

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ» В ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОМ РОМАНЕ	9
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОМ РОМАНЕ	18
2.1 Художественное пространство	18
2. 2 Художественное время	20
2. 3 Хронотоп дома в постапокалиптической картине мира	27
ГЛАВА 3. ЧЕЛОВЕК В ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	40
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	45
Приложение 1	48

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая работа посвящена исследованию одной из новых разновидностей романа – постапокалиптического, который выделился из научно-фантастической литературы в конце XX века.

Несмотря на то что, термин «постапокалиптика» (post-apocalyptic) впервые употребил в 1978 году американский критик Алан Франк в журнале «Sci-Fi Now» применительно к фантастическим жанрам, он прочно укоренился в разговорной речи и вошел в научный язык на рубеже 1990 – 2000-х гг.

Постапокалиптический сюжет широко представлен в современной культуре: художественная литература, кинематограф, компьютерные игры, комиксы. В основе сюжета рассказ о гибели старого мира (современной цивилизации) в результате глобальной катастрофы, как правило техногенного характера (ядерной, химической, бактериологической, вирусной) или космической (вторжение инопланетян, падение метеорита и т.п.) и о выживании человека/человечества в изменившемся мире.

Постапокалипсис тесно связан с такими жанрами как утопия, антиутопия, апокалиптика. Утопические и антиутопические сюжеты в литературе актуализируются в эпохи, когда «в обществе утверждается мысль, что существующая ситуация утвердилась надолго и имеет явную тенденцию лишь ухудшаться в будущем, а людей не покидает ощущение отчуждения от участия в истории» [Чанцев, 2007:270].

Европейская утопическая традиция восходит к временам античности, когда возникает проблема общественного идеала. Утопический подход к действительности получает широкое распространение в моменты социальных потрясений и проблемных ситуаций в культуре, которые детерминируются реальными противоречиями общественного развития. Антиутопия как жанр формируется после Первой мировой войны, когда на волне революционных

преобразований в обществе пытаются воплотить утопические идеи. Антиутопия – это отрицание самой возможности построения совершенного общества.

В настоящее время европейская цивилизация находится в стадии формирования очередной ключевой мифологемы (идеи постиндустриального или информационного общества), философским обоснованием которой являются взгляды А. Тоффлера, Д. Белла, Э. Маслоу. Практика «агрессивного» утопизма конца XIX – первой половины XX вв. трансформируется в более мягкие формы экоутопии (экологическая утопия), в которой создается модель идеального будущего, где достигнута гармония между человеком и природой; практотопии, представляющей собой утопическую модель лучшего, но не идеального общества; эупсихии, гуманистической утопии, в которой все люди являются психически здоровыми и психологически зрелыми, творческими и ответственными личностями [Смирнов, 2009: 39]. В известной мере утрачивает свою актуальность и антиутопия. Получает широкое распространение другая ее типологическая разновидность – дистопия, где эсхатологические ожидания обусловлены не социальным моделированием, а теми глобальными угрозами, с которыми столкнулось человечество на пороге XXI в.

Появление постапокалиптического романа в конце прошлого века было закономерным. Во-первых, оно продиктовано естественным стремлением писателей осмыслить не только причины, но и возможные последствия глобальной катастрофы. Во-вторых, постапокалиптическая литература становится своеобразным завершением традиций антиутопий и дистопий, поскольку показывает общество, достигшее «точки невозврата» не только в социальном, но и во всех иных отношениях [Ильин, 2012: 302].

По мнению многих исследователей, точкой отсчета в развитии постапокалиптического жанра можно считать роман английской писательницы Мери Шелли «Последний человек» (1826), в котором изображена Европа, пораженная чумой. В «Последнем человеке» появляется ряд мотивов, которые в дальнейшем станут сюжетообразующими в постапокалиптической прозе (сектанты,

ведомые лжепророками, которые обещают спасение от эпидемии; вынужденное путешествие выживших героев в поисках незараженной местности).

Истинное же рождение постапокалиптики относится к рубежу XIX–XX вв., когда один за другим выходят в свет романы Р. Джеффриса «После Лондона» (1885), «Алая чума» Д. Лондона (1912), фантастика Г. Уэллса. Однако настоящий постапокалиптический бум начинается после Второй мировой войны, когда идея «последнего человека» обрела особую актуальность. Это романы «Земля без людей» Дж. Стюарта (1949) «Противостояние» Стивена Кинга (1978), «Долина проклятий» Роджера Желязны (1969).

Поскольку постапокалиптика в современной культуре явление новое, научные исследования начались сравнительно недавно и еще немногочисленны. В западной гуманитарной науке постапокалиптике посвящены работы Терезы Хефферман «Постапокалиптическая культура: модернизм, постмодернизм и роман XX столетия» (2014), книга Дж. Мура «Одичавший мир: Гид по выживанию в постапокалиптических фильмах» (2014), исследование У. Диксона «Видения Апокалипсиса: спектакли разрушения в американском кино» (2003).

В отечественной науке единственным полным исследованием постапокалипсиса является диссертация А. Б. Санданова «Постапокалиптический сюжет в американском кино: история развития и место в современном кинематографе» (2013).

В статье С. С. Ильина «Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра» (2012) анализируются истоки постапокалиптики, сюжет, ключевые мотивы и образы на материале кинофильма «Сталкер» А. Тарковского и романа «Темная Башня» С. Кинга. Автор обращает внимание на взаимосвязь русской и американской художественной постапокалиптической традиции.

В последние годы интерес к постапокалиптике непрерывно растет, увеличивается количество исследований, таким образом, подтверждая актуальность изучения этого культурного феномена. Л. В. Фельзингер исследует постапокалипсис в историческом, религиозном и философском контексте через

призму американского самосознания и культуры (магистерская диссертация «Постапокалиптические мотивы в современной американской культуре: литература и кино» (2016)).

Наблюдения, сделанные культурологами, значительно дополнены и уточнены литературоведами. Л. С. Березовская и С. А. Демченков в статье «Постапокалиптика как жанр научной/паранаучной фантастики» (2016) приходят к выводу, что, несмотря на некоторую размытость жанровых границ, есть основание говорить о постапокалиптике как об особой жанрово-тематической группе произведений, обладающей устойчивой общностью художественных черт [Березовская, Демченков, 2016: 64].

Таким образом, в поле зрения исследователей стали отдельные аспекты постапокалиптического романа, по-разному решается вопрос о жанровой специфике постапокалиптики.

Целью нашей работы является исследование художественной картины мира в постапокалиптическом романе.

Поставленная цель обуславливает **задачи исследования:**

- изучить основные теории взаимодействия культуры и цивилизации и их отражение в художественной концепции постапокалиптического романа;
- проанализировать художественное время и пространство постапокалипсиса, выявить их художественную специфику;
- проанализировать систему образов и развитие литературных типов героев в постапокалиптическом романе.

Объект исследования: постапокалиптический роман;

Предмет исследования: художественная картина мира в постапокалиптическом романе.

Материалом исследования послужили романы Р.Мэтисона «Я-Легенда» (1954), Р.Мерля «Мальвиль» (1972), К.Маккарти «Дорога» (2006).

Научная новизна работы состоит в том, что это первое исследование художественной картины мира постапокалиптического романа в культурно-историческом и художественном аспекте.

Теоретико-методологической базой послужили труды по культурологии и философии: Н.А.Бердяева, О.Шпенглера, Й. Хейзинга, В.Н.Топорова, А.Я. Гуревича; литературоведческие труды М.М.Бахтина, Е.А. Мелетинского., также использовались современные исследования по культурологии М.А.Алякринской, Л.А. Моисеевой, научные статьи и рецензии.

Методология работы определяется поставленными задачами. В работе комплексно использованы сравнительно-исторический, мифопоэтический методы, а также мотивный анализ текста.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы в изучении поэтики романа и перспектив развития фантастических жанров.

Практическая значимость связана с возможностью использования результатов исследования в курсах лекций по истории зарубежной литературы, в рамках курсов по выбору, а также на уроках литературы в школе, посвященных фантастическим произведениям.

Апробация работы: выступления на научно-студенческих конференциях «Молодая филология»: «Специфика художественного времени в романе К.Маккарти "Дорога"» (2015); «Хронотоп в романе К.Маккарти "Дорога"», (2016) «Культура и цивилизация в постапокалиптическом романе» (2018); участие в международной студенческой научно-практической конференции «Мировая литература глазами современной молодежи» (Магнитогорск, 25 ноября 2016г.). По итогам конференции опубликована статья «Хронотоп дома как слагаемое постапокалипсисной картины мира (Р. Мерль «Мальвиль», К. Маккарти «Дорога»)»
// Сборник материалов международной студенческой научно-практической

конференции «Мировая культура глазами молодежи». — Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г.И. Носова, 2016. — С. 72 – 75.

Работа состоит из введения, трёх глав, заключения и библиографического списка.

ГЛАВА 1

ПРОБЛЕМА «КУЛЬТУРА И ЦИВИЛИЗАЦИЯ» В ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Уже к началу XX века стало ясно, что научно-технический прогресс не всегда ведет к культурному процветанию и духовному благосостоянию общества, что стремительное развитие техники и промышленности зачастую не только не помогает, но иногда и вредит культуре, и что техническая цивилизация далека от культурного идеала, выработанного лучшими представителями гуманистической мысли.

Основной проблемой постапокалиптического романа является проблема поглощения цивилизацией культуры, а затем уничтожение и самой цивилизации.

Слово «культура» (от лат. cultura) – возделывание, обработка, воспитание, развитие. Первоначально оно означало возделывание почвы, ее культивирование, т.е. изменение ее человеком с целью получения хорошего урожая. Постепенно это понятие расширилось и стало обозначать всю сферу человеческой деятельности, имеющую «искусственный» по отношению к естественному, природному, характер. Философы эпохи Возрождения определили культуру как средство формирования идеальной универсальной личности – всесторонне образованной, воспитанной, благотворно влияющей на развитие наук и искусств, содействующей укреплению государства. Они поднимали и проблему цивилизации как определенного общественного устройства, отличного от варварства.

Слово «цивилизация» происходит от лат. civitas, что буквально означало государство, сосредоточенное в городе. Прилагательное цивилизованный изначально имело смысл городской, образованный, воспитанный в противоположность необразованному, грубому, дикому, варварскому. В истории философии существовали различные толкования понятия «цивилизация»: от стадии, достигшей более высокого культурного уровня по сравнению с варварством до такой степени деградации культуры, которая характеризует

состояние упадка общества, его гибель как локальной культуры. Постепенно формируется точка зрения, согласно которой культура и цивилизация противопоставляются друг другу [Шпенглер, 1993:163].

В дальнейшем такая оппозиция не только сохранилась, но и приобрела теоретическое обоснование. В философии XVIII-XIX вв. широкое распространение получил взгляд на цивилизацию как третье звено в цепочке исторических форм жизни человечества: дикость – варварство – цивилизация. Таким образом, уже в начале XIX века со всей остротой была поставлена проблема противостояния культуры (искусства) и цивилизации. При этом цивилизация понималась как корыстное, потребительское образование, умножающее практическое отношение к человеку как к функции, культура же рассматривалась в качестве противоположного полюса.

После выхода книги О. Шпенглера «Закат Европы» в 1918 году под цивилизацией стали понимать последнюю стадию развития каждого типа культуры, выражающую ее омертвление, вытеснение духовности материальными ценностями. По Шпенглеру, культура – это внешнее проявление души народа. Под цивилизацией же философ понимает последнюю, заключительную стадию существования любой культуры, когда возникает огромное скопление людей в больших городах, развивается техника, начинается деградация искусства, народ превращается в «безликую массу».

