

ДРАМА-АНТИУТОПИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX в.

Исследуется русская драма-антиутопия начала XX в. В центре анализа – малоизученная пьеса «Город Правды» Л.Н. Лунца, пьесы «Клоп» В. Маяковского, «Блаженство» М. Булгакова. Дается сопоставительный анализ данных пьес, выявляются типологические черты драмы-антиутопии XX в.

В последние десятилетия заметно возросло внимание современных литературоведов к антиутопии. Антиутопия (от греч. *anti* – против и *topia* – утопия) – пародия на жанр утопии либо на утопическую идею. Утопия (от греч. *u* – нет и *topos* – место, т.е. место, которого нет; иное объяснение: *eu* – благо и *topos* – место, т.е. благословенное место) – литературный жанр, в основе которого изображение несуществующего идеального общества. Термин впервые употребляется в книге Томаса Мора «Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом устройстве Утопии» (1516). У исследователей нет однозначного взгляда на утопию: одни трактуют ее как интенцию, органично присущую человеческому сознанию в качестве мечты, желания (Э. Блох, Х. Ортега-и-Гассет, П. Тиллих, А. Нойзюсс), другие (Л. Геллер и М. Нике) определяют утопию, исходя из двух основных ее критериев: радикального разрыва с настоящим и коллективного характера идеала или утопической цели. Если утопия позволяет автору в целях утопической переделки реальности создать определенную модель социального устройства, то антиутопия проверяет жизнеспособность и гуманность этой модели и имплицитно содержит пафос ее отрицания.

Становление и формирование антиутопии обусловлено, во-первых, закономерностями развития литературы: утопия имеет давнюю традицию в литературе, под непосредственным воздействием которой возникает исследуемый жанр. Во-вторых, интерес к антиутопии, обострившийся в начале XX в., объясняется и характером происходящих в жизни общества процессов, самой кризисной, переломной эпохой, когда подвергаются сомнению общепринятые ценности, а новые нуждаются в глубокой и серьезной проверке.

Антиутопия – явление наджанровое; подобно сатире, утопия придает своеобразие самым различным жанрам: роману, поэме, пьесе, рассказу. Антиутопия является пародией на утопию, разоблачает ее дидактико-риторические приемы, но пародийность здесь не предполагает обязательного комического эффекта и понимается в широком смысле. Любой антижанр (в том числе и антиутопия) выступает в метапозиции по отношению к пародируемому жанру, включает в себя две системы кодирования: «негативную модель “предшествующего” жанра» (воспроизводство утопической модели) и «критически интерпретирующую ее собственную позитивную модель» (обнажение фиктивности воспроизводимой модели) [1. С. 13].

Можно выделить ряд особенностей антиутопии. Воспроизводя политическую структуру вымышленного государства или общества, антиутопия прибегает к поэтике «сдвига», фантастике. Продумывая механизмы «идеального» государства, авторы антиутопии создают

свой миф, поэтому для данного жанра характерна мифологизация реальности. При этом авторы антиутопий используют весь арсенал средств условной образности – фантастику, гротеск, тропизм (прием реализации метафоры в тексте), смежные явления – гиперболу, символ, аллгорию, «монтажную композицию», «поток сознания», поэтому важнейшей чертой антиутопии является ее условный характер. Автор утопического произведения, создавая конкретный образ страны или государства, базируется на некоей абстрактной идее, где «человек – лишь ничто, правильно функционирующее в этом абстрактном рае» [2. С. 6]. При этом не учитывается не только личностное, индивидуальное начало каждого человека, но и его природная, биологическая сущность. Из этого противоречия рождается конфликт антиутопического произведения: столкновение разумного, рационального и «человеческого», бунт человеческой природы против рациональной, «головной» идеи.

Пьеса «Город Правды» (1924) – первая пьеса-антиутопия в России, до сих пор не нашедшая должной оценки в литературоведении и места в драматургии XX в. Замысел пьесы возник у автора давно и тщательно разрабатывался. Содержание драмы не только вообрало ведущие мотивы творчества писателя, но и соответствовало самому типу художественного мышления Лунца, скептическому, антиутопическому, не принимающему голую, абстрактную истину, проверяющему ее многовековым опытом истории. Для Л. Лунца художник – тот, кто в отдельных событиях способен усмотреть вневременный смысл, соотнести настоящее с прошлым и прозреть будущее.

