸ Také pražská radnice ve vleku literární levice? // Národní listy. Ročník 74/1934. Číslo 225. 17.11.1934. S. 3.

³²⁹ Kulturní ceny města Prahy // Rudé právo. Ročník 14/1934. Číslo 193. 16.11.1934. S. 4.

³³⁰ Götz F. Fantastika zlidštěná // Národní osobození. Ročník 14/1937. Číslo 80. 04.04.1937. S. 13; Fučík J. Jan Weiss: Spáč ve zvěrokruhu // Rudé právo. Ročník 18/1937. Číslo 184. 08.08.1937. S. 9.

³³¹ Pekárek V. Jan Weiss: Spáč ve zvěrokruhu // U: čtvrtletník skupiny Blok. Ročník 2/1938. Číslo 3. 05.10.1937. S. 297.

³³² Rutte M. Očima snu sen // Národní listy. Ročník 77/1937. Číslo 124. 06.05.1937. S. 5.

³³³ Jedlička B. Nový román Jana Weisse // Lidové noviny. Ročník 45/1937. Číslo 197. 19.04.1937. Příloha Literární pondělí. Ročník 3/1937. Číslo 31. S. 6.

выраженных убеждений. В 1948 г. вышло второе издание романа «Дом в тысячу этажей», которое стало поводом для агрессивной критики. Несмотря на попытки актуализировать роман и связать его замысел с событиями Второй мировой войны³³⁴, в характерной рецензии главного в то время литературного журнала «Творба» автора упрекали в том, что он отстранился от актуальных земных проблем и не проявил «социалистической сознательности», что в 1920-е гг. роман выполнил свою функцию — высмеять капиталистическую систему, но измерять современность им нельзя и что «неясные политические предпочтения не позволяют провести более глубокий анализ капитализма»³³⁵. Отрицательно в то время оценили и другие произведения Вайсса, которые были изданы в первые послевоенные годы.

После таких рецензий Вайсс пережил творческий кризис и долгое время не писал. Следующая его книга вышла лишь в 1954 г., это был сборник рассказов «Истории старые и новые» (*Příběhy staré i nové*), где автор стремился подстроить свое творчество под требования новой власти и идеологии («догматический» социалистический реализм), тем самым подготовив почву для официального признания.

Концом 1950-х гг. — началом 1960-х гг. мы датируем последний период творчества Вайсса, характеризующийся его возвращением к фантастике. В 1957 г. он публикует цикл рассказов (с точки зрения поэтики, но авторское обозначение — роман) «В стране наших внуков» (*Země vnuků*), благодаря которому критики снова «открыли» Вайсса для чешского читателя. За эту книгу Вайссу были присуждены премии Союза чехословацких писателей и Союза чехословацкой молодежи и присвоено звание Заслуженного деятеля искусств. Также сборник удостоился премии издательства «Млада фронта» в номинации «лучший роман», а после перевода на русский язык (в 1959 г.) Вайсс смог дважды посетить Россию (в 1960-е гг.) и получить значительный гонорар. «Открывателем» Вайсса считается И. Гаек, редактор журнала «Творба». В статье «Искатель жизни и красоты»³³⁶, выступив против догматического понимания реализма, он реабилитировал раннее творчество Вайсса, называя фантастику Вайсса способом углубить реалистичное понимание действительности и литературы

³³⁴ См.: Vladislav J. Několik slov o Domu o 1000 patrech a Janu Weissovi // Weiss J. Dům o tisíci patrech. Praha: Družstvo Dílo, 1948. S. 249–253.

³³⁵ Filip M. Je nebo není aktuální // Tvorba. Ročník 18/1949. Číslo 14. 06.04.1949. S. 332b.

³³⁶ Hájek J. Jan Weiss, hledač života a krásy // Nový život. 1957. Číslo 7. Červenec. S. 716–724.

и акцентируя реалистичность повествования в романе «Спящий в зодиаке». Лучшим произведением Вайсса Гаек назвал «Дом в тысячу этажей».

Следующие сборники «Спутники и звездные корабли» (*Družice a hvězdoplavci*, 1960), за который Вайсс получил высокую государственную награду — Орден труда, и «Гадание о будущем» (*Hádání o budoucím*, 1963) стали продолжением линии творчества в духе «социалистической научной фантастики». Несмотря на официальное признание, в период относительно свободных 1960-х гг. три последних книги Вайсса подверглись жесткой критике (показательной является статья О. Суса «Беда сентиментального утопизма»³³⁷). Это стало для Вайсса тяжелым ударом, и, несмотря на широкую поддержку общественности в СМИ — жесткие нападки вынудили встать на защиту писателя как критиков (в частности, П. Науман сравнил такую травлю с гонениями на писателей в 1950-е гг. со стороны властей³³⁸), так и читателей, — Вайсс, уже будучи тяжело больным, решил больше не возвращаться к литературной жизни³³⁹.

Несмотря на негативную критику в 1960-е гг., книги Вайсса (1920–1940-х гг.) продолжали переиздаваться, особенно часто — «Дом в тысячу этажей». В эпоху «нормализации» в рецензиях и других критических материалах неизменно присутствовали цитаты Вацлавека из его публикации 1929 г. и высказывания Гаека, превратившиеся в клише. С 1960-х гг. писателя стали называть патриархом и основоположником чешской научной фантастики (вместе с К. Чапеком), в том числе и в России³⁴⁰. Преимущественно как писателя-фантаста Вайсса начали рассматривать с 1980-х гг.³⁴¹ В XXI в. к творчеству Вайсса вновь стали подходить более широко, подробно исследуются поэтика отдельных произведений³⁴², система мотивов, являющаяся

³³⁷ Sus O. Bída sentimentálního utopismu // Literární noviny Ročník 13/1964. Číslo 5. 01.02.1964. S. 5.

³³⁸ Naumann P. Hádání pro budoucí časy // Literární noviny. Ročník 13/1964. Číslo 7. 15.02.1964. S. 4.

³³⁹ Подробнее об освещении творчества Вайсса критикой см.: Амелина А.В. Творчество Яна Вайсса и подходы к его изучению // Славянский альманах: 2012. М.: Издательство «Индрик», 2013. С. 254–262.

³⁴⁰ Бернштейн И.А. Предисловие // Вайсс Я. Дом в тысячу этажей. М.: Издательство «Мир», 1971. С. 5–15.

³⁴¹ Neff O. Něco je jinak. S. 184–204; Малевиц О.М. Научная фантастика в чешской литературе ...; и др.

³⁴² Герчикова И.А. «Барак смерти» и образ России в творчестве Яна Вайсса // Первая мировая война в литературе и культуре западных и южных славян. М.: Институт славяноведения РАН, 2004. С. 237–244; Герчикова И.А. Чехи в Москве 1930-х годов. Два мира Иржи Вайлы и Яна



ключевой для понимания его творчества³⁴³, проблема принадлежности отдельных текстов Вайсса к экспрессионизму³⁴⁴ и жанру утопии³⁴⁵.

Творческий путь Вайсса демонстрирует, насколько чувствителен писатель был к высказываниям критики, будучи (по свидетельствам его современников) человеком скромным и мягким, поэтому неудивительно, что изменения содержания и поэтики его произведений, вполне вероятно, были часто связаны с литературной и политической конъюнктурой — с представлениями критиков о том, какую функцию должна выполнять литература. В 1930-е гг. Вайсса упрекали в излишней абстрактности художественных образов и оторванности от реальных проблем современного общества, что сподвигло писателя обратиться к актуальной проблематике и создавать более убедительные психологические портреты персонажей. Однако при этом через все свое творчество Вайсс пронес «борьбу» с утопией. Антиутопическое видение мира, возникшее в романе «Дом в тысячу этажей», переросло в последовательное критическое осмысление утопических идей в романах «Молчание — золото» и «Спящий в зодиаке» (как мы покажем ниже), а потом в более релятивистское осмысление этих идей на последнем этапе творчества. Его антиутопии выступали ярким примером художественного диалога в рамках общественно-политического и литературного дискурса эпохи.

§ 2. АНТИУТОПИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Я. ВАЙССА 1920-Х ГГ.

Первым опубликованным произведением Вайсса была драма «Пенза»³⁴⁶, где автор изобразил идейную борьбу среди чешских легионеров, разделившую их, так же, как и Россию, на два лагеря,

Вайсса // Славяне и Россия: славяне в Москве. К 870-летию со дня основания г. Москвы. М.: Институт славяноведения РАН, 2018. С. 285–299; *Haramijová P.* Jan Weiss: Dům o tisíci patrech. Bakalářská práce. Brno, 2006; *Mácha J.* Barák smrti Jana Weisse. Diplomová práce. Praha, 2010; и др.

³⁴³ *Kratochvílová M.* Motivická výstava vybraných děl Jana Weisse. (Tři sny Kristiny Bojarové, Usnul komediant... a Purpurové schodiště). Bakalářská diplomová práce. Brno, 2013; *Eliášová K.* Motiv smrti v dílech Václava Řezáče a Jana Weisse. Bakalářská práce. Opava, 2020.

³⁴⁴ *Kučerová H.* Základní problémy vývoje českého expresionismu: programová východiska a tvůrčí praxe Literární skupiny. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2011. S. 168–182; *Pleva M.* Odras první světové války v dílech českých expresionistů. Richard Weiner a Jan Weiss. Diplomová práce. Brno, 2012; и др.

³⁴⁵ *Koutná M.* Česká utopická literatura 20. a 30. let 20. století. Bakalářská práce. České Budějovice, 2017.

³⁴⁶ Драма вышла в журнале «Легионарские беседы» с продолжением: *Weiss J.* Penza // *Legionářské besedy*. Ročník 1/1926. Číslo 3–10. 01.03–01.07.1926. S. 67–71, 104–106, 128–130, 177–178, 206–211, 229–231, 257–262.

противостояние которых привело к кровопролитию. Во вступлении Вайсс пишет: «Не было отдельных личностей. Было две идеи и две толпы»³⁴⁷. Однако Вайссу нужно было написать «историческую драму», поэтому «из толпы вырастают мужчины — герои. Толпа сама над собой вздымается, чтобы их в любой момент свалить, если они хоть на шаг отступят от намеченного пути. Они были ничем иным, как персонификацией идеи. Им хорошо удавалось сказать то, что чувствовала толпа»³⁴⁸. Сюжет драмы разворачивается вокруг борьбы этих лагерей за «тело и душу» главного героя Милоша Моргача. Примкнув к коммунистам, после начала кровопролития он словно прозревает, признает, что «вместо идеалов нашел безумие»³⁴⁹, и в отчаянии кричит: «Вы все сошли с ума на этой башне — каждый блуждает здесь со своим призраком в мозгу, словно по дурдому! Сколько вас еще придет сегодня, вас — самозванных спасителей с каменными сердцами и изуверченными мозгами»³⁵⁰. В финале герой погибает в этом междоусобном сражении.

В начале же пьесы, устами носителей идей кратко высказываются их основное содержание. Сторонники коммунизма производят «впечатление фанатиков»³⁵¹: «Революция — кровавая река, которая течет к раю. Чтобы на свете была справедливость, нужно совершить еще много несправедливости <...> Когда они вытерпят столько, сколько терпели мы, когда мы насытимся их кровью <...> только тогда настанет час смирения. Там начинается наш рай!»³⁵² И далее: «Рабочий <...> рассказывал о новом мироустройстве, о братстве всех народов, о небе, которое сойдет на землю. И двинулись они на запад, толпа апостолов, с ружьями в руках. Сегодня они уже мертвы, но это участь всех пророков»³⁵³. Другая сторона видит целью чехословацкой армии «восстановить славянскую империю», их стремление вернуть царскую Россию разгоняется до мечтаний о чешском мировом господстве: «Обессиленную, обнищавшую и потерявшую мощь Россию можно спасти только силой! И этой силой являемся мы, единственная и последняя армия на обломках империи. С такой армией я бы

³⁴⁷ Weiss J. Penza. S. 67.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Ibid. S. 257.

³⁵⁰ Ibid. S. 258.

³⁵¹ Ibid. S. 68.

³⁵² Ibid. S. 68–69.

³⁵³ Ibid. S. 106.

мог захватить мир! Русскому мужику нужен царь. И только мы можем ему его дать!»³⁵⁴

Такое противопоставление, порой гротескно-сатирическое, на наш взгляд, демонстрирует истинное отношение автора к этим «великим идеям», сталкивающим людей в кровавой резне, — у Вайсса показана их губительность для рядового чеха. И если позиция белых в драме не очень развернуто изложена, поэтому говорить о ее утопичности можно лишь в потенциальном ключе, то коммунизм носит яркие утопические черты. Вайсс продолжает мифологическую традицию, в которой огненная река ассоциировалась с дорогой в рай, эти символы проходят через всю современную революционно-утопическую систему представлений³⁵⁵. Он также активно использует христианскую религиозную образность, сравнивая коммунизм с раем на земле, а адептов — с апостолами. Воспитанный в католической культуре и хорошо ее знавший, Вайсс подобную подстановку, так же, как и Гауссманн, должен был воспринимать как ересь. Кроме того, в пьесе есть непосредственная отсылка к роману Ф.М. Достоевского: к находящемуся в храме главному герою в видении приходит дух и, называя его молодым богом и Ставрогиным, а себя старым дьяволом, зовет его в Москву, чтобы вступить в ряды бесов-большевиков и тайно им вредить, — тем самым герой Вайсса обожествляет уже сам себя, ассоциируя противника с дьяволом.

Таким образом, в пьесе мы наблюдаем яркую демонстрацию последствий одержимости великими идеями, и одна из них носит отчетливо утопический характер. Этот элемент антиутопии отвечает следующим признакам антиутопического сознания: критика социального идеала — коммунистической идеи (1), критика обожествления социальной роли человека (3), противопоставление индивидуальной судьбы общественному счастью (6), хаотичность исторических событий и неуправляемость в нем людей, трагичность последствий реализации утопии (4, 7) и др.

Несмотря на то, что утопическая идея служит важным идейным компонентом произведения, являясь своеобразным пусковым механизмом развития сюжета, тем не менее в случае с драмой «Пенза»

³⁵⁴ Weiss J. Penza. S. 128. Впоследствии в межвоенный период эти две идеи, социалистических интернациональных проектов и славянской / мировой империи во главе с чехами лягут в основу многих чешских утопических текстов.

³⁵⁵ Ласки М. Утопия и революция. С. 196.

мы говорим об антиутопии как об элементе художественной системы. Для Вайсса, на наш взгляд, она остается лишь одной, но не единственной причиной трагизма ситуации, описанной в пьесе, наряду с потерей нравственных ориентиров и веры, гордыней и националистическими амбициями. Все это является фоном основного драматического действия, в основе которого идейная эволюция главного героя и его судьба. Предметом изображения, в отличие от традиционных антиутопий, здесь выступает не антиидеальное общество, а попытки его построить, поэтому и в жанровом плане, особенно учитывая драматическую форму, мы находим здесь мало общего с устойчивым инвариантом: это рудименты риторического диалога при обсуждении идеи, конфликт личности и толпы. Тем не менее, то, как утопическая идея представлена в этой пьесе, важно для понимания остального творчества Вайсса и истоков его антиутопичности.

В **рассказах 1920-х гг.**, которые выходили в сборниках «Барак смерти», «Зеркало, которое опаздывает», «Безумный полк», а также тех, что позже вошли в книгу «Носильщик мебели», мотив чешских имперских амбиций и мотив губительности утопических, высказанных лжепророками идей возникают неоднократно. В первом случае речь идет о сюжетах, связанных с присутствием чешских легионеров в России, во втором случае Вайсс использует фантастическую образность, наваянную его горячечными снами.

Стремления чешских легионеров к великим завоеваниям были сатирически отражены в рассказах **«Волшебный пес и чемпион мира»** и **«Австрияк»** (*Zázračný pes a šampion světa, Austriák*, сборник «Барак смерти»). В первом из них высмеивается бахвальство чешского солдата, который, вдохновившись военными успехами, стал мнить себя хозяином взятого города³⁵⁶, а во втором — описаны мечты запи-сывающихся в дружину чехов: «Они разбивали Австрию и мечтали о Праге, которая станет метрополией Славянства; о миллионном городе, который своим лоском и великолепием затмит столицы павших империй. О городе мира, который станет перекрестком идей и культур, запада и востока, станет осью, вокруг которой будет вращаться новая история, народы, и грядущие столетия будут покрывать ее своей славой»³⁵⁷. В данном случае присутствует развитие намеченной

³⁵⁶ Weiss J. Barák smrti. Praha: Vydavatelství Volné myšlenky československé, 1927. S. 114.

³⁵⁷ Ibid. S. 98.

в драме «Пенза» идеи, и будущая славянская империя обретает более конкретные черты.

В рассказе «**Барак смерти**» пленные, замерзающие и умирающие от тифа, потеряв веру и бунтуя против Бога, готовы верить в любые идеи, дающие им надежду на спасение. Оренбург им представляется далеким сказочным местом, где живут богатые, счастливые и пьющие живую воду вечно молодые люди³⁵⁸, а в революции они видят спасение и освобождение, которое делает их гражданами русской республики³⁵⁹. В рассказе «**Послание со звезд**» (*Poselství z hvězd*, позднее вышел под заголовком «Апостол» / *Apoštol*) снова появляется образ лжепророка, безумца, пришедшего, якобы, со звезды, где обитали совершенные существа, и предлагавшего несчастным пленным оставить свое тело, вместе с его болью, на Земле и отправиться душой на звезды — для этого нужно было попить воды из реки забвения (а значит заразиться тифом и умереть).

Этот мотив вновь и вновь появляется в рассказах следующих сборников, их действие разворачивается уже не в бараках военнопленных, а в фантастической реальности и снах. В рассказе «**Два сна**» (*Dva sny*, сборник «Зеркало, которое опаздывает») огромный паук завлекал путников облаками блаженства, усыплял их и опутывал своей красной паутиной. В рассказе «**Сон о красном гном**» (*Sen o červeném skřítkovi*, сборник «Носильщик мебели») красный (символический цвет для изображения дьявола) гном, которого верующие приняли за сатану и сбежали, исполнял желания толпы, называя себя богом, и в конце концов уменьшился и исчез, пытаясь дотянуться до конца вселенной. В рассказе «**Сон о коммодоре**» (*Sen o kormodorovi*, сборник «Носильщик мебели»), пожалуй, самым ярким по своему сюжету и образности, повествуется о корабле в виде готического храма, которые собирал отчаявшихся верующих, чьи молитвы не были услышаны в церкви. Коммодор обещал им великую мессу на высоте десяти тысяч метров, и тогда все желания их будут исполнены. Оказалось, однако, что это всего лишь мошенники, которые под предлогом исповеди вызывали по одному каждого пропавшего и через люк сбрасывали его с высоты вниз.

В «романетто» «**Метеорит дядюшки Жулиана**» (*Meteor strýce Žulijána*, сборник «Безумный полк») мотив реализован наиболее

³⁵⁸ Weiss J. Barák smrti. S. 24, 28.

³⁵⁹ Ibid. S. 39.

развернуто: с неба из космоса падает какое-то огромное космическое яйцо, окрестные жители недоумевают и строят разные гипотезы по поводу его происхождения, ожидая, что в нем заключен «спаситель, который мозгам жителей этой планеты принесет просветление»³⁶⁰. Внутри яйца, однако, оказалась неизвестная жидкость, попробовав которую, человек ощущал себя словно «на берегу рая»³⁶¹: ему видится звезда, на которой живут существа, подобные ангелам, среди них нет ни расовой, ни социальной, ни национальной розни, потому что там нет ни богатства, ни бедности, а сам человек начинает мнить себя Сыном Бога звезд, исповителем; чем больше он выпивает жидкости из яйца, тем больше он приближает свое воскрешение и тем меньше он становится в размерах. Однако чуда пришествия так и не произошло, поскольку пить жидкость стало сразу двое экспериментаторов, и каждый из них хотел стать избранным — так они и уменьшались до бесконечности.

Губительность претворения в жизнь далеких от реальности идей людьми с тираническими задатками присутствует в «фильм-сказке» **«Радио-роза-рука»** (*Rádio, růže, ruka*, сборник «Зеркало, которое опаздывает»), где кинозвезда, увлеченная замыслом фильма, настолько погружается в сюжет, что вынуждает героя добровольно лишиться руки, «идея уже слишком, слишком болезненно вгрызлась в человеческую кость» — заключает она в финале³⁶². То же можно увидеть и в рассказе **«Безумный полк»**, где под конец войны реализовалась смелая фантазия психиатра — был создан полк из душевнобольных, который, однако, взбунтовался, и подопечные лишили своего врача глаз; здесь безумная идея доктора приравнивается к фантазиям его пациентов, каждый из которых одержим собственной идеей-фикс. Подобного рода социальные эксперименты также являются значимым элементом многих литературных антиутопий.

Таким образом, в рассмотренных рассказах 1920-х гг. неизменно присутствует мотив, связанный с губительностью для человека идей, уводящих его от реальности, от Бога, от земли — утопических идей, стремлений подняться в небо, приблизиться к блаженству при жизни и, наконец, самому стать Богом; наказанием же за вероотступничество становится смерть или исчезновение. Этот мотив тесно связан с христианской верой и реализуется при помощи религиозных образов

³⁶⁰ Weiss J. Meteor strýce Žuliana: Romaneto. Praha: Jaroslav Koliandr, 1947. S. 20.

³⁶¹ Ibid. S. 44.

³⁶² Weiss J. Zrcadlo, které se opožďuje. Praha: František Svoboda a Roman Solař, 1927. S. 88.

и сентенций, поэтому антиутопичность у Вайсса имеет ярко выраженную теософскую подоплеку. Несмотря на то, что этот мотив лежит в основе сюжетов рассказов, сами идеи раскрываются очень скатно, лишь в той степени, чтобы обосновать их притягательность, и служат, скорее, фоном для развития событий — изображения метафизических сдвигшихся с пути людей. В таких случаях мы считаем антиутопию лишь элементом этих произведений. Из признаков антиутопического сознания в рассказах наблюдаются следующие: отрицание идеи земного рая (1), возведение человека до уровня Бога (3), неминуемое наказание как следствие обращения к утопической идее (7). Кроме того, все попытки достичь утопического идеала у Вайсса всегда обречены на провал (8). В жанровом отношении рассказы лишь отчасти сопоставимы с инвариантом литературной антиутопии, в них присутствуют пространственная изолированность (блаженные облака, далекие звезды, летающий храм) и мотив путешествия, в отдельных рассказах разрабатывается образ тирана, одержимого идеей социальных экспериментов.

Особняком в ряду произведений малой прозаической формы этого периода стоит рассказ (хотя, согласно отечественной традиции, это, скорее, повесть) «**Отважный трус**» (*Odvážný zbabělec*, сборник «Безумный полк»). Именно здесь мы видим самый развернутый образ антиутопического мира — летающего острова-санатория, сконструированного по смелому проекту врача и реализованного миллиардером-тираном для лечения больных туберкулезом, в том числе его единственной дочери Лизы. Остров сделан из стекла и держится на тросах двумя самолетами на высоте нескольких километров. Идея такого санатория пришла врачу в голову после прочтения им книги «Покаяние дьявола», которого наказал Бог, подвесив его за копыто вниз головой на длинной цепи с неба до самой земли и раскачав его как маятник. Сюжет развивается вокруг помолвки Лизы и ее ухажера Адама. Лиза переехала для лечения на остров и позвала с собой Адама, но тот страдал паническим страхом высоты. Боясь потерять богатую невесту, Адам все же прилетел к ней, но от ужаса у него помутился разум, и он метался в галлюцинациях, пока, пытаясь застрелить привидевшихся ему чертей, не повредил один из самолетов, и весь остров рухнул в море.

Идея рассказа связана с тем, что болезнь тела для Вайсса являлась симптомом больной души. Все герои нарисованы отталкивающе:

одержимый идей врач, стяжатель миллиардер, полная ненависти к людям Лиза, малодушный и корыстный Адам. Жизнь и Лизы, которая в иных условиях уже должна была бы умереть, и других больных поддерживалась искусственно благодаря новой методике врача, описанной в традициях научной фантастики: пораженные легкие изолировались («остеклялись»), и люди дышали оставшейся крошечной здоровой частью, но при этом пациенты худели и превращались в «белокровные, почти прозрачные существа, человеческие тени <...>. Они были вырваны из рук смерти, но выглядели, как будто вылезли из гроба и жили после смерти»³⁶³. Свое пребывание в санатории Лиза описывала как райскую жизнь, полную удовольствий и сказочной неги, и в итоге отказалась возвращаться на землю вовсе: «Мне бы не хотелось вниз к Вам, в эти дым, пыль и кишашщие бациллы. Здесь так чисто, тихо и светло»³⁶⁴. Остров и его создатели, таким образом, бросили вызов Богу, пытаясь отсрочить смерть, мыслимую как наказание за грехи. Недаром видения Адама были о Риме, Ватикане, грядущем венчании и назойливых чертях, из-за которых вся конструкция рухнула вниз.