Поскольку всякая культура имеет свою собственную цивилизацию, то цивилизация есть неизбежная судьба всякой культуры. «Цивилизация есть совокупность крайне внешних и крайне искусственных состояний, к которым способны люди, достигшие последней стадии развития. Цивилизация есть завершение... Она — неотвратимый конец; к нему приходят с глубокой внутренней необходимостью все культуры» Цивилизация – это эпоха духовного упадка [Шпенглер, 1993:164].

О кризисе европейской культуры начала XX века писали и философы, не разделяющие концепции циклического культурного развития, в частности,

Й.Хейзинга и П. Сорокин. «Состояние, которое захватило европейскую культуру и искусство первой трети XX в., свидетельствует о завершении некоего длительного и глобального цикла. Знаки этого завершения — господство рационализма, практицизма, усредненного и «трезвомыслящего» человека. В самой культуре обнаруживается тенденция к разложению своих духовных основ, к низвержению своей символики. Это происходит потому, что и античная, и западноевропейская культуры проходят через процесс «просвещения», который порывает с религиозными истинами культуры и разлагает ее символику. Процесс десакрализации неизбежен, когда миром начинает править научное знание, когда верх берет рациональность» [Сорокин, 1992: 36].

Й. Хейзинга в «Тени завтрашнего дня», «Осени средневековья» называет большое число проявлений культурного кризиса XX века: кризис мышления и знания, всеобщее ослабление способности суждения, снижение активного и возрастание пассивного элементов в культуре, отказ культуры от идеала познания, упадок в обществе моральных норм и кризис искусства. Культурное развитие XX века в целом Хейзинга называет процессом «варваризации», в ходе которого в культуре «достигнутое содержание ... высокой пробы исподволь заглушается и вытесняется элементами низшего содержания» [Хейзинга, 1992: 350].

Противопоставление цивилизации и культуры не было случайным, оно отражало реальные противоречия развития мира, прежде всего западного. С развитием научно-технического прогресса стремительно изменялась повседневная жизнь людей. Все более высокую ценность приобретали материальные блага, удобство и комфорт, а духовные потребности и стремления постепенно уходили на второй план, вытеснялись. Таким образом, обострялся конфликт между научно-техническим прогрессом и духовно-нравственным, религиозным, художественным потенциалом культуры.

В постапокалиптическом романе цивилизация уже не понимается абсолютным благом, напротив, таит в себе силы разрушительные для культуры и физического существования человечества и всей жизни на планете. Ее неминуемая

гибель predetermined. В рассматриваемых романах глобальная катастрофа имеет техногенный характер – термоядерный взрыв в «Мальвиле» и «Дороге», вирусная пандемия в «Я-Легенда». На вопрос, что же стало причиной конца света, авторы дают следующие ответы.

В романе «Я - Легенда» гибель цивилизации начинается с падения нравов. «В конце концов, мораль погибла вместе с цивилизацией...» [1, 163] - размышляет главный герой, и вспоминает, как только вирус стал прогрессировать, СМИ старались поднять тираж и продать как можно больше экземпляров, и таким образом заработать на всеобщем хаосе.

В начале XX века в «Очерках истории цивилизации» английский писатель и историк Герберт Уэллс отмечает, что именно после признания эволюционной теории «началось настоящее разрушение морали». Почему? Эволюционисты утверждали, что человек есть лишь высшая форма животной жизни. Уэллс, поддерживающий взгляды эволюционистов, в 1920 году писал: «Они решили, что человек — это такое же социальное животное, как и индийская охотничья собака. ...Они считали, что и в человеческой стае крупные собаки должны запугивать и подчинять» - тем самым человек разрывает связь с религиозными и духовными истинами и обращается к наслаждению жизнью, когда воля к могуществу и организованному овладению жизнью достигает высшего напряжения, знаменуется конец культуры и начало цивилизации. Цивилизация обезличивает, в ее условиях человек теряет свою индивидуальность. Когда же прогресс человека отождествляется с прогрессом цивилизации, тогда культура терпит фиаско [Уэллс, 2004: 209].

У Мэтисона вирус превращает людей в мутантов не только физических, но и моральных. Тем не менее, Роберт Нэнвилль пытается найти логическое объяснение произошедшей эпидемии. Собирая и исследуя многотомные труды учёных разных эпох, он приходит к простому выводу, что все это оказалось не в силах спасти человечество от гибели, что это лишь «записки слабоумных, пережитки прошлого, сочинительство писак». Веками накопленные знания и опыт не смогли

предотвратить стремительное распространение инфекции. Вирус – закономерный итог развития цивилизации, запрограммированной на самоуничтожение.

В «Мальвиле» Р. Мерль не говорит о причинах войны, не называет конфликтующие государства, неизвестно, кто нанес первый удар, поскольку после взрыва, стершего с лица земли цивилизацию, это не имеет значения. В постапоклиптике важно выжить или погибнуть. Всё, что людям было дорого, имело ценность: деньги, техника, драгоценности — превратилось в пепел. Погибла вся планета: «Её убили в самый разгар весны, когда на деревьях едва проклюнулись листочки и в норах только что появились крольчата. Теперь ни одного зверя. Ни одной птицы. Даже насекомых. Только сожженная Земля. Жилища обратились в пепел» [3,120]. В поисках дров жители замка идут в лес и буквально попадают в «царство смерти» - «обуглившийся пейзаж», «обгоревшие скелеты деревьев», «свинцовый колпак неба над головой», «молчание мертвых долин» - природа, немой свидетель безумств человека, погрузилась в мрак. Города же — венцы творения цивилизации, «сгорели», «рухнули» или «разграблены ордами уцелевших людей, которые теперь истребляют друг друга». Во «всеобщем хаосе люди цепляются за обломки исчезнувшего порядка. Их завораживает малейшая видимость законности...» [3,184]. Так было в городке Ла-Рок, где власть захватил один из выживших тиранов, установил анархию, и с помощью силы контролировал горстку спасенных, но до смерти напуганных людей. Люди нуждаются в видимой опоре, которая станет основой для будущего мира.

Человек или группа людей как носители культуры оказываются в ситуации сложного выбора, как жить дальше. Герои «Мальвиля» рассматривают несколько вариантов: вернуться к первобытному естественному состоянию, погрузив мир в состояние неторопливой безмятежности. Медленно, шаг за шагом, открывать все новые и новые орудия труда и переустройства общества, или же «употребить все сведения, что таятся в недрах научных книг на изготовление орудий, способных облегчить труд, и оружия для самозащиты?». Что выберут мальвийцы, технический прогресс или первобытное (варварское) существование?

«Вот почему мы решили вопрос в пользу научного прогресса, не обольщаясь надеждами, не питая никаких иллюзий. Убежденные, что хотя наука сама по себе вещь хорошая, но человек всегда будет обращать её во зло» [3, 290] - слова, произнесенные одним из героев романа.

Если роду человеческому суждено выжить, то он уцелеет благодаря отдельным человеческим ячейкам, которые в будущем станут основой следующей цивилизации. Главный герой «Мальвиля» Эмманюэль Конт, как о нём скажет одна из героинь, был приверженцем гуманизма, в нем жила «фанатичная любовь к людям и почти животная приверженность идее продолжения человеческого рода». Именно в нем автор видит носителя и, главное, хранителя духовных и материальных ценностей. Ему в завещании от дяди достается Библия, которую обитатели замка читают каждый вечер перед камином. Жизнь ветхозаветных людей чем-то напоминает им их жизнь. Конт надеется, что из Библии, «этой великолепной поэме, воспевающей сотворение мира», люди, оставшиеся с ним, «почерпнут силы в той воле к жизни, которую проявляли евреи». В финале романа между героями происходит небольшой диалог, из которого мы можем сделать вывод о дальнейшей судьбе человечества: «Значит все начинать сызнова? - спросил Мейсонье, с сомнением приподняв брови. Он смотрит на меня. Моргает. А я - я потрясен его вопросом. Именно потому, что задал его он, борец за прогресс. И ещё потому, что похоже прекрасно понимаю, что именно видится ему в будущем, в конце этого нового начала» [3,297].

В романе «Дорога», так же как и в «Мальвиле», причиной глобальной катастрофы стал ядерный взрыв («долгая вспышка света, затем — серия глухих толчков» и «мутное розовое марево в окне»). Автор подробно описывает мир после катастрофы: «повсюду пыль и пепел», «вымершая местность» [2,16], резкое изменение климата, полное уничтожение растительности и наступление ядерной зимы, сценарий которой был рассмотрен многими учёными после испытаний атомных бомб в середине прошлого столетия. Автор показывает обратную сторону развитой цивилизации и результат бездумного использования ядерной энергии.

Символом цивилизации у Маккарти становится город. Урбанизация достигла небывалых масштабов, состояние и рост городов обусловлен научными и техническими достижениями. Комфортную жизнь в городе принимают как данность, мало кто может представить своё существование без электричества, отопления или канализации. Однако, когда цивилизация подходит к своему логическому концу, города, отрезанные от всех коммуникаций, становятся самыми бесполезными местами на планете. Отец наблюдает издали за некогда процветающим городом: «темный, словно рисунок углем, на фоне бесцветной выжженной равнины», «город был почти полностью сожжен. Никаких признаков жизни». Автомобили брошены на дорогах, «засыпаны пеплом, все покрыто толстым слоем сажи и пыли». То, что было оплотом цивилизации, стало пустым и бессмысленным.

В отличие от других уцелевших людей, отец по крупицам сохраняет все, что осталось от прежней цивилизации, чтобы все знания передать сыну. Отец сохраняет принятый в прошлом распорядок дня, читает сыну книгу, рассказывает истории «про мужественных и справедливых людей», вырезает дудочку из сухого тростника и показывает, как на ней играть. Несмотря на всемирный хаос, отец знакомит сына с нормами и правилами поведения. Например, они благодарят друг друга за вкусный ужин, когда оказываются в бункере. Эта благодарность напоминает молитву: «- Уважаемые люди, спасибо за еду и за вещи. Мы знаем, что вы приберегали их для себя, и, будь вы здесь, мы никогда бы к ним не притронулись, как бы голодны ни были. Нам очень жаль, что вы не смогли ими воспользоваться, и надеемся, что вы нашли покой в раю у Бога» [2,131]. По возможности, отец моет мальчика, надевает на него чистую одежду, подстригает. Во всеобщем хаосе эти повседневные заботы кажутся на первый взгляд ненужными, но именно они и являются прямым свидетельством того, что отец хранит бытовую культуру в то время, как уцелевшие на планете люди стремительно теряют человеческие качества и уподобляются животным.

Несмотря на полную анархию, Отец, на вопрос сына «кто спасет маленького мальчика?» отвечает « - Доброта. Так было, и так будет» [2,242]. Ведь пока ещё «человечество только делало свои первые шаг», и ответить на вопрос каким путем пойдет вновь рожденное человечество невозможно. Однако в мире, сохранившем крупицу умершей культуры, никогда не будет господствовать варварство и бесчеловечность.

ГЛАВА 2

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

Важнейшим жанрообразующим компонентом постапокалиптического романа является христианский миф о конце света. Как известно, апостол Иоанн Богослов в «Откровениях» повествует о трагической судьбе мира и его гибели, но помимо гибели всего живого и последующего за этим Страшного Суда, апостол дает описание «нового неба и новой земли» (Откр: 21:1), на которой будут жить «спасенные народы». Представление о цикличности человеческой истории обуславливает построение художественного мира постапокалиптического романа на основе бинарных оппозиций. «Мифологическая логика широко оперирует бинарными оппозициями чувственных качеств, преодолевая таким образом, «непрерывность» восприятия окружающего мира путем выделения дискретных «кадров» с противоположными знаками» [Мелетинский, 2000: 168].

