

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения  
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ЖиЛ

\_\_\_\_\_ К.В. Анисимов

« \_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 г.

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**  
**АМЕРИКАНСКАЯ МОЛОДЕЖНАЯ АНТИУТОПИЯ:**  
**СОЦИОЛОГИЯ И ПОЭТИКА**

Выпускник М.В. Паладько

Научный руководитель д-р филол. наук, доц. Е.Е. Анисимова

Нормоконтролер Я.В. Баженова

Красноярск 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОДРОСТКОВЫЙ РОМАН-Антиутопия в современном историко-культурном контексте .....</b>	<b>6</b>
1.1 Понятие и генезис массовой культуры и литературы .....	6
1.2 Массовая литература для подростков в западноевропейской и русской культуре рубежа XX – XXI вв. в оптикесоциологии чтения.....	14
1.3 Доминанты массового сознания в идеологии и структуре молодежной антиутопии .....	27
1.3.1 Гламур .....	27
1.3.2 Феминизм.....	32
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....</b>	<b>37</b>
<b>ГЛАВА 2. ФОРМУЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР СОВРЕМЕННОГО РОМАНА-Антиутопии для подростков .....</b>	<b>38</b>
2.1 «Морфология» подростковой антиутопии .....	38
2.1.1 Композиционная схема молодёжной антиутопии .....	43
2.1.2 Действующие лица в антиутопии для подростков .....	50
2.2 Формульный сюжет молодежной антиутопии как метафора процесса самоидентификации подростка .....	56
2.2.1 Сюжеты политического восстания и социального протеста как аллегории подросткового бунта .....	57
2.2.2 Хронотоп молодежной антиутопии как метафора социализации подростка.....	66
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....</b>	<b>72</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>74</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....</b>	<b>75</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Расцвет романа-антиутопии пришелся на 1920–1940-е гг., т.е. время становления и столкновения политических систем Советского Союза и Третьего Рейха. В это время остро встал вопрос о конфликте личности и авторитарных/тоталитарных обществ, который был осмыслен в программных романах «Мы» Е. Замятина, «1984» Дж. Оруэлла, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «451 градус по Фаренгейту» Р. Брэдбери и др. Интересно то обстоятельство, что новая волна романов-антиутопий возникла в 2010-е гг. С одной стороны, это феномен массовой литературы и основная целевая аудитория таких текстов – подростковая. С другой стороны, возобновившийся интерес к роману-антиутопии свидетельствует о том, что в современной западной и, прежде всего, американской культуре сформировались определенные тенденции, требующие «остранения» и осмысления в рамках этого аналитического по своей природе (мета)жанра. К числу таких явлений, в частности, относится централизация государственного пространства (Нью-Йорк – «одноэтажная» Америка), культура масс-медиа (влияние крупнейших телесетей NBC, CBS, ABC, Fox и CW), феномен гламура, феминизм и т.д.

Тема исследования **актуальна** в силу того, что находится на пересечении таких современных научных направлений, как изучение трансформаций жанрового канона [Теория литературных жанров, 2011], идеология и эстетика романа-антиутопии [Жолковский, 1994] и функционирование массовой литературы [Лекаревич, 2016].

**Новизна исследования** заключается в том, что ранее в работах исследователей антиутопия для подростков рассматривалась как формульный жанр массовой литературы, однако не была выявлена композиционная схема и типология героев данного жанра.

**Объектом исследования** в данной работе стали поэтика и социология чтения подростковой массовой литературы.

**Предметом исследования** послужили композиционная схема и типология героев молодежных романов-антиутопий, а также особенности их восприятия западными и российскими читателями.

**Материал исследования** – наиболее популярные у западных и российских читателей романы-антиутопии направления *young adult literature*: «Голодные игры» С. Коллинз, «Бегущий в Лабиринте» Дж. Дэшнера, «Дивергент» В. Рот.

**Цель работы** – исследование исторической поэтики и социологии чтения молодёжной антиутопии в западной и русской культурах.

Для достижения данной цели поставлены следующие **задачи** исследования:

- 1) изучить историю массовой культуры и литературы и представить взгляды учёных на данную проблему;
- 2) рассмотреть историю развития литературы для детей и подростков, исследовать современные подходы к изучению детской и молодёжной литературы с позиций социологии чтения;
- 3) проанализировать восприятие молодёжной антиутопии в русской культуре;
- 4) рассмотреть гламур, феминизм и тоталитаризм как доминанты поэтики и идеологии молодёжной антиутопии;
- 5) описать композиционную схему антиутопии для подростков;
- 6) выявить типы героев и их функции в подростковой антиутопии;
- 7) осмыслить закономерности создания и восприятия молодёжного романа-антиутопии как феномена массовой литературы.

**Методологической базой** исследования стали классические труды по социологии литературы [Лотман, 1993; Гудков, 1997; Дубин, 2010; Черняк, 2012; Лекаревич, 2016; 2019; Литовская, Савкина, 2017; Майофис, Кукулин, 2016], исторической поэтике жанра [Веселовский, 1989; Жолковский, 1994], сравнительной типологии [Пропп, 2001; Кларк, 2002], психологии

[Выготский, 2008; Божович, 2008; Эльконин, 2008; Кон, 2008; Мухина, 2008; Осорина, 2008].

### **Структура выпускной квалификационной работы:**

- Введение, в котором обозначена актуальность исследования, его новизна, объект, предмет и методы, а также цели и задачи.
- Первая глава, в которой дан обзор литературы по истории и теории массовой культуры и литературы, выявлены основные черты массовой литературы для подростков в западноевропейской и русской культуре рубежа XX – XXI вв., рассмотрены современные подходы к изучению данного жанра, а также представлены такие доминанты массового сознания в идеологии и структуре молодежной антиутопии, как гламур, феминизм и тоталитаризм.
- Во второй главе на материале трёх наиболее репрезентативных текстов (С. Коллинз, В. Рот, Дж. Дэшнера) выявлены композиционная схема и типология героев антиутопии для подростков, в основе которых лежат их психологические особенности.
- В заключении представлены выводы и перспективы исследования.
- Список использованной литературы содержит 70 библиографических источников.

**Апробация работы.** Основные положения исследования прошли апробацию на спецсеминаре «Актуальные проблемы литературоведения» и II Международном «Форуме языков и культур» (Красноярск, 2021): очный доклад «Роман-антиутопия в современной американской массовой литературе: трансформации жанра». Также результаты работы представлены в сетевом научном журнале *Siberia\_Lingua*:

Паладько М.В. Современная антиутопия для подростков: функции действующих лиц (к вопросу о формульности массовой литературы) // *Siberia\_Lingua*. 2020. Вып. 2. С. 35–47.

# ГЛАВА 1. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПОДРОСТКОВЫЙ РОМАН-АНТИУТОПИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

## 1.1 Понятие и генезис массовой культуры и литературы

Ещё в античности люди начинали задумываться о наличии в культуре «нового» и «древнего», а позднее, с XVII в., уже «народного» и «элитарного» [Дубин, 2010: 15–20], однако собственно возникновение массовой культуры непосредственно связано с переходом от традиционного общества к индустриальному, которое происходит в странах Европы в основном в конце XIX в. В это время культура, как замечают М. Литовская и И. Савкина, «оказывается товаром на рынке» [Литовская, Савкина, 2017: 11].

Возникновение «низовой» литературы и «низового» искусства вообще связано с появлением возможности массово его тиражировать. При этом массовая культура воспринимается образованными людьми как «второсортная». Однако от этого товары массовой культуры не теряют своей популярности, а, напротив, быстро распространяются среди представителей, например, буржуазии, которые выступают в качестве потребителей, преследуя свои цели (развлечься, отвлечься от повседневности и т.д.). Огромный спрос на продукты массовой культуры, а в XIX в. в первую очередь литературы, соответственно рождает предложение. Книги начинают выпускаться сериями, появляется специальный формат «романов с продолжением» (карманная книга в мягкой обложке). Таким образом, в данном контексте понятие «массовая», с одной стороны, означает серийное производство, а с другой – широкое потребление, а также удовлетворение спроса и даже его создание [Литовская, 2009: 8–21].

Индустриальное общество «формирует особый тип субъекта массового сознания, который характеризуется шаблонностью, унифицированностью, имитативностью, но в то же время, поскольку остается субъектом

индивидуального сознания, может оценивать массу и себя в ней, определять свое взаимоотношение с массой – от полного растворения в ней до противопоставления и конфликта» [Там же: 11]. Формируется массовое общество, чьи потребности и удовлетворяет массовая культура.

На рубеже XIX – XX вв. массовая культура приходит в тот вид, какой мы её наблюдаем сейчас. В результате урбанизации, технического прогресса и многих других процессов, характерных для данного периода, окончательно формируется феномен массового общества. Массовость подразумевает под собой «недифференцированность и деиндивидуализацию» [Там же: 12]. Кроме того, массовая культура для многих людей, так называемого «большинства», становится неким образовательным ресурсом, т.к. в результате технического прогресса эти люди посредством массовой культуры получают доступ к тому, к чему раньше доступа не имели [Там же].

К 20-м гг. XX в. массовая культура перестаёт однозначно оцениваться как «низовая», «к массовому искусству начинают относиться более снисходительно, считая его тоже искусством, только особого рода» [Там же: 15]. То есть чёткие границы между «высокой» и «низовой» культурой постепенно стираются. В середине века начинаются процессы глобализации, массовая культура получает возможность моментального распространения (с помощью телевидения, радио, обилия журналов и газет) и заметно начинает предписывать потребителям определённую модель поведения, «формировать стереотипы сознания» [Там же: 20].

Как можно заметить, под влиянием различных факторов массовая культура активно трансформируется, это «пространство с подвижными и проницаемыми границами» [Топографии популярной культуры, 2015: 11]. Если в период своего появления это «низовая культура», которая производит товар, удовлетворяя потребности конкретных слоёв населения, то уже с середины прошлого столетия она приобретает огромные масштабы, встречается в жизни людей на каждом шагу и успешно заполняет их сознание. Так же изменяется и отношение к массовой культуре. Вчера это то,

на что образованная часть населения, некая элита, смотрит с презрением, а сегодня о массовой культуре говорят уже с разных позиций: «По отношению к массовой культуре все существующие, довольно многочисленные подходы можно разделить на три группы: обвиняющие, оправдывающие и фаталистические» [Литовская; Савкина, 2017: 12]. И это легко объяснимо постольку, поскольку: «массовая культура превратилась за последние десятилетия в культурную форму, играющую ведущую роль в системе культуры постиндустриального общества» [Костина, 2003: 4].

Для массовой культуры характерны следующие черты:

- серийность;
- доступность (прозрачность);
- одновременность очередной новинки, упраздняющей пространство и время;
- количественный подход.

Кроме того, массовое общество – это общество рыночное, где «Сферой реализации этого принципа всеобщей доступности <...> выступают рынок и деньги...» [Дубин, 2010: 78–79].

Стоит сказать, что, несмотря на «низовую» характер массовой культуры, элитарная культура «нуждается в постоянном контексте массовой культуры, поскольку основывается на механизме отталкивания от ценностей и норм, принятых в ней, на разрушении сложившихся в ней стереотипов и шаблонов, на демонстративной самоизоляции» [Астафьева, 2012: 227–228]. Однако именно элитарная культура является истинно творческой, только она может определять пути культурного развития.

Массовая культура, таким образом, понимается нами как результат перехода общества от традиционного к индустриальному, а затем – постиндустриальному; совокупность продуктов производства (часто серийного) в сфере культуры, направленных на удовлетворение потребностей широкой массы деиндивидуализированных людей.

Изучение массовой культуры началось еще на рубеже XIX–XX вв. Например, Г. Тард в работе «Законы подражания» рассматривает изобретение и подражание как основной общественный процесс [Тард, 1995: 158]. З. Фрейд в работе «Психология масс и анализ человеческого Я» говорит о том, что «“масса” <...> приобретает способность оказывать такое сильное влияние на душевную жизнь человека» и обязывает индивида к душевным изменениям. При этом «психическая надстройка, развивавшаяся столь различно у различных индивидов, рушится, и при этом обнаруживается у всех, бессознательный фундамент» [Фрейд, 2017: 8]. Кроме того, масса, по мысли З. Фрейда легко поддается внушению, а также постоянно требует иллюзий, от которых не может отказаться по причине неисполненных желаний [Там же: 8–18].

В 30-е гг. XX в. изучением феномена массовой культуры занимался испанский философ Х. Ортега-и-Гассет. Показательна его работа «Восстание масс» 1930 г., в которой отмечается, что человек массы был порождён хорошими условиями, которые обеспечил ему XIX в. Касты были упразднены, люди уравнились в правах, массы начали получать от жизни в разы больше. На рубеже XIX–XX вв. технический прогресс ещё больше облегчает людям жизнь, складывается ощущение, что дальше будет только лучше. Такое положение дел развращает людей. Они жаждут большего и не испытывают благодарности за то, что имеют. При этом автор довольно резко высказывается о человеке массы: «Массовый человек попросту лишен морали, поскольку суть ее всегда в подчинении чему-то, в сознании служения и долга. <...> Как же умудрились уверовать в антиморальность жизни? Несомненно, к этому и вела вся современная культура и цивилизация. Европа пожинает горькие плоды своих духовных шатаний. Она стремительно катится вниз по склону своей культуры, достигшей невиданного цветения, но не сумевшей укорениться» [Ортега-и-Гассет, 2008: 171–172].

С 40-х гг. XX в. изучением массовой культуры занимаются М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Э. Фромм, В. Беньямин, Г. Маркузе, а с 70-х гг. «в работах Д. Белла, Э. Шилза, Ж. Фурастье, А. Турена, Дж. К. Гэлбрейта, Э. Тоффлера, Г. Кана, К. Э. Боулдинга и других обосновывается идея о том, что переход общества с индустриальной на постиндустриальную стадию развития ведет к усреднению культуры. Вследствие этого ценности, бывшие когда-то лишь достоянием элиты, становятся доступными массам, а сама массовая культура существенно изменяется, приобретая черты, которые когда-то были присущи народной и высокой культуре» [Костина, 2003]. В 80–90-х гг. феномен массовой культуры привлекает постмодернистов. Среди них: Ж. Делез и Ф. Гваттари, Ю. Кристева, Ж. Бодрийяр, Ж. Деррида, У. Эко и др.

На сегодняшний день, как уже отмечалось выше, отношение к массовой культуре неоднозначно. Многие вслед за Х. Ортеги-и-Гассета продолжают её критиковать, кто-то приписывает ей предельную значимость, кто-то относится фаталистически и воспринимает как феномен, который существует вне зависимости от отношения людей к нему.

Появления «человека массы» в XIX–XX вв. повлияло на все сферы культуры, в том числе и на литературу, которая в данной работе интересует нас в большей степени. Феномен массовой литературы появляется в эпоху барокко, когда сюжеты античности и средневековья начинают появляться в романах, которые до XIX в. воспринимались как «второсортные». В это время закладываются предпосылки для развития современных черт, а также жанров массовой литературы (ориентация на женскую аудиторию приводит к появлению «розового романа»; авантюрные элементы текстов барокко – к триллеру, детективу, боевику и т.д.; наличие нескольких частей в романах барокко – к такой черте, как серийность). На рубеже XVIII–XIX вв. «народные книги» с их остросюжетностью, смешением жанров, простым языком, доступной формой изложения серьёзных проблем начинают формировать читательские серии. Во второй половине XIX в. «народные

книги» заменяются современными образцами массовой литературы. В это время Поль де Кок пишет, по определению Ф. Стендаля, «романы для горничных». «Низовое» всё больше отделяется от «высокого», появляются дешёвые издания и читальни, г-жа де Жанлис, Поль де Кок, Эжен Сю, Александр Дюма-отец пишут произведения, пользующиеся невероятной популярностью как на Западе, так и в России [Ненарокова и др., 2015: 5–13].

«К концу XIX века в литературном процессе складывается триада: *авангардная литература – сориентированная на “классическую” литературу беллетристика – массовая литература*» [Литовская, 2009: 13]. При этом авангард и беллетристику обычно характеризуют как литературу элитарную, а массовую литературу – как низовую. И литература авангарда, и классика, и массовая литература изначально были ориентированы каждая на свой круг читателей: авангард – на экспериментаторов и «склонную к культурным революциям молодёжь» [Там же], интересующуюся изменениями художественного языка; «классика» – на консервативную образованную группу людей; массовая литература предназначалась людям, имеющим слабое отношение к образованию. Со временем такие границы стирались, и в 20-е гг. XIX в. «выведение “низкого” за пределы сферы культуры стало считаться недемократичным» [Там же: 15], и массовое искусство начали воспринимать как искусство, но особого рода.