В рассказе «Отважный трус» наблюдаются те же признаки антиутопического сознания, что и в предыдущих. В дополнение отметим, что образ реальности здесь полностью отрицательный, мир представляется полным зла (9).

Жанровая структура этого рассказа более соответствует инварианту, по своему строению он близок к роману «Дом в тысячу этажей». Помимо пространственной изолированности и мотива путешествия, в рассказе «Отважный трус» наблюдается развитая сюжетная линия встречи с возлюбленной, а конфликт строится на противостоянии героя утопической системе. Далее, здесь присутствует регламентация и ритуализация жизни, а время героя противопоставлено времени социума (после прибытия на остров Адам существует в своей реальности сна и видений). Кроме того, образы тирана-миллиардера и доктора, одержимого идеей, по сравнению с предыдущими рассказами, представлены более подробно, описаны их характеры и мотивация, а также относительно детально объяснены вид, устройство и функционирование острова. Этот стеклянный город восходит к архетипическому образу хрустального дворца, знакомому разным мифологическим

³⁶³ Weiss J. Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami: Povídky. Praha: Československý spisovatel, 1961. S. 222.

³⁶⁴ Ibid. S. 224.

и религиозным системам, который визуализирует мечту о Доме для Человечества (в виде города или государства). «При сохранении “райских” атрибутов (солнце, тепло, деревья, синее небо, водоем, сытость, отсутствие опасности) в образе ХД [хрустального дворца] явно видны приметы цивилизации. Это здание, построенное самим человеком. Природа укрощена и организована: она либо вынесена за рамки жилища (ХД окружен садами, парками), либо вписана в интерьер (зимние сады, оранжереи, искусственные водоемы, фонтаны)»³⁶⁵ — все это соответствует описанию санатория в рассказе, однако у Вайсса стекло символизирует мертвую плоть (см. выше о «стеклянных снах» Вайсса), и весь образ обретает противоположную трактовку.

Специфическим в рассказе является то, что отдельные элементы, характерные для жанрового инварианта антиутопии, представлены в рассказе в негативном свете: любовь между действующими лицами оказалась притворной, а герой, уничтоживший систему, погибает вместе с ней в погоне за наживой — таким образом, система персонажей в целом не содержит каких-либо положительных образов. Кроме того, несмотря на создание более детального и продуманного антиутопического образа, все еще важной и значительной частью произведения остаются метания героя, ведомого своими греховными стремлениями, которые приводят его к смерти.

В романе **«Дом в тысячу этажей»** рассмотренные в рассказах художественные и идейные особенности нашли дальнейшее развитие. Искания и внутренние переживания героя здесь изображаются не отдельно от утопического образа, они встроены в него и находятся с ним во взаимной зависимости. В основе сюжета — миссия детектива Петра Брока, который должен спасти из тысячэтажного дома, управляемого тираном Мюллером³⁶⁶, похищенную последним принцессу. Приключения героя периодически прерываются странными видениями, и в конце становится понятно, что блуждания по небоскребу оказались всего лишь сном больного тифом военнопленного, которому удалось выжить после того, как он победил во сне тирана.

³⁶⁵ Андреева С.Л. Хрустальные дворцы для всеобщего счастья: объективация идеи идеального дома для идеального будущего // Утопические проекты в истории культуры. Материалы II Всероссийской (с международным участием) научной конференции ... С. 178–179.

³⁶⁶ В русском издании романа его представили под фамилией Муллер из-за того, что в оригинале над фамилией отсутствовал умлаут — вместо Müller было Muller.



В жанровом отношении «Дом в тысячу этажей», из всех рассматриваемых нами в данной работе произведений, наиболее соответствует сформированному в XX в. инварианту литературной антиутопии, каковой роман признают и исследователи, и критики. Его композиция рамочная, характерная для утопий и антиутопий, — сюжетная линия представлена двупланово, главный герой невидим и не помнит ничего из своего прошлого. По мере развития действия события наяву и воспоминания все больше вклиниваются в мир сна, пока, наконец, в финале Брок не побеждает тирана и герой не пробуждается. Сон, в свою очередь, являясь одним из самых распространенных средств построения антиутопии, позволяет герою спрятаться от страшной действительности (в данном случае от физических страданий) и выступает архетипическим источником истинного знания³⁶⁷ — именно во сне решается судьба героя, и именно сон со свойственной ему логикой выявляет корень зла. В теоретической главе мы отмечали, что для убедительности происходящего в антиутопии используются разного рода стилизации. У Вайсса эту роль выполняет графическое оформление романа, изображения всевозможных рекламных вывесок и табличек с предложениями удовлетворения самых разных пороков — они создают эффект постоянного давления на человека, испытывая на прочность его мораль.

В отличие от традиционного для антиутопии трагического финала и от рассказов Вайсса, где грехи приводят героев к смерти, в романе добро побеждает зло и человек выживает. Такой счастливый конец подпитывается и другими жанровыми структурами — в произведении активно используются элементы сказки, детектива, любовного и шпионского романов и других видов массовой, тривиальной литературы, а также присутствует сюжетная схема героического мифа, где триумф героя — это второе рождение после смерти в борьбе с драконом³⁶⁸. Все эти типы художественного и мифологического осмысления реальности, на первый взгляд, противоречат духу антиутопии, направленной на тотальную десакрализацию мифа, однако в данном случае антиутопия функционирует не на всем художественном пространстве романа, но присутствует лишь в части сюжета, «закапсулированной» во сне. Образ антиутопического общества, в котором сконцентрировано все социальное зло и которое выступает кривым

³⁶⁷ Ланин Б.А. Литературная антиутопия XX века. С. 54; Павлова О.А. Метаморфозы литературной утопии ... С. 293.

³⁶⁸ Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. С. 18.

зеркалом современной автору реальности, создается для того, чтобы продемонстрировать последствия человеческих грехов и чтобы потом его уничтожить. Ниспровергая идеалы современной цивилизации, породившие изображаемое общество тирана и его рабов, автор противопоставляет им христианские ценности.

В романе наблюдается традиционная для антиутопии пространственная изолированность. Тысячэтажный дом, сравнимый с вавилонской башней, стоит на Острове Гордыни (главный из семи грехов) и представляет собой целый город-государство, постоянно строящийся вверх. Управляет домом всевидящий тиран Мюллер, следящий за всеми жителями через специальные зеркала, и ускользнуть от него практически невозможно. Здание вертикально разделено на девять уровней этажей (а барак, где лежит военнопленный — на три яруса коек). Мюллер-дом, построенный по иерархическому, кастовому принципу (на нижних этажах обитают привилегированные жители, чем выше этаж, тем ниже социальный статус жителей), представляет собой лабиринт, беспорядочное и хаотическое пересечение коридоров, улиц, которые то сужаются, то расширяются, лифты перемещаются то вертикально, то горизонтально — пространство Мюллер-дома иррационально и не поддается какому-либо осмыслению. С одной стороны, эта башня является символом подсознания³⁶⁹ — Брокку пришлось пройти до самого низа, чтобы убить Мюллера, то есть зло таится на дне подсознания. С другой стороны, его устройство отсылает к «Божественной комедии». У Данте ад — это порождение сатаны, с которым ассоциируется Мюллер, девять кругов ада соответствуют девяти уровням Мюллер-дома — не буквально, но с сохранением общего принципа: чем ниже этаж, тем страшнее грехи, которые на них совершаются. На верхних уровнях обитает человеческий «отработанный материал» (больницы, дома престарелых, тюрьмы, крематории), на средних уровнях располагаются фабрики и Вест-Вестер — пристанище убийц, воров, мошенников, работаровцев. На нижних этажах находятся Гедония, где привилегированные обитатели предаются всевозможным наслаждениям и разврату. За границами Мюллер-дома, на Острове Надежды, находятся Соединенные штаты мира (SSS), именно отсюда прибыл Брок, а принцесса, которую он должен спасти, в свою очередь была украдена из Моравской империи.

³⁶⁹ Ср. в «Зеркале, которое опаздывает» тот же мотив — герои, спустившись на самый нижний этаж девятиэтажного здания при выключенном свете осуществили свои тайные желания.



В жизни Мюллер-дома присутствуют и элементы регламентации, в особенности на верхних этажах, где жизнь рабочих полностью контролируется Мюллером. Дом живет по принципу конвейера по своим законам, в основе которых нажива, получаемая преимущественно от человеческой смерти и слабости (работоторговля, проституция, порнография и пр.), из человека выжимается все что можно, а затем он утилизируется.

Система персонажей романа также в целом соответствует инварианту жанра антиутопии: пришелец извне Брок, его проводник — слепой старик, первый, кого герой встречает в доме, его любимая женщина — принцесса, которую ему удалось вызволить из башни, два противоборствующих лагеря — приспешники и слуги Мюллера и восставшие рабы с верхних этажей, вдохновленные приходом Брока, и, наконец, тиран, всевидящий и многоликий, чей истинный образ никому не был известен. Выделяет роман Вайсса фигура Петра Брока, который является сугубо героическим персонажем — в отличие от традиционных главных героев антиутопий, выступающих жертвами системы или / и сатирически изображенных марионетками истории (в чешской традиции, например, пан Броучек). Основное население дома — рабы, строители с верхних этажей с числами вместо имен, слепнущие, питающиеся искусственной едой, которая подавляет их инстинкт размножения, лишённые сна и каких-либо желаний, кроме смерти. Такое расчеловечивание жителей антиутопии, превращение их в материал, бездушные механизмы также является характерным для жанра.

Время в романе представлено двупланово: с одной стороны — динамичность событий в Мюллер-доме, где герой не ощущал течения времени и терялся между днями и ночами — только Мюллер решал, когда в доме будет зажигаться свет (искусственные солнца). С другой стороны — кратковременные видения периодически просыпающегося и страдающего больного, где нет никакого действия до тех пор, пока его не переносят в госпиталь. Приход Брока в Мюллер-дом прерывает размеренность жизни этого дома и запускает процесс его уничтожения и одновременно процесс выздоровления больного, и чем ближе финал, тем стремительнее развивается сюжет — такое ускорение времени с появлением пришельца извне также соответствует жанровому инварианту.

Тип конфликта в романе также вписывается в устоявшиеся впоследствии традиции антиутопии, одинокая личность борется против

антигуманного общества, судьба одного человека здесь противопоставлена сложившейся системе. Учитывая религиозную подоплеку романа, Вайсс здесь утверждает личную ответственность отдельного человека как за создание этой системы, так и за ее уничтожение через внутреннее перерождение, осознание своих грехов, в первую очередь — греха гордыни. Этот уход от чисто социальной проблематики в область этики, морали и веры, который ставился в укор Вайссу некоторыми критиками (прежде всего левыми) после первого издания романа, сближает его с «Лабиринтом мира и раем сердца» Я.А. Коменского (его Вайсс не мог не знать), что отмечалось в подавляющем большинстве рецензий в разные периоды (от первых публикаций в год выхода романа — Й. Водака, М. Рутте³⁷⁰ и др. до упомянутых работ И. Гаека, О. Неффа и др. во второй половине XX в.), и отличает произведение от описанного инварианта антиутопии XX в.

Интересно раскрыта в романе тема памяти. Исследователи в связи с инвариантом жанра говорят об изъятии коллективной памяти, переписывании истории и т. п. У Вайсса память изъята у главного героя — попавший в дом Брок абсолютно ничего не помнит, и лишь благодаря написанному на бумажке заданию он узнает, зачем пришел в Мюллер-дом. На этот мотив обращает внимание в своем исследовании С.Г. Шишкина³⁷¹, отмечая, что человек лишается права на индивидуальную память, у него нет ни отца, ни матери — проводников между настоящим, прошлым и будущим, «порой для разрушения условного линейного романного времени требуются очень сильные внешние раздражители, благодаря которым начинается мозаичный процесс восстановления диахронической памяти»³⁷². Именно это и происходит в романе Вайсса — по мере развития сюжета все отчетливее становятся всплывки из прошлого и осознания героем своей личности, пока он полностью не приходит в себя. С учетом религиозной подоплеку романа и невидимости Брока, такое пробуждение можно сравнить с возвращением души в тело.

Подчеркивается в романе и звериная натура жителей дома. Если рабы низведены до состояния механических существ, то на средних и нижних этажах, где обитают приспешники и слуги Мюллера, люди

³⁷⁰ *Vodák J. Válečná fantastika; Rutte M. Epik hrůzy a snu // Rutte M. Doba a hlasy. Turnov: Müller a spol., 1929. S. 176.*

³⁷¹ *Шишкина С.Г. Истоки и трансформации жанра литературной антиутопии в XX веке. С. 96.*

³⁷² Там же. С. 97.

отличаются какими-то изъянами и уродствами, а в их речи постоянно появляются звериные звуки.

Таким образом, роман, с некоторыми отклонениями, почти по всем пунктам соответствует приведенной в теоретической главе жанровой модели антиутопии. Как мы уже отмечали, антиидеальное общество, вобравшее все недостатки современной Вайссу цивилизации, представлено как результат грехов, а вина и ответственность возлагается на каждого человека, взрастившего в себе тирана. Здесь, как и во всех рассмотренных выше рассказах, присутствует мотив обманчивой идеи — организованный Мюллером концерт «Вселенная», привлекающий людей извне, обещает им путешествия на звезды, однако вместо этого пассажиров усыпляют газом, потом раздевают и сортируют: одних направляют работать в Мюллер-дом, а других как «бракованный материал» сжигают в печах. Рабам, в свою очередь, Мюллер обещает после смерти жизнь на звездах. Именно за счет этой идеи пополняется население дома — увлеченные в своей гордыне мечтой о райской жизни на звездах люди попадают в ад на земле и становятся его частью.

Мюллер же, повелитель Острова Гордыни и строитель ее символа — вавилонской башни, неоднократно называется Богом — очевидно, что именно этот грех считается в романе главным злом для человечества и человека. Мюллер, как и жители средних и нижних этажей, носит раздвоенную бороду, объяснение этому дается в самом тексте — «по примеру Господа из Ветхого завета»³⁷³. В финале Брок, наконец, увидел тирана: «Его расу выдает профиль лица. — Его нос! <...> Надбровные дуги, полные насмешки, ненависти, мести и победы над миром! <...> Этот высохший пожелтевший еврейчик, при жизни погребенный на дне своего кресла! Волосатые уши под рыжими пейзажами!»³⁷⁴ Указание на этническую принадлежность тирана позже, в последующих изданиях, Вайссом было убрано из романа, однако вся символика, связанная с ветхозаветной доктриной (в том числе само имя Мюллера — Огисфер, то есть Агасфер), осталась — тем не менее, вызывает удивление, что никто ни из критиков (кроме рецензента чешского националистического издания «Народни листы»³⁷⁵), ни из литературоведов не обратил на это внимание, ведь религиозная символика является главной для понимания авторского замысла.

³⁷³ Weiss J. Dům o 1000 patrech. Praha: Melantrich, 1929. S. 187.

³⁷⁴ Ibid. S. 219–220.

³⁷⁵ Rutte M. Román — sen.

Тиран у Вайсса не просто грешник, он не христианин, не носитель христианских ценностей, а потому не может быть спасен. Фигура Брока же наоборот призвана вызвать ассоциации с новозаветной доктриной, его имя Петр (с греч. — скала, утес, каменная глыба) и фамилия Брок (с чеш. — дробинка, камушек) отсылают к основателю церкви апостолу Петру, которому Иисус повелел «камень на камне воздвигнуть церковь свою», ему постоянно сопутствует числовая символика, связанная с тройкой, триединством Бога³⁷⁶ — три уровня коек в бараке, 30 дней в Мюллер-доме, выздоровевший больной, пробуждаясь, постоянно видит зеленый треугольник (зеленый цвет в свою очередь символизирует победу жизни над смертью и Вечную Жизнь, дарованную Спасителем) и т. д. Этот религиозно-философский слой произведения был полностью проигнорирован исследователями, а замысел романа рассматривался лишь в общественно-политическом аспекте. Бунт, вспыхнувший в Мюллер-доме, который левая критика (когда роман вышел впервые, а потом в послевоенные десятилетия) воспринимала буквально как призыв к социальной революции, для Вайсса, очевидно, не был выходом и не был способен разрушить антиутопический мир, поскольку восставшие рабы ничего бы не изменили в самой системе, рассуждая: «Обожравшихся небожителей мы пошлем в рабство на наши места! А сами будем пировать и наслаждаться раем на земле!»³⁷⁷

Весь комплекс рассмотренных жанровых констант антиутопии в романе соотносится и с почти полным набором признаков антиутопического сознания. В романе отразилось современное Вайссу общество со всеми его негативными чертами, доведенными до предела и абсурда. Создавая образ антиидеального общества, Вайсс не дает ему шансов на выживание, он предостерегает и одновременно предлагает средство борьбы против него (1, 2); в романе также ниспровергается претензия человека на роль Бога (3); образ главного героя построен на контрасте с остальными поработченными, низведенными до механизмов и звероподобных жителей, он, в отличие

³⁷⁶ На числовую символику романа также обратила внимание П. Гарамийова: *Haramijová P. Jan Weiss: Dům o tisící patrech. S. 34.*

³⁷⁷ *Weiss J. Dům o 1000 patrech. S. 200.* Этим символическим пластом содержание романа не ограничивается, произведение Вайсса многослойно, а его символы и образы (в первую очередь, связанные со сказкой) предполагают множественные интерпретации. Тем не менее в нашей работе мы обращаемся лишь к тем сторонам поэтики романа, которая связана с рассмотрением его как антиутопии, а религиозную символику романа мы считаем основной для понимания замысла.

от них, полноценный свободный человек, неподконтрольный системе («Он является опасностью намного большей, чем все силы и голоса со звезд и недр земли — это человек!»³⁷⁸, 4); негативный образ социума категоричен и не предполагает какого-либо опровержения (5); в центре внимания в романе судьба отдельного человека (6); в романе показаны последствия реализации тиранической утопии во всем ее развитии от создания (описана предыстория) до разрушения (7); роман постулирует тщетность построения идеального общества, противопоставляя ему внутреннее самосовершенствование (8); в антиутопическом обществе Вайсса есть только отрицательные стороны (9); роман демонстрирует исключительную степень образности, в том числе фантастической и гротескной (11, 13). Таким образом, мы констатируем, что полнота жанрового инварианта коррелирует с выраженностью наибольшего количества признаков антиутопического сознания.

Подводя итог, отметим, что, зафиксировав практически полное соответствие романа жанровому инварианту антиутопии, мы выделили его главную отличительную особенность — это авторский оптимизм. Разрушая антиутопический мир, Вайсс оставляет в живых героя, дает читателю надежду и одновременно показывает выход — отрицательному образу общества он противопоставляет нравственное самосовершенствование и внутреннюю борьбу личности за добро. В этом смысле роман «Дом в тысячу этажей» отличается от рассказа «Отважный трус», который также создает полноценный антиутопический образ и по многим признакам своей жанровой структурой совпадает с инвариантом литературной антиутопии, однако исход рассказа полностью пессимистичен — нравственное несовершенство не позволяет герою спастись.

§ 3. КРИТИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ УТОПИЧЕСКИХ ИДЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Я. ВАЙССА 1930-Х ГГ.

«Молчание — золото» стал третьим романом Вайсса, в нем, как мы уже отмечали, он, вероятно, попытался учесть упреки критиков и обратиться к актуальной общественной проблематике, а именно — к теме политической пропаганды, которая значительно усилилась в условиях экономического кризиса, возрастания популярности в Германии Гитлера и обострения в ЧСР политической борьбы среди самых разных политических сил. Несмотря на злободневность романа,

³⁷⁸ Weiss J. Dům o 1000 patrech. S. 137.



его поэтика по-прежнему была далека от реалистической — высокая степень абстракции и символизма, слабая индивидуализация персонажей и психологизм экспрессионистского толка были в духе предвещющего творчества Вайсса. Сюжет построен вокруг судьбы главного героя — демагога, который, открыв в себе дар красноречия, стал пропагандистом и уличным оратором, мечась между двумя политическими движениями — националистами и панъевропейцами (прообразы которых видятся в лагерях лидера национал-демократов К. Крамаржа и президента Т.Г. Масарика³⁷⁹ соответственно).

Действие романа происходит в недалеком будущем и построено вокруг попытки реализации концепции пан-Европы, которая служит хоть и значимым, но все же лишь фоном для развития основного сюжета, связанного с метаниями главного героя (как и в рассказах) между идеями и лагерями, а художественное воплощение этой концепции носит отчетливо сатирический характер. Появляются в романе и другие утопические идеи, их излагают повсеместно — в том числе и в пивной, где начинается повествование и где всегдагдаи обсуждают политику. В этих беседах идеи доводятся до крайности и выражаются преимущественно в лозунгах: одни кричат, что коммунизм в России принесет «или рай, или ад»³⁸⁰, другие видят будущее в Соединенных штатах Европы, кто-то грезит о «рае на земле, когда всю работу за человека будут делать машины»³⁸¹, иные мечтают о покорении космоса.

Более развернуто идеи описаны далее, в дневниках главного героя, которому после открытия в себе таланта оратора на первых порах было все равно, что отстаивать, он себя ощущал чародеем слов, привлекающим людей, — это сближает его с образами лжепророков из ранних рассказов. Сначала герой примкнул к националистам, грезившим

³⁷⁹ Речь идет о концепции, изложенной в книге-манифесте «Пан-Европа» (*Pan-Europa*, 1923) «отца евроинтеграции» Р.Н. Куденхове-Калерги, философа австро-японского происхождения, в 1920 г. получившего чехословацкое гражданство, а в 1922 г. основавшего движение Панъевропейский союз, целью которого было экономическое, политическое и культурное объединение Европы для ее усиления на фоне набирающих силу держав — США и Советской России. Уже тогда Куденхове-Калерги сформулировал идею общей европейской идентичности, им были предложены единые валюта, флаг, паспорт, конституция и т.д. (подробнее см.: Кучера Р. Куденхове-Калерги и пан-Европа // *Куденхове-Калерги Р.Н.* Пан-Европа. М.: Вита Планетаре, 2006. С. 5–10). По-чешски его труд был опубликован в 1926 г. (*Pan-Evropa*) с предисловием министра иностранных дел Э. Бенеша.

³⁸⁰ Weiss J. *Mlčeti zlato*. Praha: Sfinx, Bohumil Janda, 1933. S. 30.

³⁸¹ Ibid. S. 38.

о Соединенных славянских штатах, они хотели распустить партии и установить авторитарное правление — этим описание их программы в романе исчерпывается, поскольку их риторика в основном сводится к ненависти и к критике оппонентов. Противники националистов — адепты утопической идеи пан-Европы, ради которой они готовы принести в жертву исторические границы своего государства. Герой, очарованный риторикой лидера, переходит на их сторону, увидев «свет в Новой Европе — будущей империи мира и братства». Обе эти идеологии, по сути, являются развитием чешских империалистических амбиций, намеченных в драме «Пенза», поскольку Прага выступает центром обоих геополитических проектов.

Повстречался герой и с лидером Лиги бездельников, безработных, которые отчаялись найти нанимателей и при поддержке правительства (которая была оказана, чтобы избежать массовых волнений) создали государство в государстве — республику Остров великого отдыха, со своими законами («на работу или все, или ничто»), банками, журналами и т. п. Описание их жизни кажется сатирой на пасторальные утопии: «Мы живем аскетически, плохо — но вся наша жизнь свободная и вольная, как ветер! Летом мы с семьями греемся на солнышке на берегах рек от рассвета до заката, бродим по лесам, по горам. <...> Мы уже давно преодолели стыд бедности <...> У нас уже другая мораль <...> Мы новая каста людей — мы учимся быть счастливыми и достигаем этого, но иными средствами, нежели вы. Совместный удел научил нас великой солидарности. Наша система поддержки позволяет каждому брату наесться досыта, пусть даже лишь хлебом»³⁸². Лидер движения, предвосхищая роботизацию производства, с нетерпением ждет, когда безработных станет большинство и наступит «рай на земле, когда машина уже будет не проклятием человека, но его благословением». Здесь также отметим, что при характеристике «бездельников» у Вайсса впервые носитель безумной утопической идеи приравнен к еретiku³⁸³.

