

Жи́рова Полина Андреевна, Студент 4 курса  
ФГАОУ ВО «Северо-Кавказский Федеральный университет»  
Zhirova Polina Andreevna, NCFU

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА АНТИУТОПИИ  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ  
TRANSFORMATION OF THE DYSTOPIAN GENRE  
IN CONTEMPORARY RUSSIAN LITERATURE: FROM CLASSICAL CANON  
TO POSTMODERN MODIFICATIONS AND POST-UTOPIA**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу трансформации жанра антиутопии в современной русской литературе (1990–2020-е годы). На основе теоретических положений о диалектике утопии и антиутопии (работы Е.Л. Чертковой, А.В. Амелиной, Б.А. Ланина, Л.М. Юрьевой) рассматриваются инвариантные признаки классической антиутопии, её становление в XX веке и этапы эволюции. Особое внимание уделяется изменениям жанра на рубеже XX–XXI веков под влиянием постмодернистской парадигмы (ирония, интертекстуальность, игровое начало, децентрализация конфликта), а также новейшим тенденциям 2010–2020-х годов (экологическая и биополитическая проблематика, «постутопия», гибридизация жанров, сетевая антиутопия). Делается вывод о том, что современная русская антиутопия сохраняет жанровое ядро (критика социального идеала, конфликт личности и системы), но трансформирует формы его воплощения – от тоталитарного государства к диффузным системам контроля, от трагического пафоса к иронии и диагностике.

**Abstract.** The article analyzes the transformation of the dystopian genre in contemporary Russian literature (1990s–2020s). Based on theoretical provisions on the dialectics of utopia and dystopia (works by E.L. Chertkova, A.V. Amelina, B.A. Lanin, L.M. Yurieva), the invariant features of classical dystopia, its formation in the 20th century and stages of evolution are examined. Special attention is paid to changes in the genre at the turn of the 20th–21st centuries under the influence of the postmodern paradigm (irony, intertextuality, playfulness, decentralization of conflict), as well as the latest trends of the 2010s–2020s (ecological and biopolitical issues, “post-utopia”, genre hybridization, network dystopia). It is concluded that contemporary Russian dystopia retains the genre core (criticism of the social ideal, conflict between the individual and the system), but transforms the forms of its embodiment – from the totalitarian state to diffuse control systems, from tragic pathos to irony and diagnosis.

**Ключевые слова:** Антиутопия, утопия, трансформация жанра, современная русская литература, постмодернизм, тоталитарное государство, конфликт личности и системы, «Кысь», Пелевин, Глуховский, постутопия.

**Keywords:** Dystopia, utopia, genre transformation, contemporary Russian literature, postmodernism, totalitarian state, individual vs. system conflict, “Slynx”, Pelevin, Glukhovsky, post-utopia.

Современные исследования утопии и антиутопии свидетельствуют о том, что эти явления существуют не только как литературные жанры, но и как типы сознания и способы социального проектирования. Как справедливо отмечает А.В. Амелина, «поскольку утопия и антиутопия существуют далеко за пределами художественной литературы, к анализу произведения предлагается подходить как к частному случаю проявления универсальной модели утопического / антиутопического сознания» [1, с. 79]. Именно этот подход позволяет зафиксировать не только классические признаки антиутопии, но и их трансформацию в современной литературе, где границы между жанрами размываются, а традиционные оппозиции («свой – чужой», «свобода – контроль», «личность – система») перестают быть однозначными. Кроме того, как подчёркивает Е.С. Черепанова, «утопия и антиутопия – вещь столь же „вечные“, сколь и параллельные в истории», они представляют собой «определённый



тип миропонимания, „стиль мышления“, систему ценностей, которая может выражаться в научной, художественной, идеологической, публицистической и т.п. формах» [15, с. 106]. Следовательно, анализ трансформации антиутопического жанра требует совмещения философского, культурологического и собственно литературоведческого подходов.

Прежде чем говорить о трансформациях жанра в современной русской литературе, необходимо определить ту систему инвариантных признаков, которая образует жанровое ядро классической антиутопии, сформировавшейся в первой трети XX века. На основе обобщения работ Б.А. Ланина, Л.М. Юрьевой, А.А. Кабириной, а также исследований Е.Ю. Козьминой и З.И. Плех можно выделить следующие устойчивые признаки, закреплённые романами-канонами: Е. Замятин «Мы» (1920), О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932), Дж. Оруэлл «1984» (1949).