2.1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО

Художественное пространство постапокалиптического романа подчинено бинарным оппозициям: порядок (гармония) - хаос, земля-небо, верх-низ, рай-ад, юг-север, свое-чужое. Из ряда бинарных оппозиций особое значение представляет универсальная пара «свое-чужое», обосновывающая дуалистическую модель мира в постапокалипсисе. Оппозиция «свое-чужое», по определению Е.М. Мелетинского, является одной из основополагающих в социальном мире [Мелетинский, 2000: 25].

В романе Маккарти оппозиция «свое-чужое» тесно связана с мифологемами «пути» и «дороги», которые являются символической границей между центром и периферией, «своим» и «чужим» пространством. Примерами

«своего» пространства в романе являются лес, пещера, родной дом, «чужого» - город и заброшенный дом.

Хаос царит в мире, нарушен нормальный ход времени так, что день мало чем отличается от ночи. Природа, как будто погруженная в мертвый сон, утрачивает яркие краски, все покрыто пепельно-серой, черной пеленой. Однако, каким бы неприветливым и мрачным ни был лес, именно он даёт путникам защиту, хранит их от опасностей дороги («Деревья мертвые, черные, но крона пока на месте - какая-никакая, а защита от снега. Расположились под деревом, расстелив пальто и одеяло на земле» [2,12]). Не только лес, но пещеры и горы защищают путников, дают им спокойный сон «под защитой скалы». Если раньше природа являлась источником жизни для человека, то теперь она из последних сил старается эту жизнь поддержать. Когда отец с сыном выходят к водопаду, Мальчик не может оторвать глаз от реки, так поразила его мощь природы. Вода является символом очищения, с этим связан целый ряд обрядов. С одной стороны, естественное желание возникло у отца и сына смыть с себя грязь дороги («мальчик подошёл к реке, присел, умылся черной водой»), а с другой - очищение не только физическое, но и духовное, приготовление к новой жизни.

Гармония природы противопоставлена хаосу города. Для героев город представляет чужое, враждебное пространство. Город не защищает, в отличие от природы, он мертв, превратился в подобие тени или призрака. Если в природе жизнь чуть теплится, то почти полностью сожженный город, больше похожий на привидение, безвозвратно погрузился во тьму. В городе ощущение хаоса усиливается: грязные улицы, мусор, окаменевшие трупы людей. Место, которое было сосредоточением жизни, после катастрофы стало приютом холода и смерти. Кроме того, город является постоянной угрозой для путников, именно в городе можно встретиться с многочисленными бандами обезумевших людей.

Оппозиция «свое-чужое» тесно связана с мифологемами «пути» и «дороги», которые являются символической границей между центром и периферией, «своим»

и «чужим» пространством. Примерами «своего» пространства в романе являются лес, пещера, родной дом, «чужого» - город и заброшенный дом

В хронотопе дороги «единство пространственно-временных определений раскрывается с исключительной четкостью и ясностью» [Бахтин, 1986: 157]. В основе сюжеты романа «Дорога» путь Отца и Сына к океану. С одной стороны, дорога для них - реальный пространственный отрезок, который должны преодолеть герои. С другой стороны, часть их жизненного пути. Вместе с этим, нередко в произведениях происходит слияние "жизненного пути человека с его реальным пространственным путём-дорогой, то есть сто странствиями" [там же], тем самым происходит «реализация метафоры жизненный путь». Для героев дорога - метафора их бесконечных скитаний в поисках пристанища. Для Отца, дорога - это единственный путь к спасению, единственное, что связывает его и с прошлым, навсегда утерянным, и с настоящим - выжившим миром.

Дорога - это преимущественно «место случайных встреч», на ней «пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути различных людей» [там же]. По дороге герои встречаемся с разными людьми: со стариком, вором и с мародёром. Каждая встреча меняет направление дороги и вместе с тем направление жизненного пути героев.

2.2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ

Время и пространство - определяющие параметры существования мира и основополагающие формы человеческого опыта. Время мыслится в качестве чистой длительности, необратимой последовательности протекания событий из прошлого через настоящее в будущее.

Человек не рождается с «чувством времени», его временные и пространственные понятия всегда определены той культурой, к которой он принадлежит. [Гуревич, 1984: 43]

Вполне четкое разграничение между прошедшим, настоящим и будущим становится возможным только тогда, когда линейное восприятие времени, сопряженное с идеей его необратимости, делается доминирующим в общественном сознании.

Точкой отсчета в постапокалиптике является «рукотворный «конец света» - событие, апеллирующее к эсхатологическим мифам. Художественное время в постапокалиптическом романе многоуровнево. События в постапокалиптическом романе разворачиваются в историческом времени, в котором есть начало и конец (линейное время), и одновременно в циклическом времени мифа. По словам Е. Мелетинского, «миф неизменно остается рассказом о прошлом, а прошлое источником субстанционального в настоящем» [Мелетинский, 2000:176].

Постапокалиптическое время определяет биографическое время героев и ход романских событий. В «Мальвиле» использована точная датировка: в 1948 году Эмманюэлю Конту, главному герою романа, было 12 лет, а умер он в 46 лет, следовательно события в романе охватывают с 1977 по 1981 год, в одной из провинций Франции. Столь точное указание времени необходимо, для выделения наступившего после взрыва безвременья. После взрыва обитатели замка сразу почувствовали себя в средневековье, а с развитием событий время как будто развернулось вспять, уводя людей во времена варварства.

События в «Мальвиле» происходят во Франции. Автор немного изменяет названия реально существующих города и реки: город Ла-Рок-Гажак превращается в Ла-Рок, а река Рона в Рюну. Жизнь героев до взрыва не идеальна, хотя привычна и обыденна. Однако этот мир, который вскоре исчезнет, превратится для обитателей Мальвиля в утопию. Средневековый замок Мальвиль принадлежит Эмманюэлю Конту.

После взрыва жизнь мальвийцев четко делится на «до» и «после дня Происшествия»: «Слова «Машина», «поезд» с отчаяньем вопили об изломе, расколовшем надвое нашу жизнь. Пропасть, лежащая между нашими двумя

существовавшими "до" и "после" - настолько безраздельна, что я уже не могу с полной отчетливостью представить себе, те времена...» [3, 80].

В «Дороге» нет точных указаний на место и время и причину произошедшей катастрофы, хотя читатель легко может догадаться, что перед ним США, а главные герои движутся к Атлантическому океану (в романе просто к океану). Наступивший хаос не просто прервал точный отсчет времени, а буквально остановил его. Отец и сын не знают сколько дней и ночей идут по дороге к океану: просто «много недель они упорно двигались на юг» [2,16].

В романе «Я – Легенда» прошлое, то есть жизнь до катастрофы, представляется Роберту Нэвиллю как некий навсегда утерянный идеал. Прошлое для него неразрывно связано с вирусом и гибелью жены и дочери - «Вывернуть себя наизнанку и вырвать свое сердце – вот что означало вернуться». Порой он заставляет себя вспоминать, чтобы найти ответы на вопросы о вирусе, каким образом распространялась эпидемия, но каждое погружение в прошлое даётся ему с большим трудом: «Он не мог продолжать. Его трясло. Он долго стоял так, плотно закрыв глаза... Потом снова заговорил: - Это было почти три года назад» [1,185]. Герой понимает, что жить прошлым, значит обрекать себя на гибель, поэтому он старается сосредоточиться на настоящем, он учится «не страдая, просто перелистывать страницы памяти. Время утратило для него прежнюю многомерность и многоплановость. Для Нэвилля существует только настоящее, которое состоит из ежедневного планомерного выживания. Именно в настоящем герой старается устроить и упорядочить насколько это возможно свою жизнь. Например, днем он ездит по городу и собирает горючее, инструменты, заезжает в библиотеку, где берет книги для исследований, именно знания помогают ему лучше понять и принять жизнь вокруг.

Цикличность, цикл — обязательный элемент мифов об умирающих и воскресающих богах, глобальных катастрофах и последующем за ними обновлении мира.

Именно мифологическое циклическое время мы видим во всех постапокалиптических романах, повествующих о конце одной эпохи и начале другой. Жители Мальвиля не собираются сдаваться, напротив, они полны решимости возродить утраченное общество, в основе которого человеческая ячейка, чудом сохранившаяся в замке. Именно поэтому они делают всё возможное, чтобы сохранить и защитить прежние культурные ценности, мальвийцы даже составляют определенный распорядок, в который входят: уход за скотом, посев хлеба, разведение домашних животных, прежде всего лошадей.

Момент здесь и сейчас объединяет Отца и Сына в романе «Дорога». Именно настоящее со всей мрачной живостью рисует автор «Нет списка неотложных дел. День предопределен. Час за часом. Не существует - позже. Позже - это уже сейчас. Красивые, изящные вещи, дорогие чьему-то сердцу, одновременно источник страданий. Рождаются из горя и праха» [2,51]. Бренность существования, где весь смысл выражается в двух словах - борьба за выживание. Тем не менее, в этой суровой реальности у отца и сына есть цель - дойти до моря, именно она даёт им силы, придает мужество не останавливаться, идти вперед.

Однако, есть то, что разделяет отца и сына, - это разное восприятие времени. Сын появился на свет в момент катастрофы, то есть рождается на стыке двух миров, один - безвозвратно погиб, а другой ещё только начинает появляться. Старый мир сыну чужд и непонятен настолько, что время от времени отцу сын напоминает инопланетянина «с планеты, которой больше нет». О прошлом сын узнает из воспоминаний отца или от вещей, которые они случайной находят, например, в полуразрушенном городе, где они находят банку из-под колы: «Мальчик взял банку. - Там пузыри. - Ну же, не бойся. Мальчик посмотрел на отца, наклонил банку и сделал один глоток. Задумчиво посидел, решая, нравится ему или нет, а потом сказал: - Ужасно вкусно» [2,25]. Если для сына существует только настоящее, для отца же напротив, прошлое по своему значению превосходит настоящее. Прошлое для героя - утраченный Золотой век. Прошлое прекрасно и недостижимо, в миропонимании Отца оно становится сакральным. Прошлое отец

видит во снах. В отличие от сына, которому снятся кошмары, сны у Отца цветные, полные теплых детских воспоминаний.

Как литературный прием, сновидение «служит для самых разнообразных целей формального построения и художественной композиции всего произведения и его составных частей, идеологической и психологической характеристики действующих лиц и, наконец, изложения взглядов самого автора» [Зунделович, Дынник, 1925: 641]. Поскольку время остановилась в момент катастрофы, герой потерял связь со старым миром, и единственной возможностью вернуться в старый мир является сон.

Во сне время течет по особым законам. Рассмотрим небольшой отрывок в начале романа «Дорога». «Во сне они бродили по пещере: ребенок вел его, держа за руку. Как пилигримы из сказки, проглоченные гранитным чудовищем и затерявшиеся в его чреве. Пламя их светильника отражалось в мокрых наростах на стенах...Трудилась в тишине ежеминутно, час за часом, день за днем, год за годом. Без перерыва. Они ходили по пещере, пока не очутились в каменном зале с черным древним озером. На дальнем берегу сидело какое-то непонятное существо. Оно оторвало морду от воды, так что стала видна мокрая пасть, и уставилось на свет невидящими белесыми, словно паучьи яйца, глазами...» [2,7].