Драматургия Лунца пришла к читателю с большим опозданием. Это «в какой-то степени смещает историко-литературную перспективу, лишает нас свежести ее вторичности», – пишет исследователь В. Витюк в статье «На грани отчаяния и надежды» [3. С. 234]. Своим происхождением «Город Правды» обязан не литературным реминисценциям широко образованного и начитанного автора, но прежде всего живому опыту только что отгремевшей гражданской войны, раскаленная атмосфера которой ощущается в пьесе, невзирая на фантастичность ее сюжета. Пьеса «Город Правды» при всем ее своеобразии и в чем-то уникальности должна рассматриваться как органичное звено в цепи современного автору литературного процесса, хотя ее, как и многие другие «неудобные» и неудобные произведения, пытались силой вырвать из этой цепи.

Смахивающий на мираж Город Правды не просто выдумка автора. За ней многовековая мечта народных масс о земле обетованной и определенные социально-утопические модели, недостатка в которых, начиная с середины XIX в., Россия не испытывала. Тоскливый

порядок Города Правды, безликость его праведных граждан выглядят пародийными. Лунц утрирует, доводит до абсурда распространенную в этот период тенденцию отождествления справедливости и уравниловки. Этой идеологии в лунцевские времена отдавали дань не только люди искусства, она активно развивалась и теоретиками. В этом плане интересна фигура А. Богданова, который работал в разных сферах науки и культуры и был в двадцатые годы человеком весьма известным.

Нетрудно заметить полемику с богдановской идеей в романе Е. Замятина «Мы», первом русском романе-антиутопии. И, безусловно, Е. Замятин оказал влияние на Лунца. Замятин предсказал возникновение и узаконивание культа «великого друга и отца». Он сатирически, но точно охарактеризовал порожденный системой механизм поддержания порядка и унификации умов. В замятинском мифе об «идеальном» государстве строго выстроена иерархическая система социального устройства общества. Жители Единого Государства включены только в социальные, «вертикальные» отношения и абсолютно исключают «горизонтальные», семейные, дружеские. В таком государстве человек тотально одинок, зашорен, безлик, а природу человека (инстинкт материнства, супружества) пытаются подчинить разуму. Так возникает конфликт «природного» и разумного. Замятин видел главное, что несет с собой Единое Государство: попытку переделать человеческую природу.

Лунц уклонился от конкретной характеристики идеального государства и его социальных механизмов. В его пьесе не содержится каких-либо сенсационных политических пророчеств. Лунца интересует в первую очередь не то, как государственная система влияет на человека, а то, как система зависит от человеческой природы.

Еще Ф.М. Достоевский предупреждал реформаторов о необходимости самым серьезным образом считаться с человеческой натурой. Человек – не социальная функция, и человеческое в нем рано или поздно заявит о себе.

«Город Правды» – пьеса-антиутопия, которая как раз и исследует соотношение идеала и действительности и сталкивает утопическую модель с «дионисийской» сущностью человеческой природы. «В центре драмы “Город Правды” не процесс отстранения человека от всего человеческого, а результат подмены высоких идеалов Равенства плоским стереотипом одинаковости, опредмечивания людей», – указывает М. Вайнштейн [4. С. 228].

В «мир мечты» врываются солдаты-люди со своими чувствами, страстями, болями и радостями. Ведомые Комиссаром из далекого плена через пустыню, они увлечены искренним пафосом его речей: *«Дóма – правда и по правде люди живут. И все равны. Только работай, слышь, работай – и нет никого лучше тебя <...>. Мир в избе, мир в доме, и в поле, и во всей стране. Поэтому все люди равны»* [5. С. 169].

Действительность оказывается весьма далекой от мечты, а Город Правды – от обещанного счастья. Это мертвая заводь, где «молчат, работают и молчат, едят и молчат», где не знают любви, где не ищут Истину, где не стремятся к бессмертию. Здесь все выверено, преподавано старейшинами, здесь все нивелировано и все одинаковы. *«Я не хочу такого счастья, – вырывается у Комиссара, – такого равенства. Я хочу жизни»* [5.

С. 183]. Комиссар плачет, но не укрывается от слов, что бросают ему в лицо: *«Ты плачешь, Комиссар?! Плачь, плачь! О том, что святое в жизни – оплевано. Кем? Тобой! Ты искал правды, вот нашел ее. Что сделал с ней? Расстоптал, растерзал, бросил. Всех до одного убил...»* [5. С. 193].

Город Правды солдаты покидают, чтобы снова идти, чтобы снова искать.

Первая сцена первого действия – экспозиция пьесы, но здесь обозначен и ее конфликт. Движение солдат символично. Настоящее – это ситуация выбора вектора движения: назад, в прошлое, где рабство, хотя и сытое, или вперед, в будущее, где искомый идеал, гармония социального и гражданского начал.