Идея единой Европы подается вначале сквозь призму взглядов ее противников-националистов как попытка прогерманских и проеврейских сил разрушить существующий мир национальных государств и построить новый, интернациональный. В романе звучат и более конкретные предостережения — упразднение таможенных границ может уничтожить экономики малых стран. После перехода героя на

³⁸² Weiss J. *Mlčeti zlato*. S. 97.

³⁸³ *Ibid.* S. 101.

сторону панъевропейцев их концепция подается уже с его точки зрения как их сторонника. Идеологи проекта вдохновлялись примером СССР, где десятки народов, преодолев ненависть, продуктивно сосуществуют благодаря равноправию и мудрому экономическому сотрудничеству. Главный герой, воодушевившись идеей Новой Европы, мечтал об империи до Урала, «сладкой и восхитительной, единственного цветущего сада, империи благополучия и такого счастья, какое вообще способен испытать человек». Он грезил о том, как исчезнут межнациональная ненависть, бедность и зависть, о чистых стеклянных городах, о совершенных телом людях и т. д.³⁸⁴

Для реализации проекта его идеолог созвал в Праге европейский конгресс, вокруг которого и разворачивается действие. Здесь вайссовская сатира была наиболее яркой, но тонкой и не такой агрессивной, как у Гауссманна. Прага накануне приема гостей из Европы превратилась сказочный город с «сахарными домами», в «прообраз города будущего, далекую мечту о грядущей белой Праге». Туда съехались и известные писатели — даже Максим Горький. Однако организаторы конгресса столкнулись с проблемами. С одной стороны, он показал, сколько вражды и обид таится в отношениях между отдельными народами — это вылилось и на пражские улицы, флаги некоторых стран были сорваны и осквернены, в итоге даже разразился локальный военный конфликт. С другой стороны, мероприятие всеми силами стремились сорвать политические противники панъевропейцев.

Кроме того, утопическая идея единой Европы, призванная нести всеобщее счастье, сталкивается с отторжением со стороны девушки, которой увлечен герой: «А что я буду иметь с этой империи? <...> Что мне даст ваш вечный мир? Я не буду счастлива даже в империи счастья, взаимная любовь народов не даст мне ни капельки любви. И в блаженном раю Будущей Европы я буду так же несчастна и унижена <...>, поэтому я ненавижу эти ваши Новые Европы и блаженные империи, про которые вы врете, что они принесут счастье всем»³⁸⁵. Такое неприятие идеи, такое противопоставление счастья общественного счастью личному привели героя к мысли о том, что его миссией должен стать не поиск рая света с его земным благополучием, а рай сердца, души³⁸⁶, — этот мотив, в данном случае еще и с очевидной

³⁸⁴ Weiss J. *Mlčeti zlato*. S. 213–214.

³⁸⁵ Ibid. S. 218–219.

³⁸⁶ Ibid. S. 220.



отсылкой к Я.А. Коменскому, соответствует авторской позиции и в других рассмотренных выше произведениях Вайсса.

На этом разочаровании от конгресса и мысли о рае сердца дневник заканчивается, и повествование вместе с героем вновь возвращается в пивную к политическим толкам ее посетителей. Из их бесед мы узнаем, что объединение Европы все же состоялось, рядовые потребители от этого выиграли — продукты питания подешевели за счет взятия государством под контроль производства и освоения Сибири и Африки, однако безработица осталась, несмотря на грандиозные стройки. Собеседники продолжают мечтать о прекрасном будущем и чудесных зданиях до неба, о городах с розовыми садами, о путешествиях на звезды и т. д. Главный герой вновь замолкает — речь для него становится источником зла, потому что внутри каждого человека свой мир и своя правда, и, пытаясь познать сложную реальность, человек выдает лишь свое видение, высказывая и правду, и ложь одновременно.

Жанровая структура романа «Молчание — золото», как мы уже отметили, при всей антиутопичности его идейного содержания, отличается от романа «Дом в тысячу этажей», где во сне героя изображается антиидеальное общество. «Молчание золото» — это мозаика утопических идей разной степени развернутости и реализации в сюжете, среди которых блуждает главный герой и от которых он принципиально отказывается в финале. Многие сходства с инвариантом антиутопии в произведении все же имеются: это кольцевая и одновременно рамочная композиция и дневниковая форма, использующаяся для описания «путешествия» героя в мире противоборства идей и его блужданий от лагеря к лагерю, как по лабиринту; это сложная нарративная система, где в начале и в конце романа повествование ведется от третьего лица в экспрессионистском ключе с использованием несобственно-прямой речи, а в дневнике повсеместно присутствуют диалоги; это слабовыраженный конфликт личности и утопического общества, связанный с позицией подруги героя, — он же, в свою очередь, пытаясь стать частью утопии, в итоге от нее отстраняется. В случае с Лигой бездельников наблюдаются и традиционные для антиутопии островная изолированность (пусть и символическая) и регламентация жизни. Кроме того, как и у Гауссмана, у Вайсса есть элементы публицистических жанров, выполняющие функцию стилизации — несмотря на дневниковую форму большей части романа, среди записей героя есть напоминающие репортаж

тексты с перечислениями фактов (например, как в разных странах Европы развивалась ситуация накануне конгресса³⁸⁷).

Таким образом, главные отличия романа от жанрового варианта заключаются в том, что вместо отрицательного образа общества в нем осмысливается целый ряд утопических проектов, в той или иной степени реализованных в художественной действительности. Кроме того, здесь слабо развит сюжет, любовная линия лишь намечена, а группы персонажей, представляющие разные утопические идеи, не делятся на положительные и отрицательные и противопоставлены в итоге главному герою.

Несмотря на эти отличия от жанрового варианта антиутопии, роман, по сути, представляет собой ее литературный манифест. Автор изображает утопичность как свойство человеческой природы и иронизирует над попытками реализации утопических идей, вновь и вновь сравнивая их с еретическим стремлением создать рай на земле. Кольцевая композиция с героем, который в финале возвращается к молчанию, и само название романа имеют и религиозную подоплеку, связанную с распространенным в католической традиции обетом молчания и восприятием произнесенных слов как лжи. Если в романе «Дом в тысячу этажей» был дан образ антиидеального общества как результата реализации авторитарного социального проекта, держащегося на гордыни и устоях капиталистической цивилизации, то в романе «Молчание — золото» разоблачены попытки это общество исправить и создать что-то другое — автор вновь противопоставляет подобным стремлениям внутреннее совершенствование, поиск «рая сердца». В этом произведении в который раз критическое осмысление утопических идей служит фоном для духовных исканий героя.

В романе «Молчание — золото» мы находим также целый ряд признаков антиутопического сознания: это критика утопических идей (в данном случае ирония и сатира) и отрицание возможности счастливого будущего (1, 2, 8), противопоставление утопической идеи непредсказуемости общественного развития и отрицание роли человека Бога-творца как еретической (3), противопоставление счастья общества счастью отдельного человека (6), историзм и динамичность общественного развития (7, 10); ярко в романе отражены и современные автору утопические идеи (12). Поскольку Вайсс в данном случае

³⁸⁷ Weiss J. *Mlčeti zlato*. S. 131.



не создает образ антиидельного общества, а лишь критикует утопичность как таковую, погружая идеи в подобие объективной реальности будущего, то в романе отсутствует факторность (нет 9) и присутствует критическое осмысление действительности (нет 5). Таким образом, специфика жанра романа, где отсутствует полноценный негативный социальный образ, коррелирует с неполным набором признаков антиутопического сознания.

Следующий роман Вайсса «Спящий в зодиаке», который, как мы отмечали ранее, имел большой успех, также содержит критическое осмысление утопических идей. В центре внимания на этот раз оказался образ Советской России, новое общественное устройство которой на фоне экономического кризиса в Чехии начала 1930-х гг. и высокого уровня безработицы (когда интеллигенты были вынуждены идти рабочими на фабрики) виделось для одних выходом из ситуации, для других — опасным обманом, для третьих — просто абсолютным злом, уничтожившим святую Русь. Это осмысление вплетено в основное действие, которое развивается в течение одного года в недалеком будущем вокруг главного героя Вацлава Ребенды, безработного интеллигента, нанятого директором ковровой фабрики в качестве воспитателя его неуспевающего сына и сумевшего найти подход к ребенку в силу своей фантастической особенности — его психологический возраст эволюционирует каждый год от детства к старости, зимой он впадает в спячку, а весной снова просыпается ребенком и постепенно внутренне взрослеет и снова стареет, не меняя физического облика. Попутно герой знакомится с окружением директора, его семьей, деловыми партнерами и сотрудниками, благодаря этому отношение к советской идее диктатуры пролетариата показано с разных точек зрения этих персонажей.

В доме директора фабрики Лебдушки герои воспринимают экономические успехи страны Советов чаще всего как крупное надувательство, которое все больше и больше вводит в заблуждение массы, и читают соответствующую прессу, разоблачающую русский «рай». Сам Лебдушка с недоверием относился к противоречивым источникам и впечатлениям съездивших в Россию соотечественников. Его финансовый советник Ождиян, русский эмигрант, отчаянно ненавидел Советскую Россию и стремился любыми средствами способствовать падению нового режима. Другие опасались влияния ее идей на народ и способность вызвать революцию и в Чехии.

Отношение Ребенды к пореволюционной России в силу особенностей его психики изменяется циклично. В предыдущем году герой вдохновился успехами России, но к осени, приехав к своему дяде-священнику, человеку «золотого сердца», разочаровался. В новом году, в котором происходит действие, по мере «взросления» герой все больше увлекается идеями большевиков и вступает в полемику с Ождяном. Ребенда воспринимает Европу как «больной организм», страдающий от капитализма, в то время как в России для всех есть работа. Он стал писать и в заводской журнал — «об империи мира, чьи достижения стремятся лишь вверх через границы стратосферы к звездам», о «высших возможностях человеческого рода: освободиться от работы, чтобы сделать ее радостью»³⁸⁸.

Затем Лебдушка направляют Ребенду с Ождяном по торговым делам в Россию, и там их полемика становится все более напряженной, поскольку одни и те же явления они видят диаметрально противоположно. Для Ождяна это все потемкинские деревни, «вавилон, построенный на костях миллионов русских мучеников»³⁸⁹, он видит только нищету и грязь. Восприятие Ребенды идиллическое: «Светлые пастельные тона жилых дворцов гармонично чередовались и дополняли друг друга <...>. И люди здесь светлые, словно белые облака, ни на домах, ни на тканях нет темных теней глины, пыли и сажи <...>. Это напоминало цветной снимок по сравнению с черно-белыми полотнами западных городов»³⁹⁰. Однажды, впрочем, герой засомневался — что если Ождян прав и он просто *хочет* видеть только красоту? Но сомнения были отброшены³⁹¹.

Приезд героя в Россию и его восторженные впечатления от кипящей в ней жизни был воспринят критикой как признание Вайсса в приверженности коммунистической идее (в особенности в послевоенные годы, когда писателя «реабилитировали» после выхода его книги «В стране наших внуков»), однако замысел романа, как и других его произведений, глубже, чем кажется на первый взгляд. Путешествие Ребенды совпало с его юностью, активной фазой жизни, которой отвечала энергия нового советского государства и которой часто свойственна утопичность видения мира. Кроме того, восприятие

³⁸⁸ Weiss J. Spáček ve zvěrokruhu. Praha: Mladá fronta, 1958. S. 138.

³⁸⁹ Ibid. S. 159.

³⁹⁰ Ibid. S. 156–157.

³⁹¹ Ibid. S. 159.

России Ребендой не было однозначным — оказавшись на улице Подводной в трущобах, тонувших в помоях и страшных воплях, герой снова на секунду засомневался: «Неужели Ождиян был прав?» — но сразу спохватился: «Нет, нет, это прошлое, это исчезнет, через неделю, завтра, сегодня...»³⁹² — такое намеренное игнорирование негативных сторон реальности подчеркивает утопичность восприятия героем советской России.

Потом наступила осень, Ребенда вернулся домой и на вопрос возлюбленной, Павлы, хотел ли бы он жить в России, признался, что не хотел бы там умереть. Мысль о Подводной улице не раз еще призраком приходила герою на ум, принося сомнения. Уже впадая в спячку, он «напоследок представил себе этот гордый гигантский перистиль, несущий летнюю арку московского неба, как колоннада вавилонских башен, — но этот образ резко забила воняющая улочка Подводная. Обман?»³⁹³ Подступающая дрема прервала его размышления, которые приняли причудливый вид сновидения: он идет с Ождияном среди московских хрустальных дворцов, видит живущий в роскоши простой народ и пытается переубедить, наконец, своего спутника, однако внезапно мостовая разверзается огромной помойной ямой, в которой копошатся в лохмотьях князья, попы и помещики. На фоне этих метаний на «склоне жизни», осенью, Ребенда находит ответы в природе, которая «содержит в себе все противоречия, но никогда не сомневается, все, что она делает, — естественно, и человек тоже должен в себе иметь такую уверенность природы»³⁹⁴.

Корни идейных исканий героя так же, как и в романе «Молчание — золото», снова уходят в религию, и снова герой прошел путь по кругу — оставив идеи позади, он вернулся к началу, в уют теплой комнаты детства, и неслучайно герой на зиму всегда возвращается к своему дяде-священнику (в чем видятся и черты автобиографичности). Вайсс опять сталкивает своего героя с утопической идеей и возвращает его назад. В данном случае этот мотив связан с идеей очищения человека, который с годами впитывает в себя грязь пороков и становится все хуже и хуже³⁹⁵. Автор использует христианскую метафорику, сравнивая пробуждение героя с воскресением, когда Бог

³⁹² Weiss J. Spáč ve zvěrokruhu. S. 165.

³⁹³ Ibid. S. 221.

³⁹⁴ Ibid. S. 196–197.

³⁹⁵ Ibid. S. 40.

вдыхает в человека душу³⁹⁶. Такое перерождение человека у Вайсса, по сути, заменяет религиозные ритуалы, связанные с обновлением души, — исповедь, причастие, пост, молитву и пр., которые в относительно атеистическом чешском обществе себя изжили.

Наряду с восприятием советской России Ребендой и другими героями, в романе присутствуют оценки и иных утопических идей (в том числе связанных с поиском выхода «больной» Европы из кризиса), представленных гораздо более сжато. Например, сатирически дана идея директора фабрики Лебдушки о том, что «рай настанет» даже в самой бедной хижине, где будет лежать его ковер³⁹⁷: «Только посмотри на эту палитру цветов! Скажите, будут люди друг друга ненавидеть, когда у них под ногами зацветут эти райские розочки и звезды?»³⁹⁸ Лебдушка изображен почти карикатурным материалистом со склонностью к социальным экспериментам, считающим себя «спасительной звездой на вечернем небе отчаяния»³⁹⁹. Нанимая на работу интеллигентов и пользуясь их безвыходным положением, он мнит себя вершителем судеб, которому удалось осуществить идеалы большевиков.

Свой сказочный выход из экономического кризиса предлагал даже ребенок — сын Лебдушки. Возлюбленная Ребенды высшую ценность видела в нации и национальной культуре и языке, который, словно воды Влтавы, очищает от человеческой грязи и несет дух народа. Утопический характер имеет и восприятие ушедшей старой России Ожидяном, как и другими эмигрантами, носившими «в себе уже не существовавшую святую Русь. Но они ее видели. Она была забальзамирована в их мозгах, как в хрустальном гробу»⁴⁰⁰. Отдельную сюжетную линию представляет проект сына русского эмигранта, химика Копирина, мечтавшего отравить своими ядами советских руководителей — евреев, уничтоживших великую империю. Он хотел производить запахи на основе трупных испарений, которые бы создавали человеку любое настроение по его желанию, и подарить людям радость, избавив их от рабства эмоций⁴⁰¹.

³⁹⁶ Weiss J. Spáč ve zvěrokruhu. S. 42.

³⁹⁷ Ibid. S. 5.

³⁹⁸ Ibid. S. 127.

³⁹⁹ Ibid. S. 23.

⁴⁰⁰ Ibid. S. 80.

⁴⁰¹ Ibid. S. 85.



Таким образом, сюжетно-композиционное построение романа «Спящий в зодиаке» сходно с романом «Молчание — золото». В обоих произведениях представлено множество утопических идей, изложенных с разной степенью детализации, они погружаются в художественную реальность, очень схожую с современным писателю миром, и оцениваются главными героями и другими персонажами. В романе «Спящий в зодиаке» авторская позиция, однако, при отсутствии в большинстве случаев явной сатиры, в отношении этих идей не сразу понятна и проявляется с помощью расшифровки характерных вайссовских образности, символичности и намеков — и Советская Россия, и Российская империя, представленные сквозь призму взглядов полного ненависти Ождяна и вызывающего симпатию Ребенды, описываются с использованием эпитетов «стеклянный», «хрустальный», «вавилонский», которые в предыдущем творчестве Вайсса имели исключительно негативные коннотации.

С точки зрения жанра роман содержит в себе еще меньше признаков инварианта антиутопии. Можно говорить о мотиве путешествия в связи с поездкой Ребенды в Россию и образе тирана, воплощенном Лебдушкой, однако основной конфликт разворачивается не между системой и личностью, а между носителями разных идей. Кроме того, здесь снова возникает мотив потери памяти (после выхода героя из спячки). Отдельного внимания заслуживает мотив противопоставления общественной идеи и природы, естественного начала в человеке, которое предотвращает его душевное разложение под влиянием общества. Также отметим, что идейное противостояние героев оттенено другой важной для Вайсса (и сквозной для всего творчества) темой, которая в этом романе получила наибольшее развитие — это воспитание ребенка и его взаимоотношения с родителями и учителями, что также повлияло на значительное отклонение от жанровой модели литературной антиутопии.

При небольшом наборе признаков жанрового инварианта его антиутопический пафос, несмотря на скрытую авторскую позицию, не вызывает сомнений уже потому, что утопическая идея функционирует в некой условно объективной, историчной художественной реальности, где присутствуют как положительные, так и отрицательные последствия ее реализации (1, 7). В романе отчетливо ощущим авторский акцент на естественную, чувственную природу человека (4). Кроме того, в произведении есть критическое осмысление и антиутопии, которая представлена отрицательным восприятием Советской

России Ожидяном (1, 9). Таким образом, Вайсс, выступая в большей степени с объективистских позиций, одновременно критикует здесь не только утопичность, но и антиутопичность как варианты крайнего восприятия социальной действительности.

Подводя итоги главы, отметим, что в ранний период творчества Вайсс, находящийся еще под сильным влиянием переживаний военных событий, от использования отдельных содержательных элементов антиутопии для критики утопических идей эволюционировал к полномасштабному изображению антиидеального общества в рассказе «Отважный трус» и наиболее ярко — в романе «Дом в тысячу этажей», в которых строение художественной структуры в наибольшей степени соответствуют жанровому варианту антиутопии. Отличительными чертами этих произведений является в первом случае тотальный пессимизм, сказавшийся на системе персонажей и как следствие — трагическом финале для героя, а во втором — наоборот, нехарактерный для антиутопии оптимизм, дающий герою спасение через нравственное совершенствование.

В последующих романах «Молчание — золото» и «Спящий в зодиаке» автор стремится представить множество правд и утопических точек зрения, сталкивая их и погружая в жизнеподобную художественную реальность, и в конце концов, Вайсс, с позиций объективности, становится критиком и утопичности, и антиутопичности как крайних односторонних взглядов на сложную действительность. Такая эволюция обусловила и особенности жанровой структуры произведений 1930-х гг., которая чем дальше, тем меньше соответствовала жанровому инварианту антиутопии. Чем более реалистичной предстает художественная действительность и чем глубже прописываются характеры персонажей, тем меньше сходств произведения проявляют с жанровой моделью. Если в романе «Молчание — золото» действительность и герои изображены относительно схематично и абстрактно и в нем проявляются многие жанровые признаки антиутопии, то роман «Спящий в зодиаке», создавая более реалистичный художественный мир с психологически достоверными персонажами, демонстрирует лишь некоторые из признаков инварианта, причем порой на периферии своей художественной системы (мотив путешествия, образ тирана, противопоставление общества и природного начала в человеке).

Общей особенностью всех рассмотренных произведения Вайса является неперенное сопряжение критики утопических идей и социальной проблематики с христианской моралью. Автор выстраивает прямую зависимость между пороками и греховностью героев и негативными образами общества, противопоставляя при этом утопическим идеям самосовершенствование (нравственное очищение) личности. Эта черта не характерна ни для жанра антиутопии в целом, ни для чешской антиутопии в частности.

ГЛАВА IV. АНТИУТОПИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИИ МАЙЕРОВОЙ

§ 1. ТВОРЧЕСТВО М. МАЙЕРОВОЙ: БИОГРАФИЧЕСКИЕ ИСТОКИ И КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ

Мария Майерова — чешская писательница, считающаяся классиком чешского соцреализма, публицист, редактор, переводчик, собирательница сказок, автор детской литературы, общественный и политический деятель, многократный лауреат литературных, в том числе государственных, премий, присужденных как в период Первой чехословацкой республики, так и в эпоху социализма. Вершины ее художественного творчества, которые были созданы преимущественно в межвоенное двадцатилетие, — в первую очередь социальные романы «Сирена» (*Siréna*, 1935), «Шахтерская баллада» (*Havířská balada*, 1938), роман о будущей революции «Плотина» и повесть для подростков «Робинзонка» (*Robinzonka*, 1940) — переведены на многие языки, часть произведений экранизирована (первый фильм вышел уже в 1937 г.).

М. Майерова всю жизнь боролась за искоренение социального неравенства, воспевая социалистические идеалы. Ее деятельность была настолько обширной и многообразной, что одно лишь перечисление всех мест и сфер ее работы заняло бы не одну страницу. Жизни и творчеству писательницы посвящен почти десяток монографий (последняя вышла в 2019 г.), значительная часть которых охватывает лишь какой-то определенный аспект ее деятельности. В данной главе мы обратимся лишь к тем сторонам творческой биографии Майеровой, которые имеют наибольшее значение для нашей работы.

Майерова родилась в деревне Увалы недалеко от Праги в семье мясника, но после неожиданного самоубийства отца ее мать с малолетним ребенком переехала к родственникам в Прагу, где снова вышла замуж. Семья жила в постоянной нужде, переезжая из одного района города в другой. Уже в юном возрасте, учась в школе пражского района Жижков, одиннадцатилетняя девочка издавала вместе с кузеном рукописный «антигосударственный» (антиавстрийский) журнал⁴⁰². Значимым является и тот факт, что в 1890 г., проживая в пражском районе Мала страна, она стала свидетелем наводнения, когда Влтава вышла из берегов и повредила Карлов мост⁴⁰³.

⁴⁰² Hájek J. Marie Majerová aneb román a doba. Praha: Československý spisovatel, 1982. S. 5.

⁴⁰³ Mandová L. Od Panenství k Divokému západu. Doba, život a dílo Marie Majerové. Jinočany: H&H, 2019. S. 14.

В конце концов семья поселилась в шахтерском городе Кладно, где отчим А. Майер, убежденный социалист (фамилию которого писательница взяла, уже будучи взрослой), получил место на заводе. Еще в отроческие годы девочка увидела социальную пропасть, разделяющую столичных горожан и кладненских горняков, живших в постоянной борьбе за существование. Она увлекалась учебой, чтением (в основном французской литературы) и театром. После окончания кладненской мещанской школы и годового обучения в немецком католическом монастыре Майерова решила стать учительницей, однако семья не могла себе позволить оплачивать в дальнейшем образование дочери и отправила ее в услужение к состоятельным родственникам в Будапешт, где девочка-подросток прошла период взросления. Именно в это время Майерова начала писать стихи, в том числе сатирические (под влиянием К. Гавличека-Боровского), безуспешно пытаясь опубликовать их в периодике. Спустя год Майерова переехала в Прагу, где устроилась на работу на мебельный склад и записалась на учебу в Рабочую академию. Здесь начались ее постоянному самостоятельная жизнь и творческий путь.