Важный отрывок, поскольку, единственный сон, в котором отец видит не свою прошлую жизнь, а настоящее. В нем отец с сыном называются «пилигримами» - то есть странниками, паломниками, тем самым возникает образ дороги – главной метафоры произведения, выведенной в заглавии, как некого жизненного пути, пути по которому проходят герои надеясь выйти к свету, точно так же как Данте в «Божественной комедии» совершают своё путешествие по миру «мертвых душ», в надежде выбраться к земле обетованной раю. В данном отрывке присутствует ряд мотивов, один из них это - мотив поглощения чудовища: «как пилигримы из сказки, проглоченные гранитным чудовищем и затерявшиеся в его чреве...». Они поглощены, но не мертвы, скорее это соотносится с переходом в новое состояние. Можно провести параллель с библейским пророком Ионой,

который был поглощен рыбой и находился в ней три дня и три ночи. Так же и Отец с Сыном живут на переходном этапе развития истории человечества, старый мир – погиб, а новый ещё только зарождается. Во сне, герои попадают в пещеру, как в некий загробный мир, царство Аида. Быть может и будущему человечеству необходимо «прозреть», чтобы получить шанс на мирную жизнь без всеобщей ненависти и катастроф.

Инфернальное существо, которое встречают отец с сыном в пещере, не может видеть: «[оно] уставилось на свет невидящими белесыми, словно паучьи яйца глазами». Появляется мотив слепоты, которая обезоруживает человека, обрекает его на смерть. Если мир будет наполнен незрячими людьми, то будет обречен на гибель. Здесь подразумевается слепота духовная, нравственная, когда человек забывает о достоинствах и добродетелях, только безропотно следует животным инстинктам. Чудовище, непонятное существо с паучьими глазами, алебастровыми ребрами, колокообразной черепной коробкой – собирательный образ цивилизации, которое привело к глобальной катастрофе.

Как известно, миф обычно совмещает в себе два аспекта – диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (отношение настоящего и будущего). Таким образом, с помощью мифа прошлое связывается с настоящим и будущим, и это обеспечивало духовную связь поколений» [Мелетинский, 1976: 166].

Таким образом, через сон происходит рефлексия героя мира настоящего, и постепенный отказ от прошлой жизни. В противоположность мраку и тьме, в снах из прошлого он видит красивые пейзажи, озеро, где они рыбачили с дядей, свою детскую комнату, полную беззаботных, радостных воспоминаний – тем самым, перед читателями вырисовывается некий сюрреалистический мир, параллельный настоящему времени.

Этическая и эстетическая сложность предмета художественного исследования – опыта выживания человека в немислимых обстоятельствах формирует особую поэтику времени, объективно-фактического и, вместе с тем, специфически-индивидуального. Универсальной в данном случае представляется

структурная единица мифологической картины мира: категория вечности – оппозиционная конечности обыденного времени. Соответственно, специфика мифологического хронотопа объясняет совершение события и в каждый отдельный момент, и непрерывно, т.е. всегда [Подавылова, 2015: 256].

Катастрофа останавливает время героев, становится своего рода точкой невозврата. Останавливается жизнь, история. Вместе с тем время линейное соединилось с циклическим временем мифа. Именно мифологическое циклическое время мы видим во всех постапокалиптических романах, повествующих о конце одной эпохи и начало развития другой. Жители Мальвиля не собираются сдаваться, напротив, они полны решимости восстановить зачатки общества, посредством человеческой ячейки, созданной ими в замке.

Линейное время, представленное дорогой обрывается у отца, в конце романа, у него больше нет будущего «Когда мы все умрем, ничего не останется, кроме смерти, да и её дни будут сочтены. Она пойдет по дороге, а вокруг темно, ничего нет». Однако отец не исчезает бесследно, он остается в мыслях сына. «Я буду разговаривать с тобой каждый день. И никогда тебя не забуду. Чтобы не случилось» [2,251]. На глазах сына происходит зарождение новой цивилизации, где он - человек нового времени («А человечество ещё только делало свои первые шаги»).

Сочетание линейного восприятия времени с циклическим в разных формах можно наблюдать на протяжении всей истории; вопрос заключается в том, как соотносены эти две различные формы осознания протекающего времени. Так или иначе, по кругу движется сознание многих народов, создавших великие цивилизации древности. В основе систем ценностей, на которых строились древневосточные культуры, лежит идея вечно длящегося настоящего, неразрывно связанного с прошлым [Гуревич, 1984: 50]

Идеи христианской эсхатологии положены в основу постапокалипсического сюжета. Историческое время приобретает определенную структуру, и количественно и качественно четко разделяясь на две главные эпохи: до рождества

Христов и после него. История движется от акта божественного творения к Страшному суду.

Время Апокалипсиса в романе предстает как нечто не меняющееся, безучастное и далекое. Хаос и драматизм человеческого мира противопоставлен холодности и отрешенности вечного: «На дорогах странники валились наземь и умирали, а унылая, покрытая саваном Земля продолжала равнодушно вращаться вокруг солнца» или «вдруг ясно осознал суть этого мира: неумолимое холодное движение планеты: Земля погибла, не оставив наследников; безжалостная темнота; слепые псы солнца в вечном движении; гнетущая черная пустота вселенной. И где-то там они - два загнанных зверя, дрожащих, как лисы в укрытии» [2,118].

Апокалипсис — это конец мира старого и начало нового витка существования мира, его радикальное обновление и освобождение, рождение новой цивилизации. Постапокалипсис — это возвращение к Золотому веку, не в утопической его форме, а в форме реактуализации «естественных» законов жизни человеческого общества. Циклическое время преобразуется в вечность. Вместе с тем в романах постапокалипсиса появляется «растянутый конец», в котором человечество должно определиться по какому пути ему предстоит идти. Вернуться к Золотому веку, некой утопии, или же воссоздать тоталитарное общество (жить в антиутопии). Качество нового общества будет зависеть от людей, которые останутся, если победит герой, хранитель духовных ценностей, или те, кто противостоят ему, антигерои, главной целью является «выжить любой ценой».

2.3. ХРОНОТОП ДОМА В ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

Всякое литературное произведение есть «пространственно-временная картина (модель) мира, притом в ее символично-идеологическом, ценностном аспекте» [Роднянская, 2003: 1174]. Роднянская И.В. подчеркивает, что в литературно-художественных и культурных моделях мира особое значение

приобретают такие традиционные пространства, как «дом» (замкнутое пространство) и «простор» (открытое пространство), а также «порог», «окно», «дверь» - границы между этими пространствами [Роднянская, 2003: 1175].

В постапокалиптическом романе хронотоп дома обретает особое символическое значение и является важнейшей составляющей многоуровневой картины мира постапокалипсиса.

Дом всегда мыслился как символ цивилизации и культуры, как особое пространство бытия человека, ассоциативно связанное с теплом, уютом, покоем. В литературе дом как освоенное пространство противопоставлено стихийному, неосвоенному. Сохраняя память о прошлом, дом символизирует непрерывность человеческого рода, становится образным выражением связи поколений.

Герои романа Р. Мерля становятся свидетелями термоядерного взрыва, полностью уничтожившего планету: «Её убили в самый разгар весны, когда на деревьях едва проклюнулись листочки и в норах только что появились крольчата. Теперь ни одного зверя. Ни одной птицы. Даже насекомых. Только сожженная Земля. Жилища обратились в пепел. Лишь кое-где торчат обуглившиеся, искореженные колья, вчера ещё бывшие деревьями» [3,120]. По случайному стечению обстоятельств, они оказались в момент взрыва в погребе средневекового замка-крепости Мальвиль, хозяином которого является Эмманюэль Конт.

Одной из главных функций дома является защита человека от стихии и врагов. Именно эту функцию поначалу выполняет Мальвиль. Его мощные стены лишены «изящества и плавных линий», все в нем «подчинено строгой необходимости» [3,65]. Выгодное расположение (с одной стороны он выходит в долину реки Рюны, с другой, упирается в отвесную скалу, «которая нависает над ним всей своей громадой с севера» [3, 64] позволило не просто сохранить жизнь людям и животным в момент катастрофы, но и оградить их от грядущих неизбежных опасностей. Замок, высящийся в начале повествования как символ средневековой истории, после катастрофы «становится центральным топосом», воспринимается всеми как свое обитаемое пространство, чудом сохранившееся:

«наше убежище, наша берлога, наше орлиное гнездо» [3,163]. Толстые стены замка не пропускают испепеляющего жара и радиации и останавливают непрошенных гостей из соседнего городка Ла Рока, некогда мирного и дружелюбного, но после взрыва чужого пространства. В изображении замка автор отказывается от готической тайны, а отдает предпочтение описать «надежную реальность», которая обеспечит жизнь выжившей горстке людей.

Но Мальвиль оберегает не только жизнь людей, в романе он становится главным хранителем памяти о безвозвратно погибшем мире. Если до катастрофы Мальвиль – это архитектурный памятник и родовое гнездо, то после взрыва он становится оплотом человеческой цивилизации. Подобно Собору Парижской Богоматери в романе В. Гюго, Мальвиль соединяет исторические эпохи, современность со средневековьем. Не случайно упоминание о временах Жанны д'Арк [3, 297]. Архитектура замка, новый «средневековый» уклад жизни определяют новые законы, обязательные для всех членов общины, которые, «объединив земли, стада, запасы сена и зерна, и людей, мужчин, единых, как пальцы на руке, и женщин, которые понесут от нас детей» [3, 163].

Мерль не ограничивается средневековьем. По вечерам, в кругу, около огня, обитатели Мальвиля читают Библию и понимают, что «...жизнь библейских примитивных племен чем-то напоминала ту, какой теперь начинали жить мы сами» [3,125]. Следовательно, катастрофа отбросила человечество намного дальше средневековья, в допотопные ветхозаветные времена. Сравнение Мальвиля с ковчегом Ноя рождает оптимизм и веру в грядущее обновление мира. Замок становится символом возрождающейся цивилизации.

Таким образом, дом «символизирует центр мира, замкнутость и защиту. «Культовый дом, хижина или вигвам в племенных религиях олицетворяет космический центр, «наш мир», вселенную» [Плотникова, 2002: 168].

В романе «Я – легенда» дом становится единственным безопасным местом в «чужом» пространстве города, жители которого превратились в вампиров. Роберт Нэнвилль понимает, как крепко связан он со своим домом. Дом напоминает Роберту

о его прошлой жизни, хотя воспоминания причиняют ему боль («Реальность поблекла и отступила на второй план. Помогло только виски – он пил, пока воспоминания не превратились в фарс, пока боль души и скорбь не растворились в алкоголе, пока не затянулась кровоточащая рана памяти» [1,127]).

С другой стороны, дом - это место, где сохраняются остатки цивилизации. Дом символизирует старый мир, напоминает живое существо, которое может умереть или выжить. Своеобразным сердцем дома является электрический генератор. Когда вампиры устроили погром в гараже, и генератор сломался, Нэвилль понял, что «дом его с этого мгновения мертв. Света нет. Морозильник не работает. Все запасы еды пропадут...». Как только удалось ему отремонтировать генератор «дом, наконец, ожил» [1,121].

Только в собственном доме герой может погрузиться в атмосферу прошлого: послушать классическую музыку, которая помогает заполнять «пугающую пустоту стремительно уходящего времени», любоваться канадским пейзажем на фреске, вглядываться «в ее безмолвные темно-зеленые недра, он размышлять».

В доме герой пытается сохранить культурное достояние всего человечества: музыку «Третья, Седьмая, Девятая симфония Бетховена – [он] и радовался, что в детстве научился от матери ценить именно такую музыку: она помогала ему заполнять пугающую пустоту стремительно уходящего времени»; живопись «Теперь это был канадский пейзаж: дремучий северный лес, окутанный таинством зеленых полутеней, надменный и бездвижный» [1,123].