Антиутопия всегда изображает общество, организованное по принципу тоталитарной системы. Как подчёркивает Л.М. Юрьева, «пространство антиутопии – государство с тоталитарной системой управления» [11]. Это государство характеризуется: абсолютизацией коллективного начала при подавлении индивидуального; всеобъемлющим контролем над всеми сферами жизни граждан; существованием единой официальной идеологии, не допускающей инакомыслия; наличием вождя (Благодетель, Старший Брат, Сатурн), которому приписываются сверхчеловеческие качества. В романе Замятина Единое Государство предстаёт как «математически совершенная жизнь», управляемая «Часовой Скрижалью».

Важнейшим признаком является герметичность изображаемого мира. Территория государства отгорожена от внешнего мира непреодолимой преградой: Зелёной Стеной в «Мы», океаном в «О дивном новом мире», пространственной изоляцией Океании в «1984». Эта изоляция выполняет двойную функцию: с одной стороны, она символизирует невозможность побега и альтернативы, с другой – подчёркивает самоуверенность системы, считающей себя единственно возможной и совершенной. Как отмечает А.А. Кабирова, «территория нового государства отгорожена огромной стеной от другого мира» [11].

Одним из ключевых признаков антиутопии является переименование явлений, людей, предметов как проявление власти, её претензии на функции, принадлежащие богам. По определению А.А. Кабириной, «квазиноминация заключается в переименовании явлений, людей, предметов как проявление власти» [11]. В романе Замятина «Мы» мы встречаем: «нумера» вместо людей, «Благодетель» вместо правителя, «Интеграл» – название космического корабля. В романе Оруэлла «1984» новояз представлен как сознательный проект сокращения языка: «Цель новояза – не только дать выражение мировоззрению и умственным привычкам, свойственным приверженцам англсоца, но и сделать невозможными все прочие способы мышления» [9, с. 312].

Ещё одним важнейшим признаком, выделяемым А.А. Кабириной и Б.А. Ланиным, является «псевдокарнавал» – особый структурный остров антиутопии, в котором сосредоточен абсолютный страх, соседствующий наравне с благоговением перед государством. В антиутопическом мире ритуализация пронизывает все уровни жизни: обязательные парады, коллективные песнопения, единообразная одежда, унифицированное жильё. В романе Замятина «Мы» такими ритуалами становятся: Единый час (обязательная прогулка), День Единогласия (выборы Благодетеля), утренняя зарядка под музыку, единая форма одежды («юнифа»).

Центральным конфликтом классической антиутопии является противостояние между индивидуальным началом (чувства, воображение, память, любовь) и тоталитарной системой, стремящейся к унификации и подавлению всего личного. Как отмечает Л.М. Юрьева, «герой произведения – бунтарь-одиночка или коллектив единомышленников, состоящий в оппозиции к существующему строю». Б.А. Ланин и М.М. Боришанская подчёркивают: «В обществе, которое должно быть идеальным, есть еще недостаток, живет в нем еще человек – как правило, главный герой негативной утопии, – который принимает на себя задачу изменения неизменного» [8].



Этот конфликт реализуется через любовную линию (Д-503 и I-330 у Замятина, Уинстон и Джулия у Оруэлла), которая становится для героев пространством обретения подлинности. В этом контексте показательно замечание Л.М. Юрьевой: «тоталитаризму противостоит любовь». При этом важно отметить, что любовь в антиутопии неизбежно ведёт к трагической развязке, поскольку система не терпит ничего, что ускользает от её контроля.

Классической антиутопии свойственна специфическая нарративная структура. Дневниковая форма (или записки, мемуары) позволяет создать эффект предельной достоверности, субъективности переживания, а также даёт возможность зафиксировать процесс постепенного прозрения героя и его последующего (как правило, трагического) пути. Как отмечает Ю.А. Жаданов, Замятин «в корне «ломает» традиционную форму построения утопического романа. Классические формы диалога (Мор, Кампанелла) или описательного повествования заменяется у автора „Мы“ на дневниковую форму» [3, с. 129].