В академии Майерова познакомилась с поэтами анархистского кружка, члены которого во главе со С.К. Нейманом собирались на его вилле в пражском районе Олышаны. Многие из них исповедовали «свободную любовь», приняла эти идеи и Майерова. Вскоре она влюбилась в работника типографии, сатирика из круга авторов неймановского журнала «Новый культ» Й. Стивина и в 1902 г. родила от него сына. Спустя два года молодые родители заключили брак и уехали в Вену, где супруг получил работу в газете социал-демократов «Делнице листы». Тогда же она начала писать прозу и успешно публиковаться, в 1907 г. вышло ее первое крупное произведение — роман «Девственность» (*Panenství*). Получив значительный гонорар и оставив мужа и сына⁴⁰⁴, Майерова на год уехала в Париж, где жила с чешским поэтом-сатириком из неймановского кружка Ф. Гельнером и тесно общалась с анархистами французской коммуны на Монмартре. Майерова так и не получила аттестат зрелости и системного высшего образования⁴⁰⁵, но при этом оказалась талантливей и трудолюбивей в самообучении. Способности к языкам позволили

⁴⁰⁴ Отношения с сыном Православом у Майеровой впоследствии не сложились. Согласно архивным данным, опубликованным в XXI в., он не пригласил мать на свадьбу и отказывался с ней общаться публично (подробнее см.: *Mandová L. Od Panenství k Divokému západu ...* S. 25–32).

⁴⁰⁵ Этот факт также не помешал принять Майерову в члены Чешской академии наук и искусств в 1940 г.



ей самостоятельно овладеть французским и проучиться год в Сорбонне экстерном. В 1908 г. Майерова вступила в социал-демократическую партию.

Первые произведения Майеровой — роман «Девственность» (1907), сборники «Рассказы из ада» (*Povídky z pekla*, 1907), «Враг в доме» (*Neprítel v domě*, 1909), «Пылкая любовь» (*Planě milování*, 1911), «Красные цветы» (*Červené květy*, 1912) — современники писательницы называли социальной прозой. Чаще всего это были пессимистичные картины жизни бедных тружеников, судьбы которых нередко складывались трагично. Особую роль в этих произведениях играет тема любви и разочарования женщины в браке. Текстам присущи черты натурализма и экспрессионизма. Сквозь призму индивидуальных судеб показана несправедливость социального устройства с точки зрения простого человека, в жизни которого нет ничего, кроме страданий и каторжного труда⁴⁰⁶. Завершением довоенного (до Первой мировой) этапа творчества Майеровой стал роман «Площадь республики», выделяющийся на фоне других ее произведений политической тематикой (он вышел как отдельная книга в 1914 г., но публиковался по частям в периодике еще за несколько лет до этого). В нем писательница обратилась к идеологии анархизма и дала его видение — снова сквозь призму индивидуальных судеб — как бесперспективной утопии.

Независимость, обретенная Чехословакией в 1918 г., и революция в России принесли в жизнь и творчество Майеровой перемены. В 1920 г. она вступила во вновь созданную коммунистическую партию Чехословакии, начала работать (выйдя из социал-демократической партии и оставив должность в газете «Право лиду») в ее официальном печатном органе — газете «Руде право», активно занялась общественной и политической деятельностью, но при этом развелась с мужем⁴⁰⁷, который стал склоняться к правым политическим взглядам. В ее произведениях возникла новая тема — революция (пусть пока и без перспектив ее реализации в ближайшее время⁴⁰⁸): светлый образ

⁴⁰⁶ Позже в подобном духе будут написаны сборники рассказов «Дочери земли» (*Dcery země*, 1918), «Мученицы» (*Mučenky*, 1921), «Королева красоты» (*Královna krásy*, 1939), где показываются судьбы женщин и детей, трагизм и смерть, но, по сравнению с ранним творчеством, здесь постепенно появляется оптимизм, изображаются радости жизни, а за счет убедительно психологизма повышается художественный уровень произведений.

⁴⁰⁷ С 1922 по 1931 г. Майерова была в браке с графиком, иллюстратором и типографом С. Тусаром.

⁴⁰⁸ Под влиянием событий 1918 г., когда 14 октября незадолго до образования независимой Чехословакии была сделана неудачная попытка образовать социалистическое государство,

пореволюционного будущего толкает персонажей к активным действиям в романе «Лучший из миров» (*Nejkrásnější svět*, 1923), однако главная героиня в ходе революционных событий все равно погибает.

В 1924 г. Майерова с чехословацкой делегацией впервые побывала в СССР (основная цель ее приезда — участие в 5-м съезде Коминтерна) и годом позже опубликовала книгу путевых очерков «День после революции» (*Den po revoluci*), написанных в публицистическом ключе, но с отчетливым беллетристическим элементом. В 1930-е и в послевоенные (после Второй мировой) годы писательница еще несколько раз посетила страну Советов. Впечатления от этих путешествий собраны в книге «Победоносное шествие» (*Vítězný pochod*, 1953).

Важным для нас фактом, повлиявшим на поэтику произведений Майеровой, выступает ее увлеченность театром. В межвоенный период она регулярно писала рецензии на спектакли и одно время сама играла на сцене, проявив несомненный актерский и певческий талант.

В 1930-е гг. вышли из печати лучшие произведения Майеровой — отмеченные экспериментом в области формы романы «Плотина», «Сирена» и «Шахтерская баллада». Однако произошло это в сложных для писательницы обстоятельствах. В 1929 г. после «большевизации» компартии ЧСР⁴⁰⁹ она в числе семи известных левых литераторов подписала протестный манифест⁴¹⁰, за что была исключена из партии. Из газеты «Руде право» Майерова была вынуждена также уйти, после чего стала главным редактором умеренно левого журнала «Чин». Несмотря на эти события, она не изменила своим убеждениям.

В своем самом сложном для интерпретации романе «Плотина», задуманном еще в середине 1920-х гг. и называемом то утопией (в Чехии), то антиутопией (в России), Майерова, находясь в поисках новой формы, совместила изображение действительности сквозь призму

и жестоко подавленной всеобщей забастовки 1920 г., в ходе которой рабочие силой захватывали власть в отдельных городах (Кладно, Тршебич, Годонин).

⁴⁰⁹ Речь идет о событиях вокруг V съезда КПЧ, прошедшего в феврале 1929 г. По его итогам партию возглавил лидер молодого поколения коммунистов К. Готвальд, выступивший за прямое подчинение московским директивам Коминтерна и революционный характер партии.

⁴¹⁰ Так называемый «манифест семи» — листовка с заголовком «Писатели коммунисты коммунистическим рабочим» (*Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům*), созданная с подачи прозаика И. Ольбрахта. В документе звучал призыв отстранить новое руководство партии, которое ставило под угрозу ее массовый характер. Помимо Ольбрахта и Майеровой, манифест подписали писатели Г. Малиржова, С.К. Нейманн, Й. Гора, Я. Сейферт и В. Ванчур.

индивидуальных судеб по принципу калейдоскопа с широкой панорамой жизни чешского общества, перенеся события на 30 лет вперед, когда в Чехословакии, по ее предположению, наконец произойдет социалистическая революция. Романы «Сирена» и «Шахтерская баллада», хроники нескольких поколений семьи шахтеров, показали процесс просыпающегося классового самосознания рабочих под влиянием светлого, но далекого образа социализма. Писательница продолжает экспериментировать с формой, отказываясь от линейной хронологии, синтезирует элементы разных жанров, меняет способы повествования и т. п.

После Второй мировой войны, в последние годы которой она не имела возможности публиковаться, Майерова снова стала членом компартии (1945) и от министра информации и просвещения В. Копецкого приняла предложение возглавить редакцию журнала «Чехословенско». В первые послевоенные годы Майерова вошла в целый ряд культурных и литературных организаций, в 1947 г. получила звание Народного художника (деятеля искусств), а в 1949 г. была назначена членом Национального издательского совета, который занимался выдачей разрешений на публикацию книг и «очищением книжного рынка от буржуазного брака»⁴¹¹. Майерова стала представителем «официальной»⁴¹² чешской литературы и государственного аппарата, руководившего культурой. Она пользовалась доверием первых лиц страны, до самой смерти получая от них поздравления к юбилеям, и была удостоена нескольких государственных наград и премий.

Такое общественное положение накладывало на нее обязательства и в отношении собственного творчества. Майерова неоднократно перерабатывала свои довоенные произведения для переизданий, подстраивая их под актуальные требования к литературе со стороны государства, а ее послевоенные книги, в особенности сборники рассказов о «новых» людях и вызовах обществу первых лет становления социализма «Путь молнии» (*Cesta blesku*, 1951, далее издавалась с дополнениями в 1952 г. и позже) и «Дикий запад» (*Divoký západ*, 1953),

⁴¹¹ Hájek J. Národní umělkyně Marie Majerová: k tradicím české socialistické prózy. Praha: Československý spisovatel, 1952. S. 190.

⁴¹² В исследованиях по истории чешской литературы эпохи «нормализации» художественная словесность делится на три основных пласта: «официальный», то есть одобренные государством произведения разрешенных авторов, самиздат, то есть подпольные публикации запрещенных или неиздаваемых писателей, и творчество литераторов эмиграции.

отличались характерным для эпохи схематизмом и догматизмом (что, в частности, подтверждается авторами монографических работ о писательнице, рассматриваемых нами ниже). Поиск новой художественной формы Майерова продолжила в книге полупублицистических рассказов «Поющий Китай» (*Zpívající Čína*, 1954), написанной от лица жителей Китайской народной республики. Сочетание публицистики и беллетристики присутствует и в сборнике фельетонов о жизни «новых» людей «Полька обувщиков и другие радости» (*Ševcovská polka a jiné radosti*, 1961). Однако последняя книга Майеровой «Девушки, выкованные из серебра» (*Dívky tepané ze stříbra*, 1964), созданная в период «свободных 1960-х», была написана в духе ее раннего творчества — писательница вернулась к проблеме женских судеб, рассказав сложные истории взросления и минимизировав идеологическое содержание. Отметим, что Майерова даже в 1960-е гг., в почтенном возрасте, не переставала участвовать в литературной жизни.

За рамками нашего обзора неизбежно остались многие подробности жизни и творчества Майеровой, рассмотренные в специальных монографиях. В заключение отметим, что публицистика писательницы была, особенно в межвоенный период, значимой частью ее деятельности, и взаимопроникновение публицистических и литературных жанров для Майеровой является характерным (элементы репортажа мы находим в художественных текстах, а в путевых очерках по следам ее многочисленных путешествий по Европе, в Америку, Северную Африку и Китай силен беллетристический компонент). Подобное взаимное влияние публицистики и художественной литературы было в целом свойственно чешской словесности межвоенного периода (в связи с этим на страницах журнала «Чин» даже велась дискуссия «Роман или репортаж?»⁴¹³).

Рецепция творчества Майеровой современной ей критикой на раннем этапе часто была связана с восприятием ее как писательницы-женщины: авторы рецензий пытались, в частности, сформулировать специфику ее «женского» письма, прослеживая традиции Б. Немцовой. В целом ее первые книги были встречены благожелательно, особенно критикой левой ориентации, ценившей сам факт обращения писательницы к социальной проблематике. Безусловно, отмечались и художественные недостатки начинающего автора, объясняемые ее неопытностью — слабость концепции или неубедительный

⁴¹³ Кузнецова Р.Р. Мария Майерова: жизнь и творчество. М.: Художественная литература, 1982. С. 129.

психологизм. Однако наряду с этим критики указывали на несомненный талант и рвение Майеровой, что, например, из уст такого взыскательного критика, как А. Прохазка (редактора журнала Чешской модерна «Модерни реви») ⁴¹⁴, звучало ценной похвалой.

Анализируемый ниже роман «Площадь республики», на создание которого Майерова получила в 1913 г. средства из фонда Ю. Зейера (основанного поэтом при Чешской академии наук и искусств), был опубликован за несколько месяцев до начала Первой мировой войны, что сказалось на количестве откликов, а в рецензии журнала «Злата Прага» непродуманность действий и преступный фанатизм главного героя, разочарованного в философии анархистов и выстрелившего во время майской демонстрации в жандармов, сравнивались с сараевским покушением ⁴¹⁵. Тем не менее об этом романе высказались многие видные критики, которые оценили его в целом положительно. Ф.В. Крейчи, публицист социалистической ориентации из социал-демократической газеты «Право лиду», в своей рецензии, правда, Майерovu упрекнул, что вместо чешских анархистов в качестве объекта изображения она выбрала французов, пренебрегая тем самым интересами чешского читателя. Однако в числе достоинств он отмечает новаторство Майеровой как автора социальной прозы: вместо натуралистического изображения тягот пролетарской жизни она привносит в произведение яркий социально-революционный пафос. Принимая социальное зло как данность, Майерова, по мнению критика, между строк демонстрирует свою социалистическую веру, опирающуюся на силу организованных масс ⁴¹⁶. О необходимости перенести действие романа в Чехию писал в своей сдержанной рецензии и А. Веселы из лагеря национал-демократов. По его мнению, в романе напрасно отсутствуют как герои-чехи, так и чешский взгляд на анархизм ⁴¹⁷.

Критик либерального толка А. Новак в благожелательной (несмотря на то, что он не разделял политических взглядов Майеровой)

⁴¹⁴ Общий обзор критики по М. Майеровой и библиографические данные основных рецензий на издания произведений писательницы до 1940 г. см. в работе: Čtení o Marii Majerové: od Panenství k Robinsonce. Praha: Institut pro studium literatury, 2018.

⁴¹⁵ Č. Dráždivou příchut časovosti... // Zlatá Praha. Ročník 32/1914–1915. Číslo 39. 10.07.1914. S. 467–468.

⁴¹⁶ [Krejčí F.V.] K. Marie Majerová: Náměstí republiky // Právo lidu. Ročník 23/1914. Číslo 176. 28.06.1914. Příloha. S. 1.

⁴¹⁷ Veselý A. Romány o cizině // Česká revue. Ročník 8/1914–1915. Číslo 2. 11.1914. S. 120–127.

рецензии, напротив, увидел в романе черты и натурализма, и импрессионизма, ставя ему при этом в упрек недорисованность и излишнюю многочисленность персонажей⁴¹⁸. Другой крупный критик К. Сезима усмотрел натурализм романа в том, что Майерова абстрактные идеи перенесла на почву «крови и чувств», и отдал должное писательнице за отсутствие нарочитой тенденциозности⁴¹⁹. В рецензиях на этот роман критики продолжали рассуждать о «женском» письме Майеровой, одни считали, что произведение могла написать только женщина⁴²⁰, другие — наоборот, что он был написан в сухом, «мужском» стиле⁴²¹.

С течением времени аспект «женскости» в рецензиях затрагивается все меньше, а признания от критиков и читателей Майерова получает все больше. Ее произведения активно печатались и переиздавались уже в межвоенный период (роман «Площадь республики» вышел во второй раз в 1929 г., а «Плотины» в 1930-е гг. была издана четырежды), и ее талант получил безоговорочное признание у критиков не только левого политического лагеря, но и у его оппонентов.

Впрочем, судьба «Плотины» в этом смысле особая. Роман вышел отдельной книгой (до этого он в течение нескольких лет печатался по частям в журналах «Север а выход», «Руде право», «Народни освобозени», «План») в 1932 г., когда Майерова уже более двух лет как была исключена из партии, и в тот же год она получила за него государственную премию. Количество обнаруженных нами рецензий на роман «Плотины» превышает сотню, интерес к роману был действительно неординарный. Наиболее негативные, даже гневные, вышли из-под пера радикальных левых критиков. Майерову обвинили в высмеивании революционных усилий социалистов, в том, что из революции она сделала «цирк и игру в индейцев»: «Классовое сознание? Психология масс? Типизация персонажей согласно классовой принадлежности? Атмосфера эпохи? Тенденция? Коллективные сцены? Ничего»⁴²². Б. Вацлавек, теоретик чешского соцреализма, упрекал

⁴¹⁸ Novák A. Marie Majerová: Náměstí republiky // Přehled. Ročník 12/1914. Číslo 38. 03.07.1914. S. 661–663.

⁴¹⁹ Sezima K. Exotism jinakého... // Lumír. Ročník 43/1914–1915. Číslo 8. 23.07.1915. S. 351–355.

⁴²⁰ Piša A.M. Staronový román Marie Majerové // Čin. Ročník 1/1929–1930. Číslo 9. 26.12.1929. S. 196–198; [Holás M.] M.H. Marie Majerová: Náměstí republiky // Rozpravy Aventina. Ročník 5/1928–1929. Číslo 24. 12.03.1930. S. 278–279.

⁴²¹ [Fastrová O.] O.F. Nákladem Jos. R. Vilímka... // Nové pařížské mody. Ročník 26/1913–1914. Číslo 17. 01.06.1914. Příloha "Damské besedy". S. 7–8.

⁴²² Soldan F. Bída s revolučním románem // Nové obzory. Ročník 2/1932. Číslo 8. 10.10.1932. S. 248–252.



Майерову в оппортунистских иллюзиях; по его мнению, произведение Майеровой «является примером полного провала социального романа, основанного на фальшивой перспективе и неверной идеологии, как социально-политической, так и художественной. <...> Роман остается лишь неудачной попыткой правдоподобной сказки о социальной революции»⁴²³. Л. Штолл, впоследствии ведущий чешский марксистский критик и теоретик литературы, ставил в упрек игнорирование Майеровой исторических закономерностей, выявленных теоретиками социализма⁴²⁴. Б. Телинова-Вондражкова утверждала, что роман писала не социалистка и что она не достойна быть последовательницей Б. Немцовой⁴²⁵. Такое восприятие романа было преодолено лишь к 1980-ым гг.

При этом рецензенты, придерживающиеся других политических взглядов, наоборот, отмечали высокую степень оригинальности романа (даже при учете «осточертевшей» к тому времени утопии⁴²⁶), его высокий художественный уровень и яркость формального эксперимента. Положительные отклики появились в изданиях всего политического спектра, от умеренно левых до либеральных и правых — «Право лиду»⁴²⁷, «Литерарни новины»⁴²⁸, «Лидове новины»⁴²⁹, «Розправы Авентина»⁴³⁰, «Венков»⁴³¹, «Народни листы»⁴³² и многих других, но и в них порой изображение революции называли наивным и идиллическим.

Современная критика увидела в романе «Плутина» целый ряд художественных параллелей и влияний. В первую очередь ее композиция

⁴²³ [Václavěk B.] B.V. Pohádka o sociální revoluci // Tvorba. Ročník 7/1932. Číslo 23. 09.06.1932. S. 367.

⁴²⁴ [Štoll L.] Iš Marie Majerové: Přehrada, román // Levá fronta. Ročník 2/1931–1932. Číslo 8. 04.1932. S. 210–211.

⁴²⁵ Telínová-Vondrážková B. Přehrada Marie Majerové // Nová doba. Ročník 38/1932. Číslo 317. 13.11.1932. S. 8.

⁴²⁶ [Novotný M.] M.N. Majerová, Nohejl, Holeček // Rozhledy po literatuře a umění. Ročník 1/1932. Číslo 7. 01.05.1932. S. 53.

⁴²⁷ [Piša A.M.] AMP Příroda — technika — revoluce // Právo lidu. Ročník 41/1932. Číslo 98. 24.04.1932. S. 12.

⁴²⁸ [Hora J.] Jh Marie Majerové: Přehrada // Literární noviny. Ročník 6/1932. Číslo 7. Duben. S. 4.

⁴²⁹ Novák A. Román revolučního optimismu // Lidové noviny. Ročník 40/1932. Číslo 258. 22.05.1932. S. 7.

⁴³⁰ Novák B. Marie Majerové: Přehrada // Rozpravy Aventina. Ročník 7/1931–1932. Číslo 26. 17.03.1932. S. 216.

⁴³¹ Knap J. Román o vltavské přehradě // Venkov. Ročník 27/1932. Číslo 94. 20.04.1932. S. 6.

⁴³² Thon J. Román optimistický // Národní listy. Ročník 72/1932. Číslo 126. 06.05.1932. S. 4.

сравнивалась с романом Дж. Дос Пассоса «Манхэттен» (*Manhattan Transfer*, 1925), фильмами С.М. Эйзенштейна. В романе находили жанровые переключки с антиутопиями К. Чапека, сатирой И. Гауссмана, романами И.Г. Эренбурга «Трест Д.Е.», Ф.В. Гладкова «Цемент» (1925) и Б.А. Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» (1930).

Помимо содержания и формы романа полемику, вызвал и факт присуждения за него государственной премии. Левыми критиками он был воспринят как попытка буржуазной власти подкупить и перетянуть на свою сторону исключенных из партии коммунистов⁴³³, а правые возмущались, что премия присуждена за роман, призывающий к революции⁴³⁴.

Во второй половине XX в. восприятие рассматриваемых романов Майеровой и ее творчества в целом было, с одной стороны, определено догматизмом эпохи социализма и восприятием литературы с точки зрения ее соответствия принципам соцреализма, а с другой стороны, модифицировано в связи с тем, что писательница свои произведения перерабатывала, и порой значительно. В отношении романа «Площадь республики» исследователи в первую очередь делают акцент на авторской критике анархизма, а действия стрелка-одиночки трактуются в основном как средство показать безвыходность анархистской идеологии. С другой стороны, отмечается ощущение «мучительной неуверенности за судьбу рабочего движения, за судьбу пролетарской революции»⁴³⁵. Майерова этот роман перерабатывала несколько раз, в 3-м издании она сократила количество персонажей и описание членов коммуны, сосредоточив действие вокруг столкновения двух главных идейных антагонистов, что вызвало сожаление даже у главного ее биографа И. Гаека⁴³⁶.

После 1948 г. «Плотину» переиздавать не перестали, однако Майерова и туда внесла ряд изменений — например, были убраны пассажи о погромах рабочими лавочек и пивных, чтобы их образ был более благородным⁴³⁷, а в 1950 г. писательница предварила новый вариант романа предисловием, где объяснила выбор жанра «утопии»

⁴³³ Bášník Halas věnuje státní cenu stávkujícím // Rudý večerník. Ročník 13/1932. Číslo 253. 29.10.1932. S. 1.

⁴³⁴ Udělení státních uměleckých cen v r. 1932 // Venkov. Ročník 27/1932. Číslo 255. 28.10.1932. S. 3; Nikolau S. Kdo to dělá? // Národní politika. Ročník 50/1932. Číslo 314. 13.11.1932. S. 1.

⁴³⁵ Hájek J. Národní umělkyně Marie Majerová ... S. 60.

⁴³⁶ Hájek J. Marie Majerová aneb román a doba. S. 48.

⁴³⁷ Об авторских переработках романа см. подробнее: Holý J. Ediční poznámka // Majerová M. Přehrada. Brno: Host, 2010. S. 310–317.

лишь цензурными опасениями, «чтобы книга могла выйти», уточняя, что для современников эта «утопия» была вполне прозрачной⁴³⁸ — полагаем, что такое объяснение было призвано оправдать использование жанра под давлением строгих требований к литературе в 1950-е гг. Несмотря на это, как в Чехии, так и в СССР⁴³⁹, роман еще долго считался «ошибкой» писательницы, сделанной в сложный период после исключения из партии. Об этом пишет и в первой монографии о Майеровой И. Гаек, утверждая, что форма утопии и игнорирование учения К. Маркса свидетельствовали об идейном кризисе Майеровой⁴⁴⁰. Сдвиг в восприятии романа обозначился в предисловии к изданию 1956 г. А.М. Пиши — пожалуй, в самой лучшей попытке интерпретировать роман⁴⁴¹. Позже, во второй своей монографии, вышедшей впервые в период «свободных 1960-х» в 1962 г., Гаек признал ограниченность своего подхода 1950-х гг. и называл роман «молодой, игривой поэмой о революции, полной стихийной насмешки над мещанством», а также счел неправильным связывать концепцию романа с событиями 1929 г.⁴⁴² Р.Р. Кузнецова в единственной российской монографии (1982) о Майеровой говорит об укрепившейся в романе вере в неизбежность революции⁴⁴³ и даже считает его частью трилогии «Плутина» — «Сирена» — «Шахтерская баллада».