Если в романах Мерля и Мэтисона дом является защитой и оплотом возрождающегося после катастрофы мира, то в романе «Дорога» возникает образ утраченного дома.

В «Дороге» отец и сын забредают в поисках пищи или на короткий отдых в самые разные дома, утратившие после катастрофы какие-либо признаки жизни. Роман изобилует деталями, которые напоминают об утраченном комфорте, достатке, уюте: «старинная фисгармония в углу», «телевизор, дешевые диваны, а рядом – ручной работы шкаф из вишневого дерева» [2, 21]). «Холодные угли» и

«несколько закопченных горшков» [2, 87] в одном из домов красноречивое свидетельство гибели цивилизации.

Дом утрачивает способность защищать, из своего пространство дома превращается в чужое, враждебное. Например, дом с людьми-людоедами, в подвале которого путники увидели изуродованных людей («На матрасе лежит мужчина, ноги отрезаны по самые бедра, конца культы - черные и обожженные. Ужасающая вонь...» [2, 89]), скорее похож на преисподнюю, чем на человеческое жилище.

Своим может быть только родной дом. Путники останавливаются в доме, где прошло детство отца. Как и в «Мальвиле» родной дом хранит память о прошлом, является островком спасения для героев. Воспоминания о детстве возвращают героя в прошлое, в мир покоя и тепла («Когда я был маленьким, мы в этой комнате праздновали Рождество»; «Холодными зимними вечерами, когда из-за бури гасло электричество, сидели с сестрами здесь, перед огнем, и делали домашнее задание»; «Я здесь спал. У этой стены стояла кровать» [2, 25-26].

Родной дом отца не становится своим для сына. Мальчик родился после взрыва и не знает ничего о той, прошлой, жизни, о которой вспоминает его отец. Мальчику становится страшно в чужом для него доме. Когда отец осматривает комнату, «мальчик наблюдает» за ним, «смотрит, как невидимые тени из прошлого обступают отца». Когда, «распахнув дверцу стенного шкафа, втайне надеясь увидеть вещи из детства» [2, 26], отец до конца осознает невозможность вернуть прошлое.

Для мальчика же своим, по-домашнему уютным, становится подземный бункер. Здесь отец с сыном остановились на несколько дней, досыта наелись, согрелись. «Банки помидоров, персиков, бобов, абрикосов. С ветчиной. С тушеной говядиной. Сотни галлонов питьевой воды в десятилитровых пластиковых канистрах. Бумажные полотенца, туалетная бумага, одноразовые тарелки. Полиэтиленовые мешки для мусора, забитые одеялами. /.../ Богатство исчезнувшего мира» [2, 110-111]. И даже такие артефакты из прошлого как столовые приборы, салфетки,

постельное белье, мыло, зубная паста, добротная одежда. Бункер скорее напоминает Эдем, земной рай, где герои возвращаются к жизни.

Таким образом, хронотоп дома является одной из важнейших составляющих постапокалиптической пространственно-временной модели. Специфической особенностью хронотопа дома является подчинение антитезам свое-чужое и прошлое-настоящее. Ограниченное пространство дома противопоставлено миру за его пределами, замкнутость пространства – открытому, безопасное – опасному. В постапокалиптическом романе только родной дом способен сохранить память о погибшем прошлом, является островком спасения для героев и средством возрождения мира.

ГЛАВА 3

ЧЕЛОВЕК В ПОСТАПОКАЛИПТИЧЕСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

Главный герой постапокалиптического романа – герой-одиночка. Он или буквально, как это показано в романах «Я-Легенда» и «Дорога», остается один на один с вампирами или бандами одичавших людей, или становится лидером в небольшой группе выживших после катастрофы людей, как Эмманюэля Конт.

Помимо эсхатологической мифологии постапокалиптический роман апеллирует к библейским и античным мифологемам и символам. Образы главных героев аллюзивно восходят к античным и библейским Прометею, Адаму, Ною, Иисусу Христу.

В «Мальвиле» актуализируется мифологема ковчега («Стекла сплошь залиты водой, и мне кажется, будто весь Мальвиль затоплен и скоро всплывет, как ковчег...» [3,208]), а Эмманюэль Конт напоминает ветхозаветного Ноя. Для мальвийцев, спасшихся только благодаря мощным стенам Мальвиля, замок напоминает и средневековую святыню и ветхозаветный ковчег, сохранивший все необходимое для продолжения жизни. «Мальвиль - это племя, с его землями, стадами, запасами сена и зерна; это мужчины, единые, как пальцы на руке, и женщины, которые понесут от нас детей. И ещё это наше убежище, наша берлога, наше орлиное гнездо. Его стены - наша защита, и мы знаем, что в этих же стенах мы будем погребены» [3,227].

Но герой (Роберт Нэвилль) спасает не только материальные ценности, но и духовные. В жестоком мире после катастрофы, в котором нет места жалости, необходимо сохранить любовь, как высшую человеческую ценность: «Нельзя, чтобы... Чтобы оставалась только жестокость. Бездушные... Голый расчет... Этого нельзя допускать» [1,198].

Чтобы спасти не только свою жизнь, но и жизни оставшихся на планете людей, герой-одиночка добровольно возлагает на себя миссию Спасителя, становится новым Мессией.

В «Дороге» отсутствие у главных героев имен неслучайно. Отец и сын сопоставляются Богом-отцом и Богом - сыном. Сын напоминает младенца Иисуса, но у него еще недостаточно сил, чтобы изменить события, но надежду, которую он несет, чувствуют окружающие его люди, это и Отец, и Старец, который грелся с ними у костра, и его новая семья. Примечательно, что обретя новую семью, мальчик пытается молиться Богу, но лучше всего у него выходит говорить с Отцом. Узнав это, женщина, взявшая его произносит: «его устами говорит Бог, и так из поколения в поколение передается истина». В этих словах легко угадываются слова Иисуса Христа, о том, что «слово Бога есть истина» (Иоанна 17:16).

Спасителем человечества становится и Роберт Нэвилль. Он, единственный незараженный, решает найти вакцину и таким образом спасти человечество. Проводит исследования, изучает химию, медицину и биологию, ставит опыты, чтобы найти слабое место «бывших людей». Таким образом, Нэвилль берет на себя миссию по спасению человечества, но оказывается, что никому не нужны его труды и противоядия, человечеству не нужно спасение, оно хочет его смерти, как преступника.

Смерть героя сравнима с казнью Иисуса. После ареста, когда Роберт смотрит на толпу в ожидании казни, начинает понимать, для людей-вампирам его изобретение не нужно, что «для них он куда опаснее той инфекция, жить с которой они уже приспособились». «Новые» люди видят в герое опасность для своего существования и казнят. Нэвилль, подобно Христу, понимает, «что ему нет среди них места» [1,199]. Не приняв спасения, люди обрекают себя на жалкое существование в постапокалиптическом хаосе.

Бог Отец - является прародителем людей, основателем земли и источником жизни. Каждый из героев считает себя продолжателем человеческого рода, и так или иначе признает своим долгом сделать всё от себя зависящее, что бы с его смертью, человеческий род не был прерван.

Дemiургом выступает и Эмманюэль Конт, когда хочет создать иное общество людей, поострить новую жизнь по образу древних племен.

Роберт Нэвилль видит себя Вершителем судеб и берет на себя право решать, кому жить, а кому уже нет места в созданном им искусственном мире.

В католическом справочнике Dictionary of Biblical Theology после восхваления творения как «милость Бога» и «настоящее художественное произведение» описывается, как буквальные, физические элементы испытуют «совершенное изменение через внезапное возвращение к хаосу». Этот «хаос» и знаменует кончину века. Его вершителем выступает Бог – Создатель Вселенной и человека. С образом Бога мы встречаемся и на страницах романах, например в «Дороге», Богом-отцом становится главный герой, который ведёт своего сына к океану. Для Отца – сын единственная надежда на гармонию, на возрождение человечества из пепла. «Бог – есть любовь» (1 Иоанна 4:8), читаем мы на страницах Священного Писания, которое раскрывает Бога, как милосердного, сострадательного, любящего Отца, создающего человека «по образу своему». Именно отец учит мальчика любви и состраданию, даже в самые тяжелые времена человек не должен сохранять достоинство и не опускаться до животных инстинктов.

Представление о цикличности истории от потерянного рая через земные страдания и Апокалипсис к установлению Царства Божия на земле актуализирует образ Адама – первого сотворенного человека. Он великолепным образом венчал собой все земное творение Бога, причем не только потому, что его создание приходилось на конец шести творческих периодов, но и — что еще важнее — потому, что он был сотворен «по образу Бога». Адам жил в Раю — уникальном саду наслаждения, который назывался Эдемом. Позднее Бог взял у Адама ребро, из которого сделал для него дополнение — женщину. Она должна была стать его женой и матерью его детей. Затем Бог благословил эту пару, мужа и жену, и дал им задание: они должны были размножаться, наполняя землю миллиардами себе подобных, и расширять границы Рая, чтобы он распространился на всю землю.

В постапокалиптическом романе актуализируется античный миф о Золотом веке, том безмятежном состоянии, в которое стремятся вернуться герои, и мифологема Эдема. Это и безвозвратно утраченное прошлое, жизнь на земле до

катастрофы, и неопределенное будущее, в конце которого возвращение к истокам и обретение внутренней гармонии с собой и миром вокруг. Например, подводя итог жизни Эмманюэля, люди, близкие ему, подчеркнули его гуманизм, его фанатичную любовь к людям «и почти животную приверженность идее продолжению человеческого рода» [3,398]. Словно он вновь стал первым Адамом, который хочет выполнить возложенную на него миссию.

После катастрофы, по вечерам, в кругу, около огня, люди в Мальвиле читают Библию и представляют себя героями библейского повествования «жизнь библейских примитивных племен чем-то напоминала ту, какой теперь начинали жить мы сами» [3,125].

Изначальный замысел Конта был в том, что его друзья «... почерпнут силы в той воле к жизни, которую проявляли евреи», как сам он говорит об этой книге «она воспевала сотворение мира, а я читал её сейчас в уничтоженном мире, читал людям, которые потеряли все» [3,140]. Эмманюэль Конт, всеми силами пытается воссоздать модель устройства первобытного естественного общества, «как в библейские времена, мы мыслим только категориями пищи, земли, стада и сохранение племени». Важным становится эпизод, когда Конт обнаруживает живую женщину, он понимает, что должно быть чувствовал Адам, когда обнаружил с собой Еву «еще тепленькую, прямо с гончарного круга, где ее изготовили» [3,135].

Именно в момент встречи его с новой Евой, он осознает, что у человечества появился шанс развиваться и рождать здоровых потомков, которым дан ещё один шанс на создание достойного мироустройства.

Роберт Нэвилль – последний человек на Земле, словно первый человек на Земле проводит все дни в одиночестве, уже не мечтая встретить другое живое, не зараженное существо. Когда же к нему приходит Руфь, и подозрения относительно её постепенно рассеиваются, она становится для него последней частичкой земного тепла, которое необходимо сохранить: «они сидели в темноте, плотно прижавшись друг к другу, словно им теперь принадлежало последнее, ускользающее тепло

этого угасающего мира, и они щедро делились им друг с другом». Роберт именно с ней впервые после катастрофы понимает, «как какое-то новое чувство разливается в нем: и сердце и разум его источали любовь, проникающую во все поры и невидимым сиянием исходящую из него» [1, 186]. Первая любовь у подножья рождающегося нового мира. Именно любовь, так внезапно проснувшиеся в Руфи побуждает спасти Нэвилля, и позабыть о пропасти, которая их разделяла: «они выжили и встретились, чтобы сплести свои руки и на мгновение забыть об ужасной гибели всего бывшего мира...» [1,187]. Когда Бог взял у Адама ребро, из которого сделал для него дополнение — женщину, Адам, переполненный восторженными чувствами, сочинил первые стихи: «Вот наконец кость от моих костей и плоть от моей плоти» (Бытие 2:23). И уже после грехопадения у Адама во всей Вселенной остается лишь Ева, связанная теперь с ним общей обреченной судьбой.