О границе между классикой и не классикой пишет Ю.М. Лотман в фундаментальных трудах «О содержании и структуре понятия “художественная литература”» и «Массовая литература как историко-культурная проблема». Исследователь говорит о противопоставлении «высокой» и «массовой» литературы как о примере «организации литературы как целостного организма». Обе группы имеют определённые признаки и постоянно ими обмениваются. Понятие массовой литературы оценивается Ю.М. Лотманом как относительное: разные группы людей могут относить или не относить определённый текст к массовой литературе, поскольку «понятие это, в первую очередь, определяет отношение того или

иного коллектива к определенной группе текстов». Отличительными же чертами массовой литературы является: 1) большая в количественном отношении распространённость (массовая литература – более распространённая, читаемая, известная); 2) с точки зрения нормы, эта литература оценивается чрезвычайно низко, а иногда вообще не признаётся как существующая [Лотман, 1997: 780–784]. Один из образов «высокой» литературы создаётся критиками и теоретиками, другой – сознанием массового потребителя. Первый – идеализирован, второй – упрощён, но «оба они создают выправленные, закруглённые, внутренне непротиворечивые облики. Для «высокой» литературы характерно, что она отвергает и то, что не соответствует её нормам, и то, что чётко, «ученически» им следует. Такие тексты исторически не входили в «литературную иерархию», они не печатались, а их авторы были некими анекдотичными, пародийными «двойниками» классиков. Характерной чертой массовой литературы, отличающей её от «высокой», является то, что она «устойчивее сохраняет формы прошлого и почти всегда представляет собой многослойную структуру» [Лотман, 1997: 821–824].

В 1930-е гг. в СССР появляется феномен соцреалистического искусства. Отличие его от массового искусства – это «ориентация на создание текстов с установкой на мобилизацию читателя к работе во имя осуществления будущего идеала, что заведомо исключало идею потребительства и связанного с ним комфорта» [Литовская, 2009: 17]. Массовая литература в это время вообще не осознаётся как часть художественной литературы.

В период постмодернизма происходит экспансия массовой культуры, и постмодернистские авторы начинают использовать в своём творчестве приёмы массовой литературы. Массовое и элитарное синтезируется, и возможности литературы расширяются [Там же]. Однако это не значит, что массовая литература постепенно «сливается» с высокой. Три основных характеристики массовой литературы – популярность, тривиальность и

формульность – и отличают её от литературы элитарной. «Установление границы между массовой и другими типами литературы как раз и связано с решением проблемы *новизны / стереотипности* текста. *Высокая* литература может использовать приемы детектива <...>, массовая литература может внешне быть похожей на социально-психологическую повесть или серьёзный исторический роман, но между ними всегда будет одно существенное отличие: *высокое* искусство неизменно задаёт вопросы, проблематизирует очевидное <...>, тогда как массовое искусство всегда предлагает вариации уже многократно апробированного продукта. *Высокое* искусство, в известной степени, непредсказуемо и призвано разрушать стереотипы, массовая литература основана на стереотипах сознания» [Литовская; Савкина, 2017: 33].

Соответственно, опираясь на исследования И. Савкиной и М. Литовской, можно выделить такие характеристики массовой литературы:

- коммерческая направленность;
- цикличность функционирования (понравившийся публике сюжет постоянно перерабатывается и выходит в новом виде);
- конструирование реальности;
- отвлекающий, утешающий характер;
- апелляция к универсальным, общим идеям и ценностям [Там же: 21–41].

Среди жанров современной массовой литературы выделяются: детектив, дамский роман, боевик, школьная повесть, фэнтези и комикс [Там же].

К феномену массовой литературы, как и к её изучению, среди исследователей до сих пор относятся неоднозначно. Однако изучать «низовую» литературу начали с её появлением. Например, В.Г. Белинский впервые вводит понятие «беллетристика» в 1840 г., понимая её как «искусство толпы» [Генезис зарубежной массовой литературы и её судьба в

России, 2015: 15–21]. К. Чуковский критиковал массовую литературу, но при этом воспринимал её как существующий феномен, который имеет своих почитателей. Вопросы массовой литературы касались А.Н. Веселовский, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум. Ю.М. Лотман вводит понятие «массовая литература» [Литовская, 2009]. Среди современных работ, в которых освещены проблемы массовой литературы, нужно выделить исследования И.Л. Савкиной, М.А. Литовской, Б.В. Дубина и Л.Д. Гудкова [Гудков, 1997; Дубин, 2010; Литовская, Савкина, 2017]. Исследователи убеждены в необходимости изучения массовой литературы и комментируют это следующим образом: «Согласитесь – все-таки это странная наука о литературе, которой не интересно, которую не занимает 97% литературного потока, то, что называют “литературой” и что читают подавляющее большинство людей. Может, сведем всю биологию к бабочкам?» [Гудков, 1997].

## **1.2 Массовая литература для подростков в западноевропейской и русской культуре рубежа XX – XXI вв. в оптике социологии чтения**

Подростковая литература или, как её называют за рубежом, *young adult literature* своим происхождением обязана детской литературе, возникновение которой относят к XVIII–XIX вв. Сама идея детства в литературе появляется уже в XVI в. в гимне, поэтической медитации и эмблеме в связи с образом младенца Христа, а в XVII в. детские образы проникают в светские жанры – пастораль и элегию. В XVIII в. появляется литература, предназначенная детям. Одним из первых детских поэтов был Исаак Уоттс. Воспитание ребёнка было главным предназначением такой литературы. Джон Локк, например, в «Мыслях о воспитании» рассуждал об иерархии в отношениях детей со взрослыми. В 1760-е гг. в Лондоне появляется первый издатель детской литературы – Джон Ньюбери. В это же время Ж.-Ж. Руссо в «Эмиле» развил идеи Дж. Локка: «Педагогические идеи Руссо неотрывны от его

общей концепции человека и общества. Прежде всего, от центральной идеи об испорченности современного общества и о необходимости возврата к естественному состоянию. Если общество портит ребёнка, внушая ему извращённые идеи и желания, для правильного воспитания необходима его изоляция на лоне природы, пока здоровые идеи и естественные желания не станут для него привычными». На ребёнка, по мнению Ж.-Ж. Руссо, влияют природа, люди и предметы [Свердлов и др., 2016: 12–44]. Эта идея была подхвачена романтиками, у которых тема ребёнка получает своё развитие (прежде всего, в лирике У. Вордсворта), но они ещё воспринимают ребёнка только как носителя чистого, незамутнённого сознания. Как самостоятельных героев детей ввёл в свои произведения Ч. Диккенс, чьи Поль и Флоренс стали, безусловно, главными героями романа «Домби и сын» и перетянули на себя читательское внимание. Многие романы Ч. Диккенса адаптированы для подростков [Диккенс, 2018]. Отныне внутреннему миру ребёнка в произведениях отводится значительная роль. Дети становятся положительными антагонистами взрослых [Золотухина, 2018]. Однако появляется и образ «порочного, злого, жестокого ребёнка» [Детство в англо-американском литературном сознании XVII–XX вв., 2016: 5]; тема детства раскрывается через мотивы перверсии, сексуальности и смерти. В 80-е гг. XIX в. появляются повести и романы для девочек и такие же произведения для мальчиков, которые учитывали личностные и психологические особенности подростков. Это были произведения массовой литературы, которые пользовались большим спросом, в них рассматривались вопросы поиска себя, юным читателям предлагались интересовавшие их темы: «классовое неравенство, эксплуатация труда несовершеннолетних, детская смертность, мрачная атмосфера образовательных заведений для бедных и т.д.» [Там же: 61]. Однако темы эти подавались подросткам в «приглаженном» виде и поэтому не запрещались педагогами. Роман для девочек с того времени стал неким «психологическим романом-формулой» [Там же: 62]. Несмотря на присутствующие в данных книгах темы,

интересовавшие подростков, в большинстве случаев они представляли собой «пособия по гендерной социализации». В России такую литературу для подростков переводят в числе первых. В последней трети XVIII в. начинают появляться издания, адресованные девицам и юношам, готовящимся вступить в брак. В данных книгах юным читателям даются нормы поведения в зависимости от гендера (это происходит ещё с издания «Юности чистого зеркала»). С конца XVIII – начала XIX вв. в книгах для девочек затрагиваются вопросы добрачных романтических и сексуальных отношений, которые преподносятся как табуированные. В начале XX в. в результате сексуальной революции открытое и свободное обсуждение сексуальных отношений между молодыми людьми перестаёт быть предосудительным, а «универсальные пособия, инструктирующие девочек о нормах гендерного производства, оказываются невостребованными большую часть советского времени» [Лекаревич, 2019: 464]. С 1960-х гг. такие издания появляются снова, причём, в большинстве случаев, переводные. В начале XXI в. «энциклопедии для девочек» и «энциклопедии для мальчиков» снова получают популярность, однако меняется их форма – теперь это скорее глянцевого журнала, в котором помещается большое количество картинок, а текст сводится к коротким советам и правилам в мужской или женской сфере деятельности.

В России впервые для детей начал писать Н.М. Карамзин, к «Московским ведомостям» он прилагал свои «Детские чтения». Среди исследователей важность детской литературы первым отметил В.Г. Белинский в статье «О детских книгах», в которой в качестве основной рассматривается дидактическая функция литературы для детей. Но при этом информация, преподносимая детям, должна быть реалистичной и не должна изобиловать моральными сентенциями. В этой же статье В.Г. Белинский отмечает важность героя-подростка, с этого момента такой герой становится самостоятельной личностью [Белинский, 1954]. В дальнейшем большое внимание раскрытию психологии юных героев уделяет Ф.М. Достоевский. В

его произведениях поднимается проблема взаимоотношений детей с родителями, которая станет особо актуальна в XX в. Герой-подросток уже предстаёт независимой личностью, при этом положительной. Вслед за Ф.М. Достоевским к теме детства начинают обращаться и другие писатели, например, Д. Григорович, В. Короленко, Н. Гарин [Золотухина, 2018].

Но гораздо больший интерес к образам подростков в литературе появляется в начале XX в. Особенно это заметно в период Первой мировой войны. Результаты событий начала века приводят к тому, что на страницах произведений, как и в реальности, часто начинают появляться сироты, беспризорники, хулиганы. В 1930-е гг. в России появляется новый образ героя-подростка. В связи с пятилетками, идеями градостроительства, коллективного труда появляются образы подростков, строящих новую жизнь. В военные годы в книгах, излагающих биографии героев войны, появляются идеализированные образы подростков. Их изображают бесстрашными, жертвенными, раньше времени повзрослевшими. В некоторых произведениях эти черты дополняются более реалистичными, детскими. Но были и книги с собственно литературными характерами, в которых изображалось реальное отношение подростков к войне [Там же, 2018]. В СССР после революции круг детского чтения сильно изменился. Е. Добренко говорит о процессе «формовки советского читателя», который не обошёл стороной детей, а, наоборот, сделал их главным объектом воздействия. В данный исторический период в школах и общественных организациях происходит строгое отслеживание того, что читают подростки и как это воспринимают. Говоря о литературных предпочтениях подростков, Е. Добренко предлагает следующий перечень читательских интересов (по убыванию):

«– любимые темы мальчиков: приключения и путешествия, гражданская война и революция, техника, “что и как сделать самому”; – любимые темы девочек: быт, “жалостливые”;

– общие темы: “сказки”, “о животных”, “веселые”;

– любимые авторы мальчиков: Жюль Верн, Майн Рид, Фенимор Купер, Марк Твен, С. Ауслендер, С. Григорьев;

– любимые авторы девочек: Чарльз Диккенс, Олькот, Бернет, Желиховская;

– любимые книги мальчиков: “Макар Следопыт” Остроумова, “Красные дьяволята” Бляхина, “Много впереди” С. Ауслендера;

– любимые книги девочек: “Без семьи” Мало, “Леди Джейн” Джеемисона, “История одной девочки” Петровой, “Серебряные коньки” Лодж;

– общие любимые книги: “Робинзон Крузо” Дефо, “Хижина дяди Тома” Бичер-Стоу, “Принц и нищий” и “Приключения Тома Сойера” Марка Твена, “Мурзук” Бианки, “Дети капитана Гранта” Жюль Верна, “С мешком за смертью” С. Григорьева, “Ташкент – город хлебный” А. Неверова, “Кожаный чулок” Ф. Купера» [Добренко, 1997: 70].

При этом спрос на определённую литературу различается в зависимости от полового признака читателей: «Так, если у девочек на первом месте стоит сказка (29,9% всего спроса), то у мальчиков она занимает лишь 18,3%. Зато приключения и путешествия, занимающие в круге чтения мальчиков 30,5%, у девочек составляют только 17%. Если у девочек “бытовой рассказ” занимает 27,3% спроса, то у мальчиков литература этого рода составляет лишь 12,7%» [Там же: 70–71]. Кроме того, спрос на категории книг различается и по социальным группам читателей: «Так, в чтении детей рабочих, ремесленников и кустарей сказка занимала 27,5%, тогда как у детей служащих – только 15,7%, зато приключенческая литература и путешествия в чтении детей служащих составляла 31,7%, тогда как в чтении детей рабочих, ремесленников и кустарей – только 21,5%» [Там же: 71]. В 20-е гг. XX в. огромное влияние на формирование круга детского чтения оказывает школа, а к 30-м гг. детский читатель становится идеальным «читателем-пионером», который интересуется исключительно «советской классикой» и книгами «по родной стране» [Там же].

В послевоенные годы внимание к героям-подросткам сохраняется. Н. Носов вводит новый тип характера – «организатора, фантазера, озорника», при этом возраст героев снижается с 13–16 до 9–12 лет. В период оттепели и после неё героини-подростки опять претерпевают изменения. В связи с тем, что в произведениях поднимаются серьёзные вопросы, подростки взрослеют внутренне. Теперь такое взросление персонажей связано не с социальными факторами, а скорее с психологическими: на первый план выходят проблемы внутреннего я, семейные проблемы, поведенческие особенности героев. Образ ребёнка, подростка начинает чаще появляться во «взрослой» литературе (В. Астафьев, Ч. Айтматов, В. Распутин). [Золотухина, 2018]. М. Майофис и И. Кукулин замечают, что в период оттепели «сложился тот канон, который лишь с минимальными изменениями перешел в постсоветскую эпоху, хотя горизонты ожидания юных читателей от 1960-х к 2010-м гг. существенно изменились» [Майофис, Кукулин, 2016]. М. Майофис считает характерной для советской литературы конца 40-х – начала 60-х гг. следующую стратегию чтения: через литературу читатель видел внешний мир и контактировал с ним, поэтому литература «воспринималась как инструмент социального действия и участия во власти» [Майофис, 2016: 61]. 1953–1956 гг. характеризуются историками как время «моральной паники», которая связана с ростом подростковой преступности и растущим аморализмом молодёжи, однако, по мнению М. Майофис, настоящей причиной паники была растущая урбанизация. В повести «Пусть не сошлось с ответом» М. Бреженера, которая рассматривается в статье, возникает тема правды и лжи. Как замечает М. Майофис, «это была магистральная тема всех дискуссий о детской литературе, начиная с конца 1953 г.» [Там же: 62]. Ложь в литературе понималась как следование литературным штампам и стереотипам, ограждение произведения от реальной жизни и нарочитый дидактизм, «под эгидой детской секции Союза писателей был организован диспут “Жизненная правда и литературная ложь в книгах для детей”» [Там же: 63]. Одни выступавшие требовали говорить детям правду, выводить

отрицательных героев, изображать негативные стороны действительности, даже если их больше, чем положительных. Другие (консерваторы) выступали с противоположной позицией. Однако в литературе всё чаще появляется «открытый разговор с детьми обо всех проблемах советского общества, включая и темы репрессий» [Там же: 64]. Таким образом, к концу XX века в литературе появляется два типа героя-подростка – нравственно идеальный, выдерживающий все испытания, и его антагонист, жестокий и неоднозначный нравственно.

Для западной литературы второй половины XX в. более близок второй тип героя. Подростки в произведениях не идеализируются, а скорее дегероизируются. Изображаются «рассерженные молодые люди», бунтующие против существующих порядков и «моральных предписаний», на первый план выходят «“молодежный стиль самовыражения”, гротескный мир наркотиков и импульсивного насилия, навязчивой тяги к саморазрушению. Писатели подчеркивают в своих героях черты неприятные, порой отталкивающие: духовную ограниченность, мелочность, презрение к окружающим, непоследовательность, карьеризм, отсутствие серьезных общественных идеалов» [Федотова, 2003: 4]. Центральной темой становится борьба подростков со «взрослой Америкой» [Там же]. Герои не могут приспособиться к современной жизни из-за своего юношеского максимализма и духовной незрелости. Особенно остро эта проблема представлена в произведениях Дж. Д. Сэлинджера, С. Таунсенда, Ч. Айтматова [Там же].

Это были важные этапы в становлении жанра подростковой литературы, однако на современном этапе происходит, как отмечал Крис Кроу, писатель и профессор Университета Бригама Янга, недопонимание учителями, родителями и библиотекарями, что такое young adult literature, а на полках в школьных библиотеках под этим названием стоят «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта, «Большие надежды» Ч. Диккенса, «Приключения Гекльберри Финна» М. Твена, рассказы Дж. Лондона. В книжных магазинах,

напротив, на полках *young adult literature* стоят только романы для «preteen girls». Сам Крис Кроу утверждает, что к этой категории книг не должно относиться ничто, опубликованное ранее 1967 г., до публикации «Изгоев» С.Е. Хинтон. Говоря о возрасте читателей *young adult literature*, исследователь утверждает, что они должны учиться в средней или старшей школе, обычно в 7–12 классе. То есть, *young adult literature* – это литература, написанная после 1967 г. для подростков 13–18 лет [Crowe, 1998].