Кроме того, отметим, что в эпоху социализма исследователи прослеживали постепенное преодоление Майеровой «декадентской моды»⁴⁴⁴, «болезненного оголтелого субъективизма и пассивного натурализма»⁴⁴⁵. Р.Р. Кузнецова, напротив, утверждает, что Майеровой был чужд натурализм, но видит в раннем творчестве черты импрессионизма⁴⁴⁶. Важным этапом в творчестве Майеровой считался роман «Лучший из миров», давший чешской литературе нового классова

⁴³⁸ *Majerová M. Doslov z roku 1950 // Majerová M. Přehrada. Praha: Družstevní práce, 1950. S. 276.*

⁴³⁹ Например: *Кузнецова Р.Р. Творческий путь Марии Майеровой // Майерова М. Избранные произведения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 3–10.*

⁴⁴⁰ *Hájek J. Národní umělkyně Marie Majerová ... S. 123.*

⁴⁴¹ *Piša A.M. Předmluva // Majerová M. Přehrada. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. S. 7–20.*

⁴⁴² *Hájek J. Marie Majerová aneb román a doba. S. 82–84.*

⁴⁴³ *Кузнецова Р.Р. Мария Майерова: жизнь и творчество. С. 150.*

⁴⁴⁴ *Hájek J. Národní umělkyně Marie Majerová ... S. 170.*

⁴⁴⁵ *Ibid. S. 219.*

⁴⁴⁶ *Кузнецова Р.Р. Мария Майерова: жизнь и творчество. С. 19–20.*

сознательного героя, нацеленного на революцию. Последние книги Майеровой, в свою очередь, тоже не избежали критики, — например, в отношении сборника «Путь молнии» Гаек отмечал, в частности, отсутствие коллективной борьбы и эволюции героев⁴⁴⁷.

После «бархатной» революции к творчеству Майеровой сначала почти не обращались, как и ко многим другим «режимным» писателям, однако в нынешнем столетии исследователи стали открывать новые стороны ее жизни и творчества. В частности, роман «Плотина», единственный, удостоившийся переиздания после 1989 г. (наряду с «Робинзонкой»), стал рассматриваться как авангардный⁴⁴⁸. В 2011 г. вышла монография Д. Нývltовой, где Майерова и ее деятельность изучаются с точки зрения гендерной проблематики и феминизма⁴⁴⁹. В последней монографии о Майеровой 2019 г. Л. Мандовой обобщены и систематизированы архивные данные, многочисленные биографические факты и воспоминания современников, ставшие доступными для широкой общественности; в том числе, большое внимание уделено личной жизни писательницы и ее финансам⁴⁵⁰. В литературоведческих работах этих лет практически не рассматривается творчество Майеровой второй половины XX в., в лучшем случае ему приписывают низкий художественный уровень, в худшем — его называют «политическими агитками»⁴⁵¹ и «вымученными фальшивыми рассказами»⁴⁵².

⁴⁴⁷ Hájek J. Národní umělkyně Marie Majerová ... S. 200.

⁴⁴⁸ Например: Mravcová M. Přehrada: avantgardní román Marie Majerové // Český jazyk a literatura. Ročník 56/2005–2006. Číslo 5. S. 215–222.

⁴⁴⁹ Nývltová D. Femme fatale české avantgardy: Marie Majerová — česká komunistka ve víru feminismu. Praha: Akropolis, 2011.

⁴⁵⁰ Mandová L. Od Panenství k Divokému západu ... Помимо упомянутых в этом разделе, следует также отметить монографии В. Коваржика о произведениях Майеровой для детей (Kovaržík V. Dětský svět Marie Majerové. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1962), Я. Неудлой, внесшей ощутимый вклад в исследование как жизни, так и творчества писательницы (Nejedlý J. Marie Majerová. Praha: Melantrich, 1982), и И. Виздаловой, посвятившей свою работу публицистике и журналистской деятельности Майеровой (Vízdalová I. Novinářka Marie Majerová. Praha: Novinář, 1988).

⁴⁵¹ Mandová L. Od Panenství k Divokému západu ... S. 95.

⁴⁵² Ibid. S. 104. Единственное произведение этого периода, в отношении которого Мандова высказалась положительно, — рассказ «Дикий запад». Самая резкая оценка Майеровой была дана в работе П. Грубого, считавшего ее второразрядной писательницей, которую партия сделала национальным классиком. Нападки левых на Майерову по поводу «Плотины», по его мнению, были вызваны тем, что она раскрыла их секрет получения власти с помощью пропагандистской паники (Hrubý P. Tři české čadodějky slov // Hrubý P. Osudné iluze. Rychnov nad Kněžnou: Ježek, 2000. S. 174–195).

§ 2. УТОПИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. МАЙЕРОВОЙ И ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ АНТИУТОПИИ

Прежде чем приступить к анализу произведений, которые мы однозначно относим к антиутопиям, необходимо в целом обрисовать идейную подоплеку творчества Майеровой, которое изобилует утопическими концепциями. В отличие от уже рассмотренных нами авторов, Я. Вайсса и И. Гауссмана, являвшихся последовательными критиками каких-либо утопий, Майерова, наоборот, пронесла через весь свой творческий путь образ «лучшего из миров», поэтому для понимания ее антиутопий требуется представить картину ее утопий, тем более что оба типа сознания порой соседствуют в одном тексте.

Корни ее утопичности, на наш взгляд, уходят в отрочество. Важными в этой связи являются ее высказывания в одном из интервью. Во-первых, тенденциозность художественного творчества Майерова считала абсолютной нормой: «По моему мнению, не может быть ни одного художественного произведения, не отмеченного стремлением к справедливости. Поэтому каждое по-настоящему художественное произведение тенденциозно. Разница, разумеется, заключается в том, что именно мы считаем справедливостью. Я жила всю свою жизнь с рабочими, и моя справедливость — это пролетарская справедливость»⁴⁵³. Таким образом, писательница признавала транслирование в творчестве определенной идеи. И второй аспект: издавшая за свою жизнь несколько книг сказок (в том числе в своей переработке и своего авторства), Майерова говорит, что всегда любила сказки и верила в их волшебную силу и что взрослый человек продолжает искать сказку в литературе: «Мне, ребенку, никто сказки не рассказывал. Я сама себе их придумывала и втайне, тихонько, в полном одиночестве сама в них играла <...> Это не было бегством от реальности. Это был, скорее, противовес чему-то неприятному»⁴⁵⁴. Далее в связи с повестью «Робинзонка» писательница продолжила: «Это была история не про меня, и жизнь Блаженки даже близко не была похожа на мое четырнадцатилетие. Но тот неприступный островок⁴⁵⁵, который мы охраняем от вторжений и куда мы прячемся в любой

⁴⁵³ Kovařík V. Marie Majerová // Kovařík V. Hlasy a tváře. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1965. S. 28.

⁴⁵⁴ Ibid. S. 29.

⁴⁵⁵ Речь идет о том, как героиня повести, девочка-подросток, справлялась с бытовыми трудностями, играя в Робинзона, персонажа ее любимой книги.

удобный момент, — это был мой *остров* [курсив наш. — А.А.], и читатели могут снова и снова обнаружить его во всем, что я написала»⁴⁵⁶.

Действительно, этот *остров*, служивший писательнице противовесом — положительной *альтернативой* жестокой реальности, некий образ рая, идеала будущего (в том числе социального) мы находим во многих произведениях Майеровой. Безусловно, не все ее творчество ярко выражено тенденциозно, не везде на первый план выступает социальная проблематика (как, например, в лирических фельетонах о природе «С лугов и гор» (*Z luhů a hor*, 1919)), а в ранних произведениях социальный идеал будущего еще отсутствует, однако и там мы находим светлые образы, за которые держатся герои. В таких произведениях это прежде всего **образ «райского» сада**, символизирующий социальную справедливость, при которой не строят стены между детьми и природой. Уже в романе «Девственность» героиня вспоминает, как «из рая цветов и песка ее, вместе с игравшими с ней ребятами, одетыми в тряпье, выгонял сторож с розгой»⁴⁵⁷. Этот мотив станет сквозным для творчества Майеровой, а при описании природных красот писательница неоднократно использует эпитет «райский» (см., например, рассказ «Брызжущие воды» / *Tryskající vody* (сборник «Моя родина» / *Má vlast*, 1933), или беллетризованный путеводитель «Поездка по Чехословакии» / *Výlet do Československa*, 1937 и др.). Наиболее развернуто этот символический образ представлен в рассказе «Расколдованный сад» (*Odčarovaná zahrada*, сборник «Путь молнии»). Действие происходит вскоре после событий 1948 г., когда активисты, сознательные жители городского квартала, решили облагородить для детей заросший сад, находившийся до этого в частном владении, и «открыть неведомый забытый островок, который можно превратить в райский сад»⁴⁵⁸. Образ «райского» сада, доступного детям, неоднократно встречается и в фельетонах (например, «Новый свет» / *Nový svět*⁴⁵⁹, «Канун весны» / *Předjař*⁴⁶⁰).

Разумеется, **образы идеальных миров были в сказках**, которые адаптировала и писала Майерова. Самый яркий пример — переработанная писательницей (заявленная как сербская) сказка «Путешествие

⁴⁵⁶ Kovařík V. Marie Majerová. S. 31.

⁴⁵⁷ Majerová M. Panenství. Praha: Československý spisovatel, 1966. S. 151.

⁴⁵⁸ Майерова М. Медальон. Повести и рассказы. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. С. 344.

⁴⁵⁹ Majerová M. Důvěrné stránky. Praha: Odeon, 1966. S 57.

⁴⁶⁰ Ibid. S. 82.

в новое царство» (*Cesta do nového carství*, 1928) про царевича Великой Руси, который мечтал о новом мире: «Я бы хотел быть свободным человеком, чтобы мне не приходилось скрываться и чтобы я мог жить по-своему. Я бы хотел, чтобы никому не было плохо <...>. Я бы хотел, чтобы никто не ездил в золотой карете мимо бедных детей. Я бы хотел, чтобы у садов не было заборов [вновь мотив сада за забором. — А.А.] и все дети в них могли гулять. Я бы хотел, чтобы все, кто работает на фабриках, тоже видели солнце и могли испытывать радость от жизни. Я бы хотел, чтобы не было попов и правителей, но чтобы работающие люди устроили в своей стране все так, чтобы им было лучше всего, чтобы они могли работать на себя, а не на других»⁴⁶¹. После смерти отца царевич отказался принимать корону и организовал власть советов мудрейших мужчин и женщин.

Сказочная образность проникает и в другие произведения Майеровой. Например, в первой ее книге «Рассказы из ада» рабочий, обслуживающий печь металлургического завода, сравнивается с заколдованным принцем, кормящим ненасытного дракона⁴⁶² (заметим, что подобное олицетворение печей присутствует и в романе «Сирена»). Связанные со сказкой тропы именно в таком сборнике, где беспроектная жизнь рабочих действительно похожа на ад, — единственное, что дает надежду читателю (а возможно, и автору) на положительную развязку в перспективе.

Как мы уже отмечали, идея чешской социалистической революции реализуется у Майеровой в художественных произведениях лишь с 1920-х гг., после событий октября 1917 г. Если в романе «Площадь республики» в авторском подтексте кроется, пожалуй, лишь классовая солидарность, то затем возникают уже более конкретные образы идеального социального устройства и пути его достижения. Роман «**Лучший из миров**» рисует все тот же жестокий к трудящемуся человеку мир, лишенный социальной справедливости. Героиня, девушка, вырвавшаяся из патриархальной деревенской жизни, освободившись от тирана-отца, стала жить с мечтой о «новом, прекрасном мире»⁴⁶³. С одной стороны, в ее рассуждениях звучит разочарование в способности «социалистических мыслителей» (вероятно, К. Маркса)

⁴⁶¹ Majerová M. *Cesta do nového carství*. Praha: Komunistické nakladatelství, 1928. S. 5.

⁴⁶² Majerová M. *Povídky z pekla*. Praha: Nákladem Tiskového výboru československé sociálně dem. strany dělnické, [1907]. S. 7.

⁴⁶³ Majerová M. *Nejkrásnější svět*. Praha: Družstevní práce, 1923. S. 138.

действительно добиться победы революции, поскольку во время войны (Первой мировой) рабочий класс не воспользовался моментом, не объединился и не обратил оружие против эксплуататоров. Но после Октябрьской революции она снова стала верить, что «люди обретут взаимное уважение и создадут гармоничное устройство, которое будет называться Соединенные социалистические республики мира»⁴⁶⁴. Она вопрошает: «Должно же быть такое устройство, которое породнит всех существ и достигнет безграничного абсолюта?» — и сама отвечает: «Такой мир, самый лучший, должен существовать, пусть не сегодня, пусть он выдуман, но однажды все же он должен наступить»⁴⁶⁵, — и именно борьбе за этот лучший из миров она решила посвятить свою жизнь. Как видно, образ идеального будущего у героини довольно абстрактен. Помимо этого, в тексте есть лишь общие фразы о власти пролетариата, прекращении эксплуатации, об отсутствии бедности, потому что «не будет ни границ, ни имущества, ни классов, будет лишь свободный человек в свободном человечестве!»⁴⁶⁶ Пути достижения цели (революция?) тоже достаточно абстрактны — организованная дисциплинированная толпа рабочих должна «захватить власть и разделить обязанности и блага согласно моральному закону труда»⁴⁶⁷. Судьба героини трагична, во время восстания она погибла от пули идейного врага⁴⁶⁸.

Таким образом, героиня романа «Лучший из миров» рисует пусть и достаточно развернутый, но все-таки весьма абстрактный образ будущего идеального социума, демонстрируя при этом базовые проявления утопического сознания, причем именно той его стадии, на которой идея значительно далека от конкретного плана реализации. Финал романа пессимистичен, поскольку смерть носительницы идеи символизирует поражение восстания. Майерова как будто демонстрирует одновременно и нежизнеспособность такого типа героя, и невозможность революции в ЧСР на данном этапе. Однако, по сравнению с одиночкой-стрелком в романе «Площадь республики», который был способен лишь на индивидуальный бунт, это был несомненный шаг вперед в борьбе за будущий социализм.

В романе **«Сирена»**, вышедшем уже после «сказки о революции», давшей срез всего чешского общества — «Плотины», Майерова вновь

⁴⁶⁴ Majerová M. Nejkrásnější svět. S. 172.

⁴⁶⁵ Ibid. S. 198.

⁴⁶⁶ Ibid. S. 219.

⁴⁶⁷ Ibid. S. 262.

⁴⁶⁸ В более поздних изданиях романа героиня выжила.

возвращается к изображению близкого ей мира кладненских шахтеров и металлургов сквозь призму отдельных судеб, показывая постепенное осознание персонажами необходимости классовой солидарности. И вновь художественная реальность ее романа исключительно пессимистична — жизнь героев, отдающих себя труду, складывается лишь из нужды, смерти и страданий. Но в какой-то момент на этом фоне вдруг возникает светлая фантазия героя о будущем: «Иногда он представлял себе, — это была самая прекрасная его мечта, — что совершилось чудо и он пришел на завод, как на свой, принадлежащий рабочим. Все товарищи работают там на себя, комитет, состоящий из лучших рабочих и специалистов, руководит производством, другой комитет следит за всеми новыми изобретениями и оказывает поддержку одаренным рабочим <...> Заводской сад с кегельбаном, тиром и павильоном для музыки был расширен, чтобы там могли отдыхать после работы все рабочие, а не только техническая интеллигенция. А потом построили бы хорошие дома для всего персонала. Почему только у директоров и инженеров красивые виллы? Завод должен позаботиться об удобных и приятных условиях быта для всех. Какой бы смысл приобрел тогда труд! Ничего бы не делалось понапрасну. У всего была бы тогда иная цель, чем наполнение карманов алчных хищников! Каждый знал бы, для чего он работает! Ах, как это было бы прекрасно; да, это было бы прекрасно, если бы не было только мечтой! Мечтой, которая так мало может рассчитывать на осуществление! Мир еще так крепко держится на своих устоях. Нигде не видно выхода. Существующий порядок продуман во всех подробностях»⁴⁶⁹. По сравнению с романом «Лучший из миров», здесь дан более локальный и более конкретный образ справедливого социального устройства в масштабе одного завода, однако желанные изменения описаны как идеальная цель без обозначения средств к ее достижению. Интересна также последняя цитируемая нами фраза. Продуманность старого уклада противопоставляется мечте героя, словно подчеркивая ее бесперспективность.

Утопические образы есть и в **фельетонах** Майеровой. Например, в упомянутом выше «Новом свете» она пишет: «Но бедность не продлится вечно... Ведь свет забрезжит даже для тех, кто живет в самых затемненных местах, когда они [обитатели подвалов — А.А.] осознают

⁴⁶⁹ Майерова М. Избранные произведения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1952. С. 438–349.

свое убогое положение и возьмут то, что им принадлежит, что им должно общество <...>, а Новый свет [имеется в виду квартал с лачугами рабочих недалеко от Града — А.А.] сровняют с землей, поскольку никто из его нынешних обитателей не будет там жить»⁴⁷⁰. Или в фельетоне «Кладненский май» (*Kladenský maj*, сборник «С лугов и гор»): «У Кладно есть свой тайный идеал, идеал сказочной страны, где работник был бы человеком и сам бы себе давал свободу. И иначе невозможно, иначе не было и не будет, поскольку внизу, под землей, в соседстве с горячими газами и под рушащейся земной утробой, адская атмосфера <...> Чем хуже там внизу, тем сильнее его вера, что должно быть иначе и что настанет момент, когда он завоюет мир»⁴⁷¹.

Творчество Майеровой после 1945 г., разумеется, лишено мрачного трагизма межвоенных лет. Ему присуща идеализация новой действительности, доходящая до утопичности (рабочие, наконец, получили заслуженные блага, и человек стал лучше под влиянием справедливого общественного устройства), в особенности идеализируется коллективизм рабочих. Например, в рассказе «Путь молнии» из одноименного сборника вредительство по отношению к общему имуществу кажется нереальным, поскольку сознательные граждане на это просто не способны. Конфликт здесь создается за счет внешних, не связанных с общественным устройством факторов — это удар молнии, из-за которой загорелась трансформаторная будка. В сборнике «Дикий запад» создаются негативные образы идейных врагов, бегущих за границу в поисках «рая изобилия» и не знающих слова «родина». Они представляются последними пережитками старого мира. Интересен рассказ с элементами публицистики «Гудец и министр» (*Hudec a ministr*, сборник фельетонов разных периодов «Задушевные страницы» / *Důvěrné stránky*, 1966), в котором герой «Сирены» попадает в социалистическое Кладно, где его мечта претворена в жизнь.

С другой стороны, Майерова начинает идеализировать и героизировать прошлое. Если Гудец из «Сирены» лишь мечтал о социалистическом будущем, то, например, в рассказе «Красное знамя» (*Rudý prapor*, сборник «Путь молнии»), помещая персонажа в ту же межвоенную эпоху, Майерова делает его активным борцом, преследуемым за свои взгляды. Акцент на героическую борьбу сделан и в сборнике «Поющий Китай», где идиллической картины современности нет.

⁴⁷⁰ Majerová M. *Důvěrné stránky*. S. 57.

⁴⁷¹ Majerová M. *Z luhů a hor*. Praha: Holubice, 1919. S. 111.

В сборнике «Полька обувщиков и другие радости» появляются уже новые социальные фантазии о будущем, когда «идея мира между народами станет хартией, управляющей человечеством, и побудит индивидов жить в мире между собой, поскольку в каждом из них разовьются и реализуются самые прекрасные человеческие качества. И хотя сегодня такое будущее кажется утопией, мы верим в нее, потому что это единственно возможное будущее людей»⁴⁷².

В рассмотренных произведениях довоенных лет (до 1945 г.) мы неоднократно отмечали пессимизм, мрачность и трагизм воссоздаваемой писательницей действительности. Изображение реальности порой настолько негативно, что доходит до гротеска⁴⁷³. В этом смысле творчество писательницы демонстрирует высокий **антиутопический потенциал**, однако, изображая тяжелую жизнь отдельных представителей рабочего класса, она не давала картину всего социума (общая панорама появилась лишь в «Плотине»). Таким образом, действительность в творчестве Майеровой представлена контрастно: с одной стороны — тяжелая жизнь трудящихся, а с другой — их «острова», мечты о светлом будущем. Отметим, что подобная дихотомия восприятия мира присуща многим создателям утопий.

Кроме того, в связи с проблемой утопии и антиутопии в творчестве Майеровой нельзя не учитывать **антирелигиозный пафос** ее произведений. Герои не ходят в храм, не верят в Бога (сама писательница официально стала атеисткой уже в 1901 г.). Вместо этого они предаются фантазиям об идеальном обществе — в этом проявляется еретическая природа утопии Майеровой. Религиозные метафоры в ее произведениях имеют в основном нейтральный (устойчивые выражения), но иногда подчеркнуто ироничный характер. Яркой деталью, например, становится название пивной «В раю», которое появляется в «Сирене» и в некоторых рассказах. Это место является своеобразной отдушиной для рабочих, оставляющих там львиную долю своих денег.

Интересный элемент антиутопического жанра мы наблюдаем в рассказе «В поисках родины» (*Hledání domova*, 1931) — это **враждебность городской среды к человеку** (рабочим и бедноте): дома,

⁴⁷² Majerová M. Ševcovská polka a jiné radosti. Praha: Československý spisovatel, 1961. S. 18.

⁴⁷³ Например, в романе «Лучший из миров» — см.: Кузнецова Р.Р. Мария Майерова: жизнь и творчество. С. 73. В романе «Шахтерская баллада», продолжении «Сирены» уже тотального трагизма нет, героям присущ оптимизм, они умеют радоваться жизни.

в которых на стадии проектирования им отдавались подвалы и чердаки; прямые улицы, чтобы они быстрее толпой добирались до работы; и даже лабиринты городских парков, которые, по мнению автора, были предназначены только для тех, кто мало трудится⁴⁷⁴. Кроме того, образы замкнутых темных пространств, где живут городские жители из социальных низов, непременно появляются во многих произведениях Майеровой.

Яркие примеры социальных контрастов, тяготеющих к утопии и антиутопии, дает книга путевых очерков **«День после революции»**, где изображаются два мира середины 1920-х гг. — страны Советов и капитализма. Последний представлен отчасти Польшей, через которую писательница проезжает на поезде, отчасти в виде пережитков прошлого на территории СССР (исторической России). В этом случае мы можем говорить о присутствии в одном тексте признаков как утопического, так и антиутопического сознания.

Отправляясь в поездку в 1924 г., Майерова, с одной стороны, как и многие другие левые литераторы, стремилась привести на родину настоящую «правду», тонувшую в отрицательных или неоднозначных откликах об СССР таких авторов, как Г. Уэллс, А. Жид и др. Уже во введении к книге она предопределяет свои впечатления о стране, где никогда не была, и пишет о «мечте о чем-то положительном, позитивном, о том, что бы гарантировало перемену мира к совершенству [курсив наш. — А.А.] <...>, лучшее будущее»⁴⁷⁵. Для Майеровой Москва словно «сказка детства»⁴⁷⁶, а о Советской России она говорит как о «форменном чуде»⁴⁷⁷. Посещение советских фабрик было для нее «настолько поражающим и возвышающим, как будто верующий христианин при жизни перешагнул порог рая»⁴⁷⁸. Социалистический путь видится автору неотвратимым и для Европы⁴⁷⁹.

Тексты очерков демонстрируют целый ряд признаков утопического сознания. Несмотря на то, что писательница попала в Страну Советов на стадии, по ее словам, «косметического ремонта», когда на фабриках еще не хватало материалов и спецов, а с некоторых зданий еще свисала штукатурка, этот новый мир для Майеровой — совершенная

⁴⁷⁴ Majerová M. Hledání domova. Praha: Československý spisovatel, 1956. S. 130.

⁴⁷⁵ Majerová M. Den po revoluci. Praha: Komunistické knihkupectví a nakladatelství, 1925. S. 5.

⁴⁷⁶ Ibid. S. 32.

⁴⁷⁷ Ibid. S. 223.

⁴⁷⁸ Ibid. S. 245.

⁴⁷⁹ Ibid. S. 297.

система, вершина развития человечества, пусть и продолжающая страхивать с себя остатки прошлого (1). Очень ярко здесь изображается коллективизм, принцип общего во многих областях жизни, приоритет «мы» над «я» — например, делается акцент на концепции общих детей, когда советские женщины кормили чужих младенцев из-за большого количества сирот, и на идее разрушения традиционной семьи (опоры капиталистического общества), или в духе буколической поэзии описывается массовое купание москвичей жарким летним днем нагишом, удивившее европейскую делегацию (7).

Кроме того, в очерках отражена регламентация повседневной жизни — СССР представляется миром идеальной дисциплины и чистоты, за нарушение общественного порядка установлены высокие штрафы, что автор, вероятно, считает очень эффективным средством (5). Очевидна у Майеровой и «факторность» (9) — отбор материала для очерков обусловлен идеологическими мотивами. Лишь изредка сквозь радужный мир просвечивают некие «наказания» за нарушение правил или огромное количество сирот, с которым, впрочем, Советский Союз успешно справляется, делая из них сознательных граждан (детей писательница называет «материалом, полностью отрезанным от старого мира», и именно они становятся основой мира нового⁴⁸⁰). Наблюдается у Майеровой и антиисторизм — автор не говорит о революции как о реальном историческом событии с присущими ему причинами и следствиями, молчит об убийствах, грабежах, арестах и ссылках (8). Лишь несколько раз для «сакрализации» революции упомянуты «кровавые жертвы» со стороны рабочих⁴⁸¹.