Солдаты – обычные люди, грешники, несущие на себе груз страстей, страданий, мечтающие о счастливой жизни. Доктор провоцирует их на бунт, неверие. Комиссар успокаивает солдат, убивая Угрюмого. Он поступает как ницшеанская личность, не останавливаясь ни перед чем. Фанатическая воля беспощадного к самому себе и другим Комиссара основана на его убеждении в своем мессианском призвании и праве силой гнать людей к счастью, за что он расплачивается насильем над самим собой, очерствением сердца, оскудением души, трагическим одиночеством.

В конце первого действия перед толпой солдат, смятенной, растерявшейся перед необходимостью выбора, появляется фантастический город, как мираж в пустыне, как воплощение искомого идеала.

Второе действие пьесы Лунц называет «Катастрофа». Открывается оно убийством влюбленной пары и посвящено описанию жизни в городе, которое строится на антитезе «пришельцы – горожане». Горожане так говорят о солдатах: *«Беспокойные и громкие. Говорят много и суетливо. Язык мягкий, мысли странные. Обрывают слова, не кончают мысли, спешат дальше»* [5. С. 179]; *«Работают нервно. Один день все, другой – ничего. С работы убегают, спят не вовремя, едят не вовремя»*; *«Нет порядка и закона. Это не люди»* [5. С. 180]. Пришельцы называют «правдинцев» «вешалками»: *«Повесили на них платье – они и ходят»* [5. С. 183].

Автор сталкивает живое, человеческое, земное и мертвое, выхолощенное, рационалистическое. В эту экспериментальную ситуацию попадают солдаты, Лунц исследует разные типы их поведения. В конце действия пришельцы перебили всех горожан, город утопает в крови. Солдаты поняли, что Город Правды не тот идеал, к которому они стремятся, они не нашли там царства разума, свободы и справедливости.

Выстраивая модель будущего (свой миф о будущем), увидев предпосылки к такому будущему в настоящем, Лунц использует прием «сдвига». В первом действии пьесы нет фантастики как таковой, во втором художник прибегает к сдвигу на всех уровнях: жители города лишены человеческих страстей, живых чувств, речь их монотонна, безэмоциональна, состоит из коротких фраз. В пьесе фантастика органично входит в реальность, драматург стремится показать, что утопическая мечта не приведет к счастью. В «Городе Правды» герои нигде не находят идеала: ни в прошлом, ни в настоящем, ни в будущем.

Лунц утверждает, что нельзя найти абсолютный идеал, человеческую природу изменить невозможно.

Доказывая это, он использует прием тропизма. В пьесе особенно важна метафора Доктора, который сравнивает жителей с тигрятами, превращающимися в хищников, едва увидев кровь: «Знаешь, можно тигренка, как собачку, воспитывать. Но только он увидит кровь – пропало: хищник проснулся. Так и эти. Агнцы небесные, а почуют кровь – наши сделаются, разбойниками» [5. С. 182]. Последующие события доказывают справедливость этой метафоры. Мальчик-горо-жанин, совершивший кражу, подвергается избиению солдатом по кличке Толстый. Если сначала он не сопротивляется, то затем сам начинает защищаться, бьет Толстого. Когда раскрывается убийство Юноши и Девушки, горожане жаждут мести. «Доктор. Тигренок увидел кровь – теперь держись» [5. С. 188]. В каждом из правдинцев просыпается индивидуальное начало, т.к. заветы их личные чувства (чужестранцы убили людей из их города). Теперь вместо местоимения «мы» они говорят «я». «Доктор (про себя). Не «мы», а «я». Тигренок научился» [5. С. 188].

Сцена четвертая второго действия – кульминация пьесы, столкновение двух мировоззрений. Сцена строится как диалог непонимания правой стороны (солдаты) и левой (горожане). В последнем действии (развязка) солдаты уходят, оставив после себя кладбище, но в своих репликах они признали в горожанах людей: «А ведь жалко их, ребята. Шутка ли, целый народ в ночь уколошили»; «Тоже люди» [5. С. 192].