Стивен Вандерстэй при изучении подростковой литературы опирается на определение Роберта Карлсена: «Литература для подростков – это литература, в которой главный герой – либо подросток, либо тот, кто подходит к проблемам с подростковой точки зрения. Такие романы обычно имеют умеренную длину и рассказываются от первого лица. Как правило, они описывают вступление во взрослый мир или преодоление современной проблемы, навязанной главному герою взрослым миром. Хотя такие романы, как правило, написаны для подросткового читателя, они, как и вся беллетристика, затрагивают весь спектр жизни» (пер. с англ. – М.П.), однако добавляет, что подростковой литературой произведения делает то, что в них герои одерживают победу над обстоятельствами и приобретают, поэтому, независимость ума, а не то, что они решают проблемы, навязанные им взрослым миром. При этом связаны эти проблемы должны быть в основном с внутренними противоречиями подростка, с его отношениями с окружающими, а не социальными факторами, поэтому в *young adult literature* исключается детерминизм [Carlsen; цит. по VanderStaaу, 1992].

Таким образом, в настоящее время под подростковой литературой понимают литературу, адресованную читателям 13–18 лет, главным героем которой обычно является подросток, переходящий во взрослый мир, противостоящий ему, одерживающий победу и добивающийся независимости (обычно психологической, эмоциональной, умственной, а не физической).

На сегодняшний день, как замечает М. Литовская, «в современном российском обществе с его разнородными информационными потоками, где существует острое социальное расслоение, разновекторно действует множество элит, доминирует ситуация рассогласования ценностей, когда, грубо говоря, классическая литература говорит одно – медиа навязывают другое – жизнь предлагает третье, дать единственный список полноценно социализующих книг невозможно» [Литовская, 2014: 6–7]. Современный подросток в результате действия проекта Просвещения оказывается не уверен в необходимости чтения вообще, поскольку уроки литературы часто сводятся к лингвистическому анализу текста, который пригодится школьникам на экзамене по русскому языку. Количество читающих стремительно сокращается, и это перестаёт быть чем-то постыдным. Единственным, что побуждает подростков читать, часто оказывается кино [Там же].

Е.Н. Пенская говорит о нарастающем с конца 1980-х гг. падении интереса к чтению, в том числе детскому, и подтверждает своё утверждение данными социологических исследований Левада-Центра: «37% жителей Москвы книг не читают вообще, а читают только то, что раскладывается по почтовым ящикам. Читают от случая к случаю 40%, постоянно читают 23% опрошенных, 4% имеют домашние библиотеки. Исследования показывают, что из тех, кто постоянно читает, 24% увлекаются детективами, 18% – русскими триллерами и детективами, 5% – отечественной прозой, 4% – переводной прозой» [Пенская, 2008: 283]. Кроме того, исследователь отмечает, что сейчас возникает новая модель детского чтения: «деловое» чтение доминирует над «свободным», чтение не уходит из жизни детей, но становится «более индивидуальным, прагматичным, информационным – и более поверхностным» [Там же: 283].

М. Черняк рассматривает мнение о том, что дети перестали читать, как миф, но замечает: «В мире зрителей статус книги изменился настолько, что это существенным образом отразилось и на статусе самой детской

литературы» [Черняк, 2012: 236]. Для современных детей и их родителей актуальна проблема «ориентации в море книжных новинок и проблема выстраивания маршрута чтения современного ребенка и подростка» [Там же: 238].

Изучением подросткового чтения занимается Л. Борусяк. Её выступление на Конференции «Детская литература как событие» кратко освещают Е. Асонова и Д. Невская. В докладе были представлены результаты исследования в рамках проекта «Чтение современной молодёжи»: «Любимыми авторами опрошенных ею школьников-гуманитариев являются М.А. Булгаков, Ф.М. Достоевский, Э.М. Ремарк, Р. Брэдбери, А.П. Чехов, Дж. Сэлинджер, Дж. Роулинг, Л.Н. Толстой, Ш. Бронте. Любимыми авторами остальных школьников – А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Э.М. Ремарк, С. Кинг, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Р. Брэдбери, Н.В. Гоголь, Стругацкие, Дж. Сэлинджер. Особый интерес у аудитории вызвали ответы на вопрос анкеты об использовании альтернативных носителей печатного слова и различных форм обработки первоисточника – аудиокниги, краткого содержания, экранизации. Среди опрошенных гуманитариев пользуются ими иногда или регулярно 50%. Среди остальных школьников – 60%. Чаще всего альтернатива используется старшеклассниками, когда в классе проходят “большие романы”: “Войну и мир”, “Обломов”, “Тихий Дон”, “Преступление и наказание”. На вопрос “Сложна ли классика для подростков?” 70% гуманитариев и 55% обычных школьников ответили “нет” или “скорее нет”. Разъясняющие ответы на вопрос “Почему сложна (или нет) классика?” позволили сделать интересные выводы. Молодые люди отвечают о себе в “третьем лице” – “они”, “дети” – как бы дистанцируясь от своего поколения. На вопрос о том, читают ли школьники современную литературу, они ответили так: не читают – 64% гуманитариев, иногда читают – 28%, регулярно – 7%. Из обычных школьников 58% не читают современную литературу, 35% читают редко, 9% – регулярно. Почему современные подростки не читают современную

литературу? В числе приведенных в докладе ответов был такой: “Потому что считают ее или чисто коммерческой, или слишком сложной и заумной”» [Асонова, Невская, 2016].

Однако стоит отметить, что круг детского чтения в России и за рубежом не одинаков, а в подростковом чтении пересечений больше. Изучением этого вопроса занимается Н.Е. Кабанова. В статье «Круг детского и подросткового чтения глазами студентов (на материале переписки студентов университета Гранд Вэлли (США) и Севастопольского государственного университета)» приводятся данные о читательских предпочтениях одного поколения. Из жанров литературы наиболее предпочтительны – фэнтези и триллеры («Голодные игры» С. Коллинз, «вампирическая сага» С. Майер, цикл Дж. Роулинг о Гарри Поттере, «Хроники Нарнии» К. С. Льюиса, «Орудия смерти» Кассандры Клэр). В письмах американских читателей редко упоминаются классические произведения (даже XIX–XX вв.), российские же читатели упоминают классику довольно часто, причём не только русскую, но и зарубежную. Автором, объединяющим круги чтения американской и русской молодёжи, в результате исследования оказался Э.М. Ремарк. Предметом беспокойства русских и американских студентов стал выясненный в процессе переписки факт, что современные подростки (младшие братья и сёстры участников эксперимента) читают ещё меньше [Кабанова, 2016].

В 2007 г. было представлено исследование с гораздо большим охватом населения, согласно которому «для подростков и взрослых американцев характерно общее падение интереса к чтению». Кроме того, что американцы читают меньше и меньше, они также читают хуже и хуже, снижается уровень грамотности и читательских навыков. Результаты данного исследования без углубления в статистику таковы.

- «Молодые взрослые читают меньше книг в целом.
- Чтение как занятие, вызывающее интерес, теряет популярность у тинейджеров.

- Учеба в колледже больше не гарантирует читательской активности.
- Тинейджеры и молодые взрослые проводят за чтением меньше времени, чем представители других возрастных групп.
- Даже когда чтение имеет место, оно конкурирует с другими медиа. Такая рассредоточенность внимания приводит к менее глубокому погружению в текст.
- Американские семьи тратят сегодня меньше времени на книги, чем почти в любой другой период за два прошлых десятилетия.
- Навыки чтения 17-летних ухудшились.
- Среди старшеклассников средние показатели снизились практически по всем характеристикам чтения.
- Показатели читательской компетентности стагнируют или ухудшаются у взрослых обоих полов и всех уровней образования.
- Чтение ради удовольствия довольно строго коррелирует с академическими достижениями.
- Сегодня работодатели рассматривают слабые навыки чтения и письма как главный недостаток своих новых служащих.
- “Хорошие читатели” в целом имеют более выгодную в финансовом отношении работу.
- По мнению людей со слабыми читательскими навыками, у них меньше возможностей для карьерного роста.
- “Хорошие читатели” играют ведущую роль в обогащении нашей культурной и общественной жизни.
- Хороший читатель – это, как правило, и хороший гражданин.
- Ущербные читатели бросают школу гораздо чаще, чем компетентные.
- “Ущербные читатели” имеют меньше шансов получить работу, чем компетентные.

- Слабые читательские навыки носят характер эндемии среди заключенных» [Читать или не читать? Вопрос национального значения, 2008].

Популярный автор массовой литературы, как замечают И. Савкина и М. Литовская, «всегда является в известной степени заложником своего писательского образа». Он должен быть готовым подстраиваться под читательские интересы, иначе его произведения просто не будут напечатаны. Исходя из запросов читателей, формируются основные сюжеты, образы и жанры массовой литературы, которые постоянно воспроизводятся разными авторами, так как «три кита, на которых покоится мир масслита, – это популярность, тривиальность и формульность». Для каждого жанра есть набор правил его создания. Такой набор «включает в себя определенный тип развития событий (*фабулу*), узнаваемых *героев*, сделанных по знакомым лекалам, специфические *конфликты* и заданный правилами игры *пафос*» [Литовская, Савкина, 2017]. Среди наиболее популярных жанров массовой литературы выделяются: «детектив, авантюрно-приключенческий роман и боевик как его разновидности, фантастика (научная и фэнтези), дамский (он же женский, любовный, розовый) роман, исторический (костюмный) роман, набирающая популярность манга. Кроме того, к современной массовой литературе можно отнести тексты шлягеров, детские книги для самых маленьких: стихи и авторские сказки, подростковые приключенческие повести, школьные повести, повести для девочек» [Литовская, Савкина, 2017]. Определённую часть читательской аудитории данных жанров составляют подростки, поскольку разные жанры удовлетворяют конкретные читательские интересы. Так в детективе (среди которых можно выделить детский детектив как разновидность), триллере и боевике юные читатели находят героический пафос, в женском романе – тему феминизма и гламура, в фэнтези – новые экзотические места действия, в манге и комиксах – большое количество иллюстраций и минимум текста. В результате, в жанре

подростковой антиутопии мы видим все эти темы, соответствующие читательским ожиданиям.

### **1.3 Доминанты массового сознания в идеологии и структуре молодежной антиутопии**

#### **1.3.1 Гламур**

На протяжении исторического развития всех видов искусств феномен зрелищности всегда играл не последнюю роль. Однако именно в эпоху массовизации общества данный феномен приобрёл наибольшее значение. П.Э. Шульцман пишет: «На рубеже XX–XXI веков в условиях активных трансформаций в сфере массовой культуры зрелищность входит в общее семантическое поле, включающее различные направления современной культуры, связанное с такими понятиями как “визуальность”, “репрезентация”, “изображение/образ”, “дискурс/повествование”, “символ”, “знак”, “архетип”, “бессознательное” и пр.» [Шульцман, 2012: 4]. В отличие от предыдущих эпох, когда зрелища представляли собой различные вариации публичной смерти (будь то гладиаторский бой или казнь) или театрализованное представление, в XX–XXI вв. с появлением киноискусства и телевидения зрелища перешли, в основном, в цифровой формат. Для современного человека сегодня наиболее доступной формой зрелищности представляются ТВ-шоу, зачастую сочетающие в себе испокон веков интересовавшие человека темы: смерть/жестокость и театральность/игровое начало. «Важной чертой, присущей игровому началу и театральности культуры становится размытие границ между реальностью и вымыслом», что становится одной из причин повышенного интереса людей к разного рода реалити-шоу [Там же: 13]. Кроме того, ощущение «сиюминутности» происходящего лишь подкрепляет этот интерес, создаёт эффект присутствия, что в значительной мере влияет на роль телевидения и интернета в жизни

человека. «Телезрелище сегодня <...> для широкой аудитории – это прежде всего источник нормативных и подчас ценностных ориентиров» [Там же: 5].

Такая значительная часть массовой культуры, как реалити-шоу, нашла своё отражение и в молодёжных романах-антиутопиях. С. Коллинз, автор «Голодных Игр», в предисловии к роману отмечает: «Непосредственным толчком послужил сравнительно недавний случай: сидя у телевизора и щёлкая пультом, я вдруг перескочила с реалити-шоу на репортаж о военных действиях. Тогда-то и родилась история Китнисс» [Коллинз, 2014: 7–8]. Действительно, сам формат Голодных Игр в романе напоминает американские реалити-шоу, где герои выбывают один за другим, например “Survivor” («Выживший»), “Hell’s Kitchen” («Адская кухня») или “America’s Next Top Model” («Топ-модель по-американски»). В России это их адаптации: «Последний герой», «Адская кухня», «Топ-модель по-русски» и др. В целом, достаточно значительной в данном романе представляется роль зрелищности, сми и гламура. Само название города, в котором происходит действие, – Панем – отсылает к латинскому выражению «panem et circenses» («хлеба и зрелищ»). Такая связь с гладиаторскими боями не случайна. Автор романа объясняет: «...в детстве я смотрела очень много фильмов о гладиаторах: древние римляне умели превращать казни в массовые развлечения» [Там же: 7]. В сюжете произведения заметно влияние разных форм зрелищ, существовавших в Древнем Риме (причём оказывается такое влияние не напрямую, а посредством другого продукта массовой киноиндустрии – фильмов о гладиаторах). К. Носовым описаны существовавшие в Римской империи публичные игры, частью которых являлись различные театральные представления, в том числе, бега на колесницах [Носов, 2010: 17]. Подобный эпизод, присутствующий в романе, характеризует свойственный подростковой антиутопии синтез игрового/театрального и смертельного начал. Происходящую в романе бойню между подростками активно освещают сми, что наталкивает на

мысль, с одной стороны, о вопросе Паноптикума, описанном М. Фуко, с другой – о свойственной гламуру театральности.

С. Гандл рассматривает гламур как явление, зародившееся в начале XIX в., но относящееся в большей степени к эпохе массового общества: «Гламур не было до того, как он стал коммерческим товаром» [Гандл, 2011: 12]. Кроме того, по мысли исследователя, гламур не существует автономно, в кругах высшего общества, ему необходим зритель [Там же: 24]. И именно этим ресурсом в романе СМИ обеспечивает гламурных жителей Панема. Гедонизм, роскошь, вычурность нарядов и растиражированность продуктов потребления не являются самоцелью. Они существуют лишь в связке с жителями дистриктов, становящимися зрителями расточительных жителей столицы. Из будущих жертв Голодных Игр наставники и стилисты создают гламурных звёзд. Подобное преобразование «избранных дебютанток из неловких девочек в искусственных знаменитостей» описывает С. Гандл, говоря о развитии гламура в XX веке с появлением киноиндустрии [Там же: 125]. П.Э. Шульцман, описывая современные реалити-шоу, отмечает важность в них детали и нюанса: «Формат реалити-шоу позволяет достичь высокой степени детализации происходящих на экране событий. Во многих отношениях интерес к незначительному составляет важный аспект зрелищности в проектах “Дом-2” (2004-2011), “Брачное чтение”, “Последний герой” (2001–2009) и др. Зритель получает возможность увидеть малозаметные переходы, например в межличностных отношениях, которые невозможно отразить при более жесткой драматургии и т.д.» [Шульцман, 2012: 15]. Показательными представляются отношения Китнисс и Пита, изначально являющиеся фикцией. Впервые разговор о романе между героями заходит на ток-шоу, получает развитие во время Игр, а затем перерастает в лжепомолвку (отдельным событием которой становится обсуждение платья невесты) и объявление о несуществующем ребёнке. М.Б. Ямпольский писал об этом: «Одним из эффективных способов мифологизации действительности является ее театрализация. Проекция театральных кодов на

реальность облегчает процесс ее “окультуривания” и символизации. Реальность превращается в репрезентацию, предназначенную для созерцания. Театр как знаковая система предполагает восприятие жизни как зрелища, человека как актера и вводит чрезвычайно важное для культуры понятие травестии. Дух травестии позволяет видеть в человеке не то, чем он в действительности является, а нечто иное, скрытое» [Ямпольский, 2000: 18–19]. С. Гандл рассматривая подобные случаи, происходившие в реальной жизни, говорит о том, что «Люди следили за подобными свадьбами увлеченно и восторженно – несмотря на призыв к строгой экономии, они отчаянно нуждались в гламуре и зрелищах» [Гандл, 2011: 179]. Несмотря на бедственное положение людей в дистриктах, а также неминуемую участь детей, отобранных «жатвой», подобные шоу всё-таки вызывают интерес у простых людей. И в этом проявляется тщательная спланированность действий власти: «Во времена, когда бедность и невзгоды стали повсеместными, люди не сводили взгляда со звезд, которые знали, что помогают зрителям скрываться в мире грез от печальной действительности и ежедневных проблем» [Там же: 163].