Классическая антиутопия всегда выполняет функцию социального и философского предупреждения. Как подчёркивает Б.А. Ланин, «антиутопия рассказывает о куда более реальных и легче угадываемых вещах, чем научная фантастика» [11]. Эрих Фромм в послесловии к роману Оруэлла «1984» писал: «Надежда на индивидуальное и социальное совершенство человека оставалась неизменной вплоть до конца первой мировой войны. Война ознаменовала начало процесса, которому предстояло в сравнительно короткое время привести к разрушению двухтысячелетней западной традиции надежды и трансформировать ее в состояние отчаяния» [14, с. 258].

Русская антиутопия XX века представляет собой уникальное литературное явление, возникшее на стыке литературы, философии, социологии и политической публицистики. Как справедливо отмечает исследователь Б.А. Ланин, уникальность этого жанра обусловлена несколькими факторами: во-первых, спецификой самого жанра, находящегося на стыке различных гуманитарных дисциплин; во-вторых, тем разнообразием мнений, которые существуют относительно данного феномена в научном дискурсе.

Генезис русской антиутопии, согласно исследованию Г.Т. Гариповой и И.А. Костылевой, связан с неомифологическими тенденциями в литературе рубежа XIX–XX веков. Учёные выделяют текстовые «мироподобные структуры» и коды, которые уже присутствуют в произведениях В. Одоевского, А. Белого, Д. Мережковского и содержат выраженное антиутопическое метаповествование [2, с. 22]. Особое значение в этом контексте имеет повесть Владимира Одоевского «Город без имени» (1839), которую можно рассматривать как предтечу жанра. В этом произведении уже присутствуют ключевые элементы антиутопии: культ личности основателя, расправа с инакомыслящими, подчинение всей жизни ложной идее «пользы», приведшее к нравственному разложению общества.

Важную роль в формировании мировоззренческой основы антиутопии сыграли русские религиозные философы – Н. Бердяев, С. Франк, И. Ильин, – предупреждавшие об опасности техницизма, обезличивания человека и подмены духовных ценностей материальными. Их идеи о ценности личности и опасности механистического подхода к обществу нашли глубокое отражение в антиутопической литературе.

Как отмечается в материалах выставки «Перекры́сток утопий», проходившей в Государственном музее истории российской литературы имени В.И. Даля, «в двадцатые годы XX века утопия становится едва ли не главным литературным жанром – чрезвычайно удобным способом изобразить желаемое коммунистическое будущее». Под влиянием классических утопий («Город Солнца» Т. Кампанеллы, «Утопия» Т. Мора) формируется советская утопическая литература. Однако именно из полемики с различными утопическими системами рождается антиутопия. Как справедливо отмечается в аннотации к диссертации З.И. Плех, «попытка реализации утопии обернулась трагедией для миллионов людей, насильственно лишенных индивидуальной свободы. В XX веке в эпоху жестоких экспериментов по реализации утопических проектов оформляется как самостоятельный жанр антиутопия» [10, с. 3].



1920-е годы стали периодом наивысшего расцвета русской антиутопии, её «золотым веком». Именно в это десятилетие были созданы произведения, определившие развитие жанра не только в России, но и во всём мире. Роман Евгения Замятина «Мы» (1920, опубликован в СССР только в 1988 году) по праву считается «архетипом антиутопии» [6, с. 5]. Как отмечают исследователи, именно это произведение «заложило основу для плодотворного развития жанра в мировой литературе, но и сделало сам жанр достоянием культурной традиции XX века» [2, с. 21].

Замятин создал модель Единого Государства, отгороженного Зеленой Стеной от внешнего мира, где жизнь граждан полностью регламентирована «Часовой Скрижалью». Б.А. Ланин в своём анализе романа особое внимание уделяет концептуальной оппозиции «энтропия» и «революция», которая лежит в основе замятинской философии истории. Энтропия, по Замятину, – это состояние покоя, равновесия, которое государство стремится установить любой ценой, подавляя всё живое, творческое, революционное. Революция же – это вечное движение, развитие, которое невозможно остановить, не уничтожив саму жизнь.