Произошедшее напоминает Варфоломеевскую ночь, когда за несколько часов уничтожили тысячи людей. Во второй сцене Комиссар плачет, т.к. сам казнил единственного близкого и преданного ему человека – Ваню. В Комиссаре борются два чувства: любовь к мальчику и понимание того, что он не должен любить. Вместо Вани появляется мальчик, единственный уцелевший житель Города Правды, который, чтобы доказать преданность Комиссару, убивает Доктора. Возникает замкнутый круг, передающий цикличность истории. Только в мальчике (образе, постоянно служащем в искусстве символом будущего) совмещается опыт жителя идеального города с обретаемым вкусом к многотрудной, но и многогранной реальной, земной жизни. Значит, правда за Комиссаром, с которым остается ребенок? Но Комиссар пытается строить «храм на крови», совместить несовместимое, и мальчик по его приказу проходит испытание убийством.

Развязка пьесы «Город Правды» не меняет ничего, все возвращается на круги своя, кольцевая композиция превращает действие пьесы в «дурную бесконечность» [3].

«Город Правды» – условная драма, природа которой проявляется не только в действии, но и на персонажном уровне и в структуре хронотопа. В предисловии к драме Лунц характеризует не отдельных героев, а две толпы. Все горожане сливаются в одну массу, «солдаты – каждый особенный». Хотя солдаты и не похожи друг на друга, они не являются индивидуальностями. В драматургии XX в., как отмечает исследователь В.Е. Головчинер, на сцену выходит коллективный герой, драма становится более эпичной [6]. Персонажи в «Городе правды» – герои-идеологи, которые важны как выразители идей.

Как и в романе Е. Замятина «Мы», у Лунца герои безлики, не имеют имен, они живут в не менее услов-

ных пространстве и времени. Лунц создает модель всечеловеческого бытия, в которой воплощается обобщающая картина действительности. Неясно, где происходят события: солдаты через пустыню идут из условного Китая в не менее условную Россию, которую они воспринимают как родину. Лунц для характеристики хронотопа часто использует астральные символы солнца и луны, которые помогают создать ощущение космичности пространственных координат. Время в пьесе тоже неопределенно: Лунц передает атмосферу всеобщности происходящего, в которой люди ищут общую правду.

Сюжет пьесы Лунца имеет много параллелей с его рассказом «В пустыне», в котором также раскрываются общие черты антиутопии, историософская модель автора. В повествовательном стержне рассказа использован ветхозаветный сюжет сорокалетних скитаний Моисея и его народа в пустыне, изложенный во Второй Книге Моисеевой – книге Исхода. После многолетнего рабства Моисей, а в «Городе Правды» Комиссар, выводит свой народ из Египта (в пьесе из Китая) и отправляется в «Землю обетованную».

В рассказе показывается, как делается история. Сорок лет идет еврейское племя, «сзади ползли звери пустыни» (прошлое), «а впереди ползло время» (будущее) [5. С. 8]. Человечество (еврейский народ) совершает перемещение из бессознательного, животного прошлого в будущее, в осмысленное историческое существование. Чтобы жить, нужно суметь преодолеть не только тяготы, страдания, но и саму природу. В рассказе «В пустыне» автор описывает этот конфликт истории и природы человеческой, говорит о его неизбежности, он констатирует, но не выступает в роли судьбы. В «Городе Правды» ставится та же проблема: история творится из природы.

Вслед за «Городом Правды» появляются другие пьесы-антиутопии: «Клоп» В. Маяковского, «Блаженство» М. Булгакова, в которых спрогнозированная художниками фантастическая модель будущего общественного устройства оказывается несостоятельной.

Второе действие пьесы Маяковского «Клоп» разворачивается в 1978 г., а написана она в 1928–1929 гг. Маяковский интересуется, что изменится через десять советских пятилеток. Как и Л. Лунц, В. Маяковский использует в своей пьесе прием тропизма. Метафора «человек – клоп» заявлена уже в самом названии пьесы [7].

В пьесе «Клоп», как и в «Городе Правды», Маяковский укрупняет рефлексивный план, пытаясь придать масштабность событиям через мотивы жизни и смерти (мотив бессмертия, воскрешения Христа), искусственности природы («В сквере три искусственных дерева...» [8. С. 284]), быта. Жизнь в будущем настолько спокойна, безэмоциональна, что люди даже перестали раздувать ноздри. Эффект искусственности новой жизни усиливается за счет мотива стекла (Присыпкин: «Да какая же это жизнь, когда даже карточку любимой девушки нельзя к стенке прикрепить? Все кнопки об проклятое стекло обламываются...» [8. С. 289]).

Из жизни исчезла поэзия, в новом государстве остались только «полезные» книги:

«Зоя Березкина

(сидится около Присыпкина, распаковывает книги)

Не знаю, пригодится ли это. Про что ты говорил, этого нет, и никто про это не знает. Есть про розы только в учебниках садоводства, есть грезы только в медицине, в отделе сновидений. Вот две интереснейшие книги приблизительно того времени. Перевод с английского: Хувер – «Как я был президентом» [8. С. 290].