М. Фуко в работе «Око власти» описывает проект, созданной Бентамом тюрьмы, в которой есть множество камер и только один наблюдатель, сидящий в башне, которую видят заключённые, но им не известно, за кем именно смотрит наблюдатель. За счёт чего и создаётся идеальная дисциплина: «Он ставит вопрос о видимости, но при этом думает о какой-то видимости, целиком устроенной вокруг одного господствующего и наблюдающего взгляда. Он приводит в действие замысел всеохватывающей видимости, которая разворачивалась бы на пользу строгой и дотошной власти» [Фуко, 2002: 229]. Структура подобной тюрьмы накладывается на государства, описываемые в романах-антиутопиях для подростков. Характерный для антиутопий вообще «Большой брат» наблюдает за всеми аспектами жизни «заключённых» в определённые границы граждан. В романе В. Рот из кадров отслеживания создаётся реалити-шоу, невольными

участниками которого становятся главные герои, причём властью даже не используются собственные приборы для слежки, поскольку у неё имеется доступ к записям самих участников эксперимента (что лишний раз говорит о всепроникающей силе власти). В «Голодных играх» С. Коллинз происходит чёткое разделение кадров на те, что угодны государству и будут показаны зрителям и те, которые «вырезают» или власть использует их в собственных целях. Кроме того, наблюдение не ограничивается ареной Голодных игр или жизнью трибутов, слежка ведётся буквально за каждым жителем государства. Превращение жизни людей в ТВ-шоу отсутствует в антиутопии Дж. Дэшнера «Бегущий в Лабиринте». Однако присутствия «ока власти» это не отменяет. Наличие жуков-стукачей позволяет власти полностью контролировать действия участников эксперимента, что ещё больше усиливается её способностью проникать в мозг испытуемых. Большое внимание управлению сознанием героя, путём проникновения даже во сны героя уделяет А.К. Жолковский. Рассуждая о жанре романа-антиутопии, исследователь отмечал упразднение «privacy» и уклонение от централизованного контроля героем: «Сам Герой обычно живет в некоем полуобщественном помещении, просматриваемом насквозь с помощью техники, полиции и осведомителей. Но по ходу сюжета (например, с целью свидания с Героиней) он оказывается в Старом Доме, сохранившемся с прошлых времен и как-то связанном с внешним миром» [Жолковский, 1994: 173]. В отличие от канонической антиутопии, у героев романа-антиутопии для подростков отсутствуют какие бы то ни было связи с историческим прошлым.

Таким образом, зрелищность, культура масс-медиа, гламур как доминанты массового сознания оказывают влияние на трансформацию жанра романа-антиутопии путём совмещения в нём трагедийного, связанного со смертью начала и театрализации. М.Б. Ямпольский пишет: «Дело в том, что человек не может непосредственно испытать смерть, он может постичь её только в качестве *зрителя* смерти другого. Участие же в зрелище смерти в

качестве зрителя и позволяет *пережить* смерть, превратить её в фикцию. Вот почему *сокрытие смерти происходит в современной культуре именно в формах зрелища смерти*» [Ямпольский, 2004: 180]. Этим объясняется желание людей наблюдать за смертями героев ТВ-шоу, несмотря на негативное к ним отношение.

### 1.3.2 Феминизм

Феминизм в современном мире всё ещё выступает одной из важных доминант массового сознания, поскольку многие проблемы остаются не решёнными. Как отмечает профессор истории Дартмутского колледжа Аннелиз Орлек, «Сегодня, в 2016 году, большая проблема для феминизма – это поколение миллениалов, которое верит, что женщины в основном уже достигли равенства. Действительно, были достигнуты большие успехи в результате трудов всех активистов. Женщины могут брать ипотечные кредиты и получать кредиты на развитие бизнеса. Но в массовой культуре присутствует нормализация насилия в отношении женщин в популярных песнях и музыкальных клипах, концентрация женщин среди наименее оплачиваемых и наиболее эксплуатируемых работников в мире, небольшое число женщин в позиции политических властей. Таким образом, следующему поколению феминисток предстоит много работы» [Орлек, 2016]. Основная задача феминистской теории, по мысли И. Жеребкиной, – «выделение в качестве центральной проблемы женской субъективности, которая полагалась отсутствующей или второстепенной как в классических, так и неклассических социальных теориях, а также поиск дискурсивных средств для ее репрезентации в мышлении и культуре» [Жеребкина, 2001: 50]

Рассмотренная нами выше культура гламура как частное проявление проблемы культуры масс-медиа, наблюдения и визуального находит отражение в молодёжных романах-антиутопиях в связи с темой феминизма. С. Гандл, описывая гламур, называет его «неприкрытой эксплуатацией

женщин» [Гандл, 2011: 259]. Примечательно, что в антиутопиях для подростков, написанных женщинами (В. Рот, С. Коллинз), тема феминизма в значительной мере влияет на сюжетообразующую формульную схему романа. Главными героинями становятся сильные девушки, часто выполняющие «мужские» функции и противопоставляющие себя «слабым» мужчинам. Одна из рассмотренных героинь, Китнисс, активно противится культуре гламура, где из неё пытаются сделать звезду масс-медиа, производя различные модификации её тела и навязывая определённую роль (влюблённой девушки, а затем жены и матери). Другая героиня, Трис, транслирует идею теоретика феминистского литературоведения Элен Сиксу о том, что «заклѳчѳнная в темноту само-незнания» женщина не может «не страшиться собственной силы» [Сиксу, 2001: 800]. Для героини рассматриваемого романа решающей характеристикой самой себя становится *сила*. Примечательно, что потенциального избранника она отвергает по причине его недостаточной силы («Меня не может тянуть к Алу – он слишком слаб для этого») [Рот, 2018: 102]. Однако помимо силы её молодого человека, для Трис важно признание им её собственной силы. Так, Тобиас оценивается ей положительно постольку, поскольку «Он не милый, не кроткий и не особенно добрый. Зато он умный и храбрый и обращался со мной, как будто я сильная, хотя только что спас меня. Это все, что мне нужно знать» [Там же: 246]. Кроме того, сама героиня на протяжении всех частей романа доказывает себе собственную силу и тяжело переживает моменты проявления слабости (ср. «Сейчас нет ничего, что могло бы меня убить. Я сильная», «Надо просто убедить себя, что я достаточно сильная, чтобы разбить стекло» и «Вода тянет за ноги с непреодолимой силой. Я цепляюсь как могу, но я недостаточно сильная...») [Там же, 2016: 344; 2018: 322, 328].

Немаловажным здесь является и тот факт, что данные тексты написаны от первого лица (то есть от лица девушки). С одной стороны, данный тип повествования характерен для канонических антиутопий, в которых главный герой часто ведѳт дневник, но с другой стороны, эго-документы долгое время

были нишей женщин в литературе. Изучением образа *Я* в женских автодокументах занимается И. Савкина. В работе «Разговоры с зеркалом и Зазеркальем», написанной на материале дневников русских женщин начала XIX в., учёный отмечает «присутствие “недреманного ока”, контролирующего взгляда другого» [Савкина, 2007: 6]. Такой «другой» «воспринимается как *свой, женский другой*», но при этом присутствует и некое патриархальное *Ты*, которое представлено мужчинами и отождествляется с властью: «Она (А. Керн. – М.П.) обвиняет мужа (или патриархальное *Ты*, власть) в деспотизме» [Там же: 111, 125]. Исследователь делает вывод, что «женское авторское *Я* мечется между мимикрией и бунтом, между попытками структурировать свою “самость” в границах, заданных цензурирующим *Ты*, представляющим точку зрения социокультурной нормы, и стремлением разрушить эту тюрьму правил» [Там же: 113–114]. Таким образом, противостояние героинь подростковых антиутопий власти может быть интерпретировано как метафора протеста женщин против маскулинной системы.

В обществе, для которого характерна девальвация женщин, наблюдается отрицание их вхождения во власть [Гапова, 2001: 379]. Примечательно, что в антиутопиях оппозицией действующей власти оказываются не только героини-подростки, но и взрослые женщины, активно претендующие на получение роли руководителя государства. Однако они оказываются недостаточно хороши для данной роли. Например, президент Койн, представляющая в «Голодных играх» оппозиционеров власти, подобно главной героине Китнисс, выступает против гедонистического, гламурного образа жизни столицы, обеспечиваемого за счёт жизней остальных людей. Однако в своём стремлении сделать жизнь лучше она приходит к такой же тиранической форме правления, но уже в отношении жителей Капитолия. В «Дивергенте» Эвелин, представляющая оппозиционных бесфракционников, воспринимается главной героиней как «худощавая и *сильная*» (курсив наш. – М.П.) [Рот, 2019: 99]. Как уже отмечалось, данная характеристика является

чрезвычайно важной для Трис. Однако Эвелин, как и президент Койн, лишь заменяет одну тоталитарную власть другой.

Немаловажным оказывается и проявление смены гендерных ролей в романах. Рассматривая мемуары Екатерины II, И. Савкина замечает: «В определенном смысле Екатерина настаивает на инверсии гендерных ролей: Петр слабое, болезненное, пассивное, капризное, играющее в куклы существо (девочка), она же – активная, интеллектуальная, решительная, взрослая, мудрая и т.п. – “настоящий мужчина”, подлинный государственный муж» [Савкина, 2007: 79]. Здесь снова мужская позиция приравнивается позиции власти, однако женщина оказывается достаточно сильной, чтобы претендовать на выполнение функции главы государства. Все альтернативные варианты новой власти в рассматриваемых романах представлены женщинами: Джанин, Эвелин, Нитой и Джоанной в «Дивергенте» и Койн и Пэйлор в «Голодных играх». Примечательно, что после того, как героиням удаётся изменить мироустройство и свергнуть прошлую власть, способными восстановить порядок и устроить новое государство оказываются также женщины.

Можно заметить, что на сюжет романа Дж. Дэшнера «Бегущий в лабиринте» феминистская теория оказала гораздо меньшее влияние, однако не обошла его стороной. Например, смена гендерных ролей здесь проявляется в наличии группы Б, состоящей из девушек и одного молодого человека. Примечательно, что группы конкурируют между собой и предстают перед «Создателями» как равные. При этом действия девушек чаще сводятся к применению физической силы. Более того, свойственный *young adult* литературе героический поступок совершает не главный герой Томас, а Тереза, которая трагически погибает, спасая подростков из разрушающегося здания. Решающим оказывается и поступок ещё одной женщины – советника Авы Пейдж. Именно она понимает тщетность попыток государства в борьбе со «вспышкой», изобретённой для контроля

численности населения. И она же помогает «иммунным» подросткам спастись, чтобы человечество не было окончательно истреблено.

Таким образом, в массовой литературе для подростков значительной оказывается роль женщин. Сюжет молодёжных антиутопий может быть рассмотрен метафорически в силу уравнивания в сознании функции власти и мужчины. То есть, всё контролирующим «оком власти» оказывается мужчина, регулирующий и эксплуатирующий деятельность народа-женщин с помощью наблюдения, культуры масс-медиа, гламура, моды и т.д.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Неоднозначное отношение к феномену массовой культуры на протяжении всего её существования часто приводит к вынесению за скобки научного интереса огромного пласта литературы, который должен быть изучен в оптике социологии чтения. Как показывают данные статистики, современные подростки читают не так много, как читали их родители, бабушки и дедушки. Классической литературе они предпочитают массовую, а то и вовсе её экранизацию. При этом на Западе успех вышедшей книги влияет на появление фильма, а также на кассовые сборы. В России же интерес к книге увеличивается именно после выхода её экранизации. В такой ситуации издатели начинают требовать от писателей соблюдения неких «формул» или норм при написании произведений для подростков. Популярные авторы, таким образом, оказываются вогнаны в некие рамки, продиктованные читательским интересом, сводящимся в основном к следующим параметрам: героический пафос, идеология феминизма и стиль гламура, жанр фэнтези, любовь как основная сюжетная линия. Поскольку массовая литература руководствуется тремя основными принципами: популярность, тривиальность и формульность, в ней образуются новые модели создания сюжетов и образов. В наибольшей степени на сюжетную схему молодёжной антиутопии влияют феномен гламура и культура массмедиа: наблюдается синтез трагедийного, смертельного и игрового начал, увеличение роли визуальности. Кроме того, сюжетная схема антиутопии меняется в 2010-е гг. под воздействием новой волны феминизма: в романах наблюдается уравнивание функций мужчины и власти, в результате чего противостояние женщины контролю мужчины переносится в сферу антиутопического государства.

## ГЛАВА 2. ФОРМУЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР СОВРЕМЕННОГО РОМАНА-АНТИУТОПИИ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

### 2.1 «Морфология» подростковой антиутопии

Е. Лекаревич, изучая масскульт для подростков, акцентирует внимание на возросшей популярности жанра «антиутопии для подростков», возникшего в 1970–1980 гг. В двухтысячных годах этот жанр стал одним из ведущих в подростковой литературе. На примере романа С. Коллинз «Голодные игры» исследователь сравнивает читательские интересы русских и американских подростков: в Америке успех трилогии предшествовал её экранизации, в России же, наоборот, количество выпускаемых экземпляров возросло в 2012 г. с выходом фильма. Кроме того, Е. Лекаревич замечает, что переход антиутопии из взрослой в подростковую литературу связан с легитимацией социальных проблем. В подростковой литературе появляются «герои-гомосексуалы, герои-инвалиды, представители этнических меньшинств, жертвы инцеста и др.» [Лекаревич, 2016: 142], в русской литературе для подростков начинают освещать тему сталинских репрессий, а в американской прогнозируют ошибки действующей власти [Там же].

Актуальностью данной проблемы обусловлен интерес к исследованию в настоящей работе американской молодёжной антиутопии и её целевой аудитории. В России зарождение антиутопии связано с именем Е. Замятина и его романом «Мы», написанным в послереволюционные годы и воспринятым как сатира на социалистическое государство (за чем последовала травля писателя). Написанный А. Платоновым спустя десять лет «Котлован» даже не был опубликован и печатался до перестройки самиздатом. И. Бродский в 1973 г. писал: «В наше время не принято рассматривать писателя вне социального контекста, и Платонов был бы самым подходящим объектом для подобного анализа, если бы то, что он проделывает с языком, не выходило далеко за рамки той утопии (строительство социализма в

России), свидетелем и летописцем которой он предстает в “Котловане”» [Бродский, 2001: 72]. Хорошо знавший романы Е. Замятина и О. Хаксли В. Набоков пишет роман «Приглашение на казнь» в 1934 г., который издавался в эмиграции. В России читатели познакомились с ним лишь в 1987–1988 гг. и восприняли как реакцию на события 30-х гг. в СССР и Германии. В позднесоветский период присущее Аркадию и Борису Стругацким «стремление ответить на “последние вопросы”, во многом табуированные в советском мире, долгое время вызывало огромный читательский интерес и пристальное, острое, не всегда доброжелательное внимание советской критики» [Кукулин]. Затем, после распада СССР, и 90-х, так и не ставших «временем новых возможностей», «авторы нулевых начинают исследовать потенциально безрадостное будущее. Толстая уводит своих героев в дикий лес, Сорокин возрождает опричнину, Пелевин в своей пародийной антиутопии делит общество на отсталых “орков” и технократов, владеющих информационными технологиями» [Постсоветская антиутопия]. Сюда же относятся и книги Д. Быкова. Книги приведённых авторов популярны в определённых кругах и не относятся к подростковой литературе постольку, поскольку в силу своей наполненности политическими подтекстами рассчитаны на взрослую аудиторию. Самым успешным русским романом-антиутопией в 2000-х гг. можно назвать «Метро 2033» Д. Глуховского, издававшимся тиражами в сто тысяч и пятьдесят тысяч экземпляров. По книге создана компьютерная игра. За первой книгой последовали продолжения, а возможная экранизация романа обсуждается на протяжении нескольких лет, однако подобные разговоры пока не приносят результата.

Что касается отечественных детских антиутопий, то можно назвать, например, «Конец света» Н. Евдокимовой, «Историю Северного круга» Ю. Кузнецовой, «Душницу. Время выбирать» В. Аренева, «Тихие игры» С. Ремез, «Пролог» Э. Веркина, а также «За подвесками» К. Дубкова. Однако приведённые антиутопии остаются не такими популярными и

растиражированными, как американские бестселлеры, известные в России в большей степени благодаря экранизациям. Поэтому массовый российский юный читатель в основном потребляет после экранизаций книги американских, а не отечественных авторов.

Обусловленный наличием экранизации интерес российского читателя к книге прослеживается в рецензиях зрителей на фильмы. Так, помимо людей, знакомых с книгой ещё задолго до выхода экранизации, наблюдается большое количество читателей, купивших роман после выхода трейлера к фильму, например: «Моё знакомство с этой историей началось с просмотра трейлера. Он так сильно меня зацепил, что я не смогла успокоиться, пока через пару дней не открыла первые страницы первой книги трилогии» [Беневоленская]. Кроме того, наличие экранизации говорит потенциальному читателю о качестве книги: «Увидев на Кинопоиске этот фильм год назад, подумала – стоит прочитать эти книги. Они наверняка хороши, раз их экранизируют» [ilona199449]. Примечателен также тот факт, что положительные отзывы написаны в основном от тех, кто читал книгу, от не читавших же – отрицательные в силу того, что многое в фильме не объяснено, не понятно. Показательна такая концовка отрицательной рецензии: «3 из 10, но книгу прочту!» [Baht].

Ситуация с западными читателями-зрителями не сильно отличается от российской, однако среди западных отзывов намного чаще встречаются обвинения в плагиате (например «Голодные игры» называют копией японской «Королевской битвы», а сами молодёжные антиутопии бесконечно сравнивают между собой). Всё это отрицательно оценивается. В России же, напротив, зрители высказываются о том, что схожесть с «Голодными играми» стала причиной просмотра следующих фильмов («Дивергент», «Бегущий в Лабиринте» и их продолжений).

Многими из российских зрителей в рецензиях отмечается, что фильм, как и книги, имеет конкретную целевую аудиторию – подростков, причём в большей степени девочек. Например, на Кинопоиске находим рецензию

пользователя КапитанСарказмо: «Наверное, большая часть зрителей мужского пола старше, ну скажем, лет двадцати по умолчанию не считает данный фильм или даже данную франшизу достойной внимания <...> Взрослому человеку смотреть такой фильм попросту неинтересно – практически все ходы просчитываются заранее, нет никаких твистов, персонажи понятные, кто победит известно. В то же время для подростка фильм предлагает неслабые моральные дилеммы и пищу к размышлению» [КапитанСарказмо]. Кроме того, многие пользователи замечают удовлетворяющую запрос подростков большую сосредоточенность на внутренней жизни героев, чем на политической ситуации.