Творчество Андрея Платонова (1899–1951) занимает особое место в истории русской антиутопии. Если Замятин создал классическую модель антиутопии, то Платонов, по определению исследователей, разработал «рефлексивные модели-варианты антиутопии» [2, с. 22]. Произведения Платонова – «Чевенгур» (1929), «Котлован» (1930), «Ювенильное море» (1930-е) – представляют собой уникальный сплав антиутопии, философской притчи и социально-психологической прозы. В отличие от Замятина, Платонов не создаёт вымышленного мира будущего – он описывает современную ему действительность, доведённую до абсурда попытками реализовать утопический идеал. В «Чевенгуре» Платонов показывает гибель утопии, попытавшейся воплотиться в жизнь: город, объявивший себя коммунистическим, обречён на вымирание, поскольку его жители отказываются от труда, семьи, культуры во имя абстрактного идеала.

Михаил Булгаков (1891–1940) не создал классических романов-антиутопий, однако его повести «Роковые яйца» (1925) и «Собачье сердце» (1925) содержат мощный антиутопический заряд. Как справедливо отмечается в методической разработке по литературе XX века, «наука и техника рассматриваются не как сила, способствующая решению глобальных проблем, построению справедливого социального порядка, а как враждебное культуре средство порабощения человека». В «Собачьем сердце» эксперимент по превращению собаки в человека оборачивается созданием чудовищного «шариковщины» – агрессивного, невежественного и опасного существа, которое начинает диктовать свои условия.

В 1920-е годы появились и другие значимые антиутопические произведения, менее известные широкому читателю, но важные для полноты картины. Как отмечается в рецензии на антологию «Русская антиутопия» в «Литературной газете», в антологию вошли рассказы «Гибель Главного города» (1918) и «Рассказ об Аке и человечестве» (1919) Ефима Зозули, повесть «Ленинград» (1925) Михаила Козырева и повесть «Клуб убийц Букв» (1927) Сигизмунда Кржижановского. «Гибель Главного города» – первая книга Зозули, конфликт которой строится как противостояние «верхнего» и «нижнего» городов. В результате этого противостояния «сытость, бытовая благоустроенность и относительное спокойствие обретаются в обмен на моральное и физическое рабство. Этот конфликт становится в дальнейшем основным в жанре антиутопии XX в.» [11, с. 12].

После разгрома РАПП и утверждения социалистического реализма как единственно возможного метода, развитие антиутопического жанра в СССР было фактически остановлено. Произведения, содержавшие критику советской действительности, не публиковались. Писатели-антиутописты либо замолчали (как Замятин, эмигрировавший в 1931 году), либо писали «в стол» (как Платонов, умерший в нищете и забвении). Однако, как отмечает Н.В. Ковтун, утопический дискурс не исчез из советской литературы полностью – он трансформировался. В 1950–1960-е годы утопия приобретает ретроспективный характер, обращаясь к идеализированному прошлому («деревенская проза»), либо становится технократической («молодёжная проза» о научно-техническом прогрессе) [5, с. 15].



Возрождение антиутопического жанра в русской литературе происходит в 1960–1980-е годы, в период «оттепели» и затем «застоя». Именно тогда были написаны произведения, которые позже войдут в золотой фонд русской антиутопии: «Остров Крым» Василия Аксёнова (1979) – альтернативно-историческая антиутопия, в которой Крым остаётся за Белым движением и становится своеобразным «островом свободы» на фоне советского материка; «Москва 2042» Владимира Войновича (1986) – сатирическая антиутопия, в которой писатель-эмигрант возвращается в Москву будущего и обнаруживает тоталитарное государство, где коммунизм возродился в новой форме; «Лаз» Владимира Маканина (1991) – повесть о вертикальной стратификации общества, где «верхние» живут в достатке, а «нижние» прозябают в нищете. Б.А. Ланин в своём исследовании особо выделяет в этот период «вертикальную ориентацию» антиутопического пространства – разделение на «верх» и «низ», которое символизирует социальное неравенство и невозможность преодолеть границу между классами.

Крушение СССР и распад биполярной идеологической системы в конце XX века привели к тому, что классическая антиутопическая модель – тоталитарное государство как главный антагонист – перестала восприниматься как непосредственная угроза. Однако, как справедливо отмечает Д.В. Токарев, «современная антиутопия интересуется не столько устройством государства, сколько трансформацией субъективности, тем, как человек превращается в функцию, в номер, в носителя языка, переставшего быть его собственным» [12, с. 18]. На смену Единому Государству приходят более сложные и диффузные формы социального контроля – медиа, цифровые алгоритмы, рыночные механизмы, биополитика, экологические катастрофы.