Общество будущего расценивает все с точки зрения разума, практической применимости.

В пьесе «Клоп», как и в «Городе Правды», герои не помнят своего прошлого, своих корней («Молодой. А ты еще помнишь, как раньше было? Смешно должно быть?») [8. С. 274]), не имеют имен (лишь два героя, из «старого» мира, именованы – это Зоя Березкина и Присыпкин). В пьесах Маяковского и Лунца акцент на масштабности происходящего был призван показать, если воспользоваться словами самого Маяковского, «порок и века, и сегодняшнего дня» [цит. по: 7. С. 84]. Несмотря на то что пьеса «Клоп» – комедия, в ней, как и в «Городе Правды», открытый, тревожный финал.

В 1934 г. М. Булгаков пишет пьесу «Блаженство», замысел которой возник в 1929 г. В ней страна коммунистически-технократической утопии будущего называется Блаженство. Во главе ее стоит народный комиссар изобретений Радаманов. «Восточная» фамилия может расцениваться как намек на Сталина. В пьесе пародийно трансформирован запечатленный в гомеровской «Одиссее» древнегреческий миф о златовласом Радаманфе, сыне бога Зевса и судье в царстве мертвых. Радаманфу подвластен Элизиум (Елисейские поля), блаженное царство, «где пробегают светлороскопные дни человека». Ирония в «Блаженстве» заключается в том, что коммунистическое общество оказывается царством мертвых. Идеологическая монополия в Блажен-

стве принадлежит Институту Гармонии. Здесь можно усмотреть намек на название созданной утопистом Робертом Оуэном (1771–1858) колонии «Новая Гармония». Институт регламентирует всю жизнь граждан Блаженства. Он выступает своеобразным предшественником зловещего Министерства Правды в знаменитой антиутопии «1984» (1949) английского писателя Джорджа Оруэлла (Эрика Блэра) (1903–1950).

Появление культурно-идеологических и мифологических проекций в пьесе углубляет ее художественный смысл, способствует созданию объемности, типизации образов и ситуаций. Все это позволяет говорить о памфлетности и идеологической насыщенности пьесы.

Писатели-антиутописты – художники, которым не безразлична судьба России. В своих пьесах они пытались постичь законы, движущие историю, и предостеречь человечество от тех ошибок, которые нарушают гармонию в мире, приводят к гибели людей, к несчастьям. Развенчание утопии в пьесах Л. Лунца «Город Правды» (1924), В. Маяковского «Клоп» (1929), М. Булгакова «Блаженство» (1934) предвещает глобальную коммунистическую утопию, оформившуюся в художественном творчестве через теорию соцреализма.

В настоящем чаще всего нет места идеалу, это рождает устремление за грань, к «иному» будущему. Одной из главных причин обращения писателей в начале XX в. к антиутопии является то, что разрыв между утопией и ее практическим воплощением начинает уменьшаться: возникает угроза реального осуществления утопии в жизни. Н. Бердяев писал: «...утопии оказались значительно более осуществимыми, чем казались раньше. И теперь стоит другой вопрос, как избежать их окончательного осуществления <...>, как вернуться к неутопическому обществу, к менее совершенному» [9. С. 325].

ЛИТЕРАТУРА

1. Русская теория: 1920–1930-е годы: Матер. 10-х Лотмановских чтений / Сост. и отв. ред. С. Зенкин. М.: РГГУ, 2004. 324 с.
2. Тимофеева А.В. Жанровое своеобразие романа-антиутопии в русской литературе 60–80-х годов XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995. 18 с.
3. Витюк В. На грани отчаяния и надежды // Современная драматургия. 1999. № 1. С. 220–234.
4. Вайнштейн М. Четыре акта «Большой Трагедии» // Лев Лунц вне Закона: Пьесы. Рассказы. Статьи. СПб.: Композитор, 1994. С. 228–232.
5. Лунц Л. Вне Закона: Пьесы. Рассказы. Статьи. СПб., 1994. 240 с.
6. Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX в. Томск, 2001. 241 с.
7. Комаров С.А. В.В. Маяковский и проблемы комедии: Учеб. пособие по спецкурсу. Тюмень, 1996. 100 с.
8. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. Пьесы. М., 2002. 556 с.
9. Бердяев Н.А. Новое средневековье // Бердяев Николай. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 1. 325 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 6 февраля 2008 г.