Присутствуют в очерках и некоторые жанровые черты утопии. Здесь реализуется принцип географической изолированности. Граница с СССР для Майеровой — «занавес, скрывающий захватывающее зрелище»⁴⁸², ее символизирует кладбище жертв Первой мировой войны: «военное кладбище символически закрывает за нами капиталистическую Европу»⁴⁸³. Этот интересный образ отсылает к обряду инициации, частому явлению классической утопии, когда герою нужно преодолеть некое препятствие, рубеж, чтобы попасть в «иной»,

⁴⁸⁰ *Majerová M.* Den po revoluci. S. 103.

⁴⁸¹ *Ibid.* S. 84, 153, 248, 259, 313.

⁴⁸² *Ibid.* S. 23.

⁴⁸³ *Ibid.* S. 25.

загробный мир, а в случае утопии — в мир идеальный. Цель этого путешествия — обретение сакрального знания, посвящение, чтобы дать «рабочим всего остального мира опору и уверенность, что они борются не за сектантский фантом, но за <...> новые нравственные ценности, за новый мир»⁴⁸⁴. Подобно героям-путникам классической утопии, Майерова с проводниками посещает множество социальных, общественных и культурных учреждений.

«Герои» Майеровой четко делятся на положительных и отрицательных. Представители Советской России прописаны довольно однообразно — это преобразованные пореволюционной действительностью, дисциплинированные, целеустремленные, искренние, свободные новые люди, в которых воплощена «чистота идеологии»⁴⁸⁵. Представители старой России всегда изображены отталкивающие — и физически, и морально.

Стране Советов у Майеровой противопоставлен негативный образ мира старой Европы и исторической России. Перрон польского приграничного вокзала у нее звучит (под ногами) по-тюремному, и кофе, купленный на станции, не имеет вкуса. В Польше Майерова видит угнетенный народ, «толпу без цвета и искры»⁴⁸⁶, ей «не хотелось осматривать архитектуру храмов», были «противны дворцы», «не хотелось смотреть на офицеров, обвешанных серебром, как новогодние елки»⁴⁸⁷. В Советском Союзе тот же старый мир символизируют пережитки НЭПа, которые постепенно исчезают, и следы быта царской России, которая буквально «разлагается на улицах, как труп на солнце»⁴⁸⁸. К ней принадлежит, например, бывший генерал, в парадном мундире чистящий прохожим ботинки, а также чудом сохранившиеся частные магазины, торгующие товаром «по нехристианским ценам», и ветшающие церкви. Социальные завоевания СССР постоянно сравниваются с состоянием общества в дореволюционной России или в современной автору Европе, и всегда не в пользу последних. Самый яркий образ «уходящей в прошлое» России — это Хитров рынок, социальное «дно», где обитают «неисправимые бродяги». Побирающихся на улицах беспризорников Майерова именует «паразитами», которых «несколько раз хватали, увозили в детские дома <...>, но они

⁴⁸⁴ *Majerová M. Den po revoluci. S. 25.*

⁴⁸⁵ *Ibid. S. 52.*

⁴⁸⁶ *Ibid. S. 10.*

⁴⁸⁷ *Ibid. S. 13.*

⁴⁸⁸ *Ibid. S. 96.*

всегда убегали»⁴⁸⁹, и уверяет, что они лишь притворяются несчастными и больными, чтобы вызывать к себе жалость. Тем самым те, кто в новый мир не вписываются, исключаются из него любыми способами⁴⁹⁰.

Таким образом, Майеровой удастся создать в, казалось бы, не слишком подходящем для подобных целей жанре путевого очерка яркий утопический образ советской России⁴⁹¹ и по контрасту с ним — пунктирно очерченный антиутопический образ старого капиталистического мира.

§ 3. РОМАН «ПЛОЩАДЬ РЕСПУБЛИКИ» КАК АНТИУТОПИЯ

Роман «Площадь республики» Майерова, очевидно, начала писать вскоре после возвращения из Парижа, его долго не публиковали отдельной книгой, и вышел он только в 1914 г. Писательница всегда испытывала особый интерес к Франции, родине «Интернационала» и Великой революции, и французской культуре, однако и тесное общение с парижскими анархистами (подобно герою романа «Площадь республики», она ездила с ними на морское побережье), и наблюдение за социальным устройством французской республики принесли ей разочарование. Она увидела «черную изнанку» «бумажной демократии» и «омещанивание рабочих», что контрастировало с последующей поездкой в СССР⁴⁹². Роман отразил глубокий пессимизм Майеровой в отношении перспектив рабочего движения, который критики второй половины века обычно связывали с «оппортунистскими» тенденциями, возникшими в начале 1900-х гг. в социально-демократической партии.

Действие романа «Площадь республики» строится вокруг личности главного героя — Луки Вршина (в более поздних изданиях — Вершинина)⁴⁹³, литовского еврея, бежавшего из России от преследований

⁴⁸⁹ Majerová M. Den po revoluci. S. 192.

⁴⁹⁰ Подробнее об утопичности очерков «День после революции» см.: Амелина А.В. Утопичность в восприятии Советской России ...; об идеализации советской действительности в чешских путевых очерках см.: David J., Davidová Glogarová J. Cestopisy a reportáže ze Sovětského svazu mezi dvěma světovými válkami (1918–1939) // Kuděj. Ročník 17/2016. Číslo 1–2. S. 58–85.

⁴⁹¹ Очерки о более поздних поездках Майеровой в СССР написаны в подобном духе — см. упомянутую книгу «Победоносное шествие», однако в послевоенных текстах вместо остатков старого капиталистического мира советской идее противопоставляется внешняя угроза.

⁴⁹² Majerová M. Den po revoluci. S. 5.

⁴⁹³ Имя главного героя можно считать говорящим, поскольку очевидны отсылки к персонажам русской литературы — Александру Игнатьевичу Вершинину из пьесы А.П. Чехова «Три сестры» и, возможно, Луке из пьесы М. Горького «На дне».

за революционную деятельность. Его прототипом стал русский анархист, выстреливший в офицера 1-го мая 1906 г. в Париже на Площади республики во время первомайского шествия, — Майерова стала свидетелем этого события. В опубликованной в 1929 г. (по материалам ее публичных лекций) брошюре «Заглядывая в художественную мастерскую» (*Pohled do dílny*), она описала это происшествие и его героя: «Я не знала этого юношу, но все-таки я его знала. Он был моего возраста и принадлежал к тому же кругу людей, с которым я общалась. Я его никогда не видела, но все-таки как же он был мне близок и знаком! Его история характерна для предвоенного периода. Это история человека, ожидающего революции, которому долгое ожидание спустя время опротивело и который приступил к прямому действию. Я описала не его историю, а историю многих ему подобных»⁴⁹⁴.

Очевидно, в связи с этими высказываниями в критике второй половины века наметилась тенденция сближения авторской позиции Майеровой со взглядами ее героя (в упомянутых работах И. Гаека, Р.Р. Кузнецовой и др.). В тексте «Заглядывая в художественную мастерскую» (переизданном в 1950 г.) есть также следующие слова, которые вкупе с тем, что Майеровой герой был «близок и знаком», можно трактовать как отождествление позиции писательницы и героя: «Если я борюсь за что-то в своем творчестве (а любое творчество — это борьба), то я борюсь за революцию, потому что в ней я вижу единственную возможность новой социальной организации жизни и основы новой культуры, нового искусства»⁴⁹⁵. Однако следует учитывать, что эти слова были произнесены Майеровой 23 февраля 1929 г., в последний день 5-го съезда компартии ЧСР, итогом которого стал курс на большевизацию, и что Майерова, возможно, стремилась четко обозначить свою позицию в сложных обстоятельствах. Но даже без учета этого факта, вывести отсюда самоотождествление писательницы с героем невозможно.

Это подтверждает сам художественный мир произведения, а также косвенно — восприятие критиками героя как фанатичного мечтателя в рецензиях на первое издание. Кроме того, некоторую определенность вносит интервью Майеровой 1930 г., в котором она поясняет в связи с переизданием романа в 1929 г.: «Я хотела показать, с одной

⁴⁹⁴ Majerová M. *Pohled do dílny*. Praha: Čin, 1929. S. 15–16.

⁴⁹⁵ Ibid. S. 36.

стороны, Луку Вршина, мечтателя, а с другой стороны — Либертада, анархиста-нигилиста. Уже тогда я смотрела на проблему с точки зрения марксизма, отрицая и мечтательство, и нигилизм. И при переработке темы, пройдя определенную идейную школу, я осталась на той же позиции»⁴⁹⁶. Напомним, что ощутимую в подтексте «веру социалистки в силу организованных масс», с вершины которой писательница критиковала своих героев, приписывал Майеровой еще в 1914 г. критик социал-демократической газеты «Право лиду» (где работала и сама писательница) Ф.В. Крейчи⁴⁹⁷.

И в завершение добавим, что в 1915 г. Майерова опубликовала своего рода «пояснительную» статью «Трагедия мечтателей», где она выступила против утопических фантазий, которые были характерны для первой половины XIX в., против своего рода «неполитизированной» веры в светлое будущее. Она пишет, что к концу века многие мечтатели перешли к планомерной политической работе, добиваясь политических гражданских прав для пролетариата, но и в XX в. остались, пусть и постепенно вымирая, некоторые утописты. «Им не хотелось ждать естественного восхода солнца, они хотели насильем обрушить на землю небесное светило <...> Им, строителям воздушных королевств, не хотелось солидного строения, фундамент которого заложило современное мировоззрение и первые камни которого укладывал такой рабочий, как Маркс»⁴⁹⁸.

Эти высказывания Майеровой демонстрируют однозначно негативную оценку ею и утопистов анархистского толка, и бессмысленных подвигов одиночек. Всему этому она противопоставляет марксизм, планомерную работу, ожидание «естественного восхода солнца» — а революция, в пользу которой Майерова высказалась в 1929 г., у нее не фигурирует (впрочем, возможно, что в годы цензуры Первой мировой войны она и не могла фигурировать — даже эта статья вышла с купюрами).

Таким образом, еще раз это подчеркнем, в своем романе Майерова продемонстрировала абсолютный идейный пессимизм. С одной стороны, она подвергла разгромной критике утопический анархизм, с другой — бунт мечтателя-одиночки. Идея революции в этот период

⁴⁹⁶ Ptáček L. Rozhovor s Marií Majerovou // Rozpravy Aventina. Ročník 5/1929–1930. Číslo 19. 05.11.1930. S. 219.

⁴⁹⁷ [Krejčí F.V.] K. Marie Majerová: Náměstí republiky.

⁴⁹⁸ Majerová M. Tragedie snů // Akademie. Ročník 19/1914–1915. Číslo 6. 03.1915. S. 207.

ее творчества еще не возникла и не нашла какой-либо реализации в художественном тексте, и если вера в социалистическое будущее и в силу организованных масс у нее и присутствует, то действительно лишь в подтексте.

Сюжет романа по нарастающей отражает эволюцию восприятия героем анархистов и их концепции от воодушевления до горького разочарования — и на идейном уровне, и на личном, в особенности это касается их лидера, А. Либертада. С другой стороны, для характеристики коммуны Майерова представила целый ряд типажей, и женщин, и мужчин, причем важное место занимают в произведении взаимоотношения героев, их любовные связи и чувства — именно эту сюжетно-образную часть романа писательница заметно сократила в пользу идейной в последующих изданиях.

Совмещение этих двух линий (идейно-мировоззренческой и чувственно-любовной) наблюдается в образе главного героя. Восприятие действительности дается в романе преимущественно с точки зрения Луки, писательница скрупулезно прослеживает изменения его психологического состояния, усиливая внутреннее напряжение под влиянием внешних обстоятельств. Он не только разочаровывается в идеях анархизма и развенчивает их лидера, но, будучи невинным, начинает питать любовные чувства к одной из девушек коммуны (этот аспект сюжета — влюбленность героя — также был сведен на нет в переизданиях). Пытаясь дать объяснение его поступку, Майерова показывает поведение Луки, доведенного практически до помутнения рассудка и фанатически одержимого лишь идеей добиться справедливости для пролетариата.

Тем самым «Площадь республики» — это не только социально-политический роман, но и попытка психологического анализа действий фанатика. Заметим, что литературные критики в своих работах данный факт не отразили, а после Второй мировой войны они были склонны, как мы указывали выше, рассматривать Луку в первую очередь как средство критики анархизма и представлять его жертвой влияния анархистов⁴⁹⁹. Мы же, в свою очередь, утверждаем, что этот центральный персонаж как носитель системы ценностей и идей и как объект авторского критического осмысления был не менее полноценен, чем Либертад и анархисты.

⁴⁹⁹ Речь идет в первую очередь о рассмотренных выше монографиях И. Гаека и Р.Р. Кузнецовой.

Итак, в романе изображается столкновение двух концепций, и обе раскрываются постепенно, по мере развития действия. **Лука** представит с самого начала «русским эмигрантом и **человеком, который руководствуется чувством, а не разумом**»⁵⁰⁰. Само по себе такое противопоставление отражает конфликт с утопичностью, опирающийся исключительно на человеческий разум. В связи с этим действительность представляется сквозь призму изменений психических состояний героя от его участия в протестных шествиях в Вене, откуда он приехал во Францию («Море голов, разгоряченных прекрасной мечтой, ввергла Вршина в безумие»⁵⁰¹), его парижских разочарований в Республике (когда, провожая в ночлежку бездомного французского гражданина, он непрестанно повторял слово «республика», словно переставая улавливать его смысл⁵⁰²) вплоть до «истерического» состояния в финале, когда Лука окончательно разочаровался в Лебертаде и решил стрелять.

Двадцатилетнему юноше еще в Вене хотелось, чтобы «завтра, в ближайший час человечество возродилось и начало жить справедливой жизнью»⁵⁰³, ему грезилась «великая революция: быстрые суды, кровавые казни тиранов, уничтожение ненавистных зданий»⁵⁰⁴, однако, когда «река» людей превратилась в «змею»⁵⁰⁵, Лука уехал в Париж (который он сначала воспринял восторженно, как и самих анархистов), в стремлении отдаться идее и готовый ради нее на любые жертвы. Устроившись в швейный цех, он попытался вести среди рабочих пропаганду классовой солидарности, выступая против эксплуатации, причем его не интересовал результат — только действие. Одержимый идеалистическим представлением о том, что если рабочий будет работать на себя, то станет уважать результат своего труда и качество продукции повысится, он потребовал от директора выдавать для работы хотя бы лучшие материалы и был сразу уволен, и вместе с тем разочарован в пропагандистской деятельности⁵⁰⁶.

⁵⁰⁰ Majerová M. *Náměstí republiky*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1914. S. 316.

⁵⁰¹ Ibid. S. 9.

⁵⁰² Ibid. S. 224–225.

⁵⁰³ Ibid. S. 13.

⁵⁰⁴ Ibid. S. 9.

⁵⁰⁵ Ibid. S. 11.

⁵⁰⁶ Ibid. S. 194.

Оставшись без работы, Лука воспринимал Париж пессимистично, видя вокруг лишь нищету и несправедливость. С Республикой было покончено⁵⁰⁷, все беды казались следствием социального устройства (даже утонувший в реке мужчина⁵⁰⁸). От голода герой задумался о краже, но не решился на нее, поскольку «был так воспитан»⁵⁰⁹. Тем более у него позже вызвала удивление способность других смеяться над убийством⁵¹⁰. Вскоре его разочаровал и пролетариат, вырождающийся в мещан⁵¹¹, пока «новый пролетариат», миллионы нищих без специальности, толкают тяжелые тачки⁵¹².

Одно разочарование Луки нанизывалось на другое — Республика, пропагандистская деятельность, мещанство пролетариата и, наконец, анархисты. И вот герой оказался в одиночестве, в состоянии, близком к психозу, с мыслью, что при завоевании лучшей жизни для пролетариата без кровопролития не обойтись⁵¹³. Пытаясь рационально обосновать свои намерения, он приходит к выводу, что любая власть состоит из отдельных людей, и чтобы ее свергнуть, их нужно «отстреливать по одному»⁵¹⁴. Лука непрестанно шептал себе эту фразу, отбросив привитые ему нравственные нормы.

Идейная основа видящегося Луке счастливого будущего, таким образом, предстает в романе довольно туманной, он грезит лишь о некой абстрактной «справедливости» для пролетариата. Плановая организационно-политическая работа ему не удалась, для нее он слишком пылок и наивен, его стихия — это разрушение: казнить, уничтожать, отстреливать и только потом думать, что делать дальше, ибо «хуже уже не будет»⁵¹⁵. Его неясная, размытая в деталях утопия, стремящаяся к реализации здесь и сейчас, является крайней формой утопизма, которая описана в работе М. Ласки⁵¹⁶, где огненная (кровавая) река революции у порожденных французской республикой новых носителей утопических идей, освобожденных от конкретики, служит и средством, и одновременно целью.

⁵⁰⁷ Majerová M. Náměstí republiky. S. 226–227.

⁵⁰⁸ Ibid. S. 236.

⁵⁰⁹ Ibid. S. 277.

⁵¹⁰ Ibid. S. 294.

⁵¹¹ Ibid. S. 295.

⁵¹² Ibid. S. 296.

⁵¹³ Ibidem.

⁵¹⁴ Ibid. S. 297–298.

⁵¹⁵ Ibid. S. 297.

⁵¹⁶ Ласки М. Утопия и революция.

С другой стороны, в романе Майеровой последовательно характеризуются **взгляды французских анархистов**⁵¹⁷. Вначале их жизнь кажется реализованной утопией. Коммуна живет вне государственной системы, они заселили пустой дом, владелец которого пропал без вести, они выручают друг друга и трудятся сообща, объединенные идеей, они ездят на побережье, где живут в свое удовольствие, наслаждаясь природой и вином, они не признают частной собственности и семьи, исповедуют свободную любовь, на улицах «поют о новом рае для человека, созданном анархизмом»⁵¹⁸. Их жизнь показалась герою миниатюрной моделью идеального мира⁵¹⁹ — по его мнению, Либертаду удалось воплотить в реальность коммунизм.

Попав вначале в коммуну Либертада, Лука впоследствии знакомится и с другими французскими анархистами. Отдельно следует отметить эпизод с Э. Параф-Жавалем, который считал, что только наука способна претворить в жизнь лозунги свободы, равенства и братства, и проводил эксперименты над людьми. Когда же по его вине мальчик из-за жестокой заправки оказался парализован, анархист лишь пожал плечами: «Жертвы есть везде»⁵²⁰, — сказал он, не проявив какого-либо сочувствия.

Однако вскоре оказывается, что идеи анархистов не могут быть воплощены за пределами их коммуны и бескровная социальная революция возможна только «через несколько десятков лет»⁵²¹ или вовсе лишь в неопределенном будущем. Создание нового мира обусловлено освобождением от всех предрассудков. Ж. Грав утверждал, что «тот, кто хочет делать революцию, сам должен сначала из себя вымести старые предрассудки, понять его [их] абсурдность и построить себе новый идеал жизни»⁵²². Тем самым каждый человек маленькими шажочками приблизит мир к возможности революции «лишь

⁵¹⁷ О критике взглядов анархистов в романе см. также: Амелина А.В. Утопичность в романе Марии Майеровой «Площадь республики» // Славяноведение. 2021. № 3. С. 57–63. В этой статье, однако, нами допущена неточность — позиция Луки отождествлена с позицией автора. Более глубокое изучение материала позволило нам прийти в данной работе к иному мнению.

⁵¹⁸ Majerová M. Náměstí republiky. S. 45.

⁵¹⁹ Ibid. S. 103.

⁵²⁰ Ibid. S. 73.

⁵²¹ Ibid. S.162.

⁵²² Ibid. S. 206.

после долгого эволюционного труда»⁵²³ — в этом и заключается суть «прямого действия».

Столь далекий идеал будущего ставит под сомнение образ жизни анархистов в настоящем. Непризнание частной собственности позволяет им не испытывать угрызений совести за кражи, а лозунг свободной любви служит прикрытием распущенности и безответственности. Их гедонизм, забота в первую очередь о собственной сытости, осторожность и нежелание рисковать своей безопасностью в борьбе за будущее делает их эгоистами в глазах Луки.

Особо следует выделить критику анархизма с [авторской] позиции социализма, которая также нарастает по мере развития действия. Отношение анархистов к активистам пролетариата ироничное: «Они пекутся о будущем государстве, а у самих ботинки каши просят и живот урчит»⁵²⁴. Сам же Либертад и вовсе исключает рабочих из числа своих соратников: «С исхудавшими пролетариями мы не можем надеяться на достижение наших коммунистических мечтаний. Только когда они научатся как следует есть три раза в день...»⁵²⁵. Высказывания Либертада о том, что неважно, кто правит страной, и что «чем больше тиран, тем скорее он приведет людей к разуму»⁵²⁶, зародили первые серьезные сомнения в душе восторженного Луки. Отрицание всякой власти противопоставлено у анархистов классовому мышлению. Грав, к примеру, не хотел свергать один класс, чтобы посадить на его место другой, он выступал против любой власти⁵²⁷. Отношение к труду также было иным: анархисты не хотели насильно организовываться и кого-либо принуждать к труду, они лишь стремились воспитать сознательного индивидуума и тем самым навсегда решить проблему⁵²⁸.

Критика в адрес анархистов со стороны Луки звучит в основном в конце романа в его внутренних монологах, однако негативное отношение к ним очевидно в авторском тексте уже с первых глав. Взгляды автора и Луки и на Париж, и на анархистов в начале романа расходятся, восторженность героя контрастирует со скептицизмом рассказчика. Когда Лука только приехал в город, у него в ушах восторженно

⁵²³ Majerová M. Náměstí republiky. S. 207.

⁵²⁴ Ibid. S. 62.

⁵²⁵ Ibid. S. 90.

⁵²⁶ Ibid. S. 131.

⁵²⁷ Ibid. S. 209.

⁵²⁸ Ibid. S. 258.

стучало: «Париж! Париж!», в то время как автор в описании тут же указывает на грязный перрон и неприветливость служащих⁵²⁹. Эти детали Лука как будто не замечает, однако потом, спустя время, он про них вспомнит⁵³⁰. Постоянное использование Майеровой несобственно-прямой речи создает эффект слияния подсознания героя с авторским повествованием.

В самом начале автор подмечает ложь и бахвальство одного из анархистов⁵³¹, называет общение Либертада с женщинами «змеиным шипением»⁵³², его самого — сектантом⁵³³, а устами других героев — торговцем, продающих клиентам свои идеи⁵³⁴, в то время как Лука этого не замечал, считая его пророком Моисеем⁵³⁵. Лишь в самом конце романа, когда Лука случайно услышал, как Либертад пытается соблазнить одну из девушек коммуны, и прозрел, осознав, что тот ничем не отличается от мещан⁵³⁶, точки зрения автора и героя сходятся.

Идеи анархистов оказались утопией, значительно отличающейся от представлений Луки. Вместо действия «здесь и сейчас» они предлагали далекий образ идеального будущего «навсегда» без тиранов и власти, которое настанет в результате внутренней работы каждого человека до полной победы в нем разума. Эта утопия была гораздо ближе к проектам платоновского типа, поскольку не предполагала какой-то программы действий по реальной трансформации социума: он должен измениться сам собой, когда изменится человек.

Таким образом, в романе «Площадь республики» Майерова сталкивает и критически осмысляет сразу две утопические концепции, зиждующиеся на двух полярных трактовках «прямого действия» и представляющие два крайних варианта утопического мышления — далекой утопии, построенной на внутреннем самосовершенствовании человека, и радикального утопизма, направленного на сиюминутное разрушение существующей системы. Различие в понимании «прямого действия» легло в основу конфликта в ключевом эпизоде романа:

⁵²⁹ Majerová M. Náměstí republiky. S. 15.

⁵³⁰ Ibid. S. 29.

⁵³¹ Ibid. S. 39.

⁵³² Ibid. S. 46.

⁵³³ Ibid. S. 98.

⁵³⁴ Ibid. S. 77.

⁵³⁵ Ibid. S. 80.

⁵³⁶ Ibid. S. 303–304.