Первым знаковым произведением постсоветской антиутопии становится роман Татьяны Толстой «Кысь». Исследователи (в том числе Д.М. и О.Г. Коломыщ) относят его к постмодернистской антиутопии, где классические признаки существенно видоизменяются и пародируются. Во-первых, место тоталитарного государства занимает архаизированное, карнавальное-абсурдное поселение «бывших» людей после таинственного «Взрыва». Главный «Благодетель» Фёдор Кузьмич – пародия на культурного героя (Ломоносова? Пушкина?) и одновременно на советского вождя, но его власть скорее ритуальна, чем репрессивна. Во-вторых, конфликт личности и системы ослаблен и вывернут наизнанку: главный герой Бенедикт не бунтует, а постепенно встраивается в систему, становится её агентом (начинает работать в «Санитарной конторе»), что является принципиально новой для антиутопии конфигурацией. Как справедливо замечают Г.Т. Гарипова и И.А. Костылева, антиутопия Платонова уже намечала эту траекторию – показ внутренней деформации сознания, искренне стремящегося к идеалу, но у Толстой это доведено до гротеска. В-третьих, вместо рационального новояза – нарочитая орфографическая и стилистическая деградация языка: «бывшие» вместо «бывшие люди», «сделатца», «грамотычи», «перерождение», «свободолюбие» и т.д. Язык в «Кыси» – не столько средство контроля, сколько симптом распада и одновременно объект пародии. Ирония и пародия становятся не просто приёмами, а основным модусом повествования. «Кысь» – это не предупреждение в классическом смысле, а скорее горький смех над российской исторической травмой и попытка диагностировать «постутопическое» состояние языка и сознания.

Роман Анны Старобинец «Живущий» (2011) представляет собой «киберантиутопию» – гибридный жанр, в котором классическая антиутопическая модель трансформируется под влиянием проблематики цифрового контроля и утраты телесности. Место тоталитарного государства здесь занимает «Живущий» – единый организм из трёх миллиардов людей-«инкодов», соединённых через вживлённый в мозг слот с глобальной сетью «социо». Это уже не классическая репрессивная машина, а биополитическая система, где контроль становится невидимым и встроенным непосредственно в сознание. Власть не персонифицирована в образе вождя, а представляет собой анонимную структуру, управляющую «Живущим» как организмом. Язык также трансформируется: вместо рационального новояза – симптоматическая деградация антропологических категорий («пауза» вместо смерти, «родной» вместо ребёнка, «интровербалия» – болезненное проговаривание мыслей вслух).



Конфликт личности и системы в «Живущем» вывернут наизнанку, подобно «Кыси» Толстой: главный герой Зеро (лишний человек без инкода) не бунтует, а, напротив, жаждет стать частью системы, соединиться со всеми. Как точно замечают критики, «единственное, чего он хочет, – это соединиться со всем остальным термитником». Легко встраиваясь в систему, Зеро в финале становится правителем, но вместо построения мира свободы начинает строить *нового Живущего*. Это глубоко пессимистический вывод: альтернативы системе не существует, любая свобода оборачивается новым порабощением. Сквозной метафорой романа становится образ термитника: люди метафорически соотносятся с насекомыми, что подчёркивает дегуманизацию и атомизацию общества.

В отличие от иронической, карнавальной тональности «Кыси», у Старобинец доминирует мрачная, безысходная атмосфера, связанная с утратой телесности (физический контакт вызывает отвращение) и тотальной цифровизацией. «Живущий» – это не предупреждение в классическом смысле, а жёсткий диагноз современному обществу, погружённому в социальные сети, утратившему память, телесность и способность к подлинному чувству. Как резюмируют рецензенты, «Анна Старобинец надежды человечеству не оставляет» – и в этом её принципиальное отличие как от классиков жанра (Замятин, Оруэлл), так и от постмодернистской игры Толстой.