После катастрофы мир охватывает состояние страха, враждебности, агрессии, все погружается в хаос, человеческая цивилизация – в свое первобытное состояние. Известно, что первобытный человек структурирует мир в черно-белый, добрый или враждебный. Для главных героев происходит разделение мира и людей, населяющих его на «своих» и «чужих», кто помогает, и кто может причинить вред. Представители «чужого» племени или рода могут восприниматься как нелюди. В романе героини-одиночки сталкиваются с подобными «нелюдьми».

В «Я – Легенда» в городе начинается зарождаться новый порядок. Это первые попытки создать общество, живущее по новым законам. Общество разделяется на две группы. В первой оказываются люди, полностью подвергнувшиеся влиянию вируса, о них Роберт говорит, как о «покинутых Господом тварях», которые с большим трудом влачат свое тяжелое существование. Эти люди почти полностью потеряли человеческий облик: «он видел их, ходящих или, быть может, сидящих, как псы на задних лапах, с горящим взглядом, обращенным к дому, алчно скрежещущих зубами...» [1,16]. Вторая группа многочисленнее первой и имеет свою идеологию, планы на «налаживание жизни в стране» и на будущее мироустройство.

Для первой группы людей-вампиров Нэвилль - желанная цель, достигнув которой, они продлят свою жизнь. Наблюдая за бывшими людьми, герой замечает, что среди них не наблюдалось никакого единства «исключительно их собственные побуждения были для них причиной». Он видел каждую ночь, как женщины принимали «такие мерзкие позы в надежде выманить его», бледно-серые лица, темный провал глаз, взгляд прикован к нему, и каждую ночь они звали его. Присоединиться к ним означало бы для Нэвилля сдаться, потерять разум и впасть в бессознательное состояние, подобно животным повиноваться лишь инстинктам, но это означало забыть о пережитой боли и больше не бороться с чуждым миром в одиночку.

В примитивном государстве «новым» людям чуждо сострадание, они убивают, чтобы выжить, и все кто, оказывается не такими как они, будут уничтожены. В новом обществе «без Бога» появляются многочисленные сектанты, ведомые лжепророками, которые обещают спасение от эпидемии. Так Нэвилль встречает обезумевшую толпу прихожане. Священник провозглашал возмездия за грехи человечества: «Бог лишил нас своей благодати и обрушил на нас свой великий гнев, он наслал на нас второй потоп — пожравшее весь мир нашествие созданий адовых, изошедших из своих могил». В его представлении вампиры – это умершие люди, которые пришли из ада, чтобы наказывать за грехи, и спасение возможно лишь тогда, когда «будем мы чисты и безгрешны, как дети, в глазах Господа», когда «не падём мы на колени и не раскаемся в грехах наших тяжких и страшных». Голос «лился, вещал, приказывал, наставлял» [1,112] всё снова и снова, толпа же безропотно слушала, и внимала каждому слову, лишь бы получить обещанное спасение. Позднее герой прочитал в одном справочнике, когда исследовал вирус, что «это состояние, известное под названием истерической слепоты, может быть частичным или полным и может охватывать одного, несколько или целую группу индивидов». Ведь в то время жуткий страх перед вампирами был распространен желтой прессой повсеместно. Однако за этим не следовала ничего, «кроме дешевого расчета на увеличение тиража и ходкую

торговлю» [1,113]. Только подумать кто-то захотел поднять тираж, когда мир умирал. Однако и верующие, и не верующие умирали наравне со всеми, их не спасала слепая вера в Бога. Ощущение безысходности и истерии охватывала всех перед осознанием неминуемой кончины века.

В «Дороге» отец с сыном сталкиваются с многочисленными бандами грабителей, мародеров и каннибалов, «убийство вступило в свои права», по земле начали «рыскать толпы людей, готовых сожрать твоих детей у тебя на глазах» [2,53]. Другие, менее опасные, но тоже утратившие человеческие качества, напоминают отцу «безучастные коконы», не способные сопротивляться.

В городах же, бесчинствовали банды грабителей, они «рыли тоннели в развалинах, вылезали из-под обломков — на черных лицах сверкают зубы и белки глаз, — тащили за собой в нейлоновых сетках обгоревшие банки с неизвестной едой» [2,161]. Люди, охваченные паникой, опускались в своем поведении до первобытного человека, забывая все понятия культурного мира. Люди вооружаются на подобие первобытных воинов копьями, пиками. Сильные подчиняют себе слабых: «Армия в кедах, идут строем. Вооружены трехфутовыми кусками труб в кожаной обмотке. Шнуры на запястьях. У некоторых в трубах по всей длине продернуты цепи, закрепленные на концах. Следующая фаланга несла копья, а может, пики, украшенные лентами» - похоже на первобытных воинов, идущих с поле битвы. Вслед за ними двигались телеги, набитые добычей, которые тащили рабы, а за ними «женщины, человек двенадцать или около того, некоторые — беременные. Замыкала шествие резервная группа мальчиков-катамитов, практически обнаженных, несмотря на холод. В ошейниках, прикованные друг к другу» - таково новое общество людей, подчиняющихся только своему инстинкту выжить несмотря ни на что. Мальчик спросил отца: — Это были плохие люди? — Да, очень.— Плохих много...» [2,84].

Видя безжалостность и беспощадность других людей, мальчик часто спрашивает у отца, будут ли они кого-то «кушать», и успокаивается, когда слышит в подтверждение своих слов о том, что «они хорошие люди», которые «несут

огонь». В мифах с огнем связан переход цивилизации в иное качество, например миф о Прометее, который даёт людям огонь и помогает его сохранить. Именно с мифом о Прометее связано еще одно символическое значение огня, вполне устоявшееся: это символ революционности, героизма, самопожертвования. Отец – человек старого времени, в его голове ещё живы воспоминания о предыдущем мире, и он пытается сделать всё что может, для спасения сына, для него ребенок единственная надежда для создания нового мира будущего. Тем самым отец с сыном являются носителями огня, так как, несмотря на погибшую духовную культуру, стараются сохранить в себе главные человеческие ценности, любовь, доброту, честность.

В разрушенном мире никто не вспоминает о Боге, даже старик, которого встречают путники, говорит, что уже покончил с иллюзиями: «там, где людям не выжить, богам делать нечего».

В «Мальвиле» разделение на «своих» и «чужих» происходит иначе: к «своим» относятся изначально те, кто уцелел в замке, и кто присоединился к ним впоследствии. Это люди были без злого умысла, добрые и честные. К «чужим» относятся прежде всего священник Фюльбер, который прикрываясь саном и бедственным положением жителей Ла-Рока, пытается обмануть мальвийцев и присвоить их имущество. Изворотливый и хитрый, являет собой полную противоположность Эмманюэлю Конту. В городке Ла-Рок Фюльбер создает «весьма своеобразную форму теократической диктатуры», в противоположность патриархальному быту мальвийской коммуны.

Если Фюльбер – воплощение духовной власти, то Арман - это мирская власть. На первый взгляд справедливый и сострадательный Арман буквально узурпирует власть в городке, пользуясь естественным желанием сограждан восстановить хотя бы видимость порядка. Но честолюбивые амбиции свойственны не только лидерам. Все жители Ла-Рока в большей или меньшей степени мечтают о власти. Эмманюэль скажет: «Самозванец на самозванце! Уж не знамение ли это новых времен?» [3,289].

Таким образом, в каждом романе обнаруживается четкое деление на отрицательных и положительных героев, на своих и чужих, эти две группы противостоят друг другу, и в конце мы понимаем, на чьей стороне превосходство. В «Мальвиле» на стороне положительных героев, которые освободили от диктатуры Ла-Рок, и установили новый режим правление, похожий на первобытнообщинный строй. В романе «Я - Легенда» герой, вынужден сдаться перед новым неизвестным миропорядком, чуждым ему, поскольку в основе его лежит принцип «убить, чтобы выжить». В «Дороге», несмотря на царящую анархию, есть надежда, что люди, подобные мальчику, и взявшей его семье, объединят свои усилия и смогут справиться с бандами, наводящих страх и ужас.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результатом нашего исследования являются следующие выводы:

1. Одной из основных проблем постапокалиптического романа является проблема соотношения культуры и цивилизации. В постапокалипсисе поднимается и рассматривается проблема исторической и, шире, цивилизационной роли человечества. Осознание относительной краткости человеческой цивилизации и человеческой истории в масштабах Вселенной, уязвимость и хрупкость природы, абсолютная зависимость человечества от достижений цивилизации, прежде всего технических, и страх перед техногенной катастрофой, подверженность каждого в этом мире пропаганде и заблуждениям, которые приводят к войнам и катастрофам.

В проанализированных произведениях утверждается философско-культурологическая традиция, подвергающая сомнению и критике антигуманистическую сущность цивилизации. Если цивилизация ориентирована на материальные ценности, то культура - на духовные; цивилизация есть способ овладения силами природы, средой обитания, внешними условиями существования, культура же выступает как способ развития самого человека, его внутреннего мира; цивилизация основывается на принципах полезности, оптимальности и рациональности, культура же имеет тенденцию к «расшатыванию» этих принципов, поскольку культура осуществляет свое отношение к миру с позиций должного, идеального и бесконечного, в отличие от цивилизации, в которой реализуется действительное, реальное, наличное бытие.

На вопрос о том, каково соотношение деструктивных и разрушительных сил цивилизации и созидательных компонентов культуры авторы постапокалиптических романов приходят к выводу о губительной роли цивилизации, которая, по Шпенглеру, является последней стадией развития культуры.

2. Постапокалиптический сюжет восходит к архаическим мифам о конце света. Согласно христианской эсхатологии после гибели старого мира следует рождение качественно нового, предназначение которого преобразовать хаос в космос. Кроме

того, в постапокалиптическом сюжете актуализируются мифы о Всемирном потопе и Ноевом ковчеге, мифологемы Эдема, Золотого века.

3. Художественное время и пространство постапокалиптического романа образуют сложную, многоуровневую мифопоэтическую картину мира.

Проанализировав основные пространственные оппозиции, такие как центр и периферия, свой и чужой, внешний и внутренний, мы сделали вывод о том, что в художественной модели мира особое значение приобретают такие традиционные пространства, как «дом» и «дорога». Хронотоп дома является одной из важнейших составляющих постапокалиптической пространственно-временной модели.

С развитием и упадком цивилизаций связана идея цикличности. Цикличность — обязательный элемент мифов об умирающих и воскресающих богах, катастрофах и обновлениях мира. В постапокалиптическом романе историческое и биографическое время (линейное время) соединяется с циклическим временем мифа. Мифологическое представление о прошлом как прообразе настоящего находит отражение в постапокалиптической картине мира.

4. Для образной системы постапокалиптики характерно разделение героев на «своих» и «чужих» (положительных и отрицательных). В образах главных героев (Роберт Нэвилль, Эмманюэль Конт, Отец и Сын) обнаруживаются черты библейских героев и героев античной мифологии Адама, Ноя, Иисуса Христа, Прометея.