Либертад иронично назвал то, как Лука подхватил падающего на пол заигравшегося в коммуне ребенка, «прямым действием»⁵³⁷, после чего юноша решился стрелять.

Осмысление двух утопических концепций являлось сюжетным стержнем произведения и выступило отправной точкой для раскрытия остальных сюжетных линий и тематических пластов. Поэтому произведение мы считаем полноценной антиутопией. Здесь очевиден ряд признаков антиутопического сознания. Отвергая утопические идеалы, автор демонстрирует полное отсутствие перспективы построить лучший мир и не дает какой-либо альтернативы (вера автора, читающаяся «между строк», едва ли претендует на эту роль; 1, 2, 8). Обе эти утопии в романе развенчивает человек, изображенный как существо, подчиняющееся своим чувствам, природным инстинктам и даже низменным потребностям (это касается и Луки, и Либертада, и целого ряда других персонажей; 4). Кроме того, роман стал актуальной и яркой демонстрацией полемики с господствующими в то время утопическими идеями, она лежит на поверхности и является своеобразным документом эпохи (12). И, наконец, в своем произведении Майерова подвергла утопические проекты испытанию художественной реальностью — и оба они провалились: Лука, выстрелив к капитана, ничего не добился и попал в тюрьму, где вскоре заболел, а почти все соратники Либертада его покинули, уйдя в мещанскую среду (13).

При всей несомненной антиутопичности романа читатель, впервые прочтя его, едва ли бы вспомнил про жанр антиутопии. Здесь нет привычной фантастичности, нет рамочной композиции, иносказаний, стилизаций и новояза, нет пространственной изолированности и временной удаленности — действие, казалось бы, происходит в знакомом автору и читателю мире. Однако есть важный нюанс — Франция, страна революции и свободы, изначально воспринималась героем (да и самой Майеровой, как она признавалась) сквозь призму завышенных ожиданий. Несмотря на ее географическое положение, политически она представляла собой своего рода остров свободы, окруженный европейскими монархиями (вызывая своей экзотикой интерес чешского читателя). Но такой идеалистический образ по мере развития действия развенчивается.

⁵³⁷ Majerová M. Náměstí republiky. S. 316.

Время романа линейно и вполне точно датируется, действие охватывает около девяти месяцев, с лета 1905 г. до мая 1906, то есть принадлежит совсем недавнему прошлому (относительно времени создания романа). Оно раскрывает события во всем их динамизме и историзме — противопоставление застывшего времени антиутопической системы и динамики героя, выявленное в качестве одного из признаков жанрового инварианта в теоретической главе, здесь практически не выражено.

Сюжет романа, в отличие от многих антиутопий, не динамичен и развивается настолько, насколько эволюционируют идеи героев, а психологическое напряжение, снятое яркой кульминацией — выстрелом Луки, достигается за счет описания его чувств. При этом полюбившиеся впоследствии авторами антиутопий элементы детектива и приключенческих жанров у Майеровой заменены любовными перипетиями, при изображении которых появляются и вполне откровенные эротические сцены, сближающие роман с так называемой «красной литературой»⁵³⁸. Также отметим, что при раскрытии взаимоотношений членов коммуны поднимаются также важные для писательницы проблемы материнства и роли женщины в обществе. Эти черты оттеняют основную идеологическую линию романа, усиливая его воздействие на читательскую аудиторию.

Важную роль играет свойственный жанру антиутопии мотив путешествия, в ходе которого формируется негативный образ общества. Герой приезжает во Францию и постоянно передвигается — ходит по улицам города, едет к морю, помимо коммуны Либертада, посещает и других анархистов и их собрания и т. д. Во время постоянных перемещений сквозь призму восприятия Луки дается пестрая картина жизни и французской столицы, и анархистского сообщества. Конфликт романа, построенный на идейных противоречиях героя с обществом анархистов и на противопоставлении их коллектива его индивидуальности, также является характерным для антиутопии, однако в данном случае, что является спецификой романа, автор, делая героя носителем утопической идеи, критикует обе позиции.

Система персонажей в романе достаточно разветвленная, нельзя сказать, что они делятся автором на положительных и отрицательных (как это происходит обычно в антиутопиях), они показаны (даже

⁵³⁸ Papoušek V. a kol. Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923. Praha: Academia, 2010. S. 238.



если не всегда подробно прописаны) реалистично — живыми людьми со своими чувствами и слабостями. Рядовые члены коммуны — это отказавшиеся от общества юноши и девушки, ищущие свободы и революционной новизны. Исключением выступает Либертад, который изначально представлен автором в негативном свете. Его образ в сознании Луки постепенно блекнет, снижаясь от пророка до тирана — как блекнут и сами идеи анархизма. Кроме того, герой со временем начинает испытывать романтические чувства к Росите, девушке из коммуны, которая выступает его проводником по миру анархистов. Появление этих персонажей (тирана и любимой девушки-проводника), а также психологизации главного героя являются уже типичными для жанра антиутопии.

Далее, в романе наблюдается высокая степень описательности и сильна роль диалогов, что более свойственно утопии и ранним антиутопиям. Диалоги выполняют важную функцию передачи идей и их столкновения. Но нарративная структура не стандартна и отражает современные автору тенденции модернистской литературы — как мы уже отмечали, Майерова постоянно использует несобственно-прямую речь, которая может сливаться с авторским голосом, а также внутренние монологи и воображаемые диалоги (Луки с Либертадом). В связи с этим можно утверждать, что Майерова продемонстрировала владение близкими экспрессионизму художественными приемами передачи психических состояний.

Отметим также, что яркий акцент на природной, чувственной и даже животной стороне персонажей и ее противопоставление концепциям, опирающимся на науку и ставящих во главу угла разум, также являются характерными признаками литературной антиутопии. Кроме того, и природа в романе выполняет свойственные жанру функции: вначале героя встречает теплая летняя погода, райский Люксембургский сад⁵³⁹ и морское побережье, однако по мере нарастания разочарования героя преследует дождь, а потом мороз, усиливая тяжесть его идейного конфликта и психического состояния.

Таким образом, роман «Площадь республики», демонстрируя базовые (но не все) признаки антиутопического сознания, на первый взгляд едва ли походит на литературную антиутопию, однако при подробном рассмотрении его художественной системы мы убеждаемся в ее совпадении по многим основным свойствам с устоявшейся

⁵³⁹ Majerová M. Náměstí republiky. S. 68.

в будущем структурой жанра. Это, в частности, дает основания полагать, что, даже если роман не задумывался как литературная антиутопия и несмотря на отсутствие фантастического вымысла, антиутопическое сознание предопределило художественное строение произведения и его сходства с будущей моделью жанра.

§ 4. РОМАН «ПЛОТИНА» КАК АНТИУТОПИЯ

Роман «Плотина» был написан в принципиально иных условиях, чем «Площадь республики». Спустя два десятилетия за плечами уже зрелой писательницы была Первая мировая война, во время которой она добровольцем работала в лазарете, обретение чехами национальной независимости, омраченное провалом попытки установления социалистического строя, Октябрьская революция и поездка в новый мир страны Советов, откуда она привезла утопические восторженные очерки, затем последовали ее вступление в компартию и большая общественно-политическая работа, в том числе на Коминтерн⁵⁴⁰, и, наконец, исключение из партии. В романе «Лучший из миров» появилась, как мы показали выше, новая для Майеровой идея — революции, хотя ни акторов, способных ее совершить, ни перспектив ее претворения в жизнь писательница из-за особенностей социально-политической ситуации тех лет не видела. По сравнению с этим романом, в «Плоте» Майерова сделала следующий шаг, избрав и победоносную революцию, и ее героев. В этом состояла суть идейной эволюции художественного творчества писательницы.

Если жанр романа «Площадь республики» на первый взгляд может вызывать сомнения — к тому же ни критика, ни исследователи никогда не рассматривали его как антиутопию, то насчет «Плотины» они были единодушны и при первом ее издании, и позже: в Чехии ее всегда именовали утопией. Наиболее известный российский исследователь творчества Майеровой Р.Р. Кузнецова считала роман антиутопией⁵⁴¹. С одной стороны, такая разница в терминах связана с тем, что в чешской традиции словом «утопия» может обозначаться образ как позитивного, так и негативного общественного устройства. С другой стороны, при определении жанра важен еще и акцент, та сторона содержания произведения, на которой сосредотачивает свое внимание

⁵⁴⁰ Mandová L. Od Panenství k Divokému západu ... S. 67–68.

⁵⁴¹ Кузнецова Р.Р. Мария Майерова: жизнь и творчество. С. 149–177.

исследователь, поскольку «Плотина», как мы покажем ниже, иллюстрирует оба типа сознания — и утопический, и антиутопический.

Как мы уже отмечали, сам **выбор жанра** утопии многими считался признаком идейного кризиса писательницы, спровоцированного исключением ее из коммунистической партии в 1929 г. Однако в год выхода романа Майерова рассказала, что создавала основной костяк произведения в 1926 г. в Париже, обложившись томами технической литературы, и впоследствии концепция романа не менялась. С 1927 г. отдельные его части публиковались в периодике, а целиком он был напечатан в 1930 г.⁵⁴² Во второй половине XX в. принято было считать, что жанровая форма «утопии» была избрана писательницей из цензурных соображений (это мы поставили под сомнение выше) и для того, чтобы показать неотвратимость наступления социализма (этот тезис нам представляется более обоснованным).

Утопическую форму произведения критики связывали также с тяжелой экономической ситуацией в ЧСР и ожесточением политической борьбы. Предполагалось, что пессимистичный взгляд Майеровой на современность не позволил ей создать реалистический образ победившей революции. В опровержение этой гипотезы приведем высказывание писательницы в статье «Искусство и революция»: «Искусство — это творчество. Искусство означает пересоздание действительности. Творческим усилием из реальности, из грубого, неоднородного и неотсортированного материала создать действительность новую, отсортированную, типизирующую, до однородности пропитанную индивидуальным стилем. Почему я так говорю? Потому что и революция является пересозданием реальности. Революция, опирающаяся на научное знание о действительности, ее неравенстве и несправедливости, переделывает посредством классовой борьбы старую реальность в справедливую, избавленную от нечистот старого порядка, в действительность нового мира» (*Umění a revoluce*, 1956)⁵⁴³. Здесь Майерова тонко подметила то, что мы рассмотрели в первой, теоретической главе (§ 3). Утопическое и художественное сознание демонстрируют родственную природу: они оба пересоздают действительность, выступая ее альтернативой, только у Майеровой утопия заменена революцией как средством ее достижения. В связи с этим

⁵⁴² Majerová M. O svém novém románu // Rozhledy po literatuře a umění. Ročník 1/1932. Číslo 4. 15.03.1932. S. 27.

⁵⁴³ Majerová M. Volání s ozvěnou. Praha: Československý spisovatel, 1960. S. 16.

мы вправе предположить, что революционный роман «Плотина» для Майеровой был не бегством от реальности, как считала критика, а художественным аналогом революции, то есть формой трансформации реальности, передающей оптимистичное восприятие грядущего.

Важно для понимания причин выбора Майеровой жанра «утопии» и то, что к 1932 г., к моменту книжного издания романа, утопия (в чешском понимании термина), как выразился один из критиков (см. выше обзор), уже читателю «осточертела». И действительно, в 1920-е гг. были изданы антиутопии К. и Й. Чапеков, И. Гаусманна, Я. Вайсса, Э. Вахека и других менее известных авторов, не говоря уже о переводной литературе — романах Г. Уэллса, И.Г. Эренбурга, Е.И. Замятина и т. п. Можно сказать, что к 1930-м гг. у чехов сложился вполне определенный образ как «утопического» романа вообще, так и его национальной вариации. Разумеется, Майерова, будучи одним из ведущих публицистов своего времени, была знакома и с этими произведениями, и с полемикой вокруг них. Вот почему «Плотина» стала, в том числе, и художественным откликом на эту полемику.

Действие романа перенесено более чем на тридцать лет вперед, в середину 1960-х гг., и охватывает одни-единственные сутки. Костяк сюжета составляет реализация тщательно продуманного по заветам В.И. Ленина плана пролетарской революции, по ходу осуществления которого дается широкая панорама «прогнившего капиталистического» общества ЧСР. Таким образом, с одной стороны, писательница создает абсолютно негативный, антиутопический образ Чехословакии второй половины XX в., а с другой стороны — рисует в финале его положительную, идеальную альтернативу. План революции строился на создании панических ожиданий вокруг только что завершенной огромной плотины в окрестностях Праги. Бунтовщики распространили слухи, что из-за коррупции и воровства при ее строительстве конструкция плотины не выдержит первого же пуска воды и рухнет. На фоне возникшей паники финансовые воротилы и политики, причастные к строительству, сбежали из столицы, и власть в ней была захвачена протестующими.

Старый мир в романе раскрывает свою суть постепенно, однако его символическое изображение предстает перед читателем уже в первой главе в виде барочного дворца, который, как старая княжна, утратил дворянское достоинство, был доведен капиталистической

системой до аварийного состояния и рухнул, забрав жизни работников располагавшихся в нем контор, а на его месте был выстроен стеклянный небоскреб-лабиринт с тесными коридорами и спертым воздухом. Именно здесь читатель знакомится с заговорщиками — ведущими представителями революционного подполья.

Капиталистический мир в романе представлен на последней, предельной и «предсмертной» (по мысли автора) стадии развития и описан в сгущенных красках с элементами иронии, сарказма, гротеска, трагизма и комизма. В отличие от других произведений писательницы, капиталистический мир в «Плотине» изображен именно как система. Мы узнаем, что в ЧСР остались всего лишь две партии, народная и гражданская, а в качестве периодики издаются только «Час» (при Майеровой — газета католической направленности), «Тиск» и «Велки деник» (вымышленные издания, названия которых, по-видимому, призваны выразить их аполитичность).

История с плотиной служит в романе, помимо прочего, средством описания функционирования старой системы. Государственный аппарат изображен столь неуклюжим, неповоротливым и неэффективным, что строительство плотины занимает десятки лет, прерываясь то войной, то бунтом рабочих и прорывом воды. Неоднократно даются описания разного рода собраний и совещаний: городского совета, совета министров, акционеров-вкладчиков, представителей обеспечивающих стройку предприятий и т. д. На примере строительства гигантского объекта, играющего важную роль в экономике всей страны, Майеровой раскрыта вся подноготная общественных процессов, основанных на кражах, коррупции и круговой поруке. Городской совет все решения принимает еще до заседаний, на которых представители народной партии распевают песенки про Христа. Поставщики сами толком не знают, какой именно материал они завозят на стройку, потому что думают лишь о наживе. Государственные органы подкуплены и покрывают воровство при снабжении объектов. Министры у Майеровой изображены глупыми марионетками, не имеющими власти и выступающими лишь как рудимент уже псевдодемократии. На собраниях все убеждают друг друга, что плотина должна быть надежной, однако подозревают при этом обратное.

В результате развития капитализма в ЧСР появляются настолько крупные собственники, что сосредоточенная в их руках власть оказывает влияние на внешнюю политику страны. Так, например, пражский воротила Кечкемет строит на Влтаве каналы, чтобы с помощью

уровня воды в реке регулировать отношения с другими государствами. Апогей эволюции капитализма наблюдается в США: американская континентальная корпорация Робинса стала настолько мощной, что контролирует и кредитует все промышленные объекты мира, а ее банк финансирует все структуры Чехословакии — от транспорта до госаппарата. «Нам принадлежит каждый кусок земли и каждый дом», — заключает случайно попавший в Прагу сын американского миллиардера⁵⁴⁴.

Для подкрепления негативного образа старого мира в романе неоднократно упоминаются его многочисленные жертвы. Это и девушки, погребенные под развалинами рухнувшего барочного дворца, и убитый после изнасилования семилетний ребенок, и погибшие в мировой войне, чьи кости утилизируются для использования на производстве, и умирающие от туберкулеза жители подвальных квартир, и копошащиеся там на соломенных матрацах дети, и утопленные в реке младенцы, светящиеся в темноте из-под воды, словно русалки, а во время революции — уничтоженные танками протестующие рабочие.

Капиталистическому миру наживы противостоит **новый мир** — Союз социалистических республик, куда на момент начала действия романа входят Германия, Австрия и Польша (после вступления переставшие платить долги Америке). Таким образом, до свершившейся революции Чехословакия фактически является *островом* в окружении социалистических государств, от которых она отстала в развитии как минимум на полтора десятка лет. Но после победы революции Вторая чехословацкая республика к ним присоединяется.

Образ пореволюционного общества, представленный в предпоследней главе романа, как и ранее у Майеровой, в целом лишен конкретики. После установления временного правительства система управления государством еще не определена, известно лишь, что оно будет социалистическим и что власть перешла к рабочему классу. Будущее видится автору сквозь призму промышленного развития и технических инноваций. Один из героев, предводитель восстания электромонтер Михал, провозглашает (со ссылкой на Ленина) тяжелую промышленность и электрификацию страны основой социализма, способной спасти рабочих от голода, и представляет генеральный

⁵⁴⁴ Majerová M. Přehrada. Praha: Čin, 1932. S. 206.

проект использования всех рек республики для производства электричества, которое почти обожествляет: «Место храмовых башен займет трансформатор... и будет значить больше, чем костел!»⁵⁴⁵ Подспорьем изменений призвано стать изобретение Михала — аккумулятор с шаровой молнией, который позволит доставлять электричество на большие расстояния без проводов и высоковольтных линий.

Гораздо большее внимание в романе уделяется средству достижения желаемого общественного устройства, то есть самой по себе революции. Ее организаторы умны, исключительно мотивированы и дисциплинированы, каждый из них пришел к идее пролетарской борьбы с социальной несправедливостью своим собственным путем. Руководители восстания дают членам подпольных ячеек индивидуальные задания, которые все получают в одинаковых конвертах. Исполнители спокойны, рассудительны и легко адаптируются к изменяющейся ситуации. Их организованность противопоставлена не только разобщенности представителей капиталистического мира, где каждый за себя, но и беспечности зевак-горожан, которые, несмотря на сообщения о наводнении, толкуются на пражских набережных, а также агрессивности толпы обманутых безработных, принявшихся громить трактиры и рестораны, а затем и виллу виновника их бед — Кечкемета. Лишь усилия организованных дружинников спасают от пожара его имущество, которое в дальнейшем должно быть передано народу.

В финале автор подводит своеобразный итог: «Революция нуждалась в период своего созревания лишь в деструктивной стихии, в пессимистах, которые не верили в исправление старого света и сносили его до фундамента. Но в эпоху зрелости революции эти стихии для нового государства опасны. На их место должны прийти люди оптимистичные и конструктивные, для которых их работа была борьбой, а не борьба — работой. И такие приходили из изгнания. Социализм для них уже был не боевым лозунгом, а рабочей программой»⁵⁴⁶. Тем самым Майерова описывает стадийность готовности общества к революции, что подтверждает замеченное критикой утверждение ею в романе неизбежности установления социализма. По авторской логике, на изображенной в романе «зрелой» стадии

⁵⁴⁵ Majerová M. Přehrada. S. 338.

⁵⁴⁶ Ibid. S. 336.

революция происходит «в перчатках», то есть быстро и без особого сопротивления, потому что воротилы капиталистического мира сдвигали за революционеров львиную долю работы, сбежав и оставив имущество и государственные посты. Именно поэтому революция обошлась без массовых жертв со стороны ее оппонентов — в тех ситуациях, когда ее свершению мог кто-то помешать, его просто связывали и оставляли под арестом до конца революционных событий. Единственное убийство, на которое решились восставшие, это устранение предателя в собственных рядах. Однако по «счастливому» совпадению он был застрелен своей женой из-за супружеской измены. Другие персонажи кончали жизнь самоубийством или умирали сами, не выдержав накала происходящего, но подавляющее большинство противников революции бежало за границу.

Вместо образа революции как реки крови, появившегося в «Площади республики», Майерова создает в «Плотине» менее разрушительный образ, предлагая, с одной стороны, дожидаться такой стадии развития капитализма, когда он «изживет сам себя», а с другой стороны, настаивая на планомерной организаторской деятельности по объединению единомышленников и на выработке четкого алгоритма захвата власти. Как мы отмечали выше, в очерках «День после революции» представлен восторженный утопический образ послереволюционной России, однако полностью отсутствует раскрытие метода достижения описанной «идиллии». Как и подавляющее большинство чехов, Майерова, вероятно, не желала своей стране массовых расстрелов и гражданской войны, поэтому в своем творчестве она искала более мягкий вариант перехода к социализму. В этой связи неудивительно, что ее идеи не были поняты (а если и были, то восприняты в штыки) левыми радикальными критиками после большевизации чехословацкой компартии.

В романе «Плотина», в отличие от других произведений, Майерова сознательно прибегла к жанру антиутопии, ибо ее задачей было создать полностью негативный образ социума. В рамках полемики и с Чапеком, и с Гауссманном, и с Вайссом она противопоставила этому образу свой идеал, пусть и не детализированный, но вполне ясный читателю — отсылающую в том числе и к российскому опыту концепцию

социалистического государства. Тем самым в романе сочетаются оба типа сознания, и утопический, и антиутопический⁵⁴⁷.

Рассматривая роман как антиутопию, мы констатируем, что автор демонстрирует в нем практически весь набор признаков антиутопического сознания, однако эти признаки представлены, как правило, в противопоставлении утопическим. Создавая антиидеал, доводя до абсурда реальность современного мира (1, 2), Майерова в финале рисует идеальный образ будущего. Стихию, и природную, и общественную (неуправляемые толпы) изображаемого ею мира капитализма она противопоставляет рациональной организованности восставших (3), а подчиненность низшим инстинктам (обжорство, промискуитет) представителей капиталистической системы — рациональному восприятию действительности и эмоциональной сдержанности революционеров (4). И положительный, и отрицательный образы реальности изображены однозначно, без выраженной саморефлексии и сомнений (5). Индивидуализм, эгоизм, стремление к личной наживе в критикуемом обществе противопоставляется коллективизму и общей идее новых людей будущего (6). Истори́зм, выраженный в деградации капиталистического мира вплоть до его саморазрушения, противопоставлен статичному идеалу социализма (7). Бесперспективность старого мира противопоставляется созданному революционерами идеалу будущего (8). Отрицательные черты капитализма противопоставлены отсутствию таковых при социализме (9). Напряженный сюжет романа и динамизм развития действия контрастируют с описательностью при изображении социалистического будущего (11). Кроме того, как мы уже отмечали, произведение Майеровой содержит скрытую полемику с антиутопиями других авторов (12), а его сложная художественная форма, включающая, в том числе, черты поэтики литературного авангарда, позволяет автору ярко и увлекательно донести свои идеи до читателя (13).

Однозначная антиутопичность содержания романа коррелирует с особенностями его жанровой структуры. Майерова использует характерную для литературной антиутопии рамочную композицию. Она намеренно разрушает иллюзию правдоподобия в начале и в конце романа: «Прощай, реальность!» — восклицает лирический герой

⁵⁴⁷ Это для чешской утопической литературы была вполне характерным — см. упомянутые во введении и в главе I работы Я. Махека.

во второй главе⁵⁴⁸, где «метафизическая спекуляция подает руку трезвой реальности»⁵⁴⁹. Здесь автор изображает поэта, который в полночный час в романтической обстановке встречается со своими героями и выводит их к читателю по очереди, словно на сцену театра. В заключительной главе поэт спустя ровно 24 часа, снова в полночь, со своими героями расстается, словно стряхивая их во тьму с листа бумаги. «Игра с жизнью и смертью, преодоление действительности с помощью волшебства вымысла — в этом суть величия творчества! Выдумывай, поэт, и создавай ложью красоту!» — говорит ему при расставании Михал⁵⁵⁰. Этим прощанием с героями завершается то художественное пересоздание реальности, о котором писала Майерова в 1956 г. Разрушение иллюзии, однако, не делает вымышленный мир романа менее достоверным. Для усиления правдоподобия автор активно прибегает к характерным для жанра стилизациям, включая в текст романа новостные сообщения, записки, письма, вывески на зданиях и прежде всего листовки, которые революционеры используют для воодушевления масс.

Сюжет произведения, как мы уже отмечали, строится на реализации революционного плана, связанного с возведением плотины. В отличие от романа «Площадь республики», здесь сюжет хорошо развит. В первой половине рассмотренного произведения преобладают описания героев, иногда с историями об их прошлом, в котором плотина сыграла ту или иную роль. Все персонажи объединены в единую сеть — это участники революции, взаимодействующие друг с другом при выполнении заданий, и близкие им люди. В то же время в этих главах изображается подготовка революции, и постепенное действия героев складываются, как мозаика, в общую картину. Во второй половине романа изображение индивидуальных характеров уступает место взаимодействию масс, и события развиваются все стремительнее, пока, наконец, не затухают в финале, когда цель революции достигнута. Тем самым по мере приближения заветного социализма авторское внимание постепенно переносится с индивидуальностей на коллектив.