Как уже отмечалось выше, современный подросток не сильно увлечён чтением и не всегда видит в нём смысл. Издатели предлагают юным читателям интересные для них темы постольку, поскольку «авторские художественные и гуманистические интенции сплетены с коммерческими интересами как самого автора, так и издателя» [Лекаревич, 2016: 143]. В России издатели, объединяя произведения в серии, ориентируются на запросы читателей. Например, «издательство “АСТ” выпускает “Голодные игры” в серии “Кино”, с изображением актрисы, исполнившей главную роль в экранизации книги, на обложке» [Лекаревич, 2016: 143]. Кроме того, часто новые серии оформляются в стиле уже известных и любимых читателями произведений, благодаря чему спрос на них повышается. Примечательно и то, что три лидирующих романа-дистопии «Голодные игры» С. Коллинз, «Дивергент» В. Рот, «Бегущий в лабиринте» Дж. Дэшнера, по наблюдению Е. Лекаревич, не лишены сцен насилия, что отличает эти произведения от идущих в рейтинге за ними. Другие читательские ожидания от произведений исследователь выявляет с помощью тэгов. Среди них, помимо обозначений возрастной категории (подростки) и смежных жанров (фэнтези, киберпанк, постапокалипсис, фантастика), встречаются тэги «любовь» (которая, по всей видимости, является важной сюжетной линией для подростков) и

«экранизировано» (что лишний раз подтверждает более высокую позицию в списке интересов подростков кино, а не книги) [Там же, 2016].

Нами была выявлена универсальность исследуемого жанра, базирующаяся на универсальности подростковой психологии, чем и обеспечивается востребованность книг для разных читателей – как западных, так и российских. Подростковая антиутопия, конечно, не лишена национальных особенностей, однако они не играют в ней такую существенную роль, как подростковая психология, которая в конечном итоге подходит практически любому подростку.

С целью выявления формул жанра романа-антиутопии для подростков в данной работе используется методология В.Я. Проппа и К. Кларк. В работе «Морфология волшебной сказки» В.Я. Пропп выделяет тридцать одну функцию действующих лиц: «Под функцией понимается поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [Пропп, 2001: 21]. Кроме функций, В.Я. Пропп выделяет 7 действующих лиц [Там же, 2001: 73]. К. Кларк, изучая советский роман, пользуется методологией В.Я. Проппа, поскольку «Романы соцреализма тяготеют к формам популярной литературы и, как большинство подобных литературных образований, – к формульности. Это делает целесообразным сопоставление их с такими видами формульной литературы, как детективы или романы с продолжениями» [Кларк, 2002: 9]. Для романов сталинской эпохи К. Кларк описывает основополагающую фабулу. Исследователь выделяет всего шесть функций, но достаточно широких, которые в дальнейшем подразделяются на варианты [Там же, 2002: 219].

Исследование, представленное в данной работе, было проведено на материале трёх наиболее репрезентативных книжных серий в жанре подростковой антиутопии «Голодные игры» С. Коллинз, «Дивергент» В. Рот и «Бегущий в лабиринте» Дж. Дешнера.

### 2.1.1 Композиционная схема молодёжной антиутопии

Проведённый анализ подростковых антиутопий позволил выявить 12 функций персонажей. В.Я. Пропп выяснил, что последовательность функций в волшебных сказках всегда одинакова [Пропп, 2001: 23]. К. Кларк при исследовании советского романа обнаружила, что с этим жанром дело обстоит иначе: «в нём подвижны как части внутри того или иного элемента фабулы (передача, финал и т.д.), так и отдельные функции, которые могут проявляться не только в тех частях, где им предназначено осуществляться (например, смерть, которая описана ниже как часть кульминации, может быть перенесена в финал)» [Кларк, 2002: 219]. То же самое можно сказать и о подростковых антиутопиях. В рассмотренных примерах выявлены общие функции, но последовательность их не всегда одинакова. Кроме того, некоторые функции могут присутствовать в тексте имплицитно, а также они могут повторяться несколько раз. Вероятно, ряд функций может быть продолжен при расширении объёма материала. Однако на данном этапе исследования на примере наиболее репрезентативных текстов были выявлены следующие функции действующих лиц в антиутопии для подростков.

Вслед за В.Я. Проппом охарактеризуем сначала исходную ситуацию, не включая её в перечень функций. В начале антиутопий даётся описание ещё не изменившейся жизни героя, в основном, с целью изображения существующего в романе мироустройства. Герои занимаются привычными для них делами: ходят в школу, занимаются охотой, общаются с друзьями и семьёй и т.д. Стоит отметить, что в «Бегущем в Лабиринте» Дж. Дешнера исходная ситуация не описывается в начале книги, поскольку у героя стёрта память, она восстанавливается по ходу развития сюжета, но полной картины исходной ситуации не складывается даже к концу антиутопии постольку, поскольку герой отказывается возвращать себе воспоминания. Далее следуют функции.

## ***1. Перемещение***

Герой меняет своё местоположение. Такому переходу из одного места в другое может предшествовать процедура выбора: в «Голодных Играх» это жатва, в результате которой Китнисс отправляется на смертельную игру, в «Дивергенте» – церемония выбора, после которой Трис покидает родную фракцию, «Но выбрать другую фракцию означает отречься от своей семьи. Навсегда» [Рот, 2018: 26]. Стоит отметить, что свой выбор, каким бы тяжёлым он ни был, все герои делают добровольно: Трис сама решает стать «лихачкой», потому что не чувствует себя «альтруисткой», Китнисс сама вызывается участвовать в играх, чтобы спасти сестру Прим. В «Бегущем в лабиринте» церемония выбора отсутствует, но Томас, как и героини других романов, добровольно отправляется в лабиринт, так как уверен, что это спасёт человечество. Далее герои покидают привычное им место. Как и в советском романе, это обычно «маленький замкнутый мирок»: двенадцатый дистрикт, покидать который Китнисс вместе с остальными жителями не имеет права, фракция «Альтруистов», за которой чётко закреплена Трис, здание лаборатории «Порока», в котором живёт Томас и остальные глэйдеры [Кларк, 2002: 219]. В результате герои оказываются в новых местах: в Капитолии, штаб-квартире фракции «Лихачества» или в «Глэйде».

## ***2. Инициация***

Герои проходят через некий обряд инициации. Это не обязательно обряд в прямом смысле, а скорее какое-то событие (или ряд событий), играющее важную роль в становлении героя. В «Дивергенте» такое событие так и называется обрядом инициации, в «Голодных играх» роль инициации играет подготовка Китнисс к играм в тренировочном центре, в «Бегущем в Лабиринте» инициация героя происходит очень быстро, за ночь в лабиринте. Здесь появляется герой-наставник, помогающий иницируемому (для Китнисс это ментор Хеймитч, для Трис – её наставник (и будущий молодой человек) Тобиас, а для Томаса – главный бегун Минхо). В процессе инициации происходит рост героев. Изначально они воспринимаются

окружающими как «новички», те, на чью победу никто не поставит. Но в процессе тренировок (Китнисс), этапов испытаний (Беатрис) или ночи в лабиринте (Томас) герои становятся сильными соперниками, выходят на лидирующие позиции. Китнисс получает 11 из 12 баллов во время «показа», Трис становится первой в рейтинге по результатам всех трёх испытаний, а Томаса Минхо выдвигает на роль главного бегуна вместо себя, но глэйдеры коллективно решают назначить его просто бегуном (хотя достичь и этого изначально не представлялось возможным). На этом же этапе происходит встреча с будущими друзьями и врагами.

### ***3. Выживание в условиях опасности***

Герой оказывается в опасной ситуации и вынужден выживать. Китнисс участвует в «Голодных играх», Томас с глэйдерами ищет выход из лабиринта, Трис оказывается в эпицентре военных действий. Здесь герои сталкиваются с необходимостью убивать, что приводит их к серьёзному эмоциональному потрясению. При этом герои наряду с незнакомыми или малознакомыми им людьми должны убить и своего друга. В структуре подростковой антиутопии эта сюжетная функция является той жертвой, которую необходимо принести герою для достижения цели (см. аналогичную функцию в соцреалистическом романе). Трис убивает Уилла, который, находясь под действием «симуляции», выступает на стороне врагов. Томас убивает своего друга Ньюта, который, заразившись «вспышкой» и сходя с ума, просит об этом акте милосердия. Китнисс оказывается в смертельной игре, в которой победителем может стать только один, но наряду с двадцатью двумя трибутами из других дистриктов её соперником оказывается Пит Мелларк, парень, когда-то спасший Китнисс и её семью от голодной смерти. Но Китнисс и Питу удаётся выжить вдвоём. Интересно, что функция выживания дублируется: Китнисс, одержав победу в 74-х «Голодных играх», должна отправиться на 75-е, на «Квартальную бойню»; вышедших из лабиринта глэйдеров «Порок» отправляет на следующий этап

испытания, а Трис, на время остановив военные действия, подвергается преследованию фракцией «эрудитов» и «лихачей-предателей».

#### ***4. Предательство***

На определённом этапе герой сталкивается с предательством. При этом предательство может быть действительным или мнимым. Мнимое предательство всегда связано с каким-то воздействием на героев со стороны властей. Например, Пита считают предателем, когда он выступает на стороне Капитолия и с экранов телевизоров призывает повстанцев сложить оружие, а вернувшись к прежним друзьям, пытается убить Китнисс. Но в дальнейшем выясняется, что Питу изменили воспоминания с помощью яда ос-убийц, запрограммировав его мозг на убийство Китнисс. Томас и глэйдеры принимают Терезу за предательницу тоже не без влияния «создателей». На двери Терезы глэйдеры видят надпись «предатель», а потом «создатели» разлучают девушку с оставшейся группой и вынуждают её действовать так, чтобы подтвердить подозрения друзей, Томасу кажется, что Тереза пытается его убить. Но в финале перед героической гибелью Терезы становится известно, что она не предатель. Может показаться, что героиня «Дивергента» сталкивается с двумя типами предательства. Сначала под действием «симуляции» Тобиас пытается убить её, а друзья, которые тоже находятся под чужим воздействием, воюют на стороне «эрудитов». Но такое действие нельзя назвать предательством постольку, поскольку Трис изначально понимает, что друзья поступают так не по своей воле. Но в дальнейшем героиню ждёт действительное предательство: её брат Калерб, перешедший во фракцию «эрудитов» содействует в осуществлении казни Трис.

#### ***5. Смерть / угроза смерти младшего друга / соратника***

Все три героя сталкиваются со смертью младшего товарища. Китнисс тяжело переживает смерть Руты, трибута из одиннадцатого дистрикта, с которой они вместе пытались выжить на арене. Томас переживает из-за того, что Чак погиб, защищая его от ножа. В случае Трис данная функция реализуется по-особенному: она видит, что смерть угрожает трём самым

молодым членам фракции, но она вместе со своей подругой Кристиной спасает двух детей, а погибает Марлен, ровесница главной героини.

### ***6. Встреча с оппозиционерами***

Герои, выступающие против существующей власти, встречаются с оппозиционерами. В «Голодных играх» это президент Койн, стоящая во главе тринадцатого дистрикта, в «Бегущем в лабиринте» – организация «Правая рука», которая стремится прекратить деятельность «Порока», в «Дивергенте» такой оппозицией сначала кажутся «бесфракционники» во главе с Эвелин, матерью Тобиаса. При этом изначальная надежда героев на оппозиционеров рассыпается, когда становится ясно, что они ничем не лучше существующей власти, а, наоборот, ещё более радикальны.

### ***7. Жертва***

Все герои жертвуют собой, удовлетворяя запросы подростков на героические поступки в романах. Китнисс, например, жертвует собой и идёт к «рогу изобилия», чтобы добыть лекарство для Пита, зная, что там ей грозит смертельная опасность. Томас отправляется в «Порок» для того, чтобы установить глушилку и «правые» смогли захватить здание, но там герою хотят сделать операцию по изъятию мозга. Трис уходит к «эрудитам» и выполняет их требование, чтобы предотвратить убийства членов своей фракции. Потом эта функция повторяется в финале романа, когда Трис жертвует жизнью, чтобы спасти город со словами: «Она (мама. – *М.П.*) научила меня настоящей жертвенности, основанной на любви, а не на отвращении к генетике другого человека. Жертва – необходимость, когда все другие варианты уже исчерпаны. Жертвуют ради людей, которые нуждаются в вашей силе, потому что они слабы. Запомните это, Дэвид. А я, в свою очередь, должна избавить мир от вас раз и навсегда» [Рот, 2016:347].

### ***8. Получение неожиданной помощи***

Вслед за предыдущей функцией обычно идёт появление некоего «Бога из машины» или волшебного помощника, который спасает героя в безвыходной ситуации. Когда Китнисс идёт к «рогу изобилия», на неё

нападает Мирта, но вдруг «какая-то неведомая силища» срывает Мирту с Китнисс [Коллинз, 2014: 224]. Это Цеп, трибут из одиннадцатого дистрикта. Томас, оказавшись запертым в здании «Пророка», неожиданно получает письмо и карту от Советника Авы Пейдж, которая помогает ему выбраться из здания. Эта функция может повторяться и не всегда она привязана к «жертве» героя, это хорошо видно в «Дивергенте»: во время разгрома «Альтруизма» Трис попадает в руки Джанин, главы фракции «эрудитов», её помещают в стеклянный бак с прибывающей водой, из которого невозможно выбраться, когда неожиданно появляется мать Трис, которая по счастливой случайности оказалась «лихачкой» по рождению (как на тот момент сообщается читателю) и неплохо владеет оружием, но в процессе спасения дочери она погибает. Другое появление помощника уже связано с жертвой Трис: когда она сдаётся «эрудитам» и её уже собираются казнить, недавний враг девушки Питер неожиданно принимает на себя функцию спасателя и подменяет сыворотку, которая должна убить Трис на ту, которая её только усыпляет, благодаря чему Тобиасу удаётся её спасти.

### ***9. Выход за границу***

Герои покидают ограниченное пространство. В «Бегущем в Лабиринте» это выход за пределы локаций испытаний «Порока», выход в реальный мир, где бушует эпидемия «вспышки». В «Голодных играх» за границей государства оказывается тринадцатый, когда-то восставший дистрикт, куда и отправляются герои. В «Дивергенте» выход за границы оказывается немного масштабнее: выйдя за пределы города, герои узнают о существовании государств, о том, что сами они жили лишь в Чикаго, городе одного из этих государств, и за ними постоянно наблюдали. Кроме того, становится известно, что настоящая власть – это не «эрудиты», «альтруисты» или «бесфракционники», которые развернули гражданскую войну в пределах города, а «Бюро Генетической Защиты», которое ни во что не ставит большую часть людей – «генно-повреждённых». И именно с этой властью начинают бороться герои при помощи новых оппозиционеров. Как видно, в

данном случае в результате выхода за границу повторяется функция «встреча с оппозиционерами».

### ***10. Атака***

Находя поддержку у оппозиционеров, герои решают идти в наступление. Китнисс участвует в наступлении на Капитолий и президентский дворец, чтобы убить президента Сноу. Томас помогает «Правой руке» проникнуть в здание «Порока» и захватить его. Трис вместе со своими друзьями мешает осуществлению планов «Бюро» по распылению сыворотки смерти на всех жителей Чикаго и помогает вернуть мир в родной город.

### ***11. Победа***

Героям удаётся одержать победу, пусть и большой ценой. Китнисс пускает стрелу в президента Койн, не допуская смены одного тирана другим. Победа Томаса и других глэйдеров в том, что им удаётся спастись из разрушающегося здания, а «Правая рука» уничтожает «Порок», хотя детям и не удаётся найти лекарство от «вспышки», но их изначальной целью было – выжить, а не спасти мир. Трис жертвует собой и останавливает действие сыворотки смерти, спасая от гибели многих людей, и вносит свой вклад в победу, до которой сама не доживает.

### ***12. Адаптация к новой жизни***

Китнисс привыкает к новой жизни в старом доме в Деревне победителей, в эпилоге читатель узнаёт о том, что она вышла замуж за Пита и у них появились дети. Томас с другими «иммунными» решают поселиться в лесу, Минхо организовывает быт. Из эпилога, написанного в виде окончательного меморандума Советника Авы Пейдж, становится ясно, что спасти людей от эпидемии не удастся, но «иммунные» спасены и на них возлагается важная миссия возрождения человечества. В «Дивергенте» эта функция присутствует несмотря на то, что главная героиня погибает. Роль главного героя принимает на себя Тобиас, и уже от его лица описывается дальнейшая жизнь героев в свободном Чикаго.

Как видно из вышесказанного, для подросткового романа-антиутопии действительно характерна формульность, и сюжет складывается из различных комбинаций одних и тех же функций героев.

### 2.1.2 Действующие лица в антиутопии для подростков

В.Я. Пропп в «Морфологии волшебной сказки» замечает, что функции распределяются по действующим лицам, образуя тем самым «круги действий» (круг действий антагониста, круг действий дарителя, круг действий помощника и т.д.) [Пропп, 2001: 73]. Так же, как и в волшебной сказке или советском романе, в антиутопии для подростков присутствует определённый набор типов героев, реализуемый в разных текстах данного жанра. Рассмотрим эти типы героев и действия, приписываемые каждому из них.