Роман Андрея Рубанова «Хлорофилия» (2009), получивший диплом «АБС-Премии» (премии братьев Стругацких), представляет собой оригинальную модификацию жанра антиутопии, в которой классические признаки трансформируются под влиянием проблематики общества потребления и экологической катастрофы. Во-первых, место тоталитарного государства здесь занимает не репрессивная политическая машина, а общество глобального потребления, где все граждане России (сократившиеся до 40 миллионов) живут в Москве на ренту от сдачи Сибири в аренду китайцам. Девиз этой Москвы ХХII века – «Никто никому ничего не должен». Как отмечают исследователи, причиной успешного функционирования антиутопического мира становится «развитие общества потребления, пагубно влияющего на личность». Власть здесь не персонифицирована, а контроль осуществляется через финансовую систему (микрочип под кожей, дающий доступ к деньгам только москвичам) и добровольное подчинение гедонистическому образу жизни. Во-вторых, пространство романа организовано по принципу вертикальной стратификации: Москва застроена небоскрёбами до ста этажей и выше, причём престиж определяется близостью к солнцу – «бледные» живут внизу, «шоколадные» наверху. Замкнутость художественного пространства достигается не стеной, а пустотой за пределами столицы – гигантские территории обезлюдели и пришли в запустение.

В-третьих, ключевым антиутопическим элементом становится «трава» – гигантские стебли высотой в сотни метров, заполнившие всю Москву, не поддающиеся искоренению и выполняющие сюжетообразующую функцию. Как отмечает исследователь А.П. Завьялова, «трава выполняет сюжетно-композиционную функцию. Она появилась как катастрофа, разделяющая "золотой век" России на "до" и "после"». Мякоть травы, обладающая наркотическим эффектом и способная насыщать, становится универсальным заменителем пищи и наркотиком, на который «подсаживается» всё общество. Исследователи О.Ю. Осьмухина и Т.О. Шорина подчёркивают, что писатель, используя «флористическую образность», демонстрирует превращение личности в *homo florus* с полным обезличиванием и утратой самоидентификации». Человек перестаёт быть просто «*homo sapiens*» (человеком разумным) и превращается в «*homo florus*» – человека, зависимо от растения, встроенного в растительный мир, утрачивающего свои человеческие качества. Конфликт личности и системы здесь ослаблен: главный герой Савелий Герц, журналист, принадлежит к благополучному среднему классу, и его бунт, если и происходит, носит скорее экзистенциальный, чем политический характер. В отличие от классических антиутопий с их пафосом предупреждения, «Хлорофилия» – это скорее диагностика современного общества потребления, доведённая до логического предела. Как резюмирует автор в интервью, ему



интересно, «какой будет частная, бытовая жизнь человека, по каким принципам будет управляться общество будущего», – и его мрачный, ироничный диагноз оказывается столь же безысходным, как и у Старобинец, но с иной, потребительской оптикой.

Как отмечают исследователи, в современной антиутопии ослабевает пафос предупреждения. Произведения всё чаще изображают неотвратимое будущее как данность, к которой герои адаптируются, а не борются с ней. Жанр эволюционирует от «романа-предупреждения» к «роману-диагнозу». В «Кыси» Толстой отсутствует классический герой-бунтарь; Бенедикт в конце романа сам становится частью системы и даже получает «кысь» – таинственное чудовище, символизирующее, возможно, совесть или страх. Это не поражение в открытой борьбе (как у Уинстона Смита), а постепенная и почти добровольная деградация, которая страшнее любого насилия.

Современная русская антиутопия демонстрирует активную жанровую гибридизацию, смешиваясь с различными литературными формами. Роман Татьяны Толстой «Кысь» (2000) синтезирует антиутопию с философской притчей и социальной сатирой, используя карнавалльно-игровую стилистику для диагностики культурной травмы. Анна Старобинец в «Живущем» (2011) создает гибрид антиутопии и киберпанка, соединяя классическую критику тоталитаризма с проблематикой цифрового контроля, виртуальной реальности и биополитики. Андрей Рубанов в «Хлорофилии» (2009) обращается к жанровому синтезу антиутопии, экологического триллера и социально-психологической драмы, где гигантская трава становится одновременно и символом катастрофы, и метафорой общества потребления, доведённого до абсурда. Таким образом, жанровые границы в современной антиутопии становятся проницаемыми, что позволяет авторам более гибко осваивать новые темы – от культурной амнезии и цифрового контроля до экологического кризиса и деградации человека в обществе потребления.