Людям, утратившим все человеческое, противостоит герой-одиночка. Образ героя-одиночки тяготеет к героическому архетипу. Подобно мифологическим героям, он бросает вызов судьбе во имя спасения мира. Герой ставит перед собой сохранить остатки жизни на планете, возродить человеческое общество, сохранить духовную культуру, которая должна стать основой будущей цивилизации. В этом отношении герой постапокалиптического романа может быть рассмотрен как культурный герой (например, Прометей). Деятельность героя-одиночки направленная на спасение мира, заключается не в попытке его кардинального изменения, а в повседневном подвиге противостояния хаосу и страху.

Герой-одиночка может стоять у истоков нового мифа, согласно которому спасение цивилизации (прежде всего европейской) возможно при условии сохранения культурных и религиозных традиций, стремления человечества к гармонии.

Таким образом, картина мира в постапокалиптике организована по законам мифологического мышления: циклическая трактовка времени, сакрализация прошлого, создание модели мира на основе бинарных оппозиций.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Художественная литература

1. Маккарти К. Дорога. — Спб.: Азбука, 2014. — 252 с.
2. Мерль Р. Мальвиль. — М.: Прогресс, 1977. — 544 с.
3. Мэтисон Р. Я - Легенда. — Спб.:Азбука, 2017. — 379 с.

Научная литература

4. Алякринская М.А. Особенности развития культуры XX века. Культура и Цивилизация. [Электронный ресурс] URL:https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/alyakr/ (дата обращения 03.2018).
5. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. — М.:Худ. Лит., 1975. — 169 с.
6. Бердяев Н.А. Конец истории. — М.:Мысль, 1990. — 176 с.
7. Березовская Л.С., Демченков С.А. Постапокалиптика как жанр научной/паранаучной фантастики // Омский педагогический вестник. —2016. — № 4. —С. 64 — 66.
8. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. — 2 –е изд., испр. И доп. — М.: Изд-во Искусство, 1984. — 348 с.
9. Зунделович Я.О., Дынник В.А. Прием // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. — М.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. — Т.2. П-Я. — Стб. 641— 649.
- 10.Ильин С.С. Странничество в постапокалиптике: идеи и структура жанра // Ярославский педагогический вестник. — 2012. — № 2. — С. 302 — 306.
- 11.Кривцун О.С. Эстетика. — 3-е изд., испр. и доп. — М.:Литературный институт имени Горького, 2016. — 549 с.
- 12.Литвиненко Н.А. Векторы времени в романе Р. Мерля // Вестник Университета Российской академии образования. — 2014. — № 1. — С. 81 – 87.

- 13.Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М.: Мир, 2012. — 336 с.
- 14.Моисеева Л.А. История цивилизаций: Курс лекций. — Ростов н.Д., 2000 — 415 с.
- 15.Плотникова А.А. Дом // Славянская мифология. Энциклопедический словарь. Изд. 2-е. — М.: Междунар. Отношения, 2002 — С. 168—169.
- 16.Подавылова И.А. Холокост как апокалипсис // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Научный журнал. — Спб, 2013. — Вып.3. Т. 2. Философия. — С. 255 — 261.
- 17.Роднянская И.Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. — М.: Интелвак, 2003. —С. 1174 – 1175.
- 18.Санданов А. Б. Постапокалиптический сюжет в американском кино: история развития и место в современном кинематографе: Автореф... дис. канд. фил. наук. — Москва: РГГУ, 2013. — 163 с.
- 19.Смирнов А. Ю. Литературная антиутопия. Проблема генезиса // Вестник БДУ. — 2009. — №1. — С. 39-42.
- 20.Сорокин П.А. Кризис нашего времени. — М.: ИСПИ РАН, 2009. — 309 с.
- 21.Топоров В.Н. Модель мира (мифопоэтическая) // Мифы народов мира. — М.: Языки славянских культур, 1982. — Т. 1. — 600 с.
- 22.Уэллс Г. Очерки истории цивилизации. — М.: Эксмо, 2004. — 960 с.
- 23.Фельзингер Л.В. Постапокалиптические мотивы в современной американской культуре: литература и кино: Автореф... дис. канд. фил. наук. — Санкт-Петербург: СПбГУ, 2016. — 93с.
- 24.Хейзинга Й. В тени завтрашнего дня. — М.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.— 456 с.
- 25.Чанцев А.В. Фабрика утопий: дистопический дискурс в российской литературе середины 2000-х. // Новое литературное обозрение. — 2007. — № 86. — С. 269 — 301.
- 26.Шпенглер О. Закат Европы. — М.: Мысль, 1993. — Т. 1. — 672 с.
- 27.Элиаде М. Священное и мирское. — М.: Изд-во Московского университета, 1994. — 144 с.

28. Dixon W. / Visions of the Apocalypse: Spectacles of Destruction in American Cinema [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.kz/books/about/Visions_of_the_Apocalypse.html?hl=ru&id=fCxc15SVUr4C (дата посещения: 04.2018).
29. Hefferman T. / Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism and the 20th Century Novel [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.com.tr/books?id=5WuVe1zfLAcC&hl=ru&source=gb_s_book_other_versions (дата посещения: 04.2018).
30. Moore J. / World Gone Wild: A Survivor's Guide to Post-Apocalyptic Movies [Электронный ресурс]. URL: <https://guardianlv.com/2014/09/world-gone-wild-by-david-j-moore-a-to-z-of-post-apocalyptic-films/> (дата посещения: 04.2018).

Приложение 1

Конспект урока на элективном курсе по литературе «Погружение в научно-фантастический мир «Я — Легенда»» в 11 классе

Типы урока:

1- дидактический: урок-повторение изученного материала (систематизируем знания по анализу художественного произведения)

2 — по академическому типу урок — семинар, поскольку, ученики должны заранее подготовиться к проведению урока и уже в ходе занятий высказывать, обсуждать дискутировать по поставленным вопросам.

Цели урока:

Обучающие:

знакомство с творчеством современного американского писателя Ричарда Мэтисона и с жанровыми особенностями научно-фантастических произведений.

формирование навыка сопоставления книги и её экранизации

Развивающая:

– создание условия для формирования умений и навыков аналитического характера; умение в монологической форме выражать свою точку зрения, решать проблемную ситуацию.

Оборудование:

1. Проектор.
2. Сопровождающая презентация

Подготовка к уроку:

Предварительно ученикам необходимо прочитать книгу Ричарда Мэтисона «Я — Легенда», после получить у преподавателя небольшую таблицу с вопросами, в которую ученики могут заранее вписать ответы (Как думаете, какой смысл вкладывает автор в название книги? Почему погибла цивилизация? К какому типу героя можно отнести Роберта Нэнвилля? Закономерен ли финал?). После прочтения книги нужно выделить время для просмотра экранизации. Это может быть совместный или индивидуальный просмотр, в зависимости от обстоятельств и занятости класса.

План урока:

1. Организационный момент.
2. Вступительное слово учителя.
3. Проверка домашнего задания. (беседа с учителем)
4. Семинар с попутным выполнением заданий на сопоставление и анализ.
5. Подведение итогов урока.

Ход урока

Этапы урока и отводимое на них время	Деятельность учителя	Деятельность учеников	Примечания
1.Организационный момент. 2-3 мин	Приветствует учащихся, проверяет присутствующих на уроке	Организируют рабочие места, приветствуют учителя.	
2.Вступительное слово учителя. 3-4 мин.	Оглашение темы и целей урока: "Сегодня нам предстоит увлекательное путешествие в страну научной-фантастики. Перед нами, с одной стороны, два самостоятельных, но в то же время связанных произведения: фильм и книга «Я — Легенда».	Записывают в тетради тему урока.	

	Нам предстоит разобраться, что, кроме героев и описываемых событий, общего, а что кардинально различное в них. Какова авторская концепция, и какими средствами она воплотилась в тексте и на экране.		
3. Проверка домашнего задания. 5-7 мин.	Учитель просит поделиться своими первыми впечатлениями и умозаключения после прочтения книги и просмотра фильма.		
4. Семинар с попутным выполнением заданий на сопоставление и анализ 25-30 мин.	Необходимо дать определение научно-фантастическому роману, прежде чем перейти непосредственно к обсуждению, выделить его основные черты и привести примеры других романов с похожей тематикой («Дорога» Маккарти;	Записывают опорный конспект. (при сопоставлении ученики заполняют таблицу в тетрадях)	При сопоставлении и некоторых критериев на экране показываются отрывки сцен и зачитываются параллельно

	«Противостояние» Стивена Кинга и т. п.) На слайде должна быть видна пустая сопоставительная таблица, которую ученики будут по ходу проведения урока заполнять. Она состоит из нескольких критерий сравнения: - Как вирус подействовал на людей - ХРОНОЛОГИЯ СОБЫТИЙ - СОБАКА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ - МЕСТО ЖИТЕЛЬСТВА + повседневные занятия - БЕН КОРТМАН - ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ	Важен ответ на вопрос, почему режиссер меняет физическое состояние зараженных людей. Важно вспомнить штампы относительно вампиров в кино индустрии последних лет. Подумать и воссоздать портрет Руфи из книги, подумать, какими чертами характера должна обладать женщина, пережившая эпидемию,	ые фрагменты в книге. (обяза тельно финал; собаку героя, его опыты по поиску вакцины, повседневну ю жизнь, встреча с Руфию и Анной)
--	--	---	--

	- ПОЧЕМУ НЕ БЫЛ ПОДТВЕРЖЕН ВИРУСУ - ФИНАЛ	соответствуют ли они чертам Анне из фильма. ВСПОМНИТЬ И ПРОВЕСТИ АНАЛОГИЮ С ДРУГИМИ ИЗБРАННЫМИ ГЕРОЯМИ, КОТОРЫЕ ДОЛЖНЫ ВЫПОЛНИТЬ КАКУЮ-ТО МИССИЮ Творческое задание для учеников, предполагающее придумать свой альтернативный финал этой истории.	
5.Подв едение итогов урока. 5-7 мин.	В конце следует выйти на роль автора и концепцию книги, её отличия от фильма, какие проблемы поднимает, старается осмыслить и решить	Ученики стараются отрефлексировать пройденный материал, высказать свои впечатления от урока.	

	автор. Ученики могут поделиться, что нового узнали на уроке, появилось ли желание что-нибудь прочитать в этом жанре или узнать подробнее о каких-то интересных моментах обсуждения.		

Кино и литература играют особую роль в становлении личности ученика. К сожалению, большинство школьников старших классов охотнее просматривают фильмы, чем читают художественные произведения. Однако именно через киноискусство возможно развить интерес к литературе, лежащей в основе экранного произведения. Тем более работа с фильмом-экранизацией помогает сформировать представление о роли автора в создании любого произведения искусства; дает возможность показать учащимся, насколько по-разному представляют себе одни и те же события разные авторы, как по-разному они их изображают и относятся к ним.

Работа на сопоставление должна проводиться в классе на доступном для учеников уровне — в процессе увлекательной беседы, свободного обмена мыслей, где каждое высказывание внимательно выслушивается.

В ходе этой работы учащиеся убеждаются в том, что каждое из этих двух искусств имеет свой особенный язык, и эта особенность не позволяет подчас буквально перевести содержание одного произведения на язык другого. Следствием этой работы становится более внимательное отношение учащихся к тексту художественного произведения — и литературного, и аудиовизуального.

Начиная работу с фильмом-экранизацией, прежде всего, нужно познакомить учащихся с литературной основой фильма, чтобы у них сложилось понимание характеров и поступков героев, был осмыслен основной конфликт и нравственный вывод данного литературного произведения.