#### *1. Протагонист*

В роли протагониста выступает подросток мужского или женского пола. Стоит сказать, что здесь наблюдается закономерность: авторы-женщины пишут романы о молодых девушках, причём оба рассматриваемых романа («Голодные игры» и «Дивергент») написаны от первого лица; если же автор – мужчина, главным героем оказывается молодой человек. Героям присущи черты бунтаря. Несмотря на то, что у власти в изображаемом мире находятся взрослые люди, подростки обладают моральным превосходством над ними. Их не устраивает существующий строй, и они бунтуют против «взрослой» власти. Е. Лекаревич отмечает, что подростковую антиутопию от классической отличает героический и трагический пафос [Лекаревич, 2016: 140]. С этим связаны и присущие героям черты альтруизма и жертвенности. Апогея эти черты достигают в «Дивергенте», когда героиня погибает: «Героическая смерть оказывается показателем героического статуса» [Кларк, 2002: 156]. Кроме того, особого внимания требуют протагонисты-девушки. В их случае в романе возникает ещё и тема феминизма. Героини изображаются

сильными, готовыми соперничать с мужчинами, зачастую считающими, что справятся лучше сильного пола. Так, например, Китнисс, рано потеряв отца, начинает выполнять его функцию главы семьи и добытчика, а находясь с Питом на арене, защищает его и даже обманом усыпляет, чтобы тот не помешал ей осуществить опасную вылазку. В «Дивергенте» внимание на силе героини акцентируется, например, когда она видит симпатию со стороны Ала, но решает: «Меня не может тянуть к Алу – *он слишком слаб для этого*» (курсив наш. – М.П.) [Рот, 2018: 102]. Кроме того, здесь показательны поступки не только самой героини, но и её матери: когда начинается война, а Трис грозит смертельная опасность, именно мать, рискуя своей жизнью, спасает её и погибает, в то время как отец и брат Трис сидят в укрытии.

В основном, круг действий протагониста составляет сюжет романа, поэтому функции здесь представлены почти те же: перемещение, инициация, выживание в условиях опасности, встреча с оппозиционерами, жертва, выход за границу, атака, победа, адаптация к новой жизни.

## ***2. Антагонист***

Антагонистов во всех романах данного жанра несколько. При этом их можно разделить на две группы. Вслед за К. Кларк назовём их условно внешними и внутренними врагами [Кларк, 2002: 162]. Внутренние враги – это в основном всегда ровесники протагониста. Их можно назвать не столько врагами, сколько соперниками. У Китнисс это трибуты «профи», дети из первого и второго дистрикта, специально подготовленные для участия в играх, – Марвел, Диадема, Катон и Мирта. Для Трис это Питер, Молли и Дрю, такие же «неофиты», как и она. Для Томаса можно выделить только одного такого врага – Галли, глэйдера, к которому возвращались воспоминания, вызванные вкусом гривера. Он видел, что Томас участвовал в создании лабиринта, поэтому Галли испытывает к новому глэйдеру отрицательные эмоции. Все внутренние враги сначала предстают как соперники, превосходящие протагониста по силе и/или социальному статусу.

Эта группа антагонистов всегда пытается убить протагониста, в двух из трёх случаев мотивировкой к убийству является соперничество, в случае «Бегущего в Лабиринте» – подозрение в предательстве. Но в процессе инициации протагонист превосходит своих соперников, и они уже не кажутся такими сильными. На этом этапе авторы обычно пытаются «проникнуть во внутренний мир отрицательных персонажей» (то же наблюдается и в советском романе) [Кларк, 2002: 163]. Зверство трибутов из первого и второго дистриктов в «Голодных играх» объясняется их воспитанием и образом жизни: таких детей с детства готовят к участию в «играх», это способ обеспечить себе безбедное будущее. Кроме того, отношение читателя к ним меняется, когда трибуты погибают на арене, и в этот момент снова становятся обычными детьми, а не группой профессиональных убийц. В «Дивергенте» соперники Трис оказываются слабее неё на испытаниях, и двоих из них не берут во фракцию, так что они вынуждены стать «бесфракционниками», об их дальнейшей судьбе ничего неизвестно, но даются намёки, что они погибли. Питер, работая на «эрудитов», спасает Трис, чтобы вернуть ей долг, а в финале стирает себе память, потому что не хочет быть таким, какой он есть. В «Бегущем в Лабиринте» мотивы Галли изначально ясны, тем не менее, в дальнейшем происходит примирение прежних врагов, так как именно Галли выводит глэйдеров на «Правую руку». Внешними врагами можно назвать реальных антагонистов – представителей власти (президента Сноу в «Голодных играх», Дэвида в «Дивергенте», создателей в «Бегущем в Лабиринте»). Такие герои не имеют цели убить протагониста, однако угрожают расправой, если главный герой каким-то образом мешает осуществлению планов антагониста. Такой антагонист присутствует и в классической антиутопии. А.К. Жолковский называет его «Инквизитором» и говорит: «Как носитель утопической Идеи, он проповедует все её плоские, наивно-благодетельные аксиомы. А как представитель Разума, имеющий богатый опыт практического управления, он располагает полным, без иллюзий, знанием

всей картины (экономики, психологии, истории, литературы и т.п.)» [Жолковский, 1994: 172]. Круг действий у этих двух групп антагонистов разный:

- у внутренних врагов – соперничество, попытка убийства, поражение, смерть / раскаяние;
- у внешних врагов – тирания, попытки подавить восстание (которые сопровождаются попыткой убить протагониста, или его убийством, как в случае с «Дивергентом»), поражение, смерть (в «Дивергенте» это функция заменяется стиранием памяти).

### ***3. Наставник***

Ещё один тип героя – наставник. Это человек, который помогает протагонисту пройти обряд инициации (подобный герой присутствует и в советском романе). Этот герой более опытный, чем главный герой. Он либо находится в том же положении, что и протагонист, либо когда-то был на его месте. В «Голодных играх» функции наставника выполняет Хеймитч, ментор двенадцатого дистрикта, который однажды победил в «играх». Он даёт молодым трибутам наставления и подсказки, как понравиться зрителям и выжить на арене, а также находит спонсоров, которые могут помочь ребятам. Несмотря на то, что большую часть времени он пьёт и бездельничает, а не выполняет свою работу, ему всё-таки удаётся помочь Китнисс и Питу. В «Дивергенте» наставником «неофитов-лихачей» является Тобиас (или, как его там называют, Четыре). Очевидно, что симпатии этого героя на стороне Трис, поэтому её тренировкам он уделяет больше внимания и в итоге помогает героине стать первой по результатам испытаний. В случае «Бегущего в Лабиринте» наставника, как такового, нет. Однако его функции берёт на себя Минхо, главный бегун Глэйда. Неким подобием обряда инициации для Томаса является выживание ночью в лабиринте. За эту ночь происходит становление героя, в котором (пусть и не сразу) ему помогает Минхо.

Основная функция наставника – помощь в становлении героя.

#### ***4. Помощник***

Герой, который, как сказочный волшебный помощник, появляется в тот момент, когда герой попадает в безвыходную ситуацию и не может справиться без помощи. Функцию помощника могут выполнять сразу несколько персонажей. Например, как уже говорилось, в «Дивергенте» в качестве помощников выступают Питер и мама Трис.

Функция помощника – оказание помощи герою в безвыходной ситуации.

#### ***5. Оппозиционер***

Во всех рассмотренных антиутопиях присутствуют герои-оппозиционеры. Они представляют собой претендентов на власть, обладающих силой и возможностями эту власть захватить (в «Голодных играх» это Альма Койн, возглавляющая бывший тринадцатый дистрикт, который когда-то занимался изготовлением ядерного оружия, в «Дивергенте» – Эвелин, мать Тобиаса, которая возглавила «бесфракционников», а так как основная часть из них – бывшие лихачи, Эвелин тоже обладает силой. В «Бегущем в Лабиринте» оппозиционной является организация «Правая рука», у которой есть глушилки, способные обезвредить всё оружие «Порока»). Стремящиеся к власти оппозиционеры принимают в свои ряды протагонистов, которые ищут какой-то поддержки и укрытия. Но у оппозиционеров свои мотивы – использовать главных героев для «дела революции» и, если те выживут, избавиться от них. У Эвелин для этого обнаруживается дополнительный мотив – соперничество с Трис за внимание Тобиаса. Впоследствии протагонисту становится ясно, что оппозиционер, придя к власти, не изменит ситуацию к лучшему, и герой как-то решает эту проблему убийством или каким-то воздействием на оппозиционера (так, Тобиас надавливает на материнские чувства Эвелин и заставляет её отказаться от власти).

Функции оппозиционера: претензия на роль существующей власти, принятие протагониста, использование протагониста, борьба за власть,

победа, потеря власти (последняя функция не представлена в «Бегущем в Лабиринте», так как «иммунные» сбегают в леса в момент захвата власти «Правой рукой» и дальнейшие события остаются неизвестны, однако понятно, что весь мир, за исключением «иммунных» погибнет, и, следовательно, никакой власти «Правая рука» не добьётся).

### **6. Соратники**

Во всех романах представлен целый ряд героев-соратников. Это друзья и возлюбленные главного героя, которые на протяжении всего сюжета помогают ему выжить и изменить существующее мироустройство. Следует отметить, что в связи с большим количеством присутствующих в романе героев-соратников круг их действий максимально подвижен и изменчив. Кроме того, разные герои принимают на себя разные функции героев-соратников.

Здесь можно выделить следующие основополагающие функции: сопровождение героя, совместное выживание в условиях опасности, предательство (или мнимое предательство под воздействием власти), романтические отношения с протагонистом, смерть (зачастую героическая).

### **7. Двойник антагониста**

Данный тип героя был представлен только в одном из трёх романов, однако будет неправильно не упомянуть о нём, поскольку он выполняет ряд важных функций. Тип двойника в классической антиутопии выделил А.К. Жолковский и описал его так: «Гротескная фигура Инквизитора *иногда* выделяет из себя интеллектуального двойника – Провокатора, непричастного к власти и её серьёзным задачам, но карнавально имитирующего извращённую логику её оправдания» (курсив наш.– М.П.) [Жолковский, 1994: 173]. Как видно, такой тип героя может отсутствовать. Однако в «Голодных играх» он есть, и представлен довольно ярко. Это Цезарь Фликерман, ведущий различных ТВ-шоу, транслирующий с экранов телевизоров позицию президента Сноу и представляющий культуру гламура и гедонизма, которая присуща жителям Капитолия.

Функция данного героя – трансляция идей официальной власти.

Стоит отметить, что один и тот же герой может охватывать сразу несколько кругов действий. Например, Хеймитч, Тобиас и Минхо одновременно выступают в роли наставников и соратников, а Питер – помощника и антагониста. А также круг действий определённого героя может не включать в себя какие-то функции.

## **2.2 Формульный сюжет молодежной антиутопии как метафора процесса самоидентификации подростка**

Переходный возраст – не самый простой период в жизни человека. Известный психолог, автор книги «Психология искусства», Л.С. Выготский писал о нём так: «Сам по себе это возраст мощного подъема, но вместе с тем возраст нарушенного и неустойчивого равновесия, возраст развития, которое разветвилось на три отдельные русла (психическое, физическое и социальное.– *М.П.*), и именно подъем, лежащий в основе этого возраста, делает его особенно критичным <...> переходный возраст не конституционально, а кондиционально патогеничен. В этом и заключается основа нашего взгляда» [Выготский, 2008: 214]. Его ученица, Л.И. Божович, называла кризис подросткового возраста «самым острым и самым длительным по сравнению со всеми возрастными кризисами, знаменующими собой переломные этапы в онтогенетическом формировании личности ребенка» [Божович, 2008: 214]. Это период перехода от детства ко взрослой жизни, во время которого происходит процесс самоидентификации человека, связанный с определением своего места в мире взрослых и сверстников. В связи с этим в подростковых антиутопиях становится чрезвычайно актуальной тема самоидентификации и социализации подростка, которая проявляется прямо или метафорически во всех рассмотренных текстах.

### 2.2.1 Сюжеты политического восстания и социального протеста как аллегории подросткового бунта

В подростковом возрасте происходит психическое, физическое и социальное взросление, что не может не сказываться на человеке. В пубертатный период он оказывается в некоем пограничном состоянии между миром детей и миром взрослых: фактически индивид всё ещё является ребёнком, ходит в школу, подчиняется родителям; но в его сознании уже происходят изменения, появляется чувство «взрослости» [Мухина, 2006: 413]. Интересно, что изучаемая категория литературы так и называется – “Young Adult”, т.е. дословно – «молодые взрослые». Д.Б. Эльконин писал об этом: «Социально-моральная взрослость в отношениях со взрослыми и товарищами выражается в наличии у подростка собственных взглядов, оценок, в их защите и отстаивании, в определенности морально-этических представлений, суждений и соответствии им поступков» [Эльконин, 2008: 219].

Подросток стремится обрести себя как личность и, соответственно, отмежеваться от людей, которые могут оказывать на него влияние. Поэтому естественной представляется смена приоритетов: семейное «Мы» отходит на второй план, но, поскольку ребёнок ещё не готов справляться со своим «Я» самостоятельно, появляется «Мы» сверстников и друзей [Мухина, 2008: 411]. Поэтому в антиутопиях для подростков всегда реализуются функции героев-соратников, которые вместе с протагонистом выступают в качестве движущей силы сюжета. Родители же либо отсутствуют вообще, либо оказываются бездеятельны, либо пытаются что-то сделать, но не справляются и погибают – в любом случае, они уже не способны решить возникающие перед подростком проблемы и теряют значимость и авторитет. Например, чувство «взрослости» Китнисс возникает из-за ранней смерти её отца, когда девушке приходится занять его место главы семьи и добытчика. Показательно, что мать оказывается на это не способна и просто замыкается

в себе. Родители Томаса появляются только в его обрывочных воспоминаниях, из которых ясно, что они безвольно отдали ребёнка представителям «Порока», не пытаясь его защитить и теша себя надеждой, что мальчик спасёт мир. Родители Трис оказываются самыми деятельностными, они участвуют в перестрелках и оба жертвуют жизнью ради спасения дочери, однако тем самым всё-таки лишают её родительской поддержки в будущем и заставляют рассчитывать только на себя.

«Взрослость», которую начинают чувствовать герои и бездеятельность родителей, подкрепляющая это чувство, порождает ощущение морального превосходства подростков над взрослыми. Изначально первые не могут одержать верх над вторыми (как и подростки в реальном мире некоторое время ещё сохраняют социальное положение детей, прежде чем выйти в реальный мир взрослых). Но в подростковых антиутопиях это зависимое положение подростков меняется по ходу развития сюжета: ребёнок проходит «обряд инициации», меняет свою социальную роль, а в финале одерживает победу над «неправильными» взрослыми. Примечательно, что в этих конфронтационных отношениях родителей и детей, представленных в трилогиях, родители героев не участвуют, они только показывают, что не могут больше решать проблемы детей. Настоящими же антагонистами оказываются представители власти, а отношения «родители – дети» переходят в плоскость «государство–народ».

Д.Б. Эльконин писал о том, что «предоставление ребенку самостоятельности выражает признание его большей взрослости, чем в случаях ограничения его самостоятельности» [Эльконин, 2008: 224]. Анализ этого утверждения лишний раз подтверждает тот факт, что функцию ограничивающих самостоятельность подростка родителей в антиутопиях выполняет государство. С одной стороны, родители героев никак не мешают их самостоятельности, а наоборот, предоставляют подросткам полную свободу своей бездеятельностью. С другой стороны, государство ограничивает свободу граждан, контролируя все сферы их жизни, вводя

комендантские часы, отслеживая передвижения людей и запрещая покидать ограниченную территорию государства (или проекта) и выходить во внешний, «реальный», мир. То есть, в пространстве отношений «родители–дети» показывается только малая часть отношений подростков с родителями: приобретение чувства «взрослости» и сопутствующее ему осознание мнимости всемогущества родителей, которое в детстве воспринимается как аксиома. В полной же мере конфликт подростков и взрослых реализуется в антиутопиях на уровне отношений народа и государства.

Процесс приобретения чувства «взрослости» во время социализации подростка сопровождается сопоставлением себя не только со взрослыми, но и со сверстниками [Эльконин, 2008: 227]. Отсюда возникает момент соревновательности в подростковых романах-антиутопиях. Если не создаются рейтинги среди подростков или им не выставляются баллы, то происходит выявление среди них лидеров, преуспевающих в определённом виде деятельности, а следовательно, являющихся более взрослыми в глазах их сверстников. Главные герои всегда обладают лидерскими качествами, они часто оказываются подростками с гипертимными или истероидными психотипическими чертами, иногда это параноидальные подростки [Прутченков, Сиялов, 1994]. В процессе «инициации» они доказывают сверстникам свою «взрослость» и способность возглавить повстанцев в борьбе с властью, олицетворяющей опеку родителей, порой деспотическую. Укреплению этой позиции «взрослости» способствует наличие младшего друга или соратника, который, как уже отмечалось, зачастую погибает, поскольку ещё не достиг той «взрослости» и оказался не способен вступить в конфронтацию со взрослыми.