Словно пародируя другие чешские антиутопии, Майерова активно использует в романе мотивы разных, в том числе развлекательных

⁵⁴⁸ Majerová M. Přehrada. S. 19.

⁵⁴⁹ Ibid. S. 20.

⁵⁵⁰ Ibid. S. 345.

жанров — детективного, шпионского, приключенческого, производственного, эротического. В роман вводятся элементы семейной драмы, публицистики, поэзии, репортажа и фельетона⁵⁵¹. «Плотина» при этом требует внимательного чтения, потому что многочисленные детали служат ключом к пониманию сюжета, точнее того, как, собственно, организован захват власти. Таким образом, использование автором элементов развлекательных жанров не является самоцелью (например, чтобы расширить читательскую аудиторию), но непосредственно связано с изображением успешного революционного действия, с тем, как его удалось осуществить. Майерова, с одной стороны, намеренно применяет существующие на тот момент в чешской литературе устойчивые приемы антиутопии, а с другой — одновременно их пародирует, переходя тем самым от антиутопии к утопии, словно предвзяя этим образ идеального общества.

Диалог, по сравнению с предыдущим рассмотренным романом, играет в «Плотине» меньшую роль, однако он и здесь имеет важное значение для обозначения отношения персонажей к происходящим событиям. В романе мы находим богатую палитру мнений и о плотине, и о породившем ее социуме. Нарративная система романа сложна, Майерова вновь использует целый арсенал типов повествования. Помимо диалогов, это внутренний монолог и несобственно-прямая речь, позволяющие проникнуть в мысли героев, это рассказ «всезнающего» автора (поэта) и лирические отступления. Искусный синтез перечисленных элементов наблюдается, например, в главе «Одиннадцатая остановка», где история плотины и ее влияние на жизнь людей дается сквозь призму восприятия простой деревенской девушки.

В соответствии с жанровым инвариантом антиутопии в романе присутствует и временная удаленность действия от современности, однако Майерова, предпологаем, намеренно, перенесла его в ближайшее будущее, всего лишь на 30 лет вперед, указывая тем самым на принципиальную реализуемость изображаемых событий. Здесь, конечно, следует отметить прогностический талант писательницы — напомним, что в 1960 г. ЧСР формально стала социалистической страной (ЧССР), а события 1948 г., приведшие к власти Коммунистическую партию Чехословакии после Второй мировой войны (в романе война накануне революции тоже фигурирует), действительно

⁵⁵¹ Подробнее см.: *Mravcová M. Přehrada: avantgardní román Marie Majerové.*

свершилась без массовых жертв. О пространственной изоляции мы уже сказали выше: ЧСР в начале романа (не географически, но политически) является островком капитализма в окружении социалистических республик.

А вот типичный для утопии и антиутопии мотив путешествия в качестве структурообразующего в романе отсутствует (лишь эпизод случайного визита в Прагу американского миллиардера выступает своеобразной пародией на него в главе «США на сцене»). Взамен Майерова выстраивает сложную композицию по принципу вращающейся сцены авангардного театра. А.М. Пиша отмечал: «Вместо обычной техники традиционного романа, рассказывающего последовательно во временной протяженности об индивидуальных судьбах, она прибегла к методу прерывистого и фрагментарного повествования, где по кинематографическому принципу чередуются и переплетаются кадры с различными судьбами и экстерьерами; где, как на вращающейся сцене, быстро меняются декорации; где персонажи, едва появившись, исчезают в вечности или появляются в других обстоятельствах»⁵⁵². Дополним, что образ движущегося подиума появляется уже в первой главе романа, содержащей многие ключи к сюжету: в упомянутом выше небоскребе, где собираются заговорщики, расположен «театр *Bouffes* с вращающейся, прозрачной и освещенной снизу танцевальной площадкой»⁵⁵³.

Элементы регламентации, часто изображаемые в антиутопиях в негативном свете, у Майеровой, наоборот, присутствуют в деятельности революционеров, а не в критикуемом капиталистическом мире, и выступают признаками будущей утопии. Участники восстания действуют, как уже отмечалось, дисциплинированно, четко и скоординировано по времени. Так, например, с точностью до секунды в один и тот же миг на всех фабриках звучат сирены, и рабочие берут предприятия в свои руки. То же самое происходит и с захватом транспортных объектов.

Система персонажей романа соответствует классической жанровой модели. Они разделены на два лагеря: представителей капиталистического мира и революционеров. Герои старого мира неприятны и внешне, и с точки зрения морали, они эгоистичны и озабочены лишь

⁵⁵² Piša A.M. Předmluva. S. 18.

⁵⁵³ Majerová M. Přehrada. S. 10.

накоплением денег. Таковы Ворач, шеф компании по электроснабжению с брюхом ниже колен, «королева проституток» Далила, живущая инстинктами вне морали, предатель революции — слуга при городском совете, «механический человек» и «голем» Пиро, изменяющий жене, это безымянные акционеры плотины № 1, 2, 3, подобные механизмам, способным лишь считать деньги, и, наконец, Кечкемет — пражский миллиардер, владелец многих вилл, купивший всех должностных лиц. Все они беспринципны, и всех их постигла печальная участь.

По другую сторону баррикад — люди нового мира, революционеры. Кто-то из них прорисован более подробно, кто-то менее. В их числе — один из лидеров восстания электромонтер-изобретатель Михал, его соратник студент Олдржих (он ушел в шахтеры, взбунтовавшись против родителей), координатор восстания Петрлик, который не мог жить в бездействии, ветеран войны, охранявший тайную типографию, и др. Все они пришли к идее борьбы за социальную справедливость сознательно, хотя и разными путями. Майерова уделила большое внимание прорисовке их портретов, их прошлого и мотивов, приведших их в революцию. Как мы уже отмечали, первая половина романа — это галерея образов революционеров. Очевидно, автору было важно не только как, но и кем совершалась революция. Наряду с художественным поиском бескровных революционных методов, Майерова стремилась найти и героев, способных их применить. Отметим также, что в романе нет центральной любовной линии, однако основные участники событий (в отличие от капиталистов) представлены в гармоничных отношениях со своими женщинами (женами, любимыми девушками).

Плавное перетекание от антиутопии к утопии в романе отражается на соотношении коллективного и индивидуального начал. Если для жанра антиутопии, как мы указывали в главе I, характерно вычленение индивидуального «я» из деперсонифицированного пространства «мы», то у Майеровой все происходит наоборот: с индивидуального восприятия событий их участниками в первой половине романа изображение постепенно переключается на коллективное, синхронное действие множества индивидов.

Вместе с этим останавливается время — историзм, проявляющийся, как мы отмечали выше, в деградации капиталистического мира вплоть до его саморазрушения, и противопоставленный статичному идеалу социализма, выражается в романе с помощью ускорения

времени (первые 12 часов романа занимают $\frac{3}{4}$ текста, а вторые 12 часов — оставшуюся четверть) и его полной остановки в финале, когда собирается временное правительство. Таким образом, в романе присутствует характерное для жанра антиутопии противопоставление динамизма и статичности, однако связано оно с появлением утопического идеала в финале.

Описательность, уже не так характерная для антиутопии, как для утопии, у Майеровой тоже играет не слишком заметную роль на фоне развитого сюжета и сложной композиции. Однако изображение природы и объяснение технических деталей строительства плотины без подробных описаний не обошлось, равно как не удалось избежать таких описаний и при создании образа будущего в финале.

Важной частью художественной системы романа является мотив взаимоотношений природного и социального миров. В антиутопиях человек, как правило, оторван от природы, которая подчеркивает обреченность общества. И у Майеровой постоянная угроза наводнения наводит страх на жителей города, а живущие в подвалах дети пролетариев не видят света и не знают свежести лесного воздуха. Однако и то, и другое в «Плотине» преодолевается — весть о прорыве дамбы оказалась фикцией, а революция восстановила социальную справедливость для рабочих.

Итак, сочетание в романе признаков утопического и антиутопического сознания отразилось на жанровой структуре, которая в целом демонстрирует подавляющее большинство характеристик литературной антиутопии, однако ее отдельные элементы приобретают противоположное, утопическое значение.

В заключение анализа «Плотины» приведем примеры его **полемики с другими антиутопическими текстами**. Во-первых, это авторский диалог с самим собой, то есть с романом «Площадь республики» — вместо отчаянного срыва одиночки-фанатика Майерова представляет приемлемый для нее тип революции, которая, как и выстрел Луки, случилась 1 мая и которая тоже была названа автором (во второй главе) актом «прямого действия»⁵⁵⁴. Тем самым писательница дает свою, альтернативную трактовку этому понятию.

У «Плотины» много общего и с романом Гауссмана, в особенности в способах изображения антиутопического общества — это комизм,

⁵⁵⁴ Majerová M. Přehrada. S. 22.

сатира, гротеск, ирония и сарказм. Один из самых ярких эпизодов «Плотины» — посещение американским миллиардером уборной в пражской пивной: «Но самая большая катастрофа [после плохого обеда] его только ожидала. Робинс вышел по направлению к надписи “WC”, но через секунду вернулся, бледный и словно пришибленный. — Быстро, быстро уходи́м. Боюсь, если я останусь здесь хоть на минуту...»⁵⁵⁵. Аллюзией на роман Гауссмана представляется и сам мотив случайного приземления самолета иностранцев на территории Чехии. Кроме того, как уже отмечалось, схожим является и использование технического объекта в качестве средства изображения пороков общества.

Очевидны, на наш взгляд, реминисценции с романом Вайсса. Это описание лестниц небоскреба в первой главе с пестрой и эксцентричной публикой от уборщиц до жонглеров и факиров («Дом в тысячу этажей»), а также внезапно погасший свет на танцплощадке и последовавший в темноте разгул плоти («Зеркало, которое опаздывает») ⁵⁵⁶. Образ Кечкемета у Майеровой имеет много общего с Мюллером Вайсса: Кечкемет тоже еврей (что прямо указано в тексте), его имя происходит от венгерского слова «козел», что сразу вызывает ассоциации с дьяволом и характерной, мюллеровской бородкой, и он тоже постоянно занимается стройкой — своих вилл (цыганка ему нагадала, что, пока он что-то будет строить, он не умрет).

Полемика Майеровой с К. Чапеком, как нам представляется, проявляется прежде всего в отношении к техническим изобретениям. У Майеровой они не несут разрушений (плотина, аккумулятор с шаровой молнией) и выводят общество на новую ступень развития, оказавшись на службе не у алчных капиталистов, а у сознательных дисциплинированных революционеров.

В данной главе мы рассмотрели формы проявления антиутопии в творчестве М. Майеровой в контексте ее утопических идей. В отличие от Вайсса и Гауссмана, негативным образам действительности писательница противопоставляла свой «остров», представление о лучшем мире, который рано или поздно настанет, поэтому изучение ее представлений об идеальном обществе стало необходимым условием для понимания причин возникновения ее литературных антиутопий.

⁵⁵⁵ *Majerová M. Přehrada. S. 202.*

⁵⁵⁶ *Ibid. S. 24.*

Первая антиутопия Майеровой, роман «Площадь республики», стала художественной критикой утопических концепций предвоенной эпохи — идей анархизма, которые автор со своих социалистических позиций не принимала в силу их противоречий с более реалистичным и научно обоснованным марксистским подходом, и бессмысленного разрушительного насилия, являвшегося крайним проявлением революционного утопизма. Роман имеет нетипичную для литературной антиутопии структуру и представляет интересное включение в числе чешских антиутопических текстов.

В дальнейшем антиутопия у Майеровой реализовалась иначе. Пессимизм ее ранней социальной прозы заострен в романе «Лучший из миров», где впервые в качестве альтернативы жестокой реальности показан идеальный образ будущего, построенного на фундаменте социализма. Эта дихотомия двух противоположных, в оценке автора, типов общественного устройства представлена и в очерках о Советской России, где мы уже можем говорить о проявлении утопического и антиутопического сознания в пределах одного текста. Наиболее полно и художественно ярко подобное поляризованное двоемирие реализовалось в романе «Плотина», который по форме и содержанию мог бы считаться типичной чешской межвоенной антиутопией, если бы не включение в его художественную систему еще и утопического образа будущего, достигнутого с помощью революции и трансформирующей жанровую структуру произведения.

То, что рассмотренные романы Майеровой представляют два типа антиутопии — критику конкретных утопических идей и создание полноценного негативного образа общества, отразилось и на жанровой структуре произведений. В романе «Площадь республики» нет традиционного антиутопического хронотопа (и как следствие — фантастического вымысла), рамочной композиции, стилизаций и иносказаний, а система персонажей, через которую реализуется конфликт личности с обществом, модифицирована, поскольку авторская критика касается не только утопических идей изображаемого общества, но и воззрений самого героя. Кроме того, в романе значимую роль играет риторический диалог, который в более поздних антиутопиях сводится на нет. «Плотина» гораздо ближе к жанровому инварианту, ее специфическими чертами выступает отсутствие мотива путешествия, который восполняется оригинальной мозаичной композицией, а также конфликта личности и общества — здесь в противостояние

вступают социальные группы. Кроме того, в связи с появлением утопического образа в финале некоторые антиутопические черты к концу романа трансформируются в утопические (перемещение внимание с изображения личностей на массы, переход от динамического развития во времени к статике), пародийно обыгрываются (элементы развлекательных жанров) или даются в противоположной утопической оценке (регламентация действий революционеров, враждебность природы, нивелируемая революционерами).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, на примере творчества чешских писателей И. Гауссмана, Я. Вайсса и М. Майеровой мы продемонстрировали формирующуюся самобытную чешскую традицию литературной антиутопии первой трети XX в., которая стала одной из доминант чешского межвоенного литературного процесса и сыграла важную роль в культурно-общественной полемике своего времени. Оставившие значимый след в истории чешской литературы авторы рассмотренных произведений, читаемых и сегодня, не только привнесли в эту полемику свое видение проблем чешского социума и их решения, но и обогатили жанр своеобразными чертами.

Антиутопия, в рамках ее рассмотрения как целостного социокультурного явления, в работе понималась, во-первых, как особый тип сознания, характеризующийся определенными признаками, во-вторых, как совокупность форм реализации данного типа сознания в искусстве (прежде всего в художественной литературе) и нехудожественных жанрах. В связи с этим для анализа антиутопии, реализованной в литературном творчестве, был применен синтетический подход, сочетающий методы социальной философии и литературоведения. На основе трудов по социальной философии нами были выделены признаки утопического сознания и по аналогии с ними сформулированы признаки антиутопического сознания. В следующих главах при отборе текстов для литературоведческого анализа критерием выступали не жанровые проявления, а наличие в произведениях признаков антиутопического сознания.

Примененный подход тем самым позволил нам обоснованно причислить рассматриваемые произведения к жанру литературной антиутопии и таким образом в некоторых случаях расширить корпус текстов чешской литературной антиутопии (в частности, за счет стихотворной сатиры и рассказов И. Гауссмана, рассказов и романов Я. Вайсса и романа «Площадь республики» М. Майеровой) и модифицировать представления о ней, сложившиеся в чешском литературоведении. Наиболее ярким примером является роман «Площадь республики», в котором, несмотря на отсутствие авторской интенции создать антиутопию и характерного для жанра хронотопа, наличие признаков антиутопического сознания обусловило появления жанровых признаков, во многом совпадающих со сформировавшейся позднее относительно устойчивой жанровой моделью.

Антиутопия в творчестве рассмотренных авторов проявлялась в двух разновидностях — критика определенных утопических идей и создание негативного образа общества как проекции современности

в будущее. К первому типу литературных антиутопий относятся написанные с разницей почти в тридцать лет и демонстрирующие типологическое сходство романы «Площадь республики» Майеровой и «Молчание — золото» Вайсса, а также его роман «Спящий в зодиаке» — в них отражается комплекс современных авторам утопических идей, которые, пусть и с разных мировоззренческих позиций, критикуются писателями, а также произведения Гауссмана (стихотворение «Предотвращенный хаос», рассказы «Человечество под угрозой», «-1», «Метафизическая промышленность»), демонстрирующие принципиальную невозможность утопии в силу самой общественной природы. Другая версия того же типа — критическое изображение реализованных коммунистических (стихотворения «Декрет», «AVE!», рассказ «Путешествие») и католической (рассказ «Чудо») утопий и высмеивание «идеального» общественного устройства Австро-Венгрии (поэма «Сказка о проклятой империи»). Второй тип антиутопий, дающий развернутый негативный образ современного писателям общества, представлен поэмой «Гид» Гауссмана, романами «Дом в тысячу этажей» Вайсса и «Плотина» Майеровой. Роман Гауссмана «Фабричное производство добродетели» несет в себе черты обоих типов литературной антиутопии.

Сравнив рассмотренные произведения с условным жанровым инвариантом литературной антиутопии и выделив специфические черты чешской антиутопической литературы первой трети XX в., мы пришли к выводу, что немногие из них соответствуют ей в значительной мере — это роман «Дом в тысячу этажей» и рассказ «Отважный трус» Вайсса и рассказ «Путешествие» Гауссмана.

Отклонение от жанровой модели в большинстве произведений выражается прежде всего в отсутствии ярко выраженного конфликта личности с обществом и переносе внимания на социальные макропроцессы, что говорит о *превалировании интересов коллектива* (речь идет преимущественно о принципах существовании чехов как нации) над личностью в идейных концепциях авторов (Гауссманн, Майерова). Эта особенность сказалась и на композиции произведений — в романах «Фабричное производство добродетели» Гауссмана и «Плотина» Майеровой характерной чертой является отсутствие мотива путешествия, который замещается мозаичным строением произведений, состоящих из отдельных эпизодов жизни общества, написанных в разных жанрах с активным использованием элементов публицистики. В свою очередь произведения Вайсса в наибольшей степени соответствуют жанровому инварианту за счет акцента на противостоянии личности и социума потому, что общечеловеческие, универсальные

проблемы этики, морали и индивидуальной ответственности за пороки общества были для писателя центральными (в продолжение традиций Я.А. Коменского). Кроме того, в случае с Вайссом не исключено влияние романа Е.И. Замятина «Мы».

Интересное исключение в творчестве Гауссмана, рассказ «Путешествие», соответствующий жанровому инварианту в наиболее высокой степени (в том числе за счет ярко выраженного конфликта личности и общества), объясняется осознанным следованием традиции первых европейских антиутопий (Дж. Свифта через С. Чеха).

Особенностью двух из рассмотренных романских антиутопий является также их оптимизм и отсутствие трагического финала. В романах «Дом в тысячу этажей» и «Плотина» авторы, пусть и с разных социально-философских позиций, предлагают свою альтернативу негативным образам социума: у Вайсса ему противопоставлено нравственное самосовершенствование человека, а у Майеровой — утопический образ (социализма), что сближает ее творчество с массовой чешской литературой, где антиутопия часто совмещается с утопией в рамках одного произведения. Такое позитивное восприятие будущего, очевидно, следует связывать в целом с настроениями в чешском обществе после обретения национальной независимости и, в случае с Майеровой, с революционными событиями в России. Пессимизм Гауссмана, в свою очередь, объясняется сатирической природой его таланта и творчества.

Общей особенностью для трех авторов является использование научной фантастики, в частности мотива внедрения нового изобретения (кроме романов «Молчание — золото» Вайсса, «Площадь республики» Майеровой и ряда рассказов и стихотворных произведений Гауссмана), которое лишь в «Плотине» приводит к улучшению человеческой жизни. Этот мотив влияет и на композицию произведений — процесс внедрения изобретения служит средством раскрытия ущербности описываемой общественной системы. Возникает также мотив уподобления человека механизму («Дом в тысячу этажей», «Плотина»). Характерным персонажем при этом является изобретатель, иногда дублирующий образ тирана, в роли которого, в свою очередь, в большинстве случаев выступает представитель крупного капитала (за исключением романов «Молчание — золото» и «Площадь республики», где таковыми представляются политические демагоги).

Среди прочих отличительных черт чешской антиутопии можно назвать отсутствие положительных персонажей в произведениях, транслирующих пессимизм («Фабричное производство добродетели» Гауссмана, «Отважный трус» Вайсса) и отсутствие новояза (кроме тех произведений Гауссмана, где высмеиваются советские реалии).

Описательность и риторический диалог (как элемент поэтики утопии) все еще играют значительную роль в рассказах и романе Гауссмanna и романе «Площадь республики» Майеровой. У Гауссмanna отсутствует психологизм, у Вайсса он выражен незначительно, также у обоих писателей отсутствует изображение природы.

Особо следует отметить, что отдельные произведения малой прозаической формы («Путешествие» Гауссмanna и «Отважный трус» Вайсса) демонстрируют высокую степень соответствия жанровому инварианту антиутопии, а емкая сатира Гауссмanna даже в пределах малого объема стихотворения создает полноценные антиутопические образы за счет отсылки к реалиям современного автору мира. Данные наблюдения демонстрируют способность антиутопии полноценно реализовываться в самых разных жанровых формах, отличных от романа.

Выделенные особенности в дальнейшем нуждаются в подтверждении на более широком антиутопическом материале. Наша работа может послужить методологической базой и начальным этапом формирования корпуса текстов чешской литературной антиутопии и построения ее национальной жанровой модели. Наряду с рассмотренными в данной работе, в корпус войдут также произведения братьев Чапеков, ставшие, как мы наметили в исследовании, объектом жанровой и идейной полемики у избранных нами авторов, а также творчество менее известных ныне, но значимых для своей эпохи литераторов (Э. Вахек, В. Раффел, Ч. Ержабек) и ряд произведений развлекательной литературы (таких писателей, как Т. Грубы, К. Глоуха, Б. Курка, Й. Акана, П. Душан, Й. Черних и многих других).

Предложенный нами подход к изучению антиутопии можно использовать и для описания других национальных жанровых моделей, в особенности на этапе формирования жанра литературной антиутопии в первые десятилетия XX в., когда разброс жанровых признаков еще велик, а их комплекс нестабилен. Совмещение двух подходов (филологического и философского) к изучению литературной антиутопии способно привести к уточнению предлагаемого ныне литературоведами жанрового инварианта антиутопии и способствовать ее более глубокой интерпретации.

В теоретическом плане перспективы дальнейших исследований видятся нам в прослеживании корреляции между отдельными признаками антиутопического сознания и присутствием в литературном произведении соответствующих жанровых компонентов. Тем самым может быть прояснен механизм сопряжения антиутопического и художественного сознания.

Editor-in-Chief:

Elena N. Kovtun.

Reviewers:

Irina Ye. Adelgelym,

Anastasia G. Gacheva.

Amelina, Anna V. Anti-utopia in Czech Literature of the First Third of the Twentieth Century (J. Haussmann, J. Weiss, M. Majerová) / Ed. E.N. Kovtun. — Moscow: Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, 2026. — 192 p.

This book is dedicated to a striking phenomenon, one of the dominant features of Czech culture — the Anti-utopia of the first decades of the 20th century, which, after the emergence of independent Czechoslovakia, gave world literature not only the masterpieces of Karel Čapek but also dozens of other works of diverse genres and artistic merit — from highly intellectual to those aimed at a mass readership. This study analyzes the work of major Czech writers of the 20th century — Jiří Haussmann, Jan Weiss, and Maria Majerová, whose anti-utopias demonstrated the diversity of interpretations of the era's utopian ideas and the projection of negative, contemporary social trends into the future.

Научное издание

А.В. АМЕЛИНА

АНТИУТОПИЯ В ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА
(И. ГАУССМАНН, Я. ВАЙСС, М. МАЙЕРОВА)

Ответственный редактор: Е.Н. Ковтун
Литературный редактор: Т.Ю. Кравченко
Оригинал-макет: А.В. Амелина
Обложка: П.К. Донской,
изображение сгенерировано ИИ

Гарнитура: Sitka Display

Утверждено к печати
Ученым советом Института славяноведения РАН
(Протокол № 6 заседания Ученого совета
ФГБУН Института славяноведения РАН от 22.09.2026)

Институт славяноведения РАН
119334, г. Москва, Ленинский просп., д. 32-А, корп. «В»
Адрес электронной почты: inslav@inslav.ru

Подписано в печать 25 октября 2026 г.
Формат 60×90 1/16
Объем 12 печ. л.