С крупными романами активно развивается антиутопическая новеллистика и драматургия. Антология «Русская антиутопия» (2014) включает множество рассказов и повестей, где акцент смещается с развёрнутого моделирования мира на локальные сцены, психологические портреты и бытовые детали. Это позволяет антиутопии стать более «камерной» и одновременно более острой, поскольку угроза переносится в повседневность, а не в футуристические декорации.

Если классическая антиутопия была трагичной, а герой почти всегда проигрывал, сохраняя лишь своё достоинство, то современная антиутопия всё чаще использует ироническую и гротескную тональность, апеллируя к постмодернистской игре. Это одновременно и способ дистанцироваться от ужаса описываемого, и маркер исчерпанности «серьёзного» антиутопического дискурса, и дань культурной памяти – ведь советский читатель уже пережил реальную утопию, поэтому «ещё одна серьёзная антиутопия» рискует показаться наивной или вторичной.

Таким образом, современная русская антиутопия переживает не кризис, а этап продуктивной трансформации, оставаясь одним из самых востребованных инструментов художественного осмысления социальных и антропологических угроз XXI века. Её изучение позволяет не только проследить эволюцию литературного жанра, но и диагностировать те изменения в массовом сознании, языке и системе ценностей, которые происходят в постсоветской России. Материалы исследования могут быть использованы в практике преподавания русской литературы XX–XXI веков в школе и вузе, при разработке спецкурсов по современной прозе, а также в факультативных курсах по философии культуры и социологии литературы

#### Список литературы:

1. Амелина А.В. Утопия и антиутопия: типология сознания и жанровые инварианты // Филология и культура. – 2023. – № 1. – С. 78–84.
2. Гарипова Г.Т., Костылева И.А. Метапоэтика художественных антиутопий рубежа XIX–XX веков // Проблемы исторической поэтики. – 2019. – № 1 (178). – С. 20–29.



3. Жаданов Ю.А. Роман Е. Замятина «Мы» и традиции русской антиутопии XX века. – Саратов: Изд-во СГУ, 2005. – 210 с.
4. Замятин Е.И. Мы // Замятин Е.И. Избранное. – М.: Правда, 1988. – С. 5–156.
5. Ковтун Н.В. Политический дискурс в контексте утопического миромоделирования (на материале русской прозы XIX–XX вв.) // Utopian. – Siedlce, 2014. – С. 9–39.
6. Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии (на материале русской литературы XX века): автореферат дис. ... канд. филол. наук. – М., 2005. – 19 с.
7. Коломыц Д.М., Коломыц О.Г. Создание антиутопий как разновидность мифотворчества (на примере мифологизации социализма) // Философия и культура. – 2016. – № 2. – С. 88–95.
8. Ланин Б.А., Боришанская М.М. Русская антиутопия XX века. – М.: ТОО «Онега», 1994. – 248 с.
9. Оруэлл Дж. 1984 // Оруэлл Дж. Избранное. – М.: Прогресс, 1989. – С. 257–468.
10. Плех З.И. Становление жанра антиутопии в русской литературе 20-х гг. XX века: на материале произведений Е. Замятина, А. Платонова, М. Булгакова: автореферат дис. ... канд. филол. наук. – Бишкек, 2008. – 22 с.
11. Русская антиутопия: Антология / Сост. В.В. Владимирский. – М.: Б.С.Г.-Пресс, 2014. – 636 с.
12. Токарев Д.В. Антропологическая диагностика в современной антиутопии // Вопросы литературы. – 2015. – № 4. – С. 16–34.
13. Толстая Т.Н. Кысь: Роман. – М.: Подкова, 2001. – 320 с.
14. Фромм Э. Послесловие к роману Оруэлла «1984» // Оруэлл Дж. Избранное. – М.: Прогресс, 1989. – С. 257–260.
15. Черепанова Е.С. Утопия и антиутопия: типология и взаимодействие // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1996. – № 3. – С. 99–107.
16. Черткова Е.Л. Утопия как тип сознания: философский анализ. – М.: Либроком, 2014. – 152 с.