Кроме того, в процессе социализации подросток часто выбирает себе «эталон взрослости». Это может быть и его сверстник, но чаще всего, таким эталоном оказывается более взрослый человек [Эльконин, 2008: 227]. Поэтому в подростковых антиутопиях и появляется герой-наставник. Взрослые для подростка утрачивают свой авторитет, сверстники же

выступают в качестве соперников и не всегда могут являться примером. Идеальным же эталоном становится человек, который ненамного старше героя, но при этом более опытен. Достаточно взрослым наставником оказывается Хеймитч в «Голодных играх», он участвовал в бойне на двадцать три года раньше Китнисс и Пита, он принадлежит к миру взрослых и поэтому не обделён авторской иронией: занимается тем, что постоянно пьёт и даёт советы из разряда «постарайся выжить», хотя в итоге действительно помогает героям, чем и отличается от остальных взрослых. Кроме того, герой обладает каким-то подростковым бунтарством, чем сближается с читателями и главными героями, и поэтому вызывает симпатию.

Тем не менее, отсутствие авторитета среди взрослых толкает подростков на выполнение «взрослых» функций. Такой эксперимент в подростковых антиутопиях обычно заканчивается удачно, так как для детской литературы характерен позитивный финал, кроме того, авторы литературы young adult склонны идеализировать главных героев. Однако в молодёжных антиутопиях, помимо положительных главных героев, есть и склонные к агрессии и анархии персонажи. В очередной раз ситуация повторяет жизненную: буллинг в школах, во дворах или каких-либо местах проведения внеклассного досуга – не новость для современного подростка. И.А. Фурманов в работе 1996 года говорит о росте детской преступности и асоциальности и замечает, что «с возрастом агрессивность детей все больше приобретает враждебную окраску» [Фурманов, 2006]. Но и спустя 15–20 лет данная проблема не оставляет молодых людей, что находит отражение в адресованной им литературе.

В этом смысле, неким претекстом для исследуемых нами текстов является роман У.Голдинга «Повелитель мух». Примечательно, что некоторые сцены подростковых антиутопий почти полностью повторяют сцены романа У.Голдинга. Например, в первой части «Голодных Игр» дети разных возрастов оказываются в ситуации «острова» и разделяются на

два типа: на жаждущих крови своих братьев и на более пацифистически настроенных. Группа трибутов-профи начинает выслеживать главную героиню, и тут повторяется ситуация Ральфа, который во время охоты на него пытается спрятаться в папоротнике и старается не уснуть, а Джек и Роджер поджигают остров, чтобы «выкурить» его. То же происходит и с Китнисс. В «Дивергенте» В. Рот лихачи так же разделяются на две группы: предателей и верных идеалам своей фракции. Среди первых как раз и оказываются склонные к агрессии и проявлениям жестокости персонажи, которые выше отнесены к типу «внутренних» врагов.

Однако стоит отметить трансформацию идеи У. Голдинга в современных антиутопиях для подростков. Если в «Повелителе мух» мы видим разрушение концепции Ж.-Ж. Руссо о естественном человеке, о ребёнке как чистом, не испорченном цивилизацией создании (дети остаются без цивилизации и связанных с ней взрослых, в результате чего происходит трагедия), то в романах рассматриваемых авторов причиной зверств, совершаемых подростками, становятся взрослые. Так, трибуты-профи идут на убийство потому, что это единственный способ достижения безбедной жизни, который оставила им «взрослая» власть. Примечательно, что во время охоты на Ральфа в «Повелителе мух» дети сами поджигают территорию, в «Голодных играх» это делают учредители, чтобы добавить «экшена» в ТВ-шоу. Действия главных героев, Китнисс и Пита, противоположны тому, что совершают мальчики в романе У. Голдинга: они отказываются убивать друг друга даже ценой собственной жизни, и тем более не убивают, «заигравшись». Кроме того, в данном тексте появляются символы из «Повелителя мух», в котором рог, изначально символизировавший цивилизацию и организацию, разбивается и теряет свою функцию. В «Голодных Играх» рог, наоборот, изначально является «яблоком раздора», от которого ментор советует героям держаться подальше, поскольку там совершаются самые жестокие убийства. Но в финале именно возле рога изобилия герои совершают свой жест неповиновения взрослым.

Примечательно также, что возле того же рога появляются волки-переродки с лицами погибших трибутов. То есть возникает мотив «озверения» детей в замкнутом пространстве без взрослых. Однако здесь животных из детей делает не отсутствие взрослых, а их присутствие, так как переродки – продукт взрослых генных инженеров. Данный факт лишний раз «очерняет» взрослых и заставляет сочувствовать детям. В «Бегущем в Лабиринте» мальчики, специально помещённые взрослыми людьми в «глэйд», не «дичают» и не начинают убивать друг друга, а чётко распределяют роли, создают иерархию, некое подобие маленького государства со своими законами. Однако под действием представителей «Порока», который может влиять на мозг детей, совершаются убийства, предательства, избиения и т.д. Стоит заметить, что «Бегущий в Лабиринте» в этом смысле наиболее далек от идеи У. Голдинга, поскольку так называемых «повелителей мух» в нём практически нет: любые неправильные действия подростков оказываются совершёнными под влиянием взрослых и, тем самым, оправдываются. Однако функцию «повелителя мух» принимают на себя разные герои в разных ситуациях. Например, все мальчики глэйда совершают поступок, достойный пера Голдинга, когда обрекают заражённого на смерть в лабиринте (опять же, и тогда их действие объясняется логически, причём одной из причин такой казни является нарушение строгой дисциплины, свидетельствующей о цивилизации, что в значительной мере отдаляет героев «Бегущего в Лабиринте» от мальчиков из «Повелителя мух»). В «Дивергенте» же ситуация немного другая. Здесь представлены крайне агрессивные и жестокие подростки, способные скинуть в пропасть девушку или воткнуть нож для масла в глаз другому подростку за то, что они находятся выше в рейтинге. Поведение таких героев никак не объясняется ни влиянием взрослых, ни воздействием социальной среды, ни чем-то ещё – они отрицательные априори, и все приходят к смерти (кроме Питера, который стирает себе память, чтобы исправиться, но в финале даются намёки на то, что природа его не изменилась, он просто забыл всё, что уже сделал). Однако

принцип оправдания плохих поступков здесь присутствует, но перекладывается на положительных персонажей (например, друзей Трис, которые убивают под воздействием разработанной взрослыми симуляции). Примечательно, что, в отличие от романа У. Голдинга, в котором даже положительные персонажи показаны достаточно эгоистичными («Ральф взмолился в отчаянье, чтобы зверь предпочёл малышей» [Голдинг, 2020: 261]), в подростковых романах-антиутопиях альтруизм – одно из важнейших качеств героев, в частности, они любой ценой стремятся защитить «малышей», а их смерть становится для всех трагедией.

А.Г. Ненилин пишет о том, что «с тех пор, как с легкой подачи Ж.-Ж. Руссо ребенок для романтиков вместо “еще не человека” (“Noch-nicht-Mensch”) становится “лучшим человеком” (“derbessere Mensch”) и олицетворяет собой “склонности и человеческое предназначение” (“Anlage und Bestimmung”), он является превосходным средством социально-культурной критики взрослого общества, которое как “осуществление” (“Erfiellung”), всегда остается бесконечно ниже[,] чем потенция, предназначение человека» [Ненилин, 2006]. Данным средством активно пользуются и авторы современных антиутопий для подростков.

Действия героев в подростковых антиутопиях, их несогласие с позицией государства, отстаивание собственной точки зрения, нежелание подчиняться, бунт, свержение власти и изменения существующего миропорядка, или уход от этого миропорядка, как в «Бегущем в лабиринте», соответствуют типичному поведению человека на этапе взросления. Поэтому в основе формулы сюжета романа-антиутопии для подростков лежит поведение подростка и его переход от детства ко взрослой жизни. Возраст от 15 до 25 лет В.С. Мухина относит к периоду юности и говорит: «Юность – период, когда молодой человек продолжает рефлексировать на свои отношения с семьей в поисках своего места среди близких по крови. Он проходит через обособление и даже отчуждение от всех тех, кого любил, кто был ответствен за него в детстве и отрочестве. Это уже не подростковый

негативизм, а часто лояльное, но твердое отстранение родных, стремящихся сохранить прежние непосредственные отношения с вырастающими сыном или дочерью. Хорошо для всех, если в конце своего борения юноша или девушка возвратятся обновленными духовно с любовью и доверием к своим близким» [Мухина, 2008: 235]. Действительно, после прохождения того сложного пути взросления, которое в романах аллегорически преподносится как выживание в суровых условиях, герои приходят к прощению родителей и пониманию их поведения, тем самым подтверждая завершение процесса своего перехода из детства во взрослую жизнь.

Китнисс в конце романа сама меняется с матерью местами: «*У меня работы нет, и поэтому горе накрывает меня с головой. <...> Мама почти не появляется – она ест и спит на работе*» (курсив наш. – М.П.) [Коллинз, 2014: 862]. Семью Китнисс здесь тоже можно воспринимать аллегорически. Есть мать, которая сама является взрослой и толкает Китнисс на путь этой «взрослости» своим бездействием. Но есть и Прим, сестра, которая связывает Китнисс счастливыми воспоминаниями с детством. Примечательно, что эта смена ролей с матерью в конце романа происходит после того, когда Прим погибает вместе со множеством других детей в Капитолии. Та нить, которая связывала Китнисс с детством, обрывается, тем самым завершая процесс её взросления. Усиливается эффект тем, что происходит смерть не одного ребёнка, а множества детей, то есть на глазах у главной героини происходит своего рода смерть детства. Китнисс же, пережив это, сама принимает позицию взрослого, а мать теперь не воспринимается ею как бездеятельная и реабилитируется в глазах героини. На уровне же «государство–народ» тоже происходит некое примирение со «взрослыми». Президент Сноу, конечно, не обеляется в глазах читателей и главной героини, однако после разговора с Китнисс в оранжерее он начинает вызывать чувство жалости, которое усиливается в момент его казни. Сосредоточением фактов, вызывающих сочувствие к президенту, стал вышедший в мае 2020 года приквел к роману «Баллада о певчих птицах и

змеях», где Кориолан Сноу (Кориолан – имя римского политика и военачальника, героя трагедии У. Шекспира. – *М.П.*) сам показан подростком, а его поступки хоть и не оправдываются, но всё-таки получают логичное объяснение.

В других романах герои тоже проходят путь взросления, который завершается пониманием позиции родителей или взрослых, которые перестают восприниматься как враги. В «Бегущем в лабиринте» Томас слабо помнит своих родителей, но их функцию выполняет советник Ава Пейдж, которая служит «Пороку», но в результате оказывается спасителем Томаса и в своём окончательном меморандуме оправдывает взрослых и их первоначальные намерения.

В «Дивергенте» конфликт между взрослыми и подростками разрешается на примере Тобиаса, который изначально находится в позиции жёсткой конфронтации с матерью и отцом. Мать бросила его в детстве и оставила с деспотичным отцом, который стал самым большим, «четвёртым», страхом юноши. Здесь два родителя, вступающих также и в противоборство друг с другом, являются двумя сторонами одной медали – родительства. С одной из них, менее жестокой, у Тобиаса происходит примирение: он убеждает мать оставить власть ради сына, и их отношения налаживаются. Другая становится антипримером, о котором говорит В.С. Мухина: «Сравнительно редко проявляется у подростков отрицательная имитация, когда определённый человек выбирается в качестве отрицательного образца. Зачастую это бывает кто-то из родителей, причинивших много горя и обид подростку» [Мухина, 2006: 429]. Так, Тобиас всё время пытается победить свой страх перед отцом, но в результате он не исчезает, а превращается в страх стать таким же, как отец.

Таким образом, сюжетобразующая формула романа-антиутопии для подростков – это метафорическое переложение событий, которые переживает среднестатистический подросток, проходя путь взросления, в плоскость антиутопического государства, где власть – это мир взрослых, строгих, всё

контролирующих родителей, народ – дети, которые полностью зависят от взрослых, но постепенно начинают пытаться высвободиться из-под их опеки, а ограниченное полностью контролируемое пространство антиутопического государства, города или лабиринта – это дом подростка, выход из которого строго регламентируется родителями.

### 2.2.2 Хронотоп молодежной антиутопии как метафора социализации подростка

Для жанра романа-антиутопии вообще характерны замкнутость географического пространства и внеисторичность времени, которая зачастую реализуется переносом действия в будущее. В романах-антиутопиях для подростков эти характеристики приобретают особую значимость.

#### *Пространство*

Пространство в подростковых антиутопиях, как уже отмечалось выше, представляется метафорой дома, из которого подросток всё время стремится вырваться, так как только тогда процесс его взросления может завершиться. Реализация данного сюжета может происходить не только метафорически. Например, события «Дивергента» начинаются с семейного конфликта: подростки стремятся вырваться из круга принятых в семье ценностей альтруизма, ради чего готовы сменить фракцию и навсегда покинуть семью несмотря на всю любовь к родителям. Только после смены фракции для героев становится возможным приобретение собственного «Я» и отмежевание от семейного «Мы». Такая буквальная реализация данного сюжета не обязательно присутствует в текстах, однако метафорическая его реализация обязательна и, по сути, составляет «скелет» любой подростковой антиутопии.

Герои всегда оказываются в замкнутом ограниченном пространстве. Причём часто это даже пространство внутри пространства. Например, Китнисс находится в Дистрикте-12, покидать который строго запрещено,

любой въезд и выезд регламентируется властью. Однако и за пределами этого Дистрикта героиня оказывается под абсолютным контролем государства, так же замкнутого территориально границей когда-то существовавших Соединённых Штатов. Дистрикт Китнисс покидает не по своей воле, чтобы снова оказаться в замкнутом, оснащённом множеством камер пространстве арены. Но на этот раз такое место является ещё и опасным. Примечательно, что на арену Голодных игр подростков отправляют с целью предупреждения возможных восстаний, это показатель того, что будет по всей стране, если кто-то решит свергнуть власть. То есть арена – некий симулятор реальной, «взрослой» жизни, в которой всё не так радужно, как в замкнутом безопасном пространстве дома (который в тексте может изображаться в виде государства) или детской комнаты (в «Голодных играх» она изображена в виде Дистрикта-12 – самого безопасного для героини места).

Пространство «глэйда», в котором оказывается Томас окружено Лабиринтом. Ворота, ведущие в этот Лабиринт, открываются утром и закрываются вечером. Днём «глэйдеры» могут беспрепятственно покидать своё пространство и изучать, что происходит за воротами, но им необходимо вовремя вернуться обратно, так как все опасности, угрожающие подросткам, появляются именно ночью. Здесь, как и в «Голодных играх», ограниченное пространство, в которое помещены подростки, является неким симулятором реальной жизни постольку, поскольку и «глэйд», и Лабиринт полностью контролируются взрослыми и находятся внутри «Порока». Поэтому «глэйд» тоже может быть рассмотрен как детская комната, в которой парням было безопаснее всего, а здание «Порока» – это дом, в котором уже начинаются встречи с «родителями» – работниками лаборатории. А вот выход за пределы этого здания уже представляет собой реальную опасность – встречу с заражёнными «вспышкой» людьми.

В «Дивергенте» на уровне метафоры так же есть три возможных для существования подростка пространства: пространство фракции (сравнимое с

комнатой подростка), пространство города (дом) и пространство внешнего мира. Причём первое и второе пространство так же контролируются «взрослыми» во главе с Дэвидом, а протагонисты и опасности, с которыми сталкиваются подростки внутри города, оказываются не такими уж значительными, когда становится известно, что всё это лишь экспериментальный проект внутри большого государства.

А.Е. Личко говорит о наличии у подростков реакции эмансипации, желания освободиться от опеки родителей и отмечает: «Одной из крайних форм проявления реакции эмансипации являются побег из дому и бродяжничество, когда они обусловлены желанием “пожить свободной жизнью”» [Личко, 2008: 258]. Именно такой «побег» является основой формульного сюжета романа-антиутопии для подростков. Герои стремятся покинуть границы подчинённого «взрослым» государства, в котором камеры или «жуки-стукачи», а также стражи порядка или работники лаборатории выступают в качестве силы, олицетворяющей контроль родителей над детьми. Вне пределов Панема в «Голодных играх» оказывается Дистрикт-13, в «Бегущем в Лабиринте» это всё пространство за пределами «Порока» (значительна фраза, отпечатавшаяся в сознании Терезы: «Порок – это хорошо» – хорошо, так как безопасно, но с позиции подростка это место становится враждебным), в «Дивергенте» – это реальный мир за пределами Чикаго, который оказывается чем-то вроде реалити-шоу. В финале романов подросткам удаётся либо окончательно покинуть это пространство, как это происходит в «Бегущем в Лабиринте», либо изменить существующий в государстве строй так, чтобы занять в нём «позицию взрослого», то есть строго не подчинённого власти человека.

М.В. Осорина пишет: «Дом как символ человеческой личности присутствует как в общекультурной традиции, так и в символике психической жизни отдельного человека. Если кому-то снится, что он бродит по странным помещениям знакомо-незнакомого дома, то при анализе сновидения часто обнаруживается, что это было путешествие по разным

внутренним пространствам и закоулкам собственного “Я”» [Осорина, 2008: 33–34]. Так же в романах подростки сначала путешествуют внутри «дома», пытаясь обрести себя, завершить процесс самоидентификации, и только после этого они выходят во внешний мир, где уже выступают наравне со «взрослыми». Вообще нахождение героев в Панеме, в «глэйде», в штабе фракции и т.д. – это ещё период их детства, когда большую часть времени они находятся дома, учатся, тренируются и готовятся ко взрослой жизни, иногда совершая вылазки в «страшные места» (Лабиринт, арену «Голодных игр» или в город). Это всего лишь тренировка, в которой «страшное место» имитирует полный опасностей реальный мир взрослых [Там же: 87].