Роман «Я — легенда»: научно-фантастический роман американского писателя Роберта Мэтисона, опубликованный в 1954 году. Положил начало популярности образов вампиров, зомби в современной литературе. Не являясь программным произведением, он может заинтересовать школьников своим неоднозначным финалом и образом главного героя — последнего человека на земле — Роберта Нэвилля.

Большинству учеников известна одна из самых популярных экранизаций книги «Я — Легенда», режиссер Фрэнсис Лоуренс, вышедшая на экраны в 2007 году. Однако мало кто читал непосредственно авторское произведение. Поэтому к уроку необходимо прочесть текст романа, а уже после посмотреть (или пересмотреть) экранизацию, чтобы фильм воспринимался сквозь призму прочитанной книги. На уроке же будут показаны только наиболее значимые сцены из фильма. Хотя работа в основном на сопоставление, во время обсуждения будут использованы разные приемы анализа художественного текста и его интерпретации. Также ученики постараются не только назвать отличие, но и объяснить с какой целью его внёс режиссер, изменилась ли авторская концепция при визуализации произведения.

Категории сопоставления	КНИГА	ФИЛЬМ
Как вирус подействовал на людей	Превратил в вампиров — Вампиры в книге Я легенда подвержены большинству тех	Люди мутировали в зомби, нет никаких упоминаний о чесноке, так как существа там рассматриваются не

	слабостей, которые были известны из легенд и книг. Во-первых, они не переносят солнечный свет и днем прячутся в помещениях, шкафах и холодильниках. Во-вторых, для них губителен чеснок. Нэвилль активно использует его, например, развешивает у склепа свой жены и ставит эксперименты с эссенцией Allium Sativum. В-третьих, вампиров убивают деревянные колья, вогнанные в тело, что не делают пули от огнестрельного оружия.	как вампиры из мифов. Уилл Смит убивает зомби огнестрельным оружием, просто нанося достаточный урон их телам. Никакого религиозного подтекста в фильме «Я легенда» тоже нет, хотя дневной свет остается краеугольным камнем.+
ХРОНОЛОГИЯ СОБЫТИЙ	Ричарда Матесона вышла в свет в 1954 году. Эпидемия, которая уничтожила человечество, произошла, по сюжету	Фильм «Я легенда» полностью перенес события в наше время, хронология событий I am legend также теперь

	книги, в 1975 г. Основные события книги начинаются в 1976 году, в январе. В общей сложности они продолжаются до января 1979 года, и ближе к концу Нэвилль подводит итоги трех лет в одиночестве	соответствует началу XXI столетия. Вспышка вируса, которая практически уничтожила человечество, в экранизации происходит в 2009 году как следствие неудачного эксперимента с вакциной от рака. Спустя какие-то недели власти США пытаются ввести военно положений и изолировать остров Манхэттен. В пылу этих событий погибает семья героя Уилла Смит. После, до основных событий фильма, проходит три года, и это озвучивается. Ключевые же события, видимо, занимают небольшой промежуток времени, в
--	--	---

		отличие от книги — несколько дней или недель.
СОБАКА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ	Нэвилль однажды замечает старую худую собаку недалеко от своего дома. Она вполне нормальна, просто сильно напугана. Когда Роберт Нэвилль понимает, что может заручиться компанией единственного живого существа в округе, он пытается поймать пса в дом, но безуспешно. Затем он начинает подкармливать собаку каждый день, и та подпускает его все ближе. В какой-то момент ему все же удается поймать собаку, загнать ее в дом. Он ухаживает за псом, который кусается и мечется. На шестой день эта собака	Собака является важной составляющей истории. Овчарка Саманта, или сокращенно Сэм. В фильме герой Уилла Смита просыпается рядом с Сэм, они вместе путешествуют, они говорят с овчаркой, шутит про вечеринку, они ловят рыбу в бассейне. Нас, сцену за сценой, подводят к трагической развязке, где главный герой вынужден лишить жизни животное, чтобы она не превратилась в чудовище.

	умирает.	
МЕСТО ЖИТЕЛЬСТВА + повседневные занятия	Лос-Анджелес. В дневное время ездит по городу на машине, собирает горючее, инструменты, консервированную еду, блоки сигарет. Главный герой регулярно наведывается в Публичную Библиотеку Лос- Анджелеса, где берет разного рода книги – когда меньше штук, когда больше — у него есть определенная система самодисциплины. Роберт Нэвилль Ричарда Мастесона лишь периодически делает шаги, чтобы поддерживать свой организм, но по большей части он его разрушает. Например, он регулярно	Нью-Йорк. Главный герой полковник Роберт Нэвилль должен был остаться на острове Манхэттен, можно сказать, в самой гуще событий, и попытаться найти вакцину от вируса. Герой фильма «Я легенда» также создал себе определенный план на день, в который входят поездки по городу, сбор полезных вещей и пищи, поиск подопытных. Вместе с собакой Сэм они заглядывают в местный магазин, где Роберт от отчаяния создал себе подобие прежней жизни. Он расставил манекены и общается с ними, словно с живыми людьми, даже

напивается почти до
беспамятства.

Однажды, напившись,
он выходит на улицу и
вступает в схватку с
собравшимися там
вампирами, которые
его кусают и бьют,
пока он не скрывается
в доме, опомнившись.

флиртует. Каждый
обед он приезжает в
Южный порт
Манхэтена, где
выходит на связь по
радио, где играет в
гольф на крыле
бывшего самолета,
который располагается
на борту военного
авианосца США.
Бросается мяч своей
собаке

Уилл

Смит демонстрирует
свою отменную
физическую форму
дома, за занятиями
спортом – он держит
себя в форме.
Подтягивается на
турнике, закрепленном
в массивном дверном
проеме. Вместе со
своей овчаркой
Самантой они по утрам
бегают на двух
беговых дорожках.
Кроме того, герой

		фильм тщательно следит за своим рационом и за рационом собаки.
БЕН КОРТМАН	Персонаж, который играет важное значение в книге. Это бывший сосед Роберта, который, как и все, стал вампиром. Он околачивается вокруг дома главного героя и долгое время почти сводит того с ума. Бен кричит: «Выходи, Нэвилль» . Раньше, до эпидемии, они вместе ездили на работу и болтали об увлечениях и своих семьях. Когда у героя нет важных дел, он пытается днем отыскать Кортмана, который должен где-то прятаться от солнечного света. Ближе к концу романа Ричарда Матесона,	Такого персонажа нет.

	когда отряд вампиров приходит за Робертом, они расстреливают вампиров возле дома, в том числе Бена Кортмана – Нэвилль испытывает к нему жалость.	
ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ	Женщину, которую Нэвилль встретил на улице, звали Руфь (или Рут, в разных переводах). После долгой череды недоверия, они познакомились, обменялись историями. Женщина сказала, что жила в Инглвуде со своим мужем и тот недавно умер. Когда Роберт решил проверить кровь подруги на наличие вируса Vampiris, она ударила его по голове. Хотя оказалось, что это Нэвилль убил ее мужа, она прониклась	Анна — спасшаяся вместе со своим сыном женщина. Она действительно хорошо расположена к Роберту и просто хочет спасти себя и сына в хаосе мира. Они стремятся добраться до поселения людей в Вермонте.

	к нему сочувствием и оставила объяснительное письмо с предупреждением. Позже оказалось, что она является частью привилегированной касты в новом сообществе вампиров.	
ПОЧЕМУ НЕ БЫЛ ПОДТВЕРЖЕН ВИРУСУ	Роберт Нэвилль, вероятно, последний человек на планете Земле. Когда Нэвилль служил в армии в Панаме, его укусила летучая мышь, зараженная вирусом Vampiris – правда патоген уже был ослаблен или мутировал. Роберт еле выжил, провалявшись в госпитале, но приобрел иммунитет. Это делает его случай уникальным, и едва ли еще кто-то получил такое же спасение.	Главный герой выжил, объясняется невероятно малым процентом людей, организм которых все же противостоит вирусу. После оказывается, что даже сформировались небольшие общины выживших из остатков тех самых 1%.

ФИНАЛ

В книге Руфь оставляет Роберту записку – она предупреждает, что ему нужно немедленно уходить в горы, иначе его поймут и убьют. За главным героем приходит отряд вооруженных вампиров.

Оказывается, что у них есть своя община, которая пытается освоиться в новом мире. Важнейшая мысль книги, что Нэвилль сам стал монстром для этих вампиров – он каждый день убивает их близких, ставит на них эксперименты. Он стал зверем, оказавшись в меньшинстве, и его за это казнят – толпа требует. Руфь передает Нэвиллю яд и книга заканчивается на том,

В официальной версии концовки зомби отслеживают главного героя, после чего штурмуют его дом.

Существует также альтернативная концовка фильма. В ней герой осознает, что существа пришли сюда не просто по следу, но они хотят забрать особь женского пола, над которой он ставил эксперименты. За ней пришел зомби-мужчина, который, видимо, у них здесь лидер. Роберт просит Анну открыть дверь. Он делает женской особи укол и она просыпается. Мужчина обнимает ее и берет на руки. Все же в них осталось что-то человеческое и подобие разума.

	что он его выпивает	Роберт Нэвилль понимает, что это он был чудовищем все это время и смотрит с сожалением на снимки своих бывших подопытных. Он извиняется, и существа покидают дом. На следующий день трое людей покидают Нью-Йорк и едут на машине в поисках колонии живых людей в Вермонте.
--	---------------------	---

После окончания работы с текстом детям предстоит посмотреть фильм. Его надо представить: сказать, кто режиссер этого фильма, когда он был снят. Можно попытаться пофантазировать вместе с детьми, почему режиссер решил экранизировать именно это произведение, чем оно его привлекло. Затем следует просмотр фильма. Фильм «Я — Легенда»

Сопоставление «Чем они различаются?» дает возможность достаточно детально рассмотреть то и другое произведения. Следующий этап работы дает ответ на вопрос: «Почему различаются эти два произведения?». В начале сопоставления стоит спросить у ребят их эмоции после чтения книги и просмотра фильма, что больше всего их впечатлило, поразило, запомнилось, с чем они бы могли поспорить, однако, стоит избегать выводов вроде: «книга хороша, фильм — плохой, поскольку не так точно передает события и чувства». Важно, чтобы ученики поняли, что это два совершенно разных вида искусства и что их нужно

оценивать по отдельности, не как противостоящих друг другу, а как хорошо дополняющих один другой.

Для своего повествования автор фильма может использовать различные средства, недоступные литературе, например, музыку. Было бы уместно узнать, каким музыкальным приемам прибегает режиссер, что они добавляют в настроение, концепцию фильма.

Выводы: Самым важным отличием книги «Я легенда» Ричарда Мэтесона от одноименного фильма является сама концепция существ, в которых превратились люди после апокалипсической эпидемии. В фильме это просто бездумные существа, похожие на быстрых зомби. Они прячутся в темноте, выходят на охоту ночью. Главный герой, которого играет Уилл Смит, в какой-то момент подводит итог в своем видеодневнике, что бывшие Homo Sapiens окончательно утратили то, что раньше делало их людьми. В книге «Я Легенда» это настоящие вампиры из предрассудков и кино – те, что пьют кровь, боятся известных атрибутов борьбы с ними — прямо из творчества «дедушки Брэма Стокера». Задумка оригинала может показаться наивной, но автор очень грамотно, местами с самоиронией раскрывает тематику. Ричард Матесон доказывает читателю, что в середине XX века можно создать серьезную научную фантастику о вампирах. Роберт Нэвилль посвящает важную часть своей монотонной жизни изучению вируса, который привел к закату человечества как цивилизации.