Если для ребёнка важно наличие собственного места в доме – своей кровати, своего стула, своей комнаты и т.д., то для подростка важно наличие своего места в мире, поэтому герои начинают выходить уже за пределы «дома» и «страшных мест» [Там же: 35]. Однако в связи с наличием периода «детства» героев во всех антиутопиях для подростков, стоит подробнее рассмотреть именно пространство детства. Наиболее точно и подробно оно описывается Дж. Дэшнером в «Бегущем в Лабиринте». Это место, в котором находятся только подростки, то есть это их собственный мир, отделённый от мира взрослых, однако функционирующий за счёт взрослых, которые обеспечивают детей едой, одеждой и всеми необходимыми предметами. Пространство «глэйда» напоминает пространство детского штаба. М.В. Осорина отмечает, что дети предподросткового возраста, которые как раз и строят штабы, характеризуются пристрастием к разного рода знакам, шифрам, сигналам и языкам, понятным только членам некоего «тайного общества» детей [Там же: 152]. То есть штаб – это место, которое объединяет детей и при этом отделяет их от взрослых, а тайный язык и шифры – это средство, обеспечивающее этот сепаратизм. Очень ярко это стремление к отделению от взрослых на уровне языка воплощено в сленге «глэйдеров». Для иллюстрации приведём следующий диалог:

Внутри всё похолодело, когда он услышал над собой чьи-то голоса.

- Глянь-ка на этого шанка.
- Сколько ему лет?
- Выглядит как кланк, только в майке.
- Сам ты кланк, балда стебанутая.
- Чёрт, у кого-то ноги воняют!
- Надеюсь путешествие в один конец тебе понравилось, Шнурок [Дэшнер, 2014: 9].

Томас, впервые попадая в это пространство, не понимает, что происходит. Большинство слов ему кажется незнакомыми, и он списывает это на потерю части словарного запаса вместе с памятью. Однако дело не в этом, а в том, что он оказывается вне круга «тайного общества» детей, вхождение в который обычно сопровождается неким обрядом посвящения. Хотя «глэйдеры» и посвящают Томаса в тайну своего языка почти сразу, всё-таки полноценной частью их общества он становится после ночи в Лабиринте.

#### *Время*

И.С. Кон писал, что «с возрастом заметно ускоряется субъективная скорость течения времени» [Кон, 2008: 334]. Озабоченность будущим своего «Я» усиливается у подростков в связи с их потребностью самоопределения, решения профориентационных вопросов и установлением жизненной цели. В этот период человеческого развития, с одной стороны, время особенно остро ощущается как необратимое, а с другой стороны, появляется нежелание замечать течение времени и ощущение, будто время и вовсе остановилось. В связи с этим, «страстная жажда нового опыта может перемежаться со страхом перед жизнью» [Там же: 336].

Поэтому очень значимо, что действие в романах-антиутопиях для подростков явно перенесено в будущее, о чём свидетельствует, в основном, уровень научно-технического прогресса и периодически появляющиеся в текстах отсылки к нашему времени. Примечательно и то, что далёкое, пугающее подростка будущее представляется не в самых ярких красках. Это приложимо к ситуации, в которой находится современный подросток. Ещё не определившийся в жизни, он должен делать выбор, от которого полностью

зависит его дальнейшая судьба, в связи с чем естественно возникновение страха перед будущим и возможным неверным выбором, последствия которого будет тяжело исправить.

Помимо отношения подростков к будущему, важным является и восприятие ими сумерек и ночи. В.С. Мухина говорит о том, что «сумерки и наступающая ночь не только рождают эмоциональные чувства, но и подтверждают взрослость подростка, который оторвался от детства и теперь уже может себе позволить не идти спать, а быть с друзьями» [Мухина, 2006: 420]. Поэтому важные для героев события, которые шаг за шагом приближают их к взрослению, происходят именно ночью. Например, ночью Томас выживает в Лабиринте и проходит «обряд инициации», самые страшные опасности на арене подстерегают Китнисс ночью, ночью же Трис оказывается среди загипнотизированных солдат-лихачей, и тогда же начинаются военные действия.

Таким образом, хронотоп в романах-антиутопиях для подростков является метафорическим выражением процесса социализации и обретения подростком себя в мире взрослых. Посредством метафоризации пространства и времени и реализуется основной сюжетный каркас всех антиутопий для подростков.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Для жанра подростковой антиутопии, как и для других жанров массовой литературы, характерна формульность. Данный тезис легко подтверждается при применении к исследуемому жанру методологии В.Я. Проппа и К. Кларк. Сюжет антиутопии для подростков строится путём различных комбинаций двенадцати функций и введения семи основных героев, выполняющих определённый круг действий. Основу для формульного сюжета романа-антиутопии составляет процесс взросления подростка и его противостояние взрослым.

Отношения «родители – дети» метафорически воплощаются в отношениях государства и народа: герой пытается вырваться из-под тоталитарного контроля, в процессе чего происходит его взросление. Герой проходит «обряд» инициации, в ходе которой доказывает свою «взрослость» сверстникам и старшим. Процесс этого перехода оттеняют, с одной стороны, более взрослый герой-наставник, с другой – младший соратник, оказывающийся не способным завершить собственную инициацию. Претекстом для исследуемых антиутопий является «Повелитель мух» У. Голдинга, в котором разрушается концепция Ж.-Ж. Руссо о естественном человеке. В современных молодёжных антиутопиях наблюдается отталкивание уже от позиции У. Голдинга и стремление «обелить» подростков за счёт «очернения» цивилизованных взрослых.

Важную роль в антиутопиях играет хронотоп. Ограниченность пространства, замкнутость антиутопического государства отождествляется с домом подростка, а также наличием в нём собственного «штаба» детей, в котором они используют собственный язык. Перенос времени действия в будущее, а также пессимистическое его описание связано с характерным для подростка страхом перед пугающим «взрослым» будущим. Характерный для детской литературы позитивный финал проявляется в удачном преодолении ограниченного пространства, а также в возможности изменить

существующий государственный строй, то есть занять позицию независимого, «взрослого», гражданина.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**Выводы.** Популяризация кинематографа двояко отразилась на современном читателе: с одной стороны, интерес к чтению литературы среди молодого поколения заметно снизился (поскольку фильм зачастую заменяет подростку книгу), с другой стороны, именно наличие книжных экранизаций часто побуждает молодых людей к прочтению первоисточника. В связи с большей степенью развитости киноиндустрии на Западе, чем в России, российский массовый читатель охотней прибегает к прочтению западной литературы. Несмотря на присущие ей национальные особенности, русский подросток находит в американской молодёжной антиутопии интересующие его темы, поскольку в основе формульной сюжетной схемы исследуемого жанра лежит близкий подросткам конфликт (взрослый – подросток), а также особенности перехода из детства во взрослую жизнь, сопровождающийся отмежеванием от семейного «Мы» и нахождением собственного «Я» в мире сверстников и взрослых. Данные темы являются универсальными для любого представителя большой европейской культуры, поэтому универсальной оказывается и сюжетообразующая формула молодёжной антиутопии. Нами была выявлена композиционная схема рассматриваемого жанра, которая сводится к двенадцати функциям действующих лиц (которые могут быть продолжены с расширением материала). Типология героев представлена семью основными действующими лицами, осуществляющими определённый круг действий.

### **Перспективы исследования.**

В дальнейшем представляется возможным создание компаративной работы о психологии письма и социологии чтения детско-юношеской литературы, с одной стороны, на Западе, с другой стороны, в России. Кроме того, возможно расширение материала исследования (например, рассмотрение других жанров подростковой литературы).

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аносова Е., Невская Д. Конференция «Детская литература как событие» // Детские чтения. 2016. Т.10. № 2. С. 344–357.
2. Астафьева О.Н. Культурология. Теория культуры: учеб.пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Культурология», по социально-гуманитарным специальностям. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 487 с.
3. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. / ред. коллегия: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред) и др. Т.4. Статьи и рецензии. 1840–1841. М.: АН СССР, 1954. 675 с.
4. Беневоленская В. Голодные игры: рецензия [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/1792973/comments/> (дата обращения: 12.06.2021).
5. Божович Л.И. Подростковый возраст // Дубровина И.В., Прихожан А.М. Возрастная и педагогическая психология: хрестоматия для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2008. С. 214–219.
6. Бродский И. Собрание сочинений: в 7 т. / Общая редакция: Я.А. Гордин. Т. 7. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 343 с.
7. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
8. Выготский Л.С. О подростковом кризисе // Дубровина И.В., Прихожан А.М. Возрастная и педагогическая психология: хрестоматия для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2008. С. 210–214.
9. Гандл С. Гламур. Серия: Библиотека журнала «Теория моды». М.: Новое литературное обозрение, 2011. 416 с.
10. Гапова Е. Гендерная проблематика в антропологии // Введение в гендерные исследования. Ч. I: учебное пособие/ Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 370–389.

11. Генезис зарубежной массовой литературы и её судьба в России: сборник научных трудов / М.Р. Ненарокова [и др.]; отв. ред. М.Р. Ненарокова, К.А. Чекалов. М.: ИМЛИ, 2015. 320 с.
12. Голдинг У. Повелитель мух. М.: АСТ, 2020. 317 с.
13. Гудков Л.Д. Массовая литература как проблема: для кого? // Новое литературное обозрение [Электронный ресурс]. 1997. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/1997/3/massovaya-literatura-kak-problema-dlya-kogo.html> (дата обращения: 15.03.2020).
14. Детство в англо-американском литературном сознании XVII–XX вв. / М. Свердлов [и др.]; отв. ред. М. Надъярных, А. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2016. 264 с.
15. Диккенс Ч. Домби и сын. М.: Азбука, 2018. 1024 с.
16. Дубин Б.В. Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 344 с.
17. Дэшнер Дж. Бегущий в Лабиринте. М.: АСТ, 2014. 798 с.
18. Жеребкина И. Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности // Введение в гендерные исследования. Ч. I: учебное пособие / Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 49–79.
19. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: «Наука», 1994. 426 с.
20. Золотухина А.В. Эволюция образа подростка в русской детской литературе 1930-х–1970-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2018. 18 с.
21. Кабанова Н.Е. Круг детского и подросткового чтения глазами студентов (на материале переписки студентов университета Гранд Вэлли (США) и Севастопольского государственного университета) // Чтение современного школьника: программное, свободное, проблемное / Под ред. Е.С. Романичевой, Е.А. Асоновой. М.: Совпадение, 2016. С. 18–24.

22. КапитанСарказмо. Голодные игры: рецензия [Электронный ресурс]. 2020. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/928957/comment/2913850/> (дата обращения: 12.06.2021).
23. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 260 с.
24. Коллинз С. Голодные игры. И вспыхнет пламя. Сойка-пересмешница. М.: АСТ, 2014. 894 с.
25. Кон И.С. Психическое развитие и формирование личности // Дубровина И.В., Прихожан А.М. Возрастная и педагогическая психология: хрестоматия для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2008. С. 329–343.
26. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества: автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01. М., 2003. 35 с.
27. Кукулин И. Философия Стругацких // Курс №22 Русская литература XX века. Сезон 2 [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/747> (дата обращения: 11.06.2021).
28. Лекаревич Е. Маскульт для подростков: жанр антиутопии // Детские чтения. 2016. Т. 9. № 1. С. 135–151.
29. Лекаревич Е. Энциклопедические и популярные пособия для девочек: история и библиография // Детские чтения. 2019. Т.16. № 2. С. 463–475.
30. Литовская М. Массовая литература как часть культуры // Массовая литература сегодня. М.: Флинта: Наука, 2009. С 8–21.
31. Литовская М. От редакции // Детские чтения. 2014. Т. 5. № 1. С. 3–8.
32. Литовская М., Савкина И. Читать нельзя изучать: Книга о массовой литературе для учителей и учеников. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017. 150 с.

33. Личко А.Е. Социо-психологические особенности подросткового возраста как причины нарушения поведения // Дубровина И.В., Прихожан А.М. Возрастная и педагогическая психология: хрестоматия для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2008. С. 256–267.
34. Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство-СПб., 1997. С. 774–788.
35. Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). СПб.: Искусство-СПб., 1997. С. 817–826.
36. Майофис М. Повесть М. Бременера «Пусть не сошлось с ответом!» (1956) и программа обновления педагогики и литературы в советском обществе начала «оттепели» // Детские чтения. 2016. Т. 10. № 2. С. 53–69.
37. Майофис М., Кукулин И. Детская литература «оттепели»: публикационные истории, рецепция, репутации // Детские чтения. 2016. Т. 10. № 2. С. 7–11.
38. Мухина В.С. Возрастная психология. Феноменология развития: учебник для студ. высш. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. 608 с.
39. Мухина В.С. Юность // Дубровина И.В., Прихожан А.М. Возрастная и педагогическая психология: хрестоматия для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2008. С. 234–238.
40. Ненилин А.Г. Стивен Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции: автореф. дис... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2006. 25 с.
41. Носов К.С. Гладиаторы. М.: Эксмо, 2010. 224 с.

42. Орлек А. Феминизм: история и основные движения [Электронный ресурс]. 2016. URL: <https://postnauka.ru/faq/71574> (дата обращения: 03.06.2021).
43. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Дегуманизация искусства. Бесхребетная Испания. М.: АСТ: СТ МОСКВА, 2008. 347 с.
44. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб: Питер, 2008. 304 с.
45. Пенская Е.Н. Детское чтение: локальные и глобальные проблемы // Вопросы образования. 2008. Вып. 1. С. 283–286.
46. Постсоветская антиутопия // Полка [Электронный ресурс]. URL: <https://polka.academy/lists/155> (дата обращения: 11.06.2021).
47. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
48. Прутченков А.С., Сиялов А.А. Эй ты, параноик!!! (О психотипах личности, о диагностике акцентуации характера детей и педагогической помощи им). М.: Новая школа, 1994. 64 с.
49. Рот В. Дивергент: роман. М.: Издательство «Э», 2018. 416 с.
50. Рот В. Инсургент: роман. М.: Эксмо, 2019. 448 с.
51. Рот В. Эллигент: роман. М.: Издательство «Э», 2016. 384 с.
52. Савкина И. Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
53. Сиксу Э. Хохот Медузы // Введение в гендерные исследования. Ч. II: хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 799–821.
54. Тард Г. Законы подражания: фрагменты // Социальные и гуманитарные науки: отечественная и зарубежная литература. Серия 11. 1995. С. 158–185.
55. Теория литературных жанров / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2011. 256 с.

56. Топографии популярной культуры: сборник статей / ред.-сост. А. Розенхолм, И. Савкина. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 402 с.
57. Федотова Л.В. Образ тинейджера в английской, американской и русской литературе: Вторая половина XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Армавир, 2003. 22 с.
58. Фрейд. З. Психология масс и анализ человеческого Я / пер. с нем. Я. Коган. М.: Издательство «Э», 2017. 96 с.
59. Фуко М. Око власти // Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с франц. С. Ч. Офертаса под общей ред. В. П. Визгина и Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2002. С. 220–248.
60. Фурманов И.А. Детская агрессивность: психодиагностика и коррекция [Электронный ресурс], 1996. URL: [https://www.studmed.ru/view/furmanov-ia-detskaya-agressivnost-psihodiagnostika-i-korreksiya\\_268aa2dbc72.html](https://www.studmed.ru/view/furmanov-ia-detskaya-agressivnost-psihodiagnostika-i-korreksiya_268aa2dbc72.html) (дата обращения: 06.05.2021).
61. Черняк М. Круглый стол «Детское чтение в современной России: Pro et contra» // Детские чтения. 2012. Т. 2. № 2. С. 236–238.
62. Читать или не читать? Вопрос национального значения / пер. с англ. И. Фридман // Вопросы образования. 2008. №1. С. 231–247.
63. Шульцман П.Э. Феномен зрелищности в программах реалити-шоу: опыт искусствоведческого исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2012. 30 с.
64. Эльконин Д.Б. Взрослость, её содержание и формы проявления у подростков-пятиклассников // Дубровина И.В., Прихожан А.М. Возрастная и педагогическая психология: хрестоматия для студентов высших педагогических учебных заведений. М.: Академия, 2008. С. 219–229.
65. Ямпольский М.Б. Наблюдатель: очерки истории видения. М.: Ad Marginen, 2000. 287 с.

66. Ямпольский М.Б. Смерть в кино // Ямпольский М.Б. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 178–197.

67. Ваht. Голодные игры: рецензия [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/135176/> (дата обращения: 12.06.2021).

68. Crowe C. Young adult literature: what is young adult literature? // The English Journal. 1998. Vol. 88. No 1. P. 120–122.

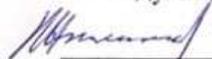
69. Пона199449. Голодные игры: рецензия [Электронный ресурс]. 2012. URL: <https://www.kinopoisk.ru/user/992317/comments/> (дата обращения: 12.06.2021).

70. VanderStaay S. Young-adult literature: a writer strikes the genre // The English Journal. 1992. Vol. 81. No 4. P. 48–52.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения  
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой ЖИЛ

 К.В. Анисимов

«22» июня 2021 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА  
АМЕРИКАНСКАЯ МОЛОДЕЖНАЯ АНТИУТОПИЯ:  
СОЦИОЛОГИЯ И ПОЭТИКА

Выпускник  М.В. Паладько

Научный руководитель  д-р филол. наук, доц. Е.Е. Анисимова

Нормоконтролер  Я.В. Баженова

Красноярск